

Durante as guerras, depois da história, antes da chuva. Cinema hipertextual

Raquel Wandelli

Mestre em Teoria Literária

Em desafio às previsões apocalípticas sobre o fim da história, a narrativa como gênero romanesco vira o século reinventando-se, mostrando sua capacidade incomum de se recriar. Fôlego que surpreende sobretudo no cinema, onde vanguardas se sucederam na segunda metade do último século apreendendo a exaustão da narrativa, ensaiando desvincular o mostrar do contar em favor da poesia, do surrealismo, do *non-sense* absoluto ou do puro exercício do virtual. Investidas arquiteturais em vez de derrotar a história revigoram-na, fazendo valer a tese de que a narrativa é modo essencial pelo qual os seres humanos ingressam na cultura, dão sentido a suas vidas e apreendem o mundo.

Formas rizomáticas, fragmentadas, estreladas e recirculares refutam a identificação do cinema com histórias retilíneas e

suscitam a participação do espectador na sua estrutura. Histórias que se erguem sobre estruturas-teias modificadas pela era da informação parecem responder à dificuldade artística de apresentar a experiência humana em ordem sucessiva e hierárquica. Cenas e personagens correm paralelamente, articulando aporias como o fragmento e a rede ou o segmento e a teia. A um só tempo reforçam a desordem e o associativismo, a autonomia da parte e a interconectividade do todo.

A Última Tempestade (94) e *O Livro de Cabeceira* (95), ambos do cineasta multimeios Peter Greenaway, *A Estrada Perdida* (96), de David Lynch, *Pulp Fiction* (94), de Quentin Tarantino, *Antes da Chuva* (94), de Milcho Manchevski... Narrativas hipertextuais contemporâneas desenvolvidas em meio tradicional (película) colocam em funcionamento uma forma de (des)organização caracterizada pela interatividade, descentramento, fragmentação, simultaneidade, anti ou multilinearidade. Princípios comumente associados ao conceito de hipertexto, mas cuja operação, conforme mostram esses filmes, não é exclusiva do cinema ou da literatura eletrônicos.

Em recusa à representação do tempo como um *continuum* homogêneo e retilíneo e ao próprio *moving picture* como *medium* da monotonia princípio-meio-fim, o narrar engendra-se em um espaço de simultaneidade e sobreposição de imagens. Celebração da falência dos conceitos de temporalidade, causalidade e seqüencialidade; falência da noção de desenvolvimento narrativo teleológico, no qual todas as partes se dirigem para um desfecho final programado e passagem para a noção de texto-rede. Em movimentos de autodesconstrução, a narrativa se reergue sobre organizações caóticas, que incluem o jogo e o acaso como forma de percepção e fazem do cinema laboratório de realização criativa das teorias

pós-modernas sobre texto e imagem.

Uma lógica associativista subverte a contigüidade de enredo, fazendo a trama retroceder e (re)circular. O que era unidade e coesão explode em pluralidade: não mais uma, mas múltiplas linhas de tempo, não mais uma trama central com focos secundários, mas anarquia de policentros. Em vez de personagem principal e coadjuvantes, concorrência e barulho de vozes. Troca de subjetividades descaracterizando indivíduos, descentramento possibilitando múltiplas entradas e múltiplas saídas: início e final, centro e sujeito destituídos de fixidez. O cinema é máquina de produzir histórias fluidas que nascem umas de dentro das outras, agora como na vida, porque a arte, de fato, não imita. A obra não decalca. Como queriam Deleuze e Guattari¹, a narrativa é a própria cartografia do mundo em sua complexa multiplicidade e cruzamento de linhas.



“Saíam, crianças. O tempo não pára, o círculo não é redondo”. As palavras de Irmão Marko ecoam na paisagem montanhosa do interior da Macedônia. A câmara circunda os arredores do monastério medieval, dando um corpo monge-natureza a essa voz meio *over* meio *off*, quase uma epígrafe: ao mesmo tempo em que integra, comenta a narrativa. As crianças não o respondem, como se não o ouvissem. Seu interlocutor é um monge que fez o voto do silêncio. “Essa conversa é um monólogo, Kiril”, arremata irmão Marko, falando de dentro e de fora da ficção, entre um som/enunciação diegético e extradiegético, que estabelece no primeiro episódio deste filme tripartite um diálogo muito sutil com o espectador.

“O tempo não pára, o círculo não é redondo”. A sentença formalmente “abre” e “fecha” a narrativa elíptica de *Antes da Chuva*, mas de verdade a faz (re)circular e desdobrar-se sobre si mesma. Não a circularidade fechada e idêntica que se encerra no ciclo invariável da vida e da morte, gênese e apocalipse, mas a volta aberta, que perfaz seu traço no intervalo entre o tempo histórico e primitivo, que a cada rodada gera diferentes linhas narrativas. Instigado a se desinstalar da lógica linear, o espectador encontra uma rosa louca dos ventos, que não pára quando chegada a última cena.

