

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

FACULDADE DE EDUCAÇÃO - FAGED

CURSO DE JORNALISMO

GUILHERME GUEDES DEZOPA

A ESTRUTURAÇÃO TEMPORAL NO FILME “A CHEGADA” (2016)
COMO AS CARACTERÍSTICAS NA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA DO FILME
CONFIGURAM UMA REFLEXÃO SOBRE UMA EXPERIÊNCIA NO TEMPO

UBERLÂNDIA - MG

2019

GUILHERME GUEDES DEZOPA

**A ESTRUTURAÇÃO TEMPORAL NO FILME “A CHEGADA”
COMO AS CARACTERÍSTICAS NA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA DO FILME
CONFIGURAM UMA REFLEXÃO SOBRE UMA EXPERIÊNCIA NO TEMPO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado
ao Curso de Jornalismo da Universidade
Federal de Uberlândia como exigência parcial
para a obtenção de grau de bacharel em
Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Nuno Manna Nunes
Cortês Ribeiro

UBERLÂNDIA - MG

2019

GUILHERME GUEDES DEZOPA

**A ESTRUTURAÇÃO TEMPORAL NO FILME “A CHEGADA”
COMO AS CARACTERÍSTICAS NA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA DO FILME
CONFIGURAM UMA REFLEXÃO SOBRE UMA EXPERIÊNCIA NO TEMPO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado
ao Curso de Jornalismo da Universidade
Federal de Uberlândia como exigência parcial
para a obtenção de grau de bacharel em
Jornalismo.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Nuno Manna Nunes Cortês Ribeiro

Orientador

Prof^a. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil

Examinadora

Prof^a. Dra. Vanessa Matos dos Santos

Examinadora

Uberlândia, 11 de dezembro de 2019

Apesar de conhecer a jornada
E pra onde ela leva
Eu a abraço
E agradeço cada momento dela.

“A Chegada”

AGRADECIMENTOS

A conquista de um sempre vai ser resultado de um time. Por mais que eu tenha sentido a maior parte da dificuldade, ter abdicado do meu estágio, passado várias horas todos os dias escrevendo e me dedicando para essa pesquisa, ter perdido algumas noites de sono, não escrevi meu trabalho de conclusão de curso sozinho. Entendo que exista um mérito próprio de ter assumido o comando de toda essa situação, mas para concluir um curso, eu não devo me esquecer das pessoas ao longo do caminho.

Primeiramente, não poderia deixar de agradecer a Deus pela força e saúde diária. Em segundo lugar, a minha família, pois cada gota de dedicação neste trabalho partiu de um indivíduo formado por eles. Ao meu pai, por ser um verdadeiro mestre, por toda gentileza e por me ensinar que as coisas mais lindas da vida partem do trabalho árduo. À minha mãe, por me sempre oferecer um colo quando tudo parecia triste e impossível e por mostrar que o amor e a paciência sustentam qualquer dificuldade. À minha irmã Camilla, por me inspirar e me divertir sempre que possível, me fazendo descansar a mente. À minha avó, por me ensinar, com os mínimos gestos, que a vida vai além de um trabalho. E aos meus cahorros, Lipe, Amora e Igor, por fornecer o efeito placebo que eu precisava.

Nada disso seria possível sem meu orientador Nuno Manna. Um grande homem que foi essencial para minha disciplina diária, por me acalmar, por me ensinar que não existe problema em sentir-me inseguro em situações desconfortáveis, por me inspirar com sua grandeza enquanto orientador e amigo. Agradecer a ele, principalmente, por me apresentar ao grupo NARRA, onde convivi com pessoas brilhantes e que me fizeram sentir abraçado em um período tão exaustivo. Gratidão eterna a você, Nuno. Obrigado por tudo.

Não consigo imaginar esse trabalho concluído sem as pessoas mais importantes na minha graduação. Gratidão eterna aos amigos Bárbara, Ana Júlia, Isabela, João Pedro, Cassiana, Loise, Thaís, Zilá, Caio e Richard. Choramos juntos, dividimos nossas frustrações, medos e exaustões e agora venceremos juntos. Carrego vocês no meu coração para eternidade. Com exceção de mim mesmo, talvez a pessoa que mais tenha sentido o peso desse trabalho seja meu namorado, Lucas. Obrigado por me compreender nesse período angustiante, por cultivar nosso mundo íntimo no meio desse turbilhão de emoções e me

convidar para secar minhas lágrimas dentro dele. Obrigado por ter sido a rocha que eu precisava e deixar nossa vela mais acesa do que nunca.

Por fim, mas não menos importante, gratidão a mim mesmo. Por me permitir sentir todas as emoções que esse período de dedicação integral oferece, por ser o filtro entre o desespero e a dedicação, por enxergar dentro de uma paixão pelo cinema e pelo filme “A Chegada” a minha última contribuição na minha graduação. Chorei, sofri, mas venci com muito êxito.

DEZOPA, Guilherme Guedes. **A ESTRUTURAÇÃO TEMPORAL NO FILME “A CHEGADA” (2016): Como as características da narrativa cinematográfica do filme configuram uma reflexão sobre a experiência no tempo.** 2019. X p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

RESUMO

Este trabalho busca analisar como as características da narrativa do gênero cinematográfico de ficção-científica do filme “A Chegada” (2016) configuram uma reflexão sobre a experiência no tempo. Para tanto, realizou-se um levantamento teórico que discute como a temporalidade influencia na construção de uma narrativa de ficção-científica e como a concepção do tempo ocorre a partir de um processo comunicacional. A partir desse estudo, a pesquisa descreve e analisa, por meio de análise da narrativa de "A Chegada" (2016), como o diretor do longa-metragem, Denis Villeneuve, utilizou desses recursos temporais na narrativa do longa-metragem, mobilizando recursos cinematográficos para adaptá-los na tela do cinema. O resultado da pesquisa demonstra que, a narrativa do filme se apropria de alguns recursos temporais que permitem uma estruturação temporal não linear e, para além disso, convidam o espectador a conceber a realidade a partir de um tempo circular.

Palavras-chave:

DEZOPA, Guilherme Guedes. **A ESTRUTURAÇÃO TEMPORAL NO FILME “A CHEGADA” (2016): Como as características da narrativa cinematográfica do filme configuram uma reflexão sobre a experiência no tempo.** 2019. X p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

ABSTRACT

This work has the main intention to analyse how the features of the science fiction’s narrative of the movie “Arrival” (2016) allow the reflection about the time experience in it. Therefore, the work researched theories that discuss how the temporality influences in the construction of a science fiction’s narrative and how the conception of time may occur from a communicational process. Based on these studies, the research describe and analyses, using de “Arrival” (2016)’s narrative analyses, how the director of the movie, Denis Villeneuve, used the temporal resources of the movie’s narrative, mobilizing some cinematography resources to adapt them on the cinema screen. The research’s results shows that the movie’s narrative appropriates some temporal resources that allow a non linear time structure and, furthermore, invite the spectator to conceive the reality from a circular time perspective.

Keywords:

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Dra. Louise Banks ao descobrir a ocupação alienígena	40
Figura 2 - Primeira vez que Louise entra na concha alienígena	40
Figura 3 - A linguista em um estudo dentro da concha	40
Figura 4 - Início da sequência inicial do filme	43
Figura 5 - Início da sequência final do filme	43
Figura 6 - Vista panorâmica do acampamento do Exército	44
Figura 7 - Close fechado em tons escuros do rosto de Louise Banks	45
Figura 8 - Visões da doutora ensinando sua filha	45
Figura 9 - Visão de Louise brincando com sua filha	46
Figura 10 - Filha de Louise pedindo ajuda com um termo	47
Figura 11 - Louise e Ian convocam reunião	48
Figura 12 - A linguista assustada após a fala de Ian	48
Figura 13 - Louise lembrando do termo	49
Figura 14 - Louise em isolamento dentro da concha	51
Figura 15 - O exterior circular da concha	52
Figura 16 - A linguagem circular dos alienígenas	53

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO

1 INTRODUÇÃO

“A Chegada” é um longa metragem estadunidense lançado em 2016, que pertence ao gênero cinematográfico de ficção-científica. O filme é dirigido pelo diretor franco-canadense Denis Villeneuve e é baseado no conto “*Story of your life*”¹ (1999), de Ted Chiang. No longa, após extraterrestres estabelecerem contato com o Planeta Terra, a dra. Louise Banks, interpretada pela atriz Amy Adams, é uma linguista recrutada pelo exército estadunidense para auxiliar na comunicação com os visitantes e compreender o motivo deles. No processo de estabelecer o contato por meio da linguagem com os alienígenas, a linguista se percebe imersa na estruturação temporal circular que os visitantes se organizam.

Essa estruturação temporal, por ser circular, coloca em questão as noções lineares do tempo - como o passado, presente e futuro -, algo que se mostra desafiador para seres humanos modernos ocidentais que, historicamente, se organizaram sob uma perspectiva temporal linear. Dessa forma, a pesquisa pretende compreender essa estruturação temporal de “A Chegada” e como as características da narrativa cinematográfica do filme configuram uma reflexão sobre a experiência do tempo.

A escolha pela temática e, principalmente, pelo recorte dela se deu primeiramente com a afinidade que o pesquisador tem com a sétima arte. Quando assistiu ao filme pela primeira vez, ele ficou extasiado com a obra e instigado a entender a estruturação da temporalidade dentro da narrativa de “A Chegada”. Além disso, é importante ressaltar o poder de comunicação que obras cinematográficas possuem, ao construir mediações por meio de uma narrativa que combina o discurso e um grande impacto imagético, utilizando a linguagem do meio.

Nesse sentido, o objetivo principal da pesquisa é compreender como as características da narrativa cinematográfica do filme “A Chegada” configuram uma reflexão sobre a experiência do tempo. Entretanto, é preciso estabelecer um percurso de outros objetivos mais específicos que vão permitir que o principal seja atendido. A princípio, é fundamental esclarecer como é trabalhado e compreendido a estruturação do tempo em narrativas cinematográficas de ficção-científica, a fim de identificar algumas características específicas

¹ “História da sua vida”

do uso da temporalidade na narrativa desse gênero cinematográfico. Para entender como o diretor Denis Villeneuve adaptou a narrativa para o cinema utilizando de recursos cinematográficos, é necessário analisar a *mise-en-scène* e o padrão de estilo do diretor. Por fim, discutir como é compreendida a temporalidade no filme “A Chegada”

Para viabilizar o cumprimento dos objetivos, a pesquisa nutre-se de teorias sobre o uso do tempo em narrativas (começando dessa forma, abrangente, até chegar no recorte para entender o uso do tempo em narrativas de ficção científica), analisou a filmografia do diretor do filme Denis Villeneuve para identificar sua *mise-en-scène* e, por fim, entender a estruturação temporal em “A Chegada”, adequando as teorias estudadas à narrativa da obra fílmica.

A pesquisa se divide em três capítulos: no primeiro, será trabalhado o uso do tempo em narrativas e o uso do tempo em narrativas de ficção-científica; no segundo, os padrões cinematográficos e a *mise-en-scène* de Denis Villeneuve; e o terceiro, a análise do tempo circular de “A Chegada”.

2 O TEMPO NA NARRATIVA DE FICÇÃO-CIENTÍFICA

Os filmes “2001 - uma odisséia no espaço” (KUBRICK, 1968), “Blade Runner, o caçador de andróides” (SCOTT, 1982) e “De volta para o futuro” (ZEMECKIS, 1985) se relacionam em, pelo menos, duas características: os três longas-metragem são filmes que pertencem ao gênero cinematográfico de ficção-científica e todos eles indicam a questão da temporalidade como um aspecto fundamental de suas narrativas.

Em busca de compreender como a grandeza tempo estabelece um papel fundamental dentro das narrativas cinematográficas de ficção-científica, é importante que a pesquisa estabeleça um percurso prévio para se abastar de alguns conceitos que são importantes para o entendimento não só sobre o tema, mas também para a problemática da pesquisa. Nesse sentido, faz-se necessário o entendimento inicial do que se entende por uma narrativa.

2.1 A Narrativa

Em 1960, o diretor de cinema britânico, Alfred Hitchcock, lançou o longa metragem “Psicose”. No filme, a secretária chamada Marion Crane rouba quarenta mil dólares da empresa que trabalhava e foge. Durante uma fuga à carro, inicia uma tempestade que a obriga a se hospedar em um hotel de estrada administrado por Norman Bates. Uma das cenas mais conhecidas pelo grande público dessa película é a que Marion é esfaqueada por Norman enquanto tomava banho.

