

Universidade Estadual de Campinas
Faculdade de Educação
Laboratório de Estudos Audiovisuais - OLHO

CHUVA DE CINEMA
Natureza e Cultura urbanas

Wencesláo Machado de Oliveira Jr

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
LABORATÓRIO DE ESTUDOS AUDIOVISUAIS “OLHO”

TESE DE DOUTORADO

CHUVA DE CINEMA
Natureza e Cultura urbanas

Wenceslão Machado de Oliveira Junior

Este exemplar corresponde à redação final da
tese defendida por Wenceslão Machado de
Oliveira Jr e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data

Assinatura:

Orientador

Orientador *Prof. Dr. Milton José de Almeida*

COMISSÃO JULGADORA:

RESUMO

Nesta tese apresentam-se interpretações para a *chuva de cinema*: a chuva enquanto elemento participante de um outro mundo, produto da lógica espaço-temporal existente nos filmes e demais produções audiovisuais. Estas interpretações dão-se em torno da “atmosfera” presente em dois filmes: *Antes da chuva* e *Blade Runner*, nos quais a chuva é elemento importante na sua criação, remete a diferentes origens e reverbera em inúmeros significados, por ser também uma criação poética. Inserida no tempo linear dos produtos da cultura urbano-industrial, a *chuva de cinema* conserva ligações com universos e temporalidades cíclicos, mais ligados à Natureza e aos mitos e, nesta tese, será a *guia* para se penetrar as narrativas fílmicas. As atenções estarão centradas nos *tempos* que a chuva cria e nas *portas de entrada* que ela pode ser no entendimento destas muitas temporalidades inventadas no cinema.

ABSTRACT

In this thesis there are interpretations for the “rain” as it appears in the movies: the rain as a participant element of another world. A product of the existent logic “temporal-space” in the films, and other audiovisual productions. These interpretations are related to the atmosphere presented in two major productions: *Before the Rain*, and *Blade Runner*. In both films, the rain seems to be an important element of its creation. It sends the viewer to different origins and it reverberates in countless meanings, as it translates into a poetic creation. Inserted in the lineal time of the urban-industrial culture’s product, the movies’ rain maintains a connection with different universes and recurrent temporalities. They are linked to Nature and Myths. This thesis will then, serve as a guide to penetrate into the filmic narrative. The focus of this work will be centered in the “times” that the rain creates, and, in the “entrance doors” that it might be to better understand the variety of the temporalities invented by the movie industry.

ÍNDICE

CONDENSANDO IDÉIAS notas	página 4
PRECIPITAÇÕES INICIAIS Natureza e Cultura: Chuva Cidade Cinema	página 6
Dados do filme ANTES DA CHUVA	página 26
PRIMEIRO TEMPO DE CHUVA a espera da chuva nas sociedades tradicionais e agrícolas	página 29
DE ONDE VEM A CHUVA EM UM FILME? o espaço invisível que envolve a imagem enquadrada	página 38
SEGUNDO TEMPO DE CHUVA uma temporalidade que se faz outra	página 52
A CHUVA QUE VEMOS CAIR EM UM FILME o contato profundo das imagens e sons filmicos com o universo do mito e da memória	página 59
TERCEIRO TEMPO DE CHUVA as águas sagradas.	página 81
QUARTO TEMPO DE CHUVA um mundo em crise sacrificial	página 87
Dados do filme BLADE RUNNER	página 98
AS REFERÊNCIAS DO OLHAR QUANDO ASSISTIMOS A UM FILME parâmetros culturais	página 101
A CHUVA TECNO-INDUSTRIAL um universo de previsibilidade absoluta	página 112
QUINTO TEMPO DE CHUVA um mundo em dissolução	página 128
SEXTO TEMPO DE CHUVA o contato com as águas de cima	página 138
PRECIPITAÇÕES FINAIS a Chuva de Cinema: tese circular e inacabada	página 147
BIBLIOGRAFIA	página 155
FILMOGRAFIA	página 160

CONDENSANDO IDÉIAS notas

A chuva, elemento constituinte e construtor da dimensão temporal no cinema e seus filmes, aponta para que tipo de *temporalidade* interna em cada narrativa filmica? O Tempo é mostrado como um ciclo ou como um flecha? Ele é canonizado como o Tempo da Natureza ou como o Tempo da Cultura?

No *Antes da Chuva* a estrutura circular da montagem aponta para uma chuva cíclica, regida pelas leis do ciclo da água, cujo retorno eterno e periódico fala de uma lei imutável da Natureza. No entanto, ao cair em um só momento do filme, não se repetindo durante a projeção, ela se encaixaria dentro da melhor tradição do cinema americano onde a chuva marca eventos singulares e únicos em uma passagem do tempo que é linear e pensada como uma flecha.

Mas e se as outras duas chuvas deste filme, as chuvas do amor, forem incluídas como chuvas reais, ela alcança a idéia de ciclo repetido infinitamente, com retorno eterno e garantido?!

À narrativa linear de *Blade Runner* corresponde a circularidade de minha interpretação deste filme. O retorno de algo acontecido faz muito tempo. A chuva nele está inserida no tempo cronológico, linear e mensurável da produção industrial e cinematográfica. Sua presença constante, no entanto, não indicaria um círculo, mas uma linha em que não há retorno, mas a continuidade idêntica de momentos intercambiáveis por serem constituídos sempre do mesmo material — minutos, segundos, horas — simbolizado neste filme por esta mesma chuva que iguala a todos?! Em todos os momentos chove, não há mais momentos distintos em que o cair da chuva é contraposto ao *tempo normal* dos dias de sol. Portanto, não há mais momentos sacralizados por implicar — e indicar com a chuva, pensada como o Outro em relação aos dias de sol — neles o contato com o Outro, seja este Outro pensado como Outro Mundo Transcendente ou Outro Eu-mesmo Inconsciente.

A permanência da chuva em todo o filme coloca para o espectador a possibilidade de continuidade eterna da chuva, deixando ela de ser um evento singular, com princípio, meio e fim, para tornar-se um fenômeno cuja temporalidade está vinculada a ele mesmo, não podendo ser definida de

fora. A chuva passa a ter uma *duração*, tempo sem medida, que pode variar de intensidade nos seus vários momentos e que carrega em si, dada a sua negação em ser medido, a imprevisibilidade.

* * *

As *chuvas*, significantes dentro das narrativas, pensadas pelos roteiristas e diretores antes como sentido que como materialidade, não perdem esta última. Continuam fazendo parte do cenário, do ambiente, da *ambientação*, do filme.

Os espectadores vêem primeiro a materialidade da chuva, só depois encontrando sentidos para ela. Desta forma, invertem a ordem em que o filme foi pensado, levando-nos a mergulhar em Espaços e Tempos presentes em nossos extracampos culturais e pessoais, tantas vezes distantes do interesse de entendimento pressuposto pelo diretor do filme. É esta junção de Matéria e Sentido que faz das chuvas nos filmes um fenômeno ambíguo, de difícil estabilização.

Com entendimentos que vão dos banais e fáceis aos mais profundos e “desentendidos”, a *Chuva* penetra os filmes com seu Clima e com seu Tempo, desestabilizando *projetos de formação* que perpassam a produção ficcional cinematográfica.

Por manter a forma da chuva próxima à da realidade com que nos deparamos com ela, ou melhor, para falar junto com Pier Paolo Pasolini, por captar os signos que compõem suas narrativas na própria realidade, o Cinema reinsere em sua tentativa de dar um sentido às cenas e filmes, a complexidade e polifonia das coisas reais. Desta maneira, a chuva cai diante de nós no filmes como se caísse diante de nossa janela de casa. No cinema a chuva é criada à imagem e semelhança da chuva do que chamamos mundo real.

O filme nos oferece imagens e sons “reais”. As *portas de entrada* para dentro deles estará flutuando entre a tela e nossos extracampos. Cada um terá os seus *guias*. O meu será a chuva ou as chuvas, como queiram. Espero persuadir o leitor de que a chuva pode ser tanto tida como única e singular dentro da cena tal do filme que assistimos, ou poderá ser também, e ao mesmo tempo, A Chuva, fenômeno natural singular, formado de gotas d’água precipitando-se do alto em direção ao solo, que povoa as imagens e imaginações humanas desde seu florescimento, sabe-se lá quando...

PRECIPITAÇÕES INICIAIS

Natureza e Cultura: Chuva Cidade Cinema

Um filme não termina. Também não começa. Ele *dura*. É como a chuva. Passa. Escorre. Penetra e fecunda. Carrega e destrói. É múltiplo e único. Quando termina é que se tem de novo a “consciência clara”. *Durante* o filme vivemos a opacidade e a fluidez. Enquanto chove olhamos pela janela os contornos moventes do mundo. Se nos permitimos molhar são nossos contornos que se moverão. Devemos nos permitir ao filme. Entregarmos nosso ser ao outro personagem que brilha diante de nós.

Um filme nos propõe o momento da criação de um outro mundo, onde estão se organizando, como pela primeira vez, espaço, tempo e homens. O filme nos oferece uma narrativa fundadora. A cada filme produzido um mundo é fundado.

Fazer sentido — a forma, o gesto, o cheiro — é ao que nos desafia um filme. A presença e a ausência. Tornar um só aquilo que temos separado. Luz e sombra gerando coisas. A criação na fronteira que limita e mistura, junta e separa.

Fronteira esta que se concretiza nas linguagens que os homens inventam para dizer de suas vidas, das realidades que os envolvem. Linguagens que são, em princípio, *traduções*, no sentido benjaminiano deste termo: tentativas de nomear o mundo, revelá-lo aos homens, de dar-lhe existência real (concreta ou imaginada). Pier Paolo Pasolini, que considera a realidade como uma linguagem, diz que sua

*“visão do cinema como língua [escrita da realidade] é uma visão ‘difusa’ e ‘contínua’: uma reprodução, ininterrupta e fluente, como a realidade, da realidade.”*¹

A realidade para este autor é como um plano-sequência ininterrupto no qual estamos a agir em relação aos outros homens e objetos, “filmando-os” e a nós mesmos. Um filme seria a escolha, por um narrador, de algumas cenas e sequências retiradas destes imensos planos-sequências que são a vida das pessoas. Para que tenham um sentido estável, estas cenas e sequências selecionadas e emendadas na construção de um filme, devem preceder da “morte” destas pessoas, uma vez que, se continuassem vivas, suas ações futuras poderiam alterar o significado das suas ações anteriores. Os personagens de

¹ *Empirismo herege*, p. 188 (grifos do autor).

um filme, portanto, só existem *durante* o tempo de projeção. Suas “existências materiais” não têm anterioridade ou posteridade após a última cena vista na tela ².

Uma vez que, para Pasolini, a “estrutura” de que se constituem os sonhos e as memórias têm uma semelhança intrínseca com as “estruturas fílmicas”, estes personagens penetram com facilidade e inteireza para dentro da matéria imaginante de nossos devaneios. Também estes devaneios penetram nos filmes, estabelecendo trocas e aprofundamentos, loucura e tédio.

Continuamos os filmes em nossos devaneios. Fazemos deles o mesmo que com nossas próprias memórias e sonhos. Perdem sua linearidade inicial, sua estrutura temporal e espacial é desmontada e reconstruída, reordenamos cenas e personagens, deslocamos objetos e cenários, inserimos fatos de nossa infância em sequências fílmicas que ocorreram entre outros povos e vice-versa. Não há estranhamento entre as imagens dos sonhos, das memórias e dos filmes.

Pasolini também diferencia cinema de filme.

*“A diferença entre o cinema e o filme, todos os filmes, consiste exatamente nisto: que o cinema possui a linearidade de um plano-sequência infinito e contínuo — analítica — enquanto os filmes possuem uma linearidade, potencialmente infinita e contínua — mas sintética.”*³

Esta síntese é realizada por um narrador que torna os planos-sequências, presentes e subjetivos de cada pessoa-personagem, um filme. Uma montagem de vários momentos e cenas da vida dos personagens. Esta montagem construirá um todo significativo, deliberadamente escolhido, a partir de uma perspectiva única, que é a do narrador-autor. Este estará, durante o filme, mostrando a história dos personagens aos espectadores, dando a ela a sua versão, tendo para isto a possibilidade (liberdade) de escolher pontos de vista variados durante a projeção: ora o do mocinho, ora o do bandido, ora um olhar onipresente e neutro, etc.

Como Pasolini, acredito

*“no cinema que narra, ou seja: na convenção através da qual a montagem escolhe, de entre planos-sequências infinitos que poderiam ser rodados, os traços significativos e de valor”*⁴.

Este narrador, elaborador de filmes, é sempre um homem urbano, inserido no universo metropolitano que deu origem e continuidade a esta forma de arte e comunicação. Para Milton José de Almeida

² A menos que voltem a aparecer nesta tela em filmes que continuam esta narrativa, como no caso dos personagens da trilogia *Guerra nas estrelas* [George Lucas]. Este seria o caso de um “renascimento” que pode dar outros sentidos às ações realizadas por aqueles personagens em sua “vida anterior”.

³ *Empirismo herege*, p. 188.

⁴ *Empirismo herege*, p. 209.

“o cinema é imagem e produto do viver urbano, ao falarmos em cidade falamos ao mesmo tempo em cinema. Os habitantes urbanos olham-se e se deixam olhar em imagens projetadas por sobre suas cabeças numa tela à sua frente. Não poderiam entendê-las, se as cidades, há muito, não se estivessem fazendo como cenário em movimento e seus habitantes como personagens de narrativas de autores distantes e anônimos: o capital e o estado, narradores auto-designados da ficção da Polis”⁵.

É na grande cidade que a vida humana tornou-se mais previsível, menos submetida aos fenômenos e tempos naturais. Nestes imensos aglomerados de asfalto, concreto, pessoas e veículos, os tempos tornaram-se mais seccionados, os espaços mais demarcados e descontínuos, os ritmos mais intensos e diversificados. Do homem é exigida maior atenção. O olhar na cidade nunca deve se distrair. Os riscos são também mais intensos e diversificados. Espaço construído (organizado) para proteger os homens dos “perigos naturais” — tempestades, raios, epidemias, ventanias, guerras —, o mundo urbano cria suas próprias “catástrofes imprevisíveis”, e a elas expõe os seus moradores e visitantes — incêndios, desastres com veículos, explosões de todo tipo, poluições, guerrilhas, greves.

Ao ser edificada (constituída) uma cidade, esperava-se expulsar dela tudo aquilo que representava perigo ao homem civilizado. Manter fora de seus limites o que permanecia selvagem e descontrolado. Expulsou-se do mundo urbano — e, por extensão, de todos os lugares civilizados sob a égide da urbanidade — aquele *Outro* não reconhecido como parte do homem racional e educado sob as *leis* do considerado humano, sejam elas as do Estado, da Burguesia, do Cristianismo.

Sem demora os homens urbanos e civilizados descobriram que aquele *Outro* expulso da cidade permanecia entre eles. A multidão e os mecanismos controladores dela se tornaram objeto de desconfiança e violência. Os instrumentos e equipamentos disponíveis nas ruas e casas e fábricas e instituições variadas passaram a ter valor por si mesmos e se constituindo em outros tantos focos de violência real ou potencial.

Ao descobrir que o *Outro* (imaginações, inconscientes, memórias, instintos) está em nós mesmos — homens urbanos e civilizados — era preciso, então, apaziguar este ser selvagem e descontrolado, virtualmente capaz de se manifestar no interior da Cidade, templo da civilização racional, educada na contenção.

Cinema para todos. A grande diversão das massas trabalhadoras e aburguesadas das grandes cidades foi e é (via televisão) acompanhar as histórias em imagens e sons oferecidas nas telas dos cinemas. Na escuridão dos cinemas, os filmes nos devolveram a fantasia que a Cidade fora deles teimava em nos roubar durante a claridade, digo, talvez, clareza. Sim, principalmente sob a luz solar é

⁵ *Anotações para o estudo das imagens e sons na cultura atual*, p. 143.

que a Cidade nos obriga a labutar um trabalho que não faz sentido, a executar tarefas deslocadas de nossos sonhos e vontades, separando a hora do trabalho da hora do lazer.

“As luzes que se acendem na noite urbana não são extensões luminosas da vida solar diurna. São focos, fogos, extraídos da própria noite que iluminam momentos do espaço que aí aparecem quando a alma solar abandona a cidade. A imagem da cidade à noite é uma mancha escura penetrável somente pela memória da experiência diurna e pelas projeções da nossa noite interior”⁶.

Com estas frases Milton José de Almeida inicia uma explanação que terminará por dizer que o cinema é

“produto e representação fiel da cidade lunar”⁷.

Ao propor tal relação de continuidade e semelhança entre o cinema e a vida noturna nas cidades este autor aproxima a nossa *noite interior*⁸ — composta de fantasias, lembranças, mitos, recalques, que não se permitem expor totalmente sob a luz da clareza racional - do mundo que surge à noite nas grandes cidades — claridades descontínuas, lugares e pessoas sem ritmos e gestos pré-determinados pelas máquinas e funções, jogo de possibilidades em que o inesperado joga de coringa. Os homens que penetram a escuridão da sala de cinema o fazem em busca de contatos com esta noite urbana e interior?!! Com a “vantagem” de, para penetrarem na “noite filmica”, eles não necessitam correr os riscos que um mergulho nas outras noites cotidianas conteria?!!

“A cidade noturna dispersa-se em focos de luz, luzes dirigidas que fazem ficar nítidas as imagens pontuadas. Sabemos que a cidade inteira está lá, porém só a enxergamos nesses pontos. [...] Nossos sentidos sentem não vendo, nosso corpo vibra em atenção imaginativa informado e recriado pelos inúmeros signos em nós marcados pela cultura em movimento da cidade. Movimento da cidade que se move, movimento em mim da imaginação que me move, um corpo em estado de cidade. [...] Cada foco é um aglomerado dinâmico, mutante, das múltiplas significações que estão nele e entre ele/eles”⁹.

Cada foco de luz desta cidade noturna é um filme, ou uma cena dentro de um deles. Nas duas gravuras de Rembrandt que se seguem poderemos ver melhor os focos de luz que a noite nos traz.

Na primeira, *Jesus ao leito*, temos a imagem clara, com todos os contornos nítidos. Na segunda, temos o que o próprio autor denominou de, *Jesus ao leito*, **efeito da noite**: apenas alguns pontos — os

⁶ Milton José de Almeida, *Anotações para o estudo das imagens e sons na cultura atual*, p. 142.

⁷ *Anotações para o estudo das imagens e sons na cultura atual*, p. 145.

⁸ “A zona lunar da personalidade é esta zona noturna, inconsciente, crepuscular de nossos tropismos, de nossos impulsos instintivos. É a parte do primitivo que dormita em nós, vivaz ainda no sono, nos sonhos, nas fantasias, na imaginação, e que modela nossa sensibilidade profunda.” Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 564. (grifo dos autores)

⁹ Milton José de Almeida, *Anotações para o estudo das imagens e sons na cultura atual*, p. 144.

mais importantes para a significação que o autor quis dar à gravura — estão claros, os demais caíram na obscuridade. Lembramos deles por já tê-los visto na primeira das gravuras, onde a iluminação é igual para todos, estabelecendo um paralelo direto com a luz solar.

Nas duas gravuras acima¹⁰ está exemplificada a idéia que Milton José de Almeida expôs anteriormente.

No cinema, as imagens montadas/mostradas são apenas aquelas partes iluminadas. O restante, o obscuro, o excluído, se encontraria *entre* elas, nos cortes. Neste processo de escurecer/esconder para melhor iluminar é que ocorre o *adensamento* de tudo o que foi escondido/escurecido no *pedaço* que ficou claro. Nele estará presente tudo o que foi excluído a princípio, gerando uma densidade maior na parte clara da imagem, uma vez que dela é que partiremos em direção/em retorno àquilo que ficou sem luz.

No cinema o enquadramento e a iluminação é que colocam em foco as partes densas da imagem, agrupando em torno de si todo o mundo excluído que permanece ao seu redor. Este é, digamos, um processo de exclusão/adensamento por contiguidade espacial oriundo das artes plásticas e da fotografia.

¹⁰ Impressas em Karel G. Boon. *Rembrandt: l'oeuvre gravé*. Paris, Flammarion, 1989. figuras 258 e 259.

Há na linguagem audiovisual um outro tipo de adensamento que é de ordem temporal e tem suas origens nas mais diversas tradições narrativas. Os intervalos entre as cenas e sequências: os cortes. Nestes cortes, as imagens adensadas se espraiam no espectador¹¹. Às parcelas iluminadas na gravura de Rembrandt correspondem as imagens e sons vistos e ouvidos por nós no cinema. Às partes sem iluminação da gravura correspondem todas as outras imagens, sons e informações necessárias ao entendimento da história mas que ficam mergulhadas na obscuridade dos cortes. Não os vemos, intuimos sua existência, imaginamos sua presença dando sentido às imagens que continuam aparecendo, uma após a outra à nossa frente. Entre cada uma delas, um milhão de outras nos povoam para entendê-las, dilatá-las, sonhá-las.

Para narrar, o cinema descreve. É a partir de quadros apresentados sequencialmente que as histórias contadas nos filmes se tornam existentes.

É novamente Pier Paolo Pasolini que trago em meu auxílio quando para dizer que

“a primeira forma de sintaxe — ou seja, tecnicamente, de montagem — encontra-se no interior do plano, por acumulação de coordenadas relativas”¹².

A forma inicial de significação em um filme dá-se nas relações estabelecidas entre os objetos e personagens presentes num único enquadramento realizado pela câmera. À esquerda ou à direita de, ao centro, ao fundo ou em primeiro plano, maior ou menor que, acima ou abaixo de, mais ou menos iluminado que, são dados significativos para o entendimento fílmico.

A organização do espaço enquadrado é fabricadora de sentidos e ilusões. Um primeiríssimo plano de um olho ou de um tronco de árvore pode proporcionar a visão de detalhes que passariam despercebidos em uma tomada mais ampla deste mesmo rosto ou árvore. O embaçamento de parte do quadro carrega mais de sentido o que permaneceu nítido aos nossos olhos. Pequenas maquetes tornam-se monstros enormes na tela. Justamente por isto, tudo o que está presente em um plano cinematográfico torna-se parte daquilo que o autor-narrador quer dizer, mesmo que seja uma simples garrafa sobre uma mesa ou o barulho da chuva nos vidros da janela.

É na descrição primeira (*espacialização* dos elementos no quadro filmado) que as imagens começam a se fazer sentido e narrativa. A narração propriamente dita (organização dos fatos e eventos *temporalmente*) dá-se neste misto de *mostrar* coisas no espaço do quadro-tela e de encadear uma tomada à outra, uma sequência à outra.

¹¹ Milton José de Almeida, *Cinema: arte da Memória*, p. 37 e seguintes.

¹² *Empirismo herege*, p. 171. (grifo do autor)

Descrever está próximo da idéia de *situar*, de *localizar* a ação em um determinado lugar. A presença de elementos não-humanos nas descrições é uma constante em nossa tradição narrativa (oral ou literária). Objetos, jardins, casas, paisagens, fenômenos e elementos da Natureza, tais como rios, montanhas e árvores. Chuvas. Nas descrições cinematográficas juntam-se às tradições recebidas outras maneiras de *mostrar* as relações das coisas no espaço. Coisas imóveis, tais como ferrovias, igrejas ou montanhas, podem ganhar movimento em nossa frente. A movimentação da câmera é “transferida” ao objeto filmado.

Nos dizeres de Erwin Panofsky, no cinema

“o próprio conceito da existência estacionária é por completo abolido. Nenhum objeto da criação, seja uma casa, um piano, uma árvore ou um despertador, é privado das faculdades de movimento orgânico, na verdade antropomórfico, expressão facial e articulação fonética. Eventualmente, até mesmo em filmes normais, ‘realistas’, o objeto inanimado, contanto que seja dinamizável, pode desempenhar o papel de um personagem principal, como as velhas locomotivas no General e nas Niagara Falls, de Buster Keaton. [...] os russos exploraram a possibilidade de heroicizar todos os tipos de máquina; [...] a obra-prima cômica e a obra-prima séria do período mudo [tem nomes e immortalizam] dois grandes barcos: o Navigator, de Keaton (1924) e o Potemkin, de Eisenstein (1925)”¹³.

Objetos que dizem de um grupo social, de um mundo de cultura que perpassa aqueles homens que com eles convivem e agem.

Quantas vezes o cinema já nos identificou pessoas através de seus objetos pessoais e familiares, assim como o fazemos em nosso cotidiano de convivências e reconhecimentos! Um tipo de roupa que pertence a uma condição social conhecida, algum objeto que simboliza uma perspectiva de vida ou uma profissão, e assim por diante. Assim como no mundo do dia-a-dia, o filme explora as coisas com as quais contracenamos, torna o ambiente parte de nossas ações. Em dois filmes de Luchino Visconti os objetos e o cenário dizem mais dos personagens que suas próprias palavras. No primeiro deles, *Rocco e seus irmãos*, a limpeza do cenário, a quase ausência de objetos e móveis no porão onde vivem os personagens indica, ou melhor, oferece sua miséria aos olhos do espectador. No segundo, *Violência e paixão*, ocorre o oposto. O cenário carregado de móveis e quadros nas paredes, impõe imediatamente a identificação social do personagem com a aristocracia tradicional. Se nestes dois casos acima, os objetos e o cenário identificam o grupo social a que pertencem as pessoas, em outros filmes estes objetos indicam estados de ânimo dos personagens. No filme *Um corpo que cai*, de Alfred Hitchcock, a

¹³ *Estilo e meio no filme*, p. 331. (grifo do autor)

identificação da vertigem do personagem principal é dada por uma deformação do cenário observado por ele ou, mais radicalmente, pela apresentação na tela de espirais girando.

A escolha do que mostrar no quadro, se não é ainda a montagem em seu sentido restrito de cortar e emendar, já é parte fundamental da significação buscada pelo diretor-autor do filme¹⁴, uma vez que esta montagem se fará a partir de cada quadro com sua iluminação e objetos específicos, cujas significações culturais são preexistentes às ligações que a montagem fará posteriormente. Isto pode ser verificado com precisão na descrição que se segue, retirada de Pier Paolo Pasolini, na qual também o tempo de exposição é levado e conta.

“Vejam os: o grande plano da mulher é um espaço que tem uma relação consigo próprio, de cheio e de vazio: o cheio é o espaço do rosto da mulher; o vazio — ou outro espaço — é o fundo do horizonte, planície e céu; o plano de conjunto da planície é um espaço também, mas infinitamente maior, apesar de o plano ter a mesma superfície, projetando-se no mesmo ecrã; mas até no espaço deste plano de conjunto se encontram em relação interna diferentes espaços: a terra, o céu, a superfície das coisas — ervas, moitas ou rochas situadas na planície. Trata-se de uma relação ‘secundária’ de espaços. [...] O enorme plano da mulher dura vinte segundos: o tempo necessário para que o conflito dos espaços internos ao plano possa ser apercebido e conseguir a objetividade própria do fenômeno compreendido e organizado. Se o enorme plano da mulher dura quatro segundos, a relação entre os espaços internos ao plano é contudo diferente: mantém-se aberta, incompleta, não resolvida, inquietante. O mesmo é válido também para o segundo plano. [...] As relações temporais são praticamente infinitas, e, por conseguinte, são também infinitas as significações possíveis das relações espaciais”¹⁵.

No trecho acima fica claro a imbricação permanente da dimensão espacial dos quadros cinematográficos com a sua dimensão temporal. Indissolúveis, elas se combinam em representações mais possantes de idéias e fenômenos.

A presença de elementos da Natureza nos filmes se enquadram nos mesmos princípios. Acerca disto, Pudovkin escreve que

¹⁴ “Não é verdade que a unidade mínima do cinema seja a imagem, quando por imagem se entenda o ‘gesto de olhar’ que é o plano: ou, quer dizer, aquilo que se vê com os olhos através da objetiva. [...] Pelo contrário: a unidade mínima da língua cinematográfica são os vários objetos reais que compõem um plano. Julgo que não é possível a existência de um plano composto por um objeto só: porque não há, na natureza, nenhum objeto que se componha unicamente de si próprio, e que não seja assim ulteriormente divisível ou decomponível, ou que pelo menos não apresente diversas ‘formas’ de si. Por muito de pormenor que seja, portanto, o plano, ele é sempre composto de vários objetos ou formas ou atos reais. Se eu enquadrar o primeiro plano de um homem que falta, e por detrás dele entrevejo livros, um quadro preto, um pedaço de mapa, etc, não posso dizer que este plano seja a unidade minimal do meu discurso cinematográfico: porque se excluir um ou outro dos objetos reais do plano transformo o seu conjunto como significante. Ora, se o quiser, é-me possível transformar o plano. Mas não me é possível transformar os objetos que o compõem, porque estes são objetos da realidade. Posso *excluí-los* ou *incluí-los*, e é tudo.” Pier Paolo Pasolini, *Empirismo herege*, p. 164. (grifos do autor)

¹⁵ *Empirismo herege*, p. 240-1. (grifos do autor)

“o movimentado final do cinema de Griffith [Way Down East (1920)] é construído de tal forma a fortalecer, para o espectador, o conflito e a luta dos heróis a um grau inimaginável, graças ao fato de que o diretor coloca, na ação, ventania, tempestade, gelos que se partem, enchentes, uma ruidosa e enorme cachoeira. [...] Primeiro vem a tempestade de neve, e em seguida o rio revolto, espumante, em degelo e cheio de blocos de gelo que parecem ainda mais selvagens do que a tempestade, e, finalmente a poderosa cachoeira, que, ela própria, dá a impressão mesma da morte. Nesta sequência de eventos, repete-se, em escala maior, a mesma linha do desespero crescente — desespero para si chegar ao final pela morte que, de forma irresistível, se apossou da personagem principal. Esta harmonia — a tempestade no coração humano e a desvairada tempestade da natureza — é uma das conquistas maiores do gênio americano”¹⁶.

Os filmes mais recentes dão muitos exemplos de representação de sentimentos e emoções humanas através de paisagens ou fenômenos naturais. No *O piano*, de Jane Campion, o mar furioso e a floresta exuberante ampliam na tela os poderosos sentimentos vividos pelos personagens.

“A realidade que aparece na tela não é jamais totalmente neutra, mas sempre o signo de algo mais, num certo grau”¹⁷.

Também Pier Paolo Pasolini diz que tudo no cinema é signo. Signos em imagens¹⁸. Imagens que a despeito de terem sido captadas no real preexistente se tornam simbólicas assim que filmadas.

Separadas do real, captadas por olhos e lentes humanos, as imagens da Natureza presentes no cinema falam da simbolização que estes homens dão aos fenômenos e elementos desta.

Conhecida como *fenômeno atmosférico* pelos mais afeitos ao discurso científico, a Chuva, enquanto forma e manifestação singular da Natureza, será meu objeto de dedicação.

Parto do princípio de que as chuvas que vemos no cinema não são chuvas oriundas da Natureza, mas da Cultura. As chuvas que assistimos no cinema não molham. O lugar de onde brotam as *águas de cima* é a Memória e não as nuvens. Talvez, por isto, não se faz necessário vermos nuvens que anunciariam a chuva que virá. Em muitos filmes, a câmera focaliza as nuvens *porque* está chovendo. As nuvens são trazidas pela chuva. São todos signos visuais e sonoros que não seguem em sua

¹⁶ *O diretor e o roteiro*, p. 73.

¹⁷ Marcel Martin, *A linguagem cinematográfica*, p. 18. (grifos do autor)

¹⁸ “Não existem, na realidade, ‘objetos brutos’: todos são suficientemente significativos na sua natureza para se tornarem signos simbólicos. Eis porque é lícita a operação do autor de cinema: ele escolhe uma série de objetos, ou coisas, ou paisagens, ou pessoas, como sintagmas (signos de uma linguagem simbólica) os quais, *se têm uma história gramatical histórica inventada no momento* — como se fosse um *happening* dominado pela idéia da escolha e da montagem — *têm, contudo, uma história pré-gramatical já longa e intensa*. Em resumo, tal como tem direito de cidadania no estilo de um poeta a pré-gramaticalidade dos signos falados, assim terá direito de cidadania no estilo de um autor de cinema a pré-gramaticalidade dos objetos. [...] o cinema é fundamentalmente onírico pela elementaridade dos seus arquétipos (recapitulando: observação habitual e, portanto, inconsciente da mímica, do ambiente, da memória e dos sonhos) e pelo prevalecer fundamental no seu âmago da pré-gramaticalidade dos objetos como símbolos da linguagem visual.” Pier Paolo Pasolini, *Empirismo herege*, p. 140-1. (grifos do autor)

sequência de aparição as leis do ciclo da água na Natureza, mas os sentidos e significados impostos pelo fio narrativo e estético da história filmada.

Mesmo provenientes do fundo indistinto da memória humana, as chuvas permanecem também como fruto e produto da Natureza. Ao cair diante de nós elas nos falam desta sua *mãe original*, problematizam os sentidos mais estáveis que um filme lhes imprimem, remetendo-nos para a inteireza de sua existência e para as muitas camadas de sentidos que a Cultura nos legou. Ao cruzar a linha demarcatória entre Cultura e Natureza, as chuvas dos filmes nos reinserem nesta última sem contudo nos retirar da primeira. No cinema, pela sua real verossimilhança, as chuvas são *materiais* — produto da Natureza — e *simbólicas* — produto da Cultura — ao mesmo tempo.

Reduzida a som e imagem a chuva perde muito do seu poder de mobilizar a imaginação. Seus cheiros e contatos com a pele são indissociáveis dos sentidos que ela carrega em tantas culturas. No entanto, em nossa cultura ocidental ficou reservado aos olhos o estabelecimento da presença e da *existência real* das coisas. *Ver para crer*, é uma máxima civilizatória, que depois tronou-se *creio no que vejo*. Informados por ela, realizou-se muito do que os homens produziram. A invenção do cinema insere-se nesta busca de apreender e reproduzir as coisas, *o real*, para os olhos.

Aprendemos a desconfiar do que os olhos vêem bem antes do cinema tomar existência. A luneta de Galileu nos mostrou um outro mundo, contraditório àquele que os olhos nos mostravam. Segundo Hanna Arendt¹⁹, as mudanças operadas por esta nova visão do olhar humano para o mundo ampliaram a crença nos instrumentos feitos pelo homem. Serão estes instrumentos que nos revelarão as coisas. Devemos olhar através deles se quisermos *alcançar o real*. Vemos aí que o cinema é resultado de crenças mais profundas. Mais real quanto mais objetivo. Mais objetivo quanto menor o contato com a subjetividade dos homens. Duas outras máximas civilizatórias do Ocidente. A veracidade que encontramos nas imagens vistas na tela é produto não só da visão, mas da crença na objetividade dos equipamentos inventados pelos homens.

No entanto, toda filmagem é técnica e realizada com instrumentos que captam a realidade da forma como o seu inventor a concebe. Mesmo a filmagem *ao natural* onde nenhum outro equipamento é colocado entre a película e o real filmado que não seja a lente transparente e côncava da câmera. A concavidade desta última reduz o tamanho do real inúmeras vezes e o faz tornando sua tridimensionalidade inicial um plano bidimensional. Esta transformação é regida pelas leis da

¹⁹ *A condição humana*, p. 260 e seguintes.

perspectiva, fórmulas matemáticas complexas que assumem a reprodução do real realizada a partir de um único foco. A verdade ali registrada é a realidade da perspectiva e não a realidade em si.

Os instrumentos e os equipamentos são coisas da Cidade, da urbanidade. Território do construído, o mundo urbano tem em si a previsibilidade dos artefatos inventados para fins práticos. As possibilidades e as respostas esperadas já estão contidas na própria invenção e existência destes objetos oriundos de técnicas laboriosas. São estes equipamentos que fazem chover no cinema. Mangueiras, tubos, água encanada jorrada através de superfícies cheias de furos. No filme *Underground: mentiras de guerra*, de Emir Kusturica, há uma sequência²⁰ em que se está rodando um filme sobre os heróis da pátria iugoslava e que há a produção da Chuva. O comando não vem dos deuses que estão no céu e no alto, mas dos homens que estão na terra e no dentro da Cidade, lugar dos instrumentos que geram a previsibilidade técnica: *solte essa água*, ordena o personagem-diretor. A ocorrência da chuva nos filmes é pura técnica. No cinema o cair da chuva se assemelha com o sair da água de uma chuveiro em nossos banheiros. É um hábito cotidiano. Abrimos o tanto que queremos, nos lavamos e fechamos a torneira. Controlamos a água-natureza para que apareça apenas nos momentos em que estamos realizando uma atividade prática.

O cinema é fruto desta maneira instrumental e pragmática de olhar o mundo, a maneira da urbanidade. Ao falar dos fenômenos da Natureza, tais como as chuvas, o cinema revela o que a Cidade pensa acerca deles: instrumentos na construção da vida humana.

Os homens da cidade enxergam-se separados da Natureza. Mais, crêm-se protegidos da Natureza. O urbano é o mundo da Cultura. A Cidade contraposta à Floresta e ao Deserto. Sob os auspícios da Ciência e da Indústria, desenvolvemos um grande aparato tecnológico capaz de espriar a Cidade por todo os cantos, eliminando as florestas e os desertos. É cada vez mais rara a Natureza bruta e indomada, lugar do obscuro, da ausência e da imprevisibilidade.

Durante o texto estarei no enalço da *imagem* da Chuva. Aproximar-me-ei deste “fenômeno natural” a partir de suas aparições nos filmes de ficção. Escreverei sobre as relações entre Natureza e Cultura no cinema. Estarei me debruçando sobre a apropriação pela Cultura de algo originário da Natureza. A Chuva como “fenômeno cultural”.

O que ocorre nesta passagem de um universo para outro? O que permanece ainda grudado no mundo original e o que é produto do novo universo a que foi sugada a chuva?

²⁰ Ver fita de vídeo anexa com *Notas filmicas*.

Nesta tese me encontrarei com as parcelas de nossa Cultura que estão sendo explicitadas quando a chuva se manifesta diante de nós nos produtos de ficção audiovisuais. Antes de nos falar e mostrar a Natureza, as chuvas dos filmes nos revelam algumas das bases culturais nas quais se assenta a *forma de pensar* na nossa civilização urbana, industrial e científica.

Como primeira pergunta durante todo o percurso desta tese tive a seguinte: O que está nos dizendo a chuva quando cai em uma narrativa cinematográfica?

Antecipo que as chuvas que caem nos filmes:

- inserem-se no *tempo linear* do pensamento moderno, assumindo aí, cada uma delas, o caráter de evento único e irrepitível.
- por serem localizadas na flecha do tempo como eventos singulares, passam a ser pensadas uma a uma e a ter o seu valor dado apenas pela sua própria ocorrência, sem relação com quaisquer outras chuvas de antes ou depois, de perto ou de longe. Daí a conclusão de que a valoração e a significação de cada chuva é realizada sob o parâmetro da *intensidade* do fenômeno e não sob a égide da *regularidade* do mesmo, uma vez que esta última forma de valoração e significação implicaria em pensar cada chuva particular como parte de algo maior, a Chuva, que tem como uma de suas características básicas uma temporalidade cíclica, uma repetitividade inevitável.
- inserem-se na *previsibilidade absoluta* presente no mundo dos artefatos técnicos e do trabalho industrial, sendo aí comandada pelos homens.

No entanto, afirmo também que elas continuam a nos falar, em um outro plano de nosso entendimento, mais imaginante e descolado do acompanhamento da história narrada. Continuam a nos falar do *tempo cíclico* dos fenômenos naturais, repetidos de maneira semelhante pelos séculos afora. Neste *outro plano*, elas conservam também sua ligação com o mundo dos fenômenos naturais onde está implicada a *imprevisibilidade* resultante de sua origem em seres ou lugares que têm uma grande parcela de sua existência no domínio do obscuro.

Colocar os eventos naturais dentro da perspectiva da Previsibilidade, da Intensidade e do Tempo Linear são coisas do pensamento gestado e implicado na urbanidade, com seu espaço citadino organizado pelos homens em sua dominação e enquadramento da Natureza dentro destes parâmetros. *Ordens e leis humanas*. É desse mundo da Cidade que a chuva dos filmes nos fala.

A manutenção de suas ligações originais com o mundo natural é fonte de contínuas tensões, levando para dentro do cinema as características dos elementos e fenômenos que compõem a Natureza, em sua Imprevisibilidade, Regularidade e Circularidade. Utilizada para reafirmar certos princípios culturais, ela, a chuva, problematiza esses mesmos fins ao ser reinserida pela imaginação em suas “atribuições” tradicionais, naturais.

Apesar de estar montando um modo de movimentar o pensamento do leitor a partir de dicotomias simples, digo que elas só têm fins explicativos e não resistem a um mergulho mais profundo ou a uma interrelação entre o que coloquei como sendo característico da Natureza com o que foi localizado na Cultura Urbana. A Previsibilidade, por exemplo, implica a idéia de Regularidade e Circularidade, participantes do outro pólo da dicotomia criada por mim. Assumo aqui a perspectiva tomada por Stephen Jay Gould ao dizer que

“uma dicotomia é útil ou enganadora, e não verdadeira ou falsa”²¹.

E completa dizendo que

“uma dicotomia é um modelo simplificador para organizar o pensamento, e não os modos do mundo”²².

Nos filmes, submetemos a Natureza aos domínios da Técnica. Não há surpresa ou espera, há apenas o fato: *chove no cinema*.

Em quais filmes choveu? Diga-me rapidamente se chove muito ou pouco nos filmes de cinema. Qual a regularidade destas chuvas? Qual a intensidade delas? Qual o momento em que uma chuva deixa de ser simpática e se torna ameaçadora? Qual o período do filme que chove mais? Quantas vezes chove em cada filme? É possível prever em que filme vai chover? Durante a projeção de um filme é possível prever com quanto tempo de antecedência o momento em que a chuva cairá? É do nosso convívio com a Cidade, da nossa forma de prever *quando as coisas estão por se precipitar* que nos armamos para prever o momento em que a chuva se manifestará nos filmes?

Perguntas.

²¹ *Ciclo do tempo, seta do tempo*, p. 21.

²² *Ciclo do tempo, seta do tempo*, p. 21.

Chove muito no cinema. Em quase todos os filmes chove. A regularidade com que a Chuva cai diante de nossos olhos na sala escura é impressionante. É muito provável que tenha chovido em alguma sequência de qualquer filme visto por você.

A maioria das chuvas que vemos nas telas dos cinemas não são lembradas por nós após o término dos filmes. Na maior parte das vezes, nem mesmo notamos a chuva no momento em que a estamos vendo na tela. Ela é relegada ao esquecimento. É esta a sua *eficiência*. Ao não ser notada, ou melhor, ao ser notada apenas de relance, ela cumpriu o papel a ela destinado.

A Chuva no cinema é um *elemento de fundo*. Elas fazem parte do que chamamos “ambientação” das cenas e sequências. Assim como casas, montanhas, ruas, estradas e ventos, as chuvas que assistimos são colocadas em cena como “cenários”. Estes cenários *localizam* as personagens, *situam* as ações em um dado lugar e em uma dada “lógica”²³.

Filmes que se pautam por uma relação de continuidade direta com o mundo real conhecido indicam inclusive em que país ou cidade reais a história se desenvolverá²⁴. As histórias normalmente se desenrolam em cidades ou países existentes ou que existiram, daí a necessidade imperiosa de pesquisas e reconstituições cenográficas de lugares que não mais existem como devem aparecer no filme para dar ao espectador a *certeza* de que está acompanhando uma história na Nova York do final do século XIX, em plena *Época da Inocência* [Martin Scorsese].

Nestes filmes, chove como *garantia de realidade*. Se o filme se passa em Nova York, chove *porque* chove com frequência naquela cidade, assim como se o filme se passa na Sicília italiana não choverá, *porque* naquela região geográfica a Chuva é quase ausente²⁵.

Lembro que, como nos escreveu Pier Paolo Pasolini, o cinema idealmente é sempre uma “pesca” na realidade e que

“enquanto a comunicação instrumental que está na base da comunicação poética ou filosófica é já extremamente elaborada, e constitui um sistema real historicamente complexo e amadurecido — a comunicação visual, que é a base da linguagem cinematográfica, é, pelo contrário, extremamente bruta, quase animal.

Tanto a mímica e a realidade bruta como os sonhos e os mecanismos da memória, são fatos quase pré-humanos ou nos limites do humano: são, em todo o caso, pré-gramaticais e absolutamente pré-morfológicos (os sonhos ocorrem ao nível do inconsciente, tal como os mecanismos da memória; a

²³ Outros elementos constituintes da indústria cinematográfica também realizam isto, tais como *figurinos* e *vocabulários*.

²⁴ Os filmes americanos de uma maneira geral são construídos de maneira a serem verossimilhantes ao mundo real. São eles, em nossa tradição cinematográfica, os que mais se ancoram na realidade tal qual ela é vivida por nós.

²⁵ É claro que isto não deve ser tomado como uma camisa de força, mas como uma indicação de tendência no interior do discurso dos cineastas.

*mímica é um signo de um civismo extremamente rudimentar, etc). O instrumento linguístico sobre o qual se implanta o cinema é, por isso, de tipo irracionalista: eis o que explica a qualidade onírica profunda do cinema e também a sua absoluta e imprescindível concreção, digamos, objetal.*²⁶

*“Nós possuímos já na cabeça uma espécie de ‘Código da Realidade’. [...] É através deste código inexpresso e inconsciente, que nos faz compreender a realidade, que compreendemos também os diferentes filmes. Assim, para dizer tudo do modo mais simples e elementar, nós reconhecemos nos filmes a realidade, que se expressa em direção a nós através dele, como na vida todos os dias acontece.”*²⁷

Nesses parágrafos, este autor de cinema e escritor aproxima de forma radical o material que constitui os filmes das imagens cotidianas. Imagens memoráveis, mas fadadas ao “esquecimento” dado o próprio fluxo das lembranças.

Grande parte das ambientações dos filmes são realizadas para serem esquecidas. Elas devem ser apenas um amparo para a verossimilhança da história. Devem ser tão *naturalizadas* que passam despercebidas. Não só as imagens do presente são assim constituídas, mas também as do passado ou do futuro. Cidades futuristas como as dos filmes *Metrópolis* [Fritz Lang] e *Blade Runner* [Ridley Scott], vêm ao encontro das imagens que já faziam parte de nossa tradição imagética acerca das cidades do futuro. Elas confirmam e aprofundam esta tradição. Justamente onde elas *confirmam* as nossas crenças e imagens é que elas *não são vistas e lembradas*.

Para que este esquecimento possa se dar é preciso eliminar qualquer *ruído* na imagem. As imagens devem se apresentar de acordo com o *sentimento de realidade* do espectador. Sentimento de realidade que não está vinculado somente às relações de verossimilhança com o real, mas também com “a realidade” criada por aquele filme.

No cinema há que dizer do “dentro” pelo “fora”. Esta é uma necessidade imperiosa do cinema. Ele sempre está mostrando a imagem de algo ou alguém. É a partir dela que se enunciam os sentidos, que se conta a história, que se diz dos sentimentos, das opiniões e pensamentos dos personagens. É esta imagem de superfície — da *forma* visível e audível — das coisas e homens que faz a aproximação entre exterior visível e interior do personagem. Toda imagem e som presentes numa dada cena ou sequência deve ser pensada em conjunto, de modo a não incluir o inverossímil ou o estranhamento. Em uma sequência em que a ação se passa num ambiente arruinado, todas as coisas enquadradas devem ter

²⁶ Pier Paolo Pasolini, *Empirismo herege*, p. 138-9.

²⁷ Pier Paolo Pasolini, *Empirismo herege*, p. 197.

este aspecto, pois caso algo constituinte do cenário esteja fora desta idéia irá chamar a atenção do espectador para si, dispersando a atenção do mesmo²⁸.

Além de fazer sentido o filme de cinema quer se fazer belo. As imagens e sons devem estar de acordo com o senso estético do espectador. Nele estão localizados modelos e padrões que devem ser seguidos²⁹. Caso a imagem apresentada inclua algo *fora dos padrões esperados* — cabelos ressecados, chuva cor-de-rosa — a atenção será deslocada para este *ruído* na comunicação fácil e tranquilizadora característica de nossa sociedade, que evita as discussões e faz a apologia do consenso universal. Consenso estético aí incluído.

Os elementos que constituem o invólucro onde a história se desenrola, portanto, não devem ser notados. Devem *passar despercebidos* para que sejam *eficientes*. Os fundos de quadro não devem vir ao plano da narrativa, devem permanecer em outro plano. O de fundo. Um *plano confirmador* das nossas imagens e crenças interiorizadas.

Sem tomar conhecimento no plano consciente, estamos sendo informados sobre decoração ou paisagens. Ao mesmo tempo em que estas ambientações ancoram a ação, elas são penetradas pelo *clima* desta cena, criando em nós paisagens tensas ou alegres, objetos que são incorporados às sensações de dor ou suspense. Enquanto assistimos a um filme, nossos *territórios imaginativos* vão sendo colonizados por imagens que querem se tornar naturais e óbvias o suficiente para que não mais desconfiemos delas. Uma vez naturalizada uma imagem como sendo *naturalmente bela ou dolorosa*, as significações se tornam óbvias e diretas, sem profundidade, mantendo-nos na superfície de nossa cultura, sem promover mergulhos dos quais poderíamos sair banhados de outras idéias, sentimentos e conhecimentos.