“O círculo não é redondo”. Da oposição entre o perfeito/fechado (o círculo/triângulo) e o imperfeito/aberto (multilinearidade/história sem fim), o novo pode surgir da repetição e ter início um outro ciclo. Do caos labiríntico pode surgir ordem ou ordens, sempre instáveis. Linhas paralelas e concorrentes de tempo sintomatizam na narrativa a bifurcação da humanidade em caminhos étnicos e religiosos e a própria guerra como um labirinto sem saídas. Balcanização do corpo-fílmico e balcanização do corpo-reino no mundo-Macedônia.

Nasce a trama sob o signo triádico e suscita uma leitura combinatória: três sendeiros narrativos se reordenam e se imbricam, se completam e se confrontam, se aproximam e se afastam, produzindo pelo menos nove variações matemáticas diferentes. Fundadas no descentramento, as partes sobram ao todo e preservam sua autonomia individual. Um todo provisório, sem hierarquia preestabelecida, que se abre para associações ilimitadas entre personagens e acontecimentos aparentemente desconexos. Epígrafes, cenas, intertítulos, palavras, imagens e rostos: nada a priori pode ser julgado marginal ou central.

Na estrutura poética descortina-se uma prodigiosidade de

metáforas cíclicas: o ciclo da chuva, da plantação, da guerra, da vida e da morte, da lua e do sol e o ciclo da narrativa, que nunca se fecha. Como se o conteúdo mimetizasse a forma, *Antes da Chuva* é permeado pela simbologia dos triângulos: três amores (Aleks e Anne, Aleks e Hana, Kiril e Zamira), três idiomas principais (macedônio, albanês e inglês), três países (Inglaterra, Macedônia e a Bósnia, como espaço filmico virtualmente e *fotograficamente* sugerido), três posições étnico-religiosas (albaneses-muçulmanos, macedônios-cristãos-ortodoxos e um macedônio ateu).

O efeito perturbador dessa produção euro-macedônia vem do confronto entre uma linguagem aparentemente continuísta no interior de cada episódio e uma montagem que desestabiliza a imagem total do filme e destrói a ilusão de contigüidade. Personagens morrem em um episódio e retornam a outro em temporalidades simultaneamente vivenciáveis. Enquanto uma linha de tempo progride, outra circula sobre si mesma e a narrativa caminha em recuo progressivo, com um fluxo futuro em direção ao passado. Eternidade sim, mas não a do passado primitivo, homogêneo e estável, ou a do presente pós-moderno, ditadura do agora. Sem a visão estática do presente, instala-se no filme momento transaccional entre um passado e um futuro em aberto. Eternidade incômoda de tempos heterogêneos que se encontram e se confrontam, concorrência de universos/espacos paralelos suspendendo convenções que naturalizam a narrativa como uma seqüência evolutiva a caminho da resolução e da clausura.

Caótica mas não naufraga de todo, a leitura do filme pode orientar-se, pelas condições atmosféricas. A evocação persistente do clima de mistério e apocalipse que antecede um temporal é mais do que a nauseante metáfora de mau tempo como presságio de guerras e violência. É como se a cada

prelúdio de chuva o espectador tropeçasse em um sinal “topográfico” que marca na narrativa a presença do discurso e localiza as possibilidades de conexões e ancoragem de sentido.

Valendo-se de uma história fragmentada, de seqüência aparentemente ilógica, um diretor macedônio desconhecido de vídeos musicais, que não consta dos catálogos oficiais de cinema, arrebatou mais de 30 prêmios internacionais. Com sua máquina de guerra contra as guerras, Manchevski consegue perfurar o circuito comercial e tomar partido.

Apesar da estrutura inovadora, a leitura icônica e formal de *Antes da Chuva* acabou sendo preterida nas resenhas críticas da grande mídia internacional para abordagens puramente temáticas, que se aplicam mais a narrativas conduzidas por contigüidade de enredo. O predomínio das análises conteudistas desmente o lugar comum de que nossa geração está sob a égide da imagem. Em grande medida, ainda estamos sob o império da palavra, como se as coisas só tivessem significado quando traduzidas sob a forma logológica. Imbricando procedimento e tema, *Antes da Chuva* aparta o cinema da falsa dicotomia entre o verbal/não verbal, sentido/forma, estrutura/conteúdo. Imagens-idéias que têm peso de significação e palavras que, em processo inverso, explicitam seu caráter icônico e sua materialidade de signo. Palavras iconizadas e imagens-símbolos: a imagem na palavra, a palavra na imagem.

Títulos dos episódios, cenas em repetição, nomes dos personagens e sinais de previsão de chuva são unidades de estabilidade do fluxo da narrativa que atribuem uma dimensão (ainda que) mínima de granularidade à história. Lexias que permitem ao espectador desengajar-se momentaneamente

da variabilidade do “texto” para guiar-se pelos ambíguos índices paratextuais.

