



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS**

TATIANE LICHINSKI

***ANTES DA CHUVA: ENREDAMENTOS ENTRE TEMPO E MITO NA
NARRATIVA CINEMATOGRAFICA***

Guarapuava - PR
2017

TATIANE LICHINSKI

***ANTES DA CHUVA: ENREDAMENTOS ENTRE TEMPO E MITO NA
NARRATIVA CINEMATOGRAFICA***

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção de grau de mestra, ao curso de Pós - Graduação em Letras, área de concentração: “Texto, Memória e Cultura”, da Universidade Estadual do Centro-Oeste - Unicentro.

Orientador: Prof. Dr. Hertez Wendel de Camargo

Guarapuava - PR
2017

Ficha elaborada pela Biblioteca da Unicentro-Guarapuava, Campus Santa Cruz

L698a Lichinski, Tatiane
Antes da chuva: enredamentos entre tempo e mito na narrativa cinematográfica / Tatiane Lichinski.– Guarapuava: Unicentro, 2017. xi, 104 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual do Centro-Oeste, Programa de Pós-Graduação em Letras; área de concentração: Texto, Memória e Cultura.
Orientador: Prof. Dr. Hertz Wendel de Camargo;
Banca examinadora: Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho, Profa. Dra. Denise Gabriel Witzel.

Bibliografia

1. Tempo. 2. Mito. 3. Cinema. 4. Antes da Chuva. I. Título. II. Programa de Pós-Graduação em Letras.

CDD 20. ed. 801.953



TERMO DE APROVAÇÃO

Tatiane Lichinski

Antes da Chuva: Enredamentos entre tempo e mito na narrativa cinematográfica

Dissertação aprovada em 24/02/2017 como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO, área de concentração Interfaces entre Língua e Literatura, pela seguinte Banca Examinadora:

Prof.(a) Dr.(a) Hertz Wendel de Camargo – UNICENTRO/ UFPR – Presidente/Orientador(a)

Prof.(a) Dr.(a) Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho – UNILA - Membro Titular

Prof.(a) Dr.(a) Denise Gabriel Witzel – UNICENTRO – Membro Titular

AGRADECIMENTOS

Assim como tantas histórias, a nossa vida também é uma história composta por uma jornada, uma longa jornada, a qual é formada por outras pequenas (algumas não tão pequenas) jornadas. E somos todos heróis na nossa jornada.

Minha jornada acadêmica iniciou em 1996. E, desde então, foram muitos os mentores que me auxiliaram para que eu chegasse até aqui. E sendo esta dissertação parte da minha jornada acadêmica, quero agradecer, primeiramente, ao meu orientador, professor Hertz, que, quando aceitou-me como sua orientanda, deu-me de presente um ingresso para um mundo novo, fantástico, de saberes e de descobertas.

Professor, em nosso primeiro encontro de orientação, você disse que o mestrado tem que trazer algo de diferente, inovador, que nos mude. Então, o propósito foi atingido. Depois desses dois anos de estudos, nunca mais mito, tempo, cinema serão os mesmos. O olhar com que vejo o mundo não é o mesmo. Aprendi muito. E sou imensamente grata por esta oportunidade.

Agradeço também aos professores da banca, que tão prontamente dedicaram seu tempo para ler e contribuir com a realização deste trabalho.

À minha mãe Cleoni e ao meu pai Valdir, que sempre me apoiaram nos meus estudos. Que inúmeras vezes abriram mão de suas vontades para atender as minhas. Sou grata por tê-los como meus pais. À minha irmã Ediane, com quem divido tantos momentos.

Aos meus avós, Araci e Antônio, conceitos máximos de amor e ternura. Falta-me palavras para descrever o significado de vocês em minha vida. Tenho enorme gratidão por tê-los comigo, sempre me apoiando, me incentivando e celebrando comigo minhas conquistas, especialmente, neste momento.

Ao meu avô Antônio Castanho (*in memoriam*), que embora tenha estado comigo tão pouco tempo, mal viu eu iniciar minha vida estudantil, faz parte da minha vida através das lembranças afetuosas que deixou. À minha avó Lídia (*in memoriam*), que certamente ficaria muito feliz ao saber que concluo mais uma etapa dos estudos.

À minha tia Lúcia, que me ensinou o bê-á-bá e sempre me ajudou em todos os aspectos para que eu desse continuidade nos estudos. Da mesma forma agradeço aos demais familiares.

Ao Lineu, que foi um grande incentivador do meu ingresso no mestrado e não mediu esforços para ver mais esta etapa concluída. Com muita, muita, paciência esteve ao meu lado nesses dois anos de muita angústia, medo, euforia, procurando deixar tudo mais fácil para mim.

Agradeço ao professor Rafael Adelino Fortes. Em sua “Jornada do escritor”, Vogler afirma que “Em alguns casos, o herói está tão relutante ou temeroso que deve ser empurrado à aventura. Um Mentor pode ter que dar um leve pontapé na bunda do herói, para que a aventura, enfim, se desenvolva.” A continuação dos estudos é um desejo que nunca saiu de mim, mas foi você, professor Rafael, quem deu o pontapé que eu precisava quando me “obrigou” a apresentar aquele trabalho, posteriormente criou minha conta no *Lattes* e também foi um incentivador do meu ingresso no mestrado. Agradeço também por sua contribuição neste trabalho.

Aos professores do mestrado, que, possuidores de um conhecimento precioso, contribuíram com a minha formação. Agradeço, em especial, à professora Maria Cleci Venturini que sempre esteve tão acessível e disposta a me auxiliar.

Aos colegas do mestrado, com os quais trocamos conhecimentos e dividimos, mesmo que a distância, nossas angústias e alegrias nessa etapa.

À todas as professoras e professores que, ao longo da minha caminhada, contribuíram com seus conhecimentos e me auxiliaram na minha formação acadêmica e humana.

À minha colega, Tatiane Carraro, com que compartilho minha busca pela aprendizagem, pelas suas contribuições neste trabalho.

Aos meus três “poemas ambulantes”: meus gatos Dionísio e Timótio e à minha gata Mafalda, pela companhia fofa de vocês. O ronronar de vocês, interrompendo o silêncio das madrugadas, deixaram menos exaustivas minhas horas intermináveis de estudos. Ao meu cachorro Arthur que me recebe sempre feliz toda vez que chego em casa, deixando a minha jornada mais afetuosa.

Christopher Vogler diz que “Um herói pode ser treinado por uma variedade de Mentores que lhe ensinam habilidades específicas”, portanto quero agradecer aqui a todos que, em algum momento da minha vida, me ensinaram, me apoiaram, foram mentores da minha jornada.

Acredito que o que leva normalmente as pessoas ao cinema é o *tempo*: o tempo perdido, consumido ou ainda não encontrado.

Andrei Tarkovski

LICHINSKI, Tatiane. **Antes da Chuva: enredamentos entre tempo e mito na narrativa cinematográfica.** 103 - f. Dissertação (Mestrado em Letras)- Universidade Estadual do Centro-Oeste. Orientador: Hertz Wendel De Camargo. Guarapuava - PR, 2017.

RESUMO: A partir do conceito de que o mito é a base dos textos da cultura (CONTRERA, 1996) e um sistema complexo formado por narrativa, ritual, tempo, totem e magia (CAMARGO, 2013), o objetivo desta pesquisa é dar visibilidade aos enredamentos entre tempo e mito presentes na narrativa do filme *Antes da Chuva* (*Before the Rain*, 1994) dirigido por Milcho Manchevski. Justifica-se sua escolha por se tratar de uma obra cujo tema central é a relação do homem com o tempo e sua montagem (não linear) enredar pelo menos três temporalidades: o tempo histórico, o tempo do filme e o tempo mítico. Para tanto, buscamos conhecer diferentes fundamentações sobre o tempo em diversas áreas para aportarmos no sentido de tempo construído pela literatura, arte que se aproxima do cinema em termos de criação diegética, estrutura mítica e elementos arquetípicos, arte que preparou o homem para o consumo do cinema, funcionando como memória estética que auxilia ou aguça a necessidade do simbólico presente no olhar do homem urbano contemporâneo. A metodologia utilizada é a análise fílmica de Vanoye e Goliot-Lété (2002) que pressupõe a decomposição do filme em partes para, em seguida, compreendermos seu papel em relação ao todo significativo, com apoio dos olhares críticos sobre os discursos de imagens, sons, diálogos, composição de personagens. Uma aproximação entre a teoria da jornada do herói (CAMPBELL, 2007) e a composição do protagonista do filme também serviu como método para verificarmos as relações entre cinema com as narrativas míticas ancestrais, memória cultural que ainda persiste nas narrativas audiovisuais atuais. Como resultado final, adentramos nos sentidos do tempo no cinema para que, em nossa interpretação, possamos apontar os pontos de conexão entre tempo e mito no cinema.

Palavras-chave: tempo, mito, cinema, *Antes da Chuva*.

LICHINSKI, Tatiane. **Before the Rain: entanglements between time and myth in the narrative film.** 103-f. Dissertation (Master in Letters) - University of the Midwest. Advisor: Hertz Wendel De Camargo. Guarapuava - PR, 2017.

ABSTRACT: From the concept that myth is the basis of culture texts (CONTRERA, 1996) and a complex system consisting of narrative, ritual, time, totem and magic (CAMARGO, 2013), the objective of this research is to give visibility to the entanglements between time and myth present in the narrative of the film *Before the Rain*, 1994, Directed by Milcho Manchevski. Its choice is justified because it is a work whose central theme is the relationship of man with time and its (non-linear) construction to entangle at least three temporalities: historical time, film time and mythical time. Therefore, we seek to know different rationales over time in various areas to conduce towards time built by literature, art that approaches cinema in terms of diegetic creation, mythic structure and archetypal elements, art that prepared the man for consumption cinema, working as an aesthetic memory aids or sharpens the need for symbolic gift in the eyes of the contemporary urban man. Therefore, we seek to know different rationales over time in various areas to we conduct in the sense of time built by literature, art that approaches cinema in terms of diegetic creation, mythic structure and archetypal elements, art that prepared the man for consumption of cinema, functioning as aesthetic memory that helps or sharpens the need for the symbolic present in the contemporary urban man's eyes. The methodology used is the film analysis of Vanoye and Goliot-Lété (1994) which presupposes the decomposition of the film into parts and then understand its role in relation to the signifying whole, with the support of the critical looks on the speeches of images, sounds, dialogues, composition of characters. An approximation between the hero's theory of the journey (CAMPBELL, 2007) and the composition of the protagonist of the film also served as a method to verify the relations between cinema with the mythical ancestor narratives, cultural memory that still persists in the current audio-visual narratives. As a final result, we enter the senses of time in the cinema so that, in our interpretation, we can point out the points of connection between time and myth in cinema.

Keywords: time, myth, cinema, *Before the Rain*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Capa do filme <i>Antes da Chuva</i>	25
Figura 2 - Aleksandar em sua viagem de volta à Macedônia	31
Figura 3 - A casa de Aleksandar na Macedônia	33
Figura 4 - Aleksandar observa sua casa ao chegar à Macedônia	33
Figura 5 - Aleksandar e seus familiares reunidos em uma fotografia	36
Figura 6 - Fotos da Guerra da Bósnia.....	38
Figura 7 - Aleksandar rasga as fotografias.....	39
Figura 8 - Aleksandar andando de bicicleta e assoviando <i>Raindrops keep falling on my head</i>	40
Figura 9 - Cena do filme no filme <i>Butch Cassidy and the Sundance Kid</i>	40
Figura 10 - Nascimento das ovelhas.....	42
Figura 11 - Kiril observa Zamira morta.....	71
Figura 12 - Aleksandar convida Anne para ir com ele à Macedônia.....	72
Figura 13 - Anne e Nick conversam no restaurante	73
Figura 14 - Aleksandar visita Hanna	74
Figura 15 - Kiril e o Monge retornam do terreno agrícola.	78
Figura 16 - Frase escrita no muro, em Londres	78
Figura 17 - Zamira chegando ao mosteiro, procurando refúgio.....	79
Figura 18 - Kiril percebe os sinais de chuva.....	81
Figura 19 - Zamira aparece no sonho de Kiril	82
Figura 20 - Hanna aparece no sonho de Aleksandar	83
Figura 21 - Aleksandar percebe a aproximação da chuva	84
Figura 22 - Zamira, feliz, com a chuva ao rosto	85
Figura 23 - Aleksandar percebe as primeiras gotas de chuva caírem.	86
Figura 24 - O monge Marko percebe que em breve irá chover.	87
Figura 25 - Aleksandar, herói do <i>Antes da Chuva</i>	90

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. O TEMPO E O TEMPO NA LITERATURA.....	16
1.1 O tempo e suas várias definições.....	16
1.2 Algumas representações do tempo em o <i>Antes da Chuva</i>	24
1.2 O tempo na literatura.....	44
2. O TEMPO NO CINEMA.....	49
2.1 A linguagem do cinema: origens	49
2.2 Esculpir o tempo.....	56
2.3 A reatualização do mito no cinema.....	59
2.4 A jornada do herói	64
3. TEMPO E MITO EM ANTES DA CHUVA	70
3.1 O tempo e o espaço histórico: conflitos, guerras e culturas	74
3.2 Esculpir o <i>Antes da Chuva</i>: o tempo no filme.....	75
3.2.1 O tempo do filme e a experiência sagrada com o tempo.....	76
3.2.2 A organização circular: “o círculo não é redondo”	77
3.2.3 Antes da chuva: uma espera pela religação entre o céu e a terra	80
3.3 A jornada do herói presente no <i>Antes da Chuva</i>	87
3.3.1 Os arquétipos na jornada do herói Aleksandar	88
3.3.2 Mundo Comum	93
3.3.3 Chamado à Aventura	93
3.3.4 Travessia do Limiar.....	94
3.3.5 Testes, aliados e inimigos.....	94
3.3.6 Provação	95
3.3.7 Caminho De Volta.....	96
3.3.8 Ressurreição.....	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
REFERÊNCIAS	101

INTRODUÇÃO

Os mitos se revelam no imaginário humano de forma involuntária (JUNG, 2000), são “fonte dos textos e tramas da cultura” (CONTRERA, 1996) e a “pré-história da literatura” (MELETÍNSKI, 1998). E com uma necessidade de manifestar-se, pois o homem necessita alimentar-se do simbólico, o mito se faz presente nas artes. Conforme afirma Barthes (2001), os mitos “parasitam” as linguagens humanas, dentre elas, a do cinema. Esta é a forma que os símbolos podem emergir ao plano consciente devido à falta de conhecimento de uma linguagem plena, capaz de expressar as instâncias profundas do psiquismo, do inconsciente, do cosmos, do elo com a natureza, da transcendência, do enigma (TÁVOLA, 1985).

O cinema, tal como o conhecemos hoje, resulta de uma longa evolução de imagens, sons, textos para que se constitua em narrativa. Uma narrativa capaz de envolver o telespectador de maneira que este faça parte dela, pois a narrativa cinematográfica só se completa com a percepção do espectador. Com seu poder de dar a impressão de realidade, o filme se torna real ao telespectador, pois este se insere na história e passa a experimentar todos os sentimentos dos personagens do filme. Mesmo que seja algo que sabemos que não é real, o cinema é capaz de impor a realidade com toda a força (BERNARDET, 1991). Em seu início, o cinema não apresentava uma linguagem própria, sendo formado por uma miscelânea de formas artísticas, até que, aos poucos, consegue sua própria linguagem, a qual é obtida a partir do que já existia e também de recursos e funções que ele mesmo cria (CARRIÈRE, 2014).

No decorrer das décadas, o cinema passa a despertar, cada vez mais, o interesse de muitos pesquisadores, sendo objeto e também fonte de pesquisas para estudiosos de diferentes áreas. O cinema é, então, algo curioso. O que há de tão especial nele que tanto nos atrai? Quais os vínculos que o cinema promove? O que faz com que gastemos horas em frente a uma tela, invistamos, nos preparemos ritualmente para apreciá-lo? Para alguns estudiosos, o cinema preenche um vazio que nos foi deixado em nossa evolução histórica social. É ele uma forma de recuperarmos a completude que nos primórdios eram obtidas pelos mitos. Então, o cinema cumpre hoje uma função no imaginário humano que outrora competia aos mitos. O cinema é uma reatualização dos mitos.

O objetivo principal desta pesquisa é dar visibilidade aos enredamentos entre tempo e mito na narrativa cinematográfica a partir do estudo da obra *Antes da Chuva* (1994). Como objetivos específicos elencamos: a) Destacar as relações entre literatura e cinema, como artes que manipulam estruturas diegéticas e arquetípicas que as aproximam da reatualização do mito no cenário contemporâneo; b) Compreender como a linguagem cinematográfica opera os diferentes sentidos de tempo na narrativa fílmica; c) Estudar as estruturas arcaicas presentes em torno do protagonista como memória diegética e estética da narrativa fílmica.

Antes da chuva, um filme de 1994, dirigido por Milcho Manchevski, trabalha com os desencontros amorosos e conflitos étnicos religiosos. A narrativa menciona um fato histórico que é Guerra da Bósnia e apresenta alguns dos conflitos da guerra na vida das pessoas e as atitudes que são tomadas nesse cenário. *Antes da Chuva* recebeu várias premiações e é o primeiro filme macedônio a ser indicado ao Oscar e ganhou o Prêmio Leão de Ouro no 51º Festival Internacional de Cinema de Veneza, ao lado de *Vive L'Amour por Tsai Ming-liang*. O filme apresenta uma narrativa circular e é dividido em três partes: *Palavras*, *Rostos* e *Fotos*.

Em *Palavras*, a narrativa se desenvolve na Macedônia, principalmente, em torno dos personagens Kiril e Zamira. Kiril é um jovem que vive em um mosteiro sob um voto de silêncio. Zamira é uma albanesa acusada de assassinato que procura refúgio no mosteiro em que vive o rapaz. Kiril a auxilia no refúgio, mas a moça é descoberta e ambos são expulsos do mosteiro. Quando estão efetuando a fuga, um grupo liderado pelo avô de Zamira os alcançam e Zamira é assassinada por seu próprio irmão.

A segunda parte, *Rostos*, é narrada em Londres e se desenvolve em torno de Anne e Aleksandar. Ele é fotógrafo de guerra e ela editora de um jornal. Anne é casada com Nick e vive um relacionamento amoroso com Aleksandar. Já no final dessa parte, é retratado o descontentamento de Aleksandar em relação à sua vida em meio as tragédias da guerra e sua iniciativa de voltar para sua terra natal. *Rostos* se finda com o personagem em sua viagem de volta à Macedônia.

Em *Fotos*, o retorno de Aleksandar à Macedônia é apresentado. Uma Macedônia tensa pelo medo da guerra é o cenário dessa parte do filme. Ao regressar, 16 anos depois, à sua comunidade na Macedônia, Aleksandar se demonstra um tanto alheio aos costumes de seus familiares. Possivelmente, após ter visto e fotografado a guerra, bem como suas

consequências trágicas na vida das pessoas, de uma forma mais próxima, ele não se sente motivado a envolver-se em conflitos. Diferente de seus familiares que estão o tempo todo em posição de ataque ou defesa em relação aos conflitos.

A escolha do referido filme deve-se por se tratar de uma obra cujo tema central é a relação do homem com o tempo, bem como a sua montagem (não linear) enredar pelo menos três temporalidades: o tempo histórico, o tempo do filme e o tempo mítico. Para tanto, buscaremos, no desenvolvimento do trabalho, conhecer diferentes fundamentações sobre o tempo em diversas áreas para aportarmos no sentido de tempo construído pela literatura, arte que se aproxima do cinema em termos de criação diegética, estrutura mítica e elementos arquetípicos, arte que preparou o homem para o consumo do cinema, funcionando como memória estética que auxilia ou aguça a necessidade do simbólico presente no olhar do homem urbano contemporâneo.

No primeiro capítulo, *O tempo e o tempo na literatura*, apresentaremos, inicialmente, alguns conceitos de tempo com o intuito de ampliar o entendimento acerca do tempo. Teremos como apoio: Santo AGOSTINHO (1984); Stephen HAWKING (2016); Geza SZAMOSI (1988); Norbert ELIAS (1998); Mircea ELIADE (2010); Paul RICOEUR (1994); Jean PIAGET (1946). Em seguida, falaremos sobre o tempo na literatura, fazendo uma aproximação entre narrativa literária e fílmica. Serão utilizadas nesta parte obras de: Ernst FISHER (1987); Jacques LE Goff (2003); Marisa LAJOLO (1994); Benedito NUNES (2008); Adam Abraham MENDILOW, 1972; Tania PELLEGRINI (2003).

No segundo capítulo, *O tempo no cinema*, falaremos, inicialmente, de forma breve sobre a história do cinema e da construção de sua linguagem. Alguns dos autores que utilizaremos são: Jean Claude BERNARDET (1991); Flávia Cesarino COSTA (1995); Norval BAITELLO JÚNIOR (2005); Inácio ARAUJO (1995); Christian METZ (1972). Em seguida, discorreremos sobre a construção temporal e como o tempo se apresenta na narrativa cinematográfica. Como aporte teórico teremos: Andrei TARKOVSKI (1990); Milton José de ALMEIDA (2003); Ralph STEPHENSON e Jean R. DEBRIX (1969). Posteriormente, falaremos sobre a reatualização do mito no cinema. Para isso, nos apoiaremos nos estudos de: Ernst FISCHER (1987); Everardo ROCHA (2006); Artur da TÁVOLA (1985); Hertz Wendel de CAMARGO (2011); Carl Gustave JUNG (2000); Joseph CAMPBELL (1990).

Por fim, apresentaremos a Jornada do Herói a partir das pesquisas de Carl Gustav JUNG (2000); Joseph CAMPBELL (2007); Christopher VOGLER (2006). No terceiro capítulo, *O tempo e o mito na narrativa cinematográfica*, apresentaremos uma análise plausível de como o filme materializa os sentidos do tempo na narrativa do filme *Antes da Chuva*, bem como a verificação dos elementos míticos no referido filme.

Consideramos importante ressaltar, que embora espaço e tempo sejam aspectos indissociáveis, utilizando as palavras de Géza Szamozsi, são “dimensões gêmeas”, nos limitaremos neste trabalho a direcionar nossa pesquisa à questão do tempo.

1. O TEMPO E O TEMPO NA LITERATURA

1.1 O tempo e suas várias definições

No decorrer da existência humana, diferentes áreas do conhecimento deram sua contribuição para a compreensão acerca do que é o tempo. Compreensão esta que está diretamente relacionada às nossas manifestações artísticas. Desta forma, aqui apontaremos alguns conceitos de tempo abordado por alguns pensadores que se interessaram em compreendê-lo. Sendo uma parte introdutória ao nosso objeto de estudo que é a constituição do tempo na narrativa fílmica, esses apontamentos serão bastante limitados. Julgamos importante fazê-los apenas para possibilitar um melhor entendimento do desenvolvimento da pesquisa, ou seja, com isso esperamos ampliar o conceito de tempo e assim facilitar a compreensão da construção do tempo nas narrativas, em especial na narrativa do filme *Antes da Chuva*.

O que é o tempo? Como constatou Santo Agostinho “Se ninguém me pergunta, eu sei; porém, se quero explicá-lo a quem me pergunta, então não sei.” (AGOSTINHO, 1984, p. 338). Embora convivamos com um conceito de tempo aparentemente muito bem esclarecido em nossa mente, se fôssemos tentar defini-lo seríamos surpreendidos por uma imensa dificuldade em conceituá-lo. Em outras palavras, sabemos o que é porque não refletimos sobre ele. Herdamos um conceito de tempo convencionalmente e não temos a necessidade de explicá-lo. Precisamos apenas aprender a nos inserir nesse conceito, organizá-lo, dar sentido a ele em nossa vida. Comumente ouvimos e mencionamos expressões do senso comum como: “Desperdício de tempo”, “Bons tempos”, “Tempos difíceis”, “O tempo dirá”, “O tempo irá resolver”, e uma infinidade de outras que demonstram a compreensão humana que se tem sobre o tempo.