Apesar das chuvas terem ido parar nos filmes devido a um *legado cultural de significações* deste fenômeno, ela é colocada em sua *forma mais-que-natural* para que a compreendamos apenas como mais um elemento *daquele lugar* onde se desenrola a história e não como elemento *daquela narrativa* em imagens e sons. Ao apresentar a Chuva tal qual ela é em sua *forma sensível* aos olhos e ouvidos, colamos os sentidos dados a ela ligados à sua *significação natural* — colada ao Espaço —, mantendo longe de nossos olhos e corações os muitos outros sentidos que ela tem em suas inúmeras *significações culturais*, ligadas à Memória e ao fluxo do Tempo.

²⁸ Esta dispersão pode ser provocada deliberadamente em algum filme ou na obra de algum diretor, constituindo-se como ironia, brincadeira bem humorada ou *estilo próprio*.

Enquanto no primeiro plano do filme — a história propriamente dita — acompanhamos o discurso montado com base na idéia geral de *transformação*, no plano de fundo dos filmes, recebemos imagens que remetem para a idéia geral de *permanência*, uma vez que são reafirmados nossos valores acerca daquilo que vai ficando para nós como a imagem da paciência, da revolução, da beleza, da cidade do futuro.

A imagem sem ruído é para ser esquecida, “não vista”, apenas olhada de relance, como a confirmar a permanência do mundo. A maioria das chuvas que caem no cinema, caem no “esquecimento” de nosso fundo. Fundo não-consciente, mas existente e atuante.

Esta separação em dois planos é irreal e só a propus com objetivos explicativos. O imbricamento entre eles pode ser facilmente observado quando um dos elementos típicos do segundo plano vem para o primeiro plano da narrativa.

Esta mudança de plano pode ser proposta pelo próprio filme ou pode ocorrer em um espectador particular, quando a imaginação deste traz para primeiro plano o seu *movimento interno*, superando em força o *movimento exterior* das imagens e sons na tela: o *filme interior* se sobrepõe ao *exterior*. Uma chuva pode *cair* na história de vida deste espectador. Outra chuva pode *cair* bem na fenda que se abre para o que Carl G. Jung chamou de inconsciente coletivo³⁰, onde estariam guardadas nossas mais profundas ligações com o mundo. Nestes momentos, a Natureza se fará mais presente.

Imagens dos fenômenos naturais fazem parte das relações primordiais entre os homens e seus ambientes. É do *fundo inconsciente* de nós mesmos que viriam os sentidos ancestrais que a Chuva tem para os homens. É também Jung quem escreve que

“mediante a forma primitiva e analógica do pensamento peculiar aos sonhos, essas imagens arcaicas são restituídas à vida. Não se trata de idéias inatas, mas de caminhos virtuais herdados”³¹.

Já comentei a aproximação que se pode fazer entre os sonhos e as imagens cinematográficas. Não seriam estas últimas capazes de *restituir à vida* conteúdos arcaicos das relações entre os homens e as chuvas?

Esquecida no primeiro plano, ela viria *nos lembrar* neste plano de fundo. Revolve nossa Memória acerca do mundo. Como nosso entendimento se dá em nosso ser inteiro, consciente e inconsciente se

²⁹ Muitas vezes estes modelos e padrões são criados pelas próprias imagens nas telas dos cinemas. Nos dias que correm estes padrões são criados e divulgados principalmente por agências de propaganda e redes de televisão que têm o poder de veicular comerciais e programas onde se repete exaustivamente a mesma imagem de como devem ser suas mãos, cabelos, casas, carros, gostos turísticos, relação com os animais, manifestações afetivas...

³⁰ “O inconsciente, em seus níveis mais profundos, possui conteúdos coletivos em estado relativamente ativo; por isso o designei *inconsciente coletivo*.” *O eu e o inconsciente*, p. 13.

³¹ *O eu e o inconsciente*, p. 13.

fazendo um só, a chuva “esquecida” no plano de fundo *atua no sentido* que nos fica da sequência que ela emoldurou.

A Chuva pode ser alçada ao primeiro plano na própria narrativa. Isto ocorre quando ela assume o papel de personagem no filme. A “subida” da Chuva do plano de fundo para o plano da narrativa é vinculada à sua utilização para dizer dos personagens humanos ou do momento específico daquela história em que os fatos e os sentimentos *se condensaram*. Cai chuva³². Ela se dá no momento em que as emoções, a solução da trama ou o clímax da história *se precipita* na narrativa³³. Mudança de tempo (no sentido climático) indica mudança de rumo na história.

Nos dois filmes que serão privilegiados neste texto sobre a Chuva no cinema, *Antes da Chuva* e *Blade Runner*, a Chuva oscila entre o primeiro plano e o fundo do quadro. Neles, a Chuva torna-se personagem, intervém na narrativa, coloca-se como participante dos dois planos do filme. Será pelo fio condutor de suas chuvas que tentarei uma aproximação e um entendimento maiores dos mundos criados e projetados nestes filmes.

Além disto, eles se completam em uma certa sequência explicativa: da *espera da Chuva* nas sociedades tradicionais e agrícolas à *Chuva integrada às paisagens* urbano-cinematográficas das sociedades futuristas e pós-industriais. Entre estes dois mundos é que se situa a Cidade onde a Chuva cai nos dias de hoje: entre a sutil imprevisibilidade e a previsibilidade total.

Não é a Chuva o objeto de minhas preocupações acadêmicas, mas ela enquanto elemento participante de um outro mundo, de uma outra lógica espaço-temporal existente nos filmes e demais produções audiovisuais que abundam em nossas sociedades atuais. São estes produtos feitos em imagens e sons que busco entender. Digamos que minhas buscas estão em torno da “atmosfera” presente no filme. Sua criação e seus significados. Suas origens e suas reverberações. Seu *projeto pedagógico* implícito em sua forma de *nomear* o mundo.

Centro minha atenção nos *tempos* que a chuva cria e nas *portas de entrada* que ela pode ser no entendimento destas muitas temporalidades inventadas no cinema. A chuva será minha *guia* ao percorrer os espaços filmicos.

³² Como também poderia cair neve, como ocorre no recente *Lado a lado*, de Chris Columbus.

³³ No filme *Apocalypse now*, de Francis Ford Copolla, isto pode ser notado com bastante clareza. No filme *Seven – os sete crimes capitais*, de David Fincher, há uma inversão da forma para manter a mesma idéia. A chuva pára no momento exato em que o criminoso procurado se entrega. Ele trará a claridade para a história nebulosa que acompanhávamos até ali. Aparentemente a trama está solucionada. Na verdade, ela só alterará o seu rumo.

As discussões que intercalarão à apresentação mais direta da relação entre as chuvas e o mundo criado nas narrativas cinematográficas foram desencadeadas pelas minhas próprias insatisfações quanto à minha busca central. Devem ser entendidas como grandes parênteses explicativos. Tempos de estio.

No *Primeiro tempo de chuva* faço uma pequena aproximação da relação que os homens das sociedades tradicionais e agrícolas estabelecem com a chuva. A espera, a magia, a religiosidade.

Em seguida aparece o primeiro *tempo de estio*, onde proponho-me a discutir de que lugar no espaço vem a chuva em um filme. Nesta parte faço considerações acerca de possíveis diferenças sutis entre o *extracampo* mais geral e o que chamei de *espaço em off*, que seria restrito à extrapolação “material” do próprio quadro filmado.

No *Segundo tempo de chuva* teço considerações acerca da imagem do Tempo que é subjacente às histórias contadas nos filmes. Faço um contraponto entre o sentido da chuva em um Tempo pensado como *flecha* e o sentido dela quando o Tempo é tomado como *ciclo*.

No segundo *tempo de estio* abro algumas portas de entendimento da chuva nos filmes a partir de nossas tradições culturais ocidentais. A paisagem, o sagrado, a iconografia, estarão no centro desta parte.

No *Terceiro tempo de chuva* busco apresentar a possibilidade de interpretação da chuva filmica como elemento do Tempo circular. No *Quarto tempo de chuva*, a partir do livro *A violência e o sagrado*, de René Girard, apresento uma interpretação mais pontual desta possibilidade.

Até este momento serão as chuvas do filme *Antes da chuva* que estarão no centro das minhas falas. A partir daqui serão as imagens do filme *Blade Runner*, nas suas duas versões disponíveis no mercado, que estarão sendo interpretadas a partir do contato com a chuva presente nelas.

No terceiro *tempo de estio* discutirei quais seriam as referências para o olhar humano durante um filme na determinação de características tais como a perpendicularidade e a obliquidade e tamanho dos elementos componentes da ambientação das cenas.

No quarto *tempo de estio* é a *montagem cinematográfica* que estará no centro de minha discussão. Ela será tomada como a criadora de um outro tipo de Natureza dentro do cinema.

No *Quinto tempo de chuva* apresento uma chuva dentro da interpretação de criação conjunta de um personagem, o detetive cinematográfico, e seu cenário. Um fala do outro.

No *Sexto tempo de chuva* aproximo a chuva deste filme da chuva diluviana e inauguradora presente no Gênesis bíblico, indicando ser ela um indício de que aquela história narra o início de um novo mundo.

Por fim, promovo algumas *Precipitações finais* acerca da chuva nos filmes, mais para suscitar dúvidas que conclusões.

ANTES DA CHUVA (*BEFORE THE RAIN*)

filme anglo-macedônio de 1994 dirigido por **Milcho Manchevski**

música composta por **Anastasia**

fotografia de **Manuel Teran**

atores principais **Katrin Cartlidge, Rade Serbedzija, Gregoire Colin, Labina Mitevska**

Sinopse

Tendo como fundo a turbulência política na Macedônia e na Londres contemporâneas, três histórias de amor se interrelacionam, criando um poderoso retrato da Europa atual.

O filme é uma história em três partes cujos vínculos de anterioridade ou simultaneidade são colocados em cheque pela montagem, criando uma “circularidade não redonda”. Na primeira das três partes, *Palavras*, um monge que fez o voto de silêncio protege uma jovem fugitiva albanesa em sua cela num mosteiro da Igreja Ortodoxa na Macedônia. Na segunda, *Rostos*, assistimos ao drama sentimental da inglesa dividida entre a gravidez, o seu casamento que está no fim e a sua paixão pelo fotógrafo macedônio de sua agência. Na terceira e última parte, *Fotos*, acompanhamos o retorno deste fotógrafo macedônio ao seu lugar de nascimento, o mesmo onde a jovem albanesa foi — e ainda será — perseguida.

*“Com um grito
os pássaros fugiram pelo o céu escuro,
as pessoas se calaram,
meu sangue dói pela espera”*

*“With a shriek birds flee across the black sky,
people are silent, my blood aches from waiting.”*

*Mesa Selimovic
(este texto aparece escrito nas imagens iniciais do filme)*

Pingos se espalham pela tela... pingos se espalham pelo solo seco e trincado.

A chuva entra em cena.

*Barulho de água a se misturar com terra e ar ganha os ouvidos dos que olham a sequência final do filme *Antes da chuva* (Before the rain). A câmera percorre o chão macedônio a nos mostrar grama ressequida... rochas que anseiam água... chuva para fazer enverdecer, gotas que lutam por umedecer o enrijecido... homens que anseiam a paz... a possibilidade do amor.*

Do alto, olhamos pelo olho da objetiva. No meio do círculo há um cadáver. Seu rosto tem uma alegria discreta. Aleksandar tomou partido, se deixou molhar. Estar na chuva é durar...

Os corpos se deixam molhar. Estáticos se expõem ao escorrer das gotas. Nos olhares e nos gestos encontra-se uma ausência, alguma dor. Angústia de viver, de amar.

Talvez lágrimas.

Zamira tem o rosto assaltado pelas rajadas de vento e água. Suspira de algo como o prazer de ainda estar viva. Fecha e abre os olhos a sentir o frescor e a rispidez que a chuva lhe traz. Corre. Foge. Desce. Sobe. Respira. Sai da chuva e vai adiante. Seu partido é outro?! Não tomou nenhum partido ainda.

Tomates sanguíneos são colhidos por mãos gentis. Kiril sente a picada. Busca matar a mosca. Seus olhos são de pureza sagrada. Outro monge se aproxima e diz: “Vai chover, as moscas estão picando. Lá já está chovendo”.

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”.

A promessa de fecundação é cruzada pelos raios e relâmpagos, pela memória de inundações, pelas histórias diluvianas. Medo. Proteção. Armazenamento de comida, de sangue. Durante a chuva haverá um hiato no mundo dos homens. A presença envolvente das múltiplas e infinitas gotas se fará totalizante. Será ela a única presença. Imporá seu tempo e duração a tudo que estiver sob ela, contido em seu seio. Um tempo divino e diabólico onde antes e depois deixarão de se fazer sentir. A chuva impõe a duração como temporalidade única e soberana. Todos os tempos vêm se misturar neste presente perpétuo, onde os quatro elementos se fazem alternar, tornando-se outros, contornando-se e interpenetrando-se num fazer e desfazer tão possante quanto inatingível. Imprevisível. A ligação de céu e terra feita de água e ar expõe aos homens da superfície o desabamento do mundo, a queda dos deuses. Cair é tocar, cruzar e fecundar-se mutuamente. Horizontalidade e verticalidade. Obliquidade. Tomates vermelhos e homens silenciosos e falantes ante a beleza e imensidade do mundo, ante a mudez e os ruídos que dele emanam, nos remetendo para momentos outros em que natureza e cultura, religiosidade e paisagem eram uma única e só criação. Homens crédulos e brutos tinham diante de si, revelada em sua completude e em suas tantas parcialidades, suas vidas e seus deuses, ao mesmo tempo iguais e diferentes, fazendo parte e sendo o todo.

O girar da câmara inclui neste sereno monólogo de dois monges a ansiedade da jovem Zamira. Ela sobe em gestos afobados. Escala. Está em busca de salvação. Se dirige para o alto.

Quatro botões, redondos e brancos. Uma camisa azul. Duas manchas vermelhas, mais escuras em seus centros e mais claras em seus distanciamentos. Cabelos longos e grisalhos. Ombros e chão. Um homem morto. Todos os homens. O Homem.

O filme termina?

PRIMEIRO TEMPO DE CHUVA

a espera da chuva nas sociedades tradicionais e agrícolas

Tomates sanguíneos são colhidos por mãos gentis. Kiril sente a picada. Busca matar a mosca. Seus olhos são de pureza sagrada. Outro monge se aproxima e diz: “Vai chover, as moscas estão picando. Lá já está chovendo”. De lá é que vem Zamira. A urgência das moscas é a urgência dos homens ante a chuva, 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”.

Tomates vermelhos e homens silenciosos e falantes ante a beleza e imensidade do mundo, ante a mudez e os ruídos que dele emanam.

Em *Antes da chuva* acompanhamos a espera da chuva.

A espera³⁴. O olhar em direção aos céus.

Às altas velocidades de nossos veículos não correspondem uma alta mobilidade dos grupos nos seus territórios. Assumimos o sedentarismo como modelo de relação com a superfície da Terra. Ao não ir ao encontro dos lugares onde a sua existência pode ter continuidade, os homens sedentários necessitam criar formas — aberturas, mecanismos, rituais, procedimentos — para que o necessário às suas vidas venha até o lugar onde eles estão. O movimento de tudo o que é externo ao humano, é fundamental.

Por estarem fixadas, a observar os movimentos, estas populações têm como uma de suas experiências fundamentais as *passagens*: aproximação, contato e distanciamento. As passagens podem ser melhor acompanhadas e previstas se estivermos em um lugar privilegiado de observação: o centro, para onde convergem todos os elementos.

Para o homem religioso, estamos sempre no centro a olhar a movimentação em volta.

“O ‘verdadeiro mundo’ se encontra sempre no ‘meio’, no ‘Centro’, pois é aí que há rotura de nível, comunicação entre as três zonas cósmicas. Trata-se sempre de um Cosmos perfeito, seja qual for sua extensão.”³⁵

“O grito do neófito kwakiutl: ‘Estou no Centro do Mundo’, revela-nos, de imediato, uma das mais profundas significações do espaço sagrado. Lá onde, por meio de uma hierofania, se efetuou a rotura dos níveis, operou-se ao mesmo tempo uma ‘abertura’ em cima [o mundo divino] ou embaixo [as regiões inferiores, o mundo dos mortos]. Os três níveis — Terra, Céu, regiões inferiores — tornaram-se comunicantes. [...] Essa coluna cósmica só pode situar-se no próprio centro do Universo, pois a totalidade do mundo habitável espalha-se à volta dela.”³⁶

Segundo Mircea Eliade³⁷, o pensamento religioso se mantém presente mesmo em nossas sociedades modernas, em que o mundo físico, profano, é que dá o tom do pensamento hegemônico. Não seria sobre a idéia da própria centralidade que a civilização européia impôs seu modo de vida ao restante do planeta? Não seria esta mesma crença que faz com que os americanos se sintam tranquilos ao divulgarem aos quatro cantos do globo o seu *american way of life*, onipresente nos filmes de maior bilheteria?

Civilizações com modos de vida sedentários são muitas. Diversas são suas maneiras de se relacionar com os fenômenos naturais. O elo comum é a espera de sua manifestação. À sua fixação a uma terra, a um solo específico, corresponde uma espera da vinda de tudo aquilo que é essencial na continuidade da vida — e que não se encontra no chão pisado ou nos homens. Os fenômenos atmosféricos, por exemplo. Dentre eles a Chuva ganha uma dimensão especial por ser a responsável pelo fornecimento da água necessária ao crescimento dos vegetais plantados. Sejam eles pastagens ou agriculturas, é destes vegetais que crescem com a Chuva que a vida destas sociedades é conquistada. Uma das mais constantes simbolizações para a chuva é a do sêmen celeste.

Nestas sociedades, 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.

Nossas simbolizações da Natureza, e de seus elementos e fenômenos particulares, datam das nossas primeiras relações com o mundo. Ao mesmo tempo em que os homens se descobriam uns aos outros, eles descobriam a Natureza, em sua variada forma e movimento. A busca dos homens em

³⁴ Seria este o clima, de espera, no qual somos envolvidos como espectadores durante um filme? O final dele seria a chegada da chuva?!!

³⁵ *O sagrado e o profano*, p. 42. (grifos do autor)

³⁶ *O sagrado e o profano*, p. 38.

³⁷ *O sagrado e o profano*, p. 27.

conhecer estabeleceu caminhos paralelos e interpenetrantes entre si. Um deles é o de conhecer o outro humano. Outro caminho foi o de conhecer o extra humano — tanto o que está ao alcance dos sentidos físicos disponíveis nos corpos humanos, quanto o que está além do mundo físico, que o transcende.

Estas buscas de conhecer caminham no sentido de responder perguntas que os homens se fazem. Ao aproximar-se das respostas, ao acreditar ter encontrado alguma delas, amplia-se a *segurança* em que os homens vivem. A continuidade da sociedade em que estes homens vivem é pensada como certa. Em grande medida, ela é pensada tendo como parâmetro o entendimento que os homens dispõem da Natureza. Para os homens é muito importante a descoberta dos ciclos nela existentes — que podem ser de horas, semanas, meses — para que eles possam ter uma certa previsibilidade quanto a suas atividades.

Para tanto as várias civilizações sedentárias lançaram mão de muitas ciências. Algumas delas conhecemos hoje pelo termo Magias. Outras, chamamos de Ciências.

O cinema permitiu aos homens a realização de um ideal da Magia e de seus magos: o controle da Natureza. Chove no momento em que o homem quer e a quantidade que ele deseja. Para atingir isto os homens que produzem cinema assumiram certos preceitos daqueles que realizam a magia.

O rito mágico evita ser realizado em pleno dia e em público. Uma de suas características é a de ser realizado às escondidas³⁸. A chuva é produzida por equipamentos que devem ficar fora de quadro para que a chuva seja vista como tal.

O mago que realiza uma ação mágica deve ter sempre a *atenção exclusiva* em algum traço abstraído do objeto a que se refere aquela magia. Isto é essencial para a eficiência da magia e também é seu limitador. Desta maneira, pautando-se por esta exclusividade de atenção e sendo realizada a partir de uma parte abstraída do todo (que é representativa do objeto inteiro) o mágico garante o controle da sua ação.

“O mágico que provoca a chuva contenta-se com um aguaceiro, pois teme o dilúvio.”³⁹

O trabalho especializado dos profissionais do cinema, bem como a produção da chuva a partir apenas de seus traços formais permitem que a sua precipitação no *set* de filmagem não se transforme numa inundação do estúdio.

A magia é frequentemente associada ao *fazer*. Seus gestos visam a realização de alguma coisa. Também as técnicas estão vinculadas à idéia de realizar algo.

³⁸ Marcel Mauss, *Sociologia e Antropologia vol. I*, p. 52.

A crença na Técnica como forma do fazer humano é existente nos homens que elaboram um roteiro de filme no qual haverá chuva. Acreditam em uma solução técnica para criar esta chuva. Segundo Marcel Mauss,

“a crença na magia é geral e mais enraizada do que a crença nos seus elementos”⁴⁰.

A crença na Magia é anterior às suas realizações particulares, à semelhança de nossas crenças na Técnica como maneira de solucionar os problemas de nossa civilização. Também à semelhança de nossas crenças na capacidade do cinema de nos revelar a realidade tal qual ela se nos apresenta. A crença na veracidade da imagem produzida mecânica ou eletronicamente antecede a crença na verdade exposta pelas imagens em um filme.

Uma situação cinematográfica onde estão misturadas a Magia e a Técnica, é ironizada no filme *E a luz se fez*, de Otar Iosseliani⁴¹. A história se passa em uma tribo indígena africana que vive ainda nos moldes de sua cultura milenar. Em um dado momento é preciso que chova pois a água acabou e as discórdias estão começando. O chefe religioso da tribo dá início a um ritual para “chamar” a chuva. Joga água sobre a estátua do deus e pede aos membros da comunidade que dancem e joguem água uns nos outros. Imediatamente a chuva cai torrencial. Após algum tempo de chuva o chefe realiza outro ritual à frente do deus e a chuva pára imediatamente.

O cinema realizou o sonho da Magia para os homens da Cidade? Qual a continuidade entre os desejos e procedimentos dos magos e os dos homens urbanos e cineastas com relação a seus espectadores?

No mundo camponês em que lavrávamos a terra e esperávamos termos nos pautado pelos ensinamentos dos deuses e por isto merecermos a *precipitação* fertilizadora, os recursos mágicos eram frequentes. Em muitas destas sociedades tradicionais a Chuva é um deus. Rituais e sacrifícios são feitos em seu nome e em seu chamado. Quando a Chuva caía anunciava a continuidade da existência daqueles mundos. Essa continuidade vem dos céus, dos desígnios dos deuses. A cada chuva o tempo recomeça, pois ela, sagrada que é por sua ligação entre homens e deuses, está localizada nos primórdios daquela sociedade. Ela trouxe a possibilidade do plantio e do crescimento das plantas desde os inícios.

³⁹ Marcel Mauss, *Sociologia e Antropologia vol. I*, p. 99.

⁴⁰ Marcel Mauss, *Sociologia e Antropologia vol. I*, p. 122.

⁴¹ Ver fita de vídeo anexa com *Notas filmicas*.

Mesmo em sociedades cujas religiões se desligaram da rituais mágicos e de crenças em deuses em/com formas da Natureza pode-se reconhecer o vínculo entre a Chuva e a Criação e manutenção da vida humana. Leiamos um pequeno trecho do Gênesis bíblico:

“No tempo em que Iahweh Deus fez a terra e o céu, não havia ainda nenhum arbusto dos campos sobre a terra e nenhuma erva dos campos tinha ainda crescido, porque Iahweh Deus não tinha feito chover sobre a terra e não havia homem para cultivar o solo.”⁴²

A chuva é o instrumento divino que dá a possibilidade da vida vegetal, de sua existência mesma. Antes dela era o deserto. Também a ela se vincula a possibilidade do cultivo e da continuidade da vida dos homens.

A Cidade é oriunda da sedentaridade camponesa. Implica a idéia de Permanência em sua base. No mundo urbano, no qual existimos hoje — morando ou não em cidades — buscamos detectar os sinais de qual o momento em que virá a *precipitação*. O ciclo da água se fechando sobre nós, ameaçando nossos hábitos rotineiros de sofrerem atrasos. Nossas vidas irão continuar, venha a Chuva ou não. A continuidade da existência de nós mesmos e dos nossos está garantida. Vem dos supermercados. A Chuva é um momento a mais, encaixado entre dois outros momentos em que há sol e céu azul.

Entre estes dois mundos, muitos outros tomaram existência.

Tomemos um deles como aquele apresentado nas imagens e sons dos episódios de abertura e fechamento do filme *Antes da chuva*. A Cidade olhando o Mundo Tradicional.

Camponeses vinculados ao solo árido daquela região montanhosa. O pastoreio e o plantio são as atividades mostradas durante a história. São elas as ações humanas que dão continuidade à existência daquela comunidade. Portanto, eles precisam das chuvas para que as pastagens e as culturas agrícolas cresçam. Sem as chuvas, a comunidade estaria ameaçada. Teria que buscar seu sustento fora dali, perdendo relação com sua terra, seu solo pátrio.

Apesar deste vínculo com as tradicionais relações dos homens com a terra arada, vemos na tela os muitos objetos que não são daquela ordem social. Objetos estrangeiros àquele mundo são colocados em primeiro plano durante os episódios macedônicos. Tênis e camisetas de marcas mundialmente comercializadas. Armamentos. Objetos de consumo e de guerra. Poder simbólico e poder militarizado. Enquanto o primeiro é moeda de troca interna a um mesmo grupo de pessoas, o segundo é forma de

⁴² *Bíblia de Jerusalém*, p. 33.

ameaça e contenção do grupo oponente. Albaneses contra macedônios. Eles disputam o mesmo pedaço de terra. Querem e requerem para si a pureza do povo que deve ocupar aquela terra. Foi aquela terra prometida?

Professando fés distintas, crendo em soluções semelhantes para os dramas humanos e históricos. A despeito de manterem uma relação tradicional com a terra e os meios de produzir nela, suas crenças políticas não incluem soluções que passam por mãos extra humanas. Para assuntos humanos apostam em soluções humanas, por isto se armam até os dentes e desconfiam mutuamente do perigo que está no outro.

Os fundos de cena do primeiro e do último episódios do *Antes da chuva* remetem para o mundo iconográfico da Igreja Cristã Ortodoxa. Rostos singelos, corpos curvados, cores marcantes e fundos simbólicos, que podem ser vistos abaixo, nas pinturas iconográficas de pintores ortodoxos⁴³.

Os símbolos da Árvore, da Montanha e da Torre, emolduram muitas das cenas e sequências rodadas na Macedônia.

⁴³ Anônimo. A trindade do Antigo Testamento. final do século XV-início do XVI. Impresso em Cahiers d'Art – Rivista internazionale d'Arte e Cultura. n° 1, maggio 1994. Roma. p. 88-9.

Carmine Benincasa diz que estes ícones

*“não querem ser a realidade última, não são epifania do absoluto, são atos de fé que fazem irromper o imaginário e o concedem ao homem.”*⁴⁴

Este autor escreve que aquilo que está nos ícones

*“não deve ser saturação descritiva, [mas sim] iconografia da verdade.”*⁴⁵

Não a verdade dada aos olhos, mas a verdade revelada por Deus, aquela que é existente em outro plano que não o material e terreno. É por isto que este mesmo autor diz que

*“o rosto nos ícones é já tudo aquilo que o mundo não é.”*⁴⁶

Ao observarmos aqueles rostos e corpos no interior filmado da igreja estamos diante de seres que não mais existem, que são o fruto do imaginário humano acerca da vida daqueles personagens religiosos. Mas que se fazem presença como modelos a serem seguidos e perpetuados, de gestos, palavras e ações.

*“E se os ícones querem exprimir também o lugar, descrever o espaço ou o tempo histórico, então o signo faz-se envolvente e pleno, torna-se cósmico para poder acolher cada lugar, cada ser cujo destino é dissolver-se no movimento cósmico do dirigir-se em direção ao alto.”*⁴⁷

Ao buscar dizer da Macedônia atual a partir destes ícones — colocados tanto no primeiro plano filmado de algumas sequências, como no fundo de cena de muitas outras — o diretor do filme entrou em contato com este cósmico que se mantém através dos tempos nos objetos da arte religiosa. Milcho Manchevski alcança seu objetivo de nos mostrar um país atual, à medida que nos deixa perceber pelos ícones presentes em suas imagens, as fissuras e passagens existentes entre este nosso tempo e os outros vividos por aquele povo naquele lugar.

Esta presença de ícones tradicionais indica o enraizamento daqueles personagens em uma cultura instalada ali há séculos. Estes ícones falam da Permanência, da Constância e da Regularidade com que aquele povo vive desde os tempos do Império Romano. Eles indicam um modo de vida sedentário e conservador. Pouco mutável, esta forma de viver nos legou mitos profundos. O do amor à terra natal é um deles. É neste sentimento que mergulha o protagonista do filme Aleksandar ao retornar à sua aldeia natal.

⁴⁴ Carmine Benincasa, *Gloria e verità nell'icona*, p. 104.

⁴⁵ Carmine Benincasa, *Gloria e verità nell'icona*, p. 107.

⁴⁶ Carmine Benincasa, *Gloria e verità nell'icona*, p. 106.

⁴⁷ Carmine Benincasa, *Gloria e verità nell'icona*, p. 106.

Segundo Mircea Eliade⁴⁸, em sociedades tradicionais de agricultores, onde a relação do homem com o mundo é mediada pela idéia de sagrado, retornar à terra natal é enterrar-se. Para renascer. A terra é simbolizada como mãe. Voltar ao chão de onde se brotou é voltar ao útero materno. Como renascimento, este retorno à terra natal traz a nós a nostalgia dos inícios, dos tempos primordiais onde tudo foi criado.

Aleksandar morre e é enterrado para os nossos parâmetros científicos em que a vida material e biológica é a única real, ou pelo menos, a *mais real*. Aleksandar renasce ao se reencontrar com os seus companheiros de mundo, ao buscar o perdão para seu pecado de ter matado um homem. Ele renasce ao tomar partido daquele mundo no qual ao transcendente corresponde o mais real. Ele salvou-se e renasceu para a eternidade cristã. Foi enterrado para o materialismo moderno.

Onde entra a chuva aí? Ela, que não está chovendo no início da projeção, cai em abundância ao final desta. A continuidade ou não da vida deste personagem depende da “interpretação” que damos aos demais elementos do filme. À chuva, por exemplo. A morte de Aleksandar, dando continuidade à sua vida na de Zamira?

O movimento da câmera, que faz uma panorâmica iniciada no rosto de Zamira e finalizada no rosto de Aleksandar, liga os dois personagens que estão debaixo de chuva. Agora distantes, no momento dos disparos fatais estavam de mãos dadas. Caminhavam juntos. Os dois sendo salvos. Cada qual do seu jeito, cada um de seu próprio crime. Ao sentir o corpo do homem ao seu lado ser sacudido pelas balas recebidas nas costas, Zamira solta-se dele num susto. Olha-o em desespero. Ele ordena que corra. “Fuja”. Ele salva-a da morte. A panorâmica que será realizada ligando os dois rostos sob a chuva anuncia a alma do morto na face viva da mulher que ele salvou.

A chuva, esperada durante toda a projeção, veio. Raios e trovões anunciaram-na enquanto imagens de nuvens negras em céu amarelo-avermelhado eram vistas na tela. Elas são semelhantes às primeiras imagens do filme. Corte seco e são mostrados os homens no chão que ora se encharca. Nenhuma panorâmica liga este chão ao seu nublado. É o som dos trovões que unifica a sequência, liga os planos. Apesar disto a chuva vem do alto, do plano das nuvens, imediatamente anterior ao plano que mostra o círculo de homens ao redor de Aleksandar morto. Ela molha a todos. É a única chuva do filme.

Chove uma única vez. Ou chove três vezes?

⁴⁸ *O sagrado e o profano*, p. 116 e seguintes.

Para que possamos dizer que tanto uma chuva só quanto três foram as chuvas no filme *Antes da chuva*, faz-se necessário discutir de onde vêm as chuvas em um filme.

Abrirei um parênteses neste texto. Entraremos no primeiro *tempo de estio*, onde a Chuva não estará no centro da argumentação. Tempo de seca, marcado pelo período entre a última chuva que caiu e a próxima chuva que virá. Sabe-se lá quando...

DE ONDE VEM A CHUVA EM UM FILME?
o espaço invisível que envolve a imagem enquadrada

*Pingos se espalham pela tela... pingos se espalham pelo solo seco e trincado.
A chuva entra em cena.*

Materializa-se em água sobre cenários e personagens. Ela, que esteve presente durante toda a projeção, anunciada que fora pelo título do filme. Deixa o extracampo⁴⁹ de cada espectador e é vista e ouvida por todos os que assistem ao desenlace desta história.

Entra em campo. Cai vinda dos céus.

Vinda dos céus. Vinda das mangueiras seguradas por assistentes de produção situados fora do quadro.

No cinema, a chuva vem de dois lugares distintos, que se misturam, se problematizam. Lugares que se tornam um lugar. Lugar localizado, via de regra, fora do enquadramento da cena. Um extracampo capaz de conter todas as possibilidades e intensidades e formas de chuva. Extracampo presente no espectador em sua relação com aquela história, com aquele mundo que vai sendo criado e recriado durante o filme. Neste extracampo estão misturadas as imagens vistas no filme que se assiste e o momento presente da história de vida de cada espectador particular — sua cultura, seus desejos e anseios, sua memória imagética —, enfim, o espectador inteiro, o homem ou mulher que assiste ao filme.

Aí permanecem imbricadas todas as expectativas deste espectador para o futuro da narrativa filmada. A sucessão das cenas vai dando continuidade à trama e alterando o extracampo de cada espectador⁵⁰.

⁴⁹ O *Extracampo* consiste em toda e qualquer idéia, informação, coisa, imagem, que vai-se tornando parte do filme assistido, e que não está necessariamente presente em alguma fala, música ou cena dele. Este extracampo vai sendo construído com aquilo que cada espectador vai trazendo de sua vida e imaginação para dentro da história e vice-versa.

⁵⁰ “O espectador nunca deve esquecer que o resto da realidade continua a existir alhures e pode a todo momento entrar no campo da câmera; o imobilismo e a rigidez da composição interna da imagem são, portanto, inimigos perigosos da osmose dialética que deve existir entre ela e a totalidade do universo dramático.” Marcel Martin, *A linguagem cinematográfica*, p. 55.

Haveria uma espécie de “meio de campo” entre o campo filmado e este extracampo onde se situa o jogo de significações das imagens no espectador? Uma continuidade primeira ao campo filmado, mais *material e contínua* a ele?

Penso poder chamar este lugar, contíguo ao campo filmado, de *espaço em off*⁵¹: tudo que é suposto como *extravasamento material*⁵² do quadro da tela. Configuraria a *materialidade envolvente* ao próprio espaço filmado. Extracampo menor, se comparado ao grande extracampo que se configura a partir de nossa cultura.

Estabeleço, nesta caracterização do *espaço em off*, uma certa contraposição com o que se tem chamado de *som off*. Este é todo aquele som cuja fonte está situada fora do campo filmado, seja ele voz, ruído ou música. Pode manter vínculos ou não com o campo filmado.

O *espaço em off* tem *necessariamente* sua fonte criadora naquilo que está sendo mostrado/enunciado no quadro que estamos vendo. Também naquilo que foi mostrado/enunciado nos enquadramentos/cenas anteriores a ele. É a partir do que está ou esteve em quadro que intuímos sua continuidade espacial. Portanto, ele está fora do campo filmado, mas tem sua raiz nele.

Este *espaço em off* seria aquele que supomos existir como resultado do mundo criado naquele filme. Está “materialmente” localizado ao redor do quadro. Essa “presença material” no mundo do filme, mas imaterial (pois que imaginativa e potencial, não vista) no espectador, é tudo aquilo que sabemos ou pressupomos existir em torno do que estamos vendo diante de nós. Ao mudar de tomada o *espaço em off* é alterado.

É neste lugar ao redor do quadro que se situam o conjunto das coisas (personagens e cenários) com possibilidades de materialização no quadro filmado. Ele congrega o mundo do possível dentro da lógica criada pelo próprio filme para o espaço-tempo filmico. Este último pode ser mais ou menos colado no mundo real cotidiano. Quanto mais próximo ele estiver, maiores serão as expectativas de que aquele mundo do filme *funcione* segundo as mesmas leis aceitas para o nosso mundo vivido extra-cinema.

Quanto mais singular é o mundo filmico — mais distante de uma realidade conhecida — menores as possibilidades de levar, imaginária ou imaginativamente, algum elemento ou pessoa ou coisa da realidade (do extracampo calcado nesta realidade) para o presente ou futuro da história que está sendo mostrada. Neste caso o espectador fica restrito a incluir em seu extracampo e no *espaço em off* apenas

⁵¹ Esta é apenas uma denominação entre outras possíveis, tais como *bordas do quadro*, *espaço off*, *extracampo material*, *entorno do quadro*.

⁵² Apesar de ser signo, os objetos e fenômenos filmados continuam a manter sua materialidade [imagem] específica (forma, textura, ritmo, dureza).

possibilidades de futuro fílmico que tenham sido enunciadas pelas imagens e sons vistos e ouvidos durante o filme⁵³.

Quanto mais próximo à realidade cotidiana/conhecida do espectador está o mundo fílmico, maior será a inter-relação entre o extracampo e o que vai sendo mostrado nas cenas do filme. Isto acontecerá quando a ação do filme se desenrola nos dias atuais e na mesma cidade ou país em que vive o espectador⁵⁴.

Pelo corpo dos personagens presentificamos/presenciamos sensações vividas por nós no mundo cotidiano além-cinema. Cheiros, gostos e sensações da pele são sentidos por nós... num corpo que não é nem o nosso, de carne e osso, nem aquele presente na tela, mas outro, localizado num “entre” psicológico/imaginativo, onde foram se localizar o espectador e o personagem em suas realidades e virtualidades... “Entre” que é um cruzamento coletivo e individual difuso e dificilmente comunicável, mais afetivo/sensual que intelectual/racional. “Entre” pleno de um corpo que é antes de mais nada uma síntese que nega suas partes constitutivas.

Posso mesmo dizer que este “entre” seja o lugar do sujeito que observa. Um lugar que, na filmografia tradicional, é ocupado por um sujeito onisciente e onipresente, espécie de sujeito (olhar) sem corpo. Tenho, junto a ele, a ilusão de que detenho a percepção, ao mesmo tempo total e única, daquela história sob um ponto de vista tão privilegiado que se aproxima daquele antes reservado apenas aos deuses⁵⁵. Esta posição do espectador como sujeito onisciente é, sob o aspecto técnico, promovida pela não-presença do aparato que gera as imagens que vemos (câmera, iluminação, diretores, contra-regras, etc). A ausência do autor facilita a identificação do espectador como o inventor daquelas imagens e daquela história. Sinto-me criador e conhecedor privilegiado dos fatos e fenômenos que ocorrem à minha frente. Este é o modelo clássico do lugar do espectador no cinema.

Esse olho onisciente, que se identifica totalmente com a câmera, vai ao encontro do ideal de revelar a natureza ao olho, *iluminá-la* da maneira mais completa, de modo que a obscuridade (o

⁵³ Ou então em outros filmes do mesmo diretor ou do mesmo gênero, uma vez que tanto diretores quanto gêneros filmográficos criam mundos específicos que se tornam um arcabouço onde os filmes subsequentes necessariamente vão ser inseridos pelos espectadores.

⁵⁴ Também se o tema do filme é um assunto no qual o espectador tem grande conhecimento, como por exemplo seria a condição de um profundo conhecedor da Revolução Francesa ao assistir o filme *A noite de Varennes* [Ettore Scola].

⁵⁵ “Na ficção cinematográfica, junto com a câmara, estou em toda parte e em nenhum lugar; em todos os cantos, ao lado das personagens, mas sem preencher espaço, sem ter presença reconhecida. [...] vejo muito mais e melhor.” e “Na sala escura, identificado com o movimento do olhar da câmara, eu me represento como sujeito desta percepção total, capaz de doar sentido às coisas, sobrevoar as aparências, fazer a síntese do mundo. Minha emoção está com os ‘fatos’ que o olhar segue, mas a condição de tal envolvimento é eu me colocar no lugar do aparato, sintonizado com suas operações. Com isto, incorporo (ilusoriamente) seus poderes e encontro nesta sintonia — solo do entendimento cinematográfico — o maior cenário de simulação de uma onipotência imaginária. No cinema, faço uma viagem que confirma a minha condição de sujeito tal como a desejo. Máquina de efeitos, a realização maior do cinema seria então este efeito-sujeito: simulação de uma consciência transcendente que descortina o mundo e se vê no centro das coisas, ao mesmo tempo que radicalmente separada delas, a observar o mundo como puro olhar.” Ismail Xavier, *Cinema: revelação e engano*, p. 370 e 377, respectivamente. (grifo do autor)

desconhecimento) desapareça. Uma vez não ocupando um corpo (um lugar no espaço-tempo cotidiano), pode-se ver as coisas e os outros homens de dentro e de fora, da esquerda e da direita, de cima e de baixo, antes e depois, durante. É possível acompanhar tudo e todos sem que nossa presença se exerça sobre eles, deixando-os livres para serem o mais sinceros e profundos possíveis, como se estivessem sós. Somos, então, capazes de conhecer a essência das pessoas e das coisas. Elas já não nos enganam mais⁵⁶.

Muitas críticas foram feitas a este modelo de cinema, e muitos movimentos e diretores se esmeraram em apresentar aos seus espectadores os muitos e novos mundos criados por montagens e enquadramentos não convencionais, pela aceleração ou lentificação dos movimentos em certas cenas, sequências ou filmes. Destas e de outras muitas maneiras o que estes filmes faziam era evidenciar a presença da câmera, do diretor, da técnica, por trás daquelas imagens e histórias. Colocando os personagens falando diretamente para seu público (olhando diretamente para a câmera) ou incluindo cenários explicitamente artificiais ou ainda mantendo a câmera fixa em toda uma sequência em que personagens entram e saem do quadro, se questionava este sujeito onisciente, explicitando sua condição de mero espectador de um espetáculo realizado por outros. O ponto de vista do espectador, deixando de ser exterior à história contada/mostrada, passa a ser mais questionador, tanto do filme a que assiste quanto dos próprios recursos técnicos que o produziram⁵⁷.

Antes de retornar à sequência final do filme *Antes da chuva*, é interessante entrar um pouco mais nesta zona pouco discutida, ancorada ao mesmo tempo no quadro material exposto à nossa frente em cada cena de um filme e na imaginação de cada espectador: o que chamei de *espaço em off*.

Esta aproximação maior, este olhar mais detido, que ora proponho se deve ao fato de que a chuva irá se *materializar* em campo vinda, muitas vezes, deste *espaço em off*. Esta proveniência será de importância fundamental na busca de um aprofundamento do sentido que esta chuva pode ter naquela cena, sequência ou filme. Mais, este sentido poderá ser diverso para o espectador e para o personagem, criando uma região de tensão entre os vários significados que a presença da chuva irá ter em um filme. Como ocorre no filme *Antes da chuva*, onde as chuvas têm *materialidades distintas*. A última delas teria sua fonte neste *espaço em off* constituído de nuvens e relâmpagos, enquanto as duas primeiras

⁵⁶ “Dentro do projeto de revelação do mundo para o olhar, os efeitos do *close-up* logo adquirem a condição de emblema das virtudes da nova arte. [...] D. W. Griffith, usando a tradicional metáfora, muito antes de 1920 já instrua seus atores para a importância dos olhos — ‘janela da alma’ —, trazidos para perto no *close-up*, disponíveis para o exame.” Ismail Xavier, *Cinema: revelação e engano*, p. 372. (grifos do autor)

⁵⁷ “Dado inalienável de minha experiência, o olhar fabricado é constante oferta de pontos de vista. Enxergar efetivamente mais, sem recusá-lo, implica discutir os termos deste olhar. Observar com ele o mundo mas colocá-lo também em foco, recusando a condição de total identificação com o aparato. Enxergar mais é estar atento ao visível e também ao que, fora de campo, torna visível.” Ismail Xavier, *Cinema: revelação e engano*, p. 382.

cairiam vindas do interior dos personagens e seu entendimento estaria em nossos extracampos, onde sua fonte pode ser o amor ou a vontade de amar.

Tentarei, nas próximas páginas, fazer algumas considerações sobre uma possível importância deste *espaço em off*, existente entre o campo e o extracampo fílmico. Busco, desta forma, dar continuidade à discussão proposta por Ronald F. Monteiro no artigo “*Extracampo e eleições afetivas*”, quando este autor escreve que

*“é nas complementações espaciais do campo, em altura e extensão lateral, que o espectador começa a misturar as coisas concretas que lhe são oferecidas pela fantasia das luzes e sombras resultantes da projeção com a realidade que lhe é conhecida, produto de experiência e vivência.”*⁵⁸

E mais a frente completa:

*“Por que distinguir espaço off de extracampo? A idéia a respeito do primeiro está muito vinculada à vizinhança do visual àquilo que está concretamente na tela para cima, para baixo, para os lados, para a frente. O extracampo cria uma abrangência.”*⁵⁹

No cinema o ambiente/ambientação ganha, na maioria das vezes, um caráter mais significativo que no cotidiano vivido. Isto se dá porque todos os objetos e ambientes que nos aparecem na tela foram (deliberadamente ou não) ali colocados com o objetivo de fazer parte da criação da ambientação — realidade e sentido —, do “clima” da cena. Têm, portanto, o objetivo de significar algo. Isto se dá porque, uma vez que tudo o que está presente na imagem já é signo, é elemento significativo tornado visível pelo enquadramento que se fez da realidade⁶⁰. Penso que este “clima”, configurado por tudo que integra a cena (pessoas, cenários, músicas, iluminação, etc) é o arcabouço sensível⁶¹ no qual se localizam as tensões e expectativas para a continuidade da história, e que vão se criando e se desfazendo no desenrolar da própria história.

⁵⁸ Ronald F. Monteiro, *Extracampo e eleições afetivas*, p. 57.

⁵⁹ Ronald F. Monteiro, *Extracampo e eleições afetivas*, p. 59.

⁶⁰ “O cinema comunica, o que significa que ele próprio assenta num patrimônio comum de signos.”, e que “o cinema, ou a linguagem dos *im-signos* tem uma natureza dupla: é simultaneamente demasiado subjetivo e extremamente objetivo [...]. Os dois momentos desta natureza coexistem estreitamente, não são dissociáveis nem sequer no laboratório.” e mais, que diante das imagens do cinema ocorre algo semelhante ao se fitar no espelho, ou seja, “põe-se diante do espelho, e observa-o, examina-o, toma notas: e afinal o que é que lá vê? Vê-se a si próprio. De que dá conta? Da sua presença material e física. O estudo do espelho remete-o fatalmente para o estudo de si próprio. Assim acontece a quem estuda o cinema: como o cinema reproduz a realidade, acaba por remeter para o estudo da realidade. Mas de um novo modo e especial, como se a realidade fosse agora descoberta através da sua reprodução, e como se alguns dos seus mecanismos expressivos apenas sobressaíssem nesta sua nova situação ‘refletida’” Pier Paolo Pasolini, *Empirismo herege*, 1982, p. 137, 142 e 189, respectivamente. (grifo do autor)

⁶¹ “Toda ação em qualquer roteiro se insere numa atmosfera que dá o colorido geral ao filme. Esta atmosfera pode ser, por exemplo, um modo especial de viver. [...] Essa atmosfera, esse colorido, não pode e não deve se tornar explícito nem numa cena, nem no letreiro; deve constantemente impregnar o filme inteiro, do começo ao fim. A ação deve estar imersa neste pano de fundo.” V. Pudovkin, *O diretor e o roteiro*, p. 71-2.

É bom notar que é, em grande medida, no que estou chamando de *espaço em off* — juntamente com o campo enquadrado na cena — que se situam as possibilidades do futuro, do devir, da história e dos personagens na sequência que se desenvolve à nossa frente.

Esta contiguidade espacial que envolve o quadro é ao mesmo tempo materialidade já dada por cenas anteriores, pela imaginação do espectador calcada nas informações dadas pelas cenas anteriores e pela sua subjetividade, englobando nesta última sua história de vida, suas relações com o lugar apresentado na tela, sua capacidade imaginante, suas imagens de outros filmes cujas ambientações se assemelhem ao filme que está assistindo.

Busco aclarar o que considero ser uma dimensão específica da ambientação (espaço-tempo) num filme. Dimensão menor na maior parte dos filmes e sequências filmadas, mas que assume em muitos momentos um caráter fundamental na criação do “clima” de uma determinada cena, sequência ou filme, tanto no mundo diegético⁶² quanto no espectador. Busco, então, discutir a existência concreta e sensível de um *espaço em off* em toda e qualquer sequência filmada a fim de assegurar a verossimilhança e continuidade das ações anteriores e posteriores.

Nesta busca é de importância capital entender o que irei estabelecer como “mundo material” dentro do filme. Este seria constituído de tudo aquilo que nele aparece e que tem as mesmas possibilidades de atuação que têm em nossa realidade cotidiana o que chamamos de *matéria*. Estarão necessariamente excluídos deste “mundo material” todos os sentimentos e pensamentos, ideologias e pressentimentos, ilusões e lembranças, ocorridos no “interior” de qualquer personagem da história. Todos estes podem ganhar materialidade na tela, mas muito provavelmente terão “lógicas de estruturação imagética” diferenciadas da lógica que regula a vida material do personagem que teve seu mundo não material materializado em imagens na tela⁶³.

As duas primeiras chuvas do filme *Antes da chuva* são antes sentimentos que água, não molham cenários ou personagens, mas escorrem no interior amoroso e amargurado dos personagens que as deixam cair.