Nessa cena, Hitchcock posiciona sua câmera na parede do banheiro, de modo que vemos Marion tomando banho em primeiro plano. Após alguns segundos, o diretor aciona o recurso de um zoom na cortina do chuveiro, que está em segundo plano, e mostra Norman arrancando-a e desferindo facadas em Marion, compassada por uma trilha sonora marcante. Ao longo da cena, as das facadas são intercaladas por imagens focadas na boca de Marion que grita desesperadamente. Conclui-se que a secretária não sobreviveu quando o diretor filma mão dela caindo contra o ladrilho da parede do banheiro e cai no chão do cômodo agarrando a cortina, finalizando com imagens de sangue escorrendo pelo ralo do chuveiro.

Quase quarenta anos depois, em 1998, especificamente, o diretor americano Gus Van Sant entregou um remake da obra criada por Hitchcock. Em seu “Psicose” (1998), Van Sant

conta a trágica história da Marion se passando nos anos em que o longa foi filmado, acrescentando alguns aspectos contemporâneos à história. Na cena do chuveiro do remake, o diretor americano faz o uso de muito mais sangue e nudez da atriz que interpreta a secretária. Durante a sequência em que ela é esfaqueada, o diretor as intercala com imagens de tempestade, passando a sensação ao público de que cada golpe desferido se equivaleria com um trovão.

Comparando a obra original de Hitchcock (1960) com o remake feito por Gus Van Sant (1998), conclui-se que foi contada a mesma história de duas maneiras diferentes; duas narrativas diferentes. Portanto, narrativa é, para além da forma de contar uma história, é como ela é o produto dos recursos temporais narrativos mobilizados pelo narrador. Para compreender melhor essa noção, é necessária um aprofundamento nas narrativas literárias. De acordo com Benedito Nunes (1995), uma narrativa literária está ligada ao ato de narrar, que segundo ele é a “oposição de comentar; uma situação de locução que deriva do emprego dos verbos no pretérito perfeito, imperfeito e mais-que-perfeito, que nos distanciam do discurso cotidiano, indicando que estamos em um mundo narrado.” (NUNES, 1995, p. 81).

Se a narrativa é a forma como se conta uma história a partir dos recursos narrativos que são utilizados, o narrador seria, portanto, o escultor que iria definir o tempo e espaço dessa história. Em sua obra “O tempo na narrativa” (1995), Nunes afirma que no “movimento da imagem cinematográfica, é revelada a inseparabilidade do espaço e do tempo” (1995, p. 12). Segundo Epstein (1955), um filme é capaz de trazer a união dessas duas grandezas, pois ele “não sabe figurar grandeza espacial abstraída de toda medida temporal. Nosso pensamento dissecos os fenômenos seguindo a análise kantiana do espaço e do tempo. O universo que vemos na tela mostra-nos volumes - duração numa perpétua síntese do espaço e do tempo.” (EPSTEIN, 1955, p. 125).

Para exemplificar melhor a organização simultânea das grandezas tempo e espaço dentro de uma narrativa cinematográfica, observa-se novamente aos dois filmes “Psicose”, o original, de 1960, dirigido por Hitchcock, e o remake de 1998, dirigido por Gus Van Sant. O segundo, como foi dito anteriormente, tinha como um dos objetivos, retratar a contemporaneidade na história. Isso foi possível, dentre várias outros recursos adotados pelo diretor, o fato de que na época que foi filmado o remake, a tecnologia de cor no vídeo já tinha

sido desenvolvida, ao contrário do original de 1960, que foi filmado em preto e branco. O recurso da cor na imagem cinematográfica, portanto, ajudou a situar melhor o telespectador do remake de “Psicose” (1998), que os acontecimentos espaciais que estavam sendo narrados se passavam no mesmo momento (ou próximo) em que eles assistiram ao longa.

Apesar de considerar que a grandeza espacial é um componente importante em uma narrativa, a pesquisa irá desenvolver um percurso voltado especialmente para a questão da temporalidade, a fim de entender a problemática proposta por ela. Apesar disso, irá ser abordado questões que envolvem o elemento espaço e como ele, em vários momentos, vai propor uma reflexão sobre o tempo.

Em sua teoria da dupla temporalidade na narrativa, Nunes (1995), explicita que uma narrativa possui três planos²: o da história, que seria o conteúdo narrado; o do discurso, que diz respeito à forma de expressão dessa narrativa, “uma sequência de enunciados interligados como forma de expressão da história. Também a enunciação, que remonta o ato de narrar.” (NUNES, 1995, p. 80), ou seja, seria um plano que organiza a história da narrativa; e por último, o plano da narração ou o ato próprio de narrar, que, como dito anteriormente, é papel desse plano distanciar o telespectador ou o leitor do cotidiano, os imergindo na narração. Como observado, cada um dos planos que constitui uma narrativa vai assumir uma relação especial com a temporalidade. Por isso, é importante destacar como de fato essa grandeza influência na construção de uma narrativa e como ocorre a teoria da dupla temporalidade.

2.2 O tempo na narrativa

A busca pela definição da grandeza tempo sempre foi um grande desafio para diversas áreas do conhecimento e possui um estudo próprio em cada uma delas. No campo da filosofia, Santo Agostinho (1948) já levantava questões que demonstravam sua decepção na tentativa de iniciar um conceito de tempo: “O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar eu o sei; se eu quiser explicá-lo a quem me fizer essa pergunta, já não saberei dizê-lo” (AGOSTINHO, 1948, p.346). O fato é que direta ou indiretamente, a experiência

² A conceituação de Nunes (1995) sobre os planos de uma narrativa será trabalhada ao longo da pesquisa. Entretanto, a forma como eles abordam a questão da temporalidade, será tratado no seguinte subtópico teórico.

individual, bem como a experiência social e cultural, interferem na concepção do tempo (NUNES, 1995, p. 17) ao ponto de existirem diferentes correntes que estudam esse fenômeno e que desenvolveram diferentes conceitos sobre ele. Dentre eles, este projeto pretende entender apenas aqueles que permeiam o campo estrutural da narrativa estudada por Benedito Nunes (1995) e aqueles que são importantes para a resolução do problema proposto.

O primeiro desses conceitos é o tempo psicológico, também chamado de tempo vivido. Esse tempo vai ser variável de indivíduo para indivíduo em função das experiências dele em contato ora com o passado ora com o futuro. O tempo psicológico se compõe de momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente, abrangendo, ao sabor de sentimento e lembranças (NUNES, 1995, p. 18). Em uma narrativa, esse tipo de tempo será abstrato e dependerá, como já foi dito, das experiências dos personagens construídos dentro dela. O tempo vivido vai se opor a uma ordem natural linear de acontecimentos chamado de tempo físico, aquele que compreende a relação de causa e o efeito, e que, sem o primeiro (causa), o segundo (efeito), não existe, a menos que, como explica Nunes (1995), a natureza desandasse. Para exemplificar a conceituação do tempo físico, imagina-se que a maçã apanhada voltasse à árvore. É uma figuração desconcertante da reversibilidade dos processos de mudança que o cinema pode nos dar (NUNES, 1995). Iremos ver no capítulo de análise desse projeto, que na principal peça filmica estudada, o longa “A Chegada” (VILLENEUVE, 2016), a natureza desanda e o tempo psicológico vai se sobressair a esse tempo que compreende a causa e efeito como uma estrutura linear.

Outro conceito que ganha força dentro dos estudos sobre narrativa é o do tempo cronológico. Esse tipo de tempo é o mesmo que o indivíduo foi convencido, ao longo da existência humana, a organizar a história, estruturar as memórias, narrar fatos, entre outras, de uma forma linear. A ideia do calendário é baseada nesse tipo de tempo. Nunes (1995) explica que a concepção do tempo cronológico acontece “Formando uma sequência sem lacuna, contínua e infinita, percorrida tanto para frente, na direção do futuro, quanto para trás, na direção do passado.” (NUNES, 1995, p. 20). Funcionando em uma concepção linear, o tempo cronológico estabelece uma ligação com o tempo físico descrito acima.

O tempo cronológico vai ser desrespeitado dentro do plano história de uma narrativa quando o narrador se propõe a quebrar uma linearidade já esperada pelo espectador. Um dos

recursos mais utilizados para que isso aconteça são as anacronias. Em uma narrativa, as anacronias nada mais são de que a manobra de voltar para um determinado início ou prospectar a história para um ponto no futuro, depois que a narrativa já começou. No cinema, a narrativa anacrônica vai se desenvolver em ordem inversa à cronológica, a partir dos *flashbacks* e *flashforwards*. Segundo Nunes (1995), “o retrospecto ou o prospecto, em uma narrativa anacrônica, é feito numa exposição separada interrompendo a ação principal, que volta ao seu curso quando aquela termina.” (NUNES, 1995, p. 32). Quando usada essa manobra em uma narrativa, a teoria da dupla temporalidade se mostra em sua forma mais evidente.

Dos três planos da narrativa que foram classificados pelo autor - o da história, o do discurso e o da narração -, cada um deles assume uma relação diferente com o tempo. O da narração, como já foi dito, usa a diferença temporal para situar o leitor ou o telespectador dentro da história narrada. O plano da narração só é narrado nos tempos verbais no pretérito perfeito, imperfeito e mais-que-perfeito, pois, de acordo com o autor, “esses tempos verbais indicam pelo distanciamento e pelo curso livre que imprimem à linguagem que estamos comentando ou narrando.” (NUNES, 1995, p. 39). Mas é com o tempo da história e com o tempo do discurso que gera a dupla temporalidade já prevista por ele.

Os conceitos surgidos a partir das diferentes abordagens sobre o tempo, ficam restritos em uma grandeza específica da narrativa: o da história. Nesse plano é que as relações cronológicas do tempo poderão ser quebradas, ou seja, o presente pode perder a relação com o passado, com o futuro ou com os dois. Esse plano é o único que tem a liberdade de trabalhar uma construção temporal diferente do tempo real. No entanto, ao passo que o plano da história se distancia do tempo real, o plano do discurso vai assumir-se dele para organizar a história dentro da narrativa. É nesse exato ponto que se forma a dupla temporalidade, que, em outras palavras, é o momento em que a narrativa vai ser composta de duas temporalidades: a primeira totalmente flexionada e livre para quebrar as relações cronológicas, que é o da história, e a segunda que é o uso do tempo real cronológico - respeitando a linearidade passado-presente-futuro - para organizar essa história, que é usado pelo plano do discurso.

Essa teoria será um dos grandes carros-chefe para compreender o fatídico problema do presente projeto. Mas antes disso, é necessário entender o porque ocorre essa dupla temporalidade. Tzvetan Torodov (1966), explica que o que ocorre entre essas diferenças de planos:

O tempo do discurso é, num certo sentido, um tempo linear, enquanto o tempo da história é pluridimensional. Na história muitos eventos podem desenrolar-se ao mesmo tempo. Mas o discurso deve obrigatoriamente colocar-los um em seguida do outro; uma figura projetada sobre uma linha reta. (TORODOV, 1966, p. 139).

O tempo da história não é só pluridimensional pela sua flexibilidade porque permite retorno e antecipações do tempo, acelera ou retarda o acontecimento dos fatos, permite a utilização do *flashback* e do *flashforward* - para usar uma linguagem cinematográfica - ou detém a livre possibilidade de quebrar com a organização do tempo cronológico, mas porque também ele permite a existência de várias linhas temporais dos personagens, pluralizando as relações deles. E o tempo do discurso, por mais linear - do ponto de vista cronológico - e impossibilitado de fazer as organizações (ou desorganizações) que são permitidas pelo anterior, cabe a ele dar sentido às ordenações das sequências narrativas.

Pode-se encontrar em “Brilho eterno de uma mente sem lembranças”³ (GONDRY, 2004), um claro exemplo da relação desses dois planos. O longa-metragem é dirigido pelo diretor francês Michel Gondry, do gênero drama, mas que utiliza algumas características de ficção-científica, e que se encaixa perfeitamente na teoria da dupla temporalidade. A história é centrada no casal Joel e Clementine, que viveram dois anos juntos e depois de um término traumático, ela contrata a empresa *New York City Lacuna, Inc.* para apagar todas as suas lembranças do relacionamento. Ao descobrir isso, Joel fica arrasado e decide se submeter ao mesmo procedimento, que ocorre enquanto ele dorme. O filme é centrado no passado e nas memórias do casal, e, por isso, isso usa o recurso de flashback várias vezes ao longo dele. Sem saber o que é passado e o que acontece no presente, o espectador se vê imerso em uma narrativa que oscila esses tempos dentro do plano da história. Mas para que isso fosse fizesse

³ Apesar de entender que as contribuições de tempo na narrativa desenvolvidas por Nunes (1995) são sobre narrativas literárias, a pesquisa pretende estabelecer paralelos com o cinema, por meio das exemplificações, a fim de reafirmar uma aproximação com o objeto pesquisado.

sentido como uma narrativa, a história, que tem uma premissa temporal não linear, teve que ser organizada em uma linearidade cronológica do tempo real proposta pelo plano do discurso.