Kiril, o monge que guarda o voto de silêncio, é um irônico “personagem central” do primeiro episódio, que tem um título também irônico: “Palavras”. Em sua conversa com Kiril — monólogo de voz, mas diálogo pleno de silêncios e imagens — irmão Marco conta que também pensou em abolir a fala, mas as imagens do mundo o persuadiram contra a mudez: “Essa beleza celestial merece palavras”. À noite, quando sobe para seu quarto, Kiril surpreende-se com Zamira, menina albanesa-muçulmana que se esconde de um grupo de macedônios ortodoxos, acusada de ter matado um deles. Vivendo no mesmo país, cristão e muçulmana não compreendem a mesma língua. Ela não fala macedônio e ele não fala. Sem palavras, Kiril decide acolhê-la e os dois selam um pacto mudo de solidariedade.

Descoberto pelos padres superiores acobertando a outra albanesa, Kiril é expulso do monastério, abandona o hábito e quebra o voto do silêncio para fugir com Zamira. Os esforços de ambos para se entenderem por palavras redundam, contudo, em monólogos. “Ninguém vai pegar você”, garante Kiril, durante a fuga, sem que ela o compreenda. Um abraço na paisagem deserta de sons parece alcançar a “linguagem adâmica”, aquém das fronteiras e das diferenças culturais/tribais. A força reflexiva de afeto que o espectador pode *deleuzianamente* produzir sobre a cena como gesto de intervenção não interrompe o ciclo da violência. O avô da garota chega com parentes do bando albanês e começa a espancá-la e insultá-la com *palavras*. Ao correr atrás de Kiril, a menina é fuzilada pelo próprio irmão.

Antes de morrer, ela sorri para Kiril (linguagem do afeto,

compreensível), que pede desculpas por não ter cumprido a *palavra* de mantê-la a salvo (linguagem que ela não compreende), e Zamira leva os dedos aos lábios pedindo-lhe que se cale. Para Kiril, é hora de retomar o voto do silêncio em um mundo balcanizado, onde falar uma língua ou praticar uma religião é erguer paredes que apartam do outro bem próximo. Ao contrário do que diz irmão Marko, o mundo, no olhar de Kiril, não merece palavras.

Artista que dá visibilidade ao meio, Manchevski não utiliza a palavra impressa de forma automaticamente verbal. O sorriso-ícone perturba as palavras e revela a ambigüidade de um paratexto (intertítulo) chamando atenção para o sentido que está antes na ausência do que na presença do *logos* ou do *fono*. A palavra e a voz se desrealizam para dar lugar ao silêncio, ao gesto, à postura de corpo, à imagem plena de significados.

Em outra cena, um grupo de muçulmanos ortodoxos invade a Igreja católica durante a celebração de uma missa para procurar Zamira. A dúvida religiosa de Kiril quanto a proteger ou não a garota é construída pela justaposição de imagens sacras que a câmara focaliza no templo e fazem dialogar a cultura de guerras com a profunda tradição cristã-bizantina.

Na alternância entre o olhar assustado e hesitante de Kiril e a imagem de judas beijando Cristo, sintetiza-se o drama da traição. O subtexto das imagens sugere várias perguntas: trair Zamira ou trair a Igreja? O que é trair? A câmara busca o confronto entre os olhos de Kiril e a imagem de Cristo em cenas de comunhão e fraternidade. Proteger o próximo ou proteger a Igreja? À maneira do cinema intelectual de Eisenstein, nesse momento *Antes da Chuva* não narra por imagens, mas pensa com elas, confrontando-as.

Ainda no primeiro episódio, os macedônios vasculham o monastério à procura de Zamira. Faz bom tempo lá fora. Em pânico, Kiril acompanha o séquito hostil de seu quarto, procurando manter-se calmo com a leitura da Bíblia. As imagens externas mostram um dia ensolarado, mas de dentro do quarto, no contra-plano, o monge vê o céu cinzento e a chuva batendo na janela. Mais do que mera quebra de continuidade, o efeito abre outra janela de sentidos: através da natureza, Kiril — que não fala — externaliza sua tempestade interior, sinalizando o conflito de quem não pode viver em paz individual (sol) sem tomar partido do outro (chuva).

Ao morrer Aleks, seu rosto adquire a cor e a textura da tempestade cinza, como se mimetizando o céu carregado de raios e nuvens escuras. Em seu peito, a mancha de sangue sugere um mapa. E a terra a sua volta está coberta de rachaduras, que a chuva vai por instantes penetrar e religar, quase recompondo um quebra-cabeça geográfico. As fraturas evocam a imagem das nações da ex-Iugoslávia, mosaico de etnias e religiões em conflito que tem sua alegoria na República da Macedônia (cuja independência foi reconhecida durante as filmagens) e remetem também à imagem da narrativa como uma colcha de retalhos.