Penso que esta necessidade em distanciar o que pode ter existência concreta, material, no desenrolar da história mostrada em um filme, daquilo que são as mudanças mais sutis ocorridas nos

⁶² *Diegese, Diegético*: história compreendida como pseudo-mundo, como universo fictivo cujos elementos (série de ações, quadro geográfico, histórico e social, tempo...) concorrem para formar uma globalidade. Este pseudo-mundo constitui-se a partir da leitura da narração fílmica feita por um espectador em condições bem determinadas (cultura, receptividade, imaginário...). Definição dada por Edmond Grandgeorge, *Le septième sceau - Ingmar Bergman*, p. 35.

⁶³ Embaçamentos, desfocamentos, inclinações, fade-in ou fade-out, são técnicas de imagem utilizadas para salientar que saímos de um mundo e entramos em outro dentro do próprio mundo fílmico. É possível, no entanto, que o filme tenha como objetivo justamente misturar mundos que são separados em

personagens se deve à minha tentativa de explicitar as relações que estes personagens (e também o espectador) mantêm com o mundo que envolve estes personagens, tirando dele as possibilidades de ação na continuidade da narrativa. É deste mundo que permanece fora de quadro, mas que ao mesmo tempo tem penetração dentro dele, que poderão surgir objetos, coisas e pessoas que alterarão o curso da história, podendo infligir sofrimentos físicos (materiais), ferimentos carnis nos personagens, e também nos espectadores, desde que estes estejam envolvidos naquilo que lhes é mostrado (contado) na tela e haja uma identificação do espectador com algum personagem.

Esta é uma imbricação ilusória e real ao mesmo tempo. Aquele corpo (ser humano ou animal) que ali se apresenta é como se fosse o meu corpo. Sinto as dores dele, os prazeres dele. Nesta identificação vivo no mundo diegético e além dele, estou lá e em mim enquanto matéria viva, sujeita às dores e prazeres que o corpo (matéria viva por excelência) me dá.

Posso dizer que este mundo diegético existente num filme, onde vivem os personagens, se compõe de um ambiente físico-material — que posso chamar de espaço-tempo ou cenário, que pode ser mais ou menos amarrado na realidade do nosso mundo — e de uma ambientação — que posso chamar de “clima” existente ou localização da narrativa, do universo cultural e pessoal dos personagens. Eles são complementares, dificilmente se consegue separá-los, na medida em que um é criatura e criador do outro. São *realidade material* (visual e sonora) e *sentido* (sentimento e entendimento).

Normalmente nos vinculamos (prestamos mais atenção) na ambientação, uma vez que a maior parte das obras do cinema é essencialmente narrativa, ou seja, nos apresenta acontecimentos, que ocorreram em vários lugares, ligados por um fio temporal. O ambiente apresentado é muitas vezes mera localização espacial da história. O fundamental é *entender* o que aquela *forma material*, a chuva por exemplo, representa.

Ao fazer o mergulho na tela e participar do filme, passo a me movimentar neste mundo diegético no corpo de algum personagem. Luto muitas vezes para que ele tome um caminho diferente do que ele toma. Muitas vezes sei de mais coisas sobre este mundo do que ele, e antecipo emoções e experiências deste personagem. Isto se dá porque, a despeito de ter me identificado com este ou aquele personagem nesta ou naquela cena ou sequência, continuo participando do filme como observador privilegiado (na maior parte das vezes conhecendo mais que qualquer personagem da história), e me identifico também com o tema da história, com as idéias que ali estão sendo discutidas e apresentadas sob a forma de filme. Isto me permite tomar posições ético-políticas diferentes das do personagem com o qual me

nossa vida real. Neste caso haverá no filme uma identidade de mundos não existente na realidade. Como exemplo deste procedimento temos o filme *A bela da tarde* [Luis Buñuel], onde as cenas de sonho e realidade de Severine mantêm lógicas internas semelhantes.

identifico corporalmente durante o tempo em que ele está presente em campo, ou seja, a despeito de achar Rambo [*Rambo - programado para matar*, de Ted Kotchef] um personagem ridículo e inverossímil eu sinto o medo/a tensão que ele sente ao penetrar em território inimigo. Sinto também dor ao ver Cristo sendo pregado na cruz no filme *A última tentação de Cristo* [Martin Scorsese], mesmo que esta dor em mim não esteja localizada mais fortemente no mesmo ponto do corpo (mãos e pés) que no personagem. A dor em mim não é física, mas “imaginal”, dor do homem, de ser homem e ter um corpo mortal e sensível como aquele que está sendo crucificado. Dói na barriga ou no peito, também na cabeça, além de mãos e pés, tantas vezes ombros, pescoço...

Uma vez que estou no corpo do personagem que é apresentado na tela, estou virtualmente sujeito a todos os “conflitos” e “ferimentos” a que ele está. “Conflitos” seriam questões mais internas, emocionais, morais... “Ferimentos” seriam os resultados sobre os personagens e ambientações dos fatos e fenômenos físicos, tais como uma chuva, um tiro, um soco, um carinho, uma bolada...

Por me deter na chuva, elemento material, o meu interesse está mais centrado nos “ferimentos”, mas ele de modo algum se distancia dos “conflitos”, uma vez que eles não podem ser dissociados no cinema, que é, no mais das vezes, uma forma de apresentar os *conflitos* através dos *ferimentos*, e vice-versa.

Estando num outro corpo estou ameaçado por tudo aquilo que o ameaça. Estou sujeito ao que rodeia esta pessoa. Há ameaças que vêm do que está fora do filme (conflitos morais, ideológicos, ...) e há ameaças que estão mais dentro dele (conflitos familiares, pessoais, ...). Há ameaças que são mais imateriais a princípio, podendo se “materializar” (conflito amoroso que é representado/mostrado como uma luta física entre irmãos, como em *Rocco e seus irmãos*) e há ameaças que são mais materiais, podendo significar coisas nem um pouco materiais (a possibilidade de queda de Deckard quase ao final de *Blade Runner*, que significaria a derrota do mais humano pelo menos humano).

Está na última cena citada o que quero chamar a atenção: o significado que o ambiente físico ao redor dos personagens (espaço-tempo) ganha em certas ocasiões⁶⁴. Ao me corporificar em Deckard

⁶⁴ Isto caminha em direção ao vínculo, à semelhança que mantém o mundo do cinema com o mundo oral cotidiano, onde as relações que se estabelecem entre falantes e ouvintes não ocorrem num vazio, mas sim têm como mediadores a posição social que cada indivíduo ocupa, as lembranças e interesses que cada um tem do outro, o ambiente onde está localizada a conversa (com suas regras, materiais, objetos e possibilidades singulares). “As pessoas falam, não só suas bocas, mas seu corpo todo, juntamente com o que está ao seu redor. A situação da fala abrange uma totalidade do momento.” Milton José de Almeida, *Imagens e sons: a nova cultura oral*, p. 41-2.

É importante lembrar também que, a despeito de se saber que cada ambiente cria/tem um “clima” emocional próprio (e carrega em si uma ambientação particular), no cinema o ambiente urbano age como um arcabouço onde todas as cenas e filmes são realizados. O cinema é fruto da grande cidade. Ambiente onde o homem tem o maior controle sobre os elementos naturais, essa aura urbana que se sobrepõe a qualquer filme retira toda a naturalidade e imprevisibilidade das manifestações da natureza em um filme. Em qualquer filme todo fenômeno natural é, portanto, desdivinizado. Na verdade, uma vez que os filmes conservam uma âncora muito forte de verossimilhança e proximidade com a realidade em que vivemos, não há esta desdivinização tão

vivo com ele o medo da queda infinita, da morte. Sei que o ator Harrison Ford não cairá dali. Não importa, não estou identificado com o ator, mas com o personagem. Estou junto com ele circulando por todo aquele prédio sinistro onde é perseguido pelo replicante Roy, muito mais forte que ele. Reconheço com ele o cenário onde se passa a cena (é com suas mãos tateantes e avariadas que seguro os objetos e nas paredes; é com seus pés que tateio o beiral). Sei que estou à mercê de cair. Se a tomada é um primeiro plano num dos personagens, ou um plano menos fechado, mas que abarca apenas os dois personagens, o cenário (envolvimento espaço-temporal da cena: neste caso é o topo de um prédio onde não vive mais ninguém e, muito abaixo deste topo, a rua com as luzes dos veículos que passam) vai para o off do quadro, mas se mantém como ambientação (tanto físico-material quanto “climal”, já que acontecem juntos e imbricados um no outro) da cena, tanto para os personagens quanto para os espectadores que estão colados a algum personagem em cena, ou mesmo para aqueles que permanecem mais envolvidos com o tema (a história, o drama) do filme.

É dele — deste espaço-cenário que foi escondido nas escuridões ao redor da tela e do quadro — que podemos esperar alguma surpresa, é nele onde estão nossas esperanças de algum socorro para que o herói Deckard não caia. Este socorro já havia ocorrido uma vez, na cena em que Rachael mata o replicante que estava prestes a matar Deckard. Por sinal o tiro vem deste espaço subentendido, no caso o espaço caótico das ruas de uma Los Angeles futurista, onde Rachael pôde ser vista de relance em uma cena pouco anterior. Mesmo que ela, Rachael, não tivesse aparecido anteriormente nesta rua, este espaço público (permitido a todos que entrem e saiam dele a qualquer momento) que são as ruas daquele filme é que nos impõe a verossimilhança, ou seja, a verdadeira possibilidade de Rachael estar ali naquele momento.

Voltando à sequência em que Deckard está pendurado, podemos dizer que esperamos que apareça alguma nave da polícia, Rachael novamente, algum boneco saído do apartamento de J.F. Sebastian, já que são estes os elementos conhecidos por nós e que são constituintes daquele mundo diegético apresentado neste filme. A grande surpresa (o detalhe que atrai para si todo o restante do filme) é a salvação do herói não vir de fora da cena, mas de dentro dela, do antagonista de Deckard, de Roy. Ali este se mostra humano⁶⁵. Foi por um *conflito* interno naquele homem-replicante que ele deixou de ser o que era (ou parecia ser) e revelou seu verdadeiro motivo de luta: a vida, qualquer vida. Igualou-se aos ideais mais humanos de nossa época.

radical. Há sim, um cruzamento da vontade dos deuses com a vontade dos homens. É deste cruzamento que sai o entendimento e os significados dos fenômenos naturais que se manifestam numa projeção. Entre estes fenômenos a chuva estaria incluída.

Das bordas do quadro não veio nada para salvar nosso herói. Delas chegará a nave trazendo o outro detetive, após a morte de Roy.

Considerando este *espaço em off* como aquele que está ali, em cada cena, a envolver os personagens e os espectadores identificados com eles, e que pode ser mais ou menos conhecido do espectador sentado na poltrona (e este maior ou menor conhecimento é que será o responsável pelo estabelecimento no espectador-ser humano das expectativas de “desenvolvimento próximo” da história, da narrativa), é este *espaço em off* que dá um dos amparos verossímeis para as sensações que eu, enquanto espectador-ser humano, tenho naquele momento da projeção⁶⁶.

No caso da cena anteriormente relatada do filme *Blade Runner*, a sensação de desamparo e desesperança é dominante devido ao fato dos personagens estarem no topo de um prédio já apresentado como abandonado. Por isto, as expectativas de um aparecimento de algo ou alguém salvador neste espaço é infinitamente menor do que se a luta ocorresse numa rua ou beco próximo à movimentação das ruas.

Estas expectativas, em grande medida, é que prendem o espectador ao filme. São as antecipações que nos conduzem a ver a história, mesmo nos momentos de maior desesperança. Não quero aqui dizer que estas expectativas emanam apenas deste restrito *espaço em off* que rodeia cada cena, mas que as alterações materiais que podem ocorrer estão nele situadas em maior grau⁶⁷. Há infinitas alterações que podem ocorrer na trama ou nos personagens que podem ser da ordem dos “conflitos”, ou seja, mais internos, menos materiais, e que intervêm a todo momento nas expectativas dos espectadores.

Penso que estas antecipações mantêm no filme o elemento surpresa, a “atração” dos primeiros filmes, que prendiam o espectador não pela história que se desenrolava, mas pelo que poderia ocorrer nela, pelo desfecho *material* inusitado, não só do filme, mas de cenas e sequências dentro dele⁶⁸. O descarrilhamento do trem que está sendo filmado, por exemplo.

Existiriam assim, expectativas de longo prazo e de curto prazo. Estas últimas, as que podem ocorrer ali, no momento mostrado na tela estão limitadas pelas características do espaço em campo e

⁶⁵ Somente as pessoas carregam consigo uma infinidade de possibilidades de mudança, uma vez que muitas alterações imateriais — relacionadas ao que chamei de “conflitos” — alteram substancialmente sua materialidade (e sua significação enquanto matéria). Isto não ocorre em relação aos objetos e animais, que mantêm significações relativamente estáveis, cujas mudanças de significado dependem de alterações no contexto, e não deles mesmos.

⁶⁶ Muitos são os amparos de verossimilhança de um filme: figurinos, palavras de época e de guetos, fatos relatados, etc.

⁶⁷ O filme *Os amantes da Ponte Neuf* [Leos Carax] dá um bom exemplo de como as antecipações nos mantêm fixos e um passo à frente do filme, bem como estas antecipações podem ser o resultado da apresentação de novos elementos materiais no quadro (neste caso, objetos inanimados). Neste filme, muitas vezes são mostradas imagens em primeiro plano de objetos introduzidos naquele momento na história (no espaço-tempo filmado). É este o caso do revólver e da hélice do barco, objetos cujas possibilidades de “ferimentos” temos claro em nossas mentes. Quando eles saem do quadro mantêm sua materialidade e suas possibilidades de intervenção na continuidade da cena ou da sequência. O diretor brinca com os espectadores ao frustrar a maior parte das expectativas de “ferimentos” graves e, portanto, de alteração nos rumos da história.

⁶⁸ Flávia C. Costa, *O primeiro cinema: considerações sobre a temporalidade dos primeiros filmes*, p. 28.

espaço em off. Estas expectativas de curto prazo estão em consonância com as de longo prazo e vice-versa. Só que as primeiras, à medida em que se concretizam ou não, vão estabelecendo um curto-circuito ou um reforço nestas expectativas mais amplas.

Quanto mais conhecidos (transparentes) forem estes dois espaços (campo e *espaço em off*, ou talvez, “campo em off”) maior a previsibilidade e mais próximas ao real-ficcional as minhas expectativas para o devir fílmico. Menos empolgantes os momentos seguintes!? Se tudo ao redor da cena fosse mostrado alguém assistiria a um filme até o seu final sem que o tédio se instaurasse!?

Em certos gêneros de filmes, notadamente os de suspense, policiais e de guerra (ou seja, aqueles em que os riscos materiais são mais iminentes e importantes na trama), os pedaços de espaço colocados *em off* são fundamentais para que os vazios e lentidões das imagens em quadro sejam preenchidos por uma explosão de imaginações (expectativas) dos espectadores quanto ao rumo da história e dos personagens. Cada vez que um espaço mostrado sai de enquadramento ele volta a ser preenchido com todos os “fantasmas” possíveis no filme e no espectador.

É preciso falar aqui um pouco mais da verossimilhança. Neste espaço colocado em off não cabe tudo, cabe apenas o possível naquele determinado espaço/mundo diegético⁶⁹. Por exemplo, posso imaginar a presença de uma nave salvadora de Deckard em *Blade Runner*, mas não o posso fazer para salvar Zamira no *Antes da chuva*. Neste último, a realidade fílmica (que se estruturou em paralelo com a Macedônia real desta década de 90) não inclui a possibilidade de naves espaciais futuristas do tipo que circulam pela Los Angeles de 2019 prefigurada no primeiro dos filmes citados.

As possibilidades do que é imediatamente lateral⁷⁰ ao quadro estão localizadas no conhecimento do espectador daquele ambiente — conhecimento este que pode ser dado pelo filme ou pelo mundo real.

Numa sequência inicial de um filme em que pessoas nadam no mar, as possibilidades do devir fílmico estão naquilo que sabemos acontecer no mar, ou mesmo naquilo que acreditamos (imaginamos) poder ocorrer neste ambiente líquido e opaco em suas profundezas (monstros, tesouros, cidades submarinas, etc...).

Nesta tomada inicial de um oceano sem marcas de uma história ainda sem marcas, eu teria um infinito de possibilidades de devir fílmico não fosse pela presença do som que acompanha as imagens.

⁶⁹ “A gama do realizável [...] forma ela própria uma ilha, cercada por um mar de probabilidade cada vez mais raso, e de um mar de improbabilidade cada vez mais profundo que significa, enfim, a irrealidade completa. O que não quer dizer que não exista nada aí, mas sim que o que aí existe não está suficientemente referenciado, ou o está demasiado, para poder passar ao real. O irreal não é o nada, mas a não-matéria e aquele lugar onde a rede matemática do espírito pesca e modela as formas do real.” Jean Epstein, *O cinema do diabo*, p. 304.

⁷⁰ Se estes espaços são laterais à tela, ao quadro visível pelo espectador sentado na poltrona do cinema, ele também é um espaço completo (tridimensional e envolvente) para aqueles espectadores que se identificam com o personagem a ponto de se transporem corporalmente para a história mostrada no filme.

Devido à nossa cultura cinematográfica a ausência de som tem um sentido muitas vezes mais forte e presente que a presença de algum som. À medida em que este ambiente é singularizado (por exemplo, pelo som que o acompanha na cena) as minhas expectativas e possibilidades se tornam mais finitas e mais concretas. No filme *Tubarão* [Steven Spielberg], por exemplo, as possibilidades infinitas do mar se reduzem a expectativas relacionadas àquele tubarão específico, que está em foco na narrativa. O filme aqui limita as possibilidades do *espaço em off*, ou seja, o oceano ficcional é “menor” e menos pleno que o seu referente real. Somente tememos pelo aparecimento daquele tubarão, mas não pelo surgimento de uma lancha ou outra embarcação que atropelaria o personagem em quadro. Assim, do mesmo modo que muitas narrativas fazem recortes na realidade para apresentar uma idéia específica, algumas delas recortam as possibilidades do mundo material filmado, com estes mesmos objetivos.

Nem toda narrativa recorta a realidade que conhecemos, tornando-a mais restrita de possibilidades, mas mais carregada/densa com um recorte/problema específico tratado no universo criado por um filme ou um gênero de filmes⁷¹. Muitas a expandem, deformam, reconstróem, a significam de outra maneira. No filme *O detetive e a morte* [Gonzalo Suarez] as possibilidades do cenário que está em torno dos personagens são muito maiores (há uma gama muito grande de materialidades que podem surgir naquele espaço), pois me é dado conhecer pouco daquele lugar específico, mas me é indicado que a ação filmada transcorre num ambiente urbanizado (espaço plural em minha mente), numa cidade aparentemente em ruínas. Além disto, quando este conhecimento me é exposto, revelado (pela câmera ou pelos diálogos) o que vejo (e ouço) são coisas vagas, sem nexos aparentes (tanques, neonazistas, canos enormes), criando um espaço disparatado, muito permissivo às estranhezas. É necessário dizer que a irrealidade parcial da história concorre para esta ampliação das possibilidades de um ambiente que, apesar de não real, é referenciado a um ambiente urbano real. Este filme amplia, assim, as possibilidades existentes em uma cidade real naquela cidade ficcional e quase absurda.

Nas expectativas de longo prazo as possibilidades são mais próximas do infinito, apesar de nunca serem todas as imagináveis, mas apenas as possíveis dadas pelo espaço-tempo narrado. Não estranhamos a aparição de tigres e elefantes nos escombros de Belgrado no filme *Underground: mentiras de guerra* [Emir Kusturica], mas estranharíamos, e muito, se estes animais estivessem na mesma Belgrado do filme *O olhar de Ulisses* [Theo Angelopoulos]. Mas estas expectativas sempre extrapolam o campo e o *espaço em off*, estando perambulando o tempo todo entre estes dois e o

⁷¹ Por exemplo, os índios nos filmes de faroeste perdem a sua complexidade de humanos para se tornarem meros selvagens que estão a ameaçar constantemente a vida dos personagens civilizados e brancos que são o foco destas narrativas filmicas.

extracampo (ou os extracampos) existente(s) entre o espectador concreto e o filme concreto, o que permite uma quantidade muito grande de cruzamentos de possibilidades, tanto “materiais” (ferimentos) quanto “imateriais” (conflitos).

Continuemos mais um pouco a pensar sobre este espaço mais concreto ao redor da cena, que envolve tanto personagens quanto espectadores numa ambientação (material e emocionalmente), inteligível enquanto coisa intuída.

Este espaço não tem sustentação material. Não está presente no quadro (mas está anunciado e garantido por ele, escorado nele) e nem é realmente presente em torno do espectador (mas ao mesmo tempo é sensível a este). Então, sem sustentação visível, ele busca sua sustentação (e continuidade, e manutenção enquanto presença concreta e reservatório de possibilidades) em outros elementos da construção fílmica. Creio que o som é normalmente o seu esteio principal.

É interessante notar que, em relação ao espaço enquadrado pela câmera, irá acontecer o inverso, ou seja, será o som que se ancorará no que está visível. Nos dizeres de Erwin Panofsky,

“contra a expectativa ingênua, a invenção da trilha sonora em 1928 não conseguiu modificar o fato básico de que um filme, mesmo quando aprendeu a falar, permanece um quadro móvel, não se convertendo num texto escrito que é interpretado. Sua substância continua sendo uma série de sequências visuais reunidas por um fluxo ininterrupto de movimento no espaço [...] [e que] num filme, o que ouvimos permanece, para melhor ou pior, inextricavelmente fundido com o que vemos; o som, articulado ou não, não pode exprimir mais do que é expresso, ao mesmo tempo, pelo movimento visível”⁷².

Poderíamos supor, então, uma hierarquia que teria no visível o seu elemento mais forte e no imaginado (mesmo que pressuposto como continuidade direta deste visível) o mais fraco, estando o audível situado entre estes dois pólos.

O som — que é ao mesmo tempo materialidade sonora, presença sonora, e incorporeidade imagética — sustém a continuidade e a presença sensível deste *espaço em off*, o ampara em sua dissolução iminente, congelando-o ao mesmo tempo em que conserva sua possibilidade de alteração (com novas entradas e saídas de coisas materiais ou alterações sentimentais/morais nos personagens).

Isto pode ser alcançado através da manutenção dos mesmos sons (ruídos, barulhos, música ambiente ou da “trilha sonora sentimental”), com pequenas alterações de intensidade, quando a cena vai se fechando sobre o(s) personagem(ns) em questão, deixando o cenário como já dado (já

significado). Na sequência de *Blade Runner* em que Rachael, no apartamento de Deckard, vai descobrindo o amor e vai se tornando uma outra mulher. É isto que vejo na tela: uma mulher em transformação, explodindo em pureza, beleza e dor. Os planos desta sequência são fechados no rosto de Rachael ou a mostram sentada diante do piano a desfazer seu coque em cabelos soltos. Deckard não aparece nas tomadas, mas sei que está deitado além do piano, na direção em que Rachael olha. A música é suave, romântica até. É ela que mantém em mim o sentimento que Rachael tem por Deckard, fazendo-me esquecer totalmente de que aquele apartamento pode ser alvo de algum ataque dos replicantes. Não há tensão em mim, apenas o amor que surge em Rachael por Deckard. Mergulhamos com ela em seus “conflitos”, em seu interior imaterial, não mostrado pela câmera, mas expresso no rosto da atriz-personagem.

Darei apenas este exemplo deste efeito de manutenção de espaços (e significados) inexistentes no quadro através do som, uma vez não ser este o objetivo deste trabalho. Nesta tese, busco dar início a uma reflexão sobre as maneiras como este *espaço em off*, concreto, continuação físico-material do campo filmado, se faz sensível aos espectadores de cinema e participa da significação dada aos elementos cênicos e narrativos.

⁷² *Estilo e meio no filme*, p. 326-7.

SEGUNDO TEMPO DE CHUVA uma temporalidade que se faz outra

Do alto olhamos pelo olho da objetiva. No meio do círculo há um cadáver. Seu rosto tem uma alegria discreta. Aleksandar tomou partido, se deixou molhar. Estar na chuva é durar...

Zamira tem o rosto assaltado pelas rajadas de vento e água. Suspira de algo como o prazer de ainda estar viva. Fecha e abre os olhos a sentir o frescor e a rispidez que a chuva lhe traz.

Os corpos se deixam molhar. Estáticos se expõem ao escorrer das gotas. Nos olhares e nos gestos encontra-se uma ausência, alguma dor. Angústia de viver, de amar.

Volto ao final do filme de que falava há muitas páginas atrás: *Antes da chuva*. O monge diz a Kiril: “lá já está chovendo” e aponta na direção de onde está vindo Zamira. Ela corre da chuva. Já esteve nela, dentro dela. Na cena anterior vemos seu rosto ser açoitado pelas gotas de água empurradas pelo vento. Este “lá” é a concretização no filme *Antes da chuva* do *espaço em off* discutido acima. Um lugar existente no mundo diegético criado no e pelo próprio filme e que não aparece em quadro ao ser pronunciada a frase pelo monge. Espaço invisível, mas sensível e existente como concretude, de onde virá um elemento material (a chuva, que termina e começa esta narrativa cinematográfica), que será incluído na história e nas imagens. Esta chuva será signo e sentido para os espectadores e será matéria (gotas de água vindas de cima) no mundo dos personagens. Portanto, na perspectiva de uma Chuva *para todos*, coletiva e “material”, chove apenas uma vez⁷³.

Apesar da estrutura circular da narrativa, este filme pode confirmar o lugar da Chuva nos filmes: o da marcação da *passagem do tempo linear*, dos eventos únicos e sem repetição?

Penso que a Chuva é colocada nos filmes como um *evento particular*. Ela é ícone deste Tempo Linear, que não se repete. O tempo da Cultura e da Cidade. Pensamos estes universos como lugares do tempo em forma de flecha. Tempo medido em dias que não mais voltarão, únicos que são. A Chuva

⁷³ Nos dois outros momentos em que a chuva (ou seus efeitos visuais e sonoros) será mostrada na tela, esta chuva virá da imaginação do personagem ou do diretor do filme. Ela estará vinculada a uma existência imaginativa e significante diferente desta chuva que cai ao final da projeção. No universo filmico criado nesta história a única chuva que tem presença material é a do desfecho do filme. Nos outros dois momentos ela não terá vindo do *espaço em off*, mas

não se repete, ela não é colocada em um ciclo. Cai apenas uma vez, marcando a passagem do tempo, inserida entre dois momentos de sol. Desta maneira, a Natureza é inserida dentro da *temporalidade* aceita e veiculada por nossa cultura urbana: o tempo da História humana, constituída por eventos singulares encadeados em uma sequência enxergada como uma flecha a indicar um sentido para o futuro⁷⁴.

O melhor exemplo da participação da chuva neste *projeto pedagógico* oferecido em imagens e sons seria o pequeno trecho em animação⁷⁵ produzido por Orson Welles para iniciar o filme *O processo*. Este curta mostra as imagens do sonho do protagonista do romance kafkiano, o Senhor K, e foi realizado a partir da fábula *Diante da Lei*⁷⁶. O fundo do cenário, que é um muro com uma única porta ao meio, começa a ser “trocado” a partir do momento em que o camponês diz que vai esperar. A esta troca de fundos de cenário corresponde uma alteração na iluminação do quadro. Às vezes mais claro, outras mais escuro. Em uma destas vezes, riscos paralelos entre si e oblíquos à tela cruzam o quadro. É a chuva. Pois bem, após essa sucessão de iluminações distintas e cenários trocados, o camponês que chegou jovem diante da porta da lei, está velho. Ora, as mudanças de iluminação e cenários significaram a passagem do tempo. A chuva foi constituinte de um desses quadros. Em apenas um. Ela não retornou. Choveu, assim como houve dias muito claros e dias escuros. A chuva é aqui uma informação, não um fenômeno recorrente. Não há a regularidade do ciclo da água e das estações do ano em um filme. Ela não volta de tempos em tempos, ela aparece e não volta mais.

Apesar dos muitos anos que se passaram entre a juventude e a velhice do camponês, a chuva foi uma só. Ela é um evento daquela narrativa que foi construída com a idéia de tempo hegemônica em nossa cultura, ou seja, o tempo é visto como uma flecha, rumando para coisas sempre novas onde a chuva cairia como mais um momento na passagem inexorável do tempo rumo a um futuro indistinto e certamente diferente de tudo o que foi vivido até agora. A chuva é pensada como um fato singular localizado entre momentos normais e cotidianos que seriam os de ausência de chuva⁷⁷.

de algo mais interior ao personagem em direção a uma significação que encontrará apoio no extracampo cultural de cada espectador⁷³. Ela não será constituída de matéria para os personagens, será apenas sentido (tanto para espectadores quanto para personagens).

⁷⁴ Esta forma de pensar o tempo é aproximada da visão cristã de mundo, uma vez que em sua mitologia os cristãos acreditam que tiveram um início com a Paixão de Cristo [que já é contada como uma série de eventos encadeados em um único sentido, o da crucificação de Cristo] e terão um fim com o Juízo Final. Em sua visão da História o sentido já está dado por Deus, caminhamos para ele independente de nossas ações. Os “modernos” deixam de acreditar neste sentido já dado por Deus para a História humana. Para a maioria de nós, homens do final do século XX, o sentido da História está em nossas próprias mãos. Cabe aos homens dar o sentido ao Tempo. Mas continuamos a crer, com os cristãos, em um Tempo que caminha para um futuro distinto do passado e do presente. Nossa melhor imagem para o tempo seria uma flecha ou uma seta.

⁷⁵ Ver fita de vídeo anexa com *Notas filmicas*.

⁷⁶ Publicado no livro de pequenos contos de Franz Kafka, *Um médico rural*.

⁷⁷ Estes momentos sem chuva variam bastante segundo cada lugar. Podem ser dias nublados, se for em Londres ou Dublin. Mas podem ser dias de céu azul se a história se passar em Madrid, Nova York ou Los Angeles.

Nossa civilização ocidental me parece verdadeiramente obcecada pela idéia de tempo. Em grande parte das coisas que fazemos é do Tempo que queremos nos apropriar ou nos livrar. Conhecer as coisas do mundo e de nós mesmos significa, em grande medida, compreender a sua temporalidade intrínseca. O Tempo é o nosso problema central.

O Tempo como a matéria-prima do cinema está distante do Tempo como é pensado e utilizado em nossa sociedade contemporânea⁷⁸. No cinema o Tempo é criado, junto e concomitantemente, com o Mundo que vai sendo exposto pelas imagens e sons em cada filme. Terminado o filme termina também aquele tipo de temporalidade existente em suas imagens. Se estas temporalidades penetram em nossas mentes é porque, de algum modo, elas existem em nossa sensibilidade como potência, disponível para ser liberada em direção a realidades que apenas de leve tocam aquilo que comumente chamamos de realidade.

Andrei Tarkovski diz que o cinema é a arte de *esculpir o tempo*⁷⁹. Definir temporalidades, dar forma a um bloco bruto de Tempo em potência. Para isto o autor-diretor de cinema lidará com os ritmos, os movimentos, as velocidades, as intensidades, internas a cada cena e sequência, bem como as alterações provenientes das relações entre elas.

*“A força do cinema reside no fato de ele se apropriar do tempo, junto com aquela realidade material à qual ele está indissoluvelmente ligado”*⁸⁰.

O cinema, em seu burilamento do Tempo, suga e transporta todos os seus elementos constitutivos para o interior do bloco que está sendo lapidado. Tudo é tornado e se constitui em matéria temporal. A chuva molda o tempo no exato momento em que é sugada para a dimensão temporal.

No cinema a chuva deixa de integrar apenas o Tempo-clima e passa a integrar o Tempo-história. Ela vai do Espaço-Natureza-Matéria em direção ao Tempo-História-Sentido.

O cinema é a arte da Memória⁸¹. A partir de suas sequências de imagens e sons ele nos reafirma/aponta uma imagem do mundo. Atua em nossas almas a reviver nelas reminiscências e

⁷⁸ Digo isto daquele tempo que é intuído ou compreendido ou deduzido a partir daquilo que ocorre “internamente” no quadro, ou seja, sequências e simultaneidades, lembranças ou sonhos de futuro, cortes e fusões, etc. Quando pensamos no filme como um objeto, como produto do nosso mundo cotidiano, do nosso tempo vivido fora dos cinemas, sentimos a presença marcante da maneira com que nos relacionamos com a dimensão temporal da existência. Melhor dizendo, um filme tem um tempo de duração médio, medido no relógio, entre 1h30min e 2h. Portanto, posso concluir que, a despeito de ter uma incrível liberdade na criação e determinação do “tempo interno” dos filmes, todo diretor-autor-produtor de cinema se vê limitado pela forma de organização do tempo da sociedade em que ele vive, ou seja, aquela em que o tempo é medido em horas fixas e intercambiáveis entre si.

⁷⁹ “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.”

Andrei Tarkovski., *Esculpir o tempo*, p. 72. (grifo do autor)

⁸⁰ Andrei Tarkovski., *Esculpir o tempo*, p. 71-2.

⁸¹ Milton José de Almeida, *Cinema: arte da memória*, p. 55-6 e 123-41, principalmente.

lembranças. Nesta ação rememorativa ele apresenta e constrói uma imagem do Tempo inerente ao mundo por ele mostrado.

O cinema nos revela a visão de Tempo dos homens que o produzem. Não uma visão consciente e segura, mas tantas vezes intuitiva e vinculada às tradições e ideologias presentes nestes homens. O cinema enquadra suas *ações exemplares* em sequências diretas que nos encaminham para a idéia de Transformação individual de uma realidade social.

Ao finalizar com um final feliz mas não definitivo, havendo indicativos de que poderá haver um retorno daquele perigo que foi controlado ao final — este é o caso de muitos dos filmes mais recentes⁸² — se assume uma outra versão do Tempo. Nesta idéia de Tempo o alcance de um mundo feliz para sempre é tido como improvável. Nela a idéia de retorno e repetitividade está presente, mas nunca com a mesma forma e intensidade. A visão de Tempo presente na Epidemiologia, em que uma variedade de vírus é debelada, mas pode restar um pequeno grupo que se tornou resistente e que retornará a assustar os homens. Cada vez com mais força de destruição. Seria a Espiral do Tempo.

Filmes cujo bloco temporal é circular são muito raros. O primeiro conto, *O outro filho*, do filme *Kaos* [Paolo e Vittorio Taviani] dá o melhor exemplo que conheço. O *Antes da chuva* indica esta possibilidade, apesar de citar explicitamente que o círculo não é redondo. Nesta concepção de Tempo a realidade não se altera, permanece sempre igual. É o Círculo do Tempo do pensamento mítico, do pensamento religioso, onde o Tempo Primordial é mais real que os tempos profanos e se mantém presente enquanto potência, podendo ser retomado por meios rituais. Nele a Permanência comanda a imagem.

Ao finalizar com um final feliz e definitivo, sem que qualquer indicativo de continuidade seja anunciado — este é o caso da maioria dos filmes até a década de 50⁸³ — estamos diante de um tempo que não se repete e cujo fim é pensado como positivo e bom. A visão do Tempo presente na ideologia do Progresso. O último momento é o melhor. Explica e legitima todos os demais. É aquele que ficará para sempre, uma vez alcançado. Os personagens destes filmes, podem até demorar para mudar de atitudes, mas quando o fazem não mais retornam ao comportamento anterior. Isto é mostrado como sendo devido a uma mudança consciente e racional de atitude⁸⁴. O filme *Blade Runner* é um exemplar desta filmografia.

⁸² Neles aparece ao final algum pequeno foco do “mal” que foi aparentemente eliminado durante a projeção. A vitória não é definitiva. Cito os filmes *Godzilla* [Roland Emmerich], *O exterminador do futuro* [James Cameron] e *Vulcano* [Mick Jackson] apenas como exemplos.

⁸³ Talvez a maioria dos filmes atuais ainda sigam este padrão temporal. Exemplos como *Epidemia* [Wolfgang Petersen], *Tornado* [Jan de Bont] ou *Lado a lado* [Chris Columbus] não são isolados.

⁸⁴ Em filmes onde a força dos preceitos culturais é considerada como mola de Permanência, as mudanças nos personagens estão sempre sob suspeita. Os recentes filmes iranianos nos mostram isto de forma marcante.

Esta ainda é a imagem do Tempo presente na maior parte de nós e de nossos filmes. Neles é um bloco de Transformação que está sendo esculpido. Se as *ações exemplares* mostradas nos filmes são frequentemente questionadas por outras localizadas em outros filmes que refletem visões diferentes das atitudes humanas, não são tão comuns filmes que questionam a matriz temporal na qual são montadas as histórias audiovisuais.

O bloco de Tempo já tem um molde antecipado. Linear e sequencial, rumando para um futuro sempre diverso do passado e do presente.

Haveria um cuidado dos cineastas para não questionar esta visão do Tempo? Ou seriam eles crentes nesta visão? Ou ela não tem sido objeto do pensar destes profissionais, uma vez tida como óbvia e natural?

Como ficam os fenômenos e fatos que estão submetidos (segundo nossas crenças atuais) a outras dinâmicas temporais? Devem ser cuidadosamente “purificados” antes de serem lançados no sacrossanto Tempo Linear das narrativas fílmicas? A chuva deverá se tornar um *ponto* no Tempo e deixar de ser um *ciclo*?

A *chuva*, ao sair do Tempo-clima da Natureza, onde é cíclica — pensada como sendo a mesma Chuva em manifestações distintas — em direção ao Tempo-história do Cinema, torna-se um evento único e singular, irrepitível. Cada chuva é uma só.

A chuva é nos filmes um elemento do Tempo e não só do Espaço e da Natureza. Ela está nas telas a construir uma *temporalidade*, ao mesmo tempo em que constrói e caracteriza uma dada *territorialidade*. Tomando estas duas palavras como formas de vivenciar e agir no Tempo e no Espaço, respectivamente. A que tipo de Tempo está submetida a narrativa e os personagens e em que tipo de espaço se desenrola a história que assistimos.

Nesta perspectiva de tomar a chuva como evento único e irrepitível — como mais um fato na seta do tempo — faz com que não haja um acúmulo de significações entre os fenômenos semelhantes. A significação será buscada no evento em si (e nas suas relações como os demais fenômenos simultâneos ou contemporâneos a ele). A Intensidade de cada manifestação particular do fenômeno passa a ser o parâmetro fundamental de sua significação.

Podemos dizer que, em nossa cultura de modo geral e no cinema em particular, chuvas são coisas distintas de tempestades. Enquanto forma, as primeiras são brandas, as segundas são fortes e têm a presença de muitos raios e trovões. Apesar de uma certa semelhança formal, não há continuidade entre

as duas, pois suas significações são muito distintas, o que as torna personagens e características de mundos muitas vezes opostos.

As águas de cima foram separadas por nossa cultura maniqueista em dois pólos. No negativo teríamos a Tempestade. No positivo, a Chuva. Enquanto a primeira seria enviada como punição e ameaça de destruição, a última traria as benesses e a promessa de continuidade. Mas elas não se separam enquanto imagem. A imagem da Tempestade está presente na Chuva e vice-versa.

Nesta tese concentro-me em chuvas que não são ameaçadoras a princípio. Não há, nos filmes nos quais me debruço, fortes temporais acompanhados de ventanias, raios que iluminam toda a tela e trovões que ecoam no âmago de nossos medos⁸⁵. Busco neste texto conversar sobre a Chuva. Retirá-la de sua significação estável de “coisa boa”, para reinseri-la no movimento imaginante.

Ao colocar as chuvas dos filmes com uma significação em aberto desejo tê-las como *portas de entrada* para outras maneiras de olhar as imagens e sons (e a narrativa) destes mesmos filmes. Proponho um exercício imaginante.

Voltemos ao *Antes da Chuva* e façamos o primeiro deles.

Se a chuva do final do filme for considerada apenas como um fenômeno atmosférico, que ocorreria naquele instante e com aquela intensidade independente das ações humanas — ou seja, que a ocorrência ou não de chuvas segue leis que extrapolam a sociedade humana e não mantêm qualquer vínculo de continuidade com ela — então aquela chuva será apenas indicativa de que o tempo transcorreu. Anunciada no início do filme por um dos monges, ela cai horas ou hora e meia depois.

Esta é uma chuva que cairá no conforto de nosso pensamento hegemônico acerca dos fenômenos naturais. Não problematiza nossa visão de mundo. Vai ao encontro dela, reafirmando-a. Reafirma os *eventos singulares* localizados na *flecha do tempo* e a possibilidade humana de *prever* os acontecimentos na Natureza. Uma perspectiva tranquilizadora, que inibe nosso movimento imaginante, uma vez que não nos questiona e nem nos exige mergulhos e paradas para alcançar o entendimento. Ele nos é dado na bandeja da melhor tradição cinematográfica.

Podemos, porém, ter um estranhamento com aquela chuva. Ela pode ter encontrado uma fissura em nossa barreira consciente e alerta e esbarrado em algo pouco claro de nosso fundo obscuro.

Segundo Carl G. Jung, quando há uma *perda de equilíbrio* do consciente, devido a uma “derrota”, a energia deste vai para o inconsciente, abre-o, em busca de refazer o equilíbrio⁸⁶.

Gerado o desassossego, a imaginação toma conta de nosso ser. Iniciamos uma viagem sem rumo certo em direção às tantas imagens vividas e sonhadas pela Humanidade em seu percurso paralelo ao da Chuva.

Proponho aqui um segundo parênteses, para que possamos nos encontrar com algumas destas *imagens da Chuva* soltas em nossa Cultura e em nossos inconscientes. Um segundo *tempo de estio*, desta vez com variadas chuvas em seu interior, como em uma estação seca num lugar de clima tropical.

⁸⁵ Este tipo de manifestação tempestuosa é mais comum em filmes de terror ou suspense, normalmente vem associada à noite. Ocorre no momento de maior tensão da história e, apesar de confirmarem as minhas afirmações quanto ao uso que se faz nos filmes das *águas superiores*, estão fora do escopo deste trabalho por apresentarem uma significação já muito codificada e conhecida.

⁸⁶ *O eu e o inconsciente*, p.36-7.

QUE CHUVA É AQUELA QUE VEMOS CAIR EM UM FILME?

o contato profundo das imagens e sons fílmicos com o universo do mito e da memória

*Barulho de água a se misturar com terra e ar ganha os ouvidos dos que assistem à sequência final do filme *Antes da chuva* (Before the rain). A câmera percorre o chão macedônio a nos mostrar grama ressequida... rochas que anseiam água... chuva para fazer enverdecer, gotas que lutam por umedecer o enrijecido... homens, personagens e espectadores, que anseiam a paz... a possibilidade do amor.*

Aquela chuva que vemos cair na sequência final do filme não veio apenas daquele “lá”, presente no *espaço em off* da cena, mas também de tantos outros “daqui” presentes em cada coração e mente espectador, em cada extracampo que vai para além do filme, penetrando memórias e pretensões que fazem parte tanto daquele homem (com sua história de vida particular) quanto do Homem (com sua história singular de “espécie cultural”)⁸⁷.

A chuva pode ser um elemento simbólico, não-material, localizada num território interior, onde a Natureza e seus elementos servem de “base material” para os sentimentos se plasmarem, podendo ser “tornados imagens”. Faço minhas as palavras abaixo.

“Em todo o momento de atividade mental acontece em nós um duplo fenômeno de percepção: ao mesmo tempo que temos consciência dum estado de alma, temos diante de nós, impressionando-nos os sentidos que estão virados para o exterior, uma paisagem qualquer, entendendo por paisagem [...] tudo o que forma o mundo exterior num dado momento da nossa percepção. Todo estado de alma é uma paisagem. [...] Há em nós um espaço interior onde a matéria da nossa vida física se agita. Assim uma tristeza é um lago morto dentro de nós, uma alegria um dia de sol no nosso espírito. [...] Essas paisagens fundem-se, interpenetram-se, de modo que o nosso estado de alma [...] sofre um pouco da paisagem que estamos vendo [...] e, também, a paisagem exterior sofre do nosso estado de alma. [...]

⁸⁷ As imagens do inconsciente coletivo “num certo sentido, são *sedimentos de todas as experiências dos antepassados, mas não essas experiências em si mesmas*”. Carl G. Jung, *O eu e o inconsciente*, p.66.

*De maneira que a arte que queira representar bem a realidade terá de a dar através duma representação simultânea da paisagem interior e da paisagem exterior”.*⁸⁸

Destas imagens interiores, sentimentos tornados paisagens (pântano, fábricas, chuva), é que o cinema lança mão na configuração de muitas de suas cenas em que chove.

No extracampo de cada um a espera da chuva se faz mais ou menos tensa. Sua densidade de significados fica latente e expandida em cada gesto dos personagens e em cada tomada de câmera.

O antes da chuva já é a chuva. Traz consigo seu espectro, seus fantasmas, seus sentidos e possibilidades em aberto. O antes da chuva carrega em si todo o temor e beleza a nós dado pelos seus espetáculos de destruição e fluidez desde tempos imemoriais⁸⁹, terror e admiração não só advindos de nossas histórias de vida pessoais, mas de todas as histórias de vida que se relacionaram com a água escorrendo pelo dorso enquanto se cavava a terra e se martelava a pedra, se levantavam paredes e se implantavam janelas e meios-fios...

Na época em que fábricas eram construídas e iluminadas artificialmente e que toda a ordem social era alterada para se atingir os objetivos de produzir sem interferências diretas dos tempos e espaços e fenômenos da natureza, houve uma alteração também significativa da relação (simbolização) dos homens com estas leis e manifestações do mundo natural. O significado da chuva para homens do campo e para operários urbanos não é o mesmo, pois suas relações com este fenômeno não se assemelham.

O enfraquecimento do peso para a vida humana dos fenômenos naturais é nítido nestes dois últimos séculos. Se não nos isolamos deles, pelo menos nos protegemos muito melhor de suas consequências funestas. A chuva para nós, homens urbanos do final do século XX, não pode ter os mesmos significados que para aqueles camponeses medievais que dependiam dela para a própria sobrevivência física.

Assim como as diferentes épocas trazem significações distintas para a chuva, também as diferentes regiões do planeta o fazem. É no *espaço vivido* que nos chegam os primeiros contatos e significações da Chuva.

Se vivemos em regiões úmidas manteremos um tipo de relação que estará mais próxima da idéia de Rotina e, talvez, de Indiferença? Se vivemos em regiões áridas, onde a chuva é rara e incerta,

⁸⁸ Fernando Pessoa, *O eu profundo e os outros eus*, p. 73-4.

⁸⁹ Ou talvez, memoráveis por partes mais “animais” que humanas preservadas em nós nas entranhas de nossas carnes.

teremos com ela significações aproximadas da Gratidão? Quando a chuva é restrita a certas épocas do ano, ela tem seu entendimento relacionado à idéia de Regularidade?

Apesar de poder ser identificada como uma chuva particular e única em suas características por uma observação atenta e “objetivo-científica”, esta mesma chuva (independente de suas peculiaridades) reverbera em um fundo comum e cultural, no qual está inserido todo homem em relação à Natureza. Em um fundo indistinto e pouco claro — similar ao fundo onde se misturam lembranças e esquecimentos — *toda chuva* encontra em *todo homem* um lugar em que ela se junta às demais chuvas de nossa história e cultura.

Toda chuva em filmes é também muitas outras. O contato com uma chuva visível, mensurável, é indissociável do contato com uma chuva mais mística e obscura.

O contato com a Natureza conserva no homem alguma relação com os fenômenos mágicos. Nesta problemática tensão misturam-se duas vias distintas, apesar de vividas em um só instante, de contato do espectador com a chuva que ele vê e ouve cair à sua frente. Numa primeira ela é aquela chuva, localizada na sequência temporal da narrativa (seja ela linear, circular, aos saltos), na qual ela é uma chuva profanada, inserida deliberadamente pelo diretor como elemento narrativo significativo. No outro e também primeiro momento ela é a chuva mitológica que reverbera em nós com todas as possibilidades contidas em seu interior: o raio, a tempestade, as inundações, a destruição e reinício de mundos.

No antes da chuva é que nos invadem todas as chuvas que caíram sobre homens que nos antecederam e que foram impregnando-se de lembranças e memórias, frescos e horrores.

Impregnados que foram ficando os homens dos cheiros e conhecimentos sobre e da chuva, nos sentimos cada vez mais impedidos de pensar a chuva como um fato que apenas traduz o infinito em gotas caindo do céu sobre os homens e sua terra. Ela já deixou de ser pura materialidade onde se misturam água e ar para ser transformada em coisa significativa. Sua materialidade foi sendo preenchida por imaginações e memórias imateriais, que foram tornando este fenômeno atmosférico em algo mais do que água que cai do céu em forma de gotas.

É o ato humano de olhar com os olhos de uma cultura específica que torna *paisagem* algo que antes era apenas rio, pedra, chuva, pântano. O momento em que o homem observa é o mesmo em que ele seleciona, valora, insere nesta mirada sobre o mundo as sensações daquele momento vivido, as lembranças de outros lugares.