Nunes (1995) resolve o problema da dupla temporalidade acordando com as explicações de Torodov (1966), afirmando que apesar de o tempo da história correr paralelamente com o tempo do discurso, uma narrativa só vai existir se isso acontecer. Segundo ele,

o discurso nos dá a configuração da narrativa como um todo significado; a história, o aspecto episódico dos acontecimentos e suas relações, juntamente com os motivos que os concatenam, ambos impondo a narrativa um limiar de inteligibilidade cronológica e lógica tradutível num resumo. Normalmente, o tempo de uma corre paralelamente ao do outro. (NUNES, 1995, p. 28).

Como foi dito até aqui, as narrativas são aquelas que, sobretudo, são narradas no pretérito perfeito, imperfeito e mais-que-perfeito, que vão criar ao espectador a certeza de que tempo presente que ele está situado, não é o tempo que está sendo narrado. Mas e se uma narrativa for narrada em um pretérito que, simplesmente, nunca existiu? Estabelece-se, a diferença entre a narrativa histórica e a narrativa ficcional. Para o autor o grande divisor entre a narrativa histórica e a ficcional, é que, para a primeira, os maiores recursos são os documentos, que vão assegurar a construção do passado. O pretérito da narrativa histórica é real e existente em uma organização linear do tempo. A narrativa histórica pressupõe a verdade; realidade, ou seja, narrar fatos que já aconteceram. “A realidade supõe presença, que é uma posição privilegiada sobre dois parâmetros, espaço e tempo; somente o aqui e agora” - não do presente instantâneo, mas de algo que já foi presente em um determinado momento - “é plenamente real.” (METZ, 1966, p. 333).

As narrativas ficcionais, portanto, são aquelas que são escritas em um outro tempo verbal, os chamados pretéritos épicos, que são aqueles que indicam não

o passado, mas o desligamento da ficção com o real, em que implicam outros traços das obras literárias de cunho narrativo como, por exemplo, emprego de verbos relativos a processos internos - pensar, refletir, julgar, crer, sentir, esperar, lembrar. Para falarmos de pessoas reais, não nos transferimos para a subjetividade delas. (NUNES, 1995, p. 39).

Tanto as narrativas ficcionais que são ambientadas no passado, quando as que são no futuro, vão narrar os acontecimentos irrealis como se eles estivessem no passado, que insiste na forma de pretérito. Isso acontece, segundo Paul Ricoeur (1985), porque o tempo pretérito é como se fosse uma disfarce fictício do autor; é um tempo verbal que permite narrar acontecimentos que, mesmo irrealis, aconteceram. E segundo o autor, o espectador tem um papel fundamental nessa cadeira, pois “ingressar na leitura é incluir no pacto entre leitor e autor, a crença de que os acontecimentos reportados pela voz narrativa pertencem ao passado dessa voz .” (RICOEUR, 1985, p. 276). A narrativa ficcional só acontece, portanto, se o espectador ou leitor embarca nas ideias do autor em uma espécie de acordo - que é, obviamente, implícito.

Entretanto, quando esse acordo entre autor e espectador ou leitor é quebrado e esse último deixa de identificar o pretérito épico, simplesmente porque o primeiro abstraiu a diferença entre presente e passado, existem as narrativas acrônicas. Para Benedito, é identificadas as acronias, pois

as construções de sequências sem índices retrospectivos, embaralhando a distinção entre presente e passado no tempo da história, denuncia a intervenção do narrador. A mesma voz minuciosa na descrição dos objetos e dos atos do personagem é o que perturba o tempo. (NUNES, 1995, p. 45).

A imersão do espectador em uma confusão temporal dentro de uma narrativa acrônica é tão grande, que é impossível distinguir se a história do personagem, por mais nítida que seja, está acontecendo no passado, no presente ou no futuro, obrigando o espectador a convencionar essa história no presente.

Se “A Chegada” (VILLENEUVE, 2016), um filme do gênero de ficção-científica, pode se encaixar, mesmo que não por completo, com uma narrativa anacrônica, no capítulo da análise, a pesquisa pretende provar que parte da resolução do problema pode ser respondido pela identificação com a narrativa acrônica. Mas antes que isso aconteça é importante entender a ficção-científica enquanto um gênero cinematográfico pertencente ao

universo fantástico, que possui características próprias e uma abordagem especial da temporalidade.

2.3 O tempo na narrativa de ficção-científica

O uso da palavra gênero dentro do cinema, serve para reconhecer um estilo de um filme, mas principalmente, para determinar uma classificação para a obra,

gênero cinematográfico é uma noção que é familiar para qualquer espectador que esteja escolhendo o filme que vai assistir, para descrever o filme em poucas palavras a um amigo ou para identificar, caracterizar e distinguir grupos de filmes que tenham características em comum. (MOINE, 2008, p.12)

Na obra, *Los Generos Cinematografios* (1999), de Rick Altman, o autor propõe que para entender sobre gêneros cinematográficos, é preciso utilizar de uma abordagem híbrida entre a semântica, que vai dizer respeito ao plano da história da narrativa, e a sintática, estruturas que permitem a inserção dos elementos narrativos. Segundo ele, o gênero vai acontecer no produto desses dois eixos. Portanto, para além de uma classificação em grupos, para realizar uma reflexão sobre os gêneros cinematográficos, é preciso o conhecimento dos processos advindos de momentos históricos e culturais que proporcionaram o acontecimento daquele tipo de narrativa.

Nesse sentido, alguns autores discutem se estabelecer um paralelo entre a ascensão da ficção-científica com o desenvolvimento da ciência moderna é correto. O jornalista e romancista de ficção-científica Ben Bova, no seu livro *Challenges* (1993), é radical nesse sentido. Segundo ele, o gênero praticamente não existe sem a ciência e para além disso, ele acredita que elementos da tecnologia devem estar completamente imersos na narrativa em uma história de ficção-científica.

Alfredo Suppia (2007) analisa a implementação de criaturas artificiais dentro dos filmes de gênero ficção-científica como uma das principais características do gênero. E estabelece uma relação com o contexto histórico e como o desenvolvimento da tecnologia foi importante para esse processo.

A perspectiva dicotômica de homem e tecnologia dominou até pelo menos a primeira metade do século passado. Na segunda metade do século XX, com o desenvolvimento cibernético, pareceram ganhar mais força os pensamentos, por exemplo, de Gilbert Simondon e, no Brasil, de Laymert Garcia dos Santos, para os quais o artefato técnico é uma ideia humana corporificada, intrinsecamente ligada ao homem. (SUPPIA, 2007, p. 187).

Sem dúvidas, o desenvolvimento da ciência do século XX influenciou diversas narrativas cinematográficas não só de ficção-científicas, mas fantásticas como um todo. “Frankenstein” escrito por Mary Shelley em 1816 e filmado por James Whale em 1931, em um importante período de desenvolvimento científico no século XX, é um grande exemplo disso. Dentro dessa perspectiva, o ensaísta e romancista inglês Kingsley Amis definiu a narrativa de ficção científica como sendo

uma narrativa em prosa que trata de situação que não poderia se apresentar no mundo que conhecemos, mas cuja existência se funda sobre a hipótese de uma inovação qualquer, de origem humana ou extraterrestre, no domínio da ciência ou da tecnologia, ou melhor, da pseudociência e da pseudotecnologia. (AMIS, 1962, s/p)

É uma definição possível em um determinado contexto, porém, não a pesquisa não pretende limitar uma narrativa de ficção-científica aos aspectos tecnológicos que ela traz consigo. Para que se entenda a dimensão dela, é preciso dar um passo atrás para compreender o universo fantástico. Nuno Manna (2014) propõe um entendimento sobre a narrativa fantástica que se distancie da ideia da aparição do corpo estranho na história. Para o autor, “o fantástico não pode ser resumido a uma essência, a uma entidade, uma qualidade efetiva dos objetos ou dos seres existentes. Não basta a inserção de elementos sobrenaturais, a simples recorrência à figura do diabo; o fantástico envolve relações simbólicas complexas.” (MANNA, 2014, p. 72). E, para amparar essa linha de raciocínio, o autor traz em seu texto uma discussão proposta por Rosemary Jackson (1988), que, apesar de não se abastecer do conceito de gênero, ela discute a invenção, como se fosse o produto da narrativa fantástica que pode ser entendida como sendo um híbrido entre as mudanças culturais que existem dentro da razão e as do imaginário da sociedade. Em outras palavras, para exercer uma

narrativa fantástica o autor vai precisar encontrar uma fissura em uma desestabilização da normalidade em uma sociedade e propor elementos que vão distorcer essa realidade em mudança.

Sobre essa desestabilização da normalidade como a forma de narrar o fantástico, podemos exemplificar com um filme de ficção-científica que foi idealizado baseado no *Apartheid*⁴, um claro exemplo de desestabilização da normalidade. Esse longa é “Distrito 9” (BLOMKAMP, 2009) e narra a história de uma nave alienígena que estaciona involuntariamente sobre a cidade de Joanesburgo, África do Sul, após um problema mecânico no motor e, por conta disso, milhares de extraterrestres foram obrigados a descer e se refugiarem na Terra - uma outra fissura. O governo sul africano criou o Distrito 9⁵ para abrigar os alienígenas refugiados, um local com péssimas condições, onde são maltratados constantemente. Após algumas questões políticas, o governo da cidade é pressionado a desabrigar os alienígenas e realoca-los para um outro lugar. Durante esse processo, um dos políticos é contaminado por um líquido extraterrestre e começa a se transformar em híbrido das duas espécies e a história se desenvolve quando o governo descobre essa situação e deseja usar o homem como uma arma contra os próprios alienígenas.

Para entender melhor como o tempo funciona em uma narrativa fantástica, Paul Ricoeur (1997), citado anteriormente como um entusiasta das relações entre autor e leitor e como as narrativas ficcionais vão acontecer através desse acordo, estabelece múltiplas reflexões sobre a intenção historiador e do romancista no ato de narrar. O autor ressalta em sua obra, que ambas história e ficção vão propor uma reconfiguração imaginária do tempo, como já foi discutido no começo desse projeto. Mas para além disso, ele vai afirmar que existe uma crise na modernidade histórica, advinda de uma expectativa quebrada depositada em um ‘futuro virtuoso’ ao passo que a sociedade se distanciava de um ‘passado obscuro’. Como esse futuro ideal não acontece mais, e o passado obscuro já não se mostra tão passado assim, o presente se torna intolerável de viver. Entende-se, portanto, que é característica da narrativa fantástica narrar uma crise na temporalidade moderna. Dentro dessa perspectiva, a

⁴ *Apartheid* foi regime de segregação racial implantado na África do Sul que aconteceu entre os anos de 1948 a 1994.

⁵ Uma clara alusão ao Distrito 6, uma área residencial da Cidade do Cabo, onde foram despejados violentamente cerca de sessenta mil pessoas negras durante o *Apartheid*.

ficção-científica, mais do que qualquer outra derivação das narrativas fantásticas, vai beber muito da fonte sobre narrar a crise na temporalidade moderna.

A narrativa de ficção-científica possui uma série de características próprias, que formam uma espécie de identidade do gênero. Uma das principais, e fundamental para a compreensão deste trabalho, é como o aspecto da temporalidade é trabalhado dentro desse tipo texto. Cardoso (2006) afirma que nas narrativas de ficção-científica a predileção pelo uso do tempo futuro é muito maior e mais comum. Segundo o autor, “existe, sem dúvida, um elemento de extrapolação preditiva em bom número de escritos e filmes de ficção científica.” (CARDOSO, 2006, p. 2). Segundo o autor, essa predileção do futuro na narrativa de ficção-científica “significa, entre outras coisas, empreender tal exploração mediante o emprego de metáforas e tomar como ponto de partida, com frequência, atitudes como perguntar ‘o que aconteceria se’, ou, em outras palavras, narrar a crise da temporalidade.

No filme “Matrix” (1999), dirigido e roteirizado pelas irmãs Wachowski, narra a história de um futuro distópico onde a realidade vivida pelos seres humanos é, na verdade, uma dimensão falsa criada por máquinas que usam os cérebros e corpos humanos para a obtenção de energia. Um dos maiores ‘o que aconteceria se’ é representado por “Matrix”, a rebelião de máquinas em um futuro. Narrativa contada diversas vezes pelo cinema, de diferentes formas e técnicas audiovisuais para narrar um futuro que já não era muito esperançoso, como em “O Exterminador do futuro” (CAMERON, 1984), “Blade Runner - o caçador de andróides” (SCOTT, 1982), “De volta para o futuro” (ZEMECKIS, 1985), “2001 - uma odisséia no espaço” (KUBRICK, 1968), entre vários outros. Segundo Manna, a linguagem fílmica vai dar camadas necessárias que abastecem o imaginário proposto pela narrativa fantástica (MANNA, 2014, p.89).

