

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.12012017123-137>

DIÁLOGOS INTERSEMIÓTICOS: O CINEMA E A POESIA NO FILME *O ESPELHO*, DE TARKOVSKI

Denise Azevedo Duarte Guimarães*

Resumo: O artigo pretende estabelecer um diálogo entre o filme *O Espelho* (1974), de Andrei Tarkovski e os conceitos teóricos do cineasta em seu livro *Esculpir o Tempo* (1985), com ênfase nas relações entre cinema e poesia. Investiga-se também o gênero autobiográfico e o modo como os poemas de Arseni Tarkovski constituem uma espécie de fio condutor da trama do filme, na situação limítrofe entre vida e ficção.

Palavras-chave: Cinema. Poesia. Autobiografia. Tarkovski

A sociedade contemporânea está imersa numa cultura marcadamente visual e que possui seu grande modelo de representação no cinema, cuja linguagem aglutina as outras artes, por força de uma incrível interlocução sígnica, tornando-se capaz de atuar em diversos níveis de percepção. As relações interartes, mais especificamente entre o cinema e a poesia constituem uma chave-mestra para a compreensão não só da literatura, mas também da produção cinematográfica.

Uma linguagem específica de imagens encontra-se no mundo da memória humana e no mundo dos sonhos. Qualquer tentativa de memorização apresenta-se como imagens sequenciadas e assim também os sonhos, que têm características da sequência cinematográfica, por exemplo: planos gerais, travellings, close ups, etc.. Essa convivência instintiva com um mundo complexo de imagens significativas talvez explique o fascínio das imagens por parte dos poetas de todos os tempos e a sedução que a poesia exerce sobre os cineastas.

O objetivo deste artigo é destacar a forma como o cineasta Andrei Tarkovski¹ reitera a força e a relevância do pensamento poético no que tange ao que ele considera fazer cinema, na segunda metade do século XX; sem esquecer o fato de o diretor russo ser, inegavelmente, uma referência na cinematografia mundial, com nove longas e outros trabalhos, como curtas e obras para televisão, em 28 anos de carreira.

Partimos da investigação de alguns leitmotive da concepção cinematográfica do cineasta, para efetuar um recorte temático bem específico sobre a questão das relações entre cinema e poesia, em seu pensamento teórico-criativo. Tomamos como objeto empírico de análise seu filme *O Espelho* (1974)² que é considerado uma de suas obras

* Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná. Docente, orientadora e pesquisadora do Doutorado e Mestrado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. Editora Científica da Revista Interin. E-mail: denise.guimaraes@utp.br.

¹ Andrei Tarkovski (4 de Abril de 1932, Rússia - 29 de Dezembro de 1986, França); nasceu na aldeia de Zavrazhye no Distrito de Ivanovo em Volga.

² Ficha técnica.

Direção: Andrei Tarkovski Produção: E. Vaisberg/Mosfilm Roteiro: Andrei Tarkovski Alexander Misarin Fotografia: Georgi Rerberg Montagem: Liuba Feiginova Música: Eduard Artemev Elenco: Margarita

mais conceituais porque, nele, o diretor demonstra estar motivado pelo desejo de trabalhar liricamente com a memória, além de colocar em prática algumas de suas idéias fundamentais a respeito do conceito de tempo cinematográfico.

Metodologicamente, procuramos estabelecer uma relação dialogal entre o referido filme e o livro do cineasta, *Esculpir o Tempo*, publicado em 1985 e que teve sua primeira edição brasileira em 1990. Em vários trechos do livro, dentre inúmeras reflexões sobre arte e cinema, o cineasta russo compara o trabalho do diretor ao de um escultor que, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo o que não faz parte dela. Assim, explica seus critérios estéticos na hora de escolher o que filmar e o que deixar de fora, em cada um dos seus filmes. O cerne do livro seria a questão do processo de elaboração das imagens, de modo a incorporar o tempo e a memória como os dois lados de uma medalha; pois, segundo ele, os fatos registrados em si mesmos “são absolutamente inadequados para a criação da imagem cinematográfica. No cinema, a imagem baseia-se na capacidade de apresentar como uma observação a percepção pessoal de um objeto” (TARKOVSKI, 1990, p. 126).

O que há de mais importante, para o cineasta, é o que a imagem pode sugerir por si mesma, independentemente de qualquer fundo narrativo. Diríamos que o enredo de seus filmes poderia ser resumido em poucas linhas, mas, a maneira como ele aborda os temas propõe um esforço de interpretação. Segundo o autor,

É natural, portanto, que nem mesmo críticos especializados tenham a necessária sutileza para procederem à análise das idéias de uma obra e do seu conjunto de imagens poéticas. Pois, na arte, uma idéia só existe nas imagens que lhe dão forma, e a imagem existe como uma espécie de apreensão da realidade através da vontade, que o artista realiza de acordo com suas próprias tendências e as idiossincrasias de sua visão de mundo (TARKOVSKI, 1990, p. 61).

Nossa premissa é que os poemas do pai, Arseni Tarkovski³, servem como uma espécie de fio condutor da trama não linear e bastante complexa do filme *O Espelho*. São 5 poemas declamados pelo próprio pai do cineasta, durante o filme e que caracterizam um processo intersemiótico expressivo. Esses poemas podem ser considerados estruturantes básicos da obra, em vários níveis, uma vez que estabelecem relações significantes entre seus versos e o processo da feitura do filme, criando um novo universo semiótico a ser explorado, em cada uma das cinco partes do filme que emolduram. Os significados das palavras declamadas e suas conotações lançam reflexos sobre as diversas sequências de *O Espelho*, como se as ‘iluminassem’, configurando um expressivo diálogo entre o que se ouve e o que se vê, entre a poesia e a narrativa fílmica.

Terekhova Filipp Yankovski Oleg Yankovski Ignat Danilcev Anatoli Solonitsyn Nikolai Grinko. 35mm Cor/P&B 105 Min .URSS. 1974

³ Seu pai, Arseni Alexandrovich Tarkovski, natural da Ucrânia foi um dos mais cultuados poetas russos modernos. Sua mãe, Maria Ivanova Vishnyakova, que participa do filme, era atriz graduada no Instituto de Literatura Maxim Gorky.

UMA POÉTICA DE AUTOR E A RECUSA DE UM “CINEMA POÉTICO”

A leitura do livro *Esculpir o Tempo* permite entender como a obra cinematográfica de Tarkovski revela-se um universo filosófico de poesia e introspecção. Segundo ele, “Há alguns aspectos da vida humana que só podem ser reproduzidos fielmente pela poesia. Mas é exatamente aí que muitos diretores costumam recorrer a truques convencionais, em vez de fazerem uso da lógica poética” (TARKOVSKI, 1990, p. 31). Oposta à lógica linear e cronológica do pensamento racional, é esta lógica poética que o cineasta procura na concepção de seus filmes, por considerá-la mais próxima das leis do desenvolvimento do pensamento e dos processos heurísticos de descoberta da própria vida.

No capítulo I do livro, intitulado *O início*, o cineasta dedica-se a reflexões sobre a arte em geral e sobre a adaptação de obras-primas para o cinema. Exemplifica suas idéias com o processo de criação de seu filme *A Infância de Ivan* (1962)⁴, que é sobre a perda precoce da inocência, vista sob os olhos de um órfão, que se torna um espião na Segunda Guerra. Ao tematizar a infância, o filme já antecipa marcas que permeariam a carreira do cineasta, tais como as cenas em preto-e-branco para expressar a mistura de sonho, vigília e memória. Com um trabalho de câmera que mescla um ambiente ao outro sem cortes, o filme de 1962 revela muitas das idéias seminais de *O Espelho*, sendo, no fundo, a história de um menino que apenas em sonhos consegue redescobrir uma infância sem preocupações e que não mais existe.

Tarkovski é considerado um dos mais aclamados diretores russos, ao lado de Sergei Eisenstein, porém diverge do seu antecessor por não concordar com o seu conceito de montagem:

Oponho-me radicalmente ao modo como Eisenstein utilizava o fotograma para codificar fórmulas intelectuais. Meu modo pessoal de comunicar experiências ao espectador é muito diferente. (...) Eisenstein transforma o pensamento em um déspota: não deixa nada “no ar”, nada daquela intangibilidade silenciosa que talvez seja a qualidade mais fascinante de qualquer arte (TARKOVSKI, 1990 , p. 220-221).

Todavia, não deixa de prestar seu tributo ao diretor e ponderar que “Os filmes feitos por Eisenstein na década de 20, sobretudo *O Encouraçado Potemkin*, eram muito diferentes, cheios de vida e poesia” (TARKOVSKI, 1990, p. 77). O cineasta diz ser cuidadoso e prudente ao fazer comparações entre o cinema e outras formas de arte, mas assevera que o haicai é um exemplo específico da poesia muito próximo ao que ele considera a ‘verdade do cinema’,

com a diferença de que, por definição, a poesia e a prosa valem-se de palavras, ao passo que um filme nasce da observação direta da vida; é esta, em minha opinião, a chave para a poesia do cinema. Afinal, a imagem cinematográfica é essencialmente a observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo (TARKOVSKI, 1990, p. 77).