Soluções de enquadramento denunciam a presença da linguagem cinematográfica. A imagem mental do espaço de representação é, muitas vezes, apenas uma possibilidade conotativa que brinca com a percepção centralizada do espectador, desafiando-o a observar detalhes-chave nas margens da película. Similaridades e analogias entre os quadros acentuam detalhes que fazem elementos paratextuais, cenas e comentários marginais disputarem o centro com as “cenas de ação”. Anarquização da imagem e da palavra que solicita leitura transverbal, com a valorização das epígrafes, das cenas

de abertura, dos nomes dos personagens, das imagens periféricas, em profundidade de campo e fora de foco.

Esse descentramento do olhar pode ser flagrado na cena que flagra Bojan, primo de Aleks, parado no curral de ovelhas, voltado para o alto da montanha deserta. Em contraplano, a câmara objetiva mostra o curral em profundidade de campo e, fora de quadro, duas meninas no alto do pasto, de costas e de mãos dadas — uma delas segura um forcado. Bojan caminha em sua direção e sai de cena para só reaparecer no dia seguinte, morto.

Zamira pode ser identificada pela estampa da roupa no canto da tela, em um jogo de ausência-presença de elementos fora de foco central. Essa ponta/retalho sugere uma relação entre os comentários maliciosos que Bojan faz sobre o corpo da garota durante o almoço de família, em uma cena anterior, e o seu olhar suspeito para o pasto de ovelhas. O olhar construído de Bojan atravessa a tela em direção à Zamira, na montanha, e encontra o forcado que vai atravessar o corpo masculino em direção à terra.

Desde então, a narrativa bifurca-se em duas versões que impõem escolhas: a versão masculina e barulhenta, segundo a qual a “vaca albanesa” matou o primo-homem e a versão silenciosa (pela qual opta Aleks) de uma menina de 15 anos que usa o garfo, símbolo da civilidade sérvia (sérvios dizem-se o primeiro povo a utilizar esse instrumento), para se defender de toneladas seculares de opressão de gênero, raça, religião e nacionalidade. Tentativa de estupro? Um campo de possibilidades narrativas, ao mesmo tempo imaginárias e intensamente historicizadas se abre por conta desse “tecido” secundário.

Foto-desencaixe

A idéia de simultaneidade também exige uma atitude construtivista, um uso maquínico da memória. Sem a garantia de referências seguras de espaço e de tempo, o espectador precisa admitir a coexistência de “muitos futuros e passados possíveis” que se intrometem no presente da narrativa. Por uma linha de tempo, Aleks viaja para a Macedônia e é morto por seu primo, mas salva a “prima” Zamira, que é assassinada depois. Por outra, está ciente da morte da menina albanesa em Londres: com a foto de Zamira morta, Aleks avisa Anne de sua própria morte (a foto mostra alguém fotografando com sua câmara alemã), mas quando Anne chega à Macedônia, o fato que a imagem prenuncia já faz parte do passado e Aleks está sendo enterrado.

Peça de desencaixe, a fotografia da morte de Zamira surge na segunda parte, ao mesmo tempo “documentando” o que se passou no primeiro episódio e antecipando um fato futuro. O ícone foto abala toda a progressão da narrativa que parecia se desenvolver em seqüência com a mera inversão do primeiro e último episódios. Por uma atitude cotidiana, tendemos a procurar nessa foto um elemento de continuidade para fechar o círculo da história. Mas quem fotografou alguém fotografando o assassinato se nesse momento Aleks já estaria morto? A imagem em reprodução especular de um homem fotografando Zamira na foto de Zamira morta está ali desajustando o encaixe das peças do enredo e perfazendo um círculo que “não é redondo”.

Não mais “documento da verdade” ou pista para o deciframento do mistério, a imagem refletida no espelho da objetiva lembra que por trás do quadro/tela há um pintor/diretor e

na sua mão, um aparelho que tem o poder de matar e alterar a realidade. A fotografia em *mise en abyme* revela as dobras e hiatos da narrativa no jogo de auto-referencialidade: o efeito-espelho quebra a ilusão do real e revela um filme feito de “palavras” (e os silêncios estão aí incluídos), “rostos” (personagens-atores) e “imagens” (fotografias em movimento).

Uma tendência forte a ler o filme como *flash back* tenta responder à necessidade aristotélica de recolocar em suas devidas posições “início”, “meio” e “fim”. Segundo essa leitura, bastaria inverter primeiro e último bloco para que tudo se esclareça de acordo com as leis da verossimilhança. No *flash-back*, a história inicia com uma cena no presente, consequência de um fato implicitamente consumado no passado e segue narrando os fatos que explicarão a situação inicial. Quando a narrativa retorna ao presente, a diegese já foi assimilada e a unidade temporal garantida, como mandam as convenções da linguagem realista. A novidade da cena final, quase sempre centrada no *aqui agora*, dá sentido a tudo que a precede.