Nuno Manna (2014) vai traçar um paralelo entre o *boom* no desenvolvimento das narrativas cinematográficas de ficção-científica americana de 1950 com a Era Atômica e o início da Guerra Fria, trazendo novamente o nascimento do fantástico em meio à desordem. De acordo com o autor, com a nação estadunidense em um conflito ideológico, o país viveu o auge de produção cinematográfica sobre o confronto entre mundos, ressaltando os alienígenas. “As mais evidentes expressões dessa invasão estão figuradas nos alienígenas e de

suas fascinantes e terríveis armas e naves espaciais. São experiências de territórios sociais, políticos e existenciais, revelando a fragilidade do ser humano.” (MANNA, 2014, p. 109).

Na narrativa de ficção-científica de “A Chegada”, possui invasões alienígenas e, portanto, uma clara inspiração cinquentista de ficção-científica Hollywoodiana, mas os visitantes não estão representados apenas como uma ameaça à sobrevivência do Planeta Terra. Possui uma diversidade de estratos temporais, porém não seguindo a tendência de viagens no tempo. Possui um plano da história que é guiado pelo tempo psicológico de seus personagens, porém não isoladamente. Porém, antes de entender como a narrativa desse filme estrutura a temporalidade nele, é necessário compreender como o diretor Denis Villeneuve adaptou todas as questões da temporalidade, usando os recursos cinematográficos, para as telas do cinema. E para isso, é necessário compreender um pouco mais sobre sua *mise-en-scène* e seus padrões enquanto diretor.

longas-metragem, é usado como significado para o controle do diretor sobre o que aparece no enquadramento. (BORDWELL, 1997, p. 169, tradução nossa.)⁶

E para além disso, o autor continua dizendo que a *mise-en-scène* diz, também, a respeito do planejamento do diretor, por mais livre e aberto a interferências exteriores que esse planejamento seja. Grandes exemplos estão em “O Regresso” (2015), o qual o diretor, Alejandro González Iñárritu, apenas filmava usando a luz solar; e o hábito de improvisado que Charles Chaplin tinha, pois seus roteiros nunca ficavam prontos antes do final das filmagens.

Para além de apenas uma análise sobre escolhas e domínio de técnicas de um diretor, “o estilo cinematográfico possui importância fundamental na recepção de um filme, uma vez que as escolhas estilísticas irão implicar, consciente ou inconscientemente, na maneira como o espectador irá sentir e reagir à obra.” (BRITO, 2019, p. 197), uma espécie de experiência comunicacional. Mas para que essa conexão entre público e obra através da *mise-en-scène* aconteça de forma efetiva, Bordwell (1997) vai afirmar que o espectador deve se abster dos conceitos de realismo. Para o autor, nesse tipo de análise, o realismo vai entrar como um conceito variante de indivíduo, cultura, geração e que vai “cegar” o espectador de analisar a riqueza de possibilidades de uma *mise-en-scène*. Segundo ele é

melhor, portanto, examinar as funcionalidades da *mise-en-scène* ao invés de dispensar esse ou aquele elemento por não acompanhar nossa concepção de realismo. O cineasta pode usar qualquer sistema de *mise-en-scène*, e nós devemos analisar as funções dela no conjunto total do filme - como a *mise-en-scène* foi motivada, como ela varia ou se desenvolve, como ela funciona de acordo com a forma de narrativa da história. (BORDWELL, 1997, p. 171, tradução nossa)⁷

Em outras palavras, o autor quer dizer que a *mise-en-scène* é uma técnica que permite o diretor transcender de qualquer concepção da realidade, e cita o diretor francês Georges Méliès, como um exemplo, uma espécie de “mestre dessa técnica”. Méliès, dominou a técnica

⁶ “In the original French, *mise-en-scène* means “staging an action”, and it was first applied to the practice of directing plays. Film scholars, extending the term to film direction, use the term to signify the director’s control over what appears in the film frame.”

⁷ “It is better, then, to examine the functions of *mise-en-scène* than to dismiss this or that element that happens not to match our conception of realism. The filmmaker may use any system of *mise-en-scène*, and we should analyse its function in the total film - how *mise-en-scène* is motivated, how it varies or develops, how it works in relation to narrative forms.”

da *mise-en-scène* antes de todo mundo, quando construiu seu próprio estúdio e comandava cada área dos seus filmes. O diretor, segundo o autor, foi o primeiro contraponto para os que viriam a analisar os padrões cinematográficos vestidos de seus realismos (BORDWELL, 1997). Posteriormente, neste projeto, veremos a importância de se abster dos realismos individuais para a análise da *mise-en-scène* do diretor do filme “A Chegada”, Denis Villeneuve.

Bordwell (1997) vai discorrer que, para uma análise completa de uma *mise-en-scène*, e portanto, os padrões de um diretor, o espectador deve analisar quatro grandes áreas que compõem uma produção cinematográfica: o cenário, o figurino e a maquiagem, a iluminação e a atuação (que ele vai chamar de “Movimento e expressão dos personagens”). Embora não despreze a importância de todos esses setores na estruturação de um longa-metragem, para analisar como essas áreas podem indicar uma percepção sobre o tempo dentro do filme, esta pesquisa pretende trabalhar apenas as áreas - e as características delas - que serão importantes no momento da análise do problema proposto por ela. Essas áreas serão: cenário e a atuação.

O primeiro aspecto de uma *mise-en-scène* que vamos trabalhar é o cenário. Dentro do vastidão de funções que esta área pode ter em uma produção cinematográfica, o projeto vai trabalhar apenas com a característica que vai ser necessária para o entendimento do problema: a da relação do cenário com o personagem. De acordo com Bazin (1967),

Os atores são toda a importância no teatro. Porém, os filmes podem sobreviver sem os atores. A batida de uma porta, uma folha voando no vento, ondas batendo na costa podem aumentar o efeito dramático. Algumas obras-prima filmicas usam o ator apenas como um acessório, como algo extra, ou em contraposição com a natureza, a qual é a verdadeira personagem principal. (BAZIN, 1967, p. 102, apud BORDWELL, 1997, p. 172, tradução nossa)⁸

Seguindo o raciocínio proposto por André Bazin (1967), o cenário em uma obra cinematográfica, pode ter uma função independente dos personagens dentro da narrativa de uma filme, e não apenas um plano de fundo para os atores desenvolverem suas atuações,

⁸ “The human being is all-important in the theatre. The drama on the screen can exist without actors. A banging door, a leaf in the wind, waves beating on the shore can heighten the drama effect. Some film masterpieces use man only as an accessory, like an extra, or in counterpoint to nature, which is the true leading character”.

ganhando, muitas vezes, o papel principal dentro da obra. Sendo criado para o filme ou se passando em uma locação já existente, o diretor pode, ainda, colocar o cenário contra os personagens. Para que isso seja representado de forma que faça sentido na tela, o diretor precisa usar suas predileções de filmagem e movimento de câmera, fatores que também fazem parte de sua *mise-en-scène*.

Como exemplificação⁹, podemos citar o longa “Livre” (VALLÉ, 2015), que narra a verídica história de Cheryl Strayed que escolhe fazer uma trilha que atravessa os Estados Unidos em busca de autoconhecimento após se perceber viciada em drogas e em um relacionamento abusivo. No trajeto, a natureza é a única companhia de Cheryl e em diversos momentos, alterna entre amiga e vilã da personagem. Essa variação de posição dentro da história, só foi possível perceber baseado nos direcionamentos que o diretor fez. Outro exemplo é “Deus da Carnificina” (POLANSKI, 2011), filme este que foi filmado em um único cenário: uma sala de estar. Esta se torna cada vez mais claustrofóbica a medida que dois casais tentam discutir a relação de seus filhos. Polanski aumentou o sufocamento da sala de estar, compondo o cenário com poucos móveis e decorações minimalistas, dando um maior espaço para personalidades diferentes dos casais.

A segunda e última grande área de *mise-en-scène* que vamos trabalhar é a atuação. Bordwell (1997) vai chamar essa área de “expressão e movimento do personagem”, pois ele considera que o termo ‘personagem’ engloba um maior número de possibilidades, que o termo ‘atuação’ restringe. Enquanto o último diz respeito apenas aos atores enquanto pessoas - como o próprio nome ‘atuar’ já diz -, o primeiro pode compreender tanto a pessoas, como também a animais, robôs, objetos e até formas geométricas. Essa diferenciação, segundo o autor, diz respeito às possibilidades que a *mise-en-scène* dá aos seres não humanos de expressar sentimentos e pensamentos - contrariando, novamente, a ideia discutida de realismo no início do capítulo.

Uma atuação, em geral, é composta por elementos visuais trabalhados em uma performance do ator, como os gestos e expressões faciais, e também pelo som, que seria a sua

⁹ Apesar de analisar uma narrativa de ficção-científica, a pesquisa se compromete em trazer exemplos de outros gêneros do cinema para proporcionar uma compreensão mais ampla da linguagem cinematográfica. Lembrando que Villeneuve não é um diretor que se dedica apenas à ficção-científica e a sua *mise-en-scène* é formada a partir dos filmes de diferentes gêneros que ele dirigiu.

voz (Bordwell, 1997). Embora existam casos em que só eram trabalhados os elementos visuais, como em filmes preto e branco, ou apenas os recursos de voz do ator. Um exemplo disso é a personagem Samantha, interpretada pela atriz Scarlet Johanson, no filme “Her” (JONZE, 2014), que, basicamente, é um sistema operacional de computador que expressa sua existência apenas pela sua voz. Segundo o autor, a atuação vai ser, novamente, confrontada por noções de realismo - mais uma vez, assumindo o sentido de identificável. Muitos consideram as melhores atuações aquelas que são mais realistas, ou seja, identificáveis. Entretanto, Bordwell (1997) afirma que isso é uma maneira ultrapassada de analisar uma atuação. Segundo ele,

nem todos os filmes pretendem atingir um ideal de realismo. Se considerarmos a performance que o ator cria como parte de uma *mise-en-scène*” - que, como vimos, não tem ambição de se pautar no real- “filmes vão conter uma vasta variedade de estilos de atuação. Ao invés de que uma atuação deveria ser realista, deveríamos entender qual estilo de atuação aquele filme está propondo. (BORDWELL, 1997, p. 185, nossa tradução.)¹⁰

O autor vai apresentar, portanto, uma nova linha de raciocínio para analisar uma boa atuação: se um ator se parece ou se comporta de maneira apropriada para o personagem dele no contexto do filme, ele tem uma boa performance, mesmo se não parecer ou se comportar como uma pessoa real.

Para exemplificar melhor esse raciocínio, podemos citar o caso de quando o ator Jim Carrey interpreta um detetive particular chamado Ace Ventura, no longa metragem de comédia “Ace Ventura: Pet Detective” (SHADYAC, 1994). No filme, o detetive aceita a missão de encontrar um golfinho que é mascote de um time de futebol americano. Entretanto, o detetive tem um comportamento totalmente inapropriado em comparação ao que esperamos de um detetive na realidade, mesmo que ele seja um bom profissional e resolva o problema no final. Mesmo com esse distanciamento de um detetive real, a atuação de Carrey foi elogiada pela crítica especializada, pois fazia sentido dentro da proposta do filme.

¹⁰ “But not all films try to achieve realism. Since the performance an actor creates is part of the overall *mise-en-scène*, films contain a wide variety of acting styles. Instead of assuming that acting must be realistic, we should try to understand what kind of acting style the film is aiming at.”

Tanto as áreas estudadas - cenário e atuação - quanto as outras duas que não são fundamentais para a compreensão do problema do projeto - iluminação e figurino e maquiagem - vão formar uma unidade de *mise-en-scène*, e por isso, raramente deve aparecer dentro de um filme isolada da outra - apesar de ser possível analisá-las separadamente. Bordwell (1997) vai explicar que entender essa unidade da *mise-en-scène*, vai ser importante para guiar o espectador para o que vai destoar visivelmente na imagem de um filme, em outras palavras. Segundo ele, no enquadramento de uma cena em filme,

basicamente, nosso sistema visual é antenado para perceber a diferença, tanto no espaço, quanto no tempo dele. Nossos olhos e cérebros são mais treinados para perceber a diferença do que elementos que concentram uma uniformidade. Aqueles aspectos da *mise-en-scène* vão atrair a atenção quanto a diferença na questão da iluminação, formato, movimento e outros aspectos da imagem. (BORDWELL, 1997, p. 189, nossa tradução)¹¹

Quanto ao espaço em uma cena de um filme, a visão vai perceber diferenças no movimento, diferença de cores, o balanceamento de diferentes componentes dentro da cena e as variações de tamanho desses componentes. Quando percebemos isso, abre uma possibilidade para o diretor conduzir a atenção do espectador para explorar as várias dimensões da imagem na tela. (Bordwell, p. 190). Podemos exemplificar de maneira bastante simples essa questão da dimensão da imagem no cinema: imagine que em um determinado filme observamos uma árvore que está estática no centro da imagem, em seguida supõe-se que um casal entra nessa cena e começa a dançar na frente da árvore. Temos, portanto, duas dimensões diferentes no espaço da cena: uma ocupada pela árvore que está estática, e a outra pelo casal dançando, em movimento.