Stephen Hawking também reflete sobre a questão: “O que é o tempo? É um rio sempre a correr, que leva embora todos os nossos sonhos, como diz um antigo hino inglês? Ou será uma linha ferroviária? Talvez ela tenha voltas e ramais, de modo que possamos avançar e mesmo assim regressar uma estação anterior na linha.” (HAWKING, 2016, p. 39)

Podemos sintetizar, fazendo uma analogia com o conceito de Hawking, que o tempo é percebido como o correr das águas de um rio, o seguir de um ponto ao outro, sem a possibilidade de volta. Ou, o tempo é como uma flecha lançada adiante, comparação esta, recorrente na segunda lei da termodinâmica, devido ao avançar sempre numa mesma direção, sem uma possibilidade de retorno, de desfazer algo já feito. Podemos pensar e planejar o futuro, sendo ele algo que ainda está por vir, no entanto, nada podemos fazer acerca do passado, para reverter alguma coisa já ocorrida. O tempo organizado convencionalmente nos possibilita a ideia de irreversibilidade. Nada permite que ela retorne ao seu ponto inicial.

A sucessão irreversível dos anos representa, à maneira simbólica, a sequência irreversível dos acontecimentos, tanto naturais quanto sociais, e serve de meio de orientação dentro da grande continuidade móvel, natural e social. Numerados, os meses e dias do calendário passam então a representar estruturas recorrentes, no interior de um devir que não se repete. (ELIAS, 1998, p. 10)

Evidenciando a irreversibilidade do tempo ou da direção do tempo sempre à frente, o físico britânico, Stephen Hawking (1988) exemplifica com a suposição de uma xícara de água caindo de uma mesa e quebrando-se no chão em vários pedaços. Se esta ação for filmada e este filme for projetado, ao assistirmos facilmente conseguiremos identificar se a projeção está sendo feita na sua ordem regular – de trás para a frente, ou na sua ordem inversa – da frente para trás, na qual os pedaços da xícara se recompõem e a xícara inteira volta novamente para cima da mesa. Uma situação não real, ou seja, que nunca é vista na vida cotidiana.

Segundo o autor, a reconstituição da xícara relacionada à sucessão do tempo não é possível, pois contradiz a lei da termodinâmica, que afirma que a desordem tende a aumentar com o tempo e nunca diminuir. Portanto, as sequências de ações seguem somente para uma direção no tempo – para o futuro.

Hawking (1988) afirma que existe pelo menos três setas que dão sentido ao tempo (passado – futuro): a termodinâmica, a psicológica e a cosmológica.

Primeiro há a seta do tempo termodinâmica, a direção do tempo em que a desordem ou entropia aumenta. Depois há a seta psicológica do tempo; esta é a direção em que sentimos o tempo passar, a direção em que nos lembramos do passado, mas não do futuro. Finalmente existe a seta cosmológica do tempo em que o universo se expande mais do que se contrai. (HAWKING, 1988, p. 201)

Abordando tempo e espaço como dimensões gêmeas, Geza Szamosi (1988) afirma que espaço e tempo são conceitos simbólicos, acessíveis somente à mente humana graças à linguagem. Segundo o autor, diferente dos demais seres vivos, para os quais o tempo é restrito, ainda que nós humanos não tenhamos vivido ou tido nenhuma experiência com o tempo antes do nosso nascimento (ou pelo menos não recordamos tê-la), conseguimos compreender a existência desse tempo, da mesma forma que compreendemos a existência do tempo futuro, mesmo que não vivamos ele. Portanto, devido à linguagem, para os seres humanos o tempo é ilimitado.

Para Szamosi (1988), podemos mensurar um determinado tempo ou descrever um determinado lugar a partir de diferentes linguagens, e nenhuma dessas linguagens tem sentido para nenhum animal. De acordo com o autor

Há uma grande variedade de tempos e espaços simbólicos na cultura humana. Nem todos são caracterizados por palavras ou números. Pinturas, estátuas, edifícios, mapas, lugares santos, eternos campos de caça e outros mundos do além são todos exemplos de espaços simbólicos. Ritmos, melodias, histórias, peças de teatro, rimas poéticas, dias santos e eternidade, todos significam tempos simbólicos. (SZAMOSI, 1988, p. 11)

Santo Agostinho deixou uma importante contribuição sobre a compreensão do tempo. Em sua obra “Confissões”, podendo ser classificada como biografia teológica, literária e filosófica, na qual discorre com humildade sobre diversos temas, suas indagações e conclusões sobre o tempo chamaram a atenção para a maneira como aprendemos a pensar o tempo. Contribuindo dessa forma para que se pudesse repensar e até desconstruir o que havia-se sistematizado. Tão importante foi sua contribuição que ainda hoje é uma influente fonte de pesquisa à compreensão do tempo.

Embora Agostinho se ampare no aspecto religioso na busca pela compreensão deste tema, ele continua sendo referência acerca do assunto até mesmo por aqueles pesquisadores que tratam a temática com mais ceticismo. Para Agostinho, espaço e tempo são criados por Deus simultaneamente. Logo não existia nem espaço nem tempo antes da criação divina. “Todos os tempos são obra tua, e tu existes antes de todos os tempos; é pois inconcebível que tenha existido tempo quando o tempo ainda não existia.” (AGOSTINHO, 1984 p. 120)

De forma similar, Eliade (2010), em seus estudos sobre as religiões e religiosidades humanas, verifica que

[...] para o homem religioso das culturas arcaicas, toda criação, toda existência começa no Tempo: *antes que uma coisa exista, seu tempo próprio não pode existir*. Antes que o Cosmos viesse à existência, não havia tempo cósmico. Antes de uma determinada espécie vegetal ter sido criada, o tempo que a faz crescer agora, dar fruto e perecer, não existia. É por esta razão que toda a criação é imaginada como tendo ocorrido *no começo do tempo, in princípio*. O Tempo brota com a primeira aparição de uma nova categoria de existentes. (ELIADE, 2010, p. 69-70)

Não existe o “antes” da criação “divina”, porém temos em mente uma forte concepção de início e fim, de antes e depois, o que nos dificulta compreendermos o tempo de uma forma mais ampla. Ainda que Agostinho compreenda o tempo como sendo linear, logo, assim como teve um início terá um fim, em contrapartida, ele defende a existência da eternidade.

[...] a sucessão dos tempos não é feita senão de uma seqüência infindável de instantes, que não podem ser simultâneos; que, pelo contrário, na eternidade, nada é sucessivo, tudo é presente, enquanto o tempo não pode ser de todo presente. Veria que todo o passado é repellido pelo futuro, que todo futuro segue o passado, que tanto o passado como o futuro tiram seu ser e seu curso daquele que é sempre presente. (AGOSTINHO, 1984, p. 119)

Em relação a medida do tempo, Agostinho afirma que não se pode medir o tempo que já passou, nem o tempo que está por vir, desta mesma forma não se fará com o presente, pois este é um momento instável que enquanto escapa ao passado desliza ao futuro. “Logo, o tempo presente não tem extensão alguma.” (AGOSTINHO, 1984, p. 341) O filósofo Paul Ricoeur acrescenta que “Para Agostinho, a divisão do tempo em dias e anos, bem como a capacidade, familiar a todo retórico antigo, de comparar as sílabas entre si como longas e breves, designam propriedades do próprio tempo.” (RICOEUR, 1985, p. 20)

O ser humano tem a necessidade de organizar o tempo, dividindo-o, basicamente, em minutos, horas, dias, semanas, meses e anos. São criados então os instrumentos de medida do tempo, tais como a ampulheta, o relógio, o calendário. Essa organização do tempo depende de cada cultura, mas geralmente se distingue em circular e linear, ou ainda, na junção das duas. Assim como há a linearidade do tempo, sem a possibilidade de

retorno – percebidas com mais facilidade na medida anual ou secular, ou seja, em períodos mais longos de tempo, há também uma medida circular, da repetição, percebidas facilmente através das horas, das semanas, dos meses – esses permitem um retorno. As mesmas horas percorridas em um dia são percorridas no outro dia, assim ocorre com os dias da semana, com os meses. Entretanto, o tempo da biologia não permite um retorno. O ciclo vital tem um processo linear, sem possibilidade de retornar ao seu estado anterior. Não é possível um ser vivo já em vida adulta retornar à sua infância, por exemplo.

Existe ainda, um tempo cuja duração é divergente do tempo físico, aquele que pode ser rigorosamente cronometrado pelo relógio ou pelo calendário, este tempo é o psicológico. Embora haja um tempo – o chamado tempo físico, que apresente a mesma duração para todas as pessoas em qualquer lugar no mundo, a maneira como esse tempo é percebido por cada pessoa se difere. Quando estamos envolvidos com atividades que nos despertam grande interesse, nos agradam de forma que nos mantém concentrados temos a impressão que o tempo passa mais depressa, porém se estamos desenvolvendo uma atividade entediante a impressão que temos é que o tempo não passa. Sendo assim, o tempo de uma hora, cronometrado pelo relógio, pode ser interpretado psicologicamente como alguns minutos ou intermináveis horas.

De acordo com Eliade (2010), existem dois tempos: o sagrado e o profano. O tempo profano é aquele de duração cronológica, “criado” pelo homem. E o tempo sagrado aquele que não flui, não constitui início, meio e fim, permanece imóvel. Nas palavras de Mircea Eliade “se apresenta sob o aspecto paradoxal de um Tempo circular, reversível e recuperável, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos.” (ELIADE, 2010, p. 64)

Devido à nossa pesquisa apresentar em seu desenvolvimento a construção temporal nas narrativas (literária e cinematográfica), julgamos importante apresentarmos, ainda que de forma bastante breve, a teoria piagetiana da construção do tempo pela criança. Isso ajudará no entendimento de como o tempo é assimilado pelo intelecto humano e assim se consiga “inventar” narrativas (lineares ou circulares) passíveis de compreensão.

Jean Piaget, com base em sua Epistemologia Genética, defende que a noção de tempo na criança é construída e não adquirida de maneira nata, como defendida por teorias clássicas. No prefácio da obra *A noção de tempo na criança*, Piaget diz que

O conhecimento dos processos construtivos que engendram as noções fundamentais da ordem temporal, da simultaneidade, da igualdade e da superposição das durações, a partir de um estado em que a criança nem sequer suspeita ainda da existência de um tempo comum a todos os fenômenos, lhes será talvez de alguma utilidade. (PIAGET, 1946, p. 08)

Para o autor, a construção ocorre a partir da experiência com o real e das relações estabelecidas entre objetos e situações. Desta forma, a construção do conceito de tempo é permitida a partir da relação entre o tempo com espaço e rotina. Para Piaget, desde cedo a criança começa a compreender o tempo físico e o tempo vivido. Sendo o tempo físico aquele de natureza cronológica e o vivido o de natureza psicológica, conforme já foi explicado anteriormente. No entanto, o autor defende que um necessita do outro.

[...] em correlação exata com esta objetivação [do tempo físico], haverá subjetivação do tempo psicológico, no sentido preciso da coordenação interior e representativa das ações do sujeito, passadas, presentes e futuras. Esta objetivação e esta subjetivação, longe de permanecerem independentes uma da outra, se corresponderão então, num constante intercâmbio, porquanto o eu é ação, e repetamo-lo, a ação só é criadora com a condição de reencontrar os objetos. Nesse sentido, a “duração pura” poderia muito bem não passar de um mito, ou então não seria senão o resultado dessa inteligência construtiva, tão necessária à construção do eu próprio, na ação quotidiana, como à elaboração do universo, no outro pólo da mesma atividade não divisível e contínua. (PIAGET, 1946, p. 225-226)

Portanto, o tempo é aprendido. E sem nos darmos conta disso, temos sistematizado uma noção de tempo. E para o senso comum esse conceito está completo, nos satisfaz. Lidamos com o tempo de uma maneira simples, sutil, familiar. Materializamos ele, o medimos. Aprendemos logo na infância a dividi-lo em segundos, minutos, horas, dias, semanas, meses, anos, décadas, séculos. Aprendemos, ao menos, a inferir o tempo de nossas ações e o tempo do resultado delas. Nos situamos no tempo, temos uma noção lógica e clara de passado, presente e futuro. Percebemos a ocorrência do tempo psicológico. E a partir disso não precisamos de mais nada. Acreditamos, mesmo sem pensar noutra possibilidade de compreendê-lo, que temos o domínio de compreensão do tempo.

Angel Pino, filósofo e professor de psicologia, discute as dificuldades que tanto o homem comum como o homem da ciência tem em lidar com as questões do tempo. Porém, segundo ele, na ausência do pensamento curioso e inquieto do homem da ciência, o tempo é mais simples e coerente. Nas palavras de Pino, “(...) enquanto o homem de ciência tenta inutilmente responder às incertezas a respeito da existência do tempo, a sensatez das experiências mais elementares do cotidiano conduz o homem comum a não precisar explicar o tempo, mas apenas a aprender a lidar com ele.” (PINO in ZAMBONI; DE ROSSI, 2003, pp. 49 -50)

Tempo e memória possuem uma relação indissociável. Portanto, falaremos um pouco sobre essa relação. Vale ressaltar que nos limitaremos a falar da memória conforme a definição e função que Jacques Le Goff atribui a ela: “A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas.” (LE GOFF, 2003, p 419)

Tendo em vista as considerações anteriores, discorreremos, a seguir, sobre as contribuições das artes imagéticas, em especial da fotografia e do cinema, como recursos que contribuem com a memória na atualização de, fazendo uso dos termos de Jacques Le Goff, “impressões ou informações passadas”.

Assim como o ser humano compreende o tempo – ainda que essa compreensão seja um tanto limitada devido à complexidade deste, conforme já foi discutido, ele busca também meios de fugir de algumas consequências dessa passagem temporal. Em sua “Ontologia da imagem fotográfica”, ao defender a possibilidade de uma psicanálise das artes plásticas considerar a prática do embalsamento como o início da referida arte, André Bazin nos permite perceber a tentativa do ser humano em impedir a ação destruidora do tempo.

Na origem da pintura e da escultura, descobriria o “complexo” da múmia. A religião egípcia, toda ela orientada contra a morte, subordinava a sobrevivência à perenidade material do corpo. Com isso satisfazia uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo. A morte não é senão a vitória do tempo. (BAZIN, 1991, p. 19)

O tempo mata, morte esta não só numa definição biológica, mas também no sentido de transformar ou dar fim a algo que não seja, necessariamente, um ser vivo ou algo material. Pensando de acordo com uma concepção linear do tempo, cada instante da

nossa vida é morto com a chegada de um outro instante. E não há como reverter ou reviver nenhum momento novamente, como consequência vem o esquecimento, uma necessidade de nossa memória apagar certas informações para dar lugar à outras. O tempo mata, então, nossas lembranças.

No entanto, um registro imagético comum à nossa época, a fotografia é um meio de parar o tempo em um determinado instante e “congelá-lo”, mantê-lo “vivo”, uma vez que sempre que revermos aquela fotografia ocorrerá em nossa memória, ainda que não em sua amplitude, uma reatualização daquele instante de nossa vida.

Mesmo que a imagem registrada não seja de uma ocasião na qual nós estivemos presentes – como exemplo, uma foto de algum membro de nossa família que nem chegamos a conhecer ou uma imagem que faça parte de um noticiário (um registro histórico), ela contribuirá com nossa memória na construção de um passado. Jacques Le Goff afirma que a construção de monumentos aos mortos e a fotografia são os dois fenômenos mais importantes na manifestação da memória coletiva surgidos no século XIX. Para o autor, a fotografia “revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica.” (LE GOFF, 2003, p. 461)

De acordo com Bazin (1991), além do embalsamento, as estátuas, os desenhos nas cavernas representando um animal dominado com uma significação de êxito na caçada por parte do homem, um retrato pessoal pintado, são exemplos da evolução da arte paralela com a civilização e perderam um caráter mágico que possuíam anteriormente, porém apresentam a necessidade incontrolável de vencer o tempo.

Não se acredita mais na identidade ontológica de modelo e retrato, porém se admite que este nos ajuda a recordar aquele e, a salvá-lo de uma segunda morte espiritual. [...] “Que coisa mais vã a pintura”, se por trás de nossa admiração absurda não se apresenta a necessidade primitiva de vencer o tempo pela perenidade da forma! (BAZIN, 1991 p. 20)

Assim como as demais artes, “destruidoras” do tempo, evoluíram, para Bazin, o cinema é, depois da fotografia, mais um estágio da evolução das artes imagéticas.

[...] o cinema vem a ser a consecução da objetividade fotográfica. O filme não se contenta mais em conservar o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma era extinta, ele livra a arte barroca de sua catalepsia convulsiva. Pela

primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação. (BAZIN, 1991, p. 24)

O tempo está envolvido no cinema de diversas maneiras. Porém, finalizamos aqui nossas colocações sobre a fotografia e o cinema enquanto meios que colaboram com a memória na conservação do tempo, tendo em vista que voltaremos a falar sobre eles no capítulo seguinte, de uma maneira mais dinâmica.

Portanto, acreditamos ter possibilitado uma reflexão e, conseqüentemente, a verificação de que o tempo da mesma forma que se apresenta de forma simples é também um fenômeno complexo. E este tempo quando transposto na arte precisa estar em consonância com a compreensão que temos do tempo, ou seja, de forma que possamos constatar a existência e progressão temporal na obra.

1.2 Algumas representações do tempo em o *Antes da Chuva*

Neste capítulo, vamos procurar exemplificar alguns dos conceitos de tempo apresentados no capítulo anterior nos utilizando do filme *Antes da Chuva*, pois no referido filme, assim como em outras obras cinematográficas, são diversas as manifestações de tempo apresentadas. Nosso propósito em expor alguns dos conceitos apresentados a fim de melhorar a compreensão do leitor, portanto não tornaremos amplas essas exemplificações.

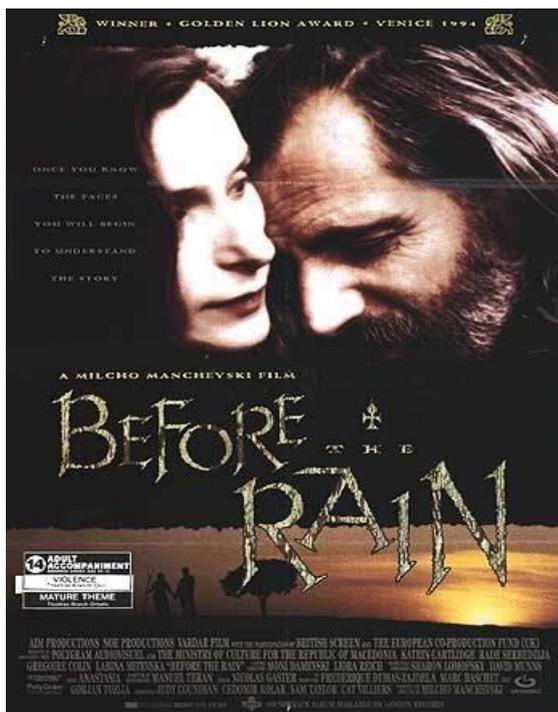


Figura 1 - Capa do filme Antes da Chuva

Antes da chuva (*Before the rain*), produzido em 1994, evidencia em seu enredo algumas consequências dos conflitos dos Balcãs na vida de seus personagens. Conflitos provenientes da Guerra da Bósnia, ocorrida na primeira metade da década de 1990. Esse confronto ocorre em uma região marcada por povos de diferentes nacionalidades, idiomas e religiões.

A tabela a seguir esclarece melhor essas diferenças, tendo em vista que a constatação dessas diferenças se faz importante para a compreensão do início e dos avanços de um conflito entre povos com características distintas entre si.

Língua, nacionalidades e religiões predominantes na região dos Balcãs (1987)

	Língua	Nacionalidades	Religiões
Bósnia-Herzegovina	Eslava	Muçulmanos ³⁶ (44%) Sérvios (31%) Croatas (17%)	Muçulmana (44%) Ortodoxa (31%) Católica (17%)
Croácia	Croata (Eslava)	Croatas (78%) Sérvios (12%) Muçulmanos (1%)	Católica (90%) Ortodoxa (11,1%) Muçulmana (1,2%)
Macedônia	Macedônia (Eslava)	Macedônios (65%) Albaneses (16,6%) Turcos (4,8%) Ciganos (2,7%) Sérvios (2,2%)	Ortodoxa (90%) Muçulmana (10%)
Sérvia e Montenegro	Sérvia (Eslava)	Sérvios (62,3%) Albaneses (16,6%) Montenegrinos (4,9%) Húngaros (3,3%) Muçulmanos (3,1%)	Ortodoxa (44%) Católica (31%) Muçulmana (12%)
Eslovênia	Eslovena (Eslava)	Eslovenos (90,5%) Croatas (2,9%) Sérvios (2,2%) Muçulmanos (1%)	Católica (90%) Ortodoxa Muçulmana

Fonte: Dicionário das Relações Internacionais, 2006, p. 43

Fonte: Álvarez (2008)

A Guerra da Bósnia ocorreu entre 1991 e 1995, foi responsável pela morte de mais de 250 mil pessoas e mais de 1,5 milhão de pessoas tiveram que fugir para outros países. Além disso, outras atrocidades foram registradas, como torturas e estupros (mais de 200 mil muçulmanas foram estupradas). Como consequências, a destruição da infraestrutura, de patrimônio histórico e cultura, falta de emprego. (ÁLVAREZ, 2008)

Sendo o *Antes da chuva* um filme que traz à luz um acontecimento histórico, nos amparando em Marc Bloch e Jacques Le Goff, faremos algumas considerações a respeito do tempo e da história enquanto ciência, considerando que a história relaciona-se com o tempo passado, presente e futuro. É comum a associação da história com o tempo passado. Porém, o historiador Marc Bloch não concorda com a definição “ciência do passado” atribuída muitas vezes à história. Embora todas as ciências trabalhem com o tempo, uma vez que não podem desligar seus objetos de pesquisa do tempo, para o historiador, a relação existente entre a história e o tempo é mais profunda:

"Ciência dos homens", dissemos. É ainda vago demais. É preciso acrescentar: "dos homens, no tempo". O historiador não apenas pensa "humano". A atmosfera em que seu pensamento respira naturalmente é a categoria da duração. Decerto, dificilmente

imagina-se que uma ciência, qualquer que seja, possa abstrair do tempo. Entretanto, para muitas dentre elas, que, por convenção, o desintegram em fragmentos artificialmente homogêneos, ele representa apenas uma medida. Realidade concreta e viva, submetida à irreversibilidade de seu impulso, o tempo da história, ao contrário, é o próprio plasma em que se engastam os fenômenos e como o lugar de sua inteligibilidade. (BLOCH, 2001, p. 55)

Ainda para Bloch, o passado e o presente na história possuem uma relação indissociável, sendo que um auxilia na compreensão do outro. Ou seja, o passado deve ser estudado para que se possa compreender o presente, da mesma maneira que o presente deve ser investigado para que se possa compreender o passado.

Se é a história, pensando aqui nela enquanto ciência, que nos traz as informações do passado e permite que nós tenhamos conhecimento de fatos que aconteceram em um tempo que ficou para trás, o cinema é um aliado nesse conhecimento uma vez que ele pode ser também uma fonte para a história. Jacques Le Goff relembra que

Marc Ferro [1977] mostrou como o cinema acrescentou à história uma nova fonte fundamental: o filme torna claro, aliás, que o cinema é "agente e fonte da história". Isto é verdadeiro para o conjunto dos *media*, o que bastaria para explicar que a relação dos homens com a história conhece, com os *media* modernos (imprensa de massas, cinema, rádio, televisão), um avanço considerável. (LE GOFF, 2003, p. 52)

Obviamente, o cinema é uma arte, sem compromisso com a exibição de fatos verídicos, porém com a inclusão de fatos históricos em seu enredo, ele já se apresenta como uma ponta de um iceberg para o historiador, ou mesmo para os espectadores, pois através de um filme fatos ignorados passam a serem conhecidos. E para Marc Ferro (apud LE GOFF, 2003), o descompromisso com a verdade que o cinema possui, dá a ele a autonomia para expor outras versões acerca dos fatos sem ter a obrigação de justificar tais versões e essas novas versões podem contribuir com uma nova visão acerca dos fatos apresentados, contribuindo assim para um julgamento crítico.