A chuva tornou-se parte da paisagem e

“paisagem é cultura antes de ser natureza; um construto da imaginação projetado sobre mata, água, rocha. [...] No entanto, cabe também reconhecer que, quando uma determinada idéia de paisagem, um mito, uma visão, se forma num lugar concreto, ela mistura categorias, torna as metáforas mais reais que seus referentes, torna-se de fato parte do cenário.”⁹⁰

A paisagem é antes uma coisa imaginada que percebida;

“antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas.”⁹¹

Imagens anteriores a nós próprios vêm se juntar à imagem presenciada. Com Carl G. Jung, digo acerca das primeiras:

“Os conteúdos psíquicos transpessoais não são inertes ou mortos e, portanto, não podem ser manipulados à vontade. São entidades vivas que exercem sua força de atração sobre a consciência.”⁹²

Aproximo estas frases sobre conteúdos mais gerais da frase de Simon Shama quando diz que

“Perceber o contorno fantasmagórico de uma paisagem antiga, sob a capa superficial do contemporâneo, equivale a perceber, intensamente, a permanência dos mitos essenciais.”⁹³

Hoje, talvez a mais presente de todas as nossas imagens da Natureza seja o mito⁹⁴ da Arcádia. Escondido sob séculos de palavras e tintas esta *Natureza arcadiana* brota a cada frase dita nos debates ecológicos atuais.

No caso do mito em questão é preciso salientar que

“sempre houve dois tipos de arcádia: tumultuada e tranquila; sombria e luminosa; um lugar de ócio bucólico e um lugar de pânico primitivo.”⁹⁵

Nossas imagens da Natureza brotam de um território interior onde oscilam *Naturezas dicotomizadas*. Uma protetora e outra perigosa. Contraditórias em suas raízes mais antigas, estas imagens do mundo natural não são produto de civilizações selvagens ou rurais.

“Os dois tipos de arcádia — a idílica e a agreste — são fruto da imaginação urbana, conquanto respondam claramente a necessidades distintas. É tentador ver as duas arcádias definidas

⁹⁰ Simon Shama, *Paisagem e memória*, p. 70.

⁹¹ Simon Shama, *Paisagem e memória*, p. 17.

⁹² *O eu e o inconsciente*, p.20.

⁹³ Simon Shama, *Paisagem e memória*, p. 27.

⁹⁴ “Provavelmente não erraremos ao supor que muitos mitos que hoje conhecemos apenas como mitos tiveram outrora sua contrapartida na mágica; em outras palavras, que costumavam ser representados como um meio de produzir na realidade os fatos que descreviam em linguagem figurativa. As cerimônias, com frequência, desaparecem, ao passo que os mitos sobrevivem, e cabe-nos deduzir a cerimônia morta a partir do mito vivo. Se os mitos são, num certo sentido, reflexos ou sombras dos homens projetados nas nuvens, podemos dizer que esses reflexos continuam visíveis no céu e nos informam dos feitos dos homens que ali os projetaram muito tempo depois que os próprios homens não só estão fora do alcance de nossa visão, como também mergulhados para além do horizonte.” Sir James George Frazer, *O ramo de ouro*, p. 197.

sempre em oposição recíproca; da idéia do parque (selvagem ou pastoril) à filosofia do gramado doméstico (industrialmente organizado ou cheio de trevos e ranúnculos); civilidade e harmonia ou integridade e indisciplina? A questão persiste no centro dos debates travados nos movimentos ambientalistas entre as facções mais ou menos ardorosas dos Verdes. Por mais acirrada que a batalha pareça, contudo, por mais irreconciliáveis que se mostrem as duas idéias de arcádia, sua longa história indica que, na verdade, elas se mantêm mutuamente.”⁹⁶

A chuva, elemento essencial do mito arcádico — pois que, destruidora ou fecundadora, é elo do circuito das águas, círculo da vida na Natureza —, participa dele e é contaminada pelas imagens emanadas por este mito. Muitas vezes o sentido que damos à chuva se aproxima dos significados que a Arcádia (como ambiente desejado/imaginado) tem para nós. Significados estes que podem ser paradoxais. Oscilam entre a benesse do poder divino/celeste da fecundação da terra e a maldição do poder divino/celeste da tempestade/dilúvio/destruição.

Uma vez que a chuva faz parte de uma natureza primitiva idealizada, ela se vê penetrada pelo ideário de significação presente em cada cultura e pessoa. Uma vez que a chuva faz parte desta “natureza primitiva ideal” ela contribuiu com suas próprias imagens na criação, manutenção ou alteração destes mitos arcádicos.

“Os mitos e as lembranças partilham duas características comuns: sua surpreendente permanência ao longo dos séculos e sua capacidade de moldar instituições com as quais ainda convivemos.”⁹⁷

“Assim como Clio, a musa da História, originou-se de sua mãe, Mnemósine, uma criatura mais instintiva e primária, assim também a cultura racional do Ocidente, com seus graciosos desenhos da natureza, de algum modo era vulnerável aos demiurgos sombrios dos mitos irracionais da morte, sacrifício e fertilidade.”⁹⁸

“Os hábitos culturais da humanidade sempre deixaram espaço para o caráter sagrado da natureza [...] Todas as nossas paisagens, do parque urbano às trilhas na montanha, têm a marca de nossas obsessões. Não precisamos negociar nosso legado cultural ou sua posteridade, penso eu, para levar a sério os muitos e variados males do ambiente. Só temos de entender tal atitude pelo que ela de fato é: a veneração, não o repúdio, da natureza.”⁹⁹

⁹⁵ Simon Shama, *Paisagem e memória*, p. 513.

⁹⁶ Simon Shama, *Paisagem e memória*, p. 520 (grifo do autor).

⁹⁷ Simon Shama, *Paisagem e memória*, p. 26.

⁹⁸ Simon Shama, *Paisagem e memória*, p. 28.

⁹⁹ Simon Shama, *Paisagem e memória*, p. 29.

A memória do homem está carregada de chuvas que fecundam e fazem nascer. Também de chuvas que destroem, que inundam, que submergem homens e casas em suas águas¹⁰⁰. Ela é passagem, morte e começo.

Cada chuva é um pedaço do dilúvio que originou o nosso mundo cristão. Cada enchente vivida ou vista por nós atua na imaginação, presentificando aquela inundação original. Muitas são as previsões dos cientistas (degelo, aquecimento) que justificam sobre outras bases os mesmos temores emanados pelo pensamento mítico. No entanto, muitas são as histórias e lendas da a o localizada da ira divina. Sodoma e Gomorra talvez sejam os “lugares símbolos” da manifesta o da ira do deus cristão. Uma vez que temos isto como verdade em nós, devemos sempre nos perguntar: qual de nós receberá a chuva boa? Quantos de nós seremos “os justos”? Quais os nossos “pecados”? Quem deve ser submergido nas águas das cheias?¹⁰¹

Seu final está contido na própria idéia de chuva: coisa passageira, que vem e vai, enfim, que cai e escorre. Mas h  sempre a possibilidade (mítica?!!) de uma chuva infinita, diluviana. O dilúvio está na origem de nossa memória cristã da chuva.

A chuva nos aparece como um ser não completo, como um vir-a-ser perpétuo e intermitente, uma busca de permanência, de completude¹⁰².

A chuva não   paisagem fixa, mas elemento móvel de uma paisagem, deslocado, circular, redundante. Não permanece como estabilidade, mas como potencialidade e necessidade. Ela faz parte e altera a paisagem. Pertence enquanto permanece, e se torna algo próximo ao não pertencimento quando se faz ausente. No entanto, se a chuva já pertenceu àquela paisagem, os homens sempre a terão como elemento do possível, talvez a esperar o, talvez não, talvez a venerar o, talvez amaldi oar o. Este não pertencimento temporário se liga ao pertencimento potencial e imaginativo, levando a chuva a uma situa o ambígua. Tem existência antes mesmo de se materializar.   esperada, prevista, implorada, temida. Sua circularidade, seu ir e vir impõe a espera como parte dela mesma.

No esperar que antecede a queda da chuva, que nos leva a voltar os olhos para cima (como o fazem com frequência os personagens de *Antes da chuva*), vão se condensando em nós os muitos e

¹⁰⁰ “ s águas da morte concernem apenas os pecadores e se transformam em águas da vida para os justos.” Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 18. (grifos dos autores)

¹⁰¹ “O Deus celeste [...] habita o Céu e manifesta-se por meio dos fenômenos meteorológicos: trovão, raio, tempestade, meteoros, etc. Em outras palavras, algumas estruturas privilegiadas do Cosmos — o Céu, a atmosfera — constituem as epifanias favoritas do Ser supremo: ele revela sua presença por meio daquilo que lhe   específico: a *majestas* da imensidade celeste, o *tremendum* da tempestade.” Mircea Eliade, *O sagrado e o profano*, p. 103. (grifos do autor)

¹⁰² “As  guas, representando a totalidade das possibilidades de manifesta o, se dividem em * guas superiores*, que correspondem às possibilidades *informais* (indeterminadas); e * guas inferiores*, que correspondem às possibilidades *formais* (determinadas).” Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 15. (grifos dos autores)

variados sentidos e significados que a chuva tem e teve e terá para os homens e mulheres que se expuseram a ela: chuvas boas e más, dilúvios, chuvas finas e torrenciais, com ou sem ventanias, combinadas com granizo, destruidoras e benfazejas, oblíquas e perpendiculares, e uma infinidade de formas e sensações que vão se misturando, densificando este tempo em que ar, terra e homens se preparam para receber a água que virá dos céus, para fertilizá-los ou castigá-los, para empurrar a vida em frente ou estacá-la.

Chuva não é água. Chuva é ar e água¹⁰³. Vazio e preenchimento. Dupla penetração. Duplo visto como uno.

A água é o que escorre pelas paredes e encostas, pelo chão e pelas redes de águas pluviais. A água é o que a chuva deixa com a terra; é aquilo que se horizontaliza, que se entrega ao mundo dos mortais a distribuir as dádivas e punições vindas dos céus¹⁰⁴.

Diferentemente desta água que se torna paralela ao chão, a chuva é perpendicular ao solo. A chuva que cai é a verticalidade fadada a se tornar horizontal. Mensagem dos deuses a ser distribuída aos homens¹⁰⁵. Em sua verticalidade cada gota de chuva liga os três mundos que compõem o cosmos terrestre: céu, terra e profundezas.

As coisas que ligam os três níveis que compõem o *mundo* são tidas como sagradas e se situam no Centro do Mundo. A chuva seria um *centro* temporal. Esporádico e não fixo a um ponto no espaço, a sacralidade da chuva se manifestaria em qualquer momento e qualquer ponto. Neste se uniriam, enquanto cai a chuva, céus-terra-regiões abismais. Enquanto *dura* uma chuva os três níveis são unidos, abrindo passagens entre eles.

Único em suas particularidades e perpétuo em suas manifestações, o cair da chuva traz em si a união do divino e do humano, da vida e da morte, do horizontal e do vertical; traz, em resumo, a queda (de deus nos homens, da alma na matéria, dos homens na terra) que também é a única possibilidade de fecundação, de destino, de perenidade; o cair da chuva está na memória do homem como total possibilidade, momento de crise e resolução, de devoção e temor animal. É um momento no qual abandonamos muito do que nossa história cultural e muito do que nossa potência técnica nos deram, e

¹⁰³ “O ar é, como o fogo, um elemento ativo, masculino, ao passo que a terra e a água são considerados elementos passivos, femininos. Enquanto estes dois últimos símbolos são materializadores, o ar é um símbolo de espiritualização” Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 68.

¹⁰⁴ “A chuva é universalmente considerada o símbolo das influências celestes recebidas pela terra.” Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 235.

¹⁰⁵ “A subida é, antes de tudo, uma interiorização. A descida, uma dissipação no mundo exterior.” Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 853.

nos deixamos levar por instintos primitivos de proteção, abrigo, segurança, calor; voltamos à caverna (ou ao útero aquoso) onde éramos indivíduos apenas, preocupados somente com a sobrevivência de nós mesmos.

Ele nos remete ao nosso invólucro primeiro e único nos tornando mais individualistas que nos momentos de sol. Nos coloca em perigo, nos aproxima de algo cujo contato nos desestabiliza, nos oferece riscos. Posso me apropriar, talvez indevidamente, das palavras de Elias Canetti quando comenta a reação dos homens frente a uma situação de *contágio*. Diz este autor que

“é notável a maneira pela qual a esperança de sobreviver transforma os homens em indivíduos isolados, em oposição aos quais se encontra a massa de todas as vítimas”¹⁰⁶.

A chuva traz consigo o espectro da catástrofe. Tememos que ela se transforme em tempestade, destruição e morte. No momento em que a chuva cai colocamos nossas vidas e nossos planos em suspenso. Não sabemos se vamos sobreviver.

O momento da chuva presentifica, enfim, toda a história do homem em cada um de nós, coloca a nossa autoridade e civilização dentro e ao sabor da fúria e da bondade dos deuses. Ela mostra a contradição, abre o conflito, desestabelece as fronteiras nítidas entre bem e mal e se põe no meio, no entre, no momento concreto em que se vive e que engendra todas as possibilidades.

Ela também é o invólucro daquilo que os homens mais temeram e temem: o raio¹⁰⁷. Este medo é, segundo Elias Canetti, o resultado da junção de poder e velocidade contidos no raio.

“O raio é, frequentemente, a arma principal do deus mais poderoso. Seu súbito brilhar na escuridão possui o caráter de revelação. O raio persegue e ilumina. A partir de seu comportamento, procura-se tirar conclusões acerca da vontade dos deuses. Sob que forma ele brilha e em que parte do céu? De onde vem? Para onde vai?”¹⁰⁸

Ao temermos raios e relâmpagos estando fechados em nossos apartamentos urbanos, entramos em contato com algo de mais primitivo existente em nós¹⁰⁹. Algo que perdeu, em sua maior parte, seu caráter real de perigo, mas que mantém, como que por insistência, a tensão e medo em nossos frágeis corpos.

¹⁰⁶ Elias Canetti, *Massa e poder*, p. 274.

¹⁰⁷ “A associação [do relâmpago] à chuva como sêmen celeste é quase universal; constituem as duas faces de um mesmo símbolo, fundado na dualidade água-fogo, em sua expressão fecundante, positiva ou negativa. É também um castigo celeste que faz desaparecer a humanidade pelo fogo ou pela chuva diluvial.” Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 777.

¹⁰⁸ Elias Canetti, *Massa e poder*, p. 283.

¹⁰⁹ “Algumas imagens tradicionais, alguns traços da conduta do homem arcaico persistem ainda no estado de ‘sobrevivências’, mesmo nas sociedades mais industrializadas.” Mircea Eliade, *O sagrado e o profano*, p. 49. (grifo do autor)

“Deveríamos habituar-nos com a idéia de que mesmo em nossa vida psíquica mais profunda, vivemos numa espécie de casa cujas portas e janelas se abrem para o mundo: os objetos e conteúdos deste último atuam sobre nós, mas não nos pertencem.”¹¹⁰

Por não nos pertencerem é que se fazem mais fortes? Carregam em si a força da obscuridade sagrada? Nunca revelada e por isto sempre atuante?

A chuva, como *fenômeno do mundo*, traria até nós a presença destes *fundos coletivos* onde se acumulam as energias presentes nos objetos e conteúdos deste mundo?

Relação arcaica com o que está fora de nós. Natureza arquetípica. Padrões arcaicos de relação o meio ambiente e seus fenômenos específicos. Modos de sentir e pensar a chuva em outras civilizações e sociedades que não as nossas.

Os corpos dos homens e mulheres mantiveram-se os mesmos. Em suas entranhas conservam memórias de fatos que foram impressos nos corpos que já foram, dos gestos que fizeram, das chuvas e trovoadas que presenciaram.

A chuva traz à nossa presença as lendas e crenças dos camponeses que já não somos mais. Nos dá a sentir as imagens que eles criaram — mágicas sob um certo ponto de vista — para entender a fertilização do solo, fonte de suas sobrevivências¹¹¹. Imagens que tornaram a chuva o vetor da fecundação; fecundação da terra pela vida; pela vida doada aos homens pelos deuses.

A chuva como materialização da relação de amor, de fecundação, que existe entre o Céu, morada dos deuses, e a Terra, morada dos homens. “A chuva é uma semente uraniana que vem fecundar a terra”¹¹². E o processo uraniano

“situa-se, originariamente, como um momento de cólera do Caos. [...] Deus do Céu, na teogonia de Hesíodo, [Urano] é símbolo de uma proliferação criadora sem medida e sem diferenciação, que destrói, por sua própria abundância, tudo que engendra. Caracteriza a fase inicial de toda ação, com sua alternância de exaltação e depressão, de impulso e queda, de vida e morte dos projetos”¹¹³.

¹¹⁰ Carl G. Jung, *O eu e o inconsciente*, p. 81-2.

¹¹¹ “A descoberta da agricultura transforma radicalmente não somente a economia do homem primitivo mas, sobretudo, sua *economia do sagrado*. Outras formas religiosas entram em jogo: a sexualidade, a fecundidade, a mitologia da mulher e da Terra, etc.” Mircea Eliade, *O sagrado e o profano*, p. 106. (grifo do autor)

¹¹² Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 19. “O domínio privilegiado [de Urano] é a eletricidade, a aviação e o cinema.” *Idem*, *ibidem*, p. 921.

¹¹³ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 921.

A chuva recoloca diante dos homens o caos primordial e abundante, suspende o tempo do cotidiano diário solar luminoso e claro. Nas tradições avésticas da Pérsia antiga dizia-se que a primeira de todas as criaturas foi a gota d'água¹¹⁴.

O momento em que a chuva cai nos impõe uma temporalidade sagrada em meio ao escorrer do tempo profano cotidiano do homem moderno. De acordo com Mircea Eliade

*“a dessacralização caracteriza a experiência total do homem não-religioso das sociedades modernas, o qual, por esta razão, sente uma dificuldade cada vez maior em reencontrar as dimensões existenciais do homem religioso das sociedades arcaicas.”*¹¹⁵

No entanto, este mesmo autor, mais à frente vai dizer que

*“é preciso acrescentar que uma tal existência profana jamais se encontra no estado puro. Seja qual for o grau de dessacralização do mundo a que tenha chegado, o homem que optou por uma vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso”*¹¹⁶.

A chuva ainda nos chega carregada de símbolos mágicos, mais próximos, portanto, do pensamento dos homens religiosos das sociedades arcaicas do que de nossa auto-imagem de homens não-religiosos vivendo em sociedades totalmente dessacralizadas. Continuando com Mircea Eliade, digo que

*“é preciso não esquecer que, para o homem religioso, o ‘sobrenatural’ está indissoluvelmente ligado ao ‘natural’; que a Natureza sempre exprime algo que a transcende”*¹¹⁷.

O momento em que chove estabelece uma parada, um golpe no escorrer tranquilo e linear da vida sob o sol, sob a grande claridade e a grande sombra, onde os limites e contornos se fazem mais nítidos. A chuva traz o estranhamento, traz uma transparência opaca. Envolve os corpos e construções disfarçando seus limites, reduzindo suas sombras a silhuetas discretas, tornando-os “seres moventes” a escorrer no presente que dura o tempo que chove.

Chuva, filha da lua¹¹⁸, traz os signos noturnos ao domínio do sol. Torna nebuloso aquilo que permanecia claro e distinto, mistura-os, faz do dia uma noite relativa alterando os contornos, colocando o mundo dos sonhos (dos mortos) no mundo dos vivos. Exige do homem a mesma claridade da noite: luz artificial. Mistura os mundos, desfaz a separação nítida e coloca a vida, nevoeiro indeterminado, como ela é: em suspensão.

¹¹⁴ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 935.

¹¹⁵ *O sagrado e o profano*, p. 19.

¹¹⁶ *O sagrado e o profano*, p. 27.

¹¹⁷ *O sagrado e o profano*, p. 100.

¹¹⁸ “A lua produz a chuva.” Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 562.

A sempre claridade do sol amplia o gasto de energia, prenuncia uma morte mais rápida. O recolhimento indica a possibilidade de uma continuidade eterna: descanso e atividade. A temporalidade circular da chuva faz presente o tempo da eternidade. Temporalidade daquilo que é escondido, longe, que tem repouso, que permanece na sombra, escuridão, que encerra o seu negativo. Que sempre volta ao momento inicial da criação. Tempo consagrado aos mitos. Aquele tempo forte onde se deu a explosão de criatividade geradora do universo. Nas palavras de Mircea Eliade,

“o tempo sagrado, periodicamente reatualizado nas religiões pré-cristãs (sobretudo nas arcaicas), é um Tempo mítico, quer dizer, um Tempo primordial, não identificável no passado histórico, um Tempo original, no sentido de que brotou ‘de repente’, de que não foi precedido por um outro Tempo, pois nenhum Tempo podia existir antes da aparição da realidade narrada pelo mito.”¹¹⁹

O tempo sagrado é um “tempo vinculado”, ancorado no momento mesmo da criação de um mundo, de uma ordem; ordenação do caos indiferenciado em cosmos de uma cultura humana, de uma civilização. Conquista e criação de uma forma definida.

É nesta vinculação possível com o tempo sagrado que o momento do cair da chuva engendra o seu antes e o seu depois. É catártico. Pode ser ritual de passagem e provação. É tempo de perigo e purificação, razão e desrazão, sombra e luz, transparência, ocultação e limpeza (lavagem)...

“O homem toma conhecimento do sagrado porque este se ‘manifesta’, se mostra como algo absolutamente diferente do profano”¹²⁰.

“o ‘sagrado’ é o ‘real’ por excelência”¹²¹.

“É a irrupção do sagrado no mundo, irrupção contada pelo mito, que ‘funda’ realmente o mundo”¹²².

O momento do cair da chuva revela a queda da água na terra, do homem no mundo, do Céu na Terra. Presentifica a queda primordial do judaísmo e do cristianismo, raízes culturais do ocidente. Toda queda traz o sopro daquela primeira, atualiza a submissão dos homens aos deuses e a seus desejos e leis.

Não é somente a chuva material/real que se presentifica ao cair, mas todas as chuvas (e quedas) simbólicas, enraizadas nos idos do Homem, onde a história ainda era dispersa e as marcas que nos ficaram só podem ser notadas em certos gestos, certas reações, diante da visão, do barulho e do contato com a chuva.

¹¹⁹ *O sagrado e o profano*, p. 66. (grifos do autor)

¹²⁰ Mircea Eliade, *O sagrado e o profano*, p. 17. (grifo do autor)

¹²¹ Mircea Eliade, *O sagrado e o profano*, p. 85. (grifos do autor)

¹²² Mircea Eliade, *O sagrado e o profano*, p. 86. (grifo do autor)

Seu escorrer sobre nossa pele talvez nos remeta a um outro tempo em que roupas ainda não envolviam nosso corpo. Soltura. Liberdade. Limpeza. Sensualidade.

Sua visão e sonoridade nos levam para tempos e mundos cujo acesso racional é mínimo. Há na sua manifestação um extravasamento do *fundo memorável* existente em nossos inconscientes que pode ser sentido na dificuldade que encontramos em dar uma explicação coerente e linear para certas emoções e idéias que nos passam *debaixo* ou *diante* da chuva.

O cair da chuva impõe aos homens a presença todo poderosa do Tempo. Ele se nos revela neste momento de sombras fugidias. Neste estancamento nos é apresentado o eterno, o escoar... o barulho da chuva é o escorrer do Tempo. Ele é vivido como *duração*.

Totalizadora, a chuva, emissária do deus temporal, nos imputa um presente único, no qual estão presentes todos os tempos de antes e de depois; o tempo primordial.

Neste momento, em que estamos sob o domínio do mundo chuvoso, estaríamos vivendo uma situação semelhante àquela vivida nas *festas* das sociedades onde o pensamento religioso é predominante.

*“Uma festa desenrola-se sempre no Tempo original. É justamente a reintegração desse Tempo original e sagrado que diferencia o comportamento humano ‘durante’ a festa daquele ‘antes’ ou ‘depois’”*¹²³.

*“Os participantes da festa tornam-se os contemporâneos do acontecimento mítico. Em outras palavras, ‘saem’ de seu tempo histórico — quer dizer, do Tempo constituído pela soma dos eventos profanos, pessoais e interpessoais — e reúnem-se ao Tempo primordial, que é sempre o mesmo, que pertence à Eternidade. O homem religioso desemboca periodicamente no Tempo mítico e sagrado e reencontra o ‘Tempo de origem’, aquele que ‘não decorre’ — pois não participa da duração temporal profana e é constituído por um ‘eterno presente’ indefinidamente recuperável. [...] É o ‘eterno’ presente do acontecimento mítico que torna possível a duração profana dos eventos históricos. [...] O Tempo sagrado, mítico, funda igualmente o Tempo existencial, histórico, pois é o seu modelo exemplar”*¹²⁴.

É claro que, para o tempo da chuva assumir a *duração* da festa, é preciso que o homem se entregue a ele, que se extasie com ela, deixando-se levar. O homem assume uma lentidão, uma certa

¹²³ Mircea Eliade, *O sagrado e o profano*, p. 76. (grifo do autor)

¹²⁴ Mircea Eliade, *O sagrado e o profano*, p. 79. (grifo do autor)

redução dos ritmos voltados ao exterior, penetra um mundo fechado, onde convive com uma turbulência interior forte.

Não seria assim também *durante* um filme?

Impondo-se de maneira mais ou menos radical aos homens, de acordo com o tipo de chuva e o tipo de homem que se cruzam, a chuva estabelece um hiato entre o antes e o depois no tempo cotidiano. Principalmente se lembrarmos o simbolismo das águas. Segundo Mircea Eliade,

“em qualquer conjunto religioso em que as encontrarmos, as águas conservam invariavelmente sua função: desintegram, abolem formas, ‘lavam os pecados’, purificam e, ao mesmo tempo, regeneram. Seu destino é preceder a Criação e reabsorvê-la, incapazes que são de ultrapassar seu próprio modo de ser”¹²⁵.

Pode-se dizer que, assim como o vapor d’água, o tempo se condensa em torno da tensão gerada nos homens pela descontinuidade, pelo desconforto, pelas incertezas.

Densificando o presente, a chuva nos propõe um paradoxo: à medida em que nos impõe um presente dominador, todo poderoso, ela o explode em nossa memória, em nossa imaginação. O momento atual se torna marcante (massacrante?!) ao mesmo tempo em que nos vemos em contato com sentimentos e sensações que fazem parte de tempos que não vivemos mais. Num vórtice imperceptível, a chuva nos carrega pelo tempo do que sempre foi. Nos tira de nosso presente cotidiano e nos remete a todos os tempos. Para nós, homens urbanos, seu barulho é nostalgia ancestral! Sua visão ainda nos é sagrada, celeste e telúrica, fecundadora? O que ela é capaz de fazer nascer e crescer em nosso ambiente de asfalto, vidro e concreto?

Neste momento em que chove, em que somos submetidos à duração plena da chuva, os homens são remetidos à angústia da totalidade (unidade) e da multiplicidade convivendo juntas. Todos os tempos e um só tempo se fazem sentir. A insegurança de ter seu mundo colocado em suspenso — seu futuro (à sua frente) embaçado e distorcido, seu passado a não lhe dar uma saída — devolve os homens a si mesmos, retira-os do devir mundano, aprisiona-os a um canto, a se esconder da dissolução em água. Durante a chuva os homens retornam às suas origens pessoais, retomam seus instintos mais infantis e primitivos, tornando-se egoístas e medrosos, impacientes e submetidos às vontades de algo que está além dele. Os deuses e os céus? As forças da Natureza?

A chuva reinsere a indeterminação da Natureza no interior da Cidade.

Quando chove somos chamados a reconhecer em nós mesmos instintos, sensações, pensamentos e razões que já não fazem sentido no mundo em que vivemos. Homens urbanos e urbanizados, protegidos pelos materiais e formas urbanas, pelos pára-raios e redes de escoamento de águas pluviais, pelas marquises e guarda-chuvas, ainda somos arrebatados pelos receios e tensões que atingiam homens não urbanos, expostos ao escorrer da água sobre seu corpo e seu chão, ao disparar de raios que fulminavam homens e árvores que se ergueram no campo. Normalmente escondemos nosso corpo da chuva; olhamos para baixo, contraímos os músculos, curvamos o corpo...

Mesmo protegidos por um guarda-chuva nossa postura corporal indica algum medo, alguma tensão.

“Abrigar-se sob um guarda-chuva é uma fuga das realidades e das responsabilidades. A pessoa se ergue debaixo de um pára-sol, mas se curva sob o guarda-chuva. A proteção assim aceita traduz-se em uma diminuição de dignidade, de independência e de potencial de vida”¹²⁶.

Quando chove entramos em contato com mundos outros, aos quais deixamos de pertencer no presente, mas aos quais estamos ligados pelos liames não muito claros das memórias que impregnam nossos corpos e mentes.

Quando a chuva se realiza, o múltiplo se torna um: aquela chuva que cai. Quando a chuva se realiza torna aquela infinidade de gotas em uma coisa una: a chuva, aquela que é ao mesmo tempo todas as chuvas e uma só e específica. Quando a chuva se realiza, todos os sentidos, sensações, possibilidades, lembranças, conscientes ou não, que por nós passaram, entram em contato com o dado real cotidiano, ou o representado fílmico, e se refazem ou desfazem em outros. A realidade em gotas, direta ou representada, se mistura com a realidade sonhada, antecipada, imaginada da chuva. Vai-se tornando mais uma imagem, juntando-se às camadas depositadas de imagens acerca deste fenômeno cultural-atmosférico em suas imemoriais relações com as sociedades humanas. Revolve estas camadas da cultura, da memória, assim como revolve as camadas de terra sobre a rocha. Retira e deposita, penetra, dissolve, erode e transporta materiais...

Enfim, posso dizer que a chuva, qualquer que ela seja, é sempre a mesma. Uma vez que estamos sob seu efeito vivemos uma situação totalizante/globalizante: *chove*.

Talvez por isto é que o depois da chuva é o momento de gozo, onde cheiros e frescores são deliciados em nossas peles (mais como memória do que como sensação) como o sopro divino da

¹²⁵ Mircea Eliade, *O sagrado e o profano*, p. 110-1. (grifos do autor)

¹²⁶ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 480-1.

felicidade, da riqueza, da continuidade da fecundação (penetração de um mundo no outro, do sólido no líquido, do humano no divino, do céu na terra).

A chuva, ao esconder o horizonte distante, nos aproxima dele. Antes de o estar reduzindo, ela o está expandindo ao infinito na imaginação de quem olha/observa. Em sua opacidade ela explode os limites coletivos impondo um limite pessoal a cada admirador deste momento.

Assim também faz o cinema. Ao penetrarmos na sala escura, ao invés de puramente nos impedirmos de ver ao longe, mergulhamos num mundo de imagens que nos permite ir muito mais longe, tanto no espaço físico e exterior ao homem quanto rumo a um espaço mais próximo e interior a este homem. No cinema tudo é preenchido. Os brancos e negros visuais da tela e os silêncios sonoros não são vazios. São plenos de sentido.

As formas em que a chuva se manifestou nas artes humanas se conjugam e mediam nossas relações com este fenômeno, tanto em nosso contato corporal direto com suas gotas e vazios, quanto quando este “contato corporal” se dá mediado pelas imagens projetadas na tela e em nossa imaginação durante um filme. Em nossas memórias se situam todas as inumeráveis representações escritas, pintadas, desenhadas, faladas, da chuva e daquilo que se refere a ela. É com elas que assistimos aos filmes.

É assim também nos quadros dos pintores e gravuristas das mais distintas épocas e dos mais distantes países. Uma vez presente no quadro, uma forma ou cor ou objeto está a nos dizer alguma coisa. A sua presença é algo a ser notada, e mesmo os vazios devem ser penetrados por nossos olhos e imaginações. Não há como negar que as significações mudam com o passar dos anos e séculos, afinal mudam os olhos de quem olha. Além disto, o que vai se tornando por demais óbvio e cotidiano nos leva ao tédio e a sensação de ausência de criatividade.

Os homens estão sempre querendo ir mais longe, mais fundo, nos apresentando outros mundos ou outras maneiras de olhar e sentir este próprio mundo. Aprofundando regras ou negando-as cada autor ou criador de algo busca caminhar mais um passo rumo à revelação, à beleza, à sublimidade, à recompensa afetiva ou financeira. Os vazios de tinta nas telas de Michelângelo não devem ser postos nas mesmas raias de sentido que os vazios das telas de Degas, Manet ou Bonnard.

Ao escolher uma forma ou outra, um animal ou outro, uma roupa ou outra para vestir os “personagens” de seus quadros, os pintores estavam a nos dizer coisas mais ou menos diretas. Em certas épocas e lugares os signos presentes nos quadros tinham sentidos claros e explícitos. O leão que

acompanha São Jerônimo¹²⁷ não é um leão propriamente dito, de carne e osso, mas um símbolo da sabedoria daquele santo. Não perde, no entanto, suas características leoninas de ferocidade e realeza, mas estas se subordinam à simbolização que este animal recebeu naquele universo cultural.

Da mesma forma a posição das mãos e pés nos quadros renascentistas, ou mesmo burgueses do século XVII E XVIII, eram determinadas por regras bastante rígidas, cuja significação era do conhecimento, senão de todos, daquele grupo social¹²⁸ que veria o quadro na parede da casa do burguês ou de Deus. O famoso quadro de Jan van Eyck, *O casal Arnolfini*¹²⁹, é um excepcional exemplo disto: os pés no chão, a posição das mãos, o tipo de olhar, o mobiliário do quarto, o espelho rodeado de passagens da vida de Cristo, etc tudo foi estudado com o intuito de dizer daquele casal a posição social, suas crenças e perspectivas de vida.

¹²⁷ Rembrandt. *São Jerônimo lendo numa paisagem*. 1652. Impresso em *Rembrandt 1669/1969*. Amsterdam : Rijksmuseum, 1969. p. 215.

¹²⁸ “Na realidade, a pintura não pode ser objeto de uma recepção coletiva, como foi sempre o caso da arquitetura, como antes foi o caso da epopéia, e como hoje é o caso do cinema.” Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 188.

¹²⁹ Pintado em 1434. Impresso em Alison Cole. *Perspective*. Collection Eyewitness art. New York, Dorling Kindersley, 1992. p. 11.

Assim como o fizeram e fazem os pintores, ao levar qualquer fenômeno ou objeto para o enquadramento da câmera o autor de cinema já não estará incluindo um objeto qualquer, mas algo já simbolizado, que se volta para significar alguma coisa¹³⁰. Para o cineasta, a abertura de significações é ainda maior, uma vez que ele estará sempre expondo a “coisa em si”, um leão, por exemplo, em sua materialidade de leão em carne e osso, inclusive movimentos e sons, que o aproximam muito da forma como o encontraríamos na realidade. A materialidade das coisas no cinema é mais próxima à materialidade das “coisas em si”, ampliando as suas possíveis conexões com mundos extra-simbólicos, ou seja, com as vivências pessoais de cada um¹³¹.

“A descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade”¹³².

¹³⁰ Isto não significa que todos os homens verão/sentirão nestas telas apenas estes signos. A penetração em uma obra sempre oferece aberturas para o contato pessoal e único com aquelas formas e cores presentes à nossa frente.

¹³¹ “Em resumo, a imagem não é certo *significado* expressado pelo diretor, mas um mundo inteiro refletido como que numa gota d’água.” Andrei Tarkovski, *Esculpir o tempo*, p. 130.

¹³² Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 187.

Imagens se sucedem com muita rapidez (mesmo o que chamamos lento no cinema dura pouco) e presenciamos em nós um entendimento do filme que extrapola as imagens e palavras ditas e vistas durante a projeção. Onde mergulhamos nesta extrapolação? Em memórias de vivências pessoais, sem dúvida. Mas só nelas? Suponho que não. Memórias do Homem enquanto espécie e cultura, enquanto forma específica de entender-se no mundo? Elas antecedem e percorrem as civilizações.

Significação/valorização que damos/fazemos de coisas como subir e descer, alto e baixo, fundo e frente, centro e periferia, para ficarmos com coisas “espaciais” apenas, são anteriores a nós. Não pensamos nestas significações quando concluímos sobre o significado de certas cenas ou sequências em que as posições dos personagens no enquadramento evidenciam uns e não outros (centralidade = maior importância). Tudo foi mostrado, no entanto vimos melhor o que estava no centro.

O cinema se apropria de nossas significações, senão deliberadamente, pelo menos podemos ter a certeza de que elas estão ali, pululando nas imagens realizadas por profissionais (atores, diretores, iluminadores) que, afinal, pertencem, ao mesmo fundo cultural que nós. Ao bolar uma imagem para dizer tal coisa, os significados simbólicos se fazem presentes inevitavelmente no diretor/no roteirista. A história que eles vão contar no filme deve ser a mais universal possível, por imperiosidade do próprio meio em que está inserido, o cinema. Como atingir o universal, senão mergulhando no mais profundo de cada homem, onde está represado todo um banco de imagens e vivências de todos os outros homens...?!!!

A chuva, que era um “fenômeno natural”, foi trazida ao universo cultural dos homens e se preencheu com inúmeras significações que nós lhe demos. Ao levar a chuva para a tela o diretor levou alguma destas significações e não a chuva como fenômeno natural simplesmente. Acontece que o espectador terá outras significações (contatos e informações) para esta chuva que não necessariamente ratificarão a significação dada pelo diretor¹³³. Nesta tensão, os espectadores têm ao seu dispor todas as significações/sensações possíveis, inclusive as mais primordiais, tais como um simples fenômeno natural, ou mesmo divino ou mágico.

O cinema faz o movimento oposto ao da tradição/mitificação. Este último, caminha do objeto/fenômeno material para o patrimônio cultural. Já o autor de cinema define a significação cultural que quer mostrar e, só então, escolhe uma “forma material” capaz de fazê-lo da maneira mais

¹³³ “A imagem, por si só, *mostra* e não *demonstra*. [...] é carregada de *ambiguidade* quanto ao sentido, de polivalência significativa. [...] Se o sentido da imagem é função do contexto filmico criado pela montagem, também o é do contexto mental do espectador, reagindo cada um conforme seu gosto, sua instrução, sua cultura, suas opiniões morais, políticas e sociais, seus preconceitos e suas ignorâncias.” Marcel Martin, *A linguagem cinematográfica*, p. 27-8. (grifos do autor)

satisfatória. É esta a transformação porque passam os fenômenos naturais, do universo vivido fora do cinema para o universo vivido dentro dele. Pier Paolo Pasolini diz que o cinema enquanto

*“A linguagem escrita da realidade, far-nos-á saber, antes de tudo o mais, o que é a linguagem da realidade; e acabará por finalmente modificar o nosso pensamento diante dela, tornando as nossas relações físicas, pelo menos, com a realidade, relações culturais.”*¹³⁴

Primeiro o roteirista ou diretor decide que deverá haver um certo mistério e obscuridade na chegada da personagem. Depois a cena da chegada de Babette na pequena vila que a acolheu é filmada sob forte chuva [*A festa de Babette*, de Gabriel Axel]. O que queria ser filmado eram o “mistério” e a “obscuridade”. A forma filmada que eles ganharam foi de um fim de tarde chuvoso¹³⁵.

Um filme, assim como um quadro ou qualquer obra de arte que se preze, tem por objetivo não apenas dizer uma idéia, mas também e, talvez, principalmente, causar algum tipo de impacto emocional que gere, no observador, um contato mais profundo com o mundo ou consigo próprio. Este “choque emocional” pode ser pela beleza ou pela ausência dela. Muitos filmes buscam ser belos, antes mesmo de ter o que contar.

A grande busca do artista é alcançar uma forma boa para dizer de alguma coisa. União de forma e conteúdo, um ampliando e potencializando o outro.

Deve-se pensar o filme como produto que se destina a mostrar a vida (em sua complexidade) ao ser inteiro que é o homem. É à compreensão e aos prazeres intelectual e estético¹³⁶ que se dedica o autor de cinema. Nos dizeres de Erwin Panofsky,

*“todos os objetos e pessoas têm de ser organizados numa obra de arte. [...] O problema consiste em manipular e filmar a realidade não estilizada de tal maneira que o resultado tenha estilo”*¹³⁷.

A forma da chuva pode ser boa para se dizer de várias coisas ao mesmo tempo em que torna plasticamente atraente a cena em que chove.

A escolha de uma forma ou outra para se mostrar uma sensação ou estado de alma requer cuidado e sensibilidade. Pode-se lançar mão de um senso comum amplo, como aquele que se entrevê na pequena lista que Marcel Martin faz em uma nota:

¹³⁴ *Empirismo herege*, p. 192.

¹³⁵ Ver fita de vídeo anexa com *Notas filmicas*.

¹³⁶ “A palavra *compreensão* não têm, absolutamente, o mesmo valor nessas duas esferas de atividade [pesquisa científica e criação artística]. Em sentido científico, a compreensão significa um consenso num plano lógico e cerebral; é um ato intelectual que em muito se assemelha ao processo de demonstração de um teorema. A compreensão de uma imagem artística representa uma aceitação estética do belo, num nível emocional ou mesmo supra-emocional.” Andrei Tarkovski, *Esculpir o tempo*, p. 43. (grifo do autor)

¹³⁷ *Estilo e meio no filme*, p. 340.

“Eis um pequeno catálogo dos cenários e de sua significação psicológica: mar e praia (volúpia, liberdade, exaltação, nostalgia), montanha (pureza, nobreza), deserto (solidão, desespero), cidade (violência, solidão), noite (solidão, confusão), tempestade (violência, volúpia), chuva (tristeza), neve (pureza, crueza)”¹³⁸.

Pode-se também buscar algo que esteja mais próximo do contexto fílmico e que trará aos espectadores um ganho de sentido e sensibilidade. Lembro aqui os ensinamentos de Andrei Tarkovski quando diz que

“assim que uma mise en scène transformar-se num signo, num clichê, num conceito (por mais originais que possam ser), a coisa toda — personagens, situações, psicologia — torna-se falsa e artificial”¹³⁹.

Portanto, as soluções não são fáceis e oferecem riscos. No entanto, as possibilidades são praticamente infinitas¹⁴⁰.

Quantas outras sensações posso criar com a chuva que não a de tristeza? Quantas outras formas eu teria para criar um clima de tristeza sem lançar mão da chuva? No filme *Cantando na chuva* [Gene Kelly e Stanley Donen] o momento em que chove não vem reforçar a alegria do personagem de Gene Kelly? Não é simplista demais associarmos a chuva às lágrimas¹⁴¹? Ou mais, associarmos as lágrimas à tristeza? Desta forma não estamos reduzindo a riqueza e a complexidade da realidade da vida, da Natureza e da Cultura a sentidos únicos e estáveis?

Pode-se argumentar que normalmente há uma tentativa de direcionar o sentido de algo mostrado na tela¹⁴². Mas as coisas em sua *concretude*, como elas são mostradas nos filmes, podem ter muitos sentidos para uma mesma pessoa (isto para não falarmos nas infinitas possibilidades de significação que as coisas adquirem em diferentes universos culturais). Ao assistir a um filme nada me garante que eu compreenderei/sentirei a chuva com o sentido que o autor-diretor havia pensado.

Assim acontece com qualquer recurso expressivo do cinema. Alguns são reconhecidos como muito abertos em seus sentidos, como é o caso da iluminação. Marcel Martin escreve que ela

¹³⁸ *A linguagem cinematográfica*, p. 63.

¹³⁹ *Esculpir o tempo*, p. 24.

¹⁴⁰ “Onde tudo se tiver tornado transgressão já deixou de haver perigo: o momento da luta, aquele em que se morre, é o da frente. A vitória sobre uma norma transgredida reingressa imediatamente na possibilidade infinita de se modificar e se alargar que o código possui. O que é importante não é o momento da realização da invenção, mas o momento da invenção. [...] É preciso assim (em termos extremistas ou não) obrigar-mo-nos a nós próprios a não andarmos demasiado para diante [...] voltarmos continuamente atrás, à linha de fogo [...] só no instante em que se está rosto a rosto com a regra a transgredir [...] se pode aflorar a revelação da verdade, ou da totalidade, ou, em suma, de alguma coisa de concreto.” Pier Paolo Pasolini, *Empirismo herege*, p. 229.

¹⁴¹ Ver fita de vídeo anexa com *Notas fílmicas*.

¹⁴² “Em sua obra, o artista decompõe a realidade no prisma da sua percepção e usa uma técnica pessoal de escorço para mostrar os mais diversos aspectos da realidade.” Andrei Tarkovski, *Esculpir o tempo*, p. 26. “O cinema é excepcionalmente econômico e preciso. Nele não há, e não deve haver, nenhum elemento supérfluo. Não existe tal coisa como um pano de fundo neutro; todos os elementos devem ser acumulados e dirigidos com o objetivo único de resolver os problemas dados.” E mais, “mesmo uma simples paisagem — que se encontra com frequência em qualquer filme — deve, através de uma linha mestra interna, se ligar ao desenvolvimento da ação.” V. Pudovkin, *A técnica do cinema*, p. 72-3 e 72, respectivamente.

“constitui um fator decisivo para a criação da expressividade da imagem. Mas como contribui sobretudo para criar a ‘atmosfera’, elemento dificilmente analisável, sua importância é desconhecida e seu papel não aparece diretamente aos olhos do espectador desavisado”¹⁴³.

Praticamente podemos dizer as mesmas palavras para todos aqueles recursos cinematográficos que atuam principalmente na criação da *atmosfera* em que se passa a cena ou filme¹⁴⁴. Entre eles está a utilização da forma *chuva* em muitos filmes e sequências filmicas. Embaçamento e opacidade espacial. Escoamento e limpeza. Saudade e melancolia. Uma infinidade de atmosferas possíveis com a presença da chuva. É que ela não cai no vazio, mas no interior de um mundo criado pelo próprio filme.

Não pretendo discutir todas as possibilidades da chuva como recurso cinematográfico, mas apenas salientar que ela está dentro da indústria do cinema como algo muito além de um simples fenômeno natural, e que suas “aplicações” estão ainda em exploração pelos cineastas. O cinema não apenas retoma sentidos e significados perdidos há muito no tempo, mas contribui com outros, tornando a chuva participante de outros mundos, imprimindo nela outras sensações e idéias que antes não lhe diziam respeito.

No cinema já estamos fora da temporalidade profana do mundo atual. Ele nos impõe um *tempo especial* onde nos “deixamos levar” mais facilmente. Um tempo interno ao próprio filme (em paralelo com a temporalidade ritual, que é interna ao próprio ritual). Ao nos colocarmos na poltrona de um cinema, estaríamos nos submetendo a um ritual em que o êxtase é provável? Assumimos uma certa lentidão quanto ao mundo externo e nos vinculamos fortemente às nossas imaginações que penetram as imagens e sons diante de nós.

É certo que não seria um *êxtase inteiro*, pois apenas parte de nossos corpos estariam submersos nele: olhos e ouvidos. No entanto, estas partes possuem *força de verdade* em nossa tradição cultural. Elas nos dirigem para a realidade apreendida pela visão e audição humanas. Por estes canais privilegiados de acesso ao mundo é que as imagens de cinema inundam nossa imaginação com *fortes vivências*, reais como os sonhos e as lembranças, imateriais como estas e aqueles.

Este êxtase sem riscos corporais pode ser tido como moderno e burguês. É asséptico e protegido, tem hora marcada para acabar. É experiência estética e moral antes de ser experiência religiosa. Não

¹⁴³ *A linguagem cinematográfica*, p. 56.

¹⁴⁴ Como exemplo podemos lembrar, com Marcel Martin, o uso, na época do filme mudo, dos *banhos* “que consistiam em tingir a película de cores uniformes, com uma função em parte realista, em parte simbólica: azul para a noite, amarelo para os interiores à noite, verde para as paisagens, vermelho para os incêndios e as revoluções.” *A linguagem cinematográfica*, p. 68.

entramos em contato com os deuses, mas com nossas próprias emoções e pensamentos. Estamos ali para enobrecer nossos espíritos e não para salvar nossas almas.

Nos entregamos à projeção por saber que aquela situação a que nos vinculamos não durará muito, pois tem hora para acabar. Também nosso corpo físico está protegido das ameaças que enfrentamos na história.

Durante uma chuva num filme nos entregamos mais que a uma chuva em nossa cidade? No corpo do personagem “enfrentamos” a chuva com mais desenvoltura que no real? Afinal, apenas nosso *ser interior* — imagens, imaginações, sentimentos — estará sendo molhado por ela. *Nós mesmos*, entendendo-nos como matéria viva, não seremos molhados. No cinema a chuva cai sobre nossos interiores sem molhar nossa pele e nossas roupas.

Quando nos entregamos a ela é porque sabemos que *chove, mas não molha*.

Desconhecemos outros riscos.

A *entrega* ao filme acontece muitas vezes por mecanismos internos ao próprio filme, que nos conquista, que nos arrebatam do nosso mundo. Ao fazê-lo mergulhamos mais fundo naquilo que nos é apresentado. Ao deixarmos de temer uma participação direta e continuada, nos permitimos um contato mais radical com o conteúdo das imagens e sons. Estamos mais desarmados. Menos medrosos. O *êxtase* (extasiamento) tomou conta de nós. Nos permitimos um contato mais íntimo e inteiro com aquele mundo. Nos abrimos para conteúdos e sentidos arcaicos, pouco claros, submersos em nossas negativas da existência deles mesmos. Abrimos passagens para que eles nos cheguem com maior facilidade, vindos do nível profundo de nossa personalidade inconsciente ou de inconscientes coletivizados há muito.

Quando deste procedimento de *entrega* às imagens nos contagiarmos com conteúdos outros que não os da narrativa que acompanhamos no filme. Ao terminar a projeção teremos perpassado muitas formas de entendimento. Algumas delas impossíveis de serem traduzidas em palavras. No entanto, compreenderemos que, mesmo sem conseguir dizer delas, estas significações atuaram e continuarão atuando em nosso *entendimento fílmico*.