Já na questão do tempo, Bordwell (1997) vai ressaltar que é o diretor quem detém o poder de controlar o ritmo de tempo dentro da narrativa. É ele quem decide quanto tempo uma cena durar dentro do filme, por meio da edição. E para além disso, ele controla o ritmo dessa cena, que é uma consequência do tempo. Trazendo novamente o exemplo anterior,

¹¹ "Basically, our visual system is attuned to perceiving change, both in time and space. Our eyes and brains are better suited for noticing differences than for concentrating on uniform, prolonged stimuli. Thus aspects of *mise-en-scène* will attract our attention by means of change in light, shape, movement, and other aspects of the image."

primeiro o espectador olha para a árvore e depois para o casal dançando. Portanto, de acordo com o autor, a *mise-en-scène* vai não só controlar o que olhamos (aqui, falando especificamente sobre a grandeza espaço dentro do filme), como também quando olhamos (agora, sobre o tempo).

Essas noções de *mise-en-scène* são importantes para entender o problema do projeto, pois, como vimos, os domínios de técnicas do diretor em um filme, e portanto, a sua *mise-en-scène*, vão ditar a maneira que essa narrativa será construída. E, como foi proposto, precisa-se entender como as características da narrativa do filme “A Chegada” vão influenciar uma experiência no tempo da história. E, por isso, agora munido de conhecimentos sobre padrões cinematográficos, o projeto precisa analisar especificamente a *mise-en-scène* do diretor do filme analisado, Denis Villeneuve.

3.2 A

Brito (2019) descreve a *mise-en-scène* do diretor como uma “estética de ruína”. Segundo a autora, “Villeneuve, de uma maneira geral, trabalha com filmes de estética clássica narrativa, isto é, obras que buscam fácil comunicação com a audiência, através de códigos narrativos facilmente apreendidos pelo grande público” (BRITO, 2019, p. 199). Porém, para além de uma narrativa que é compreendida por esse grande público, Denis Villeneuve é capaz de mesclar essa característica com uma abordagem mais filosófica em seus filmes. De acordo com Reina e Vieira Jr (2018), “os projetos filmicos de Denis Villeneuve tem apresentado interessantes abordagens filosóficas, sendo que, a cada filme, o diretor apresenta uma espécie de evolução positiva, caminhando para a construção de filmes cada vez mais cerebrais” (REINA, VIEIRA JR, 2018, p. 74).

Essa união de duas linhas de raciocínio ficaram mais evidente quando o diretor se introduziu de vez na direção filmes hollywoodianos. Comandar os longa-metragens “Os suspeitos” (2013), “Sicario: terra de ninguém” (2015), “A Chegada” (2016) e “Blade Runner 2049” (2017), fizeram com que, segundo Brito (2018), o diretor adicionasse algumas técnicas que já são consagradas pelo velho estilo de Hollywood à sua *mise-en-scène*. Assim, “Villeneuve parece buscar um equilíbrio entre o cinema narrativo convencional e uma linguagem sofisticada associada a uma tradição que se opõe à Hollywood.” (BRITO, 2019, p. 200).

Seguindo o padrão de análise de uma *mise-en-scène* que foi criado por Bordwell (1997), ou seja, abstendo-se de conceitos ligados ao realismo e analisando as quatro principais áreas de uma produção cinematográfica e como elas se influenciam dentro da narrativa do filme, o presente projeto pretende iniciar analisando os personagens de Villeneuve.

Villeneuve quase sempre seleciona mulheres nos papéis centrais de seus filmes, e todas elas, estão sempre diante de uma situação difícil para enfrentar, “como se estivessem sendo colocadas à prova em uma situação de crise e numa busca incessante por algo que lhes falta” (BRITO, 2019. p. 200). Isso acontece em “32 de agosto na Terra” (1998), “Redemoinho” (2000), “Incendios” (2010), “Sicario: terra de ninguém” (2015) e em “A Chegada” (2016), cerca de seis de seus nove filmes já lançados. A carga dramática de seus

personagens se torna tão grande, que, na maioria desses filmes, o tempo psicológico desses personagens começa a ditar o tempo da narrativa. Vejamos os exemplos em dois deles.

Em “Sicario: terra de ninguém” (2015), Villeneuve nos apresenta a história de Kate Macer, interpretada pela atriz britânica Emily Blunt, uma agente do FBI que lidera um grupo que uma missão de invadir um cartel de drogas em um dos lugares mais perigosos e remotos do México. Kate, que já tem uma personalidade depressiva, um semblante sofrido pelos anos difíceis que a profissão lhe proporcionou e uma carência de afetividade, piora depois de perder dois soldados de seu grupo na primeira missão no país latino. A partir daquele momento, mesmo que muito abalada psicologicamente, só deseja terminar a missão e sair daquele lugar.

Já em “Redemoinho” (2000), o segundo filme dirigido por Denis, temos a história de uma jovem mulher de negócios chamada Bibiane Champagne, interpretada por Marie-Josée Croze. Apesar de todo o sucesso, a empresária tem um sério quadro de depressão e lida com vícios em drogas e álcool. Em uma certa noite que ela estava dirigindo após fazer o uso de substâncias ilícitas, Bibiane atropela e mata um senhor de 53 anos e depois foge da cena do crime. Depois de algumas reviravoltas na narrativa, a dona de três boutiques acaba em um relacionamento amoroso com o filho do homem que ela matou, tendo que lidar com toda o fato de não poder contar nada.

Seguindo os conceitos de Bordwell (1997) e abstendo das noções de realismos, os direcionamentos de atuação que Denis Villeneuve oferece aos atores de seus filmes é uma imersão profunda aos desafios psicológicos que os personagens apresentam dentro de suas narrativas. Essa imersão cria uma carga dramática profundo aos personagens que é acentuada pela ausência de maquiagem e, principalmente, pelo contraste que eles fazem com os cenários de Villeneuve. As paisagens do diretor não só vão ser inóspitos do ponto de vista psicológico dos personagens, como vão oprimi-los em certos momentos. Brito (2019), afirma que Denis usa alguns recursos de filmagens cinematográficas para aumentar a dramatização de seus personagens em contraste com as paisagens. Segundo ela,

os grandes planos gerais, planos sequência e planos de longa duração contribuem para colocar os personagens em relação intensa com a paisagem. Estes padrões técnicos constroem uma paisagem onipotente que, em

certos momentos, oprime as personagens, que parecem ter o ambiente como obstáculo e ao mesmo tempo refúgio. (BRITO, 2019, p. 201)

Sobre os planos longos, técnica usada por grandes diretores ao longo da história como o grego Angelopoulos - que filmava seus filmes inteiros nesse estilo - e, mais recentemente, Stanley Kubrick, nada mais é do que evitar fazer cortes durante a filmagem de uma cena. Aumont (2004) diz que vai funcionar como uma espécie de verossimilhança com o real, dando importância nas cenas que, em tese, passariam despercebidas. De acordo com o autor,

a fascinação do plano longo sempre repousou mais ou menos sobre a esperança de que, nessa coincidência prolongada do tempo do filme com o tempo real (e o tempo do espectador), algo de um contato com o real acaba dividindo. Por isto o plano longo é, a princípio, destinado a valorizar o não-é-grande-coisa e o quase-nada. (AUMONT, 2004, p. 66)

Nesse sentido, Villeneuve dialoga com a tradição de filmar em planos longos ou planos sequência, evitando os cortes de suas cenas, mesmo que isso não ocorra na totalidade de seus longas-metragem. Esse recurso, segundo Brito (2019), são mobilizados em momentos de reflexão ou relação personagem com a paisagem, como se aquelas fossem tiradas de seu habitat natural e colocadas em um ambiente opressor.

Com essa relação dos personagens com o cenário opressor, podemos identificar mais um aspecto da *mise-en-scène* do diretor canadense que vai unir, mais uma vez, as duas áreas: o isolamento. Depois de garantirem uma carga dramática e isso ser reforçada pela opressão do cenário, os personagens chegam em um momento de tomada de decisão - momento que será de importância crucial na reviravolta da narrativa. Nesse momento, o personagem se isola, conforta-se dentro do cenário opressor e toma sua decisão que terá desdobramentos importantes para o desenrolar da história. Isso acontece, por exemplo, em “O homem duplicado” (2013) quando Adam Bell e seu alter ego, Anthony Claire, ambos interpretados por Jake Gyllenhaal, se encontram num quarto de hotel; ou em “Blade Runner 2049” (2017), em que o personagem de Ryan Gosling, K, descobre sua origem; ou em “32 de agosto na Terra” (1998), quando a personagem principal, Simone, sobrevive após um acidente e interage com o ambiente em uma espécie de gratidão. No filme “A Chegada” (2016), esse

aspecto da *mise-e-scène* do diretor será de grande importância, como o projeto irá discutir nas páginas seguintes.

Por último, e crucial para o entendimento da *mise-en-scène* de Denis Villeneuve, temos a influência da grandeza tempo dentro de suas narrativas. Como foi citado anteriormente neste capítulo, um dos conceitos de tempo mais usados dentro das histórias dirigidas por Villeneuve, é o tempo psicológico, pelo fato de seus personagens estarem sobre opressão a todo momento, evidenciando uma aura carregada de depressão, o que corrobora para o uso desse conceito de tempo. Como foi discutido no capítulo de Tempo na narrativa, o tempo psicológico é aquele vai guiar o plano da história da narrativa, a partir das experiências das personagens. “Incêndios” (2010), talvez seja o melhor exemplo para exemplificar esse ponto. A narrativa é guiada pela influência do passado da mãe que deixa uma missão póstuma para os dois filhos, ou seja, o tempo presente da história se desenvolve na missão dos filhos, porém, a narrativa do filme interrompe esses acontecimentos no presente e, por meio de anacronias, volta no passado para acompanhar fatos de necessidade para a compreensão do presente.

Os últimos dois filmes dirigidos por Denis Villeneuve - até o momento da finalização dessa pesquisa - se enquadram dentro gênero cinematográfico de ficção-científica, são eles: “A Chegada” (2016) e “Blade Runner 2049” (2017), e, por entender que nesse tipo de narrativa a predileção pelo uso de outros tempos que não o presente é maior, o diretor vai adicionar em sua *mise-en-scène* a característica de trabalhar com outras temporalidades em suas narrativas. No filme de 2017, que é uma sequência do longa “Blade Runner” (1982) que foi dirigido por Ridley Scott, se passa inteiramente no futuro e conta a história do personagem K, um replicante - que na narrativa, são seres sintéticos criados pela tecnologia -, que detém um segredo que pode ameaçar o curso da civilização humana.

“A Chegada”, filme de 2016, entretanto, possui características específicas quanto ao uso do tempo que o diretor trabalha dentro de sua narrativa. Nele, o plano da história sustenta aspectos temporais inéditos para o diretor e, depois da compreensão de como a grandeza tempo pode influenciar em uma narrativa, em específico na narrativa cinematográfica de ficção-científica, e munidos de conhecimento sobre *mise-en-scène* de Denis Villeneuve, é possível a análise completa a fim de entender o problema da presente pesquisa.

4 O TEMPO CIRCULAR EM “A CHEGADA”

Para analisar como a narrativa cinematográfica de ficção científica constitui a experiência temporal presente no longa metragem “A Chegada”, esta pesquisa, desde seu início, comprometeu-se em estudar teorias como forma de mediar a compreensão do problema proposto e enxergar nessa obra fílmica uma singularidade quanto ao seu trabalho com o tempo dentro da narrativa.

Ismail Xavier (2018) argumenta que, para fazer a análise de um filme, a pesquisa deve “utilizar os instrumentos teóricos como mediação para poder enriquecer a sua percepção da obra” (REVISTA SIGNIFICAÇÃO, 2018). Segundo Xavier, é o conteúdo teórico estudado que deve se adequar à obra e não o contrário. Nesse sentido, as cenas que irão ser destacadas não serão usadas como forma de exemplificação das teorias, mas o contrário; estas irão funcionar como operadores teóricos a fim de identificar quais são os conceitos de utilização do tempo dentro de narrativa cinematográfica de ficção científica que estão sendo colocadas em prática e em prova em uma determinada cena a fim de tentar compreender o problema da pesquisa.