Ainda que a Guerra da Bósnia não seja extensivamente explorada no *Antes da Chuva*, ela é várias vezes mencionada e algumas consequências desse conflito são expostas. Sendo o cinema acessível a um grande público, *Antes da Chuva* fará com que

muitos espectadores tenham conhecimento ainda que superficial acerca da Guerra e possibilitará que busquem em outras fontes mais informações referentes a esse conflito. Após mais de duas décadas de criação/exibição, *Antes da Chuva* continua sendo um meio de nos lembrar um acontecimento trágico na história da humanidade, um tempo que se faz presente toda vez que o filme é assistido.

O título do filme, *Antes da chuva*, já é bastante sugestivo quando se remete a uma concepção temporal. O advérbio de tempo “antes” supõe algo que antecede (no caso) a chuva. Portanto, somente o nome já permite que o espectador constate que, no desenvolver da trama, atos ou situações ocorrerão anteriormente à chegada da chuva.

De acordo com Bakhtin (1997), a utilização das palavras, por parte do falante/autor, num determinado enunciado não é despreziosa, logo está em concordância com o enunciado em sua totalidade conforme sua finalidade.

Ao escolher a palavra, partimos das intenções que presidem ao todo do nosso enunciado, e esse todo intencional, construído por nós, é sempre expressivo. E esse todo que irradia sua expressividade (ou melhor, nossa expressividade) para cada uma das palavras que escolhemos e que, de certo modo, inculca nessa palavra a expressividade do todo. Escolhemos a palavra de acordo com sua significação que, por si só, não é expressiva e pode ou não corresponder ao nosso objetivo expressivo em relação com as outras palavras, isto é, em relação com o todo de nosso enunciado. (BAKHTIN, 1997, p 311)

Falando sobre as significações que tempo e espaço adquirem nas representações humanas, Geza Szamosi chama atenção para o poder que os símbolos exercem na sociedade. Szamosi afirma que “Um símbolo é apenas um símbolo e nunca uma coisa real. A palavra água não é molhada e não corre. No entanto, os símbolos têm grande poder e podem provocar um tremendo impacto no mundo real.” (SZAMOZI, 1988, p. 11)

Da mesma forma a palavra “chuva” é um símbolo que não possui materialidade concreta, mas convencionada no imaginário humano, ela é imediatamente transformada na imaginação humana em uma chuva real. E, retomando o que foi comentado anteriormente, com a junção do termo “antes” e “chuva”, o espectador poderá prever que o filme abordará fatos que antecedem a ocorrência de uma chuva, em um instante temporal que precede à chegada da chuva.

A chuva é relacionada também a um tempo atmosférico, um estado momentâneo na atmosfera, associado à fertilização do solo, renovação da vida. Um elemento mítico que, sendo enviada por deus (ou pelos deuses) é sinônimo de fecundação, de purificação. Um sinal de que a vida continua.

Na frase de abertura, em *lettering*, a qual diz: *Com um pio os pássaros cruzam o céu negro. As pessoas estão caladas, meu sangue ferve por esperar*, podemos verificar uma forte expressão do tempo psicológico. Elementos como o céu negro, o pio de um pássaro, o silêncio demonstram a angústia de uma espera, uma aflição, o tempo que parece não passar.

O sentido que as palavras possuem isoladamente são bastante subjetivos. O termo “sangue”, por exemplo, com sua ampla rede semântica pode despertar profundas emoções para algumas pessoas, outros termos presentes na frase também podem mexer emocionalmente com determinadas pessoas e não causar nenhuma reação emocional em outras. Porém, todas essas palavras organizadas possuem um forte significado poético, capaz de emocionar o ouvinte/leitor. Bakhtin explica que “O colorido expressivo [das palavras] lhes vem unicamente do enunciado, e tal colorido não depende da significação delas considerada isoladamente.” (BAKHTIN, 1997, p. 312)

Esta frase está em consonância com o filme uma vez que, embora haja os ápices de conflitos, a trama, de um modo geral, é calma e sempre voltada à ansiosa espera pela chegada da chuva. Como vimos no capítulo anterior, o tempo psicológico se difere do tempo cronológico, uma vez que aquele resulta do nosso estado emocional diante de algum acontecimento. Tristeza e angústia, são exemplos de sentimentos ou emoções que fazem com que tenhamos a impressão de que o tempo cronológico passa mais lentamente.

Após a apresentação da frase, entra em evidência a música de abertura do filme: *Time never dies*, composta para o filme pelo grupo macedônio Anastasia. O nome da música está em conformidade com a trama no que se refere a sua construção circular bem como com uma frase recorrente no filme, a qual aparece na fala de um personagem e numa escrita em um muro: *O tempo nunca morre, o círculo não é redondo*.

Ainda que a música não receba uma atenção consciente do espectador, ela apresenta uma importante contribuição na construção da trama. Sobre os efeitos que a música exerce na narrativa cinematográfica, Laurent Jullier e Michel Marie (2009)

afirmam que “Sem que se saiba de onde ela vem nem com que instrumentos ela é produzida, sem mesmo se estar familiarizado com sua linguagem, a música – é um de seus encantos mais evidentes – pode fazer efeito por si mesma, para nos encantar ou nos causar arrepios.” (LAURENT JULLIER E MICHEL MARIE, 2009, p. 40).

Time never dies é uma música produzida exclusivamente com instrumentos musicais, com um ritmo lento que auxilia na composição dramática da trama. Embora Andrei Tarkovski considere que a música pode ser também prescindível no cinema, ele reconhece que quando bem usada a música pode alterar todo o tom emocional de uma cena. Porém, ela deve estar em harmonia com a imagem de tal forma que sem a música “a imagem não apenas se tornaria mais pobre em termos de concepção e impacto, mas seria também qualitativamente diferente”. (TARKOVSKI, p. 191, 2010)

Enquanto as imagens de abertura do filme são apresentadas: Kiril colhendo tomates num terreno agrícola, com uma paisagem montanhosa ao fundo, olhando as nuvens e sutilmente sorrindo ao perceber o sinal de que a chuva virá, a música ajuda na construção do conceito de uma vida harmoniosa entre o homem e a natureza, de um local tranquilo. Conceito este que será quebrado, logo em seguida, com a fala do irmão Marko que expressa seu medo de ataques de guerra e também da cena de meninos em uma brincadeira que usam tartarugas simulando tanques de guerra.

Com a entrada dessa cena, a música já está num tom bastante discreto e, em meio as falas dos personagens, praticamente passa despercebida. A situação de calma é desconstruída para entrar em cena, então, os conflitos existentes naquele local. Assim percebemos a contribuição sonora na construção emocional de um tempo psicológico que flui compassadamente.

Com o intuito de elucidarmos o tempo cronológico, bem como os símbolos criados a fim de medi-lo, utilizaremos uma cena que retrata uma conversa de Aleksandar, durante sua viagem de volta à Macedônia, com um outro passageiro. Quando questionado sobre quanto tempo ele está distante da Macedônia, Aleksandar responde: “16 anos.”.



Figura 2 - Aleksandar em sua viagem de volta à Macedônia

Acompanhar a passagem do tempo é uma das mais antigas atividades humanas. Ressaltando a influência dos grandes personagens da história na padronização da medida do tempo, Jacques Le Goff afirma que “A conquista do tempo através da medida é claramente percebida como um dos importantes aspectos de controle do universo pelo homem.” (Le Goff, 2003, p. 478)

De acordo com Geza Szamosi (1988), a necessidade do ser humano ao criar os instrumentos para medir o tempo é de acompanhá-lo e não, propriamente, de medi-lo.

O que as sociedades humanas necessitavam desde cedo era de uma capacidade de acompanhar o curso do tempo. Isso é muitas vezes confundido com a medição do tempo, embora as duas operações nada tenham em comum. Acompanhar o curso do tempo significa simplesmente adaptar-se às fases de um ambiente periodicamente mutável. Para auxiliar nesse processo, calendários e relógios de complexidade variável foram inventados em todas as civilizações (SZAMOSI, 1988, p. 97).

A partir das observações dos movimentos do sol e da lua, o ser humano percebeu que havia ali uma repetição que ocasionaria a alternância de dia e noite, entre outras mudanças cíclicas. E, partindo da organização cósmica, ele encontrou uma maneira de localizar e de se localizar no tempo. Vários foram os meios que o ser humano utilizou para não perder-se no tempo, criou e aprimorou instrumentos que o auxiliasse e assim

algumas medidas foram convencionadas e mantém-se em plena utilidade até os dias de hoje.

Na fala de Aleksandar, percebemos a utilização dessa organização. Resultado de uma convenção histórica cultural, “16 anos” é um símbolo temporal facilmente compreendido, conseguimos dividi-lo em unidades menores – em meses, dias, por exemplo. Fazemos comparações com outros fatos que duraram esses tempo ou parte dele. Enfim, é um elemento abstrato que nos parece concreto. Algo que parece não poder ser dissociado da vida humana.

Durkheim não deixou de observar que um indivíduo isolado poderia, a rigor, ignorar o tempo que se esvai, e se achar incapaz de medir a duração, mas que a vida em sociedade implica que todos homens se ajustem aos tempos e às durações, e conheçam bem as convenções das quais são o objeto. É por isso que existe uma representação coletiva do tempo; ela se harmoniza sem dúvida com os grandes fatos de astronomia e física terrestre, porém a estes quadros gerais a sociedade sobrepõe outros que se ajustam sobretudo às condições e grupos humanos concretos. (HALBWACHS, 1990, p. 90)

O questionamento que o passageiro faz a Aleksandar evidencia a necessidade que os indivíduos têm desse conhecimento (da medição da passagem do tempo) nas relações sociais. Um questionamento que está sempre presente no dia a dia dos seres humanos.

A sucessão irreversível dos anos representa, à maneira simbólica, a sequência irreversível dos acontecimentos, tanto naturais quanto sociais, e serve de meio de orientação dentro da grande continuidade móvel, natural e social. Numerados, os meses e dias do calendário passam então a representar estruturas recorrentes, no interior de um devir que não se repete. (ELIAS, 1998, p. 10)

Precisamos saber em que ano estamos, em que período do ano (mês, dia), nossa idade, idade de outras pessoas, a duração de um acontecimento. Para Norbert Elias “Tudo isso tornou-se uma segunda natureza e é aceito como se fizesse parte do destino de todos os homens.” (ELIAS, 1998, p. 11)

Dezesseis anos é uma fração considerável da vida de um ser humano. E no caso de Aleksander, um tempo extenso para ficar longe de sua terra natal. Muitas mudanças, tanto de aspecto físico quanto psicológicos, acontecem nesse período de tempo.

Ao retornar à Macedônia, uma das imagens com uma ênfase emocional que mostra as mudanças ocorridas com o passar do tempo naquele lugar, é a visão que Aleksandar tem quando olha para sua antiga casa. Ele a vê destruída e com marcas do desgaste causado pelo tempo. A expressão impactante mostra o seu espanto e decepção ao ver sua antiga morada transformada. Aleksandar parece então ter se dado conta de que o tempo passou.



Figura 3 - A casa de Aleksandar na Macedônia



Figura 4 - Aleksandar observa sua casa ao chegar à Macedônia

Relembremos, então, a seta da termodinâmica, sugerida por Hawking, a que a entropia aumenta com o passar do tempo. O exemplo que Hawking utiliza para explicar a entropia coincide com a cena selecionada. Para o físico, “É um dado da experiência comum que a desordem tem tendência a aumentar, se as coisas forem deixadas entregues a si próprias. (Basta deixarmos de arranjar o que se estraga nas nossas casas para vermos que isto é verdade!).” (HAWKING, 1988, p.110)

A casa deixada por Aleksandar evidencia que a entropia aumenta no mesmo sentido do tempo (similar a uma flecha). A imagem denuncia também a intervenção humana e não somente a intervenção do tempo (com as ações da natureza como o vento, o sol e a chuva) como causador da desordem. Uma vez deixada abandonada durante a ausência do morador, sem ser consertado o que foi gradativamente se estragando, o resultado entrópico ocorrido nos dezesseis anos espantou Aleksandar.

A relação entre a desordem e tempo (chamamos a atenção para a interpretação do termo “desordem”, no conceito da física, similar à “alteração”) é um fato tão imbricado à natureza que também pode passar despercebido no cotidiano. É corriqueiro o ser humano estar sempre restaurando seus pertences, não os deixando desgastarem-se com o tempo. Uma atitude um tanto instintiva. Não é à toa que Aleksandar se surpreende ao rever a sua morada. Não esperava que o tempo fosse arruiná-la.

Após falarmos sobre a ação “destruidora” do tempo e considerando que o tempo é também o responsável pela destruição de nossas lembranças, falaremos sobre dois elementos capazes de preservar, ainda que simbolicamente, tanto aspectos físicos quanto emocionais da ação do tempo: a fotografia e o cinema.

Relembramos que compreendemos a memória “como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de informações psíquicas, graças às quais o homem pode *atualizar impressões ou informações passadas*, ou que ele representa como passadas.” (Le Goff, 2003, p. 419, grifos nossos)

Com o decorrer da passagem do tempo vamos colecionando memórias – lembranças de momentos que vivemos. Porém, nosso cérebro não é capaz de armazenar todos esses momentos, portanto grande parte de nossa vivência é apagada. Considerando que nossas lembranças são associadas aos nossos sentidos, as criações humanas são

nossas aliadas na preservação de nossas memórias. E essa memória é a única forma de mantermos vivos, trazidos ao tempo presentes, os acontecimentos passados. É uma forma de não deixar morrer aquilo que está no passado.

A memória aparece então como um dom para iniciados e a *anamnesis*, a reminiscência, como uma técnica ascética e mística. Também a memória joga um papel de primeiro plano nas doutrinas órficas e pitagóricas. Ela é o antídoto do Esquecimento. No inferno órfico, o morto deve evitar a fonte do esquecimento, não deve beber no Letes, mas, pelo contrário, nutrir-se da fonte da Memória, que é uma fonte de imortalidade. (LE GOFF, 2003, 434)

Como alguns exemplos de artes que contribuem no resgate de acontecimentos passados, podemos citar: a música – uma música pode estar ligada a um determinado momento de nossa vida e ao ouvirmos ela nos recordaremos desses momentos; a obra literária; o cinema; a escultura; a fotografia. Todos esses, entre vários outros, contribuem para a rememoração.

Além de ser uma arte que trabalha diretamente com o tempo e o espaço, a fotografia é uma forma simbólica de preservar momentos das ações do tempo, fazendo com que, por meio do registro fotográfico, um determinado instante fique armazenado e possa assim servir na rememoração. Barthes afirma que “O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.” (BARTHES, 1984, p. 13)

Estamos, pois, falando de tempo e as fotografias são também aspectos marcantes em relação a concepção temporal presente no filme *Antes da Chuva*, tendo em vista que Aleksandar é um fotógrafo de guerra. Duas imagens fotográficas, expostas no filme, serão utilizadas nesse momento. A primeira é a foto de Aleksandar com a família. A fotografia é feita com a câmera de Aleksandar, logo após ele retornar à Macedônia. Apresentaremos também uma imagem com fotografias destruídas, representando a tentativa da destruição da memória.



Figura 5 - Aleksandar e seus familiares reunidos em uma fotografia

Este é um momento agradável, no qual os familiares confraternizam juntamente com um ente querido que acabara de retornar depois de anos distante. Há, pois, o registro de um instante temporal que merece ser “congelado” para que em momentos futuros esse instante possa ser revivido, ainda que em lembranças, ou apresentado às novas gerações desta família, transitando assim do individual para o coletivo. Falando sobre os álbuns de família, André Bazin afirma que

Essas sombras cinzentas ou sépias, fantasmagóricas, quase ilegíveis, já deixaram de ser tradicionais retratos de família para se tornarem inquietante presença de vidas paralisadas em suas durações, libertas de seus destinos, não pelo sortilégio da arte, mas em virtude de uma mecânica impassível; pois a fotografia não cria, como a arte, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção. (BAZIN, 1991 p. 24)

Um retrato como este tem o poder de armazenar num fragmento do tempo, no qual várias gerações estão unidas, emoções experimentadas, múltiplos sentimentos que, de forma individual ou coletiva, poderão vir à tona toda vez que a fotografia for visualizada. Dando significado ao álbum de fotografia, Pierre Bourdieu (apud LE GOFF, 2003, p. 460) afirma que

O álbum de família exprime a verdade da recordação social. Nada se parece menos com a busca artística do tempo perdido

que estas apresentações comentadas das fotografias de família, ritos de integração a que a família sujeita os seus novos membros. As imagens do passado dispostas em ordem cronológica, "ordem das estações" da memória social, evocam e transmitem a recordação dos acontecimentos que merecem ser conservados porque o grupo vê um fator de unificação nos monumentos da sua unidade passada ou, o que é equivalente, porque retém do seu passado as confirmações da sua unidade presente.

Conforme revela Barthes (1984), a partir do momento em que ele sabe que será fotografado, há um preparo, um metamorfoseamento para a imagem. E isso é percebido na fotografia acima, as pessoas, sabendo que serão fotografadas, preparam-se para a pausa daquele instante temporal. No entanto, algo inusitado acontece, pois Aleksander programa a câmera para fazer a fotografia e se reúne aos demais para posar de maneira conveniente para a foto, cruza os braços e encara a objetiva, porém uma mosca o atrapalha. No exato instante em que a câmera captura a cena ele está olhando para a mão que acabara de dar um tapa na mosca.

Fotografias como essas, que registram momentos felizes, dos quais temos satisfação em recordar, são frequentemente feitas por todos os tipos de pessoas. Momentos tristes não são fotografados para serem armazenadas em interesse privado, pois não há o desejo em serem lembrados. No entanto, nem todas as fotografias são feitas para o interesse privado. Há, também no filme, outro tipo de fotografia, as quais não registram bons momentos, os quais não são vistos para se obter boas lembranças. São fotografias feitas para ilustrar acontecimentos trágicos e assim divulgá-los às pessoas em geral em veículos informativos.

A imagem a seguir apresenta fotografias de cenas de guerra. Sendo uma imagem do filme *Antes da Chuva*, é retratada nelas as consequências da Guerra da Bósnia. As fotos são observadas por Anne que, embora seja editora do jornal em que as fotos serão publicadas, logo são imagens que ela vê constantemente, não esconde em seu olhar o sentimento de comoção.



Figura 6 - Fotos da Guerra da Bósnia

Estas são fotografias antônimas às boas lembranças. São imagens que externalizam momentos ruins, difíceis. Um tempo que, naturalmente, ninguém deseja reviver. Porém, mesmo assim são salvos da destruição do tempo, salvos do esquecimento. Neste caso, o intuito não é promover boas recordações, mas sim para, em uma utilização fotojornalística, em uma ampla divulgação denunciar a dor, o sofrimento, o caos, enfim as consequências trágicas de um conflito de guerra, servindo também como fonte histórica.

De acordo com Le Goff, depois da segunda metade do século XX a relação do ser humano com o passado se estabeleceu entre um sentimento nostálgico ao passado e o sentimento de esperança em relação ao futuro. Le Goff defende que a aceleração da história

[...] levou as massas dos países industrializados a ligarem-se nostálgicamente às suas raízes: daí a moda *retro*, o gosto pela história e pela arqueologia, o interesse pelo folclore, o entusiasmo pela fotografia, criadora de memórias e recordações, o prestígio da noção de patrimônio. (LE GOFF, 2003, p. 221)

Concluindo, ao fotografarmos, estamos lutando contra a corrupção do tempo, estamos tentando preservar nossas raízes. Fotografias de situações boas ou não são cuidadosamente guardadas para em um momento futuro serem visualizadas e trazidos ao presente tempos já passados. Há também aquelas fotografias que temos gosto em destruí-las, como se destruindo-as, destruíssemos também aquele fragmento de tempo passado em nossa lembrança. Esses fatos justificam a relação existente entre a fotografia e a memória, memória esta que é um congelamento de um tempo que ficou para trás.

Nesta imagem, a qual é apresentada em *Fotos*, vemos fotografias rasgadas por Aleksandar. Recordando-se de um instante que o abalou significativamente, o personagem retira as fotografias de um envelope, após desistir de enviá-las a Anne para que ela as publicasse, e as rasgas.



Figura 7 - Aleksandar rasga as fotografias

A seguir, discorreremos sobre uma imagem capturada de uma cena do filme *Antes da Chuva* que se relaciona com a lembrança. Nesta cena, Aleksandar recém chegado à Macedônia, pedala uma bicicleta e assovia a música *Raindrops keep falling on my head*, de B.J Thomas. Esta cena parafraseia uma cena do filme *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969), dirigido por George Roy Hill.



Figura 8 - Aleksandar andando de bicicleta e assoviando *Raindrops keep falling on my head*

Em *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, Butch Cassidy, personagem de Paul Newman, faz algumas exhibições em uma bicicleta procurando impressionar Etta Place, personagem de Katharine Ross. A música *Raindrops keep falling on my head* é o fundo musical desta cena.



Figura 9 - Cena do filme no filme *Butch Cassidy and the Sundance Kid*

É evidente a alusão feita no filme de Milcho Manchevski ao filme de George Roy Hill. Ao pedalar a bicicleta e assoviar a música *Raindrops keep falling on my head*, Aleksandar demonstra ter conhecimento do filme *Butch Cassidy and the Sundance Kid* e demonstra ainda que ao pedalar a bicicleta lhe veio à mente a cena do filme.

O espectador do filme *Antes da Chuva* que tenha assistido também ao *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, ao ver a cena de Aleksandar, certamente, se recordará da cena de Butch Cassidy. Pois, com o auxílio da memória coletiva, ou numa aproximação com alguém que tenha armazenado em sua memória aquela cena nos permitirá também que recordemos dela. Pois, defendendo que a memória individual está sempre ligada à memória coletiva, Maurice Halbwachs, afirma que “[...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos.” (HALBWACHS, 1990, p. 25)

E juntamente com as lembranças de uma experiência já vivida, há uma carga de emoções sentidas naquele momento. No filme de George Roy Hill, o personagem está feliz e transmite ao espectador sua felicidade, a cena, portanto, é associada à alegria. Aleksandar, no filme *Antes da Chuva*, também está alegre por retornar a sua casa.

A música assoviada por Aleksandar, *Raindrops Keep Falling On My Head* (Pingos de chuva continuam caindo na minha cabeça), fala da chuva, como já dissemos, uma espera constante no filme. A simbólica chuva caindo na cabeça de Aleksandar representa uma manifestação de alívio do personagem ao se retirar da Bósnia, do meio da Guerra, em sentir-se em paz em casa. Ainda que essa paz não seja duradoura.

Falaremos brevemente acerca do tempo na biologia. De uma forma mais específica, falaremos sobre o ciclo vital dos seres vivos e os relógios biológicos. Os seres vivos têm um ciclo a cumprirem – basicamente, nascem, se reproduzem e morrem. Este ciclo está inteiramente relacionado com o tempo em diversos aspectos, tendo em vista que, de acordo com o calendário social, o nascimento de cada ser pode ser registrado temporalmente, ao menos, em ano, mês, dia, hora. O ser vivo levará um tempo, que também pode ser registrado, para se desenvolver e se tornar adulto, para se reproduzir e, finalmente, morrer. Logo, todo o tempo da vida pode ser regulada de acordo com a organização social do tempo.

Porém, há ainda um tempo biológico, peculiar a cada ser vivo. Todos os seres vivos possuem um relógio biológico que regula suas necessidades vitais, tais como sono e alimentação. De acordo com Szamosi (1988), para sobreviverem, os seres vivos devem adaptarem-se as mudanças cíclicas relacionadas ao sol e à lua, tais como ao dia e à noite e às estações do ano; desta forma, o comportamento temporal do organismo precisa ser regulado.