⁴ Grande prêmio do Festival de Cinema de Veneza, em 1962. Vencedor do "Prêmio da Crítica do Festival de Cannes", em 1980 com *Stalker*. O diretor trata com primor as relações entre os indivíduos, tendo sido alvo de uma extrema censura na URSS, o que o levou a abandonar seu país. Porém, seus filmes continuaram com a mesma temática e a receber inúmeros prêmios.

Assim como Eisenstein, que via no haicai um modelo de como a combinação de três elementos separados é capaz de criar algo que é diferente de cada um deles, associando-o ao conceito da montagem cinematográfica, Tarkovski também faz questão de afirmar o seu fascínio por este gênero tradicional da poesia japonesa. Segundo ele, no haicai, a observação da vida é, não somente pura e sutil, mas também inseparável do seu tema; ou seja, trata-se de observação em estado puro, da imagem viva que o autor captou.

Mais adiante, no capítulo V, *A imagem cinematográfica*, o cineasta retoma o conceito da poesia japonesa como observação precisa da vida, mesmo em suas manifestações mais simples. Segundo ele, em apenas três linhas (haicai) os poetas nipônicos, “com uma calma sublime, procuravam o seu significado eterno” (TARKOVSKI, 1990, p. 124).

Cumprasse assinalar, contudo, que em vários momentos, o cineasta recusa a expressão “cinema poético” – que, segundo ele, já se tornara lugar-comum. “Via de regra, o ‘cinema poético’ dá origem a símbolos, alegorias e outras figuras do gênero _ isto é, a coisas que nada tem a ver com as imagens que lhes são inerentes” (TARKOVSKI, 1990, p. 75). Ele assevera não se utilizar deste tipo de imagens em seus filmes porque as concebe como convenções artificiais, estereótipos ou simbolismos vazios e pontua “vejo com especial irritação as pretensões do moderno “cinema poético”, que implica perda do contato com os fatos e com o realismo temporal, fazendo concessões ao preciosismo e à afetação” (TARKOVSKI, 1990, p. 79).

O autor assegura ser necessário insistir que o critério decisivo, no cinema, “é o fato de um filme ser ou não verossímil, específico e real; é isso que o torna único. Os símbolos, pelo contrário, nascem, são usados indiscriminadamente e logo se tornam cliclês” (TARKOVSKI, 1990, p. 83).

Delineia-se, assim, sua concepção sobre um cinema de autor, composto através de uma visão pessoal que confere unidade final a um trabalho conjunto, na expressão de um estado de espírito único e verdadeiro. O cineasta russo confirma sua crença em que somente o que foi composto através de uma visão pessoal do diretor “poderá tornar-se material artístico e fazer parte daquele mundo complexo e singular que reflete uma verdadeira imagem da realidade” (TARKOVSKI, 1990, p. 33).

Diante de sua ênfase no compromisso do cinema com a ‘vida real’ e de sua profissão de fé contra o uso dos símbolos, hipotetizamos que seria de outra ordem a relação do cineasta com a poesia simbolista e, talvez, até mesmo paradoxal o papel configurador dos poemas paternos na estruturação do filme *O Espelho*. Faz-se mister assinalar que são poemas do Acmeísmo, que é o estilo pós-simbolista da poesia russa, criado em 2012 por Nikolai Gumilyov. Neles, percebe-se a influência de Kierkegaard e também de filósofos russos ligados à espiritualidade, considerados relevantes para a compreensão de muitas das cenas do filme. Os textos poéticos, portanto, não são meros encaixes verbais, mas sim metatextos plenos de conotações, ao dialogarem o tempo todo com as cenas apresentadas na tela. Diríamos que os versos funcionam como uma espécie de trilha sonora, daí a relevância no ritmo e nas sonoridades dos versos.

No capítulo II, já no próprio título - *Arte: anseio pelo ideal* - apresentam-se inegáveis reverberações do ideário do Simbolista no pensamento do cineasta, com todas as suas tentativas de evasão e escapismo através da busca interior, para o cultivo de

sensações mais refinadas e excêntricas, em termos do ideal inacessível. Em seus filmes, o papel configurador dos elementos oníricos e a imprecisão significativa de algumas cenas caracterizariam a busca do inefável, de uma consciência imprecisa das imagens fugidias e evanescentes, como se envoltas numa névoa daquelas lembranças entre as quais uma existência oscila.

Todavia, em que pesem os profundos ecos da estética simbolista em sua proposta artística, faz-se mister assinalar que o pensamento do cineasta pretende-se realista e /ou naturalista, como se percebe claramente no trecho do livro:

A aspiração do absoluto é a força que impele o desenvolvimento da humanidade. Para mim, a idéia de realismo na arte está ligada a esta força. A arte é realista quando se empenha em expressar um ideal ético. O realismo é uma aspiração à verdade, e a verdade é sempre bela. Neste ponto, o estético e o ético coincidem (TARKOVSKI, 1990, p.134).

À luz das propostas poéticas do Simbolismo, a assertiva acima mereceria ser questionada, o que já seria tema para outra pesquisa. Acreditamos, porém, que no que concerne ao cinema, a questão precisa ser relativizada em virtude das metamorfoses do imaginário, que são decorrentes da diegese fílmica. Arlindo Machado considera que o conceito de verossimilhança não deve ser demasiadamente “escrupuloso para as liberdades do mundo diegético” (MACHADO, 2007, p. 9). Explicando que, na literatura, as teorias da enunciação e do ponto de vista literário parecem ter dado respostas adequadas às questões de voz e modo - quem fala, como e de onde? – o autor afirma a complexidade do tema no cinema: “Mais que um jogo de falas, uma ‘polifonia’, como queria Bakhtin, no cinema temos um jogo de olhares, uma “polivisão”, cuja natureza é difícil de decifrar” (MACHADO, 2007, p. 14).

O pensamento de Ismail Xavier corrobora o exposto: “Deve-se pensar o cinema a partir das ilusões da técnica [...] seu encantamento persiste porque o dado crucial em jogo não é tanto a imitação do real na tela – mas a simulação de um certo tipo de sujeito-do-olhar pelas operações do aparato cinematográfico (XAVIER, 1988, p. 377).

UM MERGULHO EGÓTICO NO PRETÉRITO

Tentar registrar qualquer visão ou consciência de instantes do passado faz com que a memória aguce a sensação da transitoriedade e distorça as perspectivas, num processo anamórfico. As imagens do filme de Tarkovski refletem um mergulho nas camadas profundas do próprio ego, na busca da criança que um dia foi; e o cineasta demonstra ter consciência do processo, ao referir-se à feitura de *O Espelho*, numa das muitas entrevistas disponíveis na Internet:

Eu não busquei uma forma particular para as memórias internas e subjetivas, por assim dizer, pelo contrário – eu me esforcei para reproduzir todas as coisas do jeito que elas eram, isto é, repetir literalmente o que estava fixado na minha memória. E o resultado tornou-se muito estranho. (Entrevista/1985/ disponível em <http://www.acs.uccalgary.ca/homepage/tarkovski.html> Acesso 20 de maio de 2016)

Acreditamos que tal estranheza poderia advir da imponderabilidade que cerca toda narrativa autobiográfica. Teoricamente falando, todo texto é uma representação, é um interpretante possível, entre muitos outros, de eventos passados. Outrossim, faz-se mister considerar o papel da imaginação no processo de rememoração, quer em narrativas impressas, quer em documentários audiovisuais. Em seu livro, Tarkovski questiona se o tempo é irreversível e indaga-se sobre o passado:

Mas o que será, exatamente, esse "passado"? Aquilo que já passou? E o que essa coisa "passada" significa para uma pessoa quando, para cada um de nós, o passado é o portador de tudo que constante na realidade do presente de cada momento do presente? Em certo sentido, o passado é muito mais real, ou de qualquer forma, mais estável, mais resistente que o presente, o qual desliza e se esvai como areia entre os dedos, adquirindo peso material somente através da recordação (TARKOVSKI, 1990, p. 65-66).

Verifica-se que o título do livro está no cerne da concepção do tempo cinematográfico, tal como expressa o cineasta:

minha tarefa profissional é criar meu fluxo de tempo pessoal, e transmitir na tomada a percepção que tenho do seu movimento _ do movimento arrastado e sonolento ao rápido e tempestuoso _ que cada pessoa sentirá a seu modo. (...) fazer a montagem é algo que perturba a passagem do tempo, interrompe-a e, simultaneamente, dá-lhe algo de novo. A distorção do tempo pode ser uma maneira de lhe dar expressão rítmica. Esculpir o tempo! (TARKOVSKI, 1990, p. 144).