Os elementos da Natureza presentes nos filmes podem estar sendo as portas de entrada para estes profundos mergulhos em nosso solo inconsciente, uma vez que foi com eles as primeiras relações de contato e significação realizadas pelos homens e portanto, seriam elas as bases de nossa Memória mais arcaica. Esta *memória prodigiosa* que atravessa os tempos estaria nos informando os sentidos obscuros que temos das cenas e sequências filmográficas.

TERCEIRO TEMPO DE CHUVA as águas sagradas.

Zamira tem o rosto assaltado pelas rajadas de vento e água. Suspira de algo como o prazer de ainda estar viva. Fecha e abre os olhos a sentir o frescor e a rispidez que a chuva lhe traz. Corre. Foge. Desce. Sobe. Respira. Sai da chuva e vai adiante. Seu partido é outro?! Não tomou nenhum partido ainda.

Após este passeio na Chuva de nossas memórias e imaginações, voltemos ao final do filme *Antes da Chuva*.

Para espectadores mais sensíveis aquela chuva que encerra a projeção poderá ser como lágrimas pelo desfecho da história. Significação por semelhança formal, vinculada a tradições em que os elementos da Natureza são antropomorfizados. A chuva se mantém alheia aos humanos, mas é aproximada destes últimos em sua simbolização. Ela não atua e nem envia mensagens aos homens, apenas traz sensações para estes. Tristeza, melancolia, desamparo.

A perspectiva acima ainda seria a do homem mergulhado na História. Para ele, a vida nas sociedades humanas estaria submetida exclusivamente aos atos e desejos dos próprios humanos. Os deuses não agem por meio de nós mesmos e dos seus *agentes naturais*. Neste caso, a problematização da morte de Aleksandar se dará dentro das próprias estruturas humanas do filme. Morreu por não saber lidar com as *leis* daquela sociedade à qual retornou. Quis impor as *leis* do mundo de onde ele havia chegado.

Dada à montagem circular dos três episódios que compõem o filme, o Tempo Linear das nossas expectativas culturais é questionado. Como pode Aleksandar ter salvado Zamira se ele ainda estava em Londres quando ela já havia morrido? Como entender que pessoas já chegadas ao fim, na perspectiva do tempo linear e da vida biológica, continuem a atuar entre os vivos? É dentro deste não entendimento que o filme se movimenta, trazendo outras formas de imaginar para dentro do filme e do mundo extra cinema. A própria forma de montagem do filme, talvez imitando a circularidade do ciclo da água que gera a chuva, impede que a *temporalidade linear* se imponha como a única existente e possível. Desnaturalizada esta perspectiva, a imaginação é chamada a atuar. Todo o entendimento fica sob

suspeita, desencadeando um movimento perpétuo de entendimentos precários e mobilizadores de novas buscas.

Mas a chuva desta sequência pode ser pensada fora dos esquemas acima descritos. A chuva pode ser pensada dentro de estruturas imaginativas em que o Tempo e a Natureza são diversos daquilo que pensamos correntemente.

Para que isto ocorra é preciso que nos desarmemos.

“A atitude repressiva da consciência obriga que o ‘outro lado’ se manifeste indiretamente, através de sintomas, quase sempre de caráter emocional. Só em momentos de caráter avassalador, emergem à superfície fragmentos de conteúdos do inconsciente, sob a forma de pensamentos e imagens. O sintoma inevitável que acompanha tal fenômeno é o da identificação momentânea do eu com essas manifestações, que são renegadas logo depois.”¹⁴⁵

Para que estas manifestações do inconsciente se tornem aceitáveis por nós mesmos e não sejam renegadas por um desentendimento delas próprias, é preciso darmos mais crédito à imaginação e seus devaneios.

Tanto as *manifestações do inconsciente* quanto as *manifestações do sagrado* têm sua base de atuação na Permanência do obscuro em suas entranhas. Nunca serão totalmente claras e compreensíveis pelos parâmetros do entendimento consciente. Se quisermos dar a estas manifestações papel destacado na compreensão do fascínio que as imagens e sons do cinema exercem sobre a maioria de nós é preciso, com Carl G. Jung, acreditarmos que a *fantasia*

“é o regaço materno onde tudo é gerado e que possibilita o crescimento da vida humana. A fantasia tem, em si mesma, um valor irredutível enquanto função psíquica, cujas raízes mergulham tanto nos conteúdos conscientes como nos inconscientes, e tanto no coletivo como no individual”¹⁴⁶.

Neste contato com os universos fantásticos inventados nos filmes de ficção poderíamos obter portas mais abertas para nossas fantasias, caso nos permitíssemos a ela em seu jogo imaginante de compreensão sempre instável, ao invés de nos agarrarmos nas sólidas colunas do mundo verossimilhante ao real exibido nas telas.

Deixemos nossos corpos e pensamentos mais soltos e pensemos que homens e fenômenos naturais tais como a chuva podem ser entendidos como intimamente ligados entre si, reagindo mutuamente segundo a atuação de ambos. Fazendo parte de um mesmo mundo criado pelos deuses, as

¹⁴⁵ Carl G. Jung, *O eu e o inconsciente*, p. 78.

¹⁴⁶ Carl G. Jung, *O eu e o inconsciente*, p. 145.

chuvas e os homens se dizem uns dos outros, além de estabelecerem pontes de comunicação entre os humanos e os entes extra humanos, sejam eles deuses ou demônios ou ainda espectros dos mortos.

A chuva pode ser entendida, então, como mensagem destes entes. Sua regularidade e intensidade são interpretadas de acordo com as idéias e codificações existentes. Podendo ser entendidas como punição ou benesse, como resultado de rituais específicos ou da vida indigna de algum dos membros daquela sociedade.

Pensar a chuva nesta perspectiva é sempre estabelecer a relação entre a vida neste mundo e as forças existentes em outros mundos que, via de regra, deram origem a este aqui. Caso fosse benéfica para aquele lugar, ela confirmaria a retidão dos homens que ali vivem. Caso fosse ruim e destruidora, indicaria a vida dos homens em inconformidade com os ensinamentos dos deuses.

A penetração nestes outros universos de entendimento só se dá quando há uma quebra, uma ruptura no caminho daquilo que tornamos *normal* ou *natural*. É preciso criar algum tipo de estranhamento no espectador, de modo que ele tenha que lançar-se em outros tipos de movimentos de pensamento para compreender as imagens, os sons, a história que acompanhou ou está acompanhando. Este estranhamento poderá gerar tédio, cansaço, desassossego, raiva. Cada espectador é um em sua relação com o filme. Poderá vir a negá-lo se o filme o desafiar demais. Poderá se vincular a ele para desvendar seus mistérios e charadas. Poderá se entregar ao desentendimento e deixar que os sentidos venham a se fazer com o tempo e as lembranças futuras das imagens e palavras do filme.

A chuva pode ser entendida como o próprio deus da vida. Ela seria a própria Continuidade. Contato direto do deus com os assuntos humanos. Mais, ela passa a ser entendida como a manifestação das origens, como o primeiro evento da vida e da sociedade humanas. Ela *deu origem* àquele mundo e presentifica com a sua queda o retorno ou a reafirmação daquele tempo primordial. O momento da chuva seria o tempo sagrado.

Diferentemente da concepção oferecida aos espectadores pela maior parte dos filmes que assistimos no cinema, em que o momento da chuva é pensado como localizado entre dois momentos de sol, nesta interpretação o momento em que cai a chuva estaria no início e no reinício de tudo, estando os momentos de sol apenas preenchendo o *intervalo profano* entre o *tempo forte*, fertilizador e sagrado, das chuvas. Este, então, deixa de ser um momento da linha do tempo profano para ser vivenciado como o momento temporal por excelência, aquele em que o Tempo Primordial se manifesta. Momento sagrado por restabelecer a ligação entre este mundo e os outros, superiores e inferiores, anteriores e posteriores, fazendo e refazendo um movimento circular em que sempre se retorna aos inícios.

Esta visão do Tempo como um ciclo que retorna sempre aos seus primórdios coincide com a visão de Tempo operante nas religiões das sociedades tradicionais¹⁴⁷.

Neste contexto interpretativo a chuva não mais cai no final do filme ou da história, mas cai no início dela. Ela é a própria possibilidade daquela história ter existência, pois aquele mundo foi dado por ela. Não houvesse chovido e aquilo tudo seria um deserto.

A chuva como momento da fecundação. Ato de amor. Assim como é a chuva que atualiza a origem e se pode contemplar a continuidade, é no amor-sexo entre homens e mulheres que se dá a possibilidade de continuidade no plano humano: a natalidade. Também é nesta última que se atualiza o ato maior da Criação original. Este tempo, do amor, foi negado durante todo o filme.

Até aqui tomamos a presença da Chuva neste filme como única. Nesta próxima “interpretação” tomaremos também as duas outras chuvas para compor um *outro entendimento* da história e da própria Chuva nesta narrativa cinematográfica.

Diria, logo a princípio que, no *Antes da chuva*, as chuvas que agora serão somadas à precipitação final são marcadoras do *tempo do amor*. Elas nos revelam o desejo interior dos personagens pela mulher amada e sonhada. No momento em que as mãos dos amantes são dadas, no fundo da cena a chuva cai. O Céu se unindo à Terra. Seria esta a metáfora do fundo destas sequências em que o primeiro plano da narrativa nos mostra o amor entre um homem e uma mulher?

Durante o restante do filme acompanhamos a não união, a impossibilidade do amor, a ausência de contato entre o céu-homem e a terra-mulher. O sêmen-chuva continuador sendo negado aos humanos e seu solo.

Nestes dois outros momentos do filme em que a Chuva vem até a tela, as chuvas são provenientes dos sonhos dos próprios personagens. Nestas duas pequenas cenas as entranhas da imaginação e da memória que são revolvidas são também as dos personagens, aproximando-os dos espectadores em suas relações com as imagens.

A primeira destas cenas acontece no episódio *Palavras*.

Padre Kiril acorda no meio da noite. Escutamos barulho de chuva sobre os telhados e vemos a iluminação tremular sobre a parede, como se estivesse a atravessar uma janela na qual, sobre os vidros, escorressem tiras de água. O tom da luz é azul, etéreo. Kiril senta-se olhando em direção à janela. À sua frente está Zamira, emoldurada pela luz azulada que penetra pela janela. Lá fora chove. Corte.

¹⁴⁷ Ela também é presente em nossa moderna e científica sociedade, principalmente ligada às temporalidades dos elementos e fenômenos da Natureza. As fases da Lua, a repetição anual das estações climáticas, o ciclo da água. Aparição e desaparecimento, morte e renascimento. Passagens.

Vemos Kiril esfregar os olhos ante a visão da Zamira desejada. Corte. Novamente o enquadramento anterior, com a janela ao fundo. Fora dela, chove. Desta vez, porém, a imagem não mostra Zamira. Na tela apenas vemos a janela e a parede ao seu redor iluminadas pela luz azulada. A chuva permanece em som e imagem. Chuva imaginária a envolver o amor dos dois jovens?!!

Na continuação da sequência, padre Kiril acorda novamente durante a noite. Desta vez não se ouve ou se vê chuva. Ele vê Zamira, esfrega os olhos e ela permanece ali.

Na primeira parte desta sequência, chuva e mulher eram a materialização em sonhos de sua espera, de seu desejo. As duas coisas são aproximadas no “interior” turbulento do personagem. O que nos é mostrado no filme seria impossível de ser visto em nossa realidade além-cinema.

A segunda destas cenas é de total semelhança à primeira. Mudam apenas os personagens envolvidos. Aparece no episódio *Imagens*. Nela é Aleksandar quem acorda num quarto cuja luz é azulada e trêmula como se atravessasse água em movimento no vidro da janela. Ele vê Hanna à sua frente. A chuva e a mulher são mais uma vez aproximadas por seus significados e sentimentos. É a esperança de que elas venham que as junta em um mesmo sonho. Também nesta segunda sequência, quando o homem acorda com uma iluminação firme e fixa, a mulher permanece ao seu lado, deixa de ser materialização de um desejo interior, para se tornar corpo quente e feminino. O homem acordado e o tempo seco, sem a fluidez da água. Fora da casa o chão continua a pedir chuva. Nenhuma gota molhou o solo além das janelas filmadas.

Nestas curtas sequências a chuva é contraposta à estabilidade do sol. A iluminação que nos chega em momentos de chuva balança, traz um movimento interno à própria parte iluminada, um turbilhonar constante. Sem ela a iluminação das cenas se aproxima da luz que vem do sol: estável, fixa, estando seu movimento na maior ou menor intensidade.

A luz trêmula e o barulho da água a cair sobre as telhas criam uma certa “ambientação interior” dos dois personagens. Dentro dela é onde se encontrava a mulher amada. Em nenhum momento estas chuvas tiveram relação com o ambiente geográfico macedônico onde se desenrola a história. Não vieram de um espaço fora de quadro, de um *espaço em off* ao redor do campo filmado. A água destas chuvas evaporaram, condensaram-se, tornaram-se nuvens, cristais, gotas e chuva, no interior de Kiril e de Aleksandar. A materialidade desta chuva só existiu para os espectadores. Nem os corpos dos personagens, nem os ambientes que os envolviam, se molharam com elas.

Penso que estas chuvas não foram parte da Natureza mostrada no filme, mas da Cultura dos homens da Macedônia. Mostrados como gotas de água a se precipitar do alto para baixo feito chuva, os sentimentos daqueles personagens puderam ser *mostrados, visualizados como imagem*, pelos

espectadores. É como se aquelas chuvas fossem pura e exclusivamente significado, não tivessem materialidade de fato.

Chuvas que vieram de dentro do próprio quadro, puxadas do interior amante do personagem filmado em primeiro plano enquanto dormia. Chuvas trazidas pelos ventos do sono e dos sonhos com a mulher amada... e negada.

À medida que sentem a efetivação da distância imposta entre eles e suas amadas, estes homens têm os sentimentos adensados em seu interior que espera pelo doce contato das mãos delas. Em seus corpos se reproduz o desejo do seu árido solo pátrio: doçura, suavidade, água. Amor e Chuva que vêm trazer a vida e a continuidade dela, que vêm umedecer as camadas de rochas e sentimentos, arredondando arestas, instalando outras possibilidades de futuro.

QUARTO TEMPO DE CHUVA
um mundo em crise sacrificial

Quatro botões, redondos e brancos. Uma camisa azul. Duas manchas vermelhas, mais escuras em seus centros e mais claras em seus distanciamentos. Cabelos longos e grisalhos. Ombros e chão. Um homem morto. Todos os homens. O Homem. O filme termina?

Os olhos voltados para o alto ainda enxergam? A próxima tomada nos mostra nuvens a percorrer o céu. Quem as vê além de nós, espectadores? De onde as estamos vendo? Sentados em frente à tela? Deitados sobre a rocha? Com que olhos olhamos?

Nenhuma destas perguntas pede uma resposta como verdade. Todas as respostas conterão verdades. O importante é a busca, é se aproximar do desvelamento, é ir ao encontro da fagulha que ilumina algo de profundo, ir ao encontro da gota que sensibiliza algo de superficial. Encontro. Aprofundamento até a superfície.

A estrutura fílmica repete a da chuva, sua circularidade, seu eterno retorno, a marcar o tempo da vida numa sociedade onde é da terra fecundada que se tira o futuro, que gera o contínuo fluxo linear da vida humana. Mas o círculo não é redondo. O que aconteceu primeiro? Qual foi a primeira morte?

Neste filme a circularidade dos fatos destrói a cronologia linear dos acontecimentos. Isto nos remete diretamente para o *tempo forte* do momento inicial do mundo, aquele em que tudo foi criado. Em que tudo se deu ao mesmo tempo. Momento único em que o cosmos se organiza do caos.

Nesta última “interpretação” tomarei o pensamento de René Girard acerca da relação entre *A violência e o Sagrado* como norteador do meu.

Alguma daquelas mortes deverá ser esquecida? Algum dos mortos deverá ser ritualizado para salvar a todos e impedir a continuidade da guerra? Tudo indica que não. A montagem circular nos força a pensar no círculo vicioso da vingança.

Naquela sociedade, não respeitosa às leis que regulam a Justiça realizada pelo Estado e, também, desenraizada de seus rituais arcaicos (sacrificiais) que protegiam os homens enquanto membros de um mesmo lugar-comunidade, grassam as regras da vingança contínua¹⁴⁸. Esta última pode levar à morte de todos. René Girard escreve que

*“a vingança constitui um processo infinito, interminável. Quando a violência surge em um ponto qualquer da comunidade, tende a se alastrar e a ganhar a totalidade do corpo social, ameaçando desencadear uma verdadeira reação em cadeia, com consequências rapidamente fatais em uma sociedade de dimensões reduzidas. A multiplicação das represálias coloca em jogo a própria existência da sociedade”*¹⁴⁹.

Somente a morte de todos ou a destruição total de um dos lados pode por fim às mortes, já que, continuando com o raciocínio do mesmo autor já citado,

*“não há diferença nítida entre o ato que a vingança pune e a própria vingança. Ela é concebida como uma represália, e cada represália invoca uma outra. Muito raramente o crime punido pela vingança é visto como o primeiro: ele é considerado como a vingança de um crime mais original”*¹⁵⁰.

Neste jogo de acusações mútuas da expansão da violência, os homens vão se tornando iguais. Todos vão se tornando culpados aos olhos dos outros, e todos os outros são culpados aos olhos de cada um. Culpados de quê? Das desgraças, dos infortúnios por que passa a sociedade. Enfim, das mortes. É essa extrema igualdade que coloca em risco as sociedades. Todos os homens podem ser mortos. Para René Girard, quando uma sociedade entra neste tipo de movimento, ela está vivendo um momento de *crise sacrificial*. Esta situação ocorreria quando há, em uma sociedade,

*“a perda da diferença entre a violência impura e a violência purificadora. Quando se perde esta diferença, não há mais purificação possível e a violência impura, contagiosa, ou seja, recíproca, alastra-se pela comunidade. [...] A crise sacrificial deve ser definida como uma crise das diferenças, ou seja, da ordem cultural em seu conjunto”*¹⁵¹.

A morte de Aleksandar, ao final da projeção e antes um pouco da chuva cair, seria apenas mais uma no circuito vingativo ou ela fecha este circuito? Após a chuva aquele mundo se tornará outro. O que acompanhamos foi o *Antes da chuva*, acompanhamos os vapores se condensando em sentimentos

¹⁴⁸ “Embora não haja uma diferença de princípio entre vingança pessoal e pública, essa diferença é enorme no plano social: a vingança [pública] não é mais vingada, o processo termina, o perigo de escalada é afastado.” René Girard, *A violência e o sagrado*, p. 30. “É nas sociedades desprovidas de sistema judiciário, e por isso mesmo ameaçadas pela vingança que o sacrifício e o rito em geral devem desempenhar um papel essencial”. *Idem, ibidem*, p. 32. “O sacrifício impede o desenvolvimento dos germens da violência, auxiliando os homens no controle da vingança.” *Idem, ibidem*, p. 32. “O desgaste do sistema sacrificial aparece sempre como uma queda na violência recíproca.” *Idem, ibidem*, p. 62.

¹⁴⁹ René Girard, *A violência e o sagrado*, p. 28.

¹⁵⁰ René Girard, *A violência e o sagrado*, p. 28. (grifos meus)

¹⁵¹ René Girard, *A violência e o sagrado*, p. 68-9. (grifos do autor)

cada vez mais densos e pesados que se precipitaram no final do filme. Aquela chuva marca a passagem para outro tempo?!!

É tomando esta perspectiva que a chuva, que foi esperada durante toda a projeção, e que cai nos minutos finais, seria a chuva primeira, fecundadora. Mais, ela seria aquela chuva que lava, que leva os “pecados”, purificadora dos homens. Será a água dessa chuva que irá novamente liquefazer o sangue coagulado¹⁵² sobre o peito de Aleksandar, imprimindo novamente fluxo ao sangue, à vida dos homens em sociedade.

A chuva cairá no momento da criação desta fundação, será chuva primordial, iniciática¹⁵³. Ela marca a passagem de um mundo a outro, de sociedades¹⁵⁴ em *crise sacrificial* para sociedades onde os sacrifícios para manter as relações humanas não implicarão em mortes, mas sim em rituais onde a violência estará contida em um momento de êxtase coletivo, tal como ocorre nas festas das sociedades indígenas brasileiras ou nas partidas esportivas da nossa sociedade ocidental globalizada. Esta última hipótese praticamente conduz à idéia de que o filme ao qual me dedico interpretar nos mostra uma possível origem do estabelecimento de uma vingança situada além dos grupos envolvidos em alguma disputa, ou seja, da Justiça promovida pelo Estado ou outra instituição considerada acima das relações humanas cotidianas, como a Igreja. Imposição realizada pelos homens a eles mesmos, afim de evitar o círculo vicioso e interminável da vingança.

A sequência final, na qual a chuva cai, tem algumas outras características que reforçam seu caráter sagrado. Ela é anunciada no início do filme por um monge, é antes palavra que coisa. Permanece em off, fora dos olhos humanos, o filme todo, a se insinuar todas as vezes que nuvens brancas ou negras aparecem nas tomadas, ou algum dos personagens olha em direção ao céu a tentar descobrir se vai chover dali a quanto tempo.

Chega o momento em que ela realmente se manifesta. Nesta sequência, os lugares onde estão as pessoas envolvidas na trama são aproximados a partir de cortes secos, sem panorâmicas ou travellings a ligá-los. Por isto, enquanto a chuva que cai sobre Aleksandar e seus parentes macedônios é uma chuva de gotas paralelas que caem homoganeamente, indicando a ausência de movimentos no ar, a chuva que cai onde está Zamira é constituída de saraivadas desordenadas de pingos, indicando forte presença de

¹⁵² “O símbolo da água contém o do sangue.” Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 20. Eles se ligam em virtude de serem relacionados ao circuito necessário à vida. A interrupção do movimento, da fluidez, implica em morte.

¹⁵³ “A água apaga a história, pois restabelece o ser num estado novo.” Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 18.

¹⁵⁴ “Se o movimento histórico da sociedade moderna é a dissolução das diferenças, ele é bastante análogo a tudo o que foi aqui nomeado de crise sacrificial. E sob muitos aspectos, de fato, *moderno* aparece como sinônimo de crise cultural. Entretanto, deve-se notar que o mundo moderno consegue encontrar constantemente patamares de equilíbrio, embora certamente precários, em níveis de indiferenciação relativa, que são acompanhados de rivalidades sempre mais intensas, mas nunca suficientes para destruir este mundo.” René Girard, *A violência e o sagrado*, p. 228-9. Fica sempre a pergunta no ar: até quando este equilíbrio superará as rivalidades? As imagens do filme, principalmente as de Londres, não nos mostram um mundo em dissolução?

ventos. Como vimos Zamira correr do primeiro lugar para o segundo, sabemos que a distância entre eles não deve ultrapassar os 1000 metros. As chuvas, portanto, são muito diferentes para terem ocorrido, ao mesmo tempo, num curto espaço territorial. Em nosso mundo cotidiano ela seria a mesma chuva, teria características semelhantes. No filme, ela se torna duas. Cada uma com suas características, cada uma cumprindo sua função na narrativa. A que *molha* o corpo de Aleksandar parece ter muitas gotas grandes e suaves. A que *bate* em Zamira é ríspida e fugidia.

Também não é realizada a ligação visual, por panorâmica ou travelling, entre o chão e as nuvens de onde cai a chuva. Entre as imagens que mostram os personagens e o solo que se molham aos poucos e as imagens em que estão presentes nuvens negras em um céu tranquilo, há um corte. Também não se desce, em panorâmica vertical, das nuvens ao chão. Um corte é interposto às duas imagens. As nuvens ganham um caráter meio irreal, colocadas entre aqueles homens mais como um signo de “algo espiritual” do que como presença material sobre eles. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant dizem que a nuvem é

“o símbolo da metamorfose viva, não por causa de alguma de suas características, mas em virtude de seu próprio vir-a-ser”¹⁵⁵.

Poderíamos completar a frase: de seu próprio vir-a-ser *chuva*.

Eu poderia dizer que, estas características da chuva final de *Antes da chuva* que acabei de relacionar a uma certa sacralidade de seu significado naquele contexto, são, na verdade, evidências muito explícitas da atividade humana por trás da produção da chuva cinematográfica, ou seja, um exemplo de algo totalmente profano. Esta talvez seja uma das grandes riquezas do cinema: a possibilidade de juntar sentidos distantes e até contraditórios, sem que um deles tenha necessariamente que deixar de existir e fazer sentido. Portanto, mesmo ao evidenciar a artificialidade da chuva ou, talvez, justamente por salientá-la, naquela sequência, é que Milcho Manchevski tenha nos dado imagens de tal sublimidade que nos tenha remetido para algo mais distante que as nuvens formadas de microscópicos cristais de gelo. Extrapolamos. Penetramos mais adiante naquele céu com tons de preto, amarelo e azul, em direção a outras chuvas, presentes sabe lá onde em nossas entranhas da imaginação e da memória. Não nos mantemos presos à chuva vinda do *espaço em off*, mas invadimos nossos extracâmpos pessoais em direção a mundos fecundos em outras tantas imagens e sentidos.

¹⁵⁵ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 648.

Foi esta chuva que cai imediatamente após a morte de Aleksandar que me levou a pensar na morte deste personagem com um sentido diverso das demais mortes ocorridas no filme.

A chuva, por estar fora do controle dos homens, pode ser tida como uma mensagem dos deuses. É neste sentido que pensei aquela chuva final de *Antes da chuva*. Ela é o indicativo de que algo transcendente aos homens — cuja força criadora está além da compreensão humana — esteve presente naquele momento, sacralizando assim, aquela morte.

A chuva também é sempre metáfora da fertilização. Quando cai neste filme indica que aquele corpo morto será fertilizado, que dele nascerá o que virá no futuro. Ela é que o revive, que o perpetua de maneira ritual. Seu retorno à terra natal se fará renascimento. A Chuva impregnará de sua temporalidade cíclica e circular a temporalidade daquele ser-homem morto. Ele será lembrado de tempos em tempos, em sacrifícios realizados em determinadas épocas pela comunidade que nascerá da sua morte.

Mas porque seria a morte de Aleksandar diferente das demais? O que a tornaria *fundadora* de uma nova ordem? Por ele não ter sido morto por um, mas por todos. A arma que deu os disparos foi apenas instrumento da vontade coletiva.

Numa sociedade em crise todos correm todos os riscos, e é só do interior dela própria que poderá surgir a salvação para a matança desenfreada. Esta salvação seria, para René Girard, o *homicídio coletivo* cometido contra uma *vítima expiatória*. Girard diz ainda que qualquer vítima relacionada aos rituais do sagrado

“não substitui tal ou tal indivíduo particularmente ameaçado e não é oferecida a tal ou tal indivíduo particularmente sanguinário. Ela simultaneamente substitui e é oferecida a todos os membros da sociedade, por todos os membros da sociedade”¹⁵⁶.

Esta vítima tem de ser alguém que tenha alguma diferença capaz de atrair para si as desconfianças, capaz de catalisar os ódios dispersos para a sua pessoa. Ela será uma espécie de bode expiatório para todos os problemas ali vividos. Não é possível escolher esta pessoa que se transformará em vítima de todos.

“Para que a suspeita de todos contra todos torne-se a convicção de todos contra um único, nada ou quase nada é necessário. [...] A firme crença de todos não exige outra verificação além da unanimidade irresistível de seu próprio desatino.”¹⁵⁷

¹⁵⁶ René Girard, *A violência e o sagrado*, p. 20.

¹⁵⁷ René Girard, *A violência e o sagrado*, p. 104.

No entanto, Girard salienta que a diferença entre a vítima e os demais deverá ser sutil, que ela não deverá anular a identidade daquela pessoa com as demais da comunidade em questão. O ser humano que vier a se tornar a vítima expiatória, deverá, antes de tudo, pertencer à comunidade, ser um igual, ter sido puro e ter se transformado em um ser impuro, ou seja, ter tido contato com o caos, aquilo que está fora das normas, além do mundo em que se situam os homens desta sociedade, o mundo reconhecido como único real, puro.

Na história que acompanhamos neste filme, é o personagem Aleksandar aquele que mais se aproxima de ser a vítima capaz de expiar as desavenças entre macedônios e albaneses, bem como as rivalidades internas a cada um desses grupos.

Ele pertence à etnia macedônia. Assim que retorna àquela vila no interior do país é reconhecido e trazido ao seio de sua família. Primos e sobrinhos estão em torno dele em uma refeição preparada em sua homenagem. Tiram fotos juntos. Se abraçam e se beijam alegremente.

Ele pertence também ao conjunto daquela vila, por um dia ter amado e se relacionado com uma albanesa. A exacerbação da rivalidade e a divisão radical daquela vila em dois grupos inimigos é posterior à saída de Aleksandar. Quando ele ali ainda vivia os dois grupos formavam uma comunidade. O amor entre ele e Hanna era permitido. Nos dias em que se passa o último episódio do filme este amor não mais o é. O passado de Aleksandar o aproxima daquilo que se tornou proibido. Ele manteve contato com algo que se tornou impuro para sua etnia macedônia: uma albanesa.

Aleksandar também teve contato com o exterior daquele povo. Migrou para o ocidente europeu. Viveu muitos anos na Inglaterra. Assumiu um profissão e um emprego com vínculos profundos com os valores atuais do ocidente capitalista: fotógrafo internacional. Talvez, mais que o contato com o mundo albanês, este contato com o mundo ocidental burguês o tenha tornado um estranho. Ou mais que isto, um estrangeiro ao seu próprio povo, à sua própria terra natal.

É esta posição ambígua, de pertencimento e não pertencimento, que faz deste personagem o protótipo da *vítima expiatória*, aquela capaz de retirar os homens da *crise sacrificial*, fundando uma nova ordem, uma nova aliança, um novo mundo. Segundo Girard, só após o assassinato coletivo da vítima expiatória a calma supera a violência que perpassa todos os homens daquela sociedade. Na morte desta vítima estariam realizadas todas as pulsões e vontades de violências.

Aleksandar também tem outra característica que o aproxima da escolha de sua pessoa como vítima expiatória e sacrificial. Tem uma mancha em sua vida. Levou um homem à morte.

Quando retorna à Macedônia, busca se libertar de todos os seus crimes, principalmente deste mais recente: ter matado um homem. Sua tentativa é de salvação individual, tentativa deslocada

daquele mundo onde o indivíduo perde força em sua contraposição ao grupo. Este último se faz mais forte, define caminhos e sentidos. As vontades individuais se desfazem frente aos interesses grupais.

Aleksandar carrega uma marca. Uma dor. Foi em sua vida no mundo ocidental que ele adquiriu o seu equipamento fotográfico e a sua necessidade de fotos marcantes, vendáveis, publicáveis. Foi com eles que ele “matou” o muçulmano bósnio. O protagonista de *Antes da Chuva* se sente contaminado com os ritos “macabros/sagrados” (a fama/a grana) da sociedade ocidental urbanizada e imagética. É a partir do seu total envolvimento nesta ordem social (nesta visão de mundo) que ele usa de um instrumento dela (a câmera, a publicidade, a profissionalização/especialização) para matar. A pretensa neutralidade das máquinas e equipamentos e armas, a pretensa igualdade entre os homens, penetra/inunda um mundo onde os homens são desiguais: eu sou homem, aqueles que são diferentes de mim não o são, são sujeira a ser eliminada.

Aleksandar sente que se contaminou. Quer, então, limpar-se.

É por isto que ele rompe com o lugar ocidental que o acolheu anos antes, quando em fuga de sua sociedade tradicional e agrícola. Retorna à Macedônia em busca de algo que se perdeu nele próprio em seu contato com o ocidente industrial e tecnológico. Talvez um ideal. Talvez um sentimento. Talvez...

Renega a urbanidade e o ocidente? Não e sim. Leva a máquina/neutralidade para sua terra natal. Busca suas origens, família e amor, renegando sua amante inglesa. Foge novamente. Desta vez em direção ao passado. Voará em direção a um tempo e a um lugar que já não existem mais.

A montagem em três episódios do filme revive os momentos da vida de Aleksandar. Primeiro o mundo “tradicional”. Depois o mundo urbano. Por fim o cruzamento destes dois mundos.

Nestes episódios, um momento se espelha no outro. Nos três há coisas, fatos e cenas que se refletem umas nas/às outras. As músicas eletrônicas que se ouve nos rádios. Os vômitos. As mãos dadas e, depois, separadas. Os corpos caídos com o ventre sobre a terra e depois virados, tendo, então, os olhos voltados para o alto, para as nuvens e o céu. O vôo de pássaros ou aviões. As sequências em que se busca contextualizar os personagens em seu ambiente.

As imagens do filme são particularmente implacáveis nestas sequências em que descrevem estes ambientes como configurações de mundos diferentes. Penso que, ao mesmo tempo em que inserem o personagem em seu mundo, estas sequências estão a nos mostrar os sentimentos do personagem em questão.

No primeiro episódio, temos diante de nós os pés, as sandálias, os lenços, os rostos velhos e ressequidos. Os movimentos são praticamente nulos. Muito disto nos é mostrado em primeiro plano, ampliado para que possamos ver os materiais que compõem aquele universo cultural. Os choros e as

rezas ouvimos com nitidez. No meio destas pessoas e roupas que nos remetem a algum passado, a um lugar onde a vida parou no tempo, a câmera nos distingue claramente armas modernas, indicando onde se dá o contato deste mundo com o moderno: na sofisticação da morte. O poderoso fundo de cena montanhoso a envolver tudo, a tornar pequenos aqueles homens ante a monumentalidade da natureza, do mundo criado por Deus, nos é mostrado em um plano geral amplo, que, numa lenta panorâmica, liga o enterro à feminina figura esguia, vestida de preto e portando óculos escuros sobre os olhos. Em outra sequência, mais adiante na projeção, no interior da igreja, a câmera é guiada pelos olhos do padre Kiril em direção às pinturas em estilo pré-renascentistas, onde madonas e santos de olhar distante e angelical nos vêem e são vistos por nós.

No segundo veremos veículos, botas, capas de chuva, capacetes, máquinas, cores fortes, semáforos, etc, a se cruzarem, uns a embaçar os outros. As tomadas são, quase todas, feitas em planos próximos ou médios, com a câmera fixa. O único rosto é o de Anne. Não há planos gerais, no máximo há breves planos de conjunto; amplos panoramas da cidade não são vistos. Os sons que ouvimos são mecânicos, ruídos de automóveis, buzinas, músicas eletrônicas. Em sequência anterior, no interior do estúdio fotográfico, a câmera é guiada para as fotos pelos olhos de Anne. Os olhos que nos olham a partir destas fotografias são os desesperançados e sofridos pertencentes às vítimas da guerra na Bósnia. Em uma das fotos o motivo da dor nestes olhares é explicitada: a suástica nazista está no braço em primeiro plano de um jovem com olhar duro e sanguinário.

No terceiro e último episódio estes dois “estados de espírito” se misturam ao vincular a câmera aos olhos de Aleksandar. Primeiro vemos tomadas do alto a mostrar paisagens amplas onde temos montanhas, lagos e estreitas e longas estradas, formarem um conjunto tão magnífico quanto primitivo. Ao sobrevoarmos a capital macedônia, Skopje, as tomadas gerais nos inserem em uma cidade de avenidas amplas e um perder de vistas de prédios baixos e semelhantes. O rubro avião que assistimos aterrissar nos lembra o vermelho do comunismo recém abolido do país. Daí em diante as tomadas são mais próximas, algumas em planos médios e de conjunto, outras em primeiros planos. Estas últimas visam salientar a penetração internacional e capitalista naquele mundo. Os escritos da Coca-cola e da ONU passam diante de nós em primeiríssimo plano, para depois se distanciarem com os veículos nos quais estão pintados. Cenas urbanas são mostradas rapidamente, alternando pessoas cujas características se ligam ora às tradicionais raízes culturais macedônias ou albanesas, ora às modernas perspectivas culturais do ocidente atual. Os ruídos também se misturam, prevalecendo os mecânicos dos motores. A maioria das cenas é feita em um travelling lateral, a indicar a filmagem (o olhar de Aleksandar) feita de dentro de um veículo em movimento, com breves paradas. Descobrimos isto quase

no final da sequência, quando a câmera nos mostra este personagem sentado no interior de um ônibus. A música de fundo emoldura toda esta sequência, nos levando a sentir um misto de nostalgia, esperança e tensão quanto ao futuro. Esta música permanece e acompanha o velho ônibus a sair da cidade em direção a paisagens rurais.

A circularidade imperfeita dos fatos que acompanhamos na projeção remete a muitas possibilidades interpretativas. Antes de comentá-las, lembro que as interpretações não necessariamente se excluem, mas podem apresentar aspectos complementares.

Duas possibilidades interpretativas me saltam aos olhos. A primeira é a que gruda o final ao início do filme, mantendo os desentendimentos e as mortes, prolongando a violência indefinidamente no tempo linear cotidiano, levando, ao final, à destruição de todos. Nesta perspectiva, o assassinato de Aleksandar seria a “violência primeira”, aquela que desencadearia a entrada desta sociedade na *crise sacrificial*. Ou melhor, neste sentido a morte de Bojan, após ter sido atingido pelo golpe dado por Zamira ou sua companheira não revelada aos espectadores, teria sido o primeiro crime cometido, desencadeando a vingança mútuas entre os dois grupos.

A outra, a qual estou tomando como parâmetro, é a que gruda o final ao início não só do filme, mas de um mundo específico, tornando este filme uma espécie de mito fundador em imagens e sons. Uma narrativa que nos fala da existência de duas comunidades em luta. Após isto nos relata a chegada de um homem, ao mesmo tempo estrangeiro e integrante das duas comunidades. Este homem, que manteve contato com objetos e pessoas *de fora* se tornou impuro. Deve ser purificado para ser novamente aceito. O “banquete” que lhe é oferecido por seus parentes tem um ar de ritual de purificação. No entanto, Aleksandar não aceita a mulher de sua comunidade, mantém-se cativo de seu passado mais recente: Anne. Escreve-lhe uma carta, resolve enviar-lhe as fotos que lhe causam angústia. Depois as rasga. Nem carta, nem fotos. Tenta dizer não ao amor à inglesa, romper com o mundo que o adotou e foi adotado por ele. Após isto, como num sonho, é unido (mãos dadas) a Hanna. Toma partido. No entanto, não assume a posição de Hanna e dos albaneses, mas a dos ingleses, dos ideais e princípios do mundo ocidental moderno. É novamente René Girard que nos lembra que

“quando a violência se manifesta, há homens que se abandonam livremente a ela, até mesmo com entusiasmo, enquanto outros tentam impedir seus progressos. Com frequência, são exatamente estes últimos que permitem seu triunfo”¹⁵⁸.

¹⁵⁸ René Girard, *A violência e o sagrado*, p. 46.

Ao sair com Zamira da choça onde os primos a mantinham cativa diz: “há polícia e lei. Deixe que decidam isto.” Logo após isto Aleksandar havia baterá em Zdrave, realizando a violência que buscava impedir.

“É impossível não usar de violência quando se quer liquidá-la”¹⁵⁹.

Diz Girard. No entanto, é sempre bom lembrar que

“fazer violência ao violento significa deixar-se contaminar por sua violência”¹⁶⁰.

Este personagem, Aleksandar, como todos aqueles homens e mulheres que lutam contra a violência,

“sonhava com uma violência radicalmente outra, realmente decisiva e terminal, que liquidasse de uma vez por todas com a violência”¹⁶¹.

Mas, também podemos dizer que ele só se expôs à violência por se considerar superior a ela¹⁶².

A manutenção de sua visão de mundo ocidental, esta sua insistência em se manter fora e dentro ao mesmo tempo, leva Aleksandar a ocupar um lugar sagrado e trágico: o do “inimigo comum”, daquele que nega os valores dos dois grupos e ao mesmo tempo os ameaça concomitantemente com os novos valores que traz consigo. É nesta posição que ele será executado, tornando-se vítima de sua própria potência. Ao tirar Zamira de seu cativeiro, passa a pairar por sobre os grupos envolvidos na disputa, passa a não pertencer de fato a nenhum lugar e, por isto, não reclamar proteção ou vingança.

“Todos os seres sacrificáveis [...] distinguem-se dos não sacrificáveis por uma qualidade essencial. [...] Entre a comunidade e as vítimas rituais um certo tipo de relação está ausente: aquela que faz com que seja impossível recorrer à violência contra um indivíduo sem expor-se a represálias de outros indivíduos, seus próximos, que considerariam seu dever vingá-lo.”¹⁶³

Sua morte, sua execução, colocará um fim nas disputas entre os grupos, fundando uma nova ordem cultural. A violência realizada contra Aleksandar terá sido uma violência purificadora, sacrificial e, portanto, unânime.

Todos participaram da sua morte. A sociedade moderna o devolveu à sua terra natal; a albanesa Hanna o empurrou rumo ao conflito com os seus mais próximos, únicos possíveis amparos à sua dor; seu primo, cujo sangue é o mesmo de Aleksandar, consuma o fato. O homicídio deste personagem foi

¹⁵⁹ René Girard, *A violência e o sagrado*, p. 40.

¹⁶⁰ René Girard, *A violência e o sagrado*, p. 41.

¹⁶¹ René Girard, *A violência e o sagrado*, p. 42.

¹⁶² “A contaminação é um perigo terrível, ao qual, na verdade, somente aqueles seres impregnados de impureza, já contaminados, ousam se expor.” René Girard, *A violência e o sagrado*, p. 43.

¹⁶³ René Girard, *A violência e o sagrado*, p. 26.

coletivo, ele se tornou, ainda que imperfeitamente, a vítima sacrificial necessária à fundação de uma nova ordem social, com o fim de outra. A violência exercida sobre ele se torna fundadora.

“Os benefícios atribuídos à violência fundadora vão exceder de maneira prodigiosa o quadro das relações humanas. O assassinato coletivo mostra-se como a fonte de toda fertilidade; a ele é atribuído o princípio da procriação; as plantas úteis ao homem e todos os produtos comestíveis jorram do corpo da vítima primordial.”¹⁶⁴

O sacrifício deste personagem seria como que a primeira morte, a partir da qual, do corpo do morto, se constrói um novo mundo. É esta primeira morte que deverá ser ritualizada (sacrifício), repetida e, ao mesmo tempo, esquecida, para que a unidade social fundada não se dissolva em novas ondas de violência coletiva, afinal,

“a função do sacrifício é apaziguar as violências intestinas e impedir a explosão dos conflitos”¹⁶⁵.

“Na conclusão da crise sacrificial, é a possibilidade das sociedades humanas que está em jogo.”¹⁶⁶

Num fictício filme *Depois da chuva* veríamos algum homem ser “sacrificado” ritualmente. Ele seria a lembrança do homicídio coletivo e fundador de *Antes da chuva*. O sacrificado será sempre Aleksandar que, por meio ritual, não morrerá enquanto permanecer a ordem inaugurada com sua morte. E os rituais serão realizados em dias de chuva. Sempre a mesma chuva anunciadora de um novo mundo que se iniciou naquele final de filme. Chuva primordial.

¹⁶⁴ René Girard, *A violência e o sagrado*, p. 120.

¹⁶⁵ René Girard, *A violência e o sagrado*, p. 27.

¹⁶⁶ René Girard, *A violência e o sagrado*, p. 90. (grifo do autor)

BLADE RUNNER, O CAÇADOR DE ANDRÓIDES (*BLADE RUNNER*)

BLADE RUNNER: VERSÃO DO DIRETOR (*BLADE RUNNER: THE DIRECTOR'S CUT*)

filme americano de 1982 dirigido por **Ridley Scott**

música composta por **Vangelis**

fotografia de **Jordan Cronenweth**

atores principais **Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young,**

Edward James Olmos, Daryl Hanna

Sinopse

Los Angeles. Em um ano da segunda década do próximo século se desenrolará a perseguição de um grupo de “replicantes” que voltaram ao planeta Terra após se rebelarem na colônia *off world* onde trabalhavam. Estes seres, criaturas dotadas de extraordinária força e inteligência, são praticamente indistinguíveis dos seres humanos. Criados nas indústrias de engenharia genética, os “replicantes” são designados para as atividades repudiadas ou perigosas aos seres humanos, e têm um tempo de vida de poucos anos.

Este grupo volta à Terra em busca de ampliar o seu tempo de vida. Deckard é um detetive especializado em caçar e matar replicantes revoltados. É um *blade runner*. Ele irá perseguir e ser perseguido pelos “replicantes” em um ambiente degradado e escuro, sob chuva constante. Neste percurso conhecerá e se apaixonará por Rachael, uma “replicante” de última geração, cujo tempo de vida não se sabe.

“Finish.”

“Terminou.”

*Blade runner Deckard
(frase pronunciada pelo personagem quase ao final do filme)*

Esta será a primeira fala de Deckard após a morte de Roy. O outro detetive, para quem Deckard diz o seu “finish-terminou”, havia dito em tom irônico “Fez um trabalho de homem”. Terminar o trabalho do homem, essa foi a tarefa de Deckard?

Vigiar, observar, desvendar, policiar, proteger, isolar, perseguir, destruir, matar, retirar. Estes verbos resumem o “trabalho de homem” do detetive e matador profissional. Eis o centro da narrativa épica que acompanhamos no filme Blade Runner?!!

O homem é o parâmetro e o critério de eficiência e perfeição. Não será algum deus a dar o parâmetro. O resultado do trabalho não ficou “dos deuses”, como dizemos às vezes, mas “de homem”, como também costumamos dizer. Esta última expressão serve na linguagem comum para dizer de um trabalho de Homem e de um trabalho do ser humano do sexo masculino. Há uma ambiguidade em seu sentido.

Também no filme é ambígua a fala do detetive. Desta vez não por indicar a presença tanto do gênero homem e do Homem enquanto espécie. A ambiguidade da frase se liga à ambiguidade do personagem Deckard: Homem ou Replicante?

O objetivo maior do trabalho de homem é dado por uma palavra vinda da medicina: retirada. A precisão deve ser cirúrgica-científica, não ética. O que estará sendo retirado — os replicantes — são órgãos doentes que trazem ameaças de desestabilização e morte a todo o organismo-sociedade.

A ordem social é pensada como orgânica. Não mecânica e nem eletrônica. Para uma sociedade pensada como organismo os perigos de destruição são pensados como vindos de fora: off world. Da mesma forma, uma vez identificado o agente causador do Mal, ele deve ser expulso daquele Mundo, retirado.

Acompanhamos também uma história de amor. Como em qualquer narrativa romântica o centro está no verbo amar. Deckard ama Rachael? “Você me ama?”, pergunta ele a ela. “Eu amo você”, ela responde, olhos nos olhos. Mas do amor dele não teremos confirmação em palavras. Intuímos este sentimento em suas expressões de dor e alívio na sequência final do filme. Ele sente que este amor construiu-se paralelamente à perseguição e destruição daqueles que ameaçavam a Ordem social existente. Ele sabe que Rachael está na mira dos garantidores desta Ordem. Por isto ele, que conhece por dentro a maneira desta Ordem defender-se, terá que proteger sua amada. Com a pergunta que se segue à confirmação do amor mútuo ele nos diz isto: “Você confia em mim?” Ao que Rachael responde: “Eu confio em você.” Ele, que a fez sofrer por ter-lhe revelado a verdade de sua condição não-humana, a protegerá da realidade que se inicia: ela está ameaçada de ser “retirada”.

Será o mesmo detetive dos olhos azuis envidraçados quem dirá as frases reveladoras e ambíguas, ainda no topo do prédio onde Roy morre. Debaixo da forte chuva que cai, antes de entrar na nave, ele se volta para Deckard: “Pena que ela não viverá”. Por fim completa: “Mas quem vive?” Serão estas frases e a angústia provocada por elas no rosto do detetive-herói que o transportarão, após um corte seco, do alto daquele prédio à porta de entrada de seu apartamento, onde Rachael dorme. Minutos depois a projeção chega ao final.

AS REFERÊNCIAS DO OLHAR QUANDO ASSISTIMOS A UM FILME
Um mundo com parâmetros exclusivamente humanos?

“*Finish.*”

“*Terminou.*”

Esta será a primeira fala de Deckard após a morte de Roy. O outro detetive, para quem Deckard diz o seu “finish-terminou”, havia dito em tom irônico “Fez um trabalho de homem”. Terminar o trabalho do homem, essa foi a tarefa de Deckard?

Vigiar, observar, desvendar, policiar, proteger, isolar, perseguir, destruir, matar, retirar. Estes verbos resumem o “trabalho de homem” do detetive e matador profissional. Eis o centro da *narrativa épica* que acompanhamos no filme *Blade Runner*?!!

O homem é o parâmetro e o critério de eficiência e perfeição. Não será algum deus a dar o parâmetro. O resultado do trabalho não ficou “dos deuses”, como dizemos às vezes, mas “de homem”, como também costumamos dizer. Esta última expressão serve na linguagem comum para dizer de um trabalho de Homem e de um trabalho do ser humano do sexo masculino. Há uma ambiguidade em seu sentido.

Também no filme é ambígua a fala do detetive. Desta vez não por indicar a presença tanto do gênero homem e do Homem enquanto espécie. A ambiguidade da frase se liga à ambiguidade do personagem Deckard: Homem ou Replicante?

As bordas do quadro ou o corpo do homem? Qual é o referente para a chuva cinematográfica?

O traçado das gotas que cruzam o campo filmado é paralelo às bordas laterais do quadro. Este paralelismo nos dará a impressão de perpendicularidade ao solo. Elas caem perpendiculares ao solo ou ao quadro-tela? O chão está paralelo à borda inferior do quadro?