Esses operadores teóricos, descritos tanto no capítulo “O tempo na narrativa”, quanto no “*Mise-en-scène* e padrões cinematográficos”, funcionarão no capítulo de análise como questões metodológicas, pois eles serão as ferramentas pelas quais guiarão a pesquisa para um entendimento da experiência temporal na obra. Eles serão considerados, portanto, parte do processo pelo qual a pesquisa deve passar na obtenção de entendimentos para a problemática levantada. Em prática, iremos analisar sequências do filme a partir do conjunto de procedimentos que serão articulados para a obtenção desse entendimento.

Na perspectiva criada a partir dessa pesquisa, do ponto de vista metodológico, é importante entender uma narrativa como o processo de construção da história e a forma como ela é contada, ou seja, a narrativa como um todo. Isso justifica a opção de analisar a configuração da narrativa do filme por completa ao invés de preferir analisar algumas cenas limitadas por minutos e separadas do contexto narrativo do filme. Entretanto, a parte de análise da pesquisa irá destacar algumas sequências de “A Chegada” por entender que elas serão significativas na configuração da narrativa como um todo, a fim de estabelecer um

paralelo com operadores teóricos a partir do embasamento teórico acumulado nos capítulos anteriores.

É considerado um operador teórico nesta pesquisa, aqueles levantamentos teóricos que foram feitos no primeiro e segundo capítulos que ajudarão no entendimento da problemática. Entre eles, a *mise-en-scène*, um operador de análise da linguagem cinematográfica, que vai auxiliar na aplicação de outros operadores estudados sobre o tema tempo na narrativa. Sobre este tema, os operadores que serão analisar em conjunto serão o tempo psicológico, anacronias e a dupla temporalidade e as acronias.

Durante o processo de produção deste estudo, o pesquisador entrou em contato com o objeto estudado cerca de oito vezes. Entre essas, nas três últimas vezes, ele utilizou o método de decupagem de vídeo para fazer a leitura visual aprofundada necessária para a seleção de quais cenas do longa-metragem fariam sentido serem destacadas no processo de análise.

Para a produção da análise, foi organizado um esquema que coloca em paralelo três principais grandezas que serão necessárias: a sequência destacada do filme, a teoria sobre tempo na narrativa que será analisada e o operador sobre linguagem cinematográfica que irá fazer uma espécie de união da sequência com a teoria, assumindo aqui, a posição de explicar como a teoria analisada dentro da narrativa do filme em questão foi trabalhada na tela usando métodos e técnicas cinematográficas. Como a pesquisa se propõe em analisar, a narrativa do filme não segue uma temporalidade linear, e por isso, para ser fidedigno com o objeto de análise, a pesquisa se comprometeu em não estudar os recortes da narrativa do filme de forma sequencial, como elas estão dispostas ao longo dele, ao invés disso, foi respeitado a totalidade da narrativa do objeto e destacado algumas sequências dela para a adequação dos operadores teóricos.

Para seguir uma organização textual, as análises estarão dispostas no texto respeitando uma organização dos operadores teóricos, mas sempre seguindo um dos princípios do método de análise fílmica em não colocar a obra como uma exemplificação da teoria, mas o contrário. A escolha da sequência desses operadores, foi definida a fim de estabelecer a construção do processo de entendimento da problemática, começando pela teoria do tempo psicológico, partindo para as anacronias e a dupla temporalidade e, por fim, as acronias.

4.1 O Tempo psicológico de Louise Banks

A doutora Louise Banks é uma professora universitária e uma das melhores e mais respeitadas linguistas dos Estados Unidos, tendo colaborado, inclusive, com o Exército estadunidense em uma operação sigilosa. No filme, a personagem que é interpretada pela atriz Amy Adams, não é carismática ou bem humorada, quase nunca sorri e carrega em seu rosto uma expressão sempre contida e tímida que beira a tristeza. Tristeza essa, que é explicada logo nos primeiros minutos do filme com uma sequência de cenas que mostra Louise brincando e se interagindo com uma criança, que viria a descobrir ser sua filha, em seguida as duas dentro de um hospital e, por fim, a morte da menina, vítima de uma doença rara ainda nos primeiros anos de sua vida. Essa situação com sua filha, ocasionou o divórcio com seu marido, e pai de Hannah, fazendo com que a linguista vivesse o luto sozinha enquanto se envolvia na experiência que iria mudar sua vida.

Como foi visto anteriormente, o diretor Denis Villeneuve possui dentro de sua *mise-en-scène*, a habilidade de submeter suas personagens femininas a questões psicologicamente desgastantes e extremamente difíceis de lidar. Como se as experiências pessoais de Banks já não fossem traumatizantes o bastante, Villeneuve imerge sua personagem em uma situação ainda mais desafiadora: após uma recente ocupação alienígena, a linguista é a única pessoa capaz de estabelecer um contato dentro das conchas¹² alienígenas para traduzir a linguagem dos visitantes e entender o motivo de estarem na Terra, e por isso, o Exército a recruta mais uma vez para desenvolver esse trabalho.

A partir de então, o estado psicológico de Louise, que já era desgastado, piora ao aceitar um trabalho extremamente estressante e vital para o futuro da humanidade. Para retratar essa angústia crescente da personagem, Villeneuve usa desmesuradamente o recurso de filmar o rosto da doutora Banks em closes fechados durante longas planos seqüências. Dessa forma, ele consegue captar a vulnerabilidade da personagem, que, por meio da atuação de Adams, parece ficar extremamente desconfortável nessas ocasiões e demonstra os ápices de sufocamento psicológicos de Louise Banks. (Figuras 1, 2 e 3)

¹² “Concha alienígena” é como os personagens do filme nomearam as naves em que os extraterrestres chegaram na Terra.

Figura 1

Fonte: Captura de tela

Figura 2

Fonte: Captura de tela

Figura 3

Fonte: Captura de tela

Para além de mergulhar suas personagens em situações psicologicamente desafiadoras, em um determinado momento de suas narrativas, Villeneuve as coloca em um isolamento. Em “A Chegada” esse padrão cinematográfico do diretor não só se faz presente, como indica o ápice da pressão psicológica a qual Louise é submetida. Isso acontece quando, ao mesmo tempo, o governo estadunidense declara uma espécie de ataque à concha extraterrestre e a tentativa de Louise descobrir quem é a menina que aparece em suas visões a todo o momento.¹³

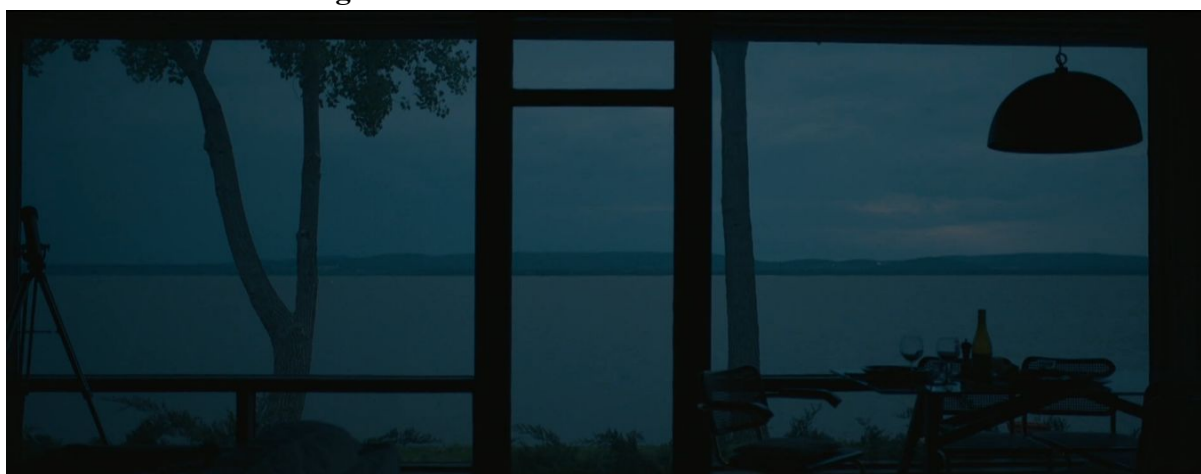
Seguindo essa perspectiva, o primeiro operador de tempo que se pode destacar dentro do plano da história da narrativa do filme “A Chegada” é o tempo psicológico. Como visto anteriormente, esse tipo de tempo vai variar em função das experiências do personagem dentro e sua relação variante entre o passado e o futuro. No longa metragem de Villeneuve, a narrativa se desenvolve a partir da união entre as visões que Louise tem brincando e alfabetizando sua filha Hannah, com a experiência de atuar como linguista e tradutora dos alienígenas e como isso vai refletir nos próximos acontecimentos de sua vida. A sequência de fatos que vai construir a narrativa como um todo é definida pelas experiências e lembranças da personagem e como eles formam sentimentos que a guiam dentro da história. Portanto, a narrativa do filme não se desenvolve de forma progressiva partindo do passado, passando pelo presente e terminando pelo futuro - uma ideia linear, como sugere a teoria do tempo físico, mas sim, a partir das dinâmicas entre as experiências e lembranças da linguista.

Nunes (1995) escreve que, para acontecer o tempo psicológico, é necessária que a “natureza desande”, caso contrário, o tempo da narrativa fica restrito ao tempo físico. Na história que acompanha a Dra. Banks, a natureza desanda e a prova que isso acontece é que a relação de causa e efeito em uma construção linear não existe. Aqui, considera-se a ocupação alienígena como a causa e a circularidade do tempo como o efeito e conclui-se que ambos existem isoladamente e, para além disso, levando em conta a forma que foi construída a narrativa, este efeito pode vir antes da causa.

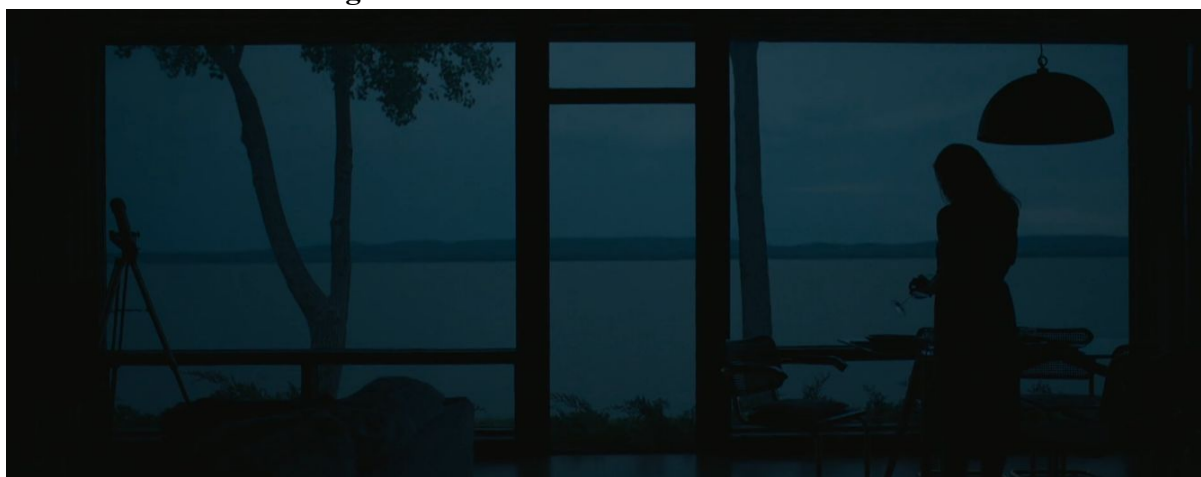
¹³ O que torna possível a identificação dessas cenas como visões dentro filme, foi construído pela *mise-en-scène* de Villeneuve. A discussão mais aprofundada sobre isso será feita no capítulo analíticos das Anacronias e a dupla temporalidade.

Na sequência inicial do filme, Louise enuncia as seguintes falas: “A memória é algo estranho, ela não funciona da forma que eu imaginava. Estamos tão presos no tempo, à sua ordem... Eu me lembro de momentos no meio, e esse foi o fim.” (A Chegada, 2016), dizendo isso exatamente quando descobre a morte de sua filha. A doutora apontar um fato que aconteceu no início do filme como sendo o final da sua história é extremamente significativo. Ao entrar em contato com suas visões, e deixar claro que, para ela, a morte de sua filha era o fim de sua história, mostra que o final do filme não é o da narrativa de “A Chegada”, visto que ela é guiada pelo tempo psicológico de Louise Banks. Para Paul Ricoeur (1982), o ponto final em uma narrativa não serve para mostrar o fim dela, mas sim para indicar o ponto de vista onde essa narrativa pode ser percebida como um todo. Ou seja, o final de “A Chegada” indicar o momento que o espectador passa a ter a dimensão completa dessa história. Em outras palavras, as experiências e lembranças da doutora que compõem o tempo psicológico, é que vão determinar a organização temporal de sua história, onde ela começa e acaba. E sua última fala nessa sequência inicial prova esse ponto: “Mas agora eu não tenho tanta certeza se acredito em começos e fins” (A Chegada, 2016).