Os relógios que disparam o comportamento rítmico de um organismo são geneticamente programados para serem sintonizados sempre para o mesmo período de tempo. Esses períodos, certamente, evoluem para a adaptação ao ambiente, mas, uma vez estabelecidos, os relógios internos trabalham de modo autônomo. São disparados, não por acontecimentos ambientais, mas pela memória genética. (SZAMOSI, 1988, p. 21)

No filme analisado, podemos perceber diversas manifestações do tempo biológico relacionadas ao que expusemos acima. A vida, evidentemente, está presente em todas as imagens. Nas três partes do filme há também a presença da morte. Falar sobre vida e morte de seres vivos presentes no filme é bastante complexo, sendo que ambas estão presentes em estruturas mínimas. Mas selecionamos aqui uma imagem da cena do nascimento das ovelhas.



Figura 10 - Nascimento das ovelhas

A vida de cada uma delas já foi iniciada no momento da concepção, porém, neste momento, inicia-se uma nova fase. Considera-se, então, aqui o início do ciclo vital, instante em que cada uma irá desenvolver-se a fim de se tornar adulta, reproduzir-se, posteriormente, envelhecer e, por fim, morrer.

Há um ciclo presente na biologia que permite a renovação e manutenção das espécies. Há sempre seres nascendo e morrendo. Esse fato vem ao encontro da fala de Norbert Elias quando o autor afirma que

[...] as linhas de demarcação entre passado, presente e futuro modificam-se constantemente, porque os próprios sujeitos para quem um dado acontecimento é passado, presente ou futuro se transformam, ou são substituídos por outros. Eles se transformam individualmente, no caminho que os conduz do nascimento à morte, e coletivamente, através da sucessão das gerações (e também de muitas outras maneiras). (ELIAS, 1998, p. 65)

Paradoxal à vida, está a morte, também diversas vezes representada no filme. A morte está diretamente relacionada ao tempo sendo que ela representa, num conceito biológico, o fim da vida. Uma vida que é materialização do tempo. Por outro lado, a morte é também considerada como uma renovação, a marca de um reinício, de um novo tempo em um novo espaço.

Conforme já falamos, lutamos contra a ação destruidora do tempo. Dessa forma, buscamos preservar nossos entes queridos através da memória. Muitas culturas entendem a morte como uma passagem para uma outra vida e não como um fim. É uma necessidade espiritual para tornar o indivíduo melhor, livre dos males e pecados e, conseqüentemente, do sofrimento da vida profana.

Na "perspectiva lunar", a morte do indivíduo e a morte *periódica* da humanidade são necessárias, assim como são necessários os três dias de escuridão que precedem o "renascimento" da lua. A morte do indivíduo e a morte da humanidade são também necessárias para sua regeneração. (ELIADE, 1992, p. 86)

Não sendo a morte considerada um fim, existem rituais que aproximam os vivos e os mortos, preservando suas memórias e os laços existentes entre eles. O cuidado com os cemitérios, em especial com os túmulos, são uma forma de manter a aproximação entre os vivos e os mortos. Le Goff expõe que depois de algumas épocas em que “a comemoração dos mortos entra em declínio”, após a Revolução Francesa, dá-se

novamente atenção aos mortos na Europa. “A grande época dos cemitérios começa, com novos tipos de monumentos, inscrições funerárias e rito de visita ao cemitério. O túmulo separado da igreja voltou a ser centro de lembrança. O romantismo acentua a atração do cemitério ligado à memória.” (LE GOFF, 2003, 456)

No filme *Antes da Chuva*, vemos o ritual pós morte, com o choro e o sofrimento por parte dos familiares, quando Bojan morre. A morte aqui é o final da vida. Mas vemos também o pedido de desculpas, feito aos pais, pelo filho que irá se casar sem a presença deles. Aqui está evidente que a vida continuou após a morte. A memória dos pais é preservada e eles são respeitados pelo filho que dirige-se até o túmulo para desculpar-se com eles.

Conforme ressaltamos no início deste capítulo, o objetivo aqui foi elucidar alguns dos conceitos sobre o tempo expostos no capítulo anterior a partir de cenas do filme *corpis* da nossa pesquisa, *Antes da Chuva*. Portanto, apenas algumas cenas do filme foram utilizadas nesta explanação bem como somente alguns conceitos de tempo foram apresentados. Muitas outros conceitos e cenas podem ser exploradas neste aspecto.

1.2 O tempo na literatura

Considerando que literatura e cinema têm muito em comum, tendo em vista que ambos são artes constituídas por narrativas, o propósito deste capítulo é apresentar como o tempo é construído na narrativa literária antes de avançarmos para a cinematográfica. Para que uma melhor compreensão seja possível, inicialmente falaremos da literatura enquanto arte, surgindo pela necessidade do simbólico permeando a vida humana. Posteriormente, vamos expor alguns conceitos de literatura e narrativa literária. Apresentaremos também alguns elementos da narrativa e, finalmente, discorreremos sobre as bases de construção do tempo na literatura narrada.

Uma considerável parte da história da humanidade vem caminhando juntamente com a das representações simbólicas criadas pelo ser humano. A arte é uma das formas de representação da realidade, de manifestação de emoções, de anseios, de pensamentos, que circundam o homem. Para Fischer (1987), dizer que as pessoas leem livros, ouvem

músicas, vão ao teatro e ao cinema para relaxar ou se divertir não responde a questão da função ou da necessidade da arte na vida das pessoas. Continua a ausência de resposta, pois por que motivo nos interessamos em conhecer ou experimentar outras existências mesmo sabendo de sua irreabilidade.

O próprio autor esclarece que a arte é uma das formas do homem alcançar (ou tentar alcançar) sua “totalidade”, sendo reconhecido que “[...] o homem quer ser mais do que apenas ele mesmo. Quer ser um homem *total*. Não lhe basta ser um indivíduo separado; além da parcialidade da sua vida individual, anseia uma ‘plenitude’ que sente e tenta alcançar [...]” (FISCHER, 1987, p. 12, grifos do autor)

Fischer (1987), destaca que o ser humano foi gradativamente separado da natureza por intermédio de seu trabalho. A partir do momento que o homem passou a se utilizar de um gesto, de uma imagem, de uma palavra e, da mesma maneira, passou a criar instrumentos como um machado ou uma faca, a natureza então passou a ser um objeto para ele. Isso deu ao homem uma dupla natureza, pois da mesma forma que ele é um integrante dessa natureza, ele se apresenta também como sendo superior a ela. A natureza passa a servir ao homem.

O trabalho, assim como a necessidade do simbólico e da sua representação, é também uma característica essencial do ser humano. Então, o trabalho, enquanto um mecanismo que impulsiona a criação e a evolução das tecnologias inventadas pelo próprio ser humano, associado com uma “magia”, que lhe é nata, permite o surgimento da arte.

Essa magia encontrada na própria raiz da existência humana, criando simultaneamente um senso de fraqueza e uma consciência de força, um medo a natureza e uma habilidade para controlá-la, essa magia é a verdadeira essência de toda a arte. O primeiro a fazer um instrumento, dando nova forma a uma pedra para fazê-la servir ao homem, foi o primeiro artista. (FISCHER, 1987, p. 42)

Dessa forma, a arte surge como uma necessidade de o ser humano enfrentar as dificuldades colocadas pela natureza, as quais colocavam em jogo a sua sobrevivência. Porém, a necessidade pelo simbólico associada ao desenvolvimento do trabalho e capacidade de criação, fez com que, no passar do tempo, a arte ganhasse diversas formas de ser representada, uma dessas formas é a literatura e outra é o cinema.

A literatura é comumente conhecida como a arte da palavra, ou seja, o simbólico se manifesta na literatura através da palavra, desde o surgimento da linguagem oral

seguindo para a sua representação escrita. Mas, para se concretizar, a literatura não precisa apenas de um criador. A literatura apenas produzida e não consumida é, ao menos, incompleta, pois “[...] a obra literária é um objeto social. Para que ela exista, é preciso que alguém a escreva e que outro alguém a leia. Ela só existe enquanto obra neste intercâmbio social.” (LAJOLO, 1994, p. 16). Logo, o leitor também faz parte da criação da obra.

Lembramos que nem toda literatura é constituída de narração, bem como nem toda narrativa é literária. Sendo nosso foco, neste momento, a narrativa literária, vamos enfatizar que uma simples história não é uma narrativa. Para que uma história torne-se uma narrativa, ela precisa ser estruturada. A narrativa não pode ser construída sem que haja uma organização da história. “É preciso que os fatos se ajustem entre si na forma de um *enredo* ou *intriga*, configurador da ação como ponto de chegada da atividade mimética.” (NUNES, 2008, p. 14)

E para que uma história constitua uma narrativa, alguns elementos são imprescindíveis, além do enredo, tais como: personagens, tempo, espaço, ambiente e narrador. Com essa organização, tanto a literatura quanto o cinema, ambos sendo obras que trabalham com o imaginário, conseguem atingir a atenção do público através da organização de suas narrativas, mesmo que sejam elas obras fictícias.

A ficção, mesmo no seu maior amorfismo, é demarcada como qualquer outra arte por uma estrutura delimitadora que lhe dá a sua forma; o escritor deve inventar técnicas para modular essa forma de tal modo que expresse para o leitor as suas intenções da maneira mais adequada. (MENDILOW, 1972, p. 36)

Dando ênfase à importância do tempo na organização da obra, Adam Abraham Mendilow sugere como essa organização precisa ser minuciosamente articulada para que, mesmo dentro das limitações da arte, a ficção seja compreendida.

Deve explorar instrumentos diferentes para incitar a atenção do leitor e inspirar a sua pergunta desembaraçada “e agora?”, “então o quê?”. Deve considerar como relacionar ou ligar uma parte a outra. Experimentará com suspense e compasso, com ritmo, clímax e enredo. E o tempo é um aspecto central de todos êles. (MENDILOW, 1972, p. 36)

Como pertencente a nossa condição humana, o tempo esteve representado em nossas manifestações artísticas desde o surgimento delas, como algo que não pode ser

dissociável. Nas narrativas verbais e nos primeiros desenhos feitos nas cavernas pelo homem pré-histórico já continham o registro do tempo, de um determinado momento temporal e da transição do referido. E, assim, o tempo vai sendo configurado também nas narrativas literárias no decorrer dos séculos. Se apoiando nos estudos de Benedito Nunes (1988), Tânia Pellegrini afirma que

[...] o *tempo* é a condição da narrativa; esta acha-se presa à linearidade do discurso e preenche o tempo com a matéria dos fatos organizada em forma seqüencial. Se a matéria dos fatos, a ação, é vista como movimento, todas as formas narrativas – seja as propriamente literárias, como o romance ou o conto, a lenda ou o mito, seja as formas visuais, como o cinema e a televisão – estão direta ou indiretamente articuladas em seqüências temporais, não importa se lineares, se truncadas, invertidas ou interpoladas. A diferença entre a literatura e o cinema, *nesse caso*, é que, na primeira, as seqüências se fazem com palavras e, no segundo, com imagem. (PELLEGRINI, 2003, p. 17-18)

Paul Ricoeur se utiliza da análise da aporia agostiniana e também da aristotélica em relação ao tempo para então fazer uma mediação entre tempo e narrativa. “[...] o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal.” (RICOEUR, 1994, p 85, grifos do autor)

Para Umberto Eco, tanto a narrativa literária quanto a cinematográfica são artes da ação as quais partem do imaginário fabuloso humano, a diferença entre ambas as narrativas está na maneira em que se dá a articulação temporal. Na narrativa literária a transição temporal ocorre por meio de palavras. Já na narrativa cinematográfica, o deslocamento temporal ocorre por a partir da sucessão de imagens e o desenvolver destas imagens são feitas por meio da mostra de vários momentos presentes: uma imagem, *mais* uma imagem, *mais* uma imagem... E assim até a conclusão da obra. (AGUIAR, 2003) As palavras que fazem parte do filme também podem apresentar um papel importante no deslocamento temporal. No entanto, um filme pode ser constituído somente de imagens, mas nunca unicamente por palavras.

Assim como no cinema, na literatura, por meio de palavras, diversas representações temporais podem ser expostas. De acordo com Mendilow (2003), um herói chega ao ponto de encontro em um determinado horário, tempo cronológico; a impaciência faz com que aquela espera pareça anos, tempo psicológico; enquanto espera ele se recorda dos acontecimentos que o conduziram ao encontro; recapitulação do

passado, memória; no momento do encontro, um abraço pode lançar o herói ao futuro, numa presunção de acontecimentos que estão por vir. “A linguagem, então, é um meio formado de unidades consecutivas que constituem uma forma de expressão linear, a qual progride, sujeita às três características do tempo – transitoriedade, sequência e irreversibilidade.” (MENDILOW, 1972, p. 37)

É importante esclarecer que a aproximação entre cinema e literatura feita neste capítulo se limita ao fato de ambos serem uma história construída pela narrativa. Obviamente, fazer literatura não é o mesmo que fazer cinema. Na construção de ambas as narrativas existem aspectos muito singulares, sendo que uma trabalha com as palavras e a outra com imagem e som. Quanto à organização estrutural da narrativa, na literatura (bem como no cinema, porém teremos outro capítulo para discorrer sobre ele) é comum a existência, basicamente, do tempo linear – o qual obedece a ordem cronológica, e do não linear – que obedece a ordem psicológica, ainda que seja mais frequente a temporalidade na ordem linear. Então, discorreremos brevemente sobre essas duas organizações temporais.

A narrativa linear apresenta claramente, em uma sequência lógica, um início, um meio e um final, no decorrer de toda a história. Seguindo uma ordem cronológica, por exemplo, a história de um personagem começa a ser contada enquanto ele ainda é criança e termina na sua vida adulta.

A narrativa não linear, não obedece uma sequência lógica. Logo pode ocorrer o inverso, a história de uma personagem se inicia em sua vida adulta e retorna à sua infância. No entanto, ainda assim, há um limite nessa não linearidade, pois a linearidade se faz necessária para que o leitor/espectador consiga fazer as conexões e ao final da história, ele tenha a compreensão do início, meio e fim não excluída deste tipo de narrativa.

A narrativa circular, como o nome já sugere, não possui começo, meio ou fim. Partindo de qualquer ponto, a história pode ser iniciada e, acompanhando a repetição que ela possibilita, recomeçada. A sequência não é descartada, porém na circularidade há a possibilidade de repetição. O começo, o meio ou o final pode se dar em qualquer ponto da narrativa. Esse tipo de narrativa tem como amparo o tempo mítico, sagrado, o qual pode ser reatualizado. (ELIADE, 2010).

2. O TEMPO NO CINEMA

2.1 A linguagem do cinema: origens

Para que seja possível compreender a linguagem cinematográfica, consideramos fundamental, primeiramente, ressaltar alguns aspectos relevantes sobre a origem do cinema bem como sua evolução, até que o referido adquirisse uma linguagem própria, tal como conhecemos nos dias de hoje. Uma explanação histórica se faz necessária ainda tendo em vista que o cinema não nasceu pronto, sua localização na sociedade, suas formas de produção e sua linguagem foi sendo construída aos poucos.

Vale esclarecer que aqui serão colocados apenas alguns aspectos considerados relevantes para compreender o surgimento do cinema – as primeiras exhibições da imagem em movimento, e também alguns acontecimentos que marcaram a história do cinema e a construção de sua linguagem, logo estes apontamentos serão bastante limitados.

O que apresentamos como o surgimento do cinema é o que foi convencionalizado pelos estudiosos. De acordo com Arlindo Machado, “na medida em que os historiadores tentam saber mais sobre a história do cinema, com o intuito de desenterrar o primeiro ancestral, mais eles são remetidos para trás até os mitos e ritos dos primórdios. (MACHADO *in* COSTA, 1995). As palavras de Machado nos faz perceber que o que temos registrado como início é o cinema tal como conhecemos hoje, pois as manifestações do cinema enquanto criação de um outro mundo, fugindo das ordens sociais regulares já existia nas pinturas, nas representações teatrais, nas festas populares. Ainda que sem se referir ao cinema, Bakhtin descreve este (outro) mundo quando fala dos rituais, dos jogos, das festividades da Idade Média e do Renascimento que envolve todas as camadas sociais na expressão do riso e do prazer corporal (COSTA, 1995).

Inicialmente, é importante ressaltar que a representação e/ou reprodução de imagens faz parte da vida humana desde o surgimento da consciência. Ainda que por interesses distintos, conforme a época ou a situação na qual o indivíduo se encontra, há milênios o ser humano se dedica a representação concreta das imagens. Para exemplificar podemos lembrar das pinturas rupestres, feitas pelos povos primitivos, nas cavernas.

Norval Baitello Júnior (2005) vai além dizendo que as primeiras imagens que o ser humano lida são, ainda nos primórdios de sua existência, as internas, mais especificamente as imagens dos sonhos (imagens endógenas). E mesmo sem, muitas vezes, possuírem vínculos com a realidade, têm a capacidade de causar impactos sobre seus autores como se fossem reais. Somente em seguida, vem as representações externas (imagens exógenas), nas quais as cavernas são as telas para as pinturas rupestres.

Como resultado da evolução da representação das imagens foi possível o surgimento do cinema, dentre essas invenções é necessário destacar a fotografia, pois “Desde a invenção da fotografia, em 1839, esforços haviam se multiplicado em todo mundo na tentativa de dominar a técnica da fotografia animada.” (ARAUJO, 1995, p. 31). O cinema surge, então, a partir da possibilidade de dar movimento às imagens captadas.

A representação de imagens é, sem dúvidas, uma criação de suma importância, muito útil para registros históricos e preservação da memória. No entanto, dar movimento para essas imagens, temos de convir que é algo ainda mais significativo. Uma invenção tão talentosa que Andrei Tarkovski define como uma forma de se armazenar o tempo.

Pela primeira vez na história das artes, na história da cultura, o homem descobria um modo de *registrar uma impressão do tempo*. Surgia, simultaneamente, a possibilidade de reproduzir na tela esse tempo, e de fazê-lo quantas vezes se desejasse, de repeti-lo e retornar a ele. Conquistara-se uma matriz do *tempo real*. Tendo sido registrado, o tempo agora podia ser conservado em caixas metálicas por muito tempo (teoricamente, para sempre). (TARKOVSKI, 1990, p.71)

Os filmes são uma continuação, dentre outras invenções, das apresentações de imagens feitas pelas lanternas mágicas, as quais, desde o século XVII, permitiam projetar imagens coloridas a um público e ainda nas práticas de representação visual pictórica, panoramas e os dioramas, por exemplo, e também nos "brinquedos ópticos" do século XIX, tais como o taumatrópio (1825), o fenaquistiscópio (1832) e o zootrópio (1833). (COSTA, 2006, p. 18).

Após 1880 inventores de várias regiões do mundo experimentavam máquinas que tiravam fotos em sequência, as quais apresentadas rapidamente davam a ideia de movimento às imagens. Entre esses inventores estão os irmãos Lumière, conhecidos por criarem o cinematógrafo. No entanto, o cinematógrafo surge somente depois de Thomas Edison ter inventado o quinetoscópio, no qual as imagens projetadas no interior de uma

caixa podiam ser vistas por somente uma pessoa de cada vez. Os irmãos Lumière tiveram sua invenção reconhecida mundialmente, mas, de acordo com Flavia Cesarino Costa, a primeira exibição paga e pública de filmes não foi feita pelos irmão Lumière, pois

Em 1º de novembro de 1895, dois meses antes da famosa apresentação do cinematógrafo Lumière no Grand Café, os irmãos Max e Emil Skladanowsky fizeram uma exibição de 15 minutos do bioscópio, seu sistema de projeção de filmes, num grande teatro de vaudeville em Berlim (COSTA, 2006, p. 19).

De acordo com COSTA (2006), por serem negociantes experientes, os Lumière souberam tornar seu invento conhecido no mundo todo e fazer do cinema uma atividade lucrativa, vendendo câmeras e filmes e tendo ainda a criação do cinema atribuída a eles. Sendo que a demonstração pública do cinematógrafo feita por Louis e Auguste Lumière no Grand Café, em Paris no dia 28 de dezembro de 1895 tornou-se famosa e reconhecida pela maior parte dos historiadores como o marco do início do cinema mundial.

Logo após a exibição da primeira apresentação do cinematógrafo em Paris, Georges Méliès – um homem de teatro que trabalhava com mágicas, procurou um dos Lumière na intenção de adquirir um aparelho, no entanto Lumière o desencorajou, afirmando que o cinematógrafo não tinha futuro como entretenimento, logo o povo perderia o interesse pelo aparelho e o referido passaria a servir somente como um instrumento para pesquisas científicas (BERNARDET, 1991).

E eles tinham razões para pensarem assim, sendo que as primeiros filmes exibidos eram narrações simples, as quais tinham uma duração média de dois minutos. O público logo que percebia o “truque”, se desinteressava por elas. Porém, já tendo passado mais de um século da invenção, percebemos que a realidade é outra. Ao invés de ser rejeitada pelo público e consequentemente deixada de lado, a “máquina” evoluiu. Hoje assistimos aos mais variados tipos de filmes em seus diversos gêneros, logo o que acreditava-se não ter futuro passou a fazer parte do nosso dia-a-dia com uma inestimável importância. Tudo começou de um procedimento que hoje pode nos parecer simples, dar movimento às imagens.

Para falarmos sobre o primeiro cinema temos que enfatizar que o cinema do final do século XIX e dos primeiros anos do século XX não pode ser comparado ao cinema contemporâneo dando àquele um caráter inferior enquanto a este um caráter superior. O

que há na verdade é um conceito de cinema, no final do século XIX e no início do século XX, apenas diferente do que conhecemos hoje, sendo que ele não deve ser considerado como inferior ao cinema atual. Os primeiros filmes exibidos não precisavam narrar histórias para chamarem a atenção do público, o cinema apoiava-se num exibicionismo. Eles limitavam-se numa espécie de registro do real. E o público estava pronto para interpretar, dar significado a essas exposições. A medida que a linguagem do cinema vai se tornando mais complexa, podemos assim dizer, o público também vai modificando sua leitura de cinema a fim de compreender essa nova linguagem.

Esse processo de transformação vai ocorrendo de forma gradativa tanto para a estrutura do cinema quanto por sua apreciação pelo público. Na história de uma arte não se parte “de um começo ‘primitivo’ para estágios ‘superiores’ [...] É possível dizer que, desde o início, os filmes e o público andam lado a lado.” (ARAUJO, 1995, p. 13). Logo, o que atraía e maravilhava o público no início do cinema, como exemplo, a espantosa chegada do trem na estação, evidentemente hoje não chama a atenção mais e jamais assustaria quem o assistisse. Para que a história tenha um sentido, para que os espectadores a assistam e deem a ela um tom de realidade são necessários outros recursos.

Os primeiros filmes se limitavam em registrar cenas do cotidiano. O primeiro cinema é relacionado mais a mostraçãõ do que à narraçãõ, até porque até 1904, os filmes geralmente possuíam apenas um plano. “Nesse cinema de atrações, o objetivo é, como nas feiras e parques de diversões, espantar e maravilhar o espectador; contar histórias não é primordial.” (COSTA, 2006, p 23)

Se os irmãos Lumière são reconhecidos como criadores do cinema, o francês Méliès é reconhecido pela criação das trucagens nas cenas. Muitos dos primeiros cineastas eram mágicos e tentavam aplicar suas técnicas de ilusionismo na elaboração dos filmes. Um dessas mágicos é George Méliès, que, para Inácio Araujo, Méliès, “deu ao cinema uma nova dimensão: uma máquina capaz de criar sonhos, de transformar em realidade visível, partilhável pelos demais espectadores, as mais mirabolantes fantasias da mente humana.” (ARAUJO, 1995, p.11)

George Méliès nasceu na França em 1861, além de ter se tornado famoso no campo do ilusionismo, deu também suas contribuições ao cinema. Entre elas está o “stop-motion”, dando movimento aos objetos inanimados, e com isso possibilitou a criação dos filmes de ficção científica. A invenção de Méliès ocorreu acidentalmente. Enquanto

filmava um ônibus a câmera travou e quando voltou a funcionar no lugar apareceu um carro fúnebre. Associando o resultado da filmagem com suas exhibições de ilusionismo, Méliès viu aí uma possibilidade de inserir efeitos especiais nos filmes. Ainda que haja controvérsias quanto às inovações do cinema atribuídas a ele, tais como o close, a montagem e o suspense, David Griffith é considerado o pai da linguagem cinematográfica. “Para quem se acostumara a ver cenas que duravam minutos e minutos sempre com a câmera estática, foi um deslumbramento.” (ARAÚJO, 1995, p. 41).