No quadro cinematográfico mergulhamos como nos quadros retangulares dos pintores. As bordas da tela é que nos servem de referência para paralelismos e obliquidades, profundidades e aproximações,

posições e significações. As descrições¹⁶⁷ cinematográficas acabam revelando a história das representações artísticas e gráficas das gravuras e pinturas, estabelecendo com elas relações de enriquecimento, empobrecimento e repetição.

Podemos dizer, grosso modo, que a formação do quadro cinematográfico tem suas raízes nas pesquisas dos pintores renascentistas acerca da perspectiva.

Tudo permanece parado. Temos uma cena descrita.

*“Cada uma das imagens de um filme mostra um aspecto estático dos seres e das coisas, e é sua sucessão que recria o movimento e a vida”*¹⁶⁸.

Observamos o momento em que o cinema se transforma em quadro. Momento em que a fixidez dos elementos que compõem a cena espera ser penetrada pelo tempo que permanece e movimenta o espectador. Temos à nossa frente apenas um quadro onde os objetos, coisas e personagens estão distribuídos no espaço sob uma iluminação escolhida. Não há movimento ou som. Somos arremessados às lembranças de outros quadros, de outras cenas descritas.

Apesar de essencialmente narrativo, o cinema, por realizar sua narração através de imagens, é obrigado a descrever¹⁶⁹. É como se ele fosse a narração de/por várias descrições consecutivas. Talvez por isto seja difícil dizer o quê está subordinado a quê. Se a narração da história à descrição do quadro ou vice-versa. Ocorrem ao mesmo tempo e, na maior parte das vezes, perdem seu sentido (ou ganham outro) se se descolam uma da outra. Um quadro cinematográfico vira uma fotografia, caso esteja fora da sequência fílmica. A narração realizada apenas pelo monólogo de algum artista no escuro, está mais próxima da literatura lida em voz alta ou do teatro, do que propriamente do cinema. O quadro usado como elemento narrativo-descritivo é a mola da linguagem cinematográfica.

Este quadro, ao se ligar à tela, cola-se a ela pela forma, ganha uma certa fixidez externa, de formato. Principalmente se, junto com Erwin Panofsky, pensarmos que, no cinema,

“tão móvel quanto o espectador [que se identificou com a objetiva da câmera] é, pela mesma razão, o espaço que lhe é apresentado. Não apenas os corpos se movem no espaço, como também o próprio espaço, aproximando-se, recuando, girando, dissolvendo e recristalizando-se à medida que aparece através do corte e seleção das várias tomadas — sem mencionar os efeitos especiais tais

¹⁶⁷ Quando me refiro a *descrever* estou me referindo à “espacialização” dos objetos e personagens no quadro estático, não falo de descrições de ações contínuas no tempo. Concordo com Jean Epstein quando escreve que “quanto mais uma cena for descritiva, menos chances terá de funcionar na tela; e vice-versa. Se o banqueiro deve levantar-se de sua mesa e ir até a porta, receie mostrar muito ao mesmo tempo. Este movimento fotografará bem melhor se dividido em três e se forem considerados seus elementos autênticos: a pressão da sola sobre o tapete, o recuo brusco da poltrona, o movimento do braço ao andar.” *Realização do detalhe*, p. 281.

¹⁶⁸ Marcel Martin, *A linguagem cinematográfica*, p. 143.

¹⁶⁹ “O mais comum é que ela [cada tomada] se limite à descrição de algum aspecto específico.” Andrei Tarkovski, *Esculpir o tempo*, p. 126.

como visões, transformações, desaparecimentos, tomadas rápidas e lentas, inversões e truques de filmes”¹⁷⁰.

É justamente por esta extrema rapidez de mobilidade dupla (do espaço e do espectador) que as bordas do quadro (que se mantêm sempre as mesmas e na mesma posição) são usadas como um amparo no entendimento das relações espaciais entre os personagens e os objetos e cenários em cena.

Assim, é com este quadro fixo que amparamos o entendimento de direções e tamanhos das coisas que vemos na tela¹⁷¹.

No trecho abaixo, Fernando Pessoa faz as gotas de chuva ressoarem nas janelas da igreja. Se esta chuva fosse perpendicular a água ressoaria nos telhados apenas e escorreria pelas janelas. A obliquidade da chuva é dada pelas paredes da igreja em sua relação de perpendicularidade com o solo.

“Ilumina-se a igreja por dentro da chuva deste dia,

E cada vela que se acende é mais chuva a bater na vidraça...

Alegra-me ouvir a chuva porque ela é o templo estar aceso,

*E as vidraças da igreja vistas de fora são o som da chuva ouvido por dentro...”*¹⁷²

Os quadros dos pintores e cinegrafistas relativizam este parâmetro de perpendicularidade. Nas duas reproduções abaixo isto é exemplificado¹⁷³.

¹⁷⁰ *Estilo e meio no filme*, p. 325.

¹⁷¹ O nosso ponto de vista normal é o de alguém que observa o mundo a mais ou menos 1,75m acima do solo. É este posicionamento e altura do corpo humano que nos serve como parâmetro. Ao nos posicionarmos em frente à tela teremos, assim como as bordas do quadro-tela, o corpo dos personagens a nos indicar relações e proporções espaciais.

¹⁷² *Chuva oblíqua*. Publicado no livro *Obra poética*, p. 114.

¹⁷³ Emile Jourdan. *Chuva em Pont-Aven*. 1900. Impresso em Antoine Terrasse. *Pont-Aven: l'Ecole buissonnière*. Collection Découvertes n° 173. Paris, Gallimard, 1995. p. 98.

No primeiro a chuva é oblíqua. No entanto, não é o solo o nosso referente para afirmarmos isto. No segundo, a presença do semeador e do solo nos fazem pensar na perpendicularidade ou não da chuva que está ali evocada. Nos dois casos usamos as bordas paralelas do quadro como parâmetro. No segundo, cruzamos os dois parâmetros: o homem sobre o solo e as bordas do quadro. A perpendicularidade, uma noção matemática, aparentemente fixa e estável, se torna relativa e maleável, subordinada à mudança do ponto de vista.

A perpendicularidade ou não de uma chuva pode trazer em si sentidos que aprofundem as emoções de uma dada sequência filmada. No filme *Léolo* [Jean-Claude Lauzon] temos um bom exemplo de como a chuva pode aparecer como um invólucro protetor em torno dos personagens. Eles caminham tranquilos sob a pesada chuva que cai, vestidos com capas impermeáveis e capacetes¹⁷⁴. A perpendicularidade das tiras d'água indicam uma estabilidade daquele momento, daqueles sentimentos do menino que se sente protegido ao lado daquele homem sonhador.

A obliquidade dos fios de chuva nos traz uma sensação de maior instabilidade, chuva de vento, da qual é difícil nos proteger por inteiro. No desenho abaixo¹⁷⁵, do gravurista japonês Utagawa Kuniyoshi, a chuva tem um sentido de ameaça, seus traços são como lanças a perfurarem os dois homens.

e Vincet van Gogh. *Semeador na chuva*. 1890. Impresso em Louis van Tilborgh. *Van Gogh & Millet*. Amsterdam, Waanders b. v. Printers and Publishers/Rijksmuseum Vincent van Gogh, 1989. p. 190.

¹⁷⁴ Ver fita de vídeo anexa com *Notas filmicas*.

A similitude dos personagens acima é muito grande com a cena, no *Antes da chuva*, de Zamira na chuva. A chuva chega de “todos os lados” e os seres humanos protegem-se como podem. Há uma impiedade neste bater da chuva sobre os corpos.

Muito do que deduzimos do significado de uma chuva está impresso nas atitudes corporais dos seres envolvidos na cena. Enquanto na sequência do filme *Léolo* os dois personagens andam eretos e tranquilos sob o guarda-chuva protetor, os dois homens da gravura se projetam em movimentos de defesa ou surpresa desagradável. Protegem seus corpos como Zamira protege seu rosto das rajadas da chuva.

Nas sequências em que aparece a multidão no filme *Blade Runner* as pessoas parecem não se incomodar com o cair da chuva. Ele é constante, tornou-se cotidiano e indiferente. Os corpos já estão acostumados. Protegem-se com materiais impermeáveis à água. Mesmo os personagens da história se expõem à chuva com “naturalidade”. Deckard reclina um pouco a cabeça ou fecha um pouco os olhos.

¹⁷⁵ *Dois homens surpreendidos por uma chuva repentina*. 1953. Impresso em Matthi Forrer. *Drawings by Utagawa Kuniyoshi from the collection of the National Museum of Ethnology, Leiden*. The Hague, SDU Publishers, 1988. p. 32.

Atitudes sutis e discretas que remetem apenas a uma “adaptação” à presença de água sobre o rosto, mas não indica medo, incômodo ou outra sensação desagradável qualquer.

Assim como a perpendicularidade e a obliquidade, muitas outras direções e formas dependem, na pintura e no cinema, do parâmetro dado pelo quadro material onde estão pintados/projetados os seres e as coisas. Esta aproximação entre a pintura e o cinema só pode ser feita com tranquilidade quando nos estamos referindo à pintura a partir do Renascimento, ou melhor, pós uso corrente das regras e leis da perspectiva. Uma vez que as câmeras de cinema são o resultado do desenvolvimento de lentes óticas que partem destas leis e regras utilizadas nos quadros, elas vão gravar na película uma realidade próxima àquela que os artistas pintaram.

A câmera fotográfica, como momento anterior ao cinematógrafo, antecipa esta relação de continuidade entre os quadros realizados a partir das leis matemáticas da perspectiva de foco único e as câmeras de cinema.

Não só em termos de perspectiva, mas também de outros gostos estéticos, podemos dizer que o cinema se estabelece a partir da pintura e sua época. As frases irônicas de Stan Brakhage nos dizem bastante sobre isto.

“E então temos a câmera-olho, com suas lentes orientadas no sentido de conseguir a composição segundo a perspectiva Ocidental do século XIX [...], subjugando a luz e limitando o quadro dentro desses parâmetros, com a velocidade padrão da câmera e projetor, ao registrar o movimento, sincronizadas à sensação da lenta valsa vienense, e a cabeça do tripé, como um pescoço sobre o qual ela balança, embalada por rolamentos que lhe permitem a velocidade do ballet Les Sylphides (ideal romântico contemplativo) virtualmente limitada a movimentos horizontais e verticais (pilastras e linhas do horizonte), uma diagonal exigindo um ajuste maior, suas lentes revestidas, ou com filtros, seus fotômetros ajustados, e seu filme colorido fabricados para produzir aquele efeito de cartão postal (pintura de salão) exemplificado por aqueles ‘oh, que céus tão azuis e peles tão aveludadas’”¹⁷⁶.

A mordacidade da crítica acima se deve ao fato dos cineastas se pautarem, para a realização de suas cenas e sequências, nos padrões aceitos como os mais adaptados ao gosto burguês de cem anos atrás. Não se inovava, apenas se reafirmava estes padrões estéticos.

Muitos pintores, principalmente a partir do final do século XIX, passaram a negar a perspectiva clássica como a realidade em si e a pintar visões da realidade que explodem com aquelas linhas que se

¹⁷⁶ *Metáforas da visão*, p. 345. (grifos do autor)

aprofundam em direção ao fundo do quadro. Muitas lentes utilizadas nas câmeras de fotografia e filmagens também “enxergam” a realidade de outra forma, ou ainda seria possível realizar truques e alterações tais como as propostas por Stan Brakhage.

“Cuspindo propositadamente nas lentes, ou destruindo sua intenção focal, pode-se chegar aos primeiros estágios do impressionismo. Acelerando o motor, podemos tornar esta ‘prima dona’ pesada ao executar o movimento da imagem; retardando o motor ao registrar a imagem, podemos decompor o movimento de forma a revelar uma inspiração mais direta da percepção contemporânea. Pode-se filmar com a câmera na mão e herdar mundos de espaços. Pode-se subexpor e superexpor o filme. Pode-se usar os filtros do mundo, como a neblina e as chuvas, luzes desajustadas, néons com temperaturas neuróticas de cor, lente que nunca foi desenhada para uma câmera, ou mesmo uma lente que o tenha sido, utilizada porém em desacordo com as especificações, ou pode-se ainda fotografar uma hora após o nascer do sol, ou uma hora antes do poente, naquele período tabu maravilhoso quando nenhum laboratório garante nada, ou pode-se sair à noite com um filme especial par a luz do dia, ou vice-versa. O cineasta pode-se tornar o mágico supremo, com chapéus cheios de todos os tipos de coelhos conhecidos”¹⁷⁷.

Este autor propõe que as filmagens deixem de ser reproduzoras de gostos e códigos estéticos já estabelecidos e levem nossos olhos a imaginar um mundo de possibilidades “mágicas”. Reivindica a não reprodução, nas imagens realizadas pelas câmeras de cinema, do real visto pelos olhos desarmados.

No entanto, a quase totalidade da produção audiovisual continua a se manter presa à reprodução deste real, à verossimilhança as coisas da realidade.

A aura de objetividade e verdade paira de maneira mais forte sobre as reproduções mecânicas e eletrônicas da realidade do que sobre as reproduções manuais. Talvez por isto a busca de verossimilhança no cinema e na televisão seja mais desenfreada que na pintura ou na gravura. A possibilidade de reproduzir a realidade da maneira considerada a “mais real”, tornou-se para muitos fotógrafos e filmadores uma camisa de força: é preciso mostrar o real tal qual ele é, senão estaremos mentindo.

Mesmo que em suas produções a realidade tenha se tornado muito diferente, gravuristas, pintores e cineastas mantiveram o formato retangular de seu suporte na maioria dos casos. É sobre este quadro que eu falava. É ele que determinará o primeiro plano e o plano mais distante, definindo tamanhos e proporções. Regra básica: quanto mais distante menor e vice-versa. Querer ampliar alguma coisa é

¹⁷⁷ *Metáforas da visão*, p. 345.

trazê-la para planos mais próximos da câmera, ou seja, do espectador. Querer reduzi-la é empurrá-la em direção a planos mais “profundos” no quadro. É importante lembrar que o juízo de valor dado ao menor ou maior tamanho não se encontra na tela, mas no espectador, com sua cultura que lhe dita estes valores.

Às vezes, as direções que querem mostrar no filme são relacionadas a convenções de direções já existentes na cultura das pessoas a que se destina o filme. Jean-Claude Carrière escreve que

“por três ou quatro séculos, nos acostumamos a olhar mapas com o norte em cima e o leste à direita. Esse hábito grava dentro de nós uma geografia bastante arbitrária, já que em cima e embaixo, direita e esquerda obviamente não existem no universo. Involuntariamente, o cinema adquiriu este hábito. Se precisa mostrar um comboio indo para o oeste, faz com que ele se movimente na tela da direita para a esquerda. Sem se dar conta, o cinema repete as convenções cartográficas. O contrário disso — colocar o oeste à direita — perturbaria nossa percepção, mesmo que não conseguíssemos explicar o porquê”¹⁷⁸.

Não creio que este hábito esteja arraigado em todas as escolas de cinema, no entanto, este exemplo é interessante para identificarmos no cinema a penetração de normas culturais externas a ele, e que lhe indicam parâmetros para a organização interior do quadro.

Se, no exemplo acima, o cinema lançou mão do movimento (tempo) da direita para a esquerda, para conseguir indicar o oeste — um dado essencialmente espacial —, o inverso irá acontecer nas representações cartográficas. Nelas o tempo (movimento) é representado por convenções impressas no espaço do mapa, tais como setas ou isolinhas. Apesar de se comunicarem em certas esferas da cultura e da representação, estas formas de apresentar o mundo têm características, digamos, inversas. Enquanto o filme indica o espaço a partir de formas temporais (ritmos, movimentos, cortes), o mapa indica o tempo a partir de formas espaciais.

A pintura tem este lado comum com a cartografia. Para representar os vários tempos de uma batalha Paolo Ucello¹⁷⁹ dividiu a tela em várias partes e pintou em cada uma delas um episódio, um momento. Ao fundo do quadro vemos momentos anteriores ou posteriores à batalha que vemos em primeiro plano.

¹⁷⁸ *A linguagem secreta do cinema*, p. 39.

¹⁷⁹ *A batalha de São Romano*. 1450. Impresso em Alison Cole. *Perspective*. Collection Eyewitness art. New York, Dorling Kindersley, 1992. p. 16-7.

O tempo não é a dificuldade do cinema, mas o espaço¹⁸⁰. Este vai sendo construído, montado, a partir dos vários lugares que vão sendo apresentados na tela, com ou sem cortes entre eles. Se é uma panorâmica em “velocidade normal” (como se girássemos o pescoço) que realiza a ligação entre dois lugares, temos condições de deduzir a que distância em metros ou quilômetros um fica do outro no espaço cotidiano. Se é uma panorâmica rápida ou um chicote que estabelece esta ligação, a distância poderá até ser intuída (pelo tempo que o chicote dura), mas as referências serão pequenas ou mesmo nulas. Caso haja um corte seco entre as duas cenas que mostram lugares diferentes, a distância entre eles no espaço cotidiano é impossível mesmo de ser intuída, já que o corte implica uma descontinuidade espacial total.

Dependendo do tipo de montagem das cenas, o corte pode ser indicativo de simultaneidade de ações entre dois lugares (cenas) mostrados um depois do outro na sequência fílmica. Nestes casos, nem mesmo o “tempo gasto” para nos levar de um lugar ao outro pelo chicote pode nos dar alguma referência das “distâncias reais”. A rapidíssima passagem das imagens, tornando tudo uma massa amorfa em movimento aceleradíssimo, pode ser uma opção de estilo e não uma opção de localização que transforma espaço-distância em tempo de demora¹⁸¹.

¹⁸⁰ “No cinema, por mais vasto que seja o horizonte, o espaço permanece uma ilusão. É apenas a imagem do espaço.” Jean-Claude Carrière, *A linguagem secreta do cinema*, p. 79.

¹⁸¹ É bom lembrar que o tempo gasto de um lugar ao outro no cinema não deve ser relacionado com o tempo do relógio. Ele é um tempo subjetivo, sujeito às oscilações emocionais. Um tempo baseado em nossas bem conhecidas relações cotidianas com o tempo: quanto melhor é a situação vivida, quanto mais coisas fazemos, menor é a duração deste tempo; ao contrário, quanto pior é a situação que vivemos, quanto maior é o medo e a impotência que sentimos, mais dilatada é a duração deste momento. Mesmo seguindo esta regra, mais próxima da temporalidade do filme, existem cenas e sequências que se pautam por outras lógicas temporais. Os dez segundos que faltam para que uma bomba exploda o mocinho do filme duram frequentemente mais de um minuto. É nossa vontade que “segura” o tempo, dilatando-o até que nosso desejo seja satisfeito.

A contiguidade espacial dos lugares, tão cara aos estudiosos do espaço comum cotidiano, está sempre ameaçada, senão eliminada, nos filmes.

No entanto, não é tão simples assim eliminar o espaço onde convivemos. Lembremos que os filmes são construídos com material captado no real ordinário. Ele é nossa referência de deslocamento e, uma vez que o filme se cole em nossa realidade mais próxima e conhecida, este espaço se manterá como referência durante todo o filme. Um morador de Paris sabe mais ou menos o tempo que demora uma pessoa para ir de metrô do Museu do Louvre até o Arco do Triunfo. Se o filme desrespeitar (reduzindo ou aumentando) muito este tempo, o espectador sentirá um estranhamento qualquer, algo a indicar-lhe que o filme está querendo enganá-lo. Evidentemente que este estranhamento não ocorreria naqueles espectadores que não fazem a mínima idéia do tempo gasto neste percurso. Para estes apenas o tempo é o referente no filme. As distâncias entre os lugares é dada, quase que exclusivamente, pelo tempo gasto de um ao outro. Se não foi gasto tempo algum, a distância é nula. Os lugares estão colados, sobrepostos, no *espaço dramático*.

Se o filme é descolado do mundo real cotidiano, se nele existe um universo fantástico, com regras e leis próprias, então as distâncias entre os lugares passam a ser, para todo e qualquer espectador, uma questão de tempo, nunca de quilômetros. Não mais um único quadro ou cena pode servir de referência para as distâncias, mas somente a sucessão deles é capaz de propor aproximações ou distanciamentos entre os lugares onde se passam as ações da história.

O formato em que é realizado um filme influi em seu impacto sobre o público. Marcel Martin, ao falar sobre o formato cinemascope (tela com 1 x 2,33¹⁸²) diz que

“esse formato grande apresenta inconvenientes. Contrariamente à tela habitual, não corresponde ao formato do nosso campo de visão nítida, e com isso a atenção corre o risco de se dispersar. A necessidade de preencher espaço tão vasto faz com que a tela seja invadida por circunstâncias materiais que podem adquirir uma importância que a ação necessariamente não lhes confere. O lado espetacular do cinema vê-se assim reforçado, às vezes em detrimento da interioridade, com uma direção de cena mais teatral porque concebida antes em largura do que em profundidade. A tela larga não parece, portanto, favorável aos temas com dominante psicológica ou intimista. Essas reservas de princípio poderiam ser desmentidas por êxitos isolados, mas o fato é que o cinemascope está hoje praticamente abandonado em proveito de um formato de menor tamanho (1 x 1,66)”¹⁸³.

¹⁸² Esta razão estabelece a proporção entre os dois lados do retângulo da tela-quadro, ou seja, para cada 1 unidade de altura há 2,33 unidades na largura.

¹⁸³ *A linguagem cinematográfica*, p. 72.

Assim também a escolha dos planos é determinante e determinada da significação que se queira dar a alguma cena. Já se escreveu muito sobre o efeito de “penetração na alma” conseguido pelo primeiro plano do rosto de uma pessoa¹⁸⁴. As palavras de Marcel Martin exemplificam o efeito de um outro plano, quase oposto ao *close up*:

“Reduzindo o homem a uma silhueta minúscula, o plano geral o reintegra no mundo, faz com que as coisas o devorem, ‘objetiva-o’; daí uma tonalidade psicológica bastante pessimista, uma ambiência moral um tanto negativa, mas às vezes também uma dominante dramática de exaltação, lírica ou mesmo épica”¹⁸⁵.

É bem verdade que este efeito de achatamento do homem no mundo é devido ao homem ter comumente no cinema um tratamento de primeiro plano. Ao nos acostumarmos com a nitidez e importância do rosto à nossa frente, seremos envolvidos em uma sensação de desimportância ao deslocarmos este mesmo rosto para a mesma distância em que vejo os demais objetos e seres.

O primeiro plano do rosto é parâmetro de dimensão e importância do personagem naquela cena ou sequência.

A presença da chuva nos filmes ocorre normalmente em *planos de fundo*. Será este o lugar onde estaremos *acostumados* a encontrar a chuva na tela. Ele será o *parâmetro de naturalidade* que nós espectadores utilizaremos em nossas relações de significação e importância com as chuvas cinematográficas. Se ela sai deste *lugar* em direção aos “primeiros planos” será notada não só pelo aumento do seu ruído ou maior evidência de sua imagem. O *estranhamento* causado em nós pela alteração do lugar ocupado tradicionalmente é também um fator atuante em nosso entendimento e em nossas sensações durante um filme.

A própria cultura cinematográfica cria e recria padrões e modelos que são tornados parâmetros para os espectadores.

¹⁸⁴ “O gesto de pegar um isqueiro ou uma colher nos é aproximadamente familiar, mas nada sabemos sobre o que se passa verdadeiramente entre a mão e o metal, e muito menos sobre as alterações provocadas por nesse gesto pelos nossos vários estados de espírito. Aqui intervêm a câmera com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e miniaturizações. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional.” Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 189.

¹⁸⁵ Marcel Martin, *A linguagem cinematográfica*, p. 38.

A CHUVA TECNO-INDUSTRIAL
um universo de previsibilidade absoluta

“*Finish.*”

“*Terminou.*”

O objetivo maior do *trabalho de homem*, realizado pelo personagem principal do filme *Blade Runner*, é dado por uma palavra vinda da medicina: *retirada*. A precisão deve ser cirúrgica-científica¹⁸⁶, não ética. O que estará sendo retirado — os replicantes — são “órgãos doentes” que trazem ameaças de desestabilização e morte a todo o organismo-sociedade.

A ordem social é pensada como orgânica. Não mecânica e nem eletrônica. Para uma sociedade pensada como organismo os perigos de destruição são pensados como vindos *de fora*: off world. Da mesma forma, uma vez identificado o agente causador do Mal, ele deve ser expulso daquele Mundo, retirado.

Acompanhamos também uma história de amor. Como em qualquer *narrativa romântica* o centro está no verbo amar. Deckard ama Rachael? “Você me ama?”, pergunta ele a ela. “Eu amo você”, ela responde, olhos nos olhos. Mas do amor dele não teremos confirmação em palavras. Intuímos este sentimento em suas expressões de dor e alívio na sequência final do filme.

O mesmo detetive dos olhos azuis envidraçados dirá outras frases, ainda no topo do prédio onde Roy morre. Debaixo da forte chuva que cai, antes de entrar na nave, ele se volta para Deckard: “Pena que ela não viverá”. Por fim completa: “Mas quem vive?” Serão estas frases e a angústia provocada por elas no rosto do detetive-herói que o transportarão, após um corte seco, do alto daquele prédio à porta de entrada de seu apartamento, onde Rachael dorme. Minutos depois a projeção chega ao final.

Este filme termina duas vezes. Primeiro assistimos ao desenlace daquilo que estou considerando a *narrativa épica* presente nele. Após a garantia de manutenção daquela ordem social — a certeza de continuidade daquele mundo — assistimos ao desfecho do *drama romântico*¹⁸⁷.

Estas duas narrativas se entrelaçam de maneira profunda. Enquanto acompanhamos a luta pela defesa do mundo existente, acompanhamos também a descoberta e a vivência do amor pelos seus personagens principais: Roy e Pris, Rachael e Deckard.

Nestes percursos entrelaçados travamos a descoberta de que a defesa do mundo é feita por seres similares àqueles que ameaçam este mundo. Se na versão *Caçador de andróides* esta possibilidade fica em aberto, na *Versão do diretor*, Deckard é explicitamente um replicante¹⁸⁸. O outro detetive, que faz a ligação de Deckard com os seus superiores na Polícia, também liga, com suas frases, as duas narrativas presentes nesta história. Também ele parece ser um replicante.

Mas qual Ordem social estava sendo defendida por Deckard e o restante do aparato policial?

Defendia-se o mundo criado a partir do controle total das forças da Natureza. Um mundo criado pelo trabalho do Homem sobre a Natureza. Uma Natureza domada pela Cidade. O mundo desenvolvido por Tyrrell e seus companheiros. Uma Ordem que radicaliza a que temos hoje.

Nas décadas iniciais do século passado assistiu-se a uma inversão de poder que vinha sendo gestada desde os primórdios da Ciência moderna: as vontades humanas passam a se sobrepor às formas já dadas pela natureza preexistente. A generalização destes poderes se estenderá por mais de um século, e os seus resultados são indiscutíveis. Estão aí. Ao observarmos uma grande cidade nascida após as grandes descobertas técnicas dos últimos 200 anos, encontraremos uma predominância maciça de formas (próximas ou distantes) que se exibem plenas de simetria e planejamento, que não mais dispõem da “espontaneidade” da localização e da aparência dos fenômenos da Natureza. Num ambiente muito urbanizado as formas assimétricas das árvores, rios e morros estão contidas entre os paredões retilíneos e as esquinas circulares.

¹⁸⁶ No ensaio “Sinais”, publicado no livro *Mitos, emblemas e sinais*, Carlo Ginzburg nos mostra as profundas relações entre as origens da medicina moderna e os métodos de pesquisa científica, com sua centralidade nos indícios materiais como sinais para se chegar às descobertas, às verdades.

¹⁸⁷ Esta estrutura fílmica pode ser encontrada em quase todos os filmes que se concentram sobre ameaças genéricas (sobre toda uma população), tais como pestes, catástrofes naturais, invasores externos. Em filmes como *Epidemia* [James Cameron], *Vulcano* [Mick Jackson] ou *Independence Day* [Roland Emmerich], esta estrutura se faz presente. Mensagem desta estrutura? Para ser herói, primeiro é preciso colocar o compromisso social com seu povo protegido, depois é que virá a sua vida particular.

¹⁸⁸ O sonho que Deckard tem com o unicórnio e o origami com este animal mítico deixado pelo outro detetive à saída de seu apartamento, indicam que este último conhecia os sonhos de Deckard. Memórias implantadas. Ele mesmo, este outro detetive, que no início do filme precisa ter sua fala traduzida por um chinês para que se estabeleça a conversação entre ele e Deckard, ao final fala em perfeito inglês. Durante os dois dias em que se desenrola a história do filme ele tem “implantada” uma outra língua. Também ele é um replicante, daí a força da ironia de suas frases ao final. Também aí pode estar o motivo - a solidariedade entre iguais - para ele ter “poupado” Rachael.

Por estes mesmos anos, nos maiores centros europeus de poder, os territórios “bárbaros” da África e da Ásia são encarados como uma fonte especial de dinheiro. Na empresa colonialista não se pensava na ocupação de lugares conhecidos (com riquezas já sabidas); a importância daquelas terras estava nas possibilidades contidas ali. O máximo de extensão horizontal (no mapa, portanto) representava o máximo de possíveis achados e vendas. Nas cidades o chão ocupado pelos homens também passa a ser primeiro uma representação no papel. Esta representação é que será implantada no chão da cidade. De qualquer cidade, aliás, pois este chão deixa de ser um lugar específico e passa a ser um espaço abstrato, intercambiável, passível de existência em qualquer ponto do planeta onde se disponha de ferramentas e energias suficientes para implantá-lo. Mas para que realizá-lo com tantos gastos? Não seria melhor deixar estes territórios irem sendo ocupados pouco a pouco e de acordo com sua topografia e hidrografia? Certamente não. O chão urbano nesta época não mais é chão, mas tornou-se terreno, lote. Deixou de ser lugar habitável para ser espaço vendável. Perde de vez sua antiga e única condição de uso, para se tornar algo intercambiável, homogêneo. É neste período que se estrutura o solo urbano como mercadoria.

Quando a Indústria e a Ciência se descobriram mutuamente, inauguraram uma das mais poderosas alianças destes dois últimos séculos. Elas promovem o reino da eficiência e da novidade, por meio em grande medida da padronização (standardização). É o domínio de uma razão consciente e pragmática, da razão técnica da eficiência econômico-produtiva, aquela que prevê, que previne, que antecipa o futuro, que garante o amanhã ser igual ao que foi antevisto-planejado-pensado hoje — a partir de dados e teorias presentes e atuais.

Posso dizer que, nos dias que correm, estamos nas cidades, e que, para nós, a cidade é nosso corpo maior, nossas margens mais abrangentes. Nos dias em que se desenrola a história do filme *Blade Runner* a Cidade estará nos humanos. Os humanos serão os “lugares” onde a Cidade exercerá suas ações. A “vida” desenvolvida em laboratórios e teorias será inserida na vida biológica, mais antiga, tradicional, frágil.

O personagem J. F. Sebastian encerra em sua participação esta passagem. Carrega o destino de vivenciar a glória e a dor nela presente. Ele tem vida humana, biológica, e sofre de uma doença congênita de decrepitude acelerada. Seu corpo, sua vida, definha rapidamente. Ele ajuda na invenção dos replicantes. É um agente na produção desta nova forma de vida. Pelas suas mãos este novo “sopro vital” ascende em importância e força. Este é o seu *trabalho de homem*. J. F. Sebastian fascina-se com os “seres vivos” que ele ajudou a produzir. Apaixona-se por Pris. Submete-se a Roy por medo e admiração. A sua forma de vida, *inferior e corrompida*, será substituída por aquela outra forma,

superior e eficiente. Ele será perpetuado em sua obra coletiva: *a vida humana perfeita como uma máquina*.

Será este personagem, mão direita do projetista chefe, quem ajudará os replicantes a encontrarem com este “coordenador” da linha de produção vital. Tyrrell representa o homem idealizador e empreendedor, crente nos benefícios do desenvolvimento científico-tecnológico. Detém um pólo forte de poder naquela ordem estabelecida¹⁸⁹. A ordem da Cidade.

A Cidade e o Homem são o resultado do trabalho de muitos e muitos homens, não é o de um deus só em um tempo limitado e finito. Por isto, ela é sempre outra, e nós somos sempre outros, sendo sempre os mesmos. Em uma de suas *Cidades invisíveis*, Ítalo Calvino escreve:

“Evitem dizer que algumas vezes cidades diferentes sucedem-se no mesmo solo e com o mesmo nome, nascem e morrem sem se conhecer, incomunicáveis entre si. Às vezes, os nomes dos habitantes permanecem iguais, e o sotaque das vozes, e até mesmo os traços dos rostos; mas os deuses que vivem com os nomes e nos solos foram embora sem avisar e em seus lugares acomodaram-se deuses estranhos. É inútil querer saber se estes são melhores do que os antigos, dado que não existe nenhuma relação entre eles, da mesma forma que os velhos cartões postais não representam a Maurília do passado mas uma outra cidade que por acaso também se chamava Maurília”¹⁹⁰.

Aquela Los Angeles do filme é outra cidade que não a Los Angeles dos Estados Unidos da América. A primeira é uma cidade totalizadora, tudo emana dela e para ela. Mesmo a chuva é por ela produzida e controlada. Nela o deus que atua é o da Técnica. Seus atributos são a Previsibilidade, a Regularidade, a Precisão dos objetivos. As coisas criadas por este deus teriam em si os mesmos atributos dele? A chuva que cai durante toda a história é regular, previsível e precisa em seus objetivos de obscurecer, dissolver e embevecer?! Em paralelo com os replicantes, que seriam homens ideais, especializados em uma única atividade-profissão. Previsíveis, regulares e precisos. Como o cinema.

O filme é pensado simetricamente. O que o diretor decide dizer com imagens e sons ele espera que o espectador entenderá ao término da projeção. Há a crença na capacidade do *projeto de formação* realizado nos filmes ser totalmente assimilado pelos seus espectadores.

¹⁸⁹ Outro pólo de poder na Ordem social apresentada no filme seria o Chefe de Polícia. Este não a produz, mas garante sua continuidade.

¹⁹⁰ Ítalo Calvino, *As cidades invisíveis*, p. 30-1.

É a montagem que caracteriza o principal elemento da linguagem cinematográfica¹⁹¹. É a partir dela — de cortes, sobreposições, fusões, etc — que o cinema se tornará o criador de um novo mundo, do qual pedaços fotografados de tempo serão a matéria-prima. A montagem é responsável pela construção do *discurso* cinematográfico.

É ela que permite às filmagens serem realizadas em uma ordem qualquer, sem a necessária obediência às sequências prévias estabelecidas no roteiro ou às sequências futuras que se tornarão o filme. Raramente se fazem filmagens na mesma sequência em que estas serão montadas e mostradas aos espectadores. Cada cena ou sequência é descolada do restante do roteiro e rodada em separado. Como numa linha de montagem industrial qualquer, as peças (trechos de película impressos com cenas e sequências) podem ser produzidas por empresas (equipes) diferentes e, só depois, agrupadas sob um roteiro prévio e transformadas no produto final ao qual o consumidor tem acesso.

Esta aproximação com o universo industrial não é privilégio do momento de montagem do filme. A construção de estúdios e cenários, a elaboração de iluminação artificial, os vários tipos de lentes e filtros utilizados nas câmeras, etc, implicam na tentativa, pelos produtores e diretores de cinema, de realizar filmes sem que ocorra imprevistos causados por forças e fenômenos fora do seu controle direto. O interior de um estúdio reproduz o sonho do interior de uma cidade ou, mais particularmente, de uma fábrica. Outro espaço, outro tempo, outro mundo com regras diferentes. Não mais os ritmos definidos pela Natureza, mas os determinados pelos homens.

Na realização do sonho do homem urbano de ter um lugar onde todos os processos e fenômenos estariam sob seu controle e previsão, a Ciência joga um papel fundamental. É ela que se arvora a conhecer tudo e explicar tudo dentro de leis que jamais escapam ao mundo materialmente existente, ou seja, jamais transcendem em direção a uma explicação que inclui deuses e outras forças controladoras de fatos e fenômenos.

¹⁹¹ “A montagem constitui, efetivamente, o fundamento mais específico da linguagem fílmica, e uma definição de cinema não poderia passar sem a palavra ‘montagem’”. Marcel Martin, *A linguagem cinematográfica*, p. 132. Para Pier Paolo Pasolini “a montagem é muito semelhante à escolha que a morte faz dos atos da vida colocando-os fora do tempo.” *Empirismo herege*, p. 208. Citarei mais três trechos de Pasolini para deixar mais clara a relação que ele estabelece entre a montagem e a morte. “O carregador do cinema é o mesmo carregador que o carregador da realidade, portanto: e uma vez que o cinema é uma técnica audiovisual, o carregador do cinema apresenta-se e fala como na realidade. [...] O carregador de um filme — diferentemente do carregador do cinema que é um carregador vivo — é um carregador morto. Ainda mal alguém morreu, de fato, e já está feita, da sua vida apenas concluída, uma síntese instantânea. Caem no nada milhões de atos, expressões, sons, vozes, palavras, e apenas algumas dezenas ou centenas de todos eles sobrevivem. Um número enorme de frases que havia alguém dizia todas as manhãs, ao meio-dia, à tarde e à noite, e durante toda a sua vida, caem num abismo infinito e silencioso. Mas algumas destas frases resistem, como que miraculosamente, inscrevem-se na memória como epígrafes, permanecem suspensas na luz de uma manhã, na sombra doce de uma tarde: a mulher ou os amigos, lembrando-as, choram. Num filme são estas frases que permanecem.” “Tenho de repetir que uma vida, com todas as suas ações, só é decifrável por inteiro e com verdade após a morte: nesse momento, os seus tempos apertam-se e o insignificante cai. [...] Diferentemente do que se passa na vida ou no cinema, uma ação num filme [...] tem como significado o significado de uma ação real que lhe seja análoga — realizada pelas mesmas pessoas em carne e osso, no mesmo quadro natural e social — mas o seu sentido encontra-se já concluído e é já decifrável, como se a morte tivesse já chegado.” “Continuo a acreditar no cinema que narra, ou seja: na convenção através da qual a montagem escolhe, de entre planos-sequências infinitos que poderiam ser rodados, os traços significativos e de valor.” *Empirismo herege*, p. 204, 201 e 209, respectivamente.

No entanto, nós, homens urbanos e urbanizados, temos ainda que nos proteger de muitas coisas que escapam ao controle dos homens. Este seria o caso das chuvas. Dizemos normalmente que estes fenômenos estão sob as forças da Natureza. Se estes últimos séculos realizaram a dessacralização destas forças naturais enquanto explicação e previsão, ainda estamos muito distantes de assumirmos o seu controle. Diga-se: determinação de local e hora de sua manifestação, bem como sua intensidade e tipo.

Se a racionalidade científica não conseguiu realizar este sonho moderno, pelo menos legou aos homens metropolitanos do final do século passado um invento capaz de realizá-lo sob muitos aspectos. O cinematógrafo tornou possível ao homem captar os movimentos da realidade e reproduzi-los diante dos olhos numa velocidade que imita aquela em que tais movimentos ocorreram. Posteriormente, com a sincronização entre som e imagem captados, o cinema caminhou mais um passo rumo à “verdadeira realidade” mostrada nos filmes. Olhos e ouvidos vêem e ouvem¹⁹² a chuva como se estivessem em situações cotidianas da realidade envolvente. Uma vez que estes são os sentidos nobres em nossa civilização, ou seja, estando normalmente a cargo deles ditarem ou confirmarem a veracidade ou não dos fatos, os demais sentidos, tato, gosto e olfato, se submetem à sensação de realidade dada pelas imagens e sons vistos e ouvidos nos filmes. Tal força de crença têm o olhar e o ouvir, que somos capazes de dizer que sentimos cheiros, gostos e toques em tal ou qual filme.

Ver e ouvir *naturalmente*. Esta é a proposta que os filmes nos fazem¹⁹³. Uma *naturalidade* construída.

Nos idos tempos do início no cinema isto não era aceito e o “acordo” entre filme e espectadores tinha de ser mediado por um *explicador* das imagens. Os homens e mulheres foram se tornando afeitos às propostas de verossimilhança realizadas nas telas dos cinemas. Atualmente, ao nos dispormos a ver um filme, está implícita a aceitação deste acordo. Não há estranhamentos. Nos tornamos sim, muito mais exigentes quanto a admitirmos a semelhança, ou melhor, a veracidade¹⁹⁴, entre o que está lá e

¹⁹² “O som aumenta o coeficiente de autenticidade da imagem; a credibilidade — não apenas material, mas estética — da imagem é literalmente multiplicada por dez.” Marcel Martin, *A linguagem cinematográfica*, p. 114. No entanto, é sempre bom lembrar que o ponto de vista pode ser diferente do ponto de escuta em um filme, já que as gravações de imagem e som são procedimentos realizados em “canais” separados. Este deslocamento entre ponto de vista e ponto de escuta é um elemento de alteração (liberdade) com relação à realidade. Assim como os objetos vistos, os sons e ruídos também são decupados nos filmes. Só se ouvirá o que se deixou ouvir. Uma vez que se retira todos os outros sons que penetrariam aquela situação, os sons audíveis pelo espectador ficarão potencializados, adensando aquele momento, restringindo a ele todas as nossas atenções. Poderia chamar isto de “efeito headphone”.

¹⁹³ Proposta essa inviável se olharmos mais detidamente para o aparato técnico que cerca a produção dos filmes. Em meio a ele o próprio “ator sente-se exilado. Exilado não somente do palco, mas de si mesmo. Com um obscuro mal-estar, ele sente o vazio inexplicável resultante do fato de que seu corpo perde a substância, volatiliza-se, é privado de sua realidade, de sua vida, de sua voz, e até dos ruídos que ele produz ao deslocar-se, para transformar-se numa imagem muda que estremece na tela e depois desaparece em silêncio”. Luigi Pirandello, citado em Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 179-80. Neste processo, a câmera praticamente iguala os homens a objetos, retirando deles inclusive a sua *continuidade sonora*, colocando em seu corpo e em sua boca os sons e as palavras que se quiser. Nenhuma naturalidade, muito pelo contrário.

¹⁹⁴ Béla Balázs escreve que “o diretor não faz mais do que fotografar a *realidade*... mas é aí que ele decupa um *sentido*, qualquer que seja. Suas *imagens* são a realidade, é inegável. Mas sua *montagem* lhes dá um sentido, que pode ser verdadeiro ou falso. A montagem não mostra a realidade, mas inevitavelmente a ‘verdade’ (ou a mentira)”. Citado por Marcel Martin, *A linguagem cinematográfica*, p. 146. (grifos do autor)

aqui. Nossa cultura cinematográfica — nosso íntimo contato com o mundo das imagens produzidas — nos faculta o tédio e o julgamento daquela obra que estamos vendo.

Aprendemos a “caminhar” neste mundo de imagens que o cinema nos legou. Para muitos de nós o que é visto nos meios de comunicação audiovisuais é verdadeiro por princípio. Muitas vezes mais verdadeiro que o que foi vivido por ele em sua realidade cotidiana¹⁹⁵.

Temos sido pouco críticos ou, no mínimo, pouco atentos às alterações e manipulações exercidas sobre nós pelos universos criados nos cinemas e televisões. Em nossa íntima e constante convivência com os meios audiovisuais, *naturalizamos* praticamente tudo aquilo que aparece neles¹⁹⁶. Aprendemos a confiar em suas imagens, mesmo quando desconfiamos de sua ética¹⁹⁷.

Na ânsia de atingir à verdade das coisas esquecemos que todo instrumento humano é construído tendo em vista se apropriar de uma “parte da verdade” das coisas. O cinematógrafo e as câmeras se apropriam da “verdade” do movimento visual. Os microfones, das alterações auditivas. A junção destas duas verdades parciais nos dá a impressão de verdade totalizante.

Há uma série de motivos me dizem para desconfiar da realidade que vejo nas telas: ponto de vista único, cores alteradas, iluminação artificial, cenários capazes de dar a ilusão de que estou diante da Babilônia antiga. Durante o meu “dia pessoal”, quando sou dominado pela “consciência clara racional”, não sou enganado por estas imagens e sons. No entanto, ao entrar em contato com a minha “noite pessoal”, quando a consciência clara e a razão iluminista estão desatentas ou desligadas, penetro nestas imagens e sons como se nas experiências cotidianas e choro, rio e aprendo ao lembrá-las. Estes dois mo(vi)mentos não acontecem em tempos distintos, mas em lugares distintos de nós mesmos, inter-comunicantes em tese, deixados separados para nossa própria comodidade.

Precisamos de um dia de nuvens negras e chuva onde, misturados, dia e noite se fizessem presentes concomitantemente. Mas o sol insiste em brilhar no céu. Neste caso, vamos ao cinema e assistimos a um filme. Durante a projeção estaremos inteiros. Razão e emoção entrelaçadas a nos mostrar que esta própria divisão é artificial e historicamente localizada. Durante o filme o entendimento se dá de uma maneira, digamos, completa. O envolvimento emocional com as imagens é, normalmente, condição necessária para que o filme flua em nossa direção, para que ele nos diga alguma coisa. E ele dirá para o homem inteiro e não para a razão ou a emoção em particular.

¹⁹⁵ “Acredite nesta máquina cegamente, e ela o enganará sabiamente”. Stan Brakhage, *Metáforas da visão*, p. 345.

¹⁹⁶ “Os ‘intoxicados’ de cinema podem acabar não distinguindo mais, em sua memória, as imagens filmicas das lembranças de percepção real, tamanha a identidade estrutural desses dois fenômenos psíquicos.” Marcel Martin, *A linguagem cinematográfica*, p. 24. (grifo do autor)

¹⁹⁷ “Por um lado o filme parece suscitar, ao nível da imagem, o factual; por outro, apresenta-se, em todos os sentidos do termo, como uma manipulação.” Marc Ferro, *O filme: uma contra-análise da sociedade?*, p.202.

Onde quero chegar com toda esta conversa sobre razão, emoção, dia, noite, filme e chuva? Nesta última, quando mostrada pelo penúltimo.

Quando a chuva aparece em uma cena ou sequência filmica ela imediatamente nos remete para a chuva que cai das nuvens em nossas cidades e campos. No entanto, ela não é a mesma. Sabemos bem disto. No filme o que vemos não é chuva, mas água que está sendo jogada por sobre atores e cenários.

Ao comentar a famosa sequência em que Gene Kelly dança na chuva em *Cantando na chuva*, Peter Wollen escreve:

“Na realidade, o número todo, que foi rodado ao ar livre, em uma das ruas permanentes construídas na parte posterior do estúdio [East Side Street], exigiu um complexo trabalho de engenharia para fornecer o fluxo de água adequado para atravessar uma série de canos e cair como chuva e descer pela calha”¹⁹⁸.

Foi realizado um trabalho de *construção* da chuva. Ela deixou de ser um fenômeno natural e imprevisível para se tornar uma questão de canos e torneiras¹⁹⁹. Assim como a chuva, também o vento, o terremoto, o maremoto, a avalanche de neve, etc perdem a sua imprevisibilidade quando adentram o mundo do cinema.

O próprio filme *Cantando na chuva* parece ter como tema a demonstração de que o mundo do cinema não passa de um mundo artificialmente construído pelas mãos humanas a partir de seu trabalho sobre os materiais da natureza. O lema do filme, “o show não pode parar”, é uma atualização do lema dos industriais urbanos dos inícios das manufaturas, “o trabalho não pode parar”. Industriais que serão responsáveis, juntamente com técnicos e cientistas, pela construção de estruturas produtivas nas quais tudo é *previsto* com antecedência.

Uma chuva com hora marcada para começar e terminar, com uma quantidade pré-determinada de água por cair. Esta é a chuva industrializada pelo cinema. Ela não pode ser a mesma que cai das nuvens sobre nossas cabeças nos momentos mais “inadequados”.

Chuva previsível e controlada, as gotas d’água que vemos cair e escorrer em cenários e personagens vêm de um céu imaginário, composto de canos, nuvens, mangueiras, deuses e homens. Talvez o melhor fosse pensar em um céu no plural, céus que orbitam entre a materialidade das imagens

¹⁹⁸ *Cantando na chuva*, p. 19. (grifo meu)

¹⁹⁹ Walter Benjamin diz que “a natureza ilusionista do cinema é de segunda ordem e está no resultado da montagem. Em outras palavras, *no estúdio o aparelho impregna tão profundamente o real que o que aparece como realidade ‘pura’, sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem filmada por uma câmera disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie. A realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando artificial, e a visão da realidade imediata não é mais que a visão de uma flor azul no jardim da técnica*”. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 186. (grifos do autor)

da tela e a materialidade das memórias e sonhos. É nesta tensão, entre o natural e o artificial, que assistimos a queda da chuva nos filmes.

Será de acordo com o mundo criado pelo próprio filme que a chuva será mais ou menos técnica, mais ou menos natural.

Em filmes onde o mundo criado é próximo a irrealidades quaisquer, a chuva pode ser apresentada em toda a sua artificialidade cinematográfica. No filme *Underground: mentiras de guerra* [Emir Kusturica], onde um filme é realizado dentro do outro, há uma cena em que o diretor-personagem ordena que se faça chover. Neste momento a câmera enquadra um homem a esticar e ligar uma mangueira d'água em direção ao alto da cena filmada. Chuva explicitamente produzida pelo trabalho do homem. Não natural. Muito rara.