Na exclamação do final do trecho, o título do livro se auto-explica, pois ali está o ponto central do pensamento crítico de Tarkovski sobre o fazer cinematográfico: saber como 'esculpir o tempo' seria o diferencial de cada diretor, pois sua concepção temporal pode ser percebida na montagem como uma atitude inventiva.

Podemos dizer que o filme *O Espelho* propõe-se a mostrar o passado, não da forma como foi vivido, mas tal como foi percebido 'num momento que foi presente', ligado à *durée* concebida por Henri Bergson – filósofo francês que entende o tempo da narrativa como duração, como um 'passado sempre-presente', movimentando-se em um fluxo contínuo e que altera nossa percepção da realidade. Em termos da *durée* bergsoniana, tudo o que acontece a alguém surge, posteriormente, como necessário, não somente devido a um encadeamento exterior da situação, mas sobretudo, em razão da própria psicologia do indivíduo. Consideramos que todos os filmes de Tarkovski são, num certo sentido, alegóricos _ o que o cineasta nega em textos escritos e entrevistas, contudo, cabe à tarefa analítico-interpretativa avaliar as funções, os procedimentos, as inferências significativas, para que se possa alcançar o *qualis* de sua obra, ou seja, sua qualidade de informação estética, repleta de sentidos e significados ocultos.

A tessitura do filme seria uma espécie de malha que se deixa entrever nas reiterações icônicas, por força das associações entre sequências que o compõem. Cenas que se repetem ou se associam servem para o re/conhecimento daqueles que estão nelas envolvidos. Mesmo que não exista uma trama explícita que sustente a diegese, as cenas não são apenas fluxos aleatórios de imagens, pois apresentam uma coerência em sua estrutura temporal cíclica. Como exemplo, em uma das sequências iniciais de *O Espelho*,

enquanto a jovem mãe espera /pelo marido ausente, olhando para o campo e a floresta à frente, ouve-se o poema abaixo⁵:

Primeiros encontros
Todo instante que passávamos juntos
Era uma celebração, como a Epifania,
No mundo inteiro, nós dois sozinhos.
Eras mais audaciosa, mais leve que a asa de um pássaro,
Estonteante como uma vertigem, corrias escada abaixo
Dois degraus por vez, e me conduzias
Por entre lilases úmidos, até teu domínio,
No outro lado, para além do espelho
(...)
E — Deus do céu! — tu me pertencias.
(...)
Objetos comuns transfiguravam-se imediatamente,
Tudo — o jarro, a bacia — quando,
Entre nós como uma sentinela,
Era colocada a água, laminar e firme.
Éramos conduzidos, sem saber para onde;
Como miragens, diante de nós recuavam
Cidades construídas por milagre,
Havia hortelã silvestre sob nossos pés,
Pássaros faziam a mesma rota que nós,
E no rio peixes nadavam correnteza acima,
E o céu se desenrolava diante de nossos olhos.
Enquanto isso o destino seguia nossos passos
Como um louco de navalha na mão.
(Arseni Tarkovski)

Este é o primeiro poema declamado no filme e expressa as impressões repentinas, imagens fugidias e instantes oníricos que dialogam com a arte simbolista, em profunda identidade com a matéria dos sonhos.

Enfatizamos que os objetos citados no poema aparecem reiteradamente em outros momentos do filme, como *flashes* daquele sentimento pessoal que o cineasta diz cultivar. Instaura-se uma textualidade em processo, que se engendra em sua totalidade e que vai articular, superpor e aglutinar diversos tipos de informações verbais poéticas a fragmentos fílmicos. Trata-se de um método dramático de veiculação do equivalente psicológico do presente, diante do fluxo de consciência do narrador, entendido como processo orgânico e vivo. Como assinala o cineasta, por diversas vezes, em seu livro: “As obras de arte são, por assim dizer, criadas por um processo orgânico; quer boas, quer más, elas são

⁵ Citamos aqui fragmentos dos poemas do pai do cineasta, Arseni Alexandrovich Tarkovski, de acordo com a versão em língua portuguesa. Os poema encontram-se traduzidos e intercalados aos textos teóricos e críticos do cineasta, no livro *Esculpir o Tempo*, aqui citados de acordo com a versão em língua portuguesa. Os originais em russo constam do final do livro.

organismos vivos com seu próprio sistema circulatório, que não deve ser perturbado” (TARKOVSKI, 1990, p. 145).

Um exemplo é a própria *dacha*, reconstruída em detalhes para o filme *O Espelho*, com o auxílio de fotografias antigas. Como o cineasta explica, a casa não deveria parecer diferente, e, como as árvores haviam crescido muito, foi preciso cortar muita coisa. Além disso, plantou e esperou florescer um campo de trigo sarraceno em frente da casa, para recuperar a imagem da florada branca, como se fosse um campo nevado, que havia ficado em sua memória.

O tema básico do filme encontra-se na tentativa de retorno à infância para entender/resolver os traumas decorrentes da ausência da figura paterna – o poeta Arseni Tarkovski - e os subsequentes problemas com a mãe,⁶ Maria Tarkovskaia, que representa a si mesma, quando idosa. Ambos trabalham no filme. O pai não aparece, mas sua voz *in off* declama os poemas de sua própria autoria, como pano de fundo para diversas cenas. Maria jovem é representada pela mesma atriz que interpreta a esposa do narrador protagonista (Margarita Terekchova). A identificação entre a mãe e a ex-esposa do personagem fica evidenciada em diversas cenas de superposições das imagens. O personagem/narrador, que também não aparece em cena, discute com a ela seus próprios problemas oriundos da infância, seus conflitos com a mãe e sua preocupação com a educação do filho Ignat.

A partir do título, o filme sugere a questão da identidade buscada como um reflexo, como ilusão especularmente inscrita na imagem do espelho. A distância temporal evidencia um sujeito de rememoração cindido, buscando fazer uma ponte entre o vivido e o narrado, por força das anacronias inerentes ao ato de recordar. A memória, encarada como experimentação de linguagem, atua como uma barreira à constituição de um “eu” uno e completo, o que o filme demonstra em sua organização aparentemente caótica. Da mesma maneira como em toda escrita memorialística, um pacto é formado entre a visão do narrador adulto - que, no presente, organiza o texto - e a fidelidade a uma visão infantil dos acontecimentos - que se sabe imprecisa e fragmentada, com seus contornos diluídos pelas impressões, sensações e emoções de cada momento experienciado.

Diante de um universo ficcional que iconiza o impreciso universo da memória, somos levados à necessária problematização do conceito de ficção autobiográfica e transferência temporal. Segundo Jean Pouillon, “a contingência da duração do tempo vivido prende-se à prioridade essencial do tempo presente.” (POUILLON, 1974, p. 125) Nesse sentido, mergulhar verticalmente através do momento presente, em busca de sentimentos e sensações que restaram do passado – entendido como um complexo de diferentes graus de percepção – é sempre um presente fictício, construído como um giro imaginário sobre o pretérito.

⁶ Tarkovski passou a infância em Yuryevets. Em 1937 seu pai deixou a família e apresentou -se ao exército, em 1941, tendo perdido a perna no front. Tarkovski ficou com a mãe, mudando-se com ela e sua irmã Marina para Moscou.

AS SINGULARIDADES DA MONTAGEM FÍLMICA

O que interessa ao cineasta é captar o que ele chama de o tempo da imagem, com o uso constante do plano sequência, ritmo lento, poucos diálogos e imagens sugestivas. Desse modo, a ilusão de perspectivas, planos e distâncias, a ilusão de simultaneidade ou de decorrência, as implicaturas de sentido entre as partes e o todo ou as relações rítmicas das partes; tudo vai contribuir para a criação de uma percepção temporal específica no filme. Exemplos destas associações encontram-se na vasilha de leite, no vaso que cai de uma mesa, no menino subindo os degraus e tentando abrir a porta; bem como nas imagens reiteradas de corredores, do interior da *dacha* ou do ato de abrir portas e janelas. Todas elas, além de índices, são imagens que estabelecem vínculos entre as diferentes sequências, no espaço-tempo da narrativa.