Quando se fala em linguagem é comum vir à mente a linguagem verbalizada, constituída pela escrita ou pela fala. No entanto, é necessário ampliar o conceito de linguagem para além do código constituído por representações verbais e normatizado pela gramática. A linguagem é um meio que possibilita a expressão de pensamentos e sentimentos por meio de signos convencionais. Desta forma,

A gestualidade, os diversos sinais visuais, e até mesmo a imagem, a fotografia, o cinema e a pintura, são outras tantas linguagens na medida em que transmitem uma mensagem entre um sujeito e um destinatário servindo-se de um código específico, sem por isso obedecerem às regras de construção da linguagem verbal codificada pela gramática. (KRISTEVA, 1969, p. 410)

Ao assistir a um filme, o espectador nem se dá conta da complexidade que existe na montagem da narrativa cinematográfica. Em uma única cena, por mais simples que ela seja, há um acúmulo de detalhes, de cuidados na sua produção a fim de que a narrativa fílmica seja coerentemente construída para que o espectador possa acompanhá-la e se envolver com a história apresentada na tela, dando um sentido a ela.

A sucessão de cenas faz com que histórias sejam contadas de forma tão fluída que a sucessão de planos passe despercebida. O cenário, a iluminação, o figurino das personagens, as imagens que são colocadas em destaque, enfim, a produção cinematográfica que vemos pronta na tela, é resultado de escolhas. Escolhas estas que são responsáveis pela concretização da narração de um “acontecimento”. E ainda que se tenha total consciência de que o que está sendo exibido não é verdadeiro, e é sim algo fictício, a impressão que o espectador tem, quando envolvido com a narrativa cinematográfica, é que está inserido numa história real e atual. As emoções e sensações experimentadas pelos personagens do filme – tristezas, alegrias, medos, prazeres, são também experimentadas pelo espectador no desenvolver da trama. O cinema já foi definido como a mais perfeita

máquina de contar mentiras que a humanidade já inventou. E de fato o é, pois a ficção apresentada pelo cinema passa despercebida aos olhos do espectador e ganha sentido e vida concreta. Tudo isso é possível graças a impressão de realidade que o filme é capaz de proporcionar.

A impressão de realidade pode ser causada tanto em filmes que apresentam uma história que pode ser chamada de “real”, com personagens verdadeiros, como pessoas, animais, em um cenário que pode existir ou ainda em uma história “irreal”, na qual os personagens são fantasiados, tais como monstros, máquinas ou animais com características humanizadas e, ainda, num cenário fictício.

Os assuntos de filme podem ser classificados em “realistas” e “irrealistas”, como se queira, mas o poder atualizador do *veículo* fílmico é comum aos dois gêneros, garantindo ao primeiro a sua força de familiaridade tão agradável à afetividade, e ao segundo seu poder de desnorтеio tão estimulante para a imaginação. (METZ, 1972, p. 18)

Foi possível identificar essa impressão de realidade já na estreia do cinema. Na primeira apresentação do cinematógrafo, ocorrida em 1895, o curta “A chegada do trem na estação” assustou o público, pois o trem exibido no filme parecia ir de encontro aos telespectadores que, amedrontados, saíram correndo e os que permaneceram no local se esconderam embaixo das mesas, achando que seriam atropelados pela imensa máquina.

Certamente, nas primeiras filmagens, os irmãos Lumière não pensaram em estar produzindo arte. Os simples registros eram somente uma reprodução de um acontecimento real. No entanto, a arte que ali não transparecia foi ganhando novas técnicas, constituindo uma linguagem própria e se tornou o que conhecemos hoje como a sétima arte. Ainda que o cinema tenha sua raiz na fotografia (só para citar uma arte com a qual o cinema tenha proximidade) e embora esta consiga apresentar-se como real, ela não é capaz de demonstrar-se como atual na maneira que o cinema o faz. Barthes (1990), fala sobre a natureza da impressão de realidade produzida pela fotografia. Segundo o autor, olhar uma fotografia não é apreender um ser-aqui, mas, sim, um ter-sido-aqui. A realidade da fotografia é percebida, mas identificada como algo do passado. Enquanto o cinema tem sua realidade atualizada sempre que for assistido.

Então, surge uma questão: o que dá ao cinema um poder tão grande de se apresentar como real enquanto a fotografia, mesmo sendo uma arte bem próxima a ele,

não seja capaz? Pergunta também feita e respondida por Christian Metz: “é o *movimento* (uma das maiores diferenças, sem dúvida a maior, entre o cinema e a fotografia), é o movimento que dá uma forte impressão de realidade.” (METZ, 1972, p. 19). A criação dos filmes atuais não é uma tarefa simples. Não se resume no ato criar uma história, ter os atores, preparar um cenário e depois filmar. Existe toda uma montagem, organização dos recortes filmados. “O cinema não reproduz coisas: manipula-as organiza-as, estrutura-as. E é só na nova estrutura obtida pela montagem dos elementos é que estes ganham um sentido.” (KRISTEVA, 1969, p. 436)

Em seu início, pode-se dizer que a montagem era inexistente. O cinema não possuía uma linguagem própria, suas características misturavam-se às de outras artes. Como exemplo podemos citar o teatro, sendo que os atores não interagem com os espectadores devido ao posicionamento da câmera não permitir. O posicionamento da câmera permitia que o espectador assistisse ao filme como a plateia assiste a uma peça teatral.

O nascimento do cinema como arte data do dia que os realizadores tiveram a ideia de deslocar o aparelho de filmar no decurso de uma cena: as mudanças de planos, dos quais os movimentos do aparelho não constituem senão um caso particular (notemos que na base de qualquer mudança de plano há sempre um movimento de câmara, efectivo ou mantido virtualmente), estavam inventadas e, por consequência, a montagem, fundamento da arte cinematográfica. (MARTIN, 2005, p. 37)

No decorrer de seu desenvolvimento, foram sendo acrescentadas técnicas que fizessem do cinema o que ele é hoje. Criticando o conceito de cinema associado apenas a uma miscelânea das diversas formas artística, Tarkovski afirma que

[...] se o cinema é uma arte, não pode ser simplesmente um amálgama dos princípios de outras formas de arte contíguas: só depois de fazê-lo é que podemos voltar à questão da natureza supostamente composta do cinema. Uma combinação de conceitos literários e formas pictóricas jamais poderá ser uma imagem cinematográfica: tal combinação só poderá resultar numa forma híbrida mais ou menos vazia e presunçosa. (TARKOVSKI, 2010, p. 73)

Portanto, ainda que o cinema apresente influências de outras artes, ele não se limita a imitação, ele tem a própria linguagem, a qual está em constante processo de inovação.

2.2 Esculpir o tempo

É possível imaginar um filme sem música, sem atores, sem sons, mas não há possibilidade de imaginar um filme sem a percepção do tempo transcorrendo (TARKOVSKI, 1990), verifica-se, então, a importância do tempo na obra cinematográfica. A filmagem é um trabalho sobre o tempo. Através do corte, as muitas horas filmadas são transformadas em poucos minutos para a projeção. Ainda que todo filme seja, numa primeira observação, uma narrativa cronológica, com início, meio e fim, precisamos verificar os momentos de idas e voltas da narrativa (ALMEIDA, 2003).

Já tendo apresentado no capítulo anterior um pouco da história do cinema bem como a construção da linguagem cinematográfica, neste capítulo pretendemos apresentar como o tempo é construído na narrativa cinematográfica, pois, assim como na narrativa literária, o tempo no filme é conseguido através da organização da linguagem, seleção e sequência de imagens. Em sua obra, *Esculpir o tempo*, Andrei Tarkovski questiona: “Porque as pessoas vão ao cinema?” E, compreendendo o amplo poder que cinema exerce sobre os espectadores, o próprio autor responde:

Acredito que o que leva normalmente as pessoas ao cinema é o *tempo*: o tempo perdido, consumido ou ainda não encontrado. O espectador está em busca de uma experiência viva, pois o cinema, como nenhuma outra arte, amplia, enriquece e concentra a experiência de uma pessoa — e não apenas a enriquece, mas a torna mais longa, significativamente mais longa. (TARKOVSKI, 1990, p. 72)

Ainda que a literatura tenha imenso potencial para devolver ao ser humano sua totalidade, de dominar a sua existência, Tarkovski confere ao cinema superioridade em relação às demais artes. São inúmeras as maneiras que o cinema envolve-se com o tempo.

O trabalho com montagem do filme, é um trabalho diretamente relacionado à estruturação do tempo. A montagem, para TARKOVSKI (1990, p. 135), “reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme”. Então, o cinema trabalha, também, com a modificação do tempo no mundo real. (STEPHENSON; DEBRIX, 1969) Além de ele conseguir envolver tempo linear, com não linear e/ou tempo cíclico. Ele consegue modificar o tempo físico do espectador. Sendo que ele pode envolvê-lo de tal forma que o tempo destinado à apreciação de um filme passa despercebido, o espectador pode se envolver com a trama de tal forma que ele fuja

de sua realidade, torne-se alheio ao tempo físico. Assim, várias horas podem parecer alguns minutos.

Quem se deixa envolver por esse enleio, indefinidamente prolongado, não sente passar o tempo, o que também vale para o leitor solitário do conto ou da novela e do romance, convidado a ingressar num tempo imaginário, imune à progressão vigilante dos ponteiros do relógio, como o rei Shar-yar ouvindo Sherazade. A narrativa abre-nos, a partir do tempo que toca realidade, um outro que dela se desprende. Assim, é forçoso concluir que ela abrange dois tempos em vez de um só. (NUNES, 2008, p. 15.)

Ainda, uma história ocorrida durante longos anos pode ser acompanhada em algumas horas, ou minutos. E o filme tem o poder de atualizar essa história toda vez que ela for projetada, possibilitando que espectador a vivencie e torne presente um tempo que está no pretérito. De acordo com Milton José de Almeida

O filme é sempre um tempo presente, seu tempo é o tempo da projeção. Antes dela ou depois, guardado em rolos ou cassetes, seu tempo é outro, um sem-tempo, um escuro aguardando a luz da projeção, como um pensamento, uma memória, aguardando a fala, a voz, para se fazer aparição, surgir de um futuro do pretérito para o presente, contínuo, ininterrupto, em que o espectador o transforma durante a projeção. (ALMEIDA, 2004, p. 40)

Pela função fundamental do tempo no filme, Andrei Tarkovski define o trabalho do diretor como “esculpir o tempo”, expressão esta que consideramos bem pertinente considerando a comparação feita por Tarkovski, na qual o autor afirma que

Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela — do mesmo modo o cineasta, a partir de um "bloco de tempo" constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica. (TARKOVSKI, 1990, p. 72)

Assim como existe nas narrativas orais ou escritas uma seleção das ações que serão utilizadas ao se estruturar uma história que será transmitida, há no cinema também essa seleção. A narrativa cinematográfica resulta de uma escolha de imagens (ou cenas) que melhor atenderão a intenção do diretor em relação à interpretação do espectador. E

essa seleção de cenas deve *comportar* significação que dê conta de estruturar uma história coerente enquanto, simultaneamente, consiga construir a *passagem* temporal.

Como já foi discutido quando tratamos da narrativa literária, o tempo é um elemento fundamental na narrativa. O que muda entre a narrativa literária e a cinematográfica é a forma como a sequência temporal é construída: basicamente, enquanto na literatura essa sequência é conseguida por meio de palavras, no cinema se dá por meio da sequência de imagens. O vazio do corte é fundamental na construção de sentidos de sequência ou de transgressão temporal para a narrativa fílmica. Para Tania Pellegrini

[...] o tempo, que é invisível é preenchido com o espaço ocupado por uma seqüência de imagens visíveis; misturam-se assim o visível e o invisível. Desse modo, ele condensa o curso das coisas, pois contém o *antes* que se prolonga no *durante* e no *depois*., significando a passagem, a tensão do próprio movimento representado em imagens dinâmicas, não mais capturado num instante pontual, estático, como na fotografia. (PELLEGRINI, 2003, p. 18)

Para que em um filme de 120 minutos, aproximadamente, possa ser contada uma história que se desenvolveu durante anos, é preciso, obviamente, a supressão de tempos. Sendo assim, “[...] o corte de plano a plano é um meio de encurtar o tempo e excluir o não essencial. Sendo o filme composto de centenas de frações de tempo reunidas em um conjunto, é capaz de efetuar continuamente, do princípio ao fim essa condensação de tempo.” (STEPHENSON; DEBRIX, 1969, p. 114-115)

Em relação à estrutura da narrativa fílmica, apontamos: a linear, sendo aquela que obedece a ordem cronológica, sem a interferência de *flash back*, ou de fatos que ocorreram no passado vindo à cena que está no presente; não linear, na qual a sequência da narrativa mistura fatos do passado, do presente e do futuro, sem obedecer uma sequência lógica; a circular, quando início e fim da narrativa se misturam, a história pode começar e terminar em qualquer ponto. É importante observar que mesmo quando uma narrativa não obedece durante todo seu desenvolvimento uma sequência lógica, a sequência tem que estar presente. Mesmo quando a narrativa tem uma estrutura não linear, existe a necessidade de cenas com sequências lineares a fim de se conseguir construir a narrativa. Ou seja é necessário que haja o cuidado com a escolha de onde haverá

linearidade e onde não haverá, pois uma total desorganização das cenas, poderia resultar em uma total incompreensão por parte do espectador.

Stephenson e Debrix (1969) defendem que o cinema demonstra que tempo e espaço são inseparáveis, sendo que todo movimento tem dimensões de espaço e tempo.

O movimento da imagem cinematográfica revelaria a inseparabilidade do espaço e do tempo, confirmada pela teoria da relatividade de Einstein, o que mostrou o imbricamento dessas duas categorias, separadas no início da época moderna pela *Crítica da razão pura* (1781) de Kant, segundo o qual o tempo, imperceptível e invisível, é forma da sensibilidade (forma ou intuição *a priori*), graças ao qual as percepções se organizam numa ordem interna, sucessiva, oposta ao espaço, também intuição *a priori*, que as organiza numa ordem exterior e coextensiva. (NUNES, 2008, pp. 11-12, grifos do autor)

Porém, o cinema se diferencia da realidade tendo em vista que, através do corte, instantes temporais podem ser dispensados do enredo. Enquanto no mundo real as sequências de acontecimentos e ações não podem ser suprimidas. Assim, no filme uma pessoa pode se deslocar de um determinado lugar para outro bem distante em milésimos de segundos.

2.3 A reatualização do mito no cinema

É importante a compreensão do mito para uma melhor compreensão da temporalidade mítica, sendo ela fruto do pensamento mítico. Os mitos permeiam o imaginário humano e, diferente do que muitos imaginam, estão presentes em todas as culturas desde a existência de nossos ancestrais mais primitivos até os dias atuais. Logo, o conceito do senso comum que percebe o mito como algo pertencente apenas aos povos primitivos, existindo devido à carência de verificação científica, está equivocado. Os mitos estão na psique humana e são diversas as maneiras que suas manifestações podem ser percebidas.

As maneiras de compreender e definir o mito ao longo da história humana também são diversas. Desta forma, tendo em vista a importância da ampliação para além do conceito limitado sobre o que é o mito, veremos a seguir algumas das compreensões

acerca do mito. Perpassando pelo senso comum, vemos com muita frequência o mito ser entendido numa diversidade de significados.

Para o senso comum, o termo mito está relacionado aos sentidos de fábula, lenda, história inventada ou inverídica, uma história que não corresponde à realidade. Também pode ser uma representação de fatos ou personagens reais, mas exagerada pela imaginação popular. “De qualquer maneira, o mito é sempre uma história repleta de imagens, lugares e personagens marcantes e alegóricos desejosos de serem decifrados [...]”. (CAMARGO, 2011, p. 69)

O termo é empregado com bastante frequência no dia a dia, apresentando uma ampla variação de conceitos. A afirmação de Everardo Rocha possibilita a verificação da utilização cotidiana do termo.

Qualquer um pode, sem cerimônia, utilizar a palavra para designar desde o “mito” de Édipo ao “mito” Michael Jackson, passando pelo “mito” da mulher amada ou da eterna juventude. O mito é também uma palavra que está em moda. Um conceito amplo e complexo, por trás de uma palavra chique. (ROCHA, 2006, p.02)

Fazendo uma crítica à ciência que tenta impor a todo custo a razão ou aquilo que é verificável pela exatidão como única forma de compreender a natureza, Levi Strauss diz que o pensamento científico limita a capacidade intelectual humana. Nas palavras do antropólogo, o mito “Apesar de tudo, dá ao homem a ilusão, extremamente importante, de que ele pode entender o universo e de que ele *entende*, de fato, o universo. Como é evidente, trata-se apenas de uma ilusão.” (LEVI-STRAUSS, 1978 p. 20)

O mitólogo Joseph Campbell, em uma definição bastante abrangente, afirma que

Em todo o mundo habitado, em todas as épocas e sob todas as circunstâncias, os mitos humanos têm florescido; da mesma forma, esses mitos têm sido a viva inspiração de todos os demais produtos possíveis das atividades do corpo e da mente humanos. Não seria demais considerar o mito a abertura secreta através da qual as inexauríveis energias do cosmos penetram nas manifestações culturais humanas. As religiões, filosofias, artes, formas sociais do homem primitivo e histórico, descobertas fundamentais da ciência e da tecnologia e os próprios sonhos que nos povoam o sono surgem do círculo básico e mágico do mito. (CAMPBELL, 2007, p 05-06)

Na medida em que o homem saiu de sua condição de animal passivo às leis da natureza, exercendo somente o que lhe era instintivo, ele passou à busca pelo domínio de

tudo o que estava a sua volta. Então, a partir daí, o simbólico aparece como uma forma de auxílio nesse domínio. Porém, assim como o simbólico lhe permite o avançar até o infinito, faz com que esse infinito se torna ainda mais distante.

O poder recentemente adquirido de individualizar e dominar objetos, de desenvolver uma atividade social e dar conta de acontecimentos por meio de signos, imagens e palavras, conduziu-o a esperar que o poder mágico da linguagem fosse infinito. [...] A mágica do fazer instrumentos levou-o inevitavelmente a tentativa de estender a magia ao infinito. (FISCHER, 1987, p. 43)

Ainda que seja uma ilusão, o mito permite que o ser humano explore o universo utilizando de toda a sua sensibilidade. “A mitologia ensina o que está por trás da literatura e das artes, ensina sobre a sua própria vida. É um assunto vasto, excitante, um alimento vital.” (CAMPBELL, 1991, p. 25)

Em contrapartida, nós adquirimos outras formas de domínio da natureza com evolução da tecnologia. E podemos perceber que a ilusão presente no pensamento mítico de nossos ancestrais está presente no cotidiano do ser humano moderno. Ou seja foi e é constantemente reatualizado. São diversas as áreas nas quais podemos perceber a manifestação do pensamento mítico nas atividades da vida moderna. Em todas as artes percebemos o simbólico presente. Constatamos então que ele é mais que uma criação humana, ele é uma necessidade indispensável do ser humano. De acordo com Artur da Távola, sendo

Expresso através do símbolo, da fábula, da lenda, da história ou dos signos, o mito faz emergir uma verdade profunda da mente mergulhada no enigma, no inconsciente, no cosmos ou no elo perdido. O mito nos sabe. É a forma através da qual os símbolos emergem ao plano consciente por falta de conhecimento, logo de uma linguagem plena, capaz de expressar as instâncias profundas do psiquismo, do inconsciente, do cosmos do elo, da transcendência, do enigma. (TÁVOLA, 1985, p. 14)

Logo, o mito está presente na pintura, na música, na literatura, no cinema, seja ele presente como uma representação ou como uma reatualização. Para que se torne mais fácil a compreensão dessa reatualização do mito, nos utilizaremos a seguir dos estudos de Jung acerca dos arquétipos e do inconsciente coletivo. O psicólogo suíço, Carl Gustave Jung, partindo dos estudos do psicanalista Sigmund Freud ampliou o entendimento acerca

do inconsciente. Enquanto Freud, verificou a existência de um local de armazenamento de todas as experiências humanas que não estão mais à lembrança, ou seja, caíram no esquecimento, a qual é pessoal, Jung defende existir um local para o armazenamento de experiências que é comum a todos os indivíduos, ou seja, coletiva.

Portanto, para Jung (2000), diferente do inconsciente pessoal, o qual constitui-se por conteúdos que um dia já estiveram no consciente e posteriormente caíram no esquecimento, o inconsciente coletivo é constituído por conteúdos que nunca estiveram na consciência, foram adquiridos de forma hereditária.

Do inconsciente emanam influências determinantes, as quais, independentemente da tradição conferem semelhança a cada indivíduo singular, e até identidade de experiências, bem como da forma de representá-las imaginativamente. Uma das provas principais disto é o paralelismo quase universal dos motivos mitológicos, que denominei arquétipos, devido à sua natureza primordial. (JUNG, 2000, p. 71)

Jung afirma que “no concernente aos conteúdos do inconsciente coletivo, estamos tratando de tipos arcaicos - ou melhor - primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos.” (JUNG, 2000, p. 16). Com base nos estudos de Jung sobre os arquétipos, Artur Távola explica que as imagens armazenadas no inconsciente coletivo são “símbolos arquetípicos igualmente presentes nas manifestações da mitologia, nos rituais religiosos, na pintura, nos signos gráficos representativos de qualquer civilização e em qualquer tempo.” (TÁVOLA, 1985, p.12). Eliade (2010, p. 22) afirma que os mitos revelam que o mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma história sobrenaturais e que essa história é significativa, preciosa e exemplar.

A fabulação é um processo certamente tão antigo quanto a própria faculdade da linguagem. Provavelmente os primeiros seres dotados de expressão verbal exerceram esse dote para narrar tanto fatos da vida cotidiana quanto fenômenos difíceis de explicar, como raios, enchentes, o suceder de luz e trevas, as variações de temperatura e de energia disponíveis na natureza. AGUIAR, 2003, p. 124

A religiosidade é também uma manifestação mítica. E para Eliade (1992), nas sociedades europeias modernas, o homem passa a se reconhecer como sujeito desmistificado, sem apelo à qualquer entidade transcendental. Porém, o autor defende que, ainda que esse homem se assume como “a-religioso” ou “sem-religião” não é

possível ele se desfazer totalmente da religiosidade. Ele é fruto da religiosidade de seus antepassados, da qual ele não pode se desvincular. O comportamento religioso está sempre preste a se reatualizar.

Poder-se-ia escrever uma obra inteira sobre os mitos do homem moderno, sobre as mitologias camufladas nos espetáculos que ele prefere, nos livros que lê. O cinema, esta “fábricas de sonhos”, retoma e utiliza inúmeros motivos míticos: a luta entre o Herói e o Monstro, os combates e as provas iniciáticas, as figuras e imagens exemplares (a “Donzela”, o “Herói”, a paisagem paradisíaca, o “Inferno” etc.). ELIADE, 1992, p. 165

Em seus estudos sobre a comunicação e a mídia, Malena Contrera afirma que existe nos fenômenos comunicativos e midiáticos manifestações religiosas que não são apenas resquícios ou manifestações religiosas arcaicas e sim uma

[...] busca ou a invenção de um “outro plano de realidade” no qual os conteúdos arcaicos se imiscuíram sem serem convidados. Frente ao fim do real, ou da morte o real, como afirma Baudrillard, n era dos simulacros e do hiper-real, vamos em busca de uma realidade alternativa, de uma outra forma de realidade, ou seja, vamos em busca de uma religiosidade que a substitua e que ocupe o vazio deixado pelo sentimento contemporâneo de insegurança gerado pela ausência do real. (CONTRERA, 2006, p. 111)

Malena Contrera sugere ainda a necessidade de considerar que religiosidade tem em seu princípio o termo “religare”, ou seja, religar. Este tem em seu fundamento a experiência da comunhão, a qual é um elemento básico da vida em comunidade. Há na comunicação e nos fenômenos midiáticos uma experiência em comum que permite uma união psíquica, damos vez então a nossa religiosidade.