Em *Antes da Chuva*, o que se tem não é a revelação do início pelo final, mas uma parte desarranjando a outra. No lugar de *flashback*, um *flash-forward* no primeiro episódio desnor-teia a coesão dos blocos seguintes, que enganosamente lhe parecem precursores. Esse salto escuro no abismo de um futuro múltiplo impede que a simples reordenação dos fatos preserve a integridade da narrativa. A conexão cíclica entre o final antecipado e o início postergado não é perfeita e nem a única possibilidade de percurso. Na tentativa de preencher elipses que nunca se fecham, acostumados a consumir e jogar fora, somos impelidos ao retorno, a perfazer um novo círculo, diferente do anterior. Manchevski cumpre sua epígrafe, não deixando que o tempo da narrativa pare na consumação do presente ou do passado.

Enquanto a montagem caótica inviabiliza o encaixe progressivo dos blocos, entra em jogo a lógica da similaridade, de uma forma que simula o pensamento onírico. Mais do que contigüidade de trama, repetição e sobreposição de imagens fazem-nos produzir intensidade e sentido. Nos sonhos de Aleksander, Hana, mãe de Zamira, entra em seu quarto e tira o véu, descobrindo a face. Ele acorda, revira o ambiente com os olhos e já não há ninguém. Torna a dormir e a acordar e ela está de volta. Desta vez, contudo, Hana não tira o véu, mas pára diante do fotógrafo e pede-lhe que proteja a filha. Quando Aleks toca sua mão, uma janela imaginária pode construir um *link* entre essa cena e outra, do primeiro episódio, em que Kiril repete o gesto de Aleks e Zamira, como Hana, se recolhe.

A memória discursiva tem potência maquínica para sobrepor essas imagens similares atrás da analogia entre dois amores cujo desejo carnal se realiza no gesto de solidariedade. Anne, Hana e Zamira respondem ao desejo masculino pedindo intervenção na (H)história. Sem ditos explícitos ou linearidade, mas “promíscua” em conexões, a estrutura do filme interliga Alex, Kiril, Anne, Hana e Zamira. Cenas reiteradas de encontros interrompidos apontam para a impossibilidade de realização de dois desejos no mundo: o desejo de paz e o desejo amoroso.

Brincando com o onírico e o real, a mesma cena desfaz rupturas entre a ação e o pensamento, o desejo e o realizável. Paradoxalmente, a passagem não delimitada entre um estágio e outro mina a relação cinema-sonho, entendido como espaço de identificação inconsciente: quando Aleks e Kiril acordam em seus quartos de suas fantasias com Zamira e Hana, somos nós acordados na platéia de nosso desejo *voyeur*. Por efeito auto-reflexivo, recebemos como resposta tam-

bém um pedido de intervenção, a um só tempo no mundo e na narrativa. Identificados sim, com o olho-masculino² *vo-yeur*, mas criticamente, às avessas.

Criando um espaço virtual que entrelaça países em guerra, *Antes da Chuva* interconecta lugares e personagens distantes em momento sincrônico: “Romênia, El Salvador, Azerbaijão, Belfast, Angola, Bósnia”, como diz Aleks. “A paz é uma exceção”. Anne, em Londres, está enredada por inúmeras lexias analógicas à vida de Hana, na Macedônia: além da semelhança paranomásica do nome, em versão ocidental/oriental, o mesmo amor, a mesma impossibilidade de amor em razão da guerra, a viuvez, o bebê no ventre de uma e a filha de outra, ambos ameaçados, ambos fruto de um desamor. Embora não se encontrem literalmente no mesmo espaço fílmico, as vidas do fotógrafo e a de Kiril se intersectam pela mesma missão: defender a menina albanesa.

No terceiro episódio, quando Hana pede a Aleks proteção para a filha, similitudes e simultaneidades de um contexto de guerra que os obriga a “tomar partido”, estabelecem um *link* imaginário com a cena da primeira parte, em que Kiril vive a dúvida de dar ou não abrigo a Zamira no monastério. Em “Faces”, o rosto de Nick, marido de Anne, fica desfigurado por balas de metralhadora com o ataque de um fanático. E em “Palavras”, quando Zamira é morta depois de ter sido espancada pelo avô e metralhada pelo irmão, seu rosto machucado também está em evidência.

Uma miríade de linhas narrativas se produz no silencioso rizoma de conexões. Não temos na tela — ou mesmo no vídeo — dispositivos técnicos para “clicar” as palavras/imagens-links e trazer paralelamente as cenas a que se remetem, como no cinema eletrônico. Mas temos nossa memória discursiva

e associativista, ainda que desabituada a fugir da seqüencialidade. É como se no momento em que Aleks cruza as montanhas da Macedônia com Zamira dando as costas para seus perseguidores, abríssemos na topologia do filme uma janela para outra cena distante, em que Zamira e Kiril estão fugindo e ela também é metralhada pelas costas.

Entre encontros analógicos e desencontros aleatórios, os caminhos dos personagens se intersectam. Como se entrecruzam também as guerras, os países, o global e o tribal, em uma rede de violência que ora se manifesta na chacina em um restaurante de Londres, quando morre o marido de Anne, ora nas guerras fratricidas na Macedônia, quando morrem Bojan, Aleksander e Zamira.