De acordo com o cineasta: “O tempo em forma de evento real [...] Eu vejo a crônica, o registro de fatos no tempo, como a essência do cinema: para mim, não se trata de uma maneira de filmar, mas uma maneira de reconstruir, de recriar a vida” (TARKOVSKI, 1990, p. 73). Todavia, como na poesia e no universo onírico, já que é impossível nomear os contornos vacilantes dos fatos, a sugestão torna-se vital; o que nos leva, novamente, ao papel configurador e estruturante dos poemas paternos na concepção de *O Espelho*. O diretor organiza as sequências fílmicas para se alternarem entre as lembranças e sonhos do narrador/protagonista. Cumpre lembrar que o diretor insere inúmeras cenas de sonhos em seus filmes, mais especificamente em *O Espelho*, *Stalker* e *Nostalgia*. Cada sonho, por sua vez, é cuidadosamente escolhido e tem seu processo de filmagem pré-estabelecido. Tratar da proposta estética e de como estes sonhos se apresentam no filme seria um desafio fascinante, mas escapa aos propósitos do presente estudo.

Um dos sonhos mais memoráveis assemelha-se a um pesadelo, em preto e branco, revelando ainda ecos desrealizantes das propostas surrealistas, quando a mãe adormecida levita sobre a própria cama e o poema abaixo é declamado:

Eurídice
Uma pessoa tem um corpo,
Um só, sozinho.
A alma já está farta
De ficar confinada dentro
De uma caixa, com orelhas e olhos
Do tamanho de moedas,
Feita de pele — só cicatrizes —
Cobrindo um esqueleto.
Pela córnea ela voa
Para a cúpula do céu,
Sobre um raio gélido,
Até uma rodopiante revoada de pássaros,
E ouve pelas grades
Da sua prisão viva
O crepitar de florestas e milharais,

O troar de sete mares.
[...]
Uma charada sem solução:
E eu sonho com uma alma diferente
Vestida com outras roupas:
Que se inflama enquanto corre
Da timidez à esperança;
Pura e sem sombra,
Como fogo, ela percorre a Terra,
Deixa lilases sobre a mesa
Para que se lembrem dela.
Então continua a correr, criança, não te aflige
Por causa da pobre Eurídice;
Continua a rodar teu aro de cobre,
Corre com ele mundo afora,
Enquanto, em notas firmes
De tom alegre e frio,
Em resposta a cada passo que deres,
A Terra soar em teus ouvidos.
(Arseni Tarkovski)

A referida sequência, emoldurada pela voz masculina que declama o poema, demonstra a consciência da luta travada pelo artista entre expressar as sensações, tais como deveriam ser conservadas e, ao mesmo tempo, concretizá-las em signos que apenas as “re/presentam”; deformando-as, portanto, num processo de anamorfoses sucessivas. Para ele, “[...] embora o mundo seja colorido, a imagem em preto e branco aproxima-se mais da verdade psicológica e naturalista da arte, fundamentada em propriedades especiais da visão e da audição” (TARKOVSKI, 1990, p. 166). Como exemplo de sua intencionalidade significativa, a assertiva prende-se ao que o cineasta denomina “fidelidade para com a vida” e “verdade psicológica e naturalista da arte”, ao teorizar sobre o tema e assinalar a importância expressiva das imagens em preto e branco, que se inscrevem entre as imagens coloridas, num efeito paradoxal.

Por outro lado, os contrastes cinéticos, na dinâmica das cenas filmadas e/ou integradas ao filme, bem como uma trilha sonora de caráter indicial, apontam para uma consciência obscura de dissolução temporal, de algo diferente, indefinível e único, em que se fundem a memória coletiva russa e o inconsciente do próprio cineasta. Assim é que, embora Tarkovski tenha expressado sua dúvida de que os elementos ficcionais e do documentário pudessem se unir harmonicamente, por acreditar que as transições entre os tempos subjetivo da ficção e o tempo ‘verdadeiro’ sejam pouco convincentes, ele opta por incluir em *O Espelho* o episódio de um cine-jornal. Trata-se da sequência, cuidadosamente selecionada sobre o Exército Soviético atravessando o lago Sivash.

[...] ali estava um registro de um dos momentos mais dramáticos da história do avanço soviético em 1943. Era um material único [...] tive certeza de que aquele episódio tinha de se tornar o centro, a própria essência, o coração e o sistema nervoso desse filme que tivera início simplesmente como uma reminiscência lírica íntima. (TARKOVSKI, 1990: 155)

Este longo trecho documental é intercalado em momento crucial do filme, tendo ao fundo outro poema do pai, de modo a revelar o conflito da crônica histórica que lhe serve de contexto. Os versos do poema substituem a esperada trilha sonora ou a voz do narrador, imprimindo às cenas a necessária atmosfera agônica. Eis alguns fragmentos do poema:

Vida, vida
Não acredito em pressentimentos, e augúrios
Não me amedrontam. Não fujo da calúnia
Nem do veneno. Não há morte na Terra.
Todos são imortais. Tudo é imortal. Não há por que
Ter medo da morte aos dezessete
Ou mesmo aos setenta. Realidade e luz
Existem, mas morte e trevas, não.
Estamos agora todos na praia,
E eu sou um dos que içam as redes
Quando um cardume de imortalidade nelas entra.
(...)
Peguei meu destino e amarrei-o na minha sela;
E agora que cheguei ao futuro ficarei
Ereto sobre meus estribos como um garoto.
(...)
Só preciso da imortalidade
Para que meu sangue continue a fluir de era para era
Eu prontamente trocaria a vida
Por um lugar seguro e quente
Se a agulha veloz da vida
Não me puxasse pelo mundo como uma linha.
(Arseni Tarkovski)

O diretor afirma que a referida cena era sobre as incontáveis vítimas de um sofrimento em nome do progresso histórico, obtido a um custo incalculável e justifica o uso do poema do pai, afirmando, ser “impossível acreditar, por um momento, que tal sofrimento fosse destituído de significado. As imagens falavam de imortalidade e os poemas de Arseni Tarkovski foram a consumação do episódio, pois davam voz ao seu significado fundamental” (TARKOVSKI, 1990 , p. 156).

O resultado atinge plenamente as expectativas e é detalhadamente descrito, no livro do cineasta. O cineasta considera que estes momentos registrados pelo filme e integrados aos sons dos versos do referido poema, com sua perspectiva ilimitada, “criava um efeito próximo à catarse”. Confirma-se, portanto, a relevância dada à poesia, no conjunto de sua obra e sua concepção do poeta como demiurgo. “O poeta tem a imaginação e a psicologia de uma criança, pois as suas impressões do mundo são imediatas, por mais profundas que sejam suas idéias [...] O poeta não usa ‘descrições’ do mundo; ele próprio participa de sua criação (TARKOVSKI, 1990, p. 45).

À GUIA DE CONCLUSÃO

Cumpra aqui lembrar que o filho do narrador do filme chama-se Ignat, numa alusão etimológica à simbologia do fogo. Na tela, as antíteses associam reiteradas vezes as imagens ígneas e aquáticas, ora identificadas à regeneração, ora à destruição. Nesse sentido, vale destacar a cena em que o menino coloca fogo em um arbusto, no pátio da residência, enquanto chove lá fora. Por sua vez, seria interessante associar o nome do menino Ignat ao poema que é declamado na cena final, que se passa na floresta da infância do protagonista/diretor.

Floresta de Ignatievo

Brasas de folhas últimas, uma auto-imolação densa,

Ascendem ao céu, e no teu caminho

A floresta inteira vive o mesmo nervosismo

Que tu e eu vivemos este ano.

A estrada se espelha nos teus olhos lacrimejantes

Como arbustos ao crepúsculo num campo inundado,

Não te debes inquietar ou ameaçar, deixa estar,

Não perturba o sossego das matas do Volga.

Podes ouvir a velha vida respirar:

Cogumelos viscosos crescem na grama molhada,

Lesmas abriam caminho até o miolo,

E uma umidade corrosiva atormenta a pele.

Todo o nosso passado é como uma ameaça:

“Cuidado, estou voltando, olha que te mato!”

O céu se agita, segura um bordo, como uma rosa —

Que a chama brilhe mais ainda! — quase na frente dos olhos.

(Arseni Tarkovski)

Os versos deste poema emolduram o momento anacrônico mais relevante de *O Espelho*, que apresenta a mãe, já idosa, acompanhada dos dois filhos ainda pequenos, no cenário bucólico da infância do autor. Passado e presente se fundem, demonstrando a importância da dimensão temporal no filme, enquanto a câmera vai se afastando entre os troncos da floresta de Ignatievo. As palavras e as imagens revelam a comunhão com a natureza vista como um templo, a harmonização do homem com a floresta de símbolos plena de sugestões, familiar e simultaneamente associada a uma tenebrosa e profunda unidade.

Sendo uma espécie de fecho de ouro do filme, o poema mostra inegáveis reverberações das “Correspondências” baudelairianas. Suas sinestésias permitem passar do mundo material das percepções ao mundo das idéias, como o fizera Charles Baudelaire, um dos precursores do Simbolismo, em sua busca da experiência plena do ideal. A metáfora, ‘floresta de símbolos’, corporifica algo que é próprio da invenção de significações novas pela linguagem humana e decorrente da experiência resultante da comunhão entre homem e natureza.