Esta ideia de Contrera, amparada pelas pesquisas de Vilém Flusser, pode ser trazida para o fenômeno cinematográfico, pois como “indivíduos e como sociedade estamos à procura de um veículo novo para substituir as religiões tradicionais e abrir campo à nossa religiosidade latente” (FLUSSER, 2002, *apud* CONTRERA, 2006, p. 112). O indivíduo busca reencontrar sua religiosidade nas imagens televisivas, com suas imagens o cinema “enfeitiça” os espectadores, porém ocorre apenas um consumo sem limites de imagens. Isso não fará com que o déficit religioso do homem moderno se satisfaça (CONTRERA, 2006).

Para concluir, utilizamo-nos das palavras de Mircea Eliade: “Em suma, os mitos descrevem as diversas e frequentemente dramáticas eclosões do sagrado (ou do «sobrenatural») no Mundo. É esta irrupção do sagrado que *funda* realmente o Mundo e o que faz tal como ele é hoje.” (ELIADE, 2010, p. 11). Portanto, a herança mítica deixada por nossos ancestrais, as manifestações do sagrado, são responsáveis pelas diversas artes do mundo moderno, sendo o cinema uma delas.

2.4 A jornada do herói

A jornada do herói é verificável no filme *Antes da chuva*. Mas para que possamos fazer a análise, faz-se necessário, primeiramente, compreender um pouco dos estudos e da concepção de Campbell e Vogler em relação à jornada do herói.

Em 1949 Joseph Campbell lançou o livro *O herói das mil faces*, o qual resulta de um longo estudo relacionado às estruturas dos mitos. Com os referidos estudos, Campbell constatou que todas as histórias narradas – das mais remotas até as modernas têm uma essência em comum: a presença de um herói em torno do qual o enredo se desenvolve. Suas conclusões têm como base os estudos de Carl Jung, os quais sugerem que os padrões da mente humana estão intimamente conectados.

Jung sugeriu que pode existir um *inconsciente coletivo*, semelhante ao inconsciente pessoal. Os contos de fadas e os mitos seriam como os sonhos de uma cultura inteira, brotando desse inconsciente coletivo. Os mesmos tipos de personagem parecem ocorrer, tanto na escala pessoal como na coletiva. Os arquétipos são impressionantemente constantes através dos tempos e das mais variadas culturas, nos sonhos e nas personalidades dos indivíduos, assim como na imaginação mítica do mundo inteiro. Uma compreensão dessas forças é um dos elementos mais poderosos no baú de truques de um moderno contador de histórias. (VOGLER, 2006, p. 48)

Para Joseph Campbell, a jornada do herói se manifesta de uma forma inconsciente no criador durante a elaboração da história. E da mesma forma satisfaz os receptores, de uma forma mítica. Esta forma a jornada do herói pode ser comparada ao que Carl Jung chama de arquétipos, os quais “são as idéias em comum dos mitos.” (CAMPBELL, 1990, p. 62)

Segundo Vogler, os personagens são os mesmos em todas as fabulações, bem como a organização da narrativa.

Essas histórias são modelos exatos de como funciona a mente humana, verdadeiros mapas da psique. São psicologicamente válidas e emocionalmente realistas, mesmo quando retratam acontecimentos fantásticos, impossíveis ou irrealis. Isso explica o poder universal dessas histórias. As histórias construídas segundo o modelo da Jornada do Herói exercem um fascínio que pode ser sentido por qualquer um, porque brotam de uma fonte universal, no inconsciente que compartilhamos, e refletem conceitos universais. (VOGLER, 2006, p. 33)

Reconhecendo a importância do trabalho de Campbell para a criação e estudos das narrativas cinematográficas, Vogler (2006, p. 32) enfatiza que “A contribuição de Joseph Campbell para essa caixinha de ferramentas foi reunir essas idéias, reconhecê-las, articulá-las, dar-lhes nome, organizá-las. Foi ele quem expôs, pela primeira vez, o padrão subjacente a toda e qualquer história que jamais se contou.” Esclarecemos que Vogler (2006) usa metaforicamente a expressão “caixinha de ferramentas” relacionando-a aos conceitos elaborados por Campbell, os quais são instrumentos de grande utilidade para os criadores e estudiosos das diversas narrativas.

Para a compreensão e assim a constatação da presença da jornada do herói em uma narrativa, inicialmente, consideramos necessário o conhecimento acerca dos personagens arquetípicos que fazem parte da história, pois compreendendo esses arquétipos ficará mais fácil compreender a Jornada. “As histórias podem ser lidas como metáforas da situação humana geral, com personagens que incorporam qualidades universais arquetípicas, compreensíveis para o grupo, assim como para o indivíduo.” (VOGLER, 2006, p. 49-50)

É importante esclarecer que, de acordo com Vogler (2006), os arquétipos nos personagens não apresentam necessariamente um papel fixo do início ao fim da história. Eles podem desempenhar funções temporárias a fim de criar certos efeitos na história. Ou seja, um único personagem pode apresentar características de mais de um arquétipo. Baseados nos conceitos de Vogler (2006), falaremos um pouco sobre os personagens arquetípicos que aparecem com mais frequência nas histórias.

O herói é a figura mais importante da narrativa. “A palavra *herói* vem do grego, de uma raiz que significa ‘proteger e servir’” (VOGLER, 2006, p. 52). A definição

apontada por Christopher Vogler já demonstra as características do herói. Ele é alguém que abdica de suas próprias necessidades, às vezes da própria vida para proteger e/ou servir outrem. Como característica psicológica, o herói apresenta o ego – segundo Freud é a parte da personalidade que se separa da mãe. Em termos mais práticos, é aquela pessoa que não se identifica com as demais pessoas de seu grupo, de sua comunidade. Reconhece apenas a si próprio. Na jornada, comumente, o herói se afasta da família ou de seu grupo, o que é equivalente a separar-se da mãe.

Nas funções do herói para com a trama, destacamos a abertura da janela da história à plateia como fundamental. Logo no início da narrativa o leitor ou o espectador é incentivado a se identificar com o herói e, assim, acompanhar o desenvolvimento da história a partir da visão dele. Para que seja possível essa identificação do público com o herói, este precisa ter ao mesmo tempo características universais e originais. Sendo que, em algum aspecto o público tem que possuir algo em comum com o herói, mas também algo de diferente que o faça o público se deixar atrair por ele. Outra característica do herói é o crescimento. Durante a jornada, o herói passa por obstáculos, atingem metas e ganham mais conhecimento e sabedoria. Geralmente, o herói é também a pessoa mais ativa do roteiro, é ele que impulsiona a narrativa.

O Mentor tem sua origem na *Odisseia*. Telêmaco, um jovem herói é guiado por um personagem chamado Mentor (que na verdade é a deusa Atena assumido a forma deste personagem) em sua jornada. Geralmente, o mentor é um personagem do bem, inspirado por uma figura divina, que ajuda o herói, preparando-o para seguir a jornada. Christopher Vogler afirma que “[...] a relação entre o herói e o Mentor é uma das mais ricas fontes de entretenimento na literatura e no cinema.” (VOGLER, 2006, p. 62)

O arquétipo do Mentor está relacionado à figura do pai ou da mãe. É comum que o Mentor presenteie o herói com um objeto que lhe será muito útil em algum momento de sua jornada.

Os Mentores fornecem aos heróis motivação, inspiração, orientação, treinamento e presentes para a jornada. Todo herói é guiado por alguma coisa, e uma história que não reconheça isso e não deixe um espaço para essa energia estará incompleta. Quer se exprima como um personagem concreto ou como um código de conduta interno, o arquétipo do Mentor é uma arma poderosa nas mãos do escritor. (VOGLER, 2006, p. 70)

O Guardiã de Limiar funciona como um obstáculo temporário. São pequenos testes que o herói tem que passar para se fortalecer, funcionando até como um aliado no decorrer da jornada. Uma única história pode possuir vários Guardiões de Limiares. Em nosso mundo comum eles são os pequenos obstáculos que temos que enfrentar no cotidiano. Ou “num nível psicológico mais profundo, eles representam nossos demônios internos: as neuroses, cicatrizes emocionais, vícios, dependências e autolimitações que seguram nosso crescimento e progresso.” (VOGLER, 2006, p. 72)

O Arauto é a figura que costuma não demorar para aparecer na história. E até a chegada do Arauto, o Herói vai levando a vida, frequentemente de forma tranquila e monótona. É o Arauto quem trará a instabilidade a narrativa, irá promover a necessidade de mudança e lançará o herói em busca do desconhecido, ao Mundo Especial. Ele não precisa aparecer, necessariamente, em um personagem. “Algo no nosso íntimo sabe quando estamos prontos para mudar, e nos envia uma mensagem. Pode ser uma figura de sonho, uma pessoa real ou uma nova idéia que encontramos.” (VOGLER, 2006, p. 76)

O Camaleão, do ponto de vista do Herói, é o personagem que está sempre mudando. Geralmente, eles deixam o Herói e o público na dúvida em relação quem o personagem é de fato.

O Camaleão é um dos arquétipos mais flexíveis e serve a uma variedade protéica de funções nas histórias modernas. É encontrado, geralmente, nas relações entre homem e mulher, mas pode ser muito útil também em outras situações, quando se deseja retratar personagens cuja aparência ou comportamento se alteram para satisfazer às necessidades da história. (VOGLER, 2006, p. 82)

A Sombra se apresenta na figura do vilão. Também não precisa ser necessariamente um personagem físico. Ela pode aparecer como os medos, traumas, sentimentos reprimidos. Tudo de negativo que atinja o Herói de maneira intensa.

A função da Sombra no drama é desafiar o herói e apresentar a ele um oponente à altura em sua luta. As Sombras criam conflito e trazem à tona o que o herói tem de melhor, ao colocá-lo numa situação que ameaça sua vida. Costuma-se dizer que uma história é tão boa quanto seu vilão, porque um inimigo forte obriga o herói a crescer no desafio. (VOGLER, 2006, p. 84)

O Pícaro é o personagem descontraído da história. Ele deixa a narrativa menos pesada, exaustiva. Deixam o Herói e a própria narrativa mais próxima da realidade do público. O personagem com a energia de Pícaro pode estar do lado do Herói ou da Sombra.

Como já foi dito anteriormente, há na história um personagem central: o Herói. Porém uma narrativa não se desenvolve em torno de um personagem apenas. Existem outros personagens (reais ou simbólicos) que são indispensáveis para a construção do enredo. É pertinente ressaltar que um conflito se faz necessário na construção do enredo e o conflito nem sempre se dá entre duas personagens “físicas”, mas pode ocorrer entre o personagem um elemento da natureza ou um fator psicológico, por exemplo.

Os arquétipos são uma linguagem de personagem extremamente flexível. Constituem uma maneira de compreendermos qual função um personagem desempenha num determinado momento da história. Conhecer os arquétipos pode ajudar os escritores a se libertar dos estereótipos, e dar aos personagens mais verdade psicológica e maior profundidade. Os arquétipos podem ser usados na composição de personagens que são, ao mesmo tempo, indivíduos únicos e símbolos universais das qualidades que formam um ser humano completo. Podem ajudar a dar uma verdade e realidade psicológicas a histórias e personagens, fiéis à antiga sabedoria dos mitos. (VOGLER, 2006, p. 89)

Tendo apresentado os arquétipos dos personagens, apresentaremos então os doze estágios vividos pelo herói juntamente com os demais personagens arquetípicos, pois, “[...] a história de um herói é sempre uma jornada. Um herói sai de seu ambiente seguro e comum para se aventurar em um mundo hostil e estranho.” (VOGLER, 2006, p. 35)

Estágio Um: Mundo Comum – Neste estágio o herói é apresentado em seu dia a dia. Este estágio, geralmente, se faz necessário quando o herói passará para um outro mundo, um outro lugar. Então para que o segundo lugar seja apresentado ao leitor ou espectador é necessário que, antes, o mundo comum seja apresentado.

Estágio Dois: Chamado à Aventura – O herói é colocado em uma situação em que ele precisa reagir, tomar uma atitude para resolvê-la. Geralmente esta situação é conflituosa – alguém importante para o herói está em perigo, por exemplo, e o herói não poderá ignorá-la.

Estágio Três: Recusa do Chamado – O herói não quer seguir o chamado, não quer deixar o seu mundo comum.

Estágio Quatro: Encontro com o Mentor – É o encontro com alguém mais experiente que ajuda o herói a seguir o chamado.

Estágio Cinco: Travessia do Limiar – Neste estágio o herói decide aceitar o chamado e ingressar no novo mundo.

Estágio Seis: Testes, Aliados, Inimigos – O herói entra por completo no mundo especial. Passará por testes, receberá ajuda mas também precisará enfrentar os inimigos.

Estágio Sete: Aproximação da Caverna Oculta – O herói se aproxima de seu objetivo. Neste estágio sua tensão aumenta.

Estágio Oito: Provação – É o auge do conflito. O herói enfrenta seu maior desafio e os mais temidos inimigos.

Estágio Nove: Recompensa – Após vencer os conflitos, o herói agora colhe a recompensa de seus esforços.

Estágio Dez: Caminho de Volta – Após passar pela provação, o herói tem que escolher entre ficar no mundo especial ou retornar ao seu mundo de origem.

Estágio Onze: Ressurreição – O herói pode ter que enfrentar um conflito secundário.

Estágio Doze: Retorno Elixir – Final da história. O herói volta ao seu mundo comum transformado.

É importante ressaltar que esses passos são bastante flexíveis. Nem todas as histórias se encaixam em todos esses passos e eles podem não seguir a sequência apresentada para que exista a jornada.

Com base nos conceitos de tempo e nas manifestações míticas nas narrativas atuais apresentados até aqui, faremos agora uma verificação dos enredamentos entre tempo e mito presentes no filme *Antes da Chuva*.

3. TEMPO E MITO EM *ANTES DA CHUVA*

Inicialmente, esclarecemos que, seguindo a teoria de GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE (2002), a análise de filmes está acima da atitude do espectador comum, digamos assim, pois consiste em assistir ao filme inúmeras vezes, em diferentes recursos audiovisuais, para que assim seja possível decompor esse filme, compreender os elementos e maneira distinta, separados uns dos outros e, posteriormente, estabelecer relações entre as partes decompostas, respeitando um limite fundamental da criação, evitando, desta forma, a reconstrução de um outro filme. Portanto, a análise está muito além das primeiras impressões.

Analisar um filme não é mais vê-lo, mais ainda é examiná-lo tecnicamente. Trata-se de uma outra atitude com relação ao objeto-filme, que, aliás, pode trazer prazeres específicos: desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptível e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor. (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 1994, p. 12)

De acordo com GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE (1994), analisar não se limita à descrição nem ao parafraseamento da obra. Ainda para os autores, a análise de um (bom) filme permite que mais detalhes da imagem e do som sejam descobertos, os quais possibilitam que espectador/analista se entusiasme mais a cada vez que assista ao filme.

Feitas essas considerações, apresentaremos, em seguida, um pequeno resumo – do filme *Antes da Chuva*, com detalhes além dos que se encontram na introdução deste trabalho, com o intuito de melhorar a compreensão do leitor diante das análises que serão feitas neste capítulo.

Antes da chuva, um filme de 1994, dirigido por Milcho Manchevski, o qual trabalha também com os conflitos de guerra na vida das pessoas e as atitudes a serem tomadas em relação aos conflitos. *Antes da Chuva* ganhou várias premiações e é o primeiro filme macedônio indicado ao Oscar. O filme apresenta uma narrativa circular e é dividido em três partes: *Palavras*, *Rostos* e *Fotos*. Amor e violência, resultando em morte estão presentes nas três partes do filme.

Palavras é narrada na Macedônia, os personagens que protagonizam essa parte são Kiril (Gregoire Colin) e Zamira (Labina Mitevaska). Kiril é um jovem que vive em um mosteiro sob um voto de silêncio. Zamira, uma albanesa que está sendo perseguida,

acusada de assassinato procura refúgio no mosteiro em que vive o jovem. Kiril a auxilia no refúgio, não denunciando-a ao monge, mas a moça é descoberta e ambos são expulsos do mosteiro.

Enquanto estão partindo, Kiril fala à Zamira que procurarão ajuda com seu irmão em Skopje e depois seguirão para Londres, onde mora um tio, um fotógrafo famoso. Entretanto, um grupo liderado por Zekir, avô de Zamira, os alcançam. A moça alegra-se ao ver o avô, porém ele a agride e a insulta questionando onde ela estava “ontem” (dia em que Bojan foi assassinado), se ela havia ido novamente ao estábulo e se era ela quem tinha matado o pastor (Bojan).

Zekir pergunta à Zamira quem é Kiril. A jovem responde que Kiril a ama e a salvou. Ainda mais irritado, tirando prova da fala da neta, Zekir ordena que os homens que estão segurando Kiril o soltem e manda que o rapaz corra. Ainda que com pena da moça, o rapaz vai embora. Zamira, consternada, corre atrás de Kiril e é assassinada por seu próprio irmão, Ali.

Ao ver a moça caída ao chão, atingida pelos tiros, Kiril, entristecido, para e acaricia o rosto dela enquanto ela sorri. Ao ouvir o pedido de desculpa do rapaz, a jovem faz um gesto sugerindo que ele permaneça em silêncio. Assim ela morre. Essa parte termina com Zamira morta e Kiril olhando tristemente para ela.



Figura 11 - Kiril observa Zamira morta.

Rostos, a segunda parte da narrativa, acontece em sua maior parte em Londres, tendo como protagonista a editora de jornal Anne (Katrin Cartlidge) e Aleksandar (Rade Serbedzija), um fotógrafo de guerra que trabalha para o mesmo jornal que Anne. A entrada de Aleksandar em cena ocorre no momento em que ele chega à agência em que trabalha, após uma temporada fotografando conflitos na Bósnia.



Figura 12 - Aleksandar convida Anne para ir com ele à Macedônia

Anne é casada com Nick e vive um relacionamento amoroso com Aleksandar. Aleksandar está descontente em relação à sua vida em meio às tragédias da guerra e decide voltar para a Macedônia, sua terra natal. Anne está grávida de Nick e recusa o convite de Aleksandar para voltar com ele à Macedônia. Portanto, ele retorna sozinho. Logo Nick é assassinado acidentalmente em um conflito ocorrido num restaurante em que ele estava com Anne.



Figura 13 - Anne e Nick conversam no restaurante

Fotos, apresenta o retorno de Aleksandar à Macedônia, 16 anos após sua partida. Aleksandar é muito bem recebido pelos seus familiares. Encontra sua casa destruída e uma Macedônia apreensiva, uma comunidade envolvida pelo medo de um ataque guerra. Após tanto tempo distante, Aleksandar se demonstra um tanto alheio aos costumes de seus familiares. Depois de ter visto a guerra de perto, bem como suas consequências trágicas na vida das pessoas, ele não se sente motivado a envolver-se em conflitos. Diferente de seus familiares que estão o tempo todo em posição de ataque ou defesa em relação aos conflitos.

Aleksandar reencontra aqui um amor antigo, a albanesa Hanna, que pertence a uma comunidade muçulmana e agora está viúva. Logo que ele chega à Macedônia, resolve ir visitá-la. No entanto, quem o hospeda é Zekir, pai de Hana. Aleksandar vê Hana apenas quando ela entra, no ambiente que eles estão conversando, com a bandeja, serve-o e logo se retira. As únicas palavras proferidas por Hana são quando ela manda ele se servir e dá as boas-vindas. Zamira aparece ao fundo espiando o visitante. E logo seu irmão, Ali, ordena que a menina se retire daquele local.



Figura 14 - Aleksandar visita Hanna

Em uma noite Hanna procura Aleksandar para pedir que ele a ajude: Zamira, a filha de Hanna, está desaparecida, acusada de um assassinato. Aleksandar fica transtornado diante do pedido de Hanna, procura a foto na qual ele “matou” um homem, a observa e rasga-a. Em seguida, resolve ajudar a garota, indo contra a vontade de seus familiares. Isso acaba com a morte de Aleksandar.

Feita a apresentação do enredo do filme, faremos, em seguida, uma análise de como os sentidos do tempo são materializados na narrativa do filme *Antes da Chuva*. São três as temporalidades: o tempo histórico, o tempo do filme e o tempo mítico, representado pela jornada do protagonista, entre outras representações do tempo na narrativa do filme.

3.1 O tempo e o espaço histórico: conflitos, guerras e culturas

Antes da Chuva compartilha com o espectador o conhecimento histórico, a Guerra da Bósnia, a qual marcou o fim da Iugoslávia. Um país que existiu na península dos Balcãs, durante parte do século XX.

Tendo sua República proclamada após a Segunda Guerra Mundial, em uma região montanhosa, com uma pequena parte propícia para o cultivo e um clima diversificado,

encontrava-se a Iugoslávia, constituída por seis repúblicas: Eslovênia, Croácia, Bósnia-Herzegovina, Sérvia, Montenegro e Macedônia) e duas províncias autônomas: Voivodina e Kosovo.

Além dos contrastes físicos, a integração da Iugoslávia apresentava também uma grande diversidade étnica, cultural e religiosa, que resultou numa guerra responsável pela morte de mais de 250 000 pessoas, além de inúmeras outras crueldades.

Tendo em vista a dimensão da catástrofe ocasionada pela Guerra, o filme é bastante singelo em relação à apresentação dos conflitos. Aleksandar que é o personagem que convive em meio à Guerra é apresentado ao espectador quando está em Londres e na Macedônia. A Guerra é exposta somente através dos seus comentários e de algumas fotos. Porém, permite que o espectador tenha conhecimento deste fato histórico.

Os conflitos sociais são com frequência apresentados no cinema. E, através do filme, podemos analisar os papéis sociais apresentados pelos personagens, bem como a visão que eles têm acerca do conflito e as consequências que são submetidos. O filme possibilita, portanto, ao espectador, uma análise histórica que pode influenciar em seu presente.

Conhecer os acontecimentos passados permite a compreensão das situações do presente. Conhecimentos que são obtidos através do interesse direcionado ou pelo acaso, mas intencional ou não o conhecimento do passado influencia no tempo presente, bem como no futuro. “Esta interação entre passado e presente é aquilo a que se chamou a função social do passado ou da história.” (Le Goff, 2003, p. 27)

3.2 Esculpir o *Antes da Chuva*: o tempo no filme

Para Andrei Tarkovski “Nenhuma outra arte pode comparar-se ao cinema quanto à força, à precisão e a inteireza com que ele transmite a consciência dos fatos e das estruturas estéticas existentes e em mutação no tempo.” (TARKOVSKI, 2010, p. 79). No filme *Antes da Chuva*, um filme com uma organização que foge às concepções de tempo convencionais nas narrativas, a transição temporal é tranquilamente verificada, sem

prejudicar a compreensão do enredo e, ainda, capaz de despertar um entusiasmo no espectador pela complexidade presente na construção temporal da obra.

Portanto, trata-se de um filme bem elaborado, cuidadosamente organizado, ao ponto do espectador viver as experiências dos personagens, perceber o fluxo temporal e sentir a vida presente no filme. Conforme Tarkovski (2010) o tempo

[...] se torna perceptível quando sentimos algo de significativo e verdadeiro, que vai além dos acontecimentos mostrados na tela; quando percebemos com toda clareza que aquilo que vemos no quadro não se esgota em sua configuração visual, mas é um indício de alguma coisa que se estende para além do quadro, para o infinito: um indício de vida. (TARKOVSKI, 2010, p.139)

As reflexões que surgem no decorrer ou posterior à apreciação da narrativa, tornam real o tempo do filme *Antes da Chuva*. Assim, torna-se real também toda a história presente nele. Questionamentos relacionados aos desencontros nos episódios, às incoerências presentes na trama não possibilitam o dilaceramento da obra, mas sim a tornam ainda mais instigante.