Para adaptar para a linguagem cinematográfica a ideia de que o tempo da narrativa de “A Chegada” foi determinada, entre outros operadores, pelo tempo psicológico da doutora Louise Banks, Villeneuve filma a sequência de cenas finais da mesma forma que filma a sequência de cenas iniciais do filme: um plano sequência com a câmera fixa que se inicia no teto da sala de estar da casa de Louise e termina nas janelas da varanda, ambas as cenas filmadas exatamente da mesma forma, usando a mesma trilha sonora - assinada por Jóhann Jóhannsson. Essa escolha por repetir a mesma sequência de imagens que inicia e fecha o filme (Figuras 4 e 5), resume a discussão levantada pelas falas de Banks e pela ideia trabalhada por Ricoeur sobre a compreensão da narrativa como um todo: não existe, de fato, um começo e um fim dentro desta narrativa e que, quando se pensa que a narrativa de história acabou, ela volta para o início numa espécie de movimento circular.

Figura 4

Fonte: Captura de tela

Figura 5

Fonte: Captura de tela

4.2 Anacronias e a dupla temporalidade

Como parte do trabalho que estava realizando como tradutora, a doutora Louise Banks desenvolve método mais eficaz para não só entender a língua alienígena, mas também descobrir o motivo da visita deles. Ela começa a estimular a expressão da linguagem escrita dos visitantes em uma espécie de alfabetização, em que ambas as partes aprendessem palavras e expressões, tanto da língua inglesa, quanto da alienígena, que fossem suficientes para estabelecer uma comunicação e entender o motivo do contato. O resultado foi positivo, mas, enquanto ela desenvolvia esse trabalho, ela tinha algumas visões alfabetizando a mesma menina que aparece na sequência de cenas iniciais do filme, a sua filha. E quando isso acontecia, a linguista ficava psicologicamente abalada.

No momento em que a sequência de cenas sobre a doutora ensinando e brincando com sua filha interrompe a que mostra Louise trabalhando com os alienígenas, há a compreensão de que a narrativa já não está no seu curso temporal da ação principal¹⁴, pois o espectador entende que a sua convivência com sua filha aconteceu em outro período de tempo, que não o principal. É nesse exato momento que acontecem as anacronias dentro da narrativa de “A Chegada”, que são caracterizadas quando a ação principal do filme, que acontece em uma configuração temporal específica, é interrompida dando lugar para uma ação que aconteceu em uma outra temporalidade, criando uma tensão temporal dentro da narrativa.

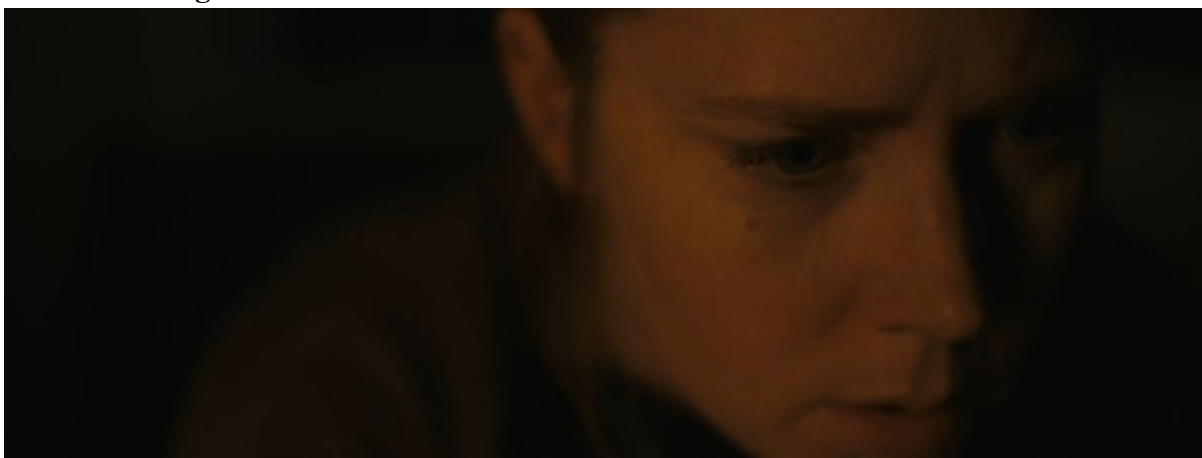
Mas além dessa compreensão pelo contexto da história do filme, a maneira em que essas cenas das visões foram filmadas são completamente diferentes das cenas que correspondem ao curso temporal principal do filme. Estas são filmadas usando uma direção de câmera que usa bastante planos sequências com uma câmera fixa que fica ligada constantemente permitindo o livre desenvolvimento dos atores na frente dela, utilizando de alguns closes fechados nos rostos dos personagens, com uma iluminação mais escura e a predominância de cores mais fechadas, como o cinza e o marrom, para potencializar o estado psicológico abalado de Louise e a pressão de estar desenvolvendo um trabalho difícil; além disso, é possível perceber que a direção de Villeneuve explora bastante os cenários em captações panorâmicas (Figuras 6 e 7).

Figura 6



Fonte: Captura de tela

¹⁴ Benedito Nunes (1995) assume com “ação principal”, a sequência do filme que é interrompida para dar lugar a uma outra situada em uma temporalidade diferente.

Figura 7

Fonte: Captura de tela

Em um contraponto, as sequências filmadas das visões são sempre representadas de uma forma mais alegre: com bastante luz, uma paleta que explora um maior número de cores, uma câmera mais desfocada - retratando a ideia de lembrança como algo embaçado - e trêmula que persegue a criança, remetendo a ideia de movimento proveniente de uma brincadeira, uma representação bem mais feliz (Figuras 8 e 9). Essa diferença de representação cinematográfica, além de criar uma mudança entre um ambiente frio e agonizante e o outro alegre e vibrante, ele marca como o espectador consegue identificar as anacronias como o tensionamento temporal dentro da narrativa cinematográfica.

Figura 8

Fonte: Captura de tela

Figura 9

Fonte: Captura de tela

Enquanto as anacronias se desenvolvem dentro de uma narrativa, um outro fenômeno, automaticamente, desenvolvendo-se junto. Esse fenômeno é a chamada dupla temporalidade, que nada mais é do que a dinâmica resultante entre a estrutura temporal do plano da história e a estrutura temporal do plano do discurso dentro da narrativa. Conforme trabalhou Nunes (1995), enquanto o plano da história permite estruturas temporais mais complexas e não lineares, o plano do discurso necessariamente deve se nutrir dessa temporalidade linear justamente para organizar o plano da história, para que faça sentido enquanto uma narrativa.

Nesse longa-metragem de Villeneuve, como já foi visto, a dinâmica temporal da narrativa ditada pelo tempo psicológico, pelas anacronias e as acronias - que serão discutidas no próximo tópico analítico -, vão criar estruturas temporais que não respeitam o preceito do tempo físico, ou seja, o plano da história da narrativa deste filme vai assumir uma organização não linear. Quando isso acontece, o plano do discurso deve, obrigatoriamente, assumir dessa configuração temporal sequencial e organizar essa história em uma linearidade, que tem seu começo, seu desenvolvimento e seu fim, para que faça sentido como uma narrativa cinematográfica completa. É possível destacar a dupla temporalidade no filme “A Chegada”, no tensionamento entre o plano da história, composto por estruturas temporais labirínticas, e o plano do discurso, que é linear.

No cinema, essa função narrativa do plano do discurso vai ser amparada pela técnica de edição. É nesse momento que vai ser estabelecido um sentido sequencial dentro do filme

para que ele faça sentido. Apesar dessa dinâmica entre o plano do discurso e o plano da história acontecer a todo momento na narrativa do filme, podemos exemplificar como a organização linear do plano do discurso é importante e como ela é amparada pela edição, principalmente em uma narrativa que foge de padrões lineares, com a seguinte sequência de cenas.

A primeira cena (Figura 10) acontece enquanto Banks está na pressão de entender a linguagem escrita dos alienígenas, ela tem mais uma visão com sua filha, agora um pouco mais velha, em que a jovem pergunta o nome do termo científico que se aplica quando, em uma competição, os dois lados saem ganhando. Louise não sabe responder esse questionamento e a cena termina.

Figura 10 -



Fonte: Captura de tela

Após isso, a cena em sequência (Figuras 11 e 12) mostra uma reunião convocada por Louise e Ian, um cientista contratado para trabalhar no mesmo caso de Louise, com o conselho de segurança do Exército, para explicar que a situação da visita alienígena só se solucionaria, caso os Estados Unidos trabalhasse em conjunto e dividisse suas informações com os governos dos outros países que também receberam essas visitas. Essa descoberta é contestada por esse conselho, mas Ian diz que é possível fazer essa troca de informação para que todos saem ganhando. Após essa colocação, o cientista conclui com seguinte frase: “É um jogo de

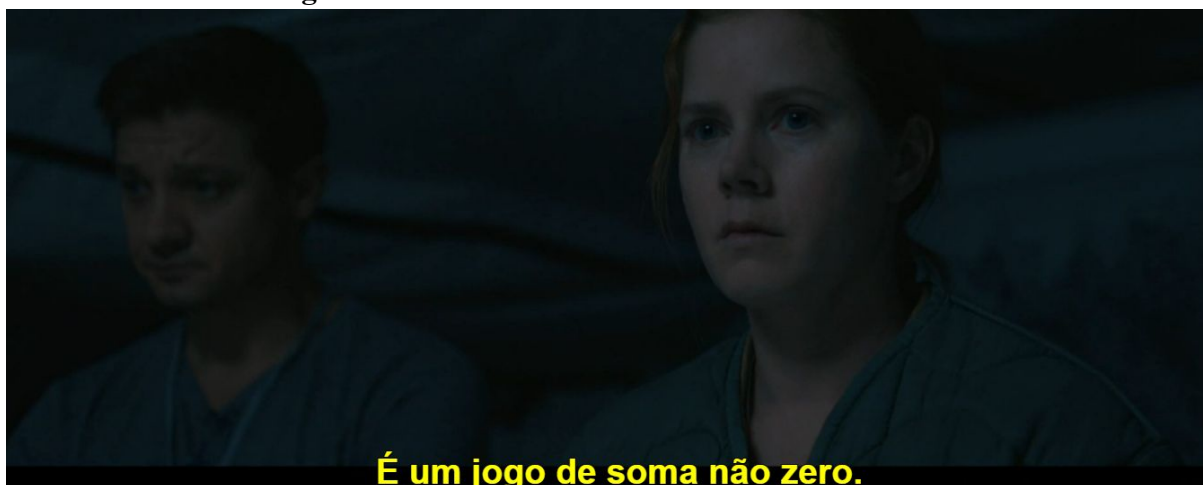
soma não zero”. A cena finaliza com Louise demonstrando espanto com a essa fala do colega, como se já tivesse escutado esse termo.

Figura 11 -



Fonte: Captura de tela

Figura 12 -



É um jogo de soma não zero.

Fonte: Captura de tela

Na cena seguinte (Figura 13), a visão em que sua filha questiona sobre o termo científico retorna exatamente no momento em que tinha acabado, mostrando que, enquanto a filha vai embora sem respostas, Louise lembra o nome do termo e fala para sua filha: “Jogo de soma não zero”.

Figura 13 -



Fonte: Captura de tela

A forma como essa sequência de cenas foi organizada e construída é essencial para o entendimento da narrativa da história de Louise e do filme. Acontece aqui um jogo de cenas em que cada uma delas está se passando em uma estruturação temporal diferente. Primeiro, a doutora está desenvolvendo sua função, quando mais uma visão de sua filha interrompe a ação principal, situando o espectador em uma outra temporalidade. Depois, a narrativa é conduzida novamente para a ação principal, na qual ela se reúne com o conselho. E, por fim, após uma deixa de Ian, ela volta mais uma vez para a estrutura temporal da visão.

Para que a mensagem de que Louise estava começando a entender a organização temporal que ela estava situada, o plano da história da narrativa teve que fazer esse vai-e-vem entre a temporalidade da ação principal e a temporalidade das visões. Mas, para que a mensagem fizesse sentido dentro da estrutura da narrativa, o plano do discurso organizou linearmente essa sequência de cenas de uma forma que o espectador conseguisse compreender não só aquela parte do filme, mas também a mensagem.