Segundo Walter Benjamin, na poesia baudelairiana ocorre uma recusa da imagem explícita e presente aos olhos, como se o afastamento fosse uma condição para representá-la através dos símbolos. Eis o poema:

Correspondances⁷

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.
(Charles Baudelaire, 1857)

Benjamin relaciona a poética de Baudelaire ao ato de “rememorar” como uma recusa da imagem explícita e presente aos olhos, como se o afastamento fosse uma condição para representá-la. Essa conotação não é negativa, uma vez que a distância não é a recusa das coisas, mas um modo de se relacionar com tudo que se realiza na complicitude com o mistério que as envolve.

Consideramos que este tipo de mistério está presente na sequência final do filme aqui analisado, com a idosa e as duas crianças caminhando na campina. As imagens da mãe e da avó se integram na mesma mulher, presente e passado se misturam, como os longos ecos e rumores do soneto baudelairiano: “que de longe se confundem, em uma tenebrosa e profunda unidade, vasta como a noite e como a claridade” (BAUDELAIRE, 1976, p. 11). As imagens são acompanhadas de forte vento, cuja presença reiterada no filme identifica-se ao ar e aos sonhos, e, mais ainda, à passagem do tempo – na expansão das coisas infinitas...

⁷ Tradução - Correspondências: A Natureza é um templo onde vivos pilares /Deixam às vezes soltar confusas palavras;/ O homem a cruza em meio a uma floresta de símbolos que o observam com olhares familiares. /Como os longos ecos que de longe se confundem /Em uma tenebrosa e profunda unidade/, Vasta como a noite e como a claridade, / Os perfumes, as cores e os sons se correspondem. /Há perfumes frescos como as carnes das crianças, /Doces como o oboé, verdes como as pradarias, /- E outros, corrompidos, ricos e triunfantes, /Como a expansão das coisas infinitas,/ Como o âmbar, o almíscar, o benjoin e o incenso,/ Que cantam os êxtases do espírito e dos sentidos (Charles Baudelaire, 1857).

Em sua busca do tempo perdido, Tarkovski lembra Marcel Proust, ao referir-se à feitura do filme *O Espelho*. Após citar trechos de *O Caminho de Swan* _ nos quais o escritor francês faz referência à felicidade sentida após terminar de escrever o episódio das torres da igreja de Martinville e confessar que se desembaraçara perfeitamente da memória daquelas torres e jamais voltara a pensar em tal página. "Passei por emoções exatamente iguais quando terminei de filmar *O Espelho*. Recordações da infância que por tantos anos não me haviam deixado em paz, de repente desapareceram como que por encanto, e finalmente deixei de sonhar com a casa em que vivera tantos anos atrás" (TARKOVSKI, 1990 , p. 152).

O ato de fazer o filme revela-se, portanto, catártico; seu lirismo onírico sugere uma possibilidade de transcender a matéria e alcançar o ideal da infinitude. É nesse sentido que podem ser interpretadas as singularidades da montagem fílmica e a inserção sinérgica dos poemas paternos ao longo das sequências, numa interação contínua e motivada, capaz de subverter a medida cronológica, em favor de uma expressão mais próxima ao andamento das percepções vivenciais mnemônicas que o cineasta almeja expressar. Seja esta expressão de caráter realista/naturalista, seja ela impregnada de reflexos do Simbolismo, pouco importa; pois, afinal o cineasta, como artista, aproxima-se do poeta "fingidor" imortalizado por Fernando Pessoa.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1998.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Gallimard, 1976.
- _____. *Les Fleurs du mal (1857)* Disponível in: <http://www.etudes-litteraires.com/ baudelaire-correspondances> (Acesso em 15 jun.2016)
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERGSON, Henri. *Oeuvres*. Paris: PUF, 1963.
- BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: Univ. of Wisconsin, 1985.
- GILMORE, Leigh. *The Limits of Autobiography*. Ithaca/Nova York: Cornell UP, 2001.
- HUYGHE, Rene. *La relève du réel. Impressionnisme. Symbolisme*. Paris: Flammarion, 1974.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela. Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.
- MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.
- MICHAUD, Guy. *Message poétique du Symbolisme*. Paris: Nizet, 1951.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.
- RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Papyrus, 1995.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. *Entrevista a Jerzy Illig e Leonard Neuger*. Estocolmo, mar.1985. Disponível in: www.nostalghia.com – (acesso em 5 jul. 2015)
- XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto et alii. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras,1988, p. 367-384.

SITES CONSULTADOS

http://filmplusor/plays/mirror_(acesso em 20 set. 2015)

http://obviousmag.org/archives/o_cinema_poetico_de_andrei_tarkovsky.(acesso em 10 jun.2016)

<http://www.acs.uccalgary.ca/homepage/tarkovski..html> (acesso em 5 ago. 2015)

<http://www.etudes-litteraires.com/ baudelaire-correspondances.php>(acesso em 5 ago. 2015)

FILMOGRAFIA

Zerkalo / The Mirror. (1974) Andrei Tarkovski

Recebido em 02/01/2017. Aprovado em 10/04/2017

Title: *Intersemiotic dialogues: cinema and poetry in Tarkovski's film, The Mirror*

Author: *Denise Azevedo Duarte Guimarães*

Abstract: *This article intends to establish a dialogue between Andrei Tarkovski's film, The Mirror (1974) and the theoretical concepts of the filmmaker, in his book Sculpting in Time (1985), with emphasis in the relations between cinema and poetry. It also investigates the autobiographical gender and the way as the Arseni Tarkovski's poems constitute a sort of underlying theme of the plot, from the bordering situation between life and fiction.*

Keywords: *Cinema. Poetry. Autobiography. Tarkovski.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PUC-SP

Roberta Filgueiras Mathias

Cristais de Tempo

O cinema de Andrei Tarkovski

Mestrado em Filosofia

São Paulo

2012

Cristais de Tempo

O cinema de Andrei Tarkovski

Mestrado em Filosofia

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Filosofia sob a orientação da Profa. Doutora Sônia Campaner Miguel Ferrari

Banca Examinadora

Agradecimentos

À minha orientadora, Profa. Dra. Sônia Campaner Miguel Ferrari, pelos comentários tão preciosos e por respeitar meu tempo.

Aos professores, Leda Tenório da Motta e Peter Pal Pelbart, minha banca de qualificação, por todas as sugestões e atenção dedicada ao texto.

Aos meus amigos: Patrícia Lopes, Manoela Assayag, Thiago Silva. Pelas críticas, incentivo e puxões de orelha. Pelo afeto.

A duas referências sempre presentes: Claudia Maria de Castro e Santuza Cambraia Naves. Pela poesia.

À minha mãe por me apoiar, mesmo sem concordar, em todas as empreitadas.

Roberta Filgueiras Mathias

MATHIAS, Roberta Filgueiras. **Cristais de Tempo - O cinema de Andrei Tarkovski**. 2012. 68 folhas. Dissertação (Mestrado em Filosofia) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

Resumo

A ideia desse estudo é analisar a obra do cineasta russo Andrei Tarkovski, principalmente os filmes *Stalker* e *o Espelho* a partir de categorias deleuzianas sobre o cinema, tendo como foco a percepção de tempo cinematográfica presente nos livros *Imagem movimento* e *Imagem tempo*. Pretendemos propor uma relação direta entre o conceito de imagem-cristal presente no livro *Imagem-tempo* e o cinema de Tarkovski, a partir da compreensão das imagens dos filmes citados como cristais cambaleantes, que giram através de um eixo, mas escapam dessa rotação na força que é o tempo.

Palavras-Chaves: (Andrei Tarkovski, Gilles Deleuze, Filosofia do Cinema, Imagem-Cristal)

Abstract

The idea of this study is to analyze the work of Andrei Tarkovsky, a Russian filmmaker, especially the films *Stalker* and *Mirror* as from deleuzian categories, focusing on the perception of time presented in the books *Space- Image* and *Time-Image*. We intend to propose a direct relationship between the concept of crystal-image developed in *Time-Image* and Tarkovsky`s filmography, based on the understanding of the images as crystals reels, which rotate around its own axis, but beyond this rotation have a force that`s the time itself.

Keywords: (Andrei Tarkovski, Gilles Deleuze, Film Studies, Crystal-Image)

“E eu sonho com uma alma diferente

Vestida com outras roupas:

Que se inflama enquanto corre

Da timidez à esperança;”

Arseni Tarkovski

“Os diamantes não são encontrados na terra negra; é preciso procurá-los
próximos aos vulcões.”