O espectador vai além do que está evidente na tela. Cada espectador fará uma própria interpretação. Como afirma Tarkovski (2010, p. 140), “o verdadeiro filme vive no tempo, se o tempo estiver vivo nele: este processo de interação é um processo fundamental no cinema.”

3.2.1 O tempo do filme e a experiência sagrada com o tempo

Antes da chuva tem a duração de 108 minutos (1 hora e 40 minutos), com uma introdução de abertura de 3 minutos e 35 segundos. Posteriormente, inicia-se a primeira parte, *Palavras* (Words), com uma duração de aproximadamente 31 minutos. Em seguida, *Rostos* (Faces) com 23 minutos aproximados, e finalmente, *Fotos* (Picture), com aproximadamente 50 minutos de duração.

Uma hora e quarenta minutos é o tempo que o espectador precisa destinar para conhecer uma história que tem uma duração temporal de várias semanas. No entanto,

enquanto estiver assistindo ao filme, o espectador, provavelmente perderá essa noção de tempo cronológico. Se envolverá com o enredo e, com o término do filme, não saberá quanto tempo se passou. É isso o que geralmente ocorre quando assistimos a um filme com o qual nos simpatizamos.

Essa experimentação de homogeneidade temporal, de deslocar-se de um tempo para o outro (sagrado e profano) é para Eliade (2010) uma experiência do homem religioso, o qual “vive em duas espécies de Tempo, das quais a mais importante, o Tempo sagrado, se apresenta sob o aspecto paradoxal de um tempo circular, reversível, recuperável, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos.” (ELIADE, 2010, p. 64)

É importante ressaltarmos que, para Mircea Eliade, ainda que o homem se afirme como a-religioso, relute em possuir qualquer manifestação ou necessidade do sagrado, esse homem não está desvinculado das experiências sagradas (ELIADE, 2010), tendo em vista que a necessidade que ele possui das experiências proporcionadas pelas artes, destacamos aqui o cinema, é uma revelação inconsciente da necessidade de entrar em contato com outra dimensão temporal.

3.2.2 A organização circular: “o círculo não é redondo”

Diferente da maioria das obras cinematográficas que apresentam um enredo linear, *Antes da chuva* é uma narrativa que se utiliza de um enredo circular. No qual as três partes da trama: Palavras, Rostos e Fotos se unem uma a outra formando uma história sem esclarecer ao espectador qual delas é o início ou o fim, proporcionado ao espectador um desejo de organizar esse enredo. “Instigado a se desinstalar da lógica linear, o espectador encontra uma rosa louca dos ventos, que não pára quando chega à última cena.” (WANDELLI, 1999, p. 322)

Somente quando se chega ao final do filme é possível perceber a organização circular da obra. Porém, várias pistas são dadas durante o filme sobre a circularidade que será apresentada ali. Em *Palavras*, enquanto retorna ao mosteiro com Kiril, o monge Marko diz às crianças que estão brincando: “Vamos, crianças. O tempo nunca morre. O ciclo nunca se completa.



Figura 15 - Kiril e o Monge retornam do terreno agrícola.

Em *Rostos*, enquanto Aleksandar espera o carro que o levará de volta à Macedônia, a frase escrita no muro é destacada: *O tempo nunca morre. O círculo não é redondo.*

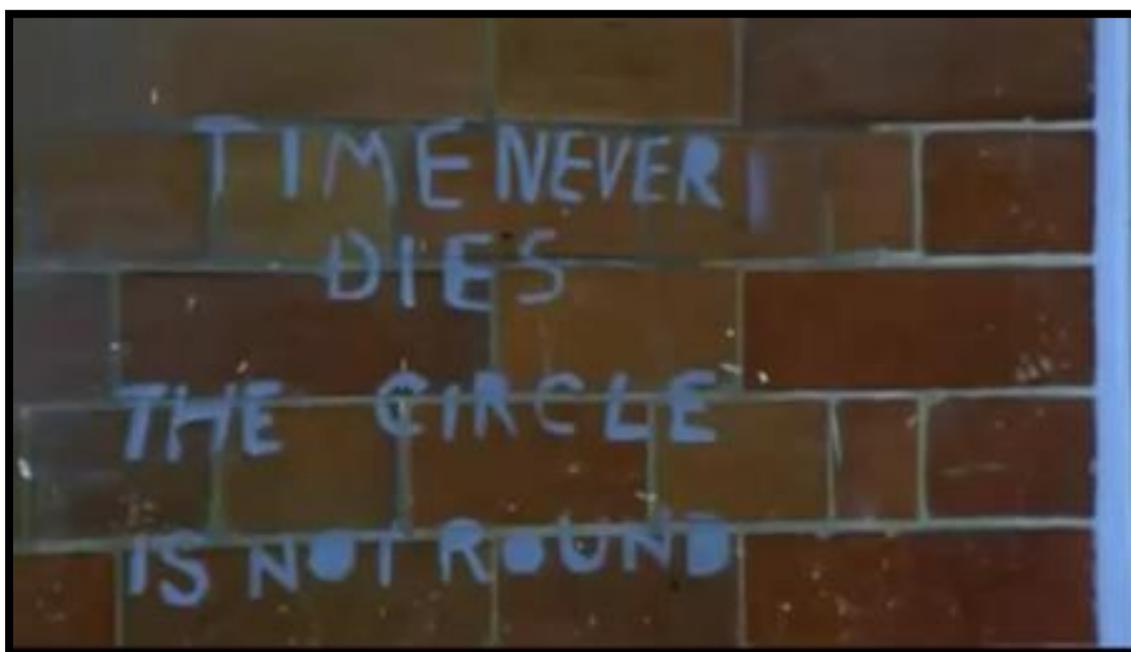


Figura 16 - Frase escrita no muro, em Londres

Logo após a morte de Aleksandar, é apresentada a cena em que Zamira está chegando no mosteiro, enquanto o monge Marko convida Kiril a se recolher, pois a chuva se aproxima. Cena esta que abriu a narrativa, então há uma repetição. E a essa repetição é acrescida a frase do monge Marko: “O tempo nunca morre. O ciclo nunca se completa.”



Figura 17 - Zamira chegando ao mosteiro, procurando refúgio.

Nos estudos de Oliveira Júnior, esta cena é assim descrita: “[...] *De lá é que vem Zamira. A urgência das moscas é a urgência dos homens ante a chuva, ante a vida e a morte. Picam. É preciso lutar para se salvar. Buscam o sangue. Alimentam-se para sobreviver ao inexplicável, ao incontrolado mundo dos elementos divinos. O monge continua: “Vamos, está na hora. E o tempo não espera, porque o círculo não é redondo”.* (OLIVEIRA JUNIOR, 1999, p.28, grifos do autor)

A narrativa termina, porém abre espaço para a continuação de maneira cíclica. *Palavras*, parte que abriu a obra é uma continuação de *Fotos*, a qual encerrou o filme. No entanto, no desenvolver da história alguns fatos aparecem desencontrado, quebrando com a circularidade perfeita do enredo, conforme exposto na análise de Wandelli

Peça de desencaixe, a fotografia da morte de Zamira surge na segunda parte, ao mesmo tempo "documentando" o que se passou no primeiro episódio e antecipando um fato futuro. O ícone foto abala toda a progressão da narrativa que parecia se desenvolver em seqüência com a mera inversão do primeiro e último episódios. Por uma atitude

quotidiana, tendemos a procurar nessa foto um elemento de continuidade para fechar o círculo da história. Mas quem fotografou alguém fotografando o assassinato se nesse momento Aleks já estaria morto? A imagem em reprodução especular de um homem fotografando Zamira na foto de Zamira morta está ali desajustando o encaixe das peças do enredo e perfazendo um círculo que "não é redondo". (WANDELLI, 1999, p. 326)

A narrativa circular com “falhas” no fechamento desse círculo juntamente com as pistas sobre a circularidade que nos são dadas, deixam clara a intenção de um mistério no filme. Ou seja, isso tudo não é por acaso, mas sim cuidadosamente articulado a fim de torná-lo enigmático. Esse cuidado especial dá à história do filme um aspecto mágico, mítico, no qual destaca-se a o tempo mítico. Porém há também outros elementos míticos no filme, entre os quais se destaca a chuva, sobre a qual falaremos no próximo capítulo.

3.2.3 Antes da chuva: uma espera pela religião entre o céu e a terra

De acordo com Eliade (2010), o homem moderno não consegue viver uma vida profana em sua totalidade, os vestígios do comportamento religioso sempre estará presente. E vários vestígios desse comportamento religioso são identificados no filme, um deles é a maneira que o homem se relaciona com a chuva.

A chuva aparece por vezes na mitologia associada à vida, à fertilidade, à renovação. Eliade explica que, para algumas culturas, ela resulta da união entre deuses: “[...] quando Ninlil deita-se com Enlil, a chuva começa a cair. A mesma fecundidade é garantida por meio da união cerimonial do rei, a dos casais na Terra, e assim por diante. O mundo é regenerado toda vez que a hierogamia é imitada, isto é, sempre que se consuma a união matrimonial.” (ELIADE, 1992, p.30) Na narrativa bíblica, é com a chuva que Deus acaba com tudo o que há sobre a terra. Dando a possibilidade da renovação.

Nas duas primeiras partes do filme está em evidência a espera pela chuva. O filme se inicia com a câmera percorrendo os arredores do mosteiro, privilegiando a plantação agrícola onde Kiril está realizando a colheita de tomates. Ele olha para o céu e percebe as nuvens anunciando a aproximação da chuva.



Figura 18 - Kiril percebe os sinais de chuva

Após perceber os indícios de que a chuva está por vir, Kiril faz uma expressão de satisfação. Para Oliveira Júnior (1999), a chuva é simbolizada como o “sêmen terrestre”, responsável pela renovação da vegetação, é conquista da vida.

O monge mais velho se aproxima e recomenda que ele se recolha. “Lá já está chovendo”, diz o monge apontando em uma direção com nuvens escuras. Enquanto caminham até o mosteiro o monge diz perceber o cheiro da chuva. O que demonstra a ânsia pela espera. Afirma ainda se assustar com os trovões temendo que a guerra chegue até aquele local. Há uma semelhança entre duas cenas

A chuva aparece duas vezes no sonho dos personagens. A primeira cena em que ela aparece é quando Kiril, à noite, após homens terem procurado por Zamira no mosteiro e ela não ter sido encontrada, sonha estar vendo Zamira em frente uma janela. A chuva é percebida pela vidraça.



Figura 19 - Zamira aparece no sonho de Kiril

Porém, ao abrir os olhos e observar, Kiril percebe que a imagem não é real. Mas, em seguida a moça aparece de fato em frente à janela. No entanto, não está chovendo. Cena semelhante ocorre em *Fotos*, quando Hanna aparece no sonho de Aleksandar parada em frente à vidraça e pela janela percebe-se que está chovendo. No entanto, é apenas um sonho. Mas logo em seguida, Hanna aparece, realmente, para pedir que ele socorra Zamira.



Figura 20 - Hanna aparece no sonho de Aleksandar

A chuva aparece relacionada ao pedido de socorro. É um sinal da aproximação da morte, mas que com ela tudo acabará bem.

A estreita vinculação entre as idéias de Criação por intermédio da água (cosmogonia aquática, dilúvio que periodicamente regenera a vida histórica, a chuva), nascimento e ressurreição fica confirmada por este ditado do Talmude: "Deus tem três chaves, a da chuva, a do nascimento, e a da ressurreição dos mortos". (ELIADE, 1992, p. 66)

A entrada de Aleksandar em cena ocorre, em *Rostos*, quando Anne e sua mãe estão na rua conversando. A mãe de Anne quer que ela se reconcilie com seu esposo Nick. Aleksandar aparece de repente e beija o rosto de Anne. Não preocupando-se com a estranheza das duas ele olha para o céu e diz "Muita chuva vai cair".



Figura 21 - Aleksandar percebe a aproximação da chuva

Porém, não olhamos para o céu apenas para percebermos a possibilidade da ocorrência da chuva, Para muitas culturas, os deuses estão no alto. Nossa conexão espiritual ou com o cosmo se dá através do céu. Portanto, o olhar de Aleksandar em direção ao céu diz mais que uma simples previsão de que a chuva está por vir, pois

[...] o olhar em direção ao alto em busca de indícios de *precipitação* cruza os mundos onde existimos. Nos envolve com o *clima da espera* Envolvidos nestas sensações e pensamentos é que cruzamos nossas memórias mais profundas. Mergulhamos em medos e desejos e sonhos que atuaram em nossos ancestrais e que permanecem em nós em lugares pouco claros. (OLIVEIRA JÚNIOR, 1999, p. 30)

Enquanto conversa com Zekir, pai de Hana, durante a visita que faz a casa deles, após Zekir reclamar dos maus tempos que enfrentam referindo-se aos conflitos e afirmando que o ar cheira a sangue, Aleksandar e Zekir reclamam do calor e da necessidade da chuva. Convencido desse fato, Aleksandar exprime: “Choverá, cedo ou tarde.” Ao falar isso, o personagem manifesta que a chuva é para ele algo além daquilo representado materialmente. Ela não trará apenas água para molhar a terra e alimentar os seres vivos. Nela está contido algo mais. Ela é, em especial para Aleksandar, sinônima da purificação, da limpeza de sua alma. Ela traz consigo uma possibilidade de uma nova vida.



Figura 22 - Zamira, feliz, com a chuva ao rosto

A expressão de Zamira expõe uma certa tranquilidade após ter sido salva da morte. A chuva vem como uma limpeza da alma, a esperança de momentos melhores e a possibilidade de um recomeço.

No final da terceira parte do filme, a chuva finalmente chega. O momento da chegada da chuva é um momento doloroso. Ela começa a cair sobre Aleksandar caído ao chão, após ter sido atirado por seu primo. No entanto, a cena é lindamente construída com a expressão tranquila e feliz do personagem. Essa chuva contém uma forte significação de renascimento, de limpar-se das impurezas do mundo profano e de recomeçar de novo.

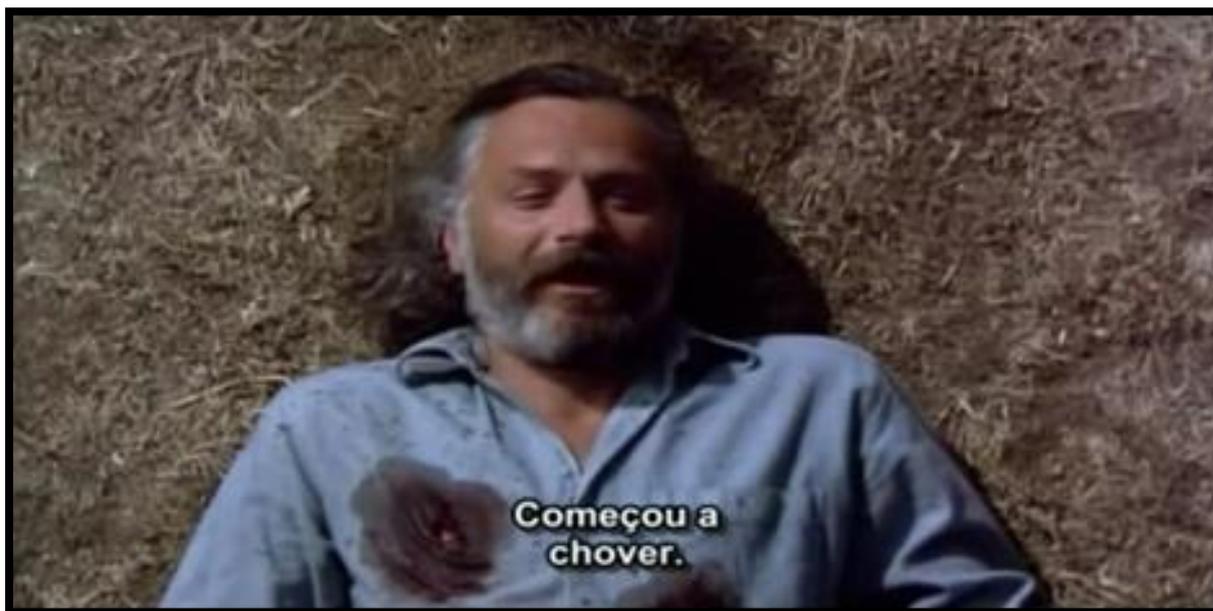


Figura 23 - Aleksandar percebe as primeiras gotas de chuva caírem.

Já caído ao chão, sem demonstrar nenhuma intenção em escapar da morte, Aleksandar pede ao primo que atire (novamente). E, enquanto seu primo, arrependido do que havia feito, tenta animá-lo, Aleksandar, com a expressão de satisfação, diz: “Olhe. Começou a chover.”

Vem então a chuva, um aguaceiro que relaxa a tensão existente e torna a terra fértil. Na mitologia a chuva era considerada, muitas vezes, uma "união amorosa" do céu e da terra. Nos mistérios de Eleusis, por exemplo, depois de tudo se ter purificado pela água, elevava-se uma invocação ao céu: "Deixai chover!" e à terra : "Sê fecunda!" Era o casamento sagrado dos deuses. Deste modo, pode-se dizer que a chuva representa literalmente uma "solução". (JUNG, 1964, p. 281)

Aleksandar permanece ali, com um sorriso sutil de quem após, conviver com o sofrimento, com a tragédia, encontra, como disse Jung, “uma solução” para tudo aquilo que ele não conseguiu solucionar enquanto vivia.

Drama de Thamus esse drama mítico recordava os homens de que o sofrimento nunca é final; que a morte sempre se faz seguir da ressurreição; que cada derrota é anulada e sobreposta pela vitória final. (ELIADE, 1992, pp. 102-103).



Figura 24 - O monge Marko percebe que em breve irá chover.

Com um contentamento visível, o monge Marko anuncia que a chuva está se aproximando e recomenda a Kiril que ambos se recolham. A chuva é esperada, recebida como uma graça divina.

Uma colheita abundante é o sinal da graça de Deus; a graça de Deus é o alimento do espírito; o resplandecente raio é o precursor da chuva fertilizante e, ao mesmo tempo, manifestação da energia liberada por Deus. Graça, substância alimentar, energia: esses elementos se precipitam sobre o mundo vivo e, sempre que falham, a vida se decompõe em morte. (CAMPBELL, 2007, p. 22)

A chuva, sendo considerada um sinal de benção sobre a terra. Um sinal de benção que deus (os deuses) envia(am) sobre a terra. Através da chuva a vida é mantida, a ligação entre céu e terra, sagrado e profano é reestabelecida.

3.3 A jornada do herói presente no *Antes da Chuva*

Já explicamos que a estrutura, bem como os personagens das narrativas se repetem. É como se apenas déssemos uma nova vestimenta a cada personagem em cada narrativa, mas em sua essência eles continuam sendo os mesmos. Obviamente, o

autor/diretor elabora sua narrativa de tal forma que ela consegue ser original, ainda que siga uma estrutura que já vem há muito tempo sendo utilizada. “A Jornada do Herói é infinitamente flexível, capaz de variações infinitas sem sacrificar nada de sua mágica, e vai sobreviver a nós todos.” (VOGLER, 2010, p. 47)

Portanto, a jornada do herói está presente também no filme *Antes da Chuva*. E com o desenvolvimento dos estágios da jornada, há uma apresentação da materialização do tempo no filme. Ao mostrar o herói percorrendo os estágios da jornada, há uma representação temporal do tempo linear, cronológico. E, consistindo basicamente em *partida, iniciação, retorno*, na qual o herói parte de um determinado ponto e retorna a ele, é verificável que a jornada tem uma forma circular.

Desse modo, jornada está em consonância com o tempo profano e com o tempo mítico (o tempo sagrado), o tempo da reatualização. Está de acordo com o que constatou Mircea Eliade, o qual afirmou existir essa homogeneidade temporal. “Há, por um lado, os intervalos de Tempo sagrado, o tempo das festas (na sua grande maioria, festas periódicas); por outro lado, há o Tempo profano, a duração temporal ordinária na qual se inscrevem os atos privados de significado religioso.” (ELIADE, 2010, p. 63)

O círculo é um elemento mítico. De acordo com Joseph Campbell, “O mundo todo é um círculo. Todas as imagens circulares refletem a psique, de modo que há uma relação entre essa forma geométrica e a real estruturação de nossas funções espirituais.” (CAMPBELL, 1991, p. 233) Logo a jornada do herói, sendo por si só carregada de aspectos míticos, ligada ao inconsciente, traz também mais esse aspecto do mito.

Apresentaremos, em seguida, a Jornada do Herói presente no filme *Antes da Chuva*. Primeiramente vamos apresentar os arquétipos – personagens que povoam a história, e posteriormente os estágios da jornada vividos pelo herói.

3.3.1 Os arquétipos na jornada do herói Aleksandar

Retomamos neste capítulo o conceito de arquétipo vindo de Carl Jung, para o qual o arquétipo “é uma tendência para formar estas mesmas representações de um motivo –

representações que podem ter inúmeras variações de detalhes – sem perder a sua configuração original.” (JUNG, 1964, p. 67)

Carl Jung ressalta que

É preciso que eu esclareça, aqui, a relação entre instinto e arquétipo. Chamamos instinto aos impulsos fisiológicos percebidos pelos sentidos. Mas, ao mesmo tempo, estes instintos podem também manifestar-se como fantasias e revelar, muitas vezes, a sua presença apenas através de imagens simbólicas. São a estas manifestações que chamo arquétipos. A sua origem não é conhecida; e eles se repetem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo — mesmo onde não é possível explicar a sua transmissão por descendência direta ou por "fecundações cruzadas" resultantes da migração. (JUNG, 1964 p. 69)

Percebemos que os arquétipos, embora se aproximem bastante, se diferem dos instintos. Se apresentam como uma experiência inexplicável, mítica, mas que pode ser frequentemente constatada nas relações sociais e, conseqüentemente, nas obras de arte, sobretudo no cinema.

Toda história precisa das mesmas representações nos em seus personagens. Vogler (2010), ressaltando a existência de muitos outros, apresenta sete arquétipos básicos: o herói, o mentor, o guardião de limiar, o arauto, o camaleão, a sombra e pícaro. Lembrando que os estágios da jornada do herói são bastante flexíveis, bem como os arquétipos da jornada, apresentaremos os personagens arquetípicos que estão presentes no filme *Antes da Chuva*.

O herói

Sendo o herói a figura mais importante da narrativa (Vogler, 2006), não é difícil perceber que o personagem Aleksandar é o herói do filme *Antes da Chuva*. Com sua entrada em cena, em *Fotos*, segunda parte do filme, várias pistas deixam evidente seu papel arquetípico na trama.

Para Christopher Vogler, relacionado ao conceito freudiano do ego, “A jornada de muitos heróis é a história dessa separação da família ou da tribo, equivalente ao sentido de separação da mãe, que uma criança vivência.” (VOGLER, 2006, p. 52). Com uma

certa falta de identificação com o seu grupo, no sentido de não se contentar em levar a vida que os demais membros a vem como uma predestinação, o herói sai em busca de novas experiências.

Aleksandar, ao afirmar a Anne que pretende voltar à Macedônia, revela que onde está, Londres, não é seu local de origem. Ele deixou a sua família para aventurar-se, podemos assim dizer, em outros países. A saída do meio ao qual pertence é uma característica fundamental do herói.

A partir da entrada de Aleksandar na narrativa, a atenção do espectador volta-se para ele. Os fatos do filme são percebidos através das observações do personagem. Um homem sério, de poucas palavras, consegue mostrar bons sentimentos a partir de suas expressões. O espectador logo é cativado por ele.