Em uma violência explícita mas sem glamour, sublimação ou banalização, as possibilidades de tensão e clímax são quase desprezadas pela rapidez dos disparos do psicopata que promove a chacina em Londres. A dor das vítimas e dos que as cercam após o ato de violência é, de outro lado, valorizada por conexões simbólicas — a chuva que cai sobre o corpo de Aleks morto — purificação, absolvição de culpa —, o mapa geográfico que o sangue desenha em seu peito, unindo a terra ao coração.

Dentro da simbologia oriental, que relaciona cada parte do ser humano a um elemento da natureza, o sangue representa a chuva. A força simbólica e o diálogo entre a natureza e a tempestade humana propõe uma rede de *links/nós* e dispensa as dramatizações excessivas da cultura ocidental. Por isso, a dor é contida na última troca de olhares entre Kiril e Zamira, ele pedindo-lhe desculpas por não ter conseguido evitar sua morte, enquanto Anne chora procurando o marido entre a multidão de cadáveres e avisando-o, já morto, sobre seu

rosto desfigurado. Apresentada como produto de constantes hostilidades étnicas, políticas e sexuais, a violência perfaz o ciclo da narrativa, autoperpetuando uma guerra global e esporádica. Luta sem posições fixas de opressores e oprimidos, em que todos saem, de alguma forma, vencidos.

Fotografias mostram fome e violência em toda a parte e a chacina terrorista em Londres alerta que nem o chamado “primeiro mundo” está livre da barbárie do “terceiro”. Guerras generalizadas e conflitos tribais formam uma encruzilhada sem esconderijos para quem quer a paz. Como se em resgate ao que há de partilhado entre essas gentes dos Balcãs, a trilha sonora transgride as fronteiras étnicas para promover a comunhão dos povos eslavos. Anastasia, o trio originário de Skopje, capital da Macedônia, combina instrumentos primitivos e tradicionais de sopro e percussão, tambores, mandolin, gaita, flauta, com instrumentos modernos, guitarra elétrica, bateria, teclado, sintetizadores e samples.

Associação de ritmos divergentes produz uma música assustadoramente gótica, tranqüilizadamente folk e modernisticamente eletrônica. Mistura de instrumentos artesanais e industriais, ritmos folclóricos dos Balcãs, música de origem macedônia e muçulmana com arranjos instrumentais que aproximam os opostos velho/moderno. Ritmos complexos e irregulares, melodias oscilantes de uma região onde o Ocidente encontra o Oriente passam através da tensão sonora a diversidade e o entroncamento étnico-cultural das nações dos Balcãs.

Um fotógrafo globalizado lança seu olhar desencantado sobre o mundo em guerra. Seus ossos doem como os dos elefantes e ele quer retornar após 16 anos à terra natal. Se a paz é

uma exceção, como ele próprio conclui, é melhor estar junto de seu povo. Viajante cansado e amargurado (como o de Ulisses, de Joyce), Aleksander retorna à pátria para morrer, carregando consigo um grande sentimento de derrota depois de fotografar miséria e fogo de guerra em guerra. Antes de morrer, contudo, terá de “tomar partido”. Kiril dá outra configuração à metáfora da viagem, incorporando um herói jovem e esperançoso. Pronto para fazer o percurso contrário ao do tio, ele deixa o confinamento do monastério na Macedônia com a intenção de fugir para Londres com Zamira. Como o Ulisses de Homero, Kiril quer partir, lutar e vencer.

Errante e estrangeiro, Aleksander arrasta-nos em sua odisséia de volta para casa, perfazendo, em certa medida, a própria trajetória/conflito de Manchevski, que deixou a Macedônia para trabalhar nos Estados Unidos. O olhar de *Ulisses* sobre seu povo é terno mas não complacente. Imagens ressaltam uma hostilidade louca e compulsiva: velhos, jovens e até crianças se comportam como soldados em guerra na aldeia macedônia. Como que “humanizado” pelo olhar a distância, Aleks vem do novo mundo para assumir uma atitude apaziguadora, mas é obrigado a descer de sua “neutralidade/superioridade” ocidental e entrar em confronto com seus parentes para proteger Zamira, a garota “do outro lado”.

Premiado repórter fotográfico de uma agência em Londres, Aleks remói a culpa de ter provocado a morte de um garoto com sua câmara. “Fiz cagada. Eu matei”, confessa a Anne no episódio “Faces”. Dividida entre fotos de modelos e imagens de guerra, Anne faz edição de fotografias na mesma agência. Aleks carrega uma câmara e se depara por todos os lados com pessoas (e até crianças) que carregam armas (como ele?).

A auto-reflexão sobre a imagem ganha visibilidade através

do universo ético-profissional da fotografia. Abandonando seu emprego e partindo para a Macedônia, Aleks envia a Anne um e-mail explicando que sua câmara fotográfica matou um homem nos campos de refugiados da Bósnia. “Eu reclamei com um soldado que não tinha conseguido fazer nenhuma foto chocante. Então, ele puxou um rapaz e atirou. “Fotografou?” “Fotografei”, tomei partido. Minha câmara matou um homem”, acusa-se Aleks, rasgando as fotos.