Andrei Tarkovski

Sumário

Introdução.....8

I Deleuze e o cinema

Movimento e tempo.....12

A cesura: Imagem-cristal.....22

II O cinema de Tarkovski

Escultura do tempo.....27

Suas influências- Neorealismo, Nouvelle Vague e poesia.....31

A casa.....45

Estilo e especificidade do cinema.....47

III Stalker e O espelho

A imagem cristalina de Tarkovski.....50

Stalker.....51

O Espelho.....60

Dados dos filmes.....64

Bibliografia.....66

Introdução

O cinema de Tarkovski propõe a formação de um público participativo. Em sua obra, uma das questões fundamentais é o papel do artista, sua interação com o mundo e o espectador. Por isso, o diretor entende ser essencial discutir os problemas atuais da sociedade, mas simultaneamente fazer com que a obra sobreviva ao autor e à seu próprio tempo. Não cabe ao artista, portanto, definir o que o público deve ou não sentir. Ele deve, ao contrário, apresentar sua percepção do mundo – e isso, para o diretor é muito importante, que cada artista desenvolva sua própria linguagem, a autenticidade de sua arte -, e entender que novas formas de percepção e suas multiplicidades são possíveis.

Tarkovski encontra algumas dificuldades para esse caminho (o desenvolvimento de novas percepções) no próprio nascimento do cinema. A arte do mundo moderno tem algumas características próprias à época, como a atividade incessante e a forte relação com a indústria que, muitas vezes, a torna refém da lógica capitalista. Essa dualidade entre arte/indústria provoca também duas consequências: o cinema pode ser a arte capaz de gerar uma descontinuidade, mas também pode manter o espectador preso ao fluxo contínuo da modernidade. Nesse sentido, a questão da temporalidade é essencial, tanto em seus filmes, como em seus escritos sobre o cinema. O diretor inverte a relação entre movimento e tempo apresentada por Deleuze no livro *Imagem-Movimento*. Tarkovski, no entanto, não é o único (nem o primeiro) a assumir uma postura crítica em relação à submissão do tempo. A análise de Deleuze mostra como o Neorrealismo aponta para novas direções ao fugir da linearidade e ao optar pela construção da narrativa sem ter a

montagem e a ação como centro. Os personagens do Neorrealismo interagem com a obra e com o público diretamente. A ação torna-se insuficiente.

“Mas é só agora que a identificação se reverte efetivamente: a personagem tornou-se uma espécie de espectador. Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação. Ele registra, mais que reage.”¹

O próprio Tarkovski encontra em diretores como Dovjenco, Fellini, Bresson e Buñuel fortes influências que reverberam em sua obra e em sua compreensão do tempo cinematográfico.

O que esses artistas têm em comum, apesar de todas as peculiaridades que podem ser observadas em suas filmografias, é uma relação com o Todo² e com a montagem que permite a não continuidade entre ação e reação. Podemos encontrar a percepção descontínua do tempo e do espaço em *Stalker* e nas cenas documentais, delírios, sonhos e lembranças (ou reflexos) de *O Espelho*. Afinal, o que é passado, o que é presente? Quais são as possibilidades para o futuro?

“Ora a banalidade cotidiana, ora são circunstâncias excepcionais ou limites”³.

A frase é utilizada quando Deleuze analisa o neorrealismo, mas caberia perfeitamente para entender a filmografia de Tarkovski. Se seus longos planos-sequência nos apresentam situações cotidianas, com travellings que

¹ DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1ª reimpressão, 2005, página 11.

² O Todo indivisível tal qual a visão bergsoniana, que é retomado na filosofia de Deleuze.

³ DELEUZE, Gilles ,2005, página 14

acompanham a caminhada de um personagem, vemos também Domenico, contestador, atear fogo em seu próprio corpo (em *Sacrifício*) ou a levitação de uma mulher (em *O Espelho*). Esse ponto é explorado por autores como Jon Murray⁴ e Robert Bird⁵, que ressaltam a necessidade de não se procurar por símbolos nas imagens. “A ênfase pós-moderna nas descontinuidades no mundo filmográfico de Tarkovski pode provocar insights fascinantes quando aplicados na compreensão de seus filmes e não em sua ideologia.”⁶ Mais do que tentar compreender o que a Zona significa, por exemplo, a atenção volta-se para as sensações que um espaço em constante mudança provoca no espectador. Desconforto, dúvida? O diretor não deixa evidente o caminho a ser percorrido porque não existe um único caminho.

⁴ Pesquisador da University of British Columbia BEASLEY-MURRAY, Jon. “Whatever Happened to Neorealism? Bazin, Deleuze, and Tarkovsky’s Long Take,” in D.N. Rodowick, ed., *Gilles Deleuze, philosophe du cinéma/Gilles Deleuze, philosopher of cinema*

⁵ Pesquisador da University of Chicago BIRD, Robert *Gazing into time: Tarkovski and Post-Modern Cinema Aesthetics*, University of Chicago , 2003

⁶ Ibid.



Figura 1 Levitação do filme O espelho

Se por um lado fala bastante sobre a verdade artística, ela está mais próxima à “intuição vital”⁷ deleuziana que à suposta busca por uma verdade absoluta. Os dois se encontram aqui em uma tentativa de ultrapassar os clichês. A arte de “esculpir o tempo” passa por entender, que ele (a “pressão do tempo”) se apresenta em cada imagem, o que torna a própria ideia de busca “limitante”.

“Nesse contexto, parece-me que a função da arte seja a de exprimir a liberdade absoluta do potencial espiritual do homem.”⁸

⁷ DELEUZE, Gilles ,2005, página 33 “ É preciso juntar, à imagem ótica-sonora, forças imensas que não são as de uma consciência simplesmente intelectual, nem mesmo social, mas de uma profunda “intuição vital”.

⁸TARKOVSKI, Andrei *Esculpir o tempo* São Paulo: Martins Fontes, 2ª tiragem, 2002 Página 284.

No primeiro capítulo iremos explorar a teoria deleuziana ancorados pelos movimentos que surgiram entre as décadas de 40 e 60. Uma análise sobre as diferenças entre o cinema clássico e os novos cinemas.

O segundo capítulo discorrerá sobre o pensamento cinematográfico de Tarkovski: a relação entre seu pensamento e a prática. Também ressaltaremos suas principais influências.

Finalmente, o terceiro capítulo pode ser entendido como uma junção entre os dois anteriores. Exploraremos a questão a imagem-cristal no cinema de Tarkovski, particularmente nos filmes *Stalker* e *O espelho*.

Deleuze e o cinema

Movimento e tempo

Os dois livros sobre cinema que Deleuze escreve na década de 80 são, segundo o próprio, uma tentativa de classificação das imagens e signos. Em sua releitura das três teses sobre o movimento de Henri Bergson, Deleuze encontra no cinema a arte ideal para expressar a não oposição entre imagem e movimento. Remete ainda à classificação de imagens e signos de Pierce⁹, mas julga necessário elaborar um pensamento próprio ao cinema.

“Os grandes autores de cinema nos parecem confrontáveis não apenas com pintores, arquitetos, músicos, mas também com pensadores. Eles pensam com imagens-movimento e imagem-tempo, em vez de conceitos”¹⁰.

A partir dessa ideia, Deleuze nos apresenta as mudanças pelas quais a linguagem cinematográfica passou ao estabelecer uma nova relação entre enquadramento, montagem e, principalmente, tempo. É muito importante ressaltar que, ao dividir o cinema entre imagem-movimento e imagem-tempo, ele não confere um caráter valorativo a essas categorias até porque considera que desde o início, o tempo já se fazia perceber no cinema. Os “movimentos aberrantes”¹¹ existentes já no nascimento do cinema nada mais são que atestados de uma temporalidade que reivindica seu estatuto. As acelerações, os falsos *raccords* e o não distanciamento do móvel revelam uma natureza

⁹ Filósofo estadunidense nascido em 1939. Pierce oferece grandes contribuições para área da Semiótica ao desenvolver sua teoria dos signos. Os signos podem se relacionar consigo mesmo (quali-signo, um sin-signo ou um legi-signo), com seu objeto (ícone, índice ou símbolo) ou com seu interpretante (rema um dici-signo ou um argumento).

¹⁰ DELEUZE, Gilles *A imagem – Movimento: Cinema I*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985 Página 7.

¹¹ DELEUZE, Gilles 2005 página 30.

própria ao audiovisual, a diferença é que na imagem-movimento eles aparecem como fenômenos que antecipam a reversão que ocorrerá na imagem-tempo. Ao se tornarem características fundamentais da linguagem cinematográfica eles revelam o que, desde a criação dessa arte, já aparecia como sua especificidade: a possibilidade de uma relação direta com o tempo.

Mas, antes nos aprofundarmos sobre essas novas relações, é necessário discorrer sobre a imagem-movimento tal qual Deleuze a entende a partir das teses de Bergson.

A primeira tese bergsoniana consiste em diferenciar espaço percorrido e movimento. O espaço percorrido é divisível, movimento é indivisível. Não devemos, então, confundir trajetória e trajeto.