Ao trazer essa discussão para a tela, Villeneuve utiliza de alguns recursos cinematográficos que permite a distinção quando o filme estava se passando em sua temporalidade principal e quando ele estava retratando as visões. Na ação principal (Figuras 11 e 12), o uso de cores frias, como o cinza, é predominante a captação dos personagens é

mais distante. Enquanto que as cenas das visões (Figuras 10 e 13) são construídas a partir de um tom amarronzado e com a preferência pelo close fechado no rosto das pessoas.

A partir desse momento, Louise começa a perceber que seu entendimento sobre o tempo não encaixava na realidade que estava vivendo. Quanto mais ela se envolvia com o propósito da visita dos alienígenas, mais ela ia se submergindo em uma organização temporal que se caracterizava pela ausência de começos e fins. Aos poucos, ela foi percebendo que seu laço com os visitantes ia além de qualquer ambição de aprender a língua um do outro e cada vez mais ia se perdendo nessas visões de uma menina que, até então, não fazia ideia de quem era.

4.3 Acronias

Cronia é a derivação da palavra latina *cronus*, que quer dizer tempo. O prefixo “a” que antecede essa palavra, nos dá a ideia de negação. Logo, acronia significa, em uma tradução literal, a ausência de tempo. Mas para além disso, Benedito (1995) vai explicar que o uso da acronia dentro de uma narrativa demonstra a capacidade do narrador de se abster das noções lineares que o tempo físico vai ter. E, ainda segundo o autor, isso só vai acontecer nas narrativas ficcionais, quando o espectador percebe que o narrador não está narrando no pretérito épico, rompendo assim, o acordo que existia entre as duas partes. Portanto, em uma narrativa acrônica não existe a noção de presente, passado e futuro.

Enquanto o recurso narrativo das anacronias, como já foi analisado, vai ser o tensionamento temporal que existe quando o curso da ação principal da narrativa é interrompido para dar lugar a uma ação que acontece em uma outra temporalidade, as acronias criam um outro tipo de tensionamento justamente pela ausência das noções lineares. Segundo Nunes (1995), por não conseguir se guiar linearmente dentro dessa narrativa, o espectador vai sempre convencionar, de forma involuntária, que a história está acontecendo no presente. E é exatamente isso que acontece em “A Chegada”.

A partir do momento da história que envolve o termo “jogo de soma não zero”, a dra. Louise Banks começa a perceber que o tempo não se organiza em passado, presente e futuro,

da forma que ela imaginava - e os espectadores também. A situação que sucede a esse momento é que os governos declaram guerra contra os alienígenas, simplesmente por não conseguirem decifrar o motivo da visita deles. Louise, entretanto, não se dá por satisfeita e, mesmo proibida, entra em contato mais uma vez com os visitantes na tentativa de descobrir as últimas informações deles. É nesse momento que mais um padrão de Denis Villeneuve entra em destaque dentro da obra: o isolamento.

Como já foi descrito, no momento de maior pressão psicológica das personagens de Villeneuve, ele as coloca em contraste com o cenário que as oprimiu durante toda a história, em uma espécie de isolamento em busca de respostas. No caso de “A Chegada”, esse cenário que desafia constantemente Louise é o interior da concha (Figura 14) e, portanto, é pra lá que ela volta em busca de mais respostas. Dessa vez, Villeneuve mostra uma outra perspectiva da concha: o lugar nela onde ficam os alienígenas. Pela primeira vez - e única - , o diretor filma Louise em um plano mais aberto, captando o máximo possível da concha, na tentativa de passar a sensação de insignificância e pequenez da personagem que está imersa nesse cenário tão importante para ela, mas ainda sim opressor.

Figura 14 -



Fonte: Captura de tela

Nesse isolamento, Louise consegue as repostas que foi buscar. Durante um breve diálogo com um dos alienígenas, a doutora pergunta: “Qual é o seu propósito aqui?”; e o visitante responde: “Viemos ajudar a humanidade. Em três mil anos, precisaremos da ajuda da humanidade.”, em outras palavras, eles vieram ajudar os seres humanos, pois daqui três

mil anos, eles precisarão dessa ajuda em retorno. Quando ela questiona sobre como eles podem saber sobre o futuro, ela tem mais uma visão com a filha e, atordoada com a situação, pergunta: “Eu não consigo entender... Quem é essa criança [das visões]?”; na tentativa de ajudar, o alienígena responde: “Louise vê o futuro... Abra o tempo”.

É nesse exato momento em que Louise percebe a complexidade da estrutura temporal experienciado pelos alienígenas. Eles não se organizam em uma estrutura linear, que respeita o passado, presente e o futuro. Como a concha e sua linguagem escrita (Figuras 15 e 16), a organização temporal dos visitantes é circular, ou seja, passado, presente e futuro coexistem na mesma organização e, por isso, eles sabem que daqui milhares de anos vão precisar da ajuda da humanidade. E para além disso, Banks descobre que a todo o momento ela também estava imersa e sendo guiada pela organização temporal deles. Durante todas as visões que ela tinha a com uma criança, a doutora não fazia ideia de quem era a jovem. E quando o visitante fala que Louise tinha a capacidade de ver o futuro, ela descobre que ela sequer tinha sido mãe ainda. As brincadeiras, as alfabetizações, a morte da menina e o divórcio com seu marido por causa disso, ainda estavam por vir.

Figura 15 -



Fonte: Captura de tela

Figura 16 -

Fonte: Captura de tela

É importante ressaltar que Louise começou a entender a estrutura temporal que os alienígenas se organizavam, a partir do momento em que ela iniciou a compreensão da linguagem escrita deles. Nesse processo concomitante de compreensão, é possível identificar o entendimento de uma outra percepção temporal da realidade a partir de uma experiência comunicacional. O entendimento dessa estrutura de tempo circular se completa, quando a doutora percebe-se capaz de acessar informações de uma outra temporalidade para solucionar problemas da ação temporal principal. Isso ocorre já no final do longa, quando ela acessa a informação da resposta, que aconteceu em uma outra temporalidade, de como poderia solucionar o tensionamento entre os governos e os alienígenas. Após isso, ela entra em contato com outros países para que dividir informações sobre o propósito da visita alienígena, e consegue evitar um conflito armado.

Enquanto narrador, Villeneuve rompe o acordo com o espectador quando escolhe narrar essa ficção abstendo-se de qualquer noção sequencial de passado, presente e futuro. E como consequência disso, à medida que a doutora se depara com todas essas revelações, o espectador percebe nesse momento que há uma ruptura na forma de entendimento dessa narrativa. Se antes, ele convencionou a ação principal da história de “A Chegada” no tempo presente - uma das características das acronias -, a partir desse momento ele entende que a para ser fidedigno à construção temporal dos alienígenas, a narrativa também é construída baseada numa temporalidade circular, impossibilitando discriminar quais acontecimentos dela aconteceram no passado, presente ou futuro. Tudo coexiste.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou analisar a estruturação temporal por meio das características da narrativa de ficção-científica do filme “A Chegada” (2016), um longa metragem estadunidense lançado em 2016, que pertence ao gênero cinematográfico de ficção-científica. O filme foi dirigido pelo diretor franco-canadense Denis Villeneuve e é baseado no conto “*Story of your life*”¹⁵ (1999), de Ted Chiang.

Para a análise desta pesquisa foi de fundamental importância conceber a narrativa de “A Chegada” após o “ponto final” do filme. Dessa forma, foi possível dominar o entendimento de toda a história, como afirma Paul Ricoeur (1982), e a possibilidade de identificar quais os recursos narrativos temporais estavam sendo adaptados para uma obra cinematográfica usando os recursos do meio em qualquer parte dela e não em apenas algumas cenas isoladas.

O que o autor observou com a conclusão da análise é que, apesar de destacados três grandes recursos narrativos que possibilitaram a quebra da linearidade temporal na história, foi a escolha por construí-la a partir do tempo psicológico da personagem principal que permitiu uma construção complexa da temporalidade no filme. Entende-se que as anacronias e dupla temporalidade e as acronias podem estar em diferentes narrativas que experimentam estruturas temporais não lineares, porém um temporalidade guiada pelas experiências tensas e traumáticas da personagem Louise Banks só poderão estar em “A Chegada”. Portanto, é algo original e exclusiva desta narrativa e é o que a torna complexa do seu ponto de vista temporal.

Faz-se necessário, também, destacar a potencialidade de um processo comunicativo dentro desta narrativa. Na medida que a doutora ia aprendendo a linguagem escrita dos extraterrestres, que é circular e configurada a partir de outras marcações linguísticas, ela ia percebendo a realidade a partir de uma circularidade no tempo, da mesma forma como os visitantes percebiam. Se é possível a constituição de uma nova experiência no tempo pela comunicação, como o filme sugere a partir da relação de Louise e os extraterrestres, é possível estabelecer um paralelo com o que a própria narrativa faz com o espectador. No

¹⁵ “História da sua vida”

momento em que o filme acaba e Villeneuve decide encerrar ele da mesma forma como inicia, significa que a narrativa de “A Chegada” volta para o seu início em uma espécie de circularidade, obrigando o espectador a perceber essa temporalidade circular junto com Louise. E como a personagem fez, este espectador é levado a experimentar, ao menos por poucos minutos, uma temporalidade que não é linear.

Em um primeiro momento, o grande desafio em compreender uma narrativa que estrutura o tempo a partir de uma perspectiva circular é que ela vai contra a forma linear como nos organizamos. Historicamente, nós, seres humanos, estabelecemos nossas memórias, nossa história individual e a história coletiva de uma sociedade, a partir das noções lineares de passado, presente e futuro - necessariamente, nessa ordem. Tudo que já aconteceu é história, tudo o que acontece é o agora e o que está por vir são projeções e expectativas.

Por fim, é importante destacar a relevância das histórias de ficção-científica, um gênero que possui suas próprias características - como a predileção pela temporalidade não linear - e que move os recursos cinematográficos específicos e estabelece uma conexão única com o espectador. Além disso, entender a relevância desse expoente do universo fantástico é de suma importância para o concebimento do processo comunicacional da sétima arte e como a ficção-científica consegue reunir importantes recursos narrativos em suas histórias.

O autor espera que, por meio deste trabalho, ele consiga dar continuidade à sua carreira, identificando o quão importante é a comunicação para a concepção de novas realidades e como cada indivíduo ou objeto constrói sua própria narrativa de uma forma muito subjetiva. Também espera que esse trabalho de conclusão de curso encoraje, no curso de Jornalismo da Universidade Federal de Uberlândia, a produção de trabalhos que pensem a comunicação como uma troca libertadora e detentora de concepções novas de realidade que só serão conhecidas dessa forma.

REFERÊNCIAS

2001: Uma odisséia no espaço (título original: 2001: A space odyssey). Direção: Stanley Kubrick. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1968. 1 filme (148 min.).

32 de agosto na terra (título original: Un 32 août sur terre). Direção: Denis Villeneuve. França, 1998. 1 filme (88 min.).

ACE VENTURA. Direção: Tom Shadyac. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1994. 1 filme (86 min.).

A CHEGADA (título original: Arrival).Direção: Denis Villeneuve. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2016. 1 filme (116 min.).

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**

O FANTÁSTICO Senhor Raposo (título original: Fantastic Mr. Fox). Direção: Wes Anderson. Estados Unidos, Inglaterra: Indian Paintbrush, 2009. 1 filme (87 min.).

O GRANDE hotel Budapeste (título original: The grand Budapest hotel). Direção: Wes Anderson. Estados Unidos, Alemanha: Indian Paintbrush, 2014. 1 filme (99 min.).

O HOMEM duplicado (título original: Enemy). Direção: Denis Villeneuve. Canadá, 2014. 1 filme (90 min.).

O REGRESSO (título original: The Revenant). Direção: Alejandro González Iñárritu. Estados Unidos: New Regency Pictures, 2015. 1 filme (156 min.).

OS SUSPEITOS (título original: Prisoners). Direção: Denis Villeneuve. Estados Unidos: Alcon Entertainment, 2013. 1 filme (153 min.).

POLYTECHNIQUE. Direção: Denis Villeneuve. Canadá: Alliance Films, 2009. 1 filme (77 min.).

PSICOSE (título original: Psycho). Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Shamley Productions, 1960. 1 filme (190 min.).

PSICOSE (título original: Psycho). Direção: Gus Van Sant. Estados Unidos: Imagine Entertainment, 1998. 1 filme (104 min.).

REDEMOINHO (título original: Maelström). Direção: Denis Villeneuve. Canadá: Alliance Atlantis, 2000. 1 filme (87 min.).

REINA, Alessandro; VIEIRA JR., Luiz Alberto. **Pensando uma possível proposta filosófica a partir da filmografia de Denis Villeneuve**