Por uma delicada mas profunda relação, a câmara tem sido tomada como representação sublimada de uma arma de fogo. *To shoot*, em inglês, significa tanto “clicar”, “filmar”, quanto “atirar”. Néelson Brissac Peixoto, no ensaio “As Imagens e o outro”, faz uma analogia entre a agressividade do ato de retratar e de apontar uma arma. “Fotografar uma pessoa é vê-la como ela própria não se vê jamais. Implica transformá-la num objeto que se pode simbolicamente possuir”³.

E em *O Céu de Lisboa* Friedrich, o cineasta alterego de Wim Wenders, querendo como Dziga Vertov captar a alma da cidade e a verdade das imagens, confessa sua derrota: “Apontar uma câmara é como apontar uma arma. E cada vez que eu apontava parecia sugar a vida das coisas. A cada giro da manivela a cidade desaparecia, como o gato de Alice”. Construindo um campo metaficcional marcado pela presença de personagens envolvidos com a produção e seleção de fotografias, *Antes da Chuva* faz pensar na interferência da imagem sobre o real.

Colocado em cena, o “aparelho ideológico de base” evidencia a opacidade da linguagem, admitindo que o mundo foi tornado visível (na tela) por uma mão invisível (o diretor e a câmara), mas alusível. Em *Antes da Chuva*, as guerras e as mortes, como acontecimentos decisivos, estão sempre sendo

fotografadas por alguém não-identificado (invisível, como o diretor?), lembrando-nos às avessas, de que há alguém manipulando o mundo da tela. Aleksander, com sua câmara, é esse *punctum* metatextual que faz refletir sobre a autoria das imagens.

De maneira refinada e constante, o filme está perpassado por índices icônicos que tornam presente o fazer cinematográfico. O sufixo *age*, de “Image”, intertítulo do original (em inglês) do primeiro episódio, compõe a palavra imagem nos idiomas inglês, francês e português (agem). *Age* vem do Latim *aticus*, que denota, entre outros sentidos, ação. “Fotografe, tome partido”, pede Anne a Aleks quando ele se diz cansado das guerras e quer abandonar a profissão. E ao pedir-lhe que proteja a filha de seus parentes, a voz de Hana, na Macedônia, parece ecoar o apelo de Anne. Essa associação produz mentalmente um silencioso e internitente: “tome partido”, “tome partido”... “Você não vê o que está acontecendo com o nosso povo? Você só observa”, critica Hana. E é como se dissesse: páre de fotografar, *aja* e tome partido.

A analogia entre imagens e ações coloca em paradoxo, de um lado, a imagem, parasita do real, de quem só observa, do espectador *voyeur*. De outro, a imagem que altera o real, interfere nos fatos e provoca a morte de um homem. A câmara-olho que dispara, mata para conseguir uma imagem chocante. Há mesmo uma crítica amarga a essa perspectiva falocêntrica no terceiro episódio: a câmara-olho-masculina chega ao impasse (derrota), quando o primo-homem armado vê, mira e mata seu primo-homem fotógrafo, o que tentava salvar sua prima-albanesa-objeto-mulher.

Fotografar é agir, tomar partido e, ao mesmo tempo, parasitar a vida, congelar. Querendo aprisionar para a eternidade um

instante da misteriosa cachoeira da vida, toda imagem carrega um pouco da culpa de Aleks e um pouco do seu olhar estrangeiro sobre a terra natal. De forma mais ou menos drástica, as imagens interferem na realidade, substituem a própria realidade e matam seu objeto. A coisa que existe nela morre e o instante que ela congela jamais se repetirá porque, como diz irmão Marko, “o tempo não pára”. O paradoxo imagem-estático/vida-movimento alimenta uma discussão cara à teoria do cinema, que tem o movimento inerente a sua forma, mas esforça-se para interrompê-lo no desejo de captar o “real”.

Armar uma câmara fotográfica implica recortar o mundo, armar uma situação, simular uma realidade. Há cineastas que trabalham para congelar a vida em dimensões fixas e lineares e enclausurar a narrativa em um tempo uniforme — e esses predominam. Estático, o tempo nasce e morre no início e no fim de cada filme. (Não é à toa que Hollywood tenta congelar a passagem do tempo pelos atores). E há, de outro lado, cineastas que se curvam diante da impossibilidade de parar o tempo e a vida, preferindo montar suas histórias em fatias infinitesimais de tempo. Em *Antes da Chuva*, o fim encontra o início, a história se reproduz em círculo imperfeito e o cinema reconcilia-se com seu nome: imagens em movimento.