“O movimento consiste visivelmente em passar de um ponto a outro, e por consequência em atravessar o espaço”¹².

Essa primeira tese está relacionada ao paradoxo de Zenão encontrado em *Matéria em Memória* no qual Bergson discorre sobre a ilusão provocada pelo que chama de cortes imóveis. Constitui-se uma diferença fundamental entre o pensamento dos dois filósofos. Para Bergson, o movimento que o cinema oferece pode ser entendido como falso, já que é resultado da junção de fotogramas. Deleuze, no entanto, entende que no cinema a ilusão é corrigida ao mesmo tempo em que a percepção se dá, desta forma, a imagem oferecida pelo cinema seria ela mesma uma “imagem-movimento”. Para Deleuze a imagem é movimento e o cinema enquanto técnica realiza isso: ele corrige a percepção. Ao evidenciar a própria técnica do cinema, a operação por meio de

¹²BERGSON, Henri. *Matéria e Movimento* São Paulo: Martins Fontes, 3ª Edição, 2006 Matéria e memória ,pagina 221.

fotogramas, ele compreende que o que nos afeta não são os vinte e quatro quadros por segundos, mas a própria “imagem-movimento”. Não há, então, um movimento anexado à imagem, mas um novo conceito criado a partir da relação imediata entre imagem e movimento.

“O plano deixará então de ser uma categoria espacial, para tornar-se temporal; e o corte será um corte móvel e não mais imóvel.”¹³

É preciso ter em mente, entretanto, que Bergson distingue a ilusão antiga da moderna e é disto que trata a segunda tese. Enquanto na Antiguidade imobilidade e rigidez nos aproximam de um movimento ordenado por poses ou instantes privilegiados, na modernidade o tempo passa a variável independente. A revolução científica trata de materiais imanentes e o movimento agora passa a ser compreendido como uma sucessão mecânica e não mais como um elemento inteligível.

“É nesse sentido que o cinema é o sistema que reproduz o movimento em função do *instante qualquer*, isto é, em função dos momentos equidistantes, escolhidos de modo a dar a impressão de continuidade”¹⁴

É a possibilidade de uma nova realidade artística que Deleuze enxerga no cinema, capaz de acompanhar as mudanças de uma filosofia que agora comporta um “vir a ser”. A terceira tese complementa nosso entendimento de como Bergson entende o Todo explicar esta noção. As relações é que definem esse Todo, por isso ,quando falamos em duração mais do que definir início e fim, passado e presente devemos pensar no entrelaçar dessas dimensões.

¹³ DELEUZE, Gilles Imagem movimento São Paulo: Editora Brasiliense, 1985 Página 12

¹⁴Ibid., Página 14

“não só o instante é um corte imóvel do movimento, mas o movimento é um corte móvel da duração, isto é, do Todo ou de um todo.”¹⁵ Com essa concepção de movimento, vem também a de um Todo que incessantemente muda. O movimento que causa uma mudança qualitativa no Todo. Um todo aberto, que tem na incompletude sua característica principal. O passado puro, então, se apresenta como fragmento, fragmento de si mesmo, como o autor ressalta atualizado em um presente que lhe é contemporâneo. Ele é sempre um “era”¹⁶, diz Deleuze.

A montagem é para Deleuze o todo do filme, é ela que faz as relações entre as imagens-movimento. Mas desse resultado o que temos é uma imagem indireta do tempo. No cinema clássico há uma subordinação do tempo ao movimento, a narrativa é ditada pela ação resultando em situações sensório-motoras. Ao entender a imagem como conjunto de ações e reações, Deleuze propõe que o cinema não funcionaria como um mecanismo, mas como um *maquinismo*. Talvez, o mais importante a se assimilar desta ideia seja a impossibilidade de se trabalhar com blocos fechados, já que estamos falando de *cortes móveis*. Essa mobilidade que é a imagem, nos leva a uma perspectiva temporal e à inserção de uma importante categoria do pensamento bergsoniano retomada por Deleuze: o intervalo. Ele é o hiato entre percepção e ação e o que torna possível a afecção. Estão aí apresentados os três tipos de imagem-movimento: imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação. Falta-nos ainda esclarecer como o intervalo costura, sem amarrar, essa translucidez que se apresenta.

¹⁵ Ibid., Página 17

¹⁶ DELEUZE, Gilles Diferença e Repetição Rio de Janeiro: Graal, 2ª Edição, 2006 Página 152.

Bergson se distingue da tradição filosófica ao inverter a maneira como a própria percepção se dá. Não parte da consciência para a imagem, mas da imagem para a consciência e acredita que o grande equívoco de Kant está em confundir espaço percorrido e movimento. Para Bergson essa é a confusão do pensamento kantiano: não conferir à consciência uma mobilidade, a difusão que seria própria a ela. Se Bergson elabora sua teoria baseado na indivisibilidade do tempo é porque entende que o movimento está nas coisas, mas também em nós. Dessa forma, a consciência não seria um centro de energia através do qual teríamos acesso às imagens, mas um suporte sujeito a refrações e reflexões. Ao movimento. Sendo a própria consciência um conjunto de imagens, Bergson desenvolve o conceito de “imagem viva”. Essas seriam “centros de indeterminação” que receberiam as ações em uma de suas partes. Há, assim, um caráter de exclusão nessa lógica. “Percebemos a coisa, menos o que nos interessa”¹⁷, diria Deleuze. O que acontece é que essa seleção se dá por meio de um intervalo, uma “reação retardada”. Aquilo que vemos é uma das faces da imagem, um “enquadramento”. Roberto Machado¹⁸ chama a atenção para o fato de que essas ações retardadas não são retransmissões, mas imagens selecionadas que provocam um novo movimento. Por hábito passamos a decompor a duração (o todo indivisível) como se ela tivesse um ritmo, como o badalar de um relógio, e associar o tempo a uma sucessão que o esvazia de sua vitalidade. Ao pensarmos o movimento deveríamos pensar em temporalidade e não em espacialidade. Caber-nos-ia, então, entender o movimento como indivisível. Para compreendermos melhor essa afirmação

¹⁷ DELEUZE, Gilles 1985 página 85

¹⁸ MACHADO, Roberto *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2009 página 225

basta nos reportarmos à quarta observação de Bergson sobre o movimento no livro *Matéria e Memória*: “O movimento real é antes o transporte de um estado que de uma coisa”¹⁹. Como poderíamos dividir um estado? Em última instância, o que está em jogo novamente é a diferença entre tempo e espaço.

“... a duração real é aquilo que sempre se chamou de tempo, mas o tempo percebido como indivisível. Que o tempo implique a sucessão, não o contesto. Mas que a sucessão se apresente primeiro à nossa consciência como a distinção de um “antes” e de um “depois” justapostos, é o que eu não conseguiria conceber”²⁰.

A partir dessa inversão, Deleuze constrói as conexões entre imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação. Devemos começar retomando duas de suas ideias: a ação é inseparável da percepção e, o mais importante para futuramente traçarmos as diferenças entre imagem-movimento e imagem-tempo, toda percepção é sensório-motora. Não é de domínio do campo sensorial, nem do motor, mas de ambos. Essa característica intrínseca à percepção implica na duplicidade do sistema, em uma reação- a imagem-ação. A imagem-movimento, relação entre percepção e ação é mediada pela afecção. Há que se perceber a continuidade desse sistema. Os cortes aqui atuam como conexões entre uma cena e outra fazendo com que a percepção do espectador seja a de um todo harmônico. O filósofo associa a imagem-afecção ao close, vê no rosto (unidade reflexiva imóvel com micromovimentos intensos) a potência que já nos anuncia a imagem-tempo. Da mesma forma, a imagem-percepção corresponde ao plano geral. É preciso dizer que a

¹⁹ BERGSON, Henri *Matéria e Memória* página 237.

²⁰ BERGSON, Henri *O pensamento e o movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2006 página 172

percepção pode ser dividida entre percepção objetiva e percepção subjetiva cabendo ao primeiro tipo uma relação entre todas as imagens e suas partes. Na percepção subjetiva há uma imagem central e as demais variam de acordo com esse centro²¹. Ocorre, assim, uma seleção no que retemos. O que Deleuze chama de imagem-percepção corresponde à percepção subjetiva. Finalmente, o plano médio corresponde à imagem-ação, que possui duas formas: grande forma e pequena forma.