Em filmes que se localizam nas proximidades do mundo real cotidiano — a grande maioria deles —, a chuva será mostrada *o mais naturalmente possível*, buscando esconder qualquer participação humana na produção desta. Nestes casos o recurso à montagem é quase sempre necessário. Montando sequências em que se vê, na primeira, um céu nebuloso, raios e trovões (muitas vezes não há a necessidade de uma tomada visual, bastam os sons dos trovões); na segunda, alguns pingos sobre o chão ou a janela; na terceira, um plano mais aberto envolvendo os personagens e cenários pela chuva. Cortes secos ou fusões podem fazer a ligação entre ambas.

Muitas outras formas poderiam ser descritas aqui, mas não se faz necessário. O importante é que a função da montagem é unir céu e terra, ligar a chuva que cairá sobre o chão à sua origem celeste e nebulosa, naturalizando este fenômeno. Deste modo, sutilmente, sentimos as chuvas fílmicas como chuvas reais. É como nos diz Ismail Xavier:

*“a montagem sugere, nós deduzimos”*²⁰⁰.

Para nós, homens urbanos, acostumados a ver e ouvir a chuva através da janela de nossas casas e apartamentos, a chuva na tela tem pouca ou nenhuma diferença substancial da “chuva verdadeira”. Não temos mais contato com ela, nem com seu cheiro ou possível gosto. Realizamos diante da tela uma experiência semelhante àquela que realizamos diante da janela. Vemos e ouvimos a chuva.

Esta *naturalização* é conquistada não só pela forma *natural* com que vemos a chuva na tela, mas também por inseri-la em uma obra em que o próprio Tempo é mostrado “ao natural”. Milton José de Almeida escreve que

²⁰⁰ *Cinema: revelação e engano*, p. 368.

“a cronologia é o grau máximo do naturalismo no tempo. A própria observação dos seres, da natureza, durante um dia, um mês, anos, mostra esse tempo ‘natural’, o ciclo do começo, desenvolvimento e fim, o passar do tempo. Ela, a cronologia, é a dimensão temporal de mais fácil entendimento. A sua hierarquia e sucessão inexoráveis são vistas como naturais e lógicas”²⁰¹.

A chuva é, muitas vezes, um dos amparos da narrativa fílmica para criar e deixar em nós apenas esta idéia cronológica acerca do Tempo. Ela começa em determinado momento da projeção (às vezes intuído como anterior ao início da história que acompanhamos), cai durante algum tempo (portanto, tem uma *duração*) e por fim, pára. A chuva mostra-se e é mostrada como um evento característico e legitimador desta visão *naturalista* e *naturalizadora* do Tempo.

Em meio à sua luta por criar a sensação de *naturalidade absoluta da chuva* apesar de toda a sua artificialidade de produção, o cinema também lança mão de muitos dos gestos e situações vividos por nós em situações cotidianas de dias de chuva.

As posturas corporais que tomamos em dias de chuva, vinculadas às idéias de frieza, doença, roupa não adequada, permanecer molhado por muito tempo até chegar em casa, etc são coisas apropriadas pelo cinema, mas que não fazem parte do mundo no qual estão envolvidos os atores de um filme, afinal não estão indo para casa ou trabalho, a roupa “não adequada” irá ser tirada assim que terminada a gravação da cena, etc.

O cinema nos oferece um cruzamento de mundos, aproximação e distanciamento da cotidianidade dos gestos e expressões, nos levando a entrar em contato, tanto com o universo industrial e técnico que se situa por trás daquelas cenas, quanto com o universo mais intuitivo e sensorial que se situa bem diante de nós. É esta dialética fantástica que realizamos ao assistirmos a um filme qualquer em que a chuva se manifesta. Podemos penetrá-la como aparição mágica e divina, primordial, mas também podemos entendê-la como produto humano, asséptico e controlado. Normalmente uma forma não exclui a outra, mas a inclui e perpetua. O cinema permite o paroxismo de ser igual e diferente num mesmo instante de espaço-tempo. Um duplo.

Neste percurso acima, busquei dar conta de explicar a perda da “natureza natural” (imprevisível e aleatória) dos fenômenos na natureza, notadamente da chuva, quando presentes em um filme. Neste momento quero lembrar que isto se dá a despeito de ser o cinema a linguagem/técnica que foi capaz de representar/captar estes fenômenos de forma mais abrangente, mais naturais. Movimentos, sons, ângulos, micro e macro aspectos, ritmos.

²⁰¹ *Cinema: arte da memória*, p. 31. (grifo do autor)

*“Pela primeira vez na história das artes, na história da cultura, o homem descobria [com o cinematógrafo] um modo de registrar uma impressão do tempo. Surgia, simultaneamente, a possibilidade de reproduzir na tela esse tempo”*²⁰².

É esta “impressão do tempo” que permite ao cinema se apropriar daquilo que há de mais essencial na chuva: o movimento das gotas em queda sobre a superfície. É como se o cinema houvesse surpreendido a chuva em sua verdade mais íntima e se apropriado dela. No entanto, sabemos ser este um truque técnico que, a qualquer momento, por ironia ou defeito, pode transformar uma chuva lenta em uma tempestade poderosa, sem que haja alteração das imagens, apenas acelerando a velocidade²⁰³ com que gira o projetor e inserindo sons de trovões e relâmpagos.

A aparência de maior naturalidade de uma chuva, por ser o mais próximo possível da realidade²⁰⁴, é, portanto, um paradoxo, na medida em que este naturalismo é uma invenção de inúmeros técnicos e engenheiros. Não só isto, para atingir essa naturalidade aparente a chuva perde a sua natureza essencial de algo fora do controle dos homens. Sua previsibilidade é absoluta. Passa a estar sob o controle daquele que dirige o filme.

Se há perdas por este lado, há também ganhos. Esta realidade se torna outra, mais plena do sentido que se deu a ela.

*“Como toda arte e por ser arte, sobre uma escolha e uma ordenação, o cinema dispõe de uma prodigiosa possibilidade de adensamento do real”*²⁰⁵.

Neste adensamento há uma deliberada exclusão da complexidade e da pluralidade das coisas existentes. Busca-se literalizar alguma de suas faces, densificando o sentido no universo dramático.

*“Escolhida, composta, a realidade que aparece então na imagem é o resultado de uma percepção subjetiva, a do diretor. O cinema nos oferece uma imagem artística da realidade, ou seja, se refletirmos bem, totalmente não realista e reconstruída em função daquilo que o diretor pretende exprimir, sensorial ou intelectualmente”*²⁰⁶.

²⁰² Andrei Tarkovski, *Esculpir o tempo*, p. 71. (grifos do autor)

²⁰³ “Tudo no cinema é reproduzido da realidade, mas não o são os ritmos que apenas por acaso coincidem com os do real. É nos ritmos, por conseguinte, ou seja na montagem, que se pode sobretudo falar de arbitrariedade e de convencionalidade no que se refere à língua do cinema.” Pier Paolo Pasolini, *Empirismo herege*, p. 173 (nota de rodapé).

²⁰⁴ “Nenhuma outra arte pode comparar-se ao cinema quanto à força, à precisão e à inteireza com que ele transmite a consciência dos fatos e das estruturas estéticas existentes e em mutação no tempo.” Andrei Tarkovski, *Esculpir o tempo*, p. 79.

²⁰⁵ Marcel Marin, *A linguagem cinematográfica*, p. 25. (grifos do autor)

²⁰⁶ Marcel Marin, *A linguagem cinematográfica*, p. 24. (grifos do autor)

Estabelece-se um recorte nos múltiplos significados que uma chuva pode ter. Busca-se construir com um conjunto de recursos (imagens, ruídos, músicas, enquadramentos) a visão daquilo que se quer mostrar através da chuva²⁰⁷.

A construção do Espaço no filme está intimamente relacionada ao Tempo, ou melhor, às temporalidades existentes em cada pedaço de película. O Tempo no filme é essencialmente subjetivo e está ligado à *sensação de duração* de um momento, muito mais do que ao tempo objetivo do relógio. Essa *sensação de durar* é a sensação que fica quando a chuva cai. O Tempo, no isolamento relativo provocado por sua queda, abandona os relógios e retorna ao subjetivo; se instala nos corações das tranquilidades e angústias, no íntimo de cada uma das nossas *intensidades*.

Assim como a subjetividade está presente na *sensação de duração* tida pelos espectadores, há uma intensa subjetividade na elaboração do filme. Pier Paolo Pasolini diz que

*“é o autor que escolhe a passagem do tempo (a duração real de uma ação inteira, ou o salto sintético — da imagem de uma pessoa que nasce à imagem da mesma pessoa que morre); é o autor que escolhe o espaço de um plano e as relações de espaço entre um e outro plano.”*²⁰⁸

A partir desta idéia da *subjetividade do tempo* no cinema é que poderíamos entender melhor a montagem como o martelo do escultor de Andrei Tarkovski²⁰⁹, a unir cenas e sequências (pedaços de película) contendo intensidades temporais diferentes sem que o espectador sinta-se sacudido. Ou, que esta sacudida seja proposital e não ocasionada por uma emenda que liga num filme de aventura, por acaso, uma ação onde a *intensidade do tempo* é grande com outra onde esta intensidade é muito pequena, reduzindo o ritmo da trama.

*“A imagem cinematográfica, então, consiste basicamente na observação dos eventos da vida dentro do tempo, organizados em conformidade com o padrão da própria vida e sem descurar das suas leis temporais”*²¹⁰.

Mas de qual *vida* fala este autor e diretor? A vida humana individual com seu nascimento e morte certos e datados? A vida humana individual ou social pensada como uma sequência de eventos singulares com um fim já dado? Ou sem ele? A vida da chuva com seu eterno retorno? A vida das

²⁰⁷ Isto ocorre em outras formas de comunicação humanas, artísticas ou de notícias. Por exemplo, durante as enchentes nas cidades salienta-se apenas o lado destrutivo das chuvas, negligenciando abertamente outros aspectos, tais como aumento do nível dos reservatórios de água, limpeza do ar, florescimento das árvores. Se num universo próximo de nossas vidas, onde temos outras informações que nos ajudam a fazer a crítica do que nos é mostrado nos meios audiovisuais, manipula-se a visão que temos de alguns fatos e fenômenos, nos filmes de ficção esta possibilidade é potencializada por mil, dado que as informações e significações sobre o mundo e seus elementos constituintes nos são dadas pelas próprias imagens e sons do filme.

²⁰⁸ *Empirismo herege*, p. 216.

²⁰⁹ *Esculpir o tempo*, p. 72.

²¹⁰ Andrei Tarkovski, *Esculpir o tempo*, p. 77-8.

atividades sagradas que sempre retornam a um tempo original sempre o mesmo? A vida rápida dos insetos ou a longa existência das sequóias gigantes?

Qual delas será nosso parâmetro?

Os procedimentos de câmera lenta e câmera rápida são artifícios que podem ser utilizados para potencializar ou amenizar a intensidade temporal no interior de uma cena ou sequência fílmica, mas não são eles normalmente que definem esta intensidade.

A chuva, notadamente a chuva forte ou tempestuosa, pode ser um elemento usado para densificar o momento, impregnando a cena de uma temporalidade mais intensa, fazendo o coração bater mais forte, impulsionando a trama para a frente. Muitas chuvas que caem nos filmes se coligam à noite para reforçarem-se uma à outra ao indicarem passagem, mudança de rumo na trama, como é o caso da chuva de *Soberba* [Orson Welles] ou, em menor grau, de *A festa de Babette* [Gabriel Axel].

Muitas das *chuvas de filme* são duplas *precipitações*. São água que se precipita do alto sobre os personagens. São emoções que se condensaram na história (e no extracampo dos espectadores) que se precipitam sobre a narrativa, dando continuidade a ela. Elas adensam em torno de si as expectativas. Estas *precipitam-se* história adentro.

A condensação não se realiza em micro núcleos em torno dos quais as gotículas de vapor d'água vão se juntando e formando cúmulos e cúmulos-nimbos que se desfarão em gotas.

A condensação da chuva nos filmes se dará a partir da materialização de *pequenas tensões* de palavras e imagens assistidas, que num dado momento se tornam *núcleos condensados* que se *acumulam* e passam a *pesar* mais que o ar: *precipitam*. Indicará a passagem de um estado a outro, de um nível ao outro.

No citado *Soberba* de Orson Welles a chuva marca explicitamente uma passagem.

No filme de Francis Ford Copolla, *Apocalypse now*, a chuva cai no momento em que o barco trazendo Wilard à margem do rio, ao pé das escadas que o levariam a seu objetivo: o Capitão Kurtz. A chuva vem lavar os rostos e as imagens; vem desprender os homens do percurso e grudá-los à presença todo poderosa de Kurtz. No clímax deste filme a chuva se impõe²¹¹. A história mudará de rumo a partir daí.

²¹¹ Ver fita de vídeo anexa com *Notas fílmicas*.

Na refilmagem de *Moby Dick* [Franc Roddam] temos também uma destas chuvas. Ela se *precipita* sobre o barco no momento de maior tensão entre os marinheiros²¹². Um motim está mesmo tomando forma. Após a chuva os ânimos estarão mais calmos e a caçada à baleia irá continuar. Não foi o cair da chuva que acalmou os ânimos, mas os fatos que ocorreram entre os personagens — capitão e marinheiros — *durante* o cair da chuva.

No filme *Antes da chuva* tanto a *chuva coletiva* do final quanto as duas *chuvas individuais* podem ser entendidas desta maneira. Enquanto nas últimas são as tensões amorosas que se condensam no interior de Kiril e Aleksandar gerando aquelas precipitações, serão as tensões sociais daquela vila macedônica que *provocarão* a chuva do final da projeção²¹³.

A chuva, assim como a neve ou o vento frio, força a um recolhimento, a uma intensificação dos conflitos internos e um abandono da vida em sociedade. Em filmes onde a interiorização de certos dramas pessoais é fundamental no desenrolar da narrativa, a chuva pode vir a antecipar este aprofundamento. Como em *Razão e sensibilidade* [Ang Lee]. Neste filme, o maior contato consigo mesma da personagem (apresentado visualmente com ela caminhando para dentro da chuva, em direção ao interior do quadro²¹⁴) é acompanhado do adoecimento, um outro signo de passagem e expurgação, limpeza.

Nestes momentos o Tempo é intensificado. As cenas e sequências seguintes são decisivas, podem vir a desmentir ou modificar as anteriores e a história se encaminhar para outro desenlace que o previsto/indicado pelo já ocorrido no filme.

Estas chuvas que caem nos momentos de maior tensão da narrativa e que se ligam aos clímax dramáticos das histórias contadas são *chuvas de precipitação* e se prestam mais diretamente às cenas e sequências que buscam o aumento da tensão, a mudança, o desenlace, o entendimento, a retomada²¹⁵.

Podem haver chuvas que vêm desatar a tensão, liberar os corações da dor e da expectativa de um futuro trágico. Isto é o que ocorre em *Chuvas de verão* [Carlos Diegues], quando a chuva vem levar embora toda a tensão do crime em que se envolveu o aposentado, deixando em seu lugar a doce expectativa de um amor há muito desejado²¹⁶.

²¹² Ver fita de vídeo anexa com *Notas filmicas*.

²¹³ Pode ser que não seja a chuva a *precipitação* que cai no filme. No *Lado a lado* [Chris Columbus] será a neve a se precipitar para dentro da narrativa, diante dos espectadores. A partir de sua queda as tensões acumuladas durante a história começaram a ser amenizadas até o final amigável entre as duas mulheres.

²¹⁴ Ver fita de vídeo anexa com *Notas filmicas*.

²¹⁵ Filmes como *Cantando na chuva* [Gene Kelly e Stanley Donen] e *O paciente inglês* [Anthony Minguella] têm chuvas com estas características.

²¹⁶ Ver fita de vídeo anexa com *Notas filmicas*.

A última chuva do *Apocalypse now* [Francis Ford Coppola] cai sobre os homens que acabam de realizar a sua missão, após terem perdido os companheiros e enfrentado o “desconhecido” interior da floresta. Com a morte do Capitão Kurtz e a “incorporação” deste pelo seu perseguidor Wilard, este último abandona o sombrio mundo onde esteve nos últimos dias. Solta o barco e vai deixando-o descer o rio rumo ao seu mundo original²¹⁷.

Estas chuvas que caem no final da projeção ou próximo a este final, quando o drama já foi solucionado, e que se ligam ao desenlace das histórias contadas são *chuvas tranquilizadoras* e se prestam mais diretamente às cenas e sequências que buscam o relaxamento, a introspecção, a melancolia, a resolução.

Poderia dizer que mais um “tipo” de chuva pode ser encontrado nos filmes de ficção cinematográficos. As *chuvas introdutórias* são aquelas que caem na chegada de um personagem a um lugar e que se ligam ao início das histórias contadas. Prestam-se mais diretamente às cenas e sequências que buscam o suspense, a ambiguidade, o perigo, o mistério. Este seria o caso da chuva que cai quando a cozinheira Babette chega até a pequena vila que a acolherá após sua fuga da França, no filme *A festa de Babette* [Gabriel Axel]²¹⁸.

A chuva do final do *Antes da chuva* e a chuva constante de *Blade Runner* se enquadrariam melhor neste tipo de chuva filmica do que nos outros dois, a saber, as *introdutórias* e as *precipitadora*? As chuvas destes dois filmes são *tranquilizadoras*?

Mas ela não seria, neste mesmo filme, uma chuva *introdutória*, uma vez que o personagem principal Deckard aparece em um momento de chuva, indicando uma certa obscuridade e mistério em torno dele? Ou ela não seria uma chuva *precipitadora* já que no momento da resolução do drama, a perseguição de Deckard por Roy, chove torrencialmente?

Em *Blade Runner* a chuva assumiria todos os papéis e teria todos os sentidos assim como esteve presente em todos os tempos?

As perguntas explicitam as fissuras neste modo de olhar os elementos componentes da narrativa audiovisual.

Na verdade, esta classificação explicitada nos parágrafos acima viria apenas a acalmar nossa faina categorizadora, deixando o entendimento destas chuvas no contexto filmico relegado a segundo

²¹⁷ Ver fita de vídeo anexa com *Notas filmicas*.

²¹⁸ Nesta mesma categoria estariam chuvas como as do filme *Seven – os sete crimes capitais* [David Fincher] ou do antigo *Moby Dick* [John Huston].

plano. Ela ficaria restrita a um entendimento da participação da chuva na narrativa, restringindo o seu deslocamento para os universos mais amplos do *extracampo* de cada um dos espectadores em seus contextos culturais.

Não creio ser este o caminho para o “mergulho” em uma obra de cinema. Penso ter conseguido evitar em parte este impulso inicial.

Resolvi manter esta classificação acima exposta apenas para exemplificar um outro modo de aproximação dos sentidos assumidos pela chuva nos filmes.

QUINTO TEMPO DE CHUVA
Um mundo em dissolução

“Finish.”

“Terminou.”

No lugar oposto ao do Homem — cuja tarefa foi a de construir um ambiente humanizado e moderno no lugar da “floresta” — a tarefa de Deckard será a de proteger os homens que vivem no ambiente da Cidade contra o perigo do desconhecido que se instalou em seu interior.

O mundo urbano sonha-se como o domínio dos instrumentos técnicos, onde a previsibilidade é absoluta, de onde foi expulso todo desconhecido. No entanto, em nossas cidades a penetração de elementos que ainda guardam em si as qualidades da imprevisibilidade — tais como a chuva, o vento ou os desejos humanos — faz-se com frequência. Apesar do maior controle e conhecimento acerca destes “desconhecidos”, a geração deles, sua origem primeira, ainda escapa das mãos humanas. No espaço concreto e vivido por nós, este ambiente ideal, liberto da “floresta”, está por realizar-se no porvir.

O Cinema seria este ambiente ideal — A Cidade, A Civilização Tecnológica — apresentando-se para os homens e mulheres. Antecipando-se à realização concreta, é no cinema que a Previsibilidade atua com desenvoltura. Não há “peças” fora do lugar. Imagens e sons são montados deliberadamente pelos produtores e diretores para dizer e mostrar a glória das técnicas — discursiva, imagética, sonora, química, ótica, teórica.

A Natureza, com sua imprevisibilidade aos olhos da Ciência, não penetra neste ambiente. Ou melhor, a Natureza para entrar nesta Cidade Cinematográfica, primeiro passa por uma depuração, por uma retirada dos seus aspectos indesejados e incompatíveis com o mundo ao qual ela está adentrando.

No Cinema, os personagens humanos não antecedem ao ambiente em que vivem. São criados concomitantemente, uns para os outros. Os fenômenos naturais presentes nestes ambientes são, portanto, parte da criação do próprio personagem.

O personagem central que dá origem e coerência ao ambiente que vemos no filme *Blade Runner* é um policial, um detetive.

Nelson Brissac Peixoto diz que o detetive cinematográfico vive em ambientes úmidos e escuros.

*“O detetive se vê sempre em locais estranhos e desconfortáveis [...] Está sempre esperando, escondido, suando ou molhado. Nunca à vontade. Estranhamento reforçado pelo exterior, tomado por névoa ou chuva torrencial constante. O tempo todo à noite.”*²¹⁹

Esta chuva do filme *Blade Runner* não é “natural”, mas a *chuva do detetive cinematográfico*. Sem ele, ela não teria tomado existência. Sem ela, ele deixa de sê-lo, perde parte de seu charme e ambiguidade, da sua destreza em encontrar o criminoso neste emaranhado confuso e líquido que são as cidades onde atua. Esta chuva não é imprevista ou imprevisível. Cai onde e quando *tem de cair*.

*“A chuva constante e as ruas sempre molhadas, cheias de lama, são uma metáfora desse mundo dissoluto.”*²²⁰

A chuva que cai sobre a cidade onde desenrola-se a história do filme é a *imagem da dissolução*, antes de ser Natureza. No mundo da Cidade, a chuva é imagem de algo, além de fenômeno do real. É mais sentido e forma que materialidade. É cinema (movimento) antes de ser água.

Na Los Angeles de 2019 a chuva é onipresença. Nas sequências externas — ruas e topos de edifícios — a imagem e o som da chuva oscilam entre o primeiro e os demais planos fílmicos. Apenas em curtos momentos ela pára. Quando Pris atravessa a rua antes de sentar-se em meio ao lixo próximo à entrada do prédio onde mora J. F. Sebastian. Também quando Deckard estaciona o carro e “videofona” para o apartamento de J. F. Sebastian, onde está Pris. E quando Zhora cai morta sobre os vidros de uma vitrine. Neste momento neva, pequenos flocos depositam-se levemente sobre os ombros de Deckard, como a oferecer-lhe carinho e reconhecimento pela brutalidade que acabou de cometer. Nas duas cenas fronteiriças à esta são pesados fios de chuva que assistimos cair sobre os ombros do personagem.

Nas muitas cenas interiores em que ela não se faz presente, seu som e imagem são intuídos por nós. Estão “lá fora” a manter a cidade escoando de si própria.

²¹⁹ *Cenários em ruínas*, p. 12.

²²⁰ Nelson Brissac Peixoto, *Cenários em ruínas*, p. 15.

Em outras cenas de interior — notadamente as da sequência final de “perseguição” — a água escorre pelas paredes em primeiro plano. Ouvimos o som desse escorrer eterno rumo ao mais baixo dos prédios, ao mais fundo do solo. A água da chuva infiltra-se nos assoalhos, apodrece madeiras, enferruja pregos. Pinga dos tetos e forma poças no chão. Poças que nunca se esvaziam. Enchem e vazam. Caem feito torrente.

O barulho da chuva caindo é o som do mundo natural distante. Inaudível aos habitantes desta cidade do futuro. Esta chuva não é mais reconhecida como Natureza. Esta última só tem existência no mundo fora da Terra. As colônias Off-world são as “terras de ouro”. Elas voltam no Tempo para realizar a imaginária Época dourada dos mitos, onde homens e natureza viveram em harmonia e paz. Sua realização faz-se com a eliminação do trabalho humano, uma vez que nelas é onde estão os replicantes “*geneticamente projetados, feitos para suas [dos humanos] necessidades*”²²¹? Nostalgia mítica. Realização tecnológica. Fora deste planeta, com outra Natureza.

Sob as pesadas camadas de poluição que cobrem aquela cidade nenhuma Natureza floresce, à exceção da natureza humana. As demais foram perdidas. Não há mais luz suficiente para que a vida se revele.

*“A perda constitui um dos eventos centrais da vida no escuro.”*²²²

Escuros serão os lugares por onde passará Deckard. Não só os lugares marginais e degradados onde escondem-se os “criminosos” procurados. Os escritórios de polícia, as instalações da Tyrell Corporation e seu próprio apartamento têm iluminação difusa e pouca. Seus instrumentos só são utilizáveis onde a luz é fraca. “*É muito claro aqui*”²²³, diz Deckard para Tyrell, pedindo que se escureça um pouco mais o crepúsculo no grande adro onde estão, para que possa aplicar o teste em Rachael.

Como nos quadros de Rembrandt, os focos de luz direcionam o olhar. Iluminam as importâncias, adensando em torno delas aquilo que ficou na sombra. Encaminham o olhar. Assim também as fotografias, que recolocam luz nas sombras envolventes do passado, reconstruindo-o a partir de si mesmas, de seus enquadramentos “iluminados”.

O fundo escuro de uma noite que não tem contrário é o que vemos no filme *Blade Runner*. Sobre este fundo a chuva tornou-se iluminação e brilho. Luz difusa e salpicada, flutuante. Fios prateados em meio ao fundo negro acinzentado. Recurso técnico para tornar o fundo visível e dar profundidade ao bidimensional. A película cinematográfica imprime a luz que lhe chega. As gotas d’água refletem a luz

²²¹ *Caçador de andróides*, 8min 18seg. Na *Versão do diretor* estas frases, pronunciadas pela “nave” de propaganda da vida *Off-world*, não são colocadas na legenda.

²²² Nelson Brissac Peixoto, *Cenários em ruínas*, p. 13. (Grifo do autor)

²²³ *Caçador de andróides e Versão do diretor*, 18min 35seg.

lateralmente recebida. Esta iluminação não atinge o fundo do cenário, mas o salienta por ser antecipado pelos brilhos fugidios da chuva iluminada.

Noite e iluminação artificial. *Blade Runner* é a realização na tela da cidade noturna de que nos fala Milton José de Almeida?

*“As luzes que se acendem na noite urbana não são extensões luminosas da vida solar diurna. São focos, fogos, extraídos da própria noite que iluminam momentos do espaço que aí aparecem quando a alma solar abandona a cidade. A imagem da cidade à noite é uma mancha escura penetrável somente pela memória da experiência diurna e pelas projeções da nossa noite interior”*²²⁴.

Nesta cidade onde cada grupo de homens e mulheres vive e enxerga somente a si próprio, não há mais a luz única e igualitária do Sol. Não há conhecimento comum. Cada um vai em busca de encontrar seus iguais. A diferença assusta. Viver — ser feliz, ter prazer, desenvolver-se — e sobreviver — manter-se vivo e atento — aproximam-se. Misturam-se de tal modo no emaranhado urbano noturno que distingui-los com nitidez tornou-se impossível. Nossos receios impedem de nos lançarmos com mais força neste mundo oferecido pela noite, pelas sombras, pelo escuro do outro. É por isto que Nelson Brissac Peixoto afirma que

*“o detetive vive num mundo onde a frustração tomou conta das pessoas, onde cinismo e frieza se tornaram táticas de sobrevivência”*²²⁵

Na escuridão do cinema, como na “escuridão” da cidade, estamos tentando descobrir para onde vai a história. Quem é o culpado? Quem o vilão e quem o mocinho? Com quem está a verdade? O olhar do espectador vai em busca de pistas. O viver na cidade nos armou o olhar. Estamos sempre atentos. Nas cidade nunca se sabe quem é este que está ao nosso lado.

*“No mundo da escuridão, todos são detetives.”*²²⁶

E

*“o detetive é um voyeur, como o espectador de cinema.”*²²⁷

Há uma grande similaridade do olhar do policial-detetive com o olhar de quem assiste a um filme. Busca-se detalhes, antecipações, descobertas naquele único foco claro do que ficou escondido na escuridão ao seu redor. Pistas. Indícios para ir ao enalço.

*“O detetive acaba encontrando o que procura. A cidade de ruas tortuosas e muitas esquinas, de multidões, é um lugar próprio para encontros.”*²²⁸

²²⁴ Anotações para o estudo das imagens e sons na cultura atual, p. 142.

²²⁵ Cenários em ruínas, p. 14.

²²⁶ Nelson Brissac Peixoto, *Cenários em ruínas*, p. 13.

Neste filme, ele persegue os seres conhecidos como replicantes. Réplicas feitas à imagem e semelhança dos homens e mulheres. Difíceis de serem encontrados na multidão.

Blade Runner aponta para a dessacralização de tudo. Aquilo que há de mais sagrado para o homem, ou seja, o próprio homem, já é criado por meios técnicos. A chuva que cai é produzida pela Cidade, não vem das nuvens²²⁹.

A nave ao subir escapa da chuva. Serão os prédios mais altos que as nuvens? Ou serão as “nuvens da técnica” que estão mais baixas?

A chuva que cai naquelas ruas foi posta ali para realizar uma tarefa: dissolver. Ela lembra a chuva que cai no terceiro círculo do *Inferno* de Dante Alighiere.

No Canto VI, este autor escreve:

“Os dois poetas percorrem o Círculo terceiro, onde penam os pecadores por intemperança, os que abusaram da mesa, fustigados por uma chuva eterna e dilacerados pelas garras de Cérbero; [...]

*Ao despertar da mente, sucumbida
ante a amarga visão dos dois cunhados,
tendo a alma de tristeza inda envolvida,*

*eis que outras penas, outros torturados
vi ao redor de mim, por onde eu ia,
aqui e ali, com olhos perturbados.*

***Era o terceiro Círculo, a que fria,
maldita e eterna chuva circunscreve,
a qual regra alguma obedecia.***

*Granizo grosso, água viscosa e neve
soltavam-se do espaço tenebroso,
apodrecendo a terra frouxa e leve.”²³⁰*

²²⁷ Nelson Brissac Peixoto, *Cenários em ruínas*, p. 16.

²²⁸ Nelson Brissac Peixoto, *Cenários em ruínas*, p. 18.

²²⁹ Pode-se até buscar uma explicação geográfico-meteorológica para esta chuva constante. O alto índice de emissão de gases com partículas sólidas que funcionariam como núcleos de condensação e aglutinação das micropartículas de água e vapor d’água em suspensão na atmosfera. Desta forma, haveria uma disponibilidade muito grande e constante destes núcleos, fazendo com que o tempo de permanência da água em forma de vapor na atmosfera fosse reduzido amplamente, acelerando portanto o ciclo da água, uma vez que, ao serem evaporadas, as micropartículas rapidamente se agrupariam em torno deste núcleos de poluentes, condensando-se, pesando e precipitando-se de volta à superfície. Desta maneira, reinseriríamos esta chuva constante no domínio da Natureza, apesar do ritmo dos seus ciclos ter sido acelerado como resultado da poluição humana.

Apenas em parte as duas imagens se coadunam.

Um detetive poderia ser acusado do pecado de intemperança ou da gula, que levariam os homens a serem lançados neste círculo infernal? Normalmente os detetives são calmos e pacientes. Homens treinados para serem frios, eles tiram muitas de suas vitórias e descobertas desta contenção e respeito ao outro.

Nelson Brissac Peixoto diz mesmo que

*“o detetive se condena ao maior isolamento. Sua integridade e independência só são possíveis graças a um total afastamento do meio em que vive.”*²³¹

A chuva que cai sobre os detetives cinematográficos indica a dissolução do mundo em que eles agem. Este mundo é que foi lançado no Inferno por Intemperança e Gula. É ele que está circunscrito por esta chuva sem regras a apodrecer seu chão.

Nele, o detetive busca salvar aqueles que o procuram. Ele é o último dos homens que mantém o olhar atento aos detalhes, que “tempera” seu olhar. Nelson Brissac Peixoto²³² aponta o detetive cinematográfico, o *private*, como uma espécie de homem em extinção, capaz de ir em busca daquilo que não conhece. De se dispor a procurar, a observar, para conhecer.

Deckard não é um *private*. É um profissional do Estado, “protege” a população e não apenas seu cliente. Suas ações, no entanto, aproximam-se das deste tipo de detetive. As ações do protagonista do filme *Blade Runner* dividem-se em dois momentos: *mapear* e *procurar*. No primeiro, momento ele agirá como homem do Estado. No segundo, como detetive privado.

Por *mapear* entendo a utilização dos arquivos públicos e instrumentos oficiais para tomar conhecimento do maior número de informações acerca daquilo que irá perseguir. Neste filme, incluir-se-ia aí a sequência em que, diante do computador, conversa com o “Chefe” de polícia Bryant, que vai lhe informando o número, o nome e os rostos dos replicantes rebelados. Também a sequência em que Deckard “entrevista” Rachael na Tyrell Corporation, utilizando-se dos equipamentos Voight-kampff. Outra das sequências em que sua ação assemelha-se a dos homens da polícia oficial é aquela em que “invade” a fotografia encontrada no hotel onde o replicante Leon morava. Coloca a foto em um equipamento ampliador das imagens [esper machine] e a perscruta em seus mínimos detalhes. Faz na foto o que está acostumado a fazer na cidade, nos lugares desta por onde vasculha e observa.

²³⁰ *A divina comédia*, p. 63. (Grifos meus)

²³¹ *Cenários em ruínas*, p. 15.

²³² *Cenários em ruínas*, p. 11-3.

Na última frase do parágrafo acima está indicada a ação de *procurar*. Ela é realizada com o envolvimento do próprio corpo do detetive. Ele arrisca-se a ir aos lugares por onde passou o replicante rebelado. É preciso fazê-lo, pois neste momento serão os sentidos físicos que lhe trarão pistas e respostas. Principalmente o olhar é seu instrumento neste momento. Com ele, observa os detalhes, perscruta os lugares.

Enquanto os detalhes captados pelos olhos atentos dão indícios que o farão continuar o caminho, os resultados dos testes com equipamentos dão a ele uma resposta final, o sim ou o não.

O primeiro destes momentos, *mapear*, ele o cumprirá diligentemente, com perfeição e prudência. No segundo, *procurar*, estará engajado pessoalmente e o fará com garra, coração e cérebro acelerados. Cada nova pista encontrada o incentivará a continuar rumo à mais uma descoberta. As ações realizadas por Deckard, nos locais onde vai encontrando as pistas que o levam até os replicantes procurados, são por demais semelhantes às ações desenvolvidas pelos *privates* dos muitos filmes do que ficou conhecido por cinema *noir*. Daí a aproximação inevitável.

Esta aproximação fez-se ainda mais forte ao reconhecermos na Los Angeles de 2019 o ambiente úmido e escurecido, cheio de sombras, que caracteriza a típica ambientação destes filmes: noite, lugares estreitos e degradados, chuva torrencial.

A primeira pista conseguida por Deckard são as escamas encontradas na banheira do hotel em que Leon morava. “*Aquilo que estava na banheira não era humano. Replicantes não têm escamas*”²³³, pensa o caçador de andróides. E vai em busca de descobrir de onde saíram elas.

É importante salientar que no momento em que Deckard e Gaff postam-se em frente ao hotel Yukon, onde estarão as pistas que o levarão à replicante Zhora, a tomada de imagem é feita em *plongée* e o único som que ouvimos é o da chuva caindo. Construiu-se imgeticamente o ambiente onde vive o *private* de que nos fala Nelson Brissac Peixoto, ligando Deckard a esta tradição dos detetives cinematográficos. Ele surge com o barulho da chuva que sempre o acompanha.

Até ir àquele hotel, Deckard era um “testador”. A partir de respostas dadas pelos equipamentos e as teorias é que ele *mapeava* sua investigação. No hotel, serão os olhos e a intuição que o guiarão em sua *procura*.

A segunda pista vem com a tecnologia de se observar uma imagem. Mais precisamente, ao “penetrar” uma fotografia por meio de aparato tecnológico.

“E estas fotos de família?! Replicantes não têm família.”²³⁴, pensa o caçador de andróides. “Não sei porque replicantes guardam fotos. Talvez fossem como para Rachael. Precisam de lembranças.”²³⁵, conclui. “Você pegou as preciosas fotos?”²³⁶, foi a única pergunta de Roy a Leon, indicando a importância das mesmas.

As fotografias são como sínteses da realidade. Ao fotografar algo busca-se retirá-lo do fluxo indiferenciado do tempo, da profusão de objetos dos lugares. Busca-se captar naquele retângulo o sentido daquele momento, daquele lugar, concentrar na imagem fixada no papel a densidade e a intensidade da vida ali presenciada.

Ampliar a foto, ver mais de perto aquilo que foi retratado ao longe, é driblar a realidade, é enxergar mais que o olho, é se apropriar daquilo que estava escondido, imperceptível devido ao seu diminuto tamanho.

Pois Deckard faz isto. Insere uma das fotos encontradas no hotel em um aparelho que permite “passear” por ela, ampliá-la. À medida que as ordens vão sendo dadas, acompanhamos na tela a pequena imagem ser aumentada e aproximada. Passamos a ver detalhes: copos sobre um móvel ao fundo, objetos refletidos no espelho, roupas brilhantes, bracelete em braço feminino, corpo de mulher que repousa, tatuagem de serpente do lado esquerdo do pescoço desta mulher. Será desta última imagem, “raptada” do “álbum de família”, que Deckard pedirá a impressão.

Conhecimento adquirido por aproximação, tal qual é anunciado no início do filme, quando as imagens nos mostram, a cada corte, as duas pirâmides da Tyrell Corporation cada vez mais próximas até penetrarmos em seu interior, onde está Holden a iniciar o teste Voigh-kampff em Leon.

Também por ampliação através de aparelhos para tornar visíveis aos olhos informações minúsculas, Deckard descobrirá que a escama encontrada não é de peixe, mas de cobra. Neste mesmo olhar mais de perto lhe é revelado que se trata de uma escama artificialmente produzida. O número de série do fabricante e a excepcional qualidade da escama o fará encontrar o árabe que a produziu e através deste chegar até a casa de shows onde utiliza-se esses animais artificiais.

O proprietário da casa diz desconhecer a mulher tatuada da foto mostrada por Deckard. As cenas seguintes mostram inúmeras mulheres. Rostos femininos entre muitos outros, falando, gesticulando, vestindo adereços. As sequências de imagens “comentam” a dificuldade do detetive encontrar aquela mulher em meio a tamanha multidão delas. Caso ele não tivesse impresso sua imagem no papel,

²³³ *Caçador de andróides*, 24min 37seg.

²³⁴ *Caçador de andróides*, 24min 50seg.

²³⁵ *Caçador de andróides*, 35min e 43seg.

²³⁶ *Caçador de andróides e Versão do diretor*, 25min 28seg.

também ele a teria esquecido, perdido seu rosto na enorme quantidade e diversidade de rostos com os quais cruzara naquele dia.

Somente um rosto inserido na memória por um sentimento não será esquecido. Para Deckard, este rosto será o de Rachael. Ele a reconhecerá no meio do amontoado de pessoas que circulam pelas ruas. Vai em direção a ela.

Ao dispor-se inteiro e “apaixonadamente” a descortinar o mistério, a encontrar o malfeitor, o detetive testa a si mesmo.

“Aquele que passa a vida a desvendar o mistério dos outros teme ver ameaçado o seu anonimato, seus próprios segredos.”²³⁷

Após a saída de Rachael de seu apartamento, o caçador de andróides pensa: “Replicantes não deviam ter emoções. Tampouco blade runners. O que havia comigo?”²³⁸

Deckard sente aproximar-se de si mesmo. Observa as fotos sobre o piano. Há nostalgia em seu olhar. Neste filme acompanhamos o envolvimento deste personagem com o amor por Rachael. Se no *Caçador de andróides* será esta a maior de suas descobertas, na *Versão do diretor* ela se equiparará à descoberta do replicante que ele próprio é. Ele experimentará o conhecimento de si mesmo através dos olhos do outro, da aproximação do outro.

O trecho da história deste personagem que acompanhamos durante a projeção confirmará a visão do que vem a ser o conhecimento destacada neste filme: aquele que se dá por aproximação visual. Descoberto com lupa, o objeto que se tornou ícone do trabalho detetivesco.

Com a lupa olha-se uma coisa de cada vez. Colocamos as coisas em primeiríssimo plano. Elas saltam de seu entorno, individualizando-se em nossos olhos e mentes.

Chegar mais perto para poder conhecer. O grande olho do início do filme seria a metáfora do olhar de perto, do reparar?

Olhar muito de perto não seria ver outra coisa?

Neste filme, também da chuva aproximamos o olhar. Ao a encararmos bem de perto veremos gotas. Cada uma delas será apenas gota, pois só a união delas em sua queda comum seria chuva? Olhada de perto a gota já não conteria a visão da chuva, seu frescor e transparência, sua fecundidade?

Em *Blade Runner* também a chuva seria focalizada bem de perto, tornada gota a escorrer pelo rosto de Rachael, infiltrando-se na “terra seca” do matador. A aproximação da chuva, o olhar mais de

²³⁷ Nelson Brissac Peixoto, *Cenários em ruínas*, p. 17.

²³⁸ *Caçador de andróides*, 35min 23seg.

perto, é a gota d'água, é a lágrima. Lágrima solitária que desce pela face de Rachael ao lhe ser revelado ser ela própria uma replicante. É naquele momento que Deckard inverte sua posição ofensiva em acolhedora. Esta a imagem que lhe será fixada na memória, que ele passará a perseguir, que lhe criará emoções. Esta a experiência jamais esquecida. Não se perderá na “chuva” de rostos da multidão urbana.

Serão as experiências e imagens vistas por Roy que “se perderão no tempo, feito lágrimas na chuva”²³⁹. Jamais foram esquecidas por ele. Elas que lhe deram sensibilidade, as sensações e sentimentos de estar *vivo* no mundo.

No imenso caminhar da sociedade, muito do que é lembrança individual perde-se. No entanto, aos nos perpetuar-mos em livros, filhos, fotos ou filmes, contamos nossas lembranças. Conseguimos que elas sigam no tempo. A Roy e demais replicantes rebelados estas possibilidades foram negadas.

Ao impedir que Deckard caia em direção à morte, Roy deixa de ser mais um bandido perseguido nos filmes policiais. Grava-se em nossas memórias, de todos que assistimos à sua morte.

Diante de Roy, seu perseguidor e salvador, Deckard chora? Seu rosto exprime uma emoção intensa e em certo momento vemos descer pela sua face esquerda uma gota. Uma lágrima? Não o sabemos. Com a chuva a escorrer pelo seu rosto, as lágrimas tornaram-se, elas próprias, chuva a escoar.

O cineasta realiza em imagem aquilo que foi pronunciado com palavras.

²³⁹ *Caçador de andróides*, 1h 45min 45seg. *Versão do diretor*, 1h 45min 52seg.

SEXTO TEMPO DE CHUVA
o contato com as águas de cima

“No início do século XXI a Corporação Tyrell aprimorou os robôs à fase Nexus — ser virtualmente idêntico a um humano — chamado replicante”

Primeiro parágrafo do texto inicial do filme Blade Runner

Esta história de proteção do mundo existente pode ser narrada de um outro ponto de vista. Não mais a narrativa de um dos heróis que protegeu nosso mundo de sua derrocada, mas a narrativa do *mito fundador* de um novo mundo, de uma outra ordem social que tem origem — como tantas narrativas míticas existentes o demonstram — em material aquoso, escuro e sem forma definida: o oceano ou um monstro marinho, o interior úmido da floresta, o barro.

Assim como no *barro* estão presentes os oito elementos químicos mais abundantes da crosta terrestre²⁴⁰, e que provavelmente deram origem à vida biológica e humana, segundo as crenças científicas atuais, é da realidade preexistente no ambiente daquela cidade que se constituirão as novas formas e leis do mundo que surge.

Se, numa simplificação para fins comparativos, a civilização de Tyrell cria um lugar livre das influências “negativas” da Natureza, mas a mantém presente em seus aspectos “positivos”, no mundo deckardiano²⁴¹ — no qual Deckard vive — a Natureza já estará totalmente domada e consistirá apenas de seus aspectos tidos como positivos na opinião dos homens do mundo de Tyrell.

Duzentos anos depois de excluídas todas as “negatividades” da Natureza, ela será pensada apenas como coisa positiva. A chuva será tida como uma coisa boa que limpa o ar e traz a água para as pessoas e indústrias, sem a possibilidade de causar transtornos e chateações, muito menos destruição, inundação

²⁴⁰ Silício, oxigênio, nitrogênio, carbono, potássio, ferro, alumínio e manganês.

²⁴¹ A semelhança de pronúncia com *descartiano* seria proposital?

e mortes. A chuva dantesca - fria, maldita e eterna - teria sido expulsa do *novo* meio-ambiente elaborado por Tyrell.

No filme *Blade Runner* as construções arruinadas, a escuridão e o caos urbanos indicariam a decrepitude deste modelo tecnológico de ambiente? Se assim for aceito por nós, a onipresença e a constância da chuva poderiam indicar a falência do modelo tecnológico de relação com a Natureza. Estaríamos, então, diante do retorno da chuva do Canto VI da Divina Comédia? Ou da chuva diluviana, não eterna, mas suficiente para afogar os pecados e pecadores, limpando do mundo o mal, permitindo que se construa uma nova ordem sobre a Terra?

“Deus disse a Noé: Chegou o fim de toda carne, eu o decidi, pois a terra está cheia de violência por causa dos homens e eu os farei desaparecer da terra.”²⁴²

“A chuva caiu sobre a terra durante quarenta dias e quarenta noites. [...] As águas subiram cada vez mais sobre a terra e as mais altas montanhas que estão sob todo o céu foram cobertas.

[...]

Deus fez passar um vento sobre a terra e as águas baixaram. Fecharam-se as fontes do abismo e as comportas do céu: — deteve-se a chuva do céu e as águas pouco a pouco se retiraram da terra; — as águas baixaram ao cabo de cento e oitenta dias.”²⁴³

“Estabeleço minha aliança convosco: tudo o que existe não será mais destruído pelas águas do dilúvio; não haverá mais dilúvio para devastar a terra.”²⁴⁴

Se em momento anterior tomei a chuva dantesca como a que mais se aproximaria daquela que cai insistentemente durante o filme, agora tomarei a chuva bíblica como inspiradora de minha imaginação. Será com esta chuva purificadora em meus pensamentos que encontrarei outros elos de aproximação entre os escritos do Gênesis²⁴⁵, bem como outros “capítulos” bíblicos, e a narrativa de *Blade Runner*.

Tomo aquela chuva constante como indicação do dilúvio sobre o mundo, da transformação daquilo que tem forma em algo amorfo, não só disponível mas também *pedinte de nova forma*. Só

²⁴² *Bíblia de Jerusalém*, p. 40.

²⁴³ *Bíblia de Jerusalém*, p. 41.

²⁴⁴ *Bíblia de Jerusalém*, p. 43.

²⁴⁵ Reforçando minhas intuições, muitos ícones do mito de criação bíblico estão presentes no filme, além do dilúvio: a serpente que, a partir de uma mulher, permite ao homem a aproximação do “conhecimento”; a descoberta, pelo homem, de sua origem através da mulher, Rachael, que abandona o Criador; a criação de uma nova mulher pelo homem, foi ele quem apontou para ela o conhecimento mais inteiro de si mesma, lhe deu uma “costela”, lhe ensinando o amor e os sentimentos; é a mulher quem salva o homem da morte, que lhe dá a continuidade da vida, senão pela procriação, pelo impedimento de sua morte. Além de outras imagens cristãs, tais como a mão trespassada por um prego [que será a mão salvadora do abismo] e da pomba [alma] que alça vôo em direção ao alto e azul após a morte de Roy.

então apresento Deckard²⁴⁶ e Rachael como *heróis fundadores* da ordem futura, aqueles que lhe darão sua forma. Arrasadoramente tecnológica, nela a vida biológica não terá a necessidade de ser protegida, pois a continuidade deste mundo se sustentará na técnica, nas linhas de produção de novos não-homens e não-mulheres, ou se quisermos pensar como eles mesmos se pensarão: novos *homens e mulheres*.

Novos homens e mulheres criados à imagem e semelhança de seus criadores, “os replicantes Nexus 6 eram superiores em força e agilidade e igualavam em inteligência aos engenheiros que os projetaram.”²⁴⁷

Foram produtos do aprimoramento dos robôs, com a utilização da engenharia genética para produzir materiais semelhantes aos tecidos e músculos biológicos. No entanto, permanecem tendo como finalidade a mesma utilização que os robôs mecânicos ou eletrônicos. “Replicantes eram usados fora da Terra como escravos em tarefas perigosas e na colonização de outros planetas.”²⁴⁸ A rebelião destes seres contra os humanos não é uma revolta da Natureza, mas se enquadra nas muitas fantásticas histórias que narram a rebelião das máquinas aos seus inventores, os homens. “Após um motim sangrento de um grupo de Nexus 6, os replicantes foram declarados ilegais na Terra, sob pena de morte.”²⁴⁹

Deckard era um *blade runner*, pertencia a um esquadrão com ordens para matar qualquer replicante que viesse à Terra. Essa tarefa “não se chamava execução. Chamava-se retirada [remoção]”²⁵⁰. Verbos comuns na Medicina, ciência que trabalha, em sua vertente intervencionista, com a retirada dos “órgãos defeituosos”, ou seja, aquilo que *passou a funcionar mal*, por isto ameaça o “bom” desempenho do corpo, neste paralelo, do corpo social.

“Não entendo. Por que se arriscam a voltar à Terra? É estranho. O que querem da Tyrell Corporation?”, pergunta Deckard a Bryant. Obterá a seguinte resposta: “Responda você. Está aqui para isto”²⁵¹.