Entre o Oriente e o Ocidente, o icônico e o verbal, o cinemão e o cineminha, Londres e a Macedônia, o sol e a chuva. De guerra em guerra, desmontam-se as falsas dicotomias entre o tempo histórico, que progride linearmente, e o tempo circular, que volta sempre ao ponto de partida. Em vez da dicotomia passado/presente ou do evolucionismo histórico, coexistência de tempos e sociedades divergentes, (re)velada pelo cenário — lugar de permanência conflituosa da tribo no

global, do velho no novo, da aldeia na cidade.

Um procedimento narrativo inovador, contraposto a uma linguagem por vezes convencional, resiste à tendência verbalizante que subjuga o icônico no cinema. Vanguarda e realismo também entram em relação de circularidade. De um lado, paisagem-telão como cenário de fundo, perspectiva ocidental centralizada, uso acentuado do plano-americano (que aproxima e busca identificação), e recursos comerciais (violência explícita, romance, suspense e perseguição). De outro, uma narrativa antilinear, marcada por heteroglossia e auto-reflexividade contrapondo-se ao discurso que se quer invisível; profundidade de campo e planos abertos desorganizando primeiros-planos.

Do lado “vanguarda”, a recusa ao esquema homem-pessoa-sujeito-ação, mulher-coadjuvante-objeto-passivo, que identifica a câmara-olho com o olhar masculino e a mulher com o objeto desse olhar. Desse lado, repetição produzindo sentido e intensidade, iconização do símbolo-palavra, anarquização da ordem. Lógica sincrônica perturbando a diacrônica: em vez de fatos datados e arranjados cronologicamente, uma rede de acontecimentos simultâneos e similares, passados entre uma guerra e outra, em algum lugar antes da chuva.

Muito mais do que uma única entrada e um final conclusivo, a estrutura hipertextual propõe o agenciamento constante entre as partes, alterando as noções convencionais de montagem, tijolo após tijolo, onde se pensa construir o todo como a mera soma dos quadros. Estética do caos instaurando associativismo e interatividade, que abrem o texto/filme balcânico para uma multiplicidade de percursos e escolhas — entrecruzadas, como as linhas da vida.

Notas

1. “Le livre, agencement avec le dehors, contre le livre-image du monde”. DELEUZE, Guilles & GUATTARI, Félix. “Introduction: Rhizome”. In: *Mille Plateaux. Capitalisme e Schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p. 34.
2. Os estudos de cinema e semiótica devem, em grande parte, a reflexão e o vocabulário sobre a identificação da câmara com o olhar masculino a Laura Mulvey.
3. PEIXOTO, Nelson Brisac. “As Imagens e o outro”. In: Adauto Novaes (organizador), *Ética*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 471.

Referências Bibliográficas

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BAUDRY, Jean-Louis. “Cinema efeitos ideológicos produzidos pelo apa-relho de base”. In: Xavier, Ismail (org.). *A Experiência do cinema*, Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- BENVENISTE, Émile. *O Homem na linguagem*. Tradução de Isabel Maria Lucas Pascal, Lisboa: Veja, 1979.
- DELEUZE, Guilles e GUATTARI, Félix. “Introduction: Rhizome”. In: *Mille Plateaux. Capitalisme e Schizophrénie*. Paris: Les Editions de Minuit, 1980.
- DOANE, Mary Ann. “A Voz no cinema: a articulação de corpo e espaço”. In: Xavier, Ismail (org.). *A Experiência do cinema*, Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do filme*, Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- _____. “Palavra e imagem”. In: *O Sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- _____. *Reflexões de um Cineasta*, Rio de Janeiro, Zahar, 1949.

HALYLES, Katherine. "Monstrous Bodies in Patchwork Girl: eletronic fiction takes a byte out of print books. writing in: a film age". In: *Essays by contemporary novelists*, Colorado: University Press of Colorado, 1997.

LANDOW. George P. *Hypertext. The convergence of contemporary critical theory and technology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.

LAURETIS, Teresa de. "Film and the visible". In: *How do I look?*, Seattle: Bay Press, 1991.

LORENZ. Eduard. *A Essência do caos*. Tradução de Cláudia Bentes David, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

METZ, Christian. "História/Discurso (nota sobre dois voyeurismos)" e "O dispositivo cinematográfico como instituição social". In: Xavier, Ismail (org.). *A Experiência do cinema*, Rio de Janeiro: Graal, 1991.

_____. *A Significação no Cinema*, São Paulo: Perspectiva, 1971.

MORIN, Violette et alli. *Cinema, Estudos de Semiótica*. Tradução de Luiz Felipe Baêta Neves, Petrópolis: Vozes, 1973.

MULVEY, Laura. "Prazer visual e cinema narrativo". In: Xavier, Ismail (org.). *A Experiência do cinema*, Rio de Janeiro: Graal, 1991.

PIGNATARI, Hélio. *Semiótica & Literatura, icônico e verbal, oriente e ocidente*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo, Perspectiva, 1990.

PEIXOTO, Nelson Brisac. "As Imagens e o outro". In: Adauto Novaes (organizador), *Ética*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SNYDER, Ilana. *Hipertext. The eletronic labyrinth*, New York: New York University Press, 1997.

XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