O propósito dramático do herói é dar à plateia uma janela para a história. Cada pessoa que ouve uma história ou assiste a uma peça ou filme é convidada, nos estágios iniciais da história, a se identificar com o Herói, a se fundir com ele e ver o mundo por meio dos olhos dele. Para conseguir fazer isso, os narradores dão a seus heróis uma combinação de qualidades que é uma mistura de características universais e únicas. (VOGLER, 2006, p. 52)



Figura 25 - Aleksandar, herói do Antes da Chuva

O mentor

Alguns heróis são experientes e não precisam de um mentor que os oriente na entrada do Mundo Especial nem no decorrer da jornada. O mentor da jornada de Aleksandar está na categoria de “mentores internos”, os quais se manifestam através de lembranças de alguém que lhe deu/dá forças ou ainda “[...] energia do arquétipo de Mentor também pode estar investida num adereço, como um livro ou outro objeto, que guia o herói em sua busca. (VOGLER, 2010, p. 69)

O objeto que possui a energia do Mentor na jornada de Aleksandar é sua câmera. É ela que motiva o personagem a permanecer no Mundo Especial, longe de casa. “Os Mentores fornecem aos heróis motivação, inspiração, orientação, treinamento e presentes para a jornada. Todo herói é guiado por alguma coisa, e uma história que não reconheça isso e não deixe um espaço para essa energia estará incompleta”. (VOGLER, 2010, p. 70)

O Guardião de Limiar

Guardiões de Limiões são os obstáculos que o herói tem que superar para entrarem no novo mundo. Esses obstáculos podem aparecer de diversas formas. Em uma manifestação psicológica, o Guardião de Limiar pode apresentar-se como uma insegurança por parte do herói em relação a mudança que ele próprio deseja.

É importante que um herói reconheça que essas figuras são uma manifestação do Guardião de Limiar. Na vida cotidiana, provavelmente você já encontrou resistência quando tenta fazer uma mudança positiva. As pessoas em volta, mesmo as que gostam de você, muitas vezes relutam em vê-lo mudar. (VOGLER, 2010, p. 73)

O herói Aleksandar nos é apresentado quando ele já embarcou na aventura, num estágio bem adiantado da jornada. Contudo ele demonstre em suas atitudes ser uma pessoa bastante segura quanto as suas tomadas de decisões, é possível que ele tenha enfrentado ao menos a resistência de alguns familiares que não queriam que ele partisse.

O Arauto

O Arauto é o responsável pela chamada à mudança. Embora no filme não seja mostrado o momento em que Aleksandar decide partir – logo não seja possível identificar quem é o arauto da narrativa, houve esse chamado, o momento que o personagem sentiu

que era a hora de dar início à partida. Para VOGLER (2010, p. 76), “algo dentro de nós é tocado, como um sino que leva um golpe, e as vibrações resultantes espalham-se por nossa vida, até que a mudança seja inevitável.”

Mas Vogler (2006) explica que, ainda que seja mais comum a presença do Arauto antes do herói dar início à partida para o mundo especial, ele pode aparecer em qualquer momento da história.

O arquétipo do Arauto pode entrar em cena em praticamente qualquer ponto da história, mas é empregado com maior frequência no primeiro ato, para ajudar a impelir o herói à aventura. Seja um chamado interior, um desenvolvimento externo ou um personagem com notícias de mudança, a energia do Arauto é necessária em quase toda história. (VOGLER, 2006, p.77)

Portanto, facilmente podemos identificar as implicações emocionais causadas pela sua profissão, fotógrafo das cenas da Guerra, como um Arauto que convida Aleksandar a abandonar tudo e retornar à Macedônia.

O Camaleão

Geralmente, o Camaleão é o personagem que confunde o herói. No entanto ele pode se apresentar como uma máscara, às vezes, sendo utilizada pelo próprio herói para superar um obstáculo. “Do ponto de vista do herói, os membros do sexo oposto podem parecer *Camaleão*, um arquétipo de mudança. Parecem estar sempre transformando-se em outra coisa, mudando de forma ou idade, refletindo os aspectos sempre cambiantes do sexo oposto.” (VOGLER, 2006, p. 44)

Anne é a personagem que demonstra confundir o personagem Aleksandar. Ainda que a narrativa não dedique muito tempo à aparição dessa personagem, Anne vive dividida entre seu casamento com Nick e o romance que ela mantém com Aleksandar. Aleksandar fica ressentido por Anne não aceitar em voltar com ele à Macedônia.

A Sombra

O arquétipo da Sombra está presente nos inimigos mais terríveis que se dedicam na destruição do herói. Pode ser o lado escuro do próprio herói. Ainda que Aleksandar tenha inimigos, a Sombra desempenha um papel fundamental enquanto situação

conflituosa que coloca o personagem diante da morte, momento em que ele pode mostrar ao espectador o ponto máximo de seu desprendimento, a sua capacidade de

A função da Sombra no drama é desafiar o herói e apresentar a ele um oponente à altura em sua luta. As Sombras criam conflito e trazem à tona o que o herói tem de melhor, ao colocá-lo numa situação que ameaça sua vida. Costuma-se dizer que uma história é tão boa quanto seu vilão, porque um inimigo forte obriga o herói a crescer no desafio. (VOGLER, 2010, p 84)

O Pícaro

O Pícaro exerce a “função dramática de *alívio cômico*. Uma tensão sem alívio, o suspense e o conflito podem ser exaustivos emocionalmente, e, mesmo nos dramas mais carregados, a atenção da plateia se reaviva com momentos de gargalhada.” (VOGLER, 2010, p 84)

Não há no filme nenhum personagem que desempenhe uma função amplamente humorística. No entanto, o alívio na tensão da trama é causado pelo próprio herói. O arquétipo do Pícaro pertence também a Aleksandar que em diversos momentos embaraçosos ele profere palavras ou faz alguns gracejos, apresentando seu lado bem humorado e descontraindo o espectador.

3.3.3 Mundo Comum

O Mundo Comum de Aleksandar é a sua vida na Macedônia, antes de mudar-se para Londres. Embora o filme não apresente esse momento, está evidente na trama que Aleksandar é Macedônio que mudou-se para Londres. Algo motivou Aleksandar a partir para Londres, sabemos que houve esse Chamado à Aventura. Alguma coisa o fez deixar sua terra natal e partir. Sendo ele um fotógrafo que residia em um local pobre da Macedônia, sair em busca de trabalho é uma forte motivação para ele seguir o chamado.

3.3.3 Chamado à Aventura

O Chamado à Aventura pode ser feito por alguém, porém “(...) o Chamado também pode ser apenas algo que se agita dentro do herói, um mensageiro do

inconsciente, que traz a notícia de que chegou a hora de mudar. Esses sinais, às vezes, vêm em forma de sonhos, fantasias ou visões.” (VOGLER, 2006, p. 109)

De acordo com a trama, é possível presumir que esse chamado não foi feito por uma pessoa, e sim por um interesse próprio do personagem. “"o chamado da aventura" significa que o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida. (CAMPBELL, 2007)

3.3.4 Travessia do Limiar

“A *Travessia do Primeiro Limiar* é um ato voluntário, pelo qual o herói se compromete integralmente com a aventura.” (VOGLER, 2006, p. 132). É o momento em que o herói decide partir, deixar tudo pra trás e seguir o chamado. Tendo aceitado o Chamado, Aleksandar fez também a Travessia do Primeiro Limiar. Agora não há mais volta, ele se comprometeu em aceitar o desafio de encarar esse Mundo Especial, desconhecido.

“Para quem nunca voou antes, podem ser necessários alguns instantes até que se sinta adaptado a estar no ar. Esse processo de adaptação é descrito na fase seguinte da Jornada do Herói: Testes, Aliados, Inimigos.” (VOGLER, 2006, p. 136) Mudar-se para um novo país, novas pessoas, uma nova cultura causa um estranhamento e é necessário um período de adaptação.

3.3.5 Testes, aliados e inimigos

Testes, Aliados, Inimigos, é a chegada do herói ao Mundo Especial. Neste estágio da jornada, o herói terá algumas novas experiências que, embora não sejam tão desafiadoras como as que virão nas etapas seguintes, apresentam alguns obstáculos difíceis.

Este estágio da jornada Aleksandar é representada no filme *Antes da Chuva*. Aleksandar está em Londres, seu Mundo Especial. Nele o personagem conhecerá as consequências da guerra de maneira direta na vida das pessoas, através do seu trabalho de fotógrafo de cenas de guerra.

Aqui ele passará por testes, que são o convívio diário com o sofrimento das pessoas. Também terá aliados. Sua principal aliada é Anne, com quem ele demonstra ter mais proximidade. E a realidade se apresenta como uma inimiga.

Também terá aliados. Sua principal aliada é Anne, com quem ele demonstra ter mais proximidade. Sua profissão de fotógrafo também é uma aliada, faz com que ele se mantenha neste Mundo Especial. Em contrapartida, os fatos ocasionados pela Guerra da Bósnia se apresentam como um inimigo. As tragédias com as quais ele tem que conviver diariamente aos poucos vão lhe fazendo mal.

3.3.6 Provação

De acordo com Christopher Vogler “O segredo simples da Provação é este: *Heróis têm que morrer para poderem renascer*. O movimento dramático de que a plateia mais gosta, acima de qualquer outro, é o de morte e renascimento.” (VOGLER, 2006, p. 157) Essa morte vivida por Aleksandar é simbólica. É uma morte emocional que o faz repensar sua vida em meio à Guerra.

Bastante transtornado, e já decidido em retornar à Macedônia, em uma conversa com Anne, Aleksandar afirma ter matado. Neste momento fica uma incógnita acerca dessa morte, pois ela não é apresentada no filme. Posteriormente, esse “assassinato” é esclarecido.

Em *Fotos*, após retornar à Macedônia, Aleksandar escreve uma carta à Anne. Nela ele diz: *“Querida, Anne... O clima é agradável, vai chover. Queria que estivesse aqui. Como está seu marido? Espero que seja feliz com ele. Este lugar está igual a antes, mas meus olhos mudaram, como um novo alvo diante da lente. A semana passada te disse que eu havia matado... Me tornei amigo de um militar e me lamentei dizendo que eu não havia visto ação. Ele me disse: Sem problemas – tirou um prisioneiro da fila e o matou ali mesmo. Me perguntou: Pegou essa? – Eu peguei, tomei partido. Minha câmera matou esse homem. Não mostrei a ninguém essas fotografias. Agora são suas. Com amor, Aleksandar.”*

Neste momento é esclarecida toda sua aflição nos seus últimos momentos em Londres e seu desejo de voltar pra casa imediatamente. Com a experiência da morte Aleksandar passa por uma transformação. “Os heróis não se limitam a visitar a morte e

voltar para casa. Voltam *mudados*, transformados.” VOGLER, 2006, p. 158) O próprio Aleksandar percebe sua transformação, constata que seu lugar continua o mesmo, mas ele não consegue ver todos aqueles problemas com a mesma insensibilidade.

3.3.7 Caminho De Volta

Aleksandar estava indo bem profissionalmente. A demonstração disso é quando Anne está conversando com sua mãe e Aleksandar aparece, de repente. Anne, encabulada, o apresenta à mãe e declara que Aleksandar foi quem ganhou o Prêmio Pulitzer – um prêmio concedido anualmente às pessoas que realizam um trabalho de destaque em diversas categorias do jornalismo (publicado nos Estados Unidos), inclusive na fotografia. Quando volta de Londres, seu tio o recebe e o elogia mencionando o prêmio.

Portanto, mesmo o reconhecimento profissional que ele consegue não faz com que ele se mantenha longe de casa. “Tudo estava indo tão bem depois da Provação, mas agora, de repente, a realidade chega de novo. É possível que os heróis encontrem obstáculos que parecem condenar a aventura ao fracasso.” (VOGLER, 2006, p. 193) Sua própria profissão se torna um obstáculo com o qual ele não consegue lidar.

É o momento em que Aleksandar decide retornar à Macedônia. Encontra as marcas da Guerra na vida daquelas pessoas também. Com frequência mencionam os conflitos. Se defronta com pessoas intolerantes e com conceitos que ele não se identifica mais. O personagem percebe as catástrofes sofridas por aquele local durante sua ausência.

3.3.8 Ressurreição

Esse estágio é parecido com a “Provação”. No entanto, aqui encontra-se o clímax da narrativa. “A crise central, ou Provação Suprema, é como um exame no meio do semestre. A Ressurreição é a prova final. Os heróis têm que ser testados, mais uma vez, para que se verifique se eles aprenderam mesmo, com a Provação Suprema do segundo ato.” (VOGLER, 2006, p. 197)

“(...) a diferença entre este encontro com a morte e os anteriores é que agora o perigo, geralmente, surge numa escala muito maior, em relação ao conjunto de toda a história. Não se trata apenas de uma ameaça ao herói, mas ao mundo inteiro. Em outras palavras, o risco do jogo nunca foi tão alto.” (VOGLER, 2006, p. 197)

Esse estágio se apresenta, geralmente, antes do herói chegar novamente ao seu Mundo Comum. Porém, na jornada de Aleksandar ela ocorre quando o personagem já regressou a sua comunidade, na Macedônia. Aleksandar é testado aqui quando Hanna pede que ele socorra Zamira. Ele acata o pedido de Hanna, enfrenta seus familiares e acaba sendo morto na tentativa de ajudar a garota.

Ainda que alguns estágios da jornada do herói não estejam explícitos no filme *Antes da Chuva*, é possível identificar na jornada de Aleksandar que é cumprida a sequência: *separação-iniciação-retorno*, constatada por Campbell como pertencente a todas as narrativas, e posteriormente sugerida por Vogler aos escritores.

Os Heróis nos ensinam a lidar com a morte. Eles podem sobreviver, provando que a morte não é tão dura. Podem morrer (ainda que simbolicamente) e renascer, provando que ela pode ser transcendida. Podem morrer uma morte de Herói, quando transcendem a morte, ao oferecer suas vidas por uma causa, um ideal, um grupo. (VOGLER, 2006, p. 55)

Aleksandar é um herói que morre no final da história, lutando por um ideal, indo contra a vontade de seus familiares e fazendo, destemidamente, o que ele acredita que deve fazer. E ao morrer, de forma serena, recebendo a morte com tranquilidade nos transmite um sentimento de conforto em relação a ela. A morte, algo tão difícil de se aceitar, nos é mostrada por Aleksandar como a esperança da renovação, de um novo tempo. Aleksander torna alegre – ou ao menos, menos doloroso, um momento extremamente triste.

Joseph Campbell “O último ato da biografia do herói é a morte ou partida. Aqui é resumido todo o sentido da vida. Desnecessário dizer, o herói não seria herói se a morte lhe suscitasse algum terror; a primeira condição do heroísmo é a reconciliação com o túmulo.” (CAMPBELL, 2007, p. 180)

[...] a morte chega a ser considerada como a suprema iniciação, quer dizer, como o começo de uma nova existência espiritual. Mais ainda: geração, morte e regeneração (renascimento) foram compreendidas como os três momentos de um mesmo mistério, e todo o esforço espiritual do homem arcaico foi empregado em mostrar que não devem existir cortes entre esses três momentos. Não se pode parar em um dos três momentos. O movimento, a regeneração continuam sempre. (ELIADE, 2010, p. 160)

Eliade (2010) expõe que a necessidade de vencer a morte fez com que o homem das sociedades primitivas a colocasse simbolicamente nos ritos de passagem. Para o homem primitivo, morre-se para tudo que não é essencial. Morremos em vários momentos da vida profana. Morremos sempre que vamos iniciar uma nova etapa em nossa vida. Portanto, a morte não é necessariamente o fim, mas sim um recomeço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa pesquisa, constatamos que o tempo, algo que nos parece tão simples em nosso cotidiano, é, na verdade, munido de uma vasta complexidade. Esta complexidade passa despercebida ao homem comum, pois este limita-se a viver o tempo, não preocupando-se em compreendê-lo ou explicá-lo (PINO in ZAMBONI; DE ROSSI, 2003). Desde o início das civilizações, o ser humano dividiu o tempo, criou instrumentos para medi-lo, deu ao tempo uma organização social comum (SZAMOSI, 1988). Tendo o tempo essa organização social e histórica, aprendemos a nos adaptar sem que precisemos questioná-lo. Portanto, a referida complexidade dificilmente é percebida.

O tempo, tal como está presente na vida real, se apresenta também nas artes. A música, a literatura, a pintura, o teatro, o cinema, trabalha com o tempo. Vimos que há uma aproximação entre a organização temporal presente na literatura e no cinema. Ambas as artes são constituídas por narrativas e essa narrativa pode ter, basicamente, uma organização linear, não linear ou circular, as quais representam a passagem temporal. A principal diferença existente no enredo dessas duas artes se deve ao fato de que enquanto a linguagem da literatura se dá, preferencialmente, por meio de palavras, no cinema ela se apresenta por meio de imagens. No entanto, na construção das duas artes, palavras e imagens podem estar unidas.

Observamos, ainda, que os mitos são mais do que narrativas inventadas para explicar fenômenos e mistérios que posteriormente puderam ser estudados e explicados pela ciência. Os mitos fazem parte do imaginário humano desde tempos bastante remotos, e eles não se perdem da nossa natureza com o passar do tempo. Através dos arquétipos, os mitos se revelam no cotidiano dos seres humanos. Os mitos se revelam nas artes, entre elas, no cinema. Percebemos a coexistência de dois tempos: o sagrado e o profano. Enquanto o primeiro é o tempo dos deuses, no qual início, meio e fim se misturam, sem a necessidade de uma organização temporal, no segundo há o tempo cronológico, com início, meio e fim bem definidos, é o tempo dos homens (ELIADE, 2010).

A escolha da obra cinematográfica *Antes da Chuva* para o *corpus* da nossa pesquisa ocorreu devido a referida narrativa apresentar uma organização circular, a qual está relacionada aos mitos, pois, além da estrutura temporal atípica, há uma extensa

relação entre o círculo e os elementos sagrados, entre o círculo e o cosmo (CAMPBELL, 1991).

A partir da análise do filme *Antes da Chuva*, foi possível constatar a materialização de diferentes temporalidades, tais como: o tempo cronológico, o psicológico, o tempo biológico, a preservação do tempo através da memória, a organização social do tempo. Vimos também a manifestação de alguns elementos míticos relacionados a transição temporal: como a chuva e a repetição cíclica. E verificamos diversas formas da representação do tempo: do tempo cíclico na narrativa, do tempo histórico e da Jornada do Herói, como uma forma de dar linearidade à narrativa.

Tendo em vista a abrangência de análise permitida pelos conceitos de tempo e de mito apresentadas neste trabalho, o estudo realizado ainda deixou muitos aspectos que podem ser explorados em relação ao tempo e aos mitos no filme *Antes da Chuva*.

Ao assistirmos ao filme, temos a oportunidade de nos deslocarmos no tempo, de percorrermos por diversas materialidades do tempo. Através dos elementos míticos, voltarmos ao tempo dos nossos antepassados mais remotos, repetir o comportamento deles quando, por meio de um ritual semelhante ao de ir ao cinema, percorriam o interior das cavernas retratando nelas o que lhes era revelado em seu imaginário.

Com o cinema, podemos unir o tempo sagrado e o tempo profano. Vislumbrados pela história que nos é apresentada na tela, deixamos nosso tempo profano, o cronológico, para nos inserirmos em um tempo sagrado, no qual não percebemos quanto tempo se passou desde o início da história até o seu término.

As histórias do cinema nos deslocam no tempo histórico, aquele dos fatos que pertencem ao passado. Mas nos permitem também viajarmos ao futuro. Conhecermos coisas imaginarmos situações que, na nossa experiência real, ainda não nos é possível.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Milton José de. **Imagens e sons: a nova cultura oral**. São Paulo: Cortez, 2004.

ALMEIDA, Milton José de. O Tempo no Cinema, Imagem em Perspectiva. In: Vera Lúcia Zamboni DE ROSSI; Ernesta ZAMBONI (Orgs). **Quanto tempo o Tempo Tem!** São Paulo: Editora Alínea, 2003.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Paulus, 1984.

AGUIAR, Flávio. Literatura, cinema e televisão. In: PELLEGRINI, Tânia. [et al.] **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003

ARAÚJO, Inácio. **Cinema: o mundo em movimento**. São Paulo: Scipione, 1995.

ÁLVAREZ, Ana Muñiz. **A Atuação da ONU no Conflito dos Bálcãs (1991 – 1995): Institucionalismo, somente uma promessa? – Monografia**. Belo Horizonte, junho, 2008. Disponível em: <https://unibhri.files.wordpress.com/2010/12/ana-muc3b1iz-c3a1lvarez-a-atuac3a7c3a3o-da-onu-no-conflito-dos-balcc3a3s-1991-1995.pdf> Acesso em: 28 NOV 2016

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia: ensaios de comunicação e cultura**. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso** in: *Marxismo e filosofia da linguagem*. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BARTHES, Roland. A retórica da imagem. In: **O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, teatro e música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAZIN, André. **O Cinema: Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou O Ofício de Historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

CAMARGO, Hertz Wendel de. **Linguagem e mito no filme publicitário**. 241 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, 2011.

CAMPBELL, Joseph. **Herói de Mil Faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta o cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

- CONTRERA, Malena Segura. **O mito na mídia**. São Paulo: Annablume, 1996.
- COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**; espetáculo, narração, domesticação. São Paulo: Scritta, 1995
- COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando (org.) **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.
- ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno**. Trad. José A. Ceschin São Paulo: Mercuryo, 1992.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- FISHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1987.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Trad. De Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vertice, 1990.
- HAWKING, Stephen. **O universo numa casca de noz**. Tradução Cássio de Arantes Leite. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016
- HAWKING, Stephen. **Uma Breve História do Tempo**: do Big Bang aos Buracos Negros. Trad. Maria Helena Torres. Rio de Janeiro: Rocco, 1988
- JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.
- JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.
- KRISTEVA, Julia. **História da Linguagem**. Lisboa, Portugal: 1969.
- LAJOLO, Marisa. **O que é literatura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- LAURENT, Jullier, MARIE Michel. **Lendo as Imagens do Cinema**. São Paulo, Ed. Senac, 2009.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Unicamp, 2003.
- LEVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Trad.: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Tradução Antônio Marques Bessa. Coletivo Sabotagem, 1978.

MACHADO, Arlindo. Apresentação. In: COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: Espetáculo, narração e domesticação**. São Paulo: Scritta, 1995.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

MENDILOW, Adam Abraham. **O tempo e o romance**. Porto Alegre: Globo, 1972.

METZ, Christian. **A significação do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MELETÍNSKI, E.M. **Os arquétipos literários**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 2008.

OLIVEIRA JÚNIOR, Wenceslão Machado de. **Chuva de cinema: natureza e cultura urbanas**. Tese (doutorado em educação). Unicamp 1999 Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000177898> Acesso em 14 AGO 2015

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia. [et al.] **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PIAGET, Jean. **A noção de tempo na criança**. Rio de Janeiro: Record Cultural, 1946.

PINO, Angel. Tempo Real, Tempo Vivido, Representações do Tempo. In: Vera Lúcia Zamboni DE ROSSI; Ernesta ZAMBONI (Orgs). **Quanto tempo o Tempo Tem!** São Paulo: Editora Alínea, 2003.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** (tomo I). Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** (tomo III). Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997.

ROCHA, Everardo. **Representações do consumo: estudos sobre a narrativa publicitária**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Mauad, 2006.

SZAMOSI, Géza. **Tempo & espaço: as dimensões gêmeas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

STEPHENSON, Ralph; DEBRIX, Jean. **O cinema como arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TÁVOLA, Artur da. **Comunicação é Mito**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo: Papyrus, 1994.

VOGLER, C. **A Jornada do Escritor**. São Paulo: Nova Fronteira, 2006.

WANDELLI, Raquel. Durante as guerras, depois da história, *Antes da Chuva* cinema hipertextual. Socine (Org.), In: **Estudos de cinema: Socine II e III**. São Paulo: Annablume: 2000.