Na grande forma podemos encontrar três tipos de configurações. Primeiro, a situação inicial é modificada por ação e passa a nova situação (SAS'). Como exemplo, Deleuze cita os grandes filmes de cowboys (westerns) nos quais o herói precisa agir em função de determinada situação para modificar o entorno. No entanto, esse herói age em nome de um coletivo, do bem-estar geral. Há ainda casos nos quais ocorre uma situação, mas o indivíduo não consegue modificá-la (SAS). O filósofo cita, então, os filmes de Flaherty²² com a grandiosidade da natureza se impondo ao homem. Por último há a situação de degradação, com personagens presos à sua própria condição de inaptibilidade-vícios e comportamentos adquiridos que os tornam vulneráveis (SAS''). Don Birman, o alcoólatra de o "Farrapo Humano" sofre de crise de abstinência durante um final de semana que deveria ser tranquilo. Enquanto o vício toda conta de sua vida, ele já nem sabe dizer por

²¹ O deslocamento desse centro, no entanto, o aproxima da percepção objetiva

²² Robert Flaherty foi um cineasta estadunidense famoso por seus documentários, como *Nanook*, de 1922. Os documentários de Flaherty já trabalham com a ideia de indiscernibilidade entre ficção e documentário.

que continua a beber. Billy Wilder²³ elabora cenas de delírio memoráveis que reforçam a condição do personagem.

Na pequena forma, a ação vai a uma situação e passa a uma nova ação (ASA`), um sistema “sensório-motor invertido”²⁴. O ponto central aqui é a pequena diferença entre duas ações que resulta em situações opostas. Não se leva em consideração a veracidade da situação porque só temos acesso e ela depois que a situação já ocorreu. Um bom exemplo são os filmes cômicos que nos induzem a pensar que algo se dá e, em seguida, revelam o equívoco. Chaplin é um dos exemplos citados.

Apesar das diferenças, tanto na grande forma, quanto na pequena forma, a ação funciona como um agente que provoca ou modifica situações, como uma pólvora. No cinema neorrealista essa configuração começa a ser alterada e a possibilidade de ultrapassar o tempo cronológico se apresenta.

“A imagem-tempo direta é o fantasma que sempre assombrou o cinema, mas foi preciso o cinema moderno para dar corpo a esse fantasma. Essa imagem é virtual, em contraposição à atualidade da imagem-movimento. Mas, se virtual se opõe a atual, não se opõe a real, muito pelo contrário. Dirão ainda que essa imagem-tempo pressupõe a montagem, tal como a representação indireta a pressupunha. Mas a montagem mudou de sentido, ganhou uma nova função: em vez de ter por objeto a imagem-movimento, das quais ela retira uma imagem indireta do tempo, tem por objeto a imagem-tempo, extrai destas as relações de tempo, das quais o movimento aberrante agora apenas depende. Conforme uma expressão de Lapoujade, a montagem tornou-se “mostragem”²⁵.

²³ Billy Wilder foi um cineasta hollywoodiano que tinha na ironia seu grande trunfo. Wilder fala sobre as feridas dos Estados Unidos sem deixar de usar um humor característico

²⁴ DELEUZE, Gilles, 1985 página 203

²⁵ DELEUZE, Gilles, 2005 página 56

Entender a relação entre passado e presente torna-se essencial para que possamos compreender as definições de atual e virtual. O virtual é o passado que coexiste com o presente, mas nos é acessível apenas enquanto fragmento. Um “trapo do passado”.²⁶ É, justamente, essa relação contínua entre passado e presente que se apresenta no cinema-tempo.

²⁶ DELEUZE, Gilles *Diferença e Repetição* Rio de Janeiro: Graal, 2ª Edição, 2006 página 151

A cesura: Imagem-cristal

No livro *Conversações* Deleuze lembra que, ao contrário do que acontecia no cinema pré-guerra, as imagens não se encadeiam em um circuito de cortes racionais. Dito de outra maneira, não causa espanto que um personagem esteja na cozinha e na cena seguinte apareça sentado em seu quarto. “Os *falsos raccords* tornam-se leis.”²⁷

A grande mudança na estrutura do cinema clássico para o cinema pós-guerra, como observa Raymond Bellour²⁸, é a ideia de ruptura. A ruptura entre homem e mundo, que Tarkovski tanto explora. Quando Bellour aponta os livros de Deleuze sobre o cinema como “romances do século XX”²⁹ é porque eles oferecem uma visão das mudanças de percepção a partir uma “classificação conceitual e de uma ordenação histórica” que evidencia um fato: após a guerra torna-se impraticável permanecer com as mesmas crenças. A sensação de desconforto presente em todas as artes e ciências pode ser percebida nas obras de Joseph Beuys³⁰, Duchamp³¹, Francis Bacon³², nos happenings³³, etc. Como parte dessas transformações também podemos citar a Contracultura³⁴ nos Estados Unidos desde a década de 50(movimento que inclui literatura,

²⁷ DELEUZE, Gilles *Conversações* São Paulo: Editora 34, 5ª reimpressão, 2006 página 82

²⁸ BELLOUR, Raymond *Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze* in Teoria Contemporânea do Cinema Volume I São Paulo: Editora SENAC página 235.

²⁹ O autor cita Balzac, Zola e Proust como influências de Deleuze ao escreverem romances típicos da modernidade.

³⁰ Artista alemão (1921-1986) utilizou-se das mais diversas técnicas, e produzindo instalações, performances, pinturas.

³¹ Artista francês que transitou por diversas expressões artísticas. Responsável pelo conceito de *ready made*, no qual utilizava um objeto do cotidiano como escultura, aproximando assim arte e vida.

³² Nascido em Dublin em 1909. Francis Bacon é conhecido pela forte fragmentação presente em sua obra. Corpos despedaçados que o aproximam do grotesco.

³³ Forma de expressão artística na qual a improvisação atua como fonte de renovação da obra.

música e estilo de vida) e o emblemático Maio de 68³⁵ na França, ambos questionadores do sistema vigente e contra a Guerra do Vietnã³⁶ lembrando-se das marcas que a II Guerra havia deixado. Essa mudança passa pela maneira de se pensar e de se fazer cinema. Um cinema que questiona seu próprio modelo, assim como o mundo e nossas relações também foram questionadas.

“Sim, se a grande ruptura aconteceu no fim da guerra, com o neorrealismo, é justamente porque ele registra a falência dos sistemas sensório-motores: os personagens não sabem mais reagir às situações que os ultrapassam, porque é horrível demais, ou belo demais, ou insolúvel... Então, nasce uma nova raça de personagens. Mas, sobretudo nasce a possibilidade de temporalizar a imagem cinematográfica: é o tempo puro, um pouco do tempo em estado puro, mais que movimento.”³⁷

A narrativa descontínua conjugada a uma indiscernibilidade entre documental e ficcional do neorrealismo italiano e os *falsos raccords* (quebra da continuidade esperada entre uma cena e outra) utilizados nos filmes de Godard, Truffaut ou Rohmer na Nouvelle Vague³⁸, tiram o espectador da comodidade. O que está em jogo é o potencial de atualização das partes. Podemos citar cenas memoráveis como o personagem que conversa com o espectador em *Acosado*³⁹, do próprio Godard, os falsos raccords do mesmo

³⁴ Movimento que surge nos Estados Unidos e tem como base a crítica ao consumismo desenfreado e à Guerra. Na literatura podemos citar os Beatniks e, na música, os grandes festivais como Woodstock.

³⁵ Movimento político ocorrido na França em 68 produz uma paralisação geral na capital que, além da contestação, é acompanhada por um forte teor artístico.

³⁶ Guerra entre Estados Unidos e República do Vietnã. Dura 20 anos (1955-1975)

³⁷ DELEUZE, Gilles *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 5ª reimpressão, 2006 página 77

³⁸ Como o nome sugere (Nova Onda), é um movimento que propõe uma nova linguagem se distanciando do Realismo Poético Francês. Desenvolve-se durante a década de 60 e tem entre seus principais nomes Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Alain Resnais e Francois Truffaut.

³⁹ Filme de Godard (1959)

filme ou a tragédia contínua de *Ladrões de Bicicleta*⁴⁰. Talvez esses exemplos tenham sido demasiadamente explorados, mas Godard e De Sica são dois dos fundadores dos novos cinemas⁴¹ que surgiram nas décadas de 40,50 e 60 ao redor do mundo.

Trata-se de um *cinema de vidente* que tem como base imagens ótico-sonoras puras, dessa forma clichês e metáforas não cabem para o cinema-tempo. Aqui, ao contrário de uma simples intelectualidade, o filósofo invoca a força da *intuição vital*. Como observa Roberto Machado, a relação agora é direta com o pensamento e o tempo.⁴² O cinema-tempo é o de novas formas de montagem, caráter de “literalidade”⁴³ do filme e de indiscernibilidade entre objetivo e subjetivo, esse último ponto configura novas concepções de quadro e reenquadramentos. Deleuze observa aberrações da imagem-movimento que são intrínsecas ao próprio cinema, como o fato de alguém correr e permanecer sempre diante do espectador, por exemplo. Questões como essa evidenciam a conexão entre temporalização da imagem e *mis en scene*