A resposta será dada ao espectador por Roy, no seguinte diálogo com Tyrell, o mais importante de seus criadores, quem projetou o seu cérebro.

— Não é fácil encontrar o Criador.

— Em que ele pode ajudá-lo?

— **O criador pode consertar o que fez.**

— Você quer ser modificado? Ficar aqui?

— Pensei em algo mais radical.

²⁴⁶ Na *Versão do diretor*, a qual tomarei como base da minha interpretação, o desenrolar do filme vai criando suspeitas e confirmações de que o próprio Deckard é um replicante. No *Caçador de andróides*, estas suspeitas acerca da replicância do *blade runner* são praticamente nulas, pois nesta versão não aparece o sonho que ele tem com um unicórnio, não existindo, portanto, nenhuma ligação entre estas memórias e sonhos de Deckard e o origami de unicórnio encontrado à saída de seu apartamento.

²⁴⁷ *Caçador de andróides* e *Versão do diretor*, 1min 46seg.

²⁴⁸ *Caçador de andróides* e *Versão do diretor*, 1min 55seg.

²⁴⁹ *Caçador de andróides* e *Versão do diretor*, 2min 02seg.

²⁵⁰ *Caçador de andróides* e *Versão do diretor*, 2min 20seg.

—Qual o problema?

—Morte.

—Temo esteja fora de minha jurisdição.

—**Eu quero viver mais... Pai.**

—Coisas da vida... alterar a evolução de um sistema orgânico é fatal. Uma sequência codificada não pode ser mudada.

[...]

—Fizemos o melhor com você.

—Mas não para durar...

—A luz que brilha demais, consome-se rápido. E você brilhou muito, muito mesmo, Roy. Olhe só o filho pródigo. Você é uma obra e tanto.

—Fiz coisas... duvidosas.

—E coisas extraordinárias. Aproveite a vida.

—Nada que o impeça de entrar no céu da biomecânica.”²⁵²

Ao final desta conversa Roy aproxima-se de Tyrell, toma seu rosto nas mãos, beija-o na boca e aperta o crânio de Tyrell até estourá-lo. O Criador não pôde salvar a criatura. Teve sua morte decretada a partir de então, afinal tornou-se o responsável pelo sofrimento da mesma.

Os replicantes vieram em busca de vida mais longa, de conhecimento para prorrogá-la. Do conhecimento que permitiria a eles mesmos darem continuidade à vida de sua “espécie”, de sua “série”. Buscavam a autonomia perante seu criador.

Numa interpretação simples do mito bíblico da criação do homem, foi a conquista desta autonomia que nos expulsou do Paraíso. Foi o conhecimento do sexo e da reprodução de outros seres humanos a partir dele que fez o homem cair do Paraíso. A queda para a morte carnal. O tempo limitado de vida foi o castigo de Deus aos homens.

Bryant fala a Deckard que “há um dispositivo infalível [mecanismo de proteção]. [...] Quatro anos de vida”²⁵³. Este é o meio que os inventores dos replicantes encontraram para evitar que alcançassem o conhecimento das emoções e tomassem para si a semelhança total com seus criadores humanos.

Tyrell e sua civilização, como o Saturno da *Teogonia* de Hesíodo, consumia seus próprios filhos antes que estes ameaçassem seu poder.

²⁵¹ *Caçador de andróides e Versão do diretor*, 13min 56seg.

²⁵² *Caçador de andróides*, 1h 22min 04seg. *Versão do diretor*, 1h 22min 18seg. (grifos meus)

²⁵³ *Caçador de andróides e Versão do diretor*, 15min 07seg.

Enquanto estes seres, réplicas da parte física do homem, mantiveram-se limitados ao trabalho repetitivo e preciso dos aparatos mecânico-eletrônicos, puderam ser controlados com tranquilidade, pois esta experiência exígua de contato com o mundo não os fazia refletir ou questionar, ou sentir qualquer outra coisa que a vontade de realizar seu trabalho repetitivo e preciso?

Assim que os trabalhos desenvolvidos por estes seres criados pelos homens foram tornando-se mais diversificados e complexos, exigindo deles tomadas de decisão frente a fatos novos, pensamentos e sentimentos começaram a encontrar caminhos outros que não o da obediência industrial e programada? Ao colocar-se a dúvida, as incertezas e as responsabilidades tomam acento no dia-a-dia, levando-os a recorrer a *valores* para a tomada de decisão que extrapolam a atividade a ser realizada.

É o encontro com o impreciso dos sentimentos e desejos humanos, com as descontinuidades entre o dizer e o fazer daqueles que os rodeiam e dão ordens, que levou os replicantes a fazerem-se perguntas, a entender da condição de vida que seria a deles?

Roy diz “*Perguntas [questions]*”²⁵⁴ e mais a frente repete “*Perguntas [questions]*”²⁵⁵ e pára, com o olhar fixado no oriental à sua frente. Só alguns segundos depois é que fará a pergunta específica daquele momento. Tal o peso das perguntas, que ele calava-se por um breve momento. Seriam elas as mesmas para as quais nós, humanos, também gostaríamos de obter respostas? “*Morfologia, longevidade, ativação*”²⁵⁶, inquire Roy ao oriental especializado em olhos artificiais.

Buscou repostas naquele que lhe dera a possibilidade de ver bem. Queria pistas e as buscava naqueles que tinham o contato mais íntimo com o universo que era o seu: cibernético.

Todas as pistas encontradas por Deckard no enalço dos replicantes são integrantes do mesmo mundo deles, ou seja, dos objetos e seres criados pelos homens. Os materiais para a criação de um mundo que fosse deles já estavam lá, dispersos e disponíveis. Faltava romper com o Criador... Assim foi com a Queda dos homens do paraíso divino; realizada através de objetos e seres do próprio mundo divino: cobra, árvore e maçã. Foi destes elementos e seres, colocados no mundo por Deus, que os homens constituíram seu mundo.

Será dos elementos e seres colocados no mundo pelo Homem que os replicantes Deckard e Rachael constituirão o seu.

²⁵⁴ *Caçador de andróides e Versão do diretor*, 27min 56seg.

²⁵⁵ *Caçador de andróides e Versão do diretor*, 28min 56seg.

²⁵⁶ *Caçador de andróides e Versão do diretor*, 28min 22seg.

Deckard e Rachael seriam uma fusão entre Adão e Eva e Noé e sua esposa, invertidos temporalmente. Primeiro salvariam-se da inundação diluviana para depois tornarem-se o casal original da nova espécie e do novo mundo. Será neste Novo Mundo que se contará a história que assistimos no filme como mito fundador, aquela saga que deu origem ao mundo onde viverão seus descendentes.

O grande herói dele será Roy. Ele será o primeiro deus do novo tempo vindouro, pois foi ele que, com suas atitudes e inquietações violentas, proporcionou a descoberta de Deckard e Rachael de suas respectivas “replicâncias”. Ele lhes proporcionou o Conhecimento de suas origens, além de ter salvado a vida de Deckard. Este salvamento foi sua perpetuação. De Roy em Deckard.

À semelhança do herói Wilard, do filme *Apocalypse now* [Francis Ford Coppola], que ao final de sua missão leva consigo os diários (as memórias) do Capitão Kurtz, a quem perseguiu em nome da lei, Deckard levará consigo as experiências (as memórias) relatadas por Roy.

Nos dois filmes, ao final da sequência em que estes dois pares de homens se embatem, há a fusão de duas imagens. Dois rostos são fundidos, duas “pessoas” tornadas uma só. Wilard a um deus de pedra. Deckard a um deus loiro, Roy.

A “loucura” de Roy pode também ser aproximada à do Capitão Kurtz do filme de Coppola²⁵⁷ e do livro de Joseph Conrad, *O coração da treva*. Desentendimento da faina colonizadora, sacrificadora de homens e produtos, causadora do horror inexplicável. “*Eu fiz coisas... duvidosas*”²⁵⁸, diz Roy a Tyrell. Neste silêncio reticente encontramos o sentido da dor enraizada nas entranhas.

Há, no entanto, uma diferença brutal entre Kurtz e Roy que alça as semelhanças a maiores grandezas: estão dos lados opostos do projeto colonizador. Kurtz o chefia, Roy é um escravo dele. No encontro de suas ganas e loucuras o horror. As palavras finais de Marlon Brando, interpretando o Capitão Kurtz no filme *Apocalypse now*, ouvidas como um surdo a marcar o passo da marcha fúnebre: “O horror... o horror...”

A ausência de sentidos. A iminência de sentidos outros no “dentro” de cada um.

Ao final de sua vida Roy entende a irracionalidade da existência e dá às suas muitas visões e experiências um caráter poético com forte nostalgia antecipada. Ele vai dizer a Deckard: “*Eu vi coisas que vocês não acreditariam. Naves de ataque em chamas perto da borda de Orion. Vi a luz do farol cintilar no escuro da Comporta Tannhäuser. Todos estes momentos se perderão no tempo, como lágrimas na chuva*”²⁵⁹. O início, concomitante ao início desta fala de Roy, da música tema do filme, suave e enternecedora, bem

²⁵⁷ Levando-nos do Gênesis ao Apocalipse e vice-versa.

²⁵⁸ *Caçador de andróides*, 1h 24min 24seg. *Versão do diretor*, 1h 24min 36seg.

como o barulho continuado e sempre igual do cair da chuva, nos dá a impressão de que esta breve cena na qual são reveladas a Deckard algumas das lembranças de Roy durou muito mais tempo na “vida” daqueles personagens, de modo que fosse possível a Roy relatar todas as suas experiências a Deckard e não só as que o ouvimos dizer. A câmera lenta utilizada para fazer a cena da morte de Roy, o pender de sua cabeça para a frente e o esvoaçar da pomba, amplia a sensação de que aquela breve sequência teria tido uma duração bem mais alongada na “vida real” da Los Angeles de 2019.

Roy finalizará este relato como um deus, antecipando a hora da sua morte. “*Hora de morrer*”²⁶⁰, pronuncia ele com um doce sorriso a mirar Deckard. A cabeça pende levemente para a frente. Sobre ela, a chuva cai.

Será o aprendizado trazido a Roy pela junção emoção-reflexão que salvará Deckard?

Enquanto o mundo que assistimos no filme é embasado na expulsão da emoção [enquanto força descontrolada da Natureza] como proposta de conquista de novos mundos e de conhecimento e relação com o outro, o mundo de Deckard será fundado sobre uma emoção salvadora, aquela que transforma uma coisa em outra, que permite olhar para o mundo de muitas maneiras diferentes, encontrando nele, a cada olhada, novas coisas verdadeiras. Deste mundo será dispensada a busca da verdade única e eterna, encontrada através do movimento egoísta da razão científico-tecnológica?

Mas Roy é produto deste mundo que faz previsões, que utiliza teorias e instrumentos para antever o futuro; para melhor programar-se para ele ou alterar o seu rumo. Posso então supor que ele programou tudo para dar *exemplos* a Deckard de como agir no mundo que será fundado por este e que foi antevisto por Roy? Salvou Deckard para salvar a si mesmo, suas memórias, crenças e ensinamentos? Para que um mundo à sua imagem e semelhança fosse criado? Não foi assim, segundo os cristãos, quando da vinda de Cristo à Terra? Deus já sabia de tudo que ele iria passar, mas ele precisava viver todos aqueles episódios para que estes fossem tomados como *modelos exemplares* para as atitudes dos homens.

Assim também no cinema, tomamos os personagens como *modelos* de homens e mulheres a serem seguidos.²⁶¹

²⁵⁹ *Caçador de andróides*, 1h 45min 15seg. *Versão do diretor*, 1h 45min 28seg.

²⁶⁰ *Caçador de andróides*, 1h 46min 01seg. *Versão do diretor*, 1h 46min 14seg.

²⁶¹ Milton José de Almeida, em seu livro *Cinema: arte da memória*, estabelece elos de continuidade entre as propostas de “educação da alma” presentes nos afrescos das igrejas cristãs e as das sequências cinematográficas.

Roy, durante a última sequência de que participa, passará de perseguido a perseguidor. Ao final da caçada ele segura sua caça, sustenta-a pelo braço sobre o abismo. Depois coloca-a diante dele e morre após poucas palavras.

Como não sucumbir ao final da tarefa? Este é o nosso desafio... e de Deckard. Nesta história que acompanhamos, assistimos à *tomada de consciência* de Deckard quanto à sua própria existência e daquele mundo onde ele vive. Também realiza uma *tomada do inconsciente* ao deparar-se com suas próprias memórias e sonhos implantados. Ele adquire o *conhecimento* de si próprio. Compreende o horror interno àquela sociedade. Por isto ele torna-se capaz — e se crê capaz — de fundar algo de novo, para evitar que tudo se acabe. Ou simplesmente para salvar-se e dar continuidade ao amor que sente por Rachael.

Retraça seu destino ao colocar-se a tarefa de construir um outro mundo. Ao final do filme ele iniciará a sua tarefa de *construir*. Antes ele defendeu o já construído.

Em direção ao fundo escuro e molhado da pós-metrópole ou rumando em direção à natureza natural, o casal originado nesta história está diante de uma situação semelhante a de Adão e Eva. Eles foram expulsos do seu lugar original e se encaminham para iniciar um mundo novo em outro lugar.

No final da versão original, *Caçador de andróides*, em que eles rumam de volta ao mundo natural, temos um casal híbrido homem-replicante viajando em um veículo técnico que estabelece um paralelismo com a condição deles: o biológico-natural-humano-homem se junta ao mecânico-artificial-replicante-mulher para dar origem a um mundo idílico, apesar de tenso e isolado. Uma utopia, dentro do melhor dos moldes destes sonhos: ilhas isoladas e distantes em que o espiritual-humano caminha em total harmonia com o material-humano dando origem a um mundo paradisíaco onde reina a felicidade do amor mútuo.

No final da *Versão do diretor*, em que eles mergulham na escuridão da própria cidade, temos um casal de andróides em um elevador. Aqui não há aproximação de mundos distintos, mas a radicalização de um só mundo, a saber, o construído-artificial, cibernético. Estamos, então, diante de um paralelismo mais direto com o casal bíblico original. Feitos do mesmo *barro*, tornados impuros pelo mesmo pecado de conhecer a sua origem, expulsos pelo próprio Criador-Homem, eles deverão dar início a um novo mundo em meio às demais criaturas feitas por este mesmo Homem-Criador.

Adão e Eva foram viver em meio à Natureza, conhecendo-a, coletando e cultivando, pastoreando. A chuva fecundando, com seus ciclos, a terra que os alimentava. Dominando-a, intervindo nela,

modificando-a até se tornar Cidade, meio-ambiente humanizado, os descendentes do casal original cristão expulsaram as leis naturais elaborando outras leis que passarão a ser reguladoras da vida na Cidade.

Deckard e Rachael irão viver em meio à Cidade. Esta será seu ambiente “natural”. Com suas ações futuras construirão outro ambiente.

Na Cidade onde eles foram viver assistimos ao acúmulo do humano, assim como no mundo herdado de Deus pelos humanos havia um acúmulo do divino. Na Cidade é que as coisas inventadas e construídas vão se ajuntando. Adensam aquele lugar de tal modo que recriam a “floresta”, onde o obscuro e o desconhecido pode estar escondido. Se ela entra em decadência e é “devolvida” aos tempos da Natureza, suas ruínas não conseguem conter o inexorável retorno daquele lugar à condição de “deserto”. A presença das ruínas até mesmo anuncia um retorno da Natureza, do não-habitado pelo homem. As ruínas seriam a marca da retomada que a Natureza fez da Cidade? Será Natureza o que virá após a Cidade? Algum tipo de chuva cairá no mundo de Deckard e Rachael, ou após o dilúvio purificador esta cessará para sempre? Após a Cidade virá outra coisa que não a Natureza? A Ruína, entendida como ambiente ideal para um certo tipo de vida pós-humana?

Iniciar a tarefa do pós-humano, mais-que-humano, não-humano. Este seria o destino de Deckard e sua companheira Rachael.

PRECIPITAÇÕES FINAIS

A Chuva de Cinema: tese circular e inacabada

“Um filme não termina. Também não começa. Ele dura. É como a chuva. Passa. Escorre. Penetra e fecunda. Carrega e destrói. É múltiplo e único. Quando termina é que se tem de novo a ‘consciência clara’. Durante o filme vivemos a opacidade e a fluidez. Enquanto chove olhamos pela janela os contornos moventes do mundo. Se nos permitimos molhar são nossos contornos que se moverão. Devemos nos permitir ao filme. Entregarmos nosso ser ao outro personagem que brilha diante de nós.”^{1}*

Foi com as frases acima que dei início às *Precipitações iniciais* desta tese. No percurso de escrevê-la descobri que também as teses são como filmes e chuvas. Elas *duram*. Por encontrar esta similaridade circular entre estes três fatos que me acompanharam nestes últimos anos, permito-me fechar o círculo desta tese realizando nela aquilo que acredito realizamos com relação ao seu tema: *chuva de cinema*. Voltar a ela própria, retomando partes para dizer dela mesma. Digamos que tomarei algumas *gotas* para falar da *chuva* que ela foi.

Não terei como preocupação principal o alinhavo das “citações” com o texto que as acompanha. A idéia aqui é rememorar. Retornar ao texto em seus momentos mais intensos e diretos. Colocar luz em alguns de seus trechos, como o fazia Rembrandt. Diminuir o tamanho do tempo que os separa. Colocar estes pedaços iluminados mais próximos, separados apenas por *cortes secos* e breves comentários. Enfim, realizar o eterno movimento circular da natureza da chuva, que vem trazê-la sempre a mesma e sempre outra.

Nos dois filmes [...] privilegiados neste texto sobre a Chuva no cinema, Antes da Chuva e Blade Runner, a Chuva oscila entre o primeiro plano e o fundo do quadro. Neles, a Chuva torna-se personagem, intervém na narrativa, coloca-se como participante dos dois planos do filme. Será pelo fio condutor de suas chuvas que tent[ar]ei uma aproximação e um entendimento maiores dos mundos criados e projetados nestes filmes.

* Os parágrafos em itálico foram retirados do próprio texto da tese. A indicação das páginas onde eles se encontram na tese está ao final. Mantive os grifos do texto original.

Além disto, eles se completam em uma certa sequência explicativa: da espera da Chuva nas sociedades tradicionais e agrícolas à Chuva integrada às paisagens urbano-cinematográficas das sociedades futuristas e pós-industriais. Entre estes dois mundos é que se situa a Cidade onde a Chuva cai nos dias de hoje: entre a sutil imprevisibilidade e a previsibilidade total.ⁱⁱ

Com as várias interpretações que fiz dos dois filmes, busquei concretizar possibilidades levantadas por mim mesmo durante o texto de tese. Possibilidades de mergulhos em nossos outros planos de entendimento que se vinculem às nossas tradições culturais e que tenham na interpretação da chuva que cai durante a projeção a guia para estes mergulhos.

Creio que as *chuvas de cinema* têm mais possibilidades de nos levar em um destes mergulhos do que as *chuvas naturais*. Estas últimas nos tomam em nosso dia-a-dia de ir e vir, de trabalhar, rir e nos relacionar com as demais coisas e pessoas que compõem nosso mundo. Durante o tempo em que ela cai, temos que nos dividir em tantas e quantas atividades e pensamentos que o cair da chuva, sua imagem e som, cheiro e sensibilidade, dissipam-se ou perdem-se em meio a este cotidiano que não permite paradas e observações alongadas. Quando conquistamos estas paradas (férias, finais de semana, doenças, engarrafamentos) e observamos o mundo com mais detalhe, reparando nas coisas que nele aparecem, teremos um contato com os fenômenos da Natureza de uma maneira mais forte e penetrante. Nestes momentos, a chuva que vemos ou tomamos aproxima-se das *chuvas de cinema*. Vivemo-las de maneira mais inteira, permitindo que elas reverberem de maneira mais profunda em nosso ser.

Quanto às *chuvas de cinema*, elas aparecem na tela como todo elemento da Natureza presente em alguma manifestação cultural e artística humana: “aplainadas”. Os artistas tomam nestas obras um (ou poucos) dos tantos e complexos sentidos que as chuvas podem nos trazer.

Estabelece-se um recorte nos múltiplos significados que uma chuva pode ter. Busca-se construir com um conjunto de recursos (imagens, ruídos, músicas, enquadramentos) a visão daquilo que se quer mostrar através da chuva.ⁱⁱⁱ

Apesar de desligarem-se da pluralidade que caracteriza a realidade, estas obras culturais e artísticas concentram-se em torno de alguma significação desta chuva, adensando nela todas as outras em potência. Ao salientar um sentido, ao colocar uma luz mais forte sobre ele — “escondendo” os outros que antes tornavam opacas as vibrações deste —, o artista pode ter encontrado uma *porta de entrada*, onde nossas memórias, sonhos e inconscientes virão tocar e fazer-se notar. Podem nos trazer “coisas novas” para os planos rotineiros e compreensíveis do que chamamos *vida consciente*. Ou então e concomitantemente com isto, desestabilizar esta *vida consciente* ao colocá-la em xeque diante de um

conteúdo imprevisto e instantâneo que “entrou” em nós por aquela *porta de entrada* fornecida pelo artista em sua representação cinematográfica da chuva em determinada cena ou sequência. O estranhamento, o desassossego, o encantamento. A “sublime revelação” de que nos fala Walter Benjamin?!

Quando deste procedimento de entrega às imagens nos contagiamos com conteúdos outros que não os da narrativa que acompanhamos no filme. Ao terminar a projeção teremos perpassado muitas formas de entendimento. Algumas delas impossíveis de serem traduzidas em palavras. No entanto, compreenderemos que, mesmo sem conseguir dizer delas, estas significações atuaram e continuarão atuando em nosso entendimento filmico.^{iv}

Imagens dos fenômenos naturais fazem parte das relações primordiais entre os homens e seus ambientes. É do fundo inconsciente de nós mesmos que viriam os sentidos ancestrais que a Chuva tem para os homens.^v

Os elementos da Natureza presentes nos filmes podem estar sendo as portas de entrada para estes profundos mergulhos em nosso solo inconsciente, uma vez que foi com eles as primeiras relações de contato e significação realizadas pelos homens e portanto, seriam elas as bases de nossa Memória mais arcaica. Esta memória prodigiosa que atravessa os tempos estaria nos informando os sentidos obscuros que temos das cenas e sequências filmográficas.^{vi}

No cinema a chuva deixa de integrar apenas o Tempo-clima e passa a integrar o Tempo-história. Ela vai do Espaço-Natureza-Matéria em direção ao Tempo-História-Sentido.^{vii}

A chuva, ao sair do Tempo-clima da Natureza, onde é cíclica — pensada como sendo a mesma Chuva em manifestações distintas — em direção ao Tempo-história do Cinema, torna-se um evento único e singular, irrepitível. Cada chuva é uma só.^{viii}

Chuvas de cinema vêm da Cultura e não da Natureza. A materialidade destas chuvas, seu sons e imagens, é construída a partir do molde tirado das chuvas naturais. Este molde é impresso na película cinematográfica. O sentido das chuvas de cinema, no entanto, extrapolam esta Natureza moldada e mergulham no fundo cultural humano. É nele que os cineastas encontram a chuva que cairá em seus filmes.

Apesar das chuvas terem ido parar nos filmes devido a um legado cultural de significações deste fenômeno, ela é colocada em sua forma mais-que-natural para que a compreendamos apenas como mais um elemento daquele lugar onde se desenrola a história e não como elemento daquela narrativa em imagens e sons. Ao apresentar a Chuva tal qual ela é em sua forma sensível aos olhos e ouvidos, colamos os sentidos dados a ela ligados à sua significação natural — colada ao Espaço —, mantendo

longe de nossos olhos e corações os muitos outros sentidos que ela tem em suas inúmeras significações culturais, ligadas à Memória e ao fluxo do Tempo.^{ix}

A chuva é aqui [na narrativa cinematográfica] uma informação, não um fenômeno recorrente. Não há a regularidade do ciclo da água e das estações do ano em um filme. Ela não volta de tempos em tempos, ela aparece e não volta mais.^x

Colocar os eventos naturais dentro da perspectiva da Previsibilidade, da Intensidade e do Tempo Linear são coisas do pensamento gestado e implicado na urbanidade, com seu espaço citadino organizado pelos homens em sua dominação e enquadramento da Natureza dentro destes parâmetros. Ordens e leis humanas. É desse mundo da Cidade que a chuva dos filmes nos fala.

A manutenção de suas ligações originais com o mundo natural é fonte de contínuas tensões, levando para dentro do cinema as características dos elementos e fenômenos que compõem a Natureza, em sua Imprevisibilidade, Regularidade e Circularidade. Utilizada para reafirmar certos princípios culturais, ela, a chuva, problematiza esses mesmos fins ao ser reinserida pela imaginação em suas 'atribuições' tradicionais, naturais.^{xi}

A imprevisibilidade da chuva de cinema está naquilo que nossos universos culturais têm de impreciso e desconhecido. Seus inconscientes, seus passados sem memória aparente, suas camadas escondidas sob tantas outras.

Da mesma forma que olhamos as *chuvas de cinema* como o fazemos com as *naturais*, é com as primeiras que olhamos as *chuvas naturais*, numa intercambiável oscilação de sentidos e referências. A Natureza deu o *molde* da chuva que vemos nos filmes. Os filmes nos deram uma grande parte dos *sentidos* que damos às chuvas que vemos cair na Realidade.

Ver e ouvir naturalmente. Esta é a proposta que os filmes nos fazem.^{xii}

Em nossa íntima e constante convivência com os meios audiovisuais, naturalizamos praticamente tudo aquilo que aparece neles. Aprendemos a confiar em suas imagens, mesmo quando desconfiamos de sua ética.^{xiii}

A Chuva no cinema é um elemento de fundo. Elas fazem parte do que chamamos 'ambientação' das cenas e sequências. Assim como casas, montanhas, ruas, estradas e ventos, as chuvas que assistimos são colocadas em cena como 'cenários'. Estes cenários localizam as personagens, situam as ações em um dado lugar e em uma dada 'lógica'.^{xiv}

Chove como garantia de realidade.^{xv}

Os elementos que constituem o invólucro onde a história se desenrola [...] não devem ser notados. Devem passar despercebidos para que sejam eficientes. Os fundos de quadro não devem vir

ao plano da narrativa, devem permanecer em outro plano. O de fundo. Um plano confirmador das nossas imagens e crenças interiorizadas.

Sem tomar conhecimento no plano consciente, estamos sendo informados sobre decoração ou paisagens. Ao mesmo tempo em que estas ambientações ancoram a ação, elas são penetradas pelo clima desta cena, criando em nós paisagens tensas ou alegres, objetos que são incorporados às sensações de dor ou suspense. Enquanto assistimos a um filme, nossos territórios imaginativos vão sendo colonizados por imagens que querem se tornar naturais e óbvias o suficiente para que não mais desconfiemos delas. Uma vez naturalizada uma imagem como sendo naturalmente bela ou dolorosa, as significações se tornam óbvias e diretas, sem profundidade, mantendo-nos na superfície de nossa cultura, sem promover mergulhos dos quais poderíamos sair banhados de outras idéias, sentimentos e conhecimentos.^{xvi}

A imagem sem ruído é para ser esquecida, 'não vista', apenas olhada de relance, como a confirmar a permanência do mundo. A maioria das chuvas que caem no cinema, caem no 'esquecimento' de nosso fundo. Fundo não-consciente, mas existente e atuante.^{xvii}

Esquecida no primeiro plano, ela viria nos lembrar neste plano de fundo. Revolve nossa Memória acerca do mundo. Como nosso entendimento se dá em nosso ser inteiro, consciente e inconsciente se fazendo um só, a chuva 'esquecida' no plano de fundo atua no sentido que nos fica da sequência que ela emoldurou.^{xviii}

À chuva de cinema os atores se oferecem. Como nós nos oferecemos aos nossos ambientes de trabalho. Respiramos fundo quando não estamos bem, montamos uma cara razoável e mergulhamos neles. No entanto, ao fazer o “mergulho” na chuva, os atores de um filme também se entregam a ela em um movimento paralelo ao cotidiano entregar-se à chuva nos momentos em que a liberdade ou a felicidade tornam-se grandes em nosso peito. Buscamos algum contato com o mundo para que esta grandiosidade (grandeza) em nosso interior possa ser trocada, estendida a quem está próximo. Por isto correr na chuva quando ganhamos algo importante, por isto abraçar o ser amado debaixo de chuva torrencial. A chuva nos une ao mundo e ao outro. Faz a passagem, umedece nossa secura (solidão), arredondando arestas, aplainando superfícies, alisando vertentes de sentimentos que querem explodir nossos corações e mentes.

A sequência em que Gene Kelly canta e dança na chuva após ter recebido um beijo de sua amada coloca na tela de cinema o que eu comentei acima. Será que esta vontade de estar na chuva quando livres e felizes nos veio do cinema?!

Ao contrário dos momentos em que estamos indo ao trabalho — quando nos protegemos da chuva — nos momentos em que do trabalho nos livramos, a entrega à chuva pode ser total.

Observemos a ilustração abaixo, retirada de um folder do Banespa. O que antecede esta imagem são os dizeres: “*Cada vez que o Banespa lança um produto, é para estar mais perto de você.*” A continuação está na imagem abaixo: “*E você aproveitar o que a vida tem de melhor.*” Este *o que a vida tem de melhor* é simbolizado pela chuva.

Esta chuva seria o desconhecido, o imprevisto que nos excita, que nos recoloca em contato com o mundo fora de nós?!! Ou seria exatamente o contrário disto, o contato com o conhecido e desejado conscientemente, mas impedido de ser desfrutado em nosso dia-a-dia de labutas e preocupações *secas*?!!

Apesar de poder ser identificada como uma chuva particular e única em suas características por uma observação atenta e ‘objetivo-científica’, esta mesma chuva (independente de suas peculiaridades) reverbera em um fundo comum e cultural, no qual está inserido todo homem em relação à Natureza. Em um fundo indistinto e pouco claro — similar ao fundo onde se misturam lembranças e esquecimentos — toda chuva encontra em todo homem um lugar em que ela se junta às demais chuvas de nossa história e cultura.

Toda chuva em filmes é também muitas outras. O contato com uma chuva visível, mensurável, é indissociável do contato com uma chuva mais mística e obscura.^{xix}

A imensa verossimilhança com que o cinema reproduz as chuvas naturais deve-se não só à sua perfeição técnica em fazê-lo, mas também à própria natureza de nossa percepção da chuva como *duração*. Desta forma, é como se a própria chuva se abrisse para ser *reproduzida ao natural* pelos recursos cinematográficos de elaboração do Tempo. Um Tempo que é, antes de mais nada, *duração*.

O cinema, em seu burilamento do Tempo, suga e transporta todos os seus elementos constitutivos para o interior do bloco que está sendo lapidado. Tudo é tornado e se constitui em matéria temporal. A chuva molda o tempo no exato momento em que é sugada para a dimensão temporal.^{xx}

O bloco de Tempo já tem um molde antecipado. Linear e sequencial, rumando para um futuro sempre diverso do passado e do presente.

Haveria um cuidado dos cineastas para não questionar esta visão do Tempo? Ou seriam eles crentes nesta visão? Ou ela não tem sido objeto do pensar destes profissionais, uma vez tida como óbvia e natural?^{xxi}

A despeito da disponibilidade de um imenso aparato tecnológico, a indústria cinematográfica ainda constrói quase todas as suas histórias e ambientações a partir de ambientes pré-existentes na realidade de nossas Cultura e Natureza.

Não sendo objetivo e direto, tantas vezes não intencional, o cinema carrega em seus filmes um *projeto formador* de nossa imaginação do real. Forma em nós estéticas e sentidos. Encaminha nossos sentimentos em relação ao mundo e suas manifestações. Traz esse mundo para a frente de suas lentes e câmeras. Coloca-o em ângulos e relações que vão tornando-se habituais. *Naturais*.

Nos filmes, submetemos a Natureza aos domínios da Técnica. Não há surpresa ou espera, há apenas o fato: chove no cinema.^{xxii}

Um filme nos propõe o momento da criação de um outro mundo, onde estão se organizando, como pela primeira vez, espaço, tempo e homens. O filme nos oferece uma narrativa fundadora. A cada filme produzido um mundo é fundado.^{xxiii}

ⁱ Wenceslão Machado de Oliveira Jr, *Chuva de cinema*, p. 6.

ⁱⁱ Idem, *ibidem*, p. 23.

ⁱⁱⁱ Idem, *ibidem*, p. 123.

^{iv} Idem, *ibidem*, p. 80.

^v Idem, *ibidem*, p. 22.

^{vi} Idem, *ibidem*, p. 80.

^{vii} Idem, *ibidem*, p. 54.

^{viii} Idem, *ibidem*, p. 56.

^{ix} Idem, *ibidem*, p. 21.

-
- ^xIdem , ibidem, p. 53.
^{xi}Idem , ibidem, p. 17-8.
^{xii}Idem , ibidem, p. 117.
^{xiii}Idem , ibidem, p. 118.
^{xiv}Idem , ibidem, p. 19.
^{xv}Idem , ibidem, p. 19.
^{xvi}Idem , ibidem, p. 21.
^{xvii}Idem , ibidem, p. 22.
^{xviii}Idem , ibidem, p. 22-3.
^{xix}Idem , ibidem, p. 61.
^{xx}Idem , ibidem, p. 54.
^{xxi}Idem , ibidem, p. 56.
^{xxii}Idem , ibidem, p. 18.
^{xxiii}Idem , ibidem, p. 6.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. 2ª edição. Campinas : Editora da Unicamp, 1992.
- ALIGHIERE, Dante. *A divina comédia*. São Paulo : Cultrix, 1958.
- ALMEIDA, Milton José de. Anotações para o estudo das imagens e sons na cultura atual. In: FERNANDES, Circe Maria *Anais do 2º Encontro “Perspectivas do ensino de História”*. São Paulo : Faculdade de Educação/USP, 1996.
- ALMEIDA, Milton José de. Aproximações em forma escrita sobre as imagens da pintura e do cinema. In: ZAMBONI, Ernesta & MIGUEL, Antônio. *Representações do espaço*. Campinas : Autores Associados, 1996.
- ALMEIDA, Milton José de. *Imagens e sons: a nova cultura oral*. São Paulo : Cortez, 1994.
- ALMEIDA, Milton José de. *Cinema: arte da memória*. São Paulo : Autores Associados, 1999.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro : Forense, 1983.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo : Martins Fontes, 1993.
- ARGAN, Giulio Carlo. O espaço visual da cidade. In: *Espaço e Debates*. nº 33. São Paulo, 1991.
- AYOADE, J.O. *Introdução à climatologia para os trópicos*. 3ª edição. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1991.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo : Martins Fontes, 1989.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro : Eldorado, 1972.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo : Martins Fontes, 1990.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1996.
- BENINCASA Carmine. Gloria e verità nell'icona. In: *Cahiers d'Art – Rivista internazionale d'Arte e Cultura*. nº 1, Roma, maggio 1994.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (1ª versão). In: _____. *Obras escolhidas*. vol. 1. São Paulo : Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Obras escolhidas*. vol. 1. São Paulo : Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. vol. 1. São Paulo : Brasiliense, 1985.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo : Cia. das Letras, 1986.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo : Paulus, 1995.
- BLOCH, Marc. *Introdução à História*. 6ª edição, Mem Martins : Europa-América, s/data.

- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo : Globo, 1989.
- BRAKHAGE, Stan. *Metáforas da visão*. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro : Graal, 1983.
- BRESCIANI, Maria Stella. *As setes portas da cidade*. In: *Espaço & Debates*. nº34. São Paulo, 1991.
- BRESCIANI, Maria Stella. *Metrópoles: As faces do monstro urbano (as cidades no século XIX)*. In: *Revista Brasileira de História*. nº 8/9, vol. 5. São Paulo, 1985.
- BRUZZO, Cristina. *Cinema e Escola*. Campinas, 1995. Tese (Doutorado em Educação) - Unicamp.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo : Cia. das Letras, 1990.
- CALVINO, Ítalo. *Marcovaldo ou as estações na cidade*. São Paulo : Cia. das Letras, 1994.
- CANDIDO, Antonio e outros. *A personagem de ficção*. São Paulo : Perspectiva, 1987.
- CANETTI, Elias. *Massa e poder*. São Paulo : Cia. das Letras, 1995.
- CARDOSO, Sérgio. *O olhar viajante (do Etnólogo)*. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo : Cia. das Letras, 1988.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1995.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Tradição, ciência do povo*. São Paulo : Perspectiva, 1971.
- CHEVALIER Jean & GHEERBRANT Alain. *Dicionário de símbolos*. 5ª edição, Rio de Janeiro : José Olympio, 1991.
- CINEMA / Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1993-4.
- CONRAD, Joseph. *O coração da treva*. São Paulo : Global, 1984.
- CORBIN, Alain. *O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*. São Paulo : Cia. das Letras, 1989.
- CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny (org.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro : EdUERJ, 1998.
- COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: considerações sobre a temporalidade dos primeiros filmes*. In: *Cadernos de Subjetividade*. vol.3, nº1. São Paulo : Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, 1995.
- COUTO, Edvaldo S. *Do lugar a lugar nenhum*. São Paulo, 1990. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - PUC.
- DUBY, Georges. *Ano 1000, ano 2000: na pista de nossos medos*. São Paulo : Editora da Unesp, 1998.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro : Rocco, 1994.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1990.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1990.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo : Martins Fontes, 1992.
- ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. São Paulo : Mercuryo, 1992.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. vol. 1, São Paulo : Jorge Zahar, 1994.

- ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Mediocridade e loucura*. São Paulo : Ática, 1995.
- EPSTEIN, Jean. O cinema do diabo. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro : Graal, 1983.
- EPSTEIN, Jean. Realização do detalhe. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro : Graal, 1983.
- FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (org). *História: novos objetos*. 3ª edição, Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1988.
- FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. São Paulo : Martins Fontes, 1990.
- FRAZER, Sir James George. *O ramo de ouro*. Rio de Janeiro : Guanabara Koogan, 1982.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. Campinas : Editora da Unicamp, 1994.
- GARDIES, André. *L'espace au cinéma*. Paris : Meridiens Klincksieck, 1993.
- GINZBURG, Carlo. Sinais. In: _____. *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo : Cia. das Letras, 1990.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo, Paz e Terra/Editora da Unesp, 1990.
- GONÇALVES, José M. F. Olhar e memória. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo : Cia. das Letras, 1988.
- GOULD, Stephen Jay. *Seta do tempo, ciclo do tempo*. São Paulo : Cia. das Letras, 1991.
- GRANDGEORGE, Edmond. *Le septième sceau - Ingmar Bergman*. Paris : Éditions Nathan, 1992.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Rio de Janeiro : Editora 34, 1992.
- GUILLAUME, Marc. Memoires de la ville. In: *Traverses* n°36, Paris, 1986.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo : Vértice, 1990.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo : Loyola, 1992.
- HILLMAN, James. *Psicologia arquetípica*. São Paulo : Cultrix, 1995.
- JIMÉNEZ, Jesús García. *Narrativa audiovisual*. Madrid : Cátedra, 1993.
- JUNG, Carl Gustav. *O Eu e o inconsciente*. Petrópolis : Vozes, 1987.
- KAFKA, Franz. *Um médico rural*. São Paulo : Brasiliense, 1990.
- LADURIE, Emmanuel le Roy. O clima: a história da chuva e do bom tempo. In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (org). *História: novos objetos*. 3ª edição, Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1988.
- LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades: conversações com Jean Lebrun*. São Paulo : Editora da Unesp, 1988.
- LIÇÕES COM O CINEMA: ANIMAÇÃO. vol. 4, São Paulo : FDE, 1996.
- LOMBARDO, Magda Adelaide. *Ilha de calor nas metrópolis*. São Paulo : Hucitec, 1985.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo : Martins Fontes, 1982.
- MACHADO, Arlindo. O vídeo e sua linguagem. In: *Revista USP - Dossiê Palavra/Imagem*. São

- Paulo, 1993.
- MARNER, Terence St. John. *A realização cinematográfica*. Lisboa : Edições 70, s/data.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo : Brasiliense, 1990.
- MASSIRONI, Manfredo. *Ver pelo desenho*. São Paulo : Martins Fontes, 1982.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Volume I. São Paulo : EPU, 1974.
- MONTEIRO, Ronald F. Extracampo e eleições afetivas. In: *Cinema*. vol.1, nº1. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1993/1994.
- MUMFORD, Lewis. *A cidade na história*. volumes 1 e 2. Belo Horizonte : Editora Itatiaia, 1965.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Lisboa : Guimarães Editores, 1988.
- PANOFKY, Erwin. Estilo e meio no filme. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1982.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herege*. Lisboa : Assírio Alvim, 1982.
- PASOLINI, Pier Paolo. Gennariello: a linguagem pedagógica das coisas. In: _____. *Os jovens infelizes*. São Paulo : Brasiliense, 1990.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas*. São Paulo : Brasiliense, 1987.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. Ver o invisível: a ética das imagens. In: NOVAES, Adauto (org.). *Ética*. São Paulo : Cia. das Letras, 1989.
- PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro : Nova Aguiar, 1986.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 2ª edição, Rio de Janeiro : Aguilar, 1965.
- POE, Edgar Allan. *O homem da multidão*. Porto Alegre : Paraula, 1993.
- PUDOVKIN, V. O diretor e o roteiro. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro : Graal, 1983.
- PUDOVKIN, V. A técnica do cinema. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro : Graal, 1983.
- RIBON, Michel. *A arte e a natureza*. Campinas : Papyrus, 1991.
- SACKS, Oliver. *Um antropólogo em Marte*. São Paulo : Cia. das Letras, 1995.
- SCARLATO, Francisco e Outros (org.). *Natureza e sociedade de hoje: uma leitura geográfica*. São Paulo : Hucitec, 1993.
- SHAKESPEARE, William. A tempestade. In: *Obra completa*. Volume II. Rio de Janeiro : Aguilar, 1989.
- SHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo, Cia. das Letras, 1995.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1967.
- SITTE, Camillo. *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*. São Paulo : Ática, 1992.
- SPOSITO, Maria Encarnação B. A cidade e seus territórios. In: *Anais 5º Congresso Brasileiro de Geógrafos*. Curitiba : AGB/Finep, 1994.

- STEINER, George. *No castelo do Barba Azul – algumas notas para a redefinição da cultura.* São Paulo : Cia. das Letras, 1991.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo.* São Paulo : Martins Fontes, 1990.
- TELLES JR, Goffredo. *Meditações sobre a desordem.* In: *Imaginário.* nº 3. São Paulo : USP, 1996.
- TUAN, Yi-fu. *Topofilia.* São Paulo : Difel, 1980.
- VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura.* Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1997.
- VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema.* São Paulo : Scrita, 1992.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura.* São Paulo : Cia. das Letras, 1989.
- WOLLEN, Peter. *Cantando na chuva.* Rio de Janeiro : Rocco, 1995.
- XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema.* Rio de Janeiro : Graal, 1983.
- XAVIER, Ismail. *Cinema: revelação e engano.* In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar.* São Paulo : Cia. das Letras, 1988.

FILMOGRAFIA

- AMANTES DA PONTE NEUF, OS (Amants du Pont-Neuf, Les). *Leos Carax*, FRA, 1991.
- ANTES DA CHUVA (Before the Rain). *Milcho Manchevski*, FRA/MAC/ING, 1994.
- APOCALIPSE DE UM CINEASTA, O (Hearts of Darkness: a Filmmaker's Apocalypse) *Eleanor Coppola & Francis Ford Coppola*, EUA, 1991.
- APOCALYPSE NOW (Apocalypse Now). *Francis Ford Coppola*, EUA, 1979.
- BAGDAD CAFÉ (Bagdad Café). *Percy Adlon*, ALE, 1988.
- BALADA DE NARAYAMA, A (Narayama Bushi-Ko). *Shohei Imamura*. JAP, 1983.
- BELA DA TARDE, A (Belle de Jour). *Luis Buñuel*, FRA/ITA, 1967
- BLACK RAIN (Kuroi Ame). *Shohei Imamura*, JAP, 1989.
- BLADE RUNNER, O CAÇADOR DE ANDRÓIDES (Blade Runner). *Ridley Scott*, EUA, 1982.
- BLADE RUNNER: VERSÃO DO DIRETOR (Blade Runner: The Director's Cut). *Ridley Scott*, EUA, 1982.
- CANTANDO NA CHUVA (Singin' in the Rain). *Gene Kelly & Stanley Donen*, EUA, 1952.
- CHUVAS DE VERÃO. *Carlos Diegues*, BRA, 1978.
- CONDENADOS À ESPERANÇA (Gens de La Riziere, Les). *Rithy Panh*, FRA/CAM, 1994
- CONFIANÇA (Trust). *Hal Hartley*, EUA/ING, 1990
- CORPO QUE CAI, UM (Vertigo). *Alfred Hitchcock*, EUA, 1958.
- DETETIVE E A MORTE, O (Detective y la Muerte, El). *Gonzalo Suarez*, ESP, 1995.
- E A LUZ SE FEZ (Et la Lumière Fut). *Otar Iosseliani*, FRA, 1990.
- EDUARDO II (Edward II). *Derek Jarman*, ING, 1991.
- ENCOURAÇADO POTEMKIN (Bronenosets Potymkin). *Sergei M. Eisenstein*, URS, 1925.
- EPIDEMIA (Outbreak). *Wolfgang Petersen*, EUA, 1995.
- ÉPOCA DA INOCÊNCIA, A (Age of Innocence, The). *Martin Scorsese*, EUA, 1993.
- EXTERMINADOR DO FUTURO, O (Terminator, The). *James Cameron*, EUA, 1984.
- FESTA DE BABETTE, A (Babette's Gaestebud). *Gabriel Axel*, DIN, 1988.
- FOGO E PAIXÃO. *Isay Weinfeld & Márcio Kogan*. BRA, 1988.
- GHOST - DO OUTRO LADO DA VIDA (Ghost). *Jerry Zucker*, EUA, 1990.
- GODZILLA (Godzilla). *Roland Emmerich*, EUA, 1998.

GUERRA NAS ESTRELAS (Star Wars). *George Lucas*, EUA, 1977/1980/1983/1999.

HENRIQUE V (Henry V). *Kenneth Branagh*, ING, 1989.

INDEPENDENCE Day (Independence Day). *Roland Emmerich*, EUA, 1996.

KAOS (Kaos). *Paolo Taviani & Vittorio Taviani*, ITA, 1984.

LADO A LADO (Stepmom). *Chris Columbus*, EUA, 1998.

LÉOLO (Léolo). *Jean-Claude Lauzon*, CAN, 1991.

MARCA DA MALDADE, A (Touch of Evil). *Orson Welles*, EUA, 1958.

METRÓPOLIS (Metropolis). *Fritz Lang*, ALE, 1926.

MOBY DICK (Moby Dick). *John Huston*, ING, 1956.

MOBY DICK (Moby Dick). *Franc Roddam*, ING/AUS, 1998.

NOITE DE VARENNES, A (Nuit de Varennes, La). *Ettore Scola*, ITA/FRA, 1981

OLHAR DE ULISSES, O (Regard d'Ulisses, Le). *Theo Angelopoulos*, GRE/FRA, 1995.

PACIENTE INGLÊS, O (English Patient, The). *Anthony Minguella*, EUA, 1996.

PIANO, O (Piano, The). *Jane Campion*, NZE/FRA, 1993.

POSSESSOS, OS (Les Possédés). *Andrzej Wajda*, FRA/POL, 1987.

PROCESSO, O (Trial, The). *Orson Welles*, FRA/ITA/ALE, 1963.

RAINHA MARGOT, A (Reine Margot, La). *Patrice Chéreau*, FRA/ALE/ITA, 1994.

RAMBO - PROGRAMADO PARA MATAR (First Blood). *Ted Kotcheff*, EUA, 1982.

RAZÃO E SENSIBILIDADE (Sense and Sensibility). *Ang Lee*, EUA/ING, 1995.

ROCCO E SEUS IRMÃOS (Rocco i Suoi Fratelli). *Luchino Visconti*, ITA, 1960.

SACRIFÍCIO, O (Sacrificatio/Offret). *Andrei Tarkovsky*, FRA/SUE, 1986.

SEVEN - OS SETES CRIMES CAPITAIS (Seven). *David Fincher*, EUA, 1995.

SHORT CUTS - CENAS DA VIDA (Short Cuts). *Robert Altman*, EUA, 1993.

SOBERBA (Magnificent Ambersons, The). *Orson Welles*, Estados Unidos, 1942.

SONHOS (Akira Kurosawa's Dreams). *Akira Kurosawa*, EUA/JAP, 1990.

STALKER (Stalker). *Andrei Tarkovsky*, URS, 1979.

TORNADO (Twister). *Jan de Bont*, EUA, 1997.

TUBARÃO (Jaws). *Steven Spielberg*, EUA, 1975.

ÚLTIMA TEMPESTADE, A (Prospero's Books). *Peter Greenaway*, HOL/FRA/ITA, 1991.

ÚLTIMA TENTAÇÃO DE CRISTO, A (Last Temptation of Christ, The). *Martin Scorsese*, EUA, 1988.

UNDERGROUND - MENTIRAS DE GUERRA (Underground). *Emir Kusturica*, ALE/FRA/HUN, 1995.

VIOLÊNCIA E PAIXÃO (Gruppo di Famiglia in un Interno). *Luchino Visconti*, ITA/FRA, 1974.

VULCANO (Volcano). *Mick Jackson*, EUA, 1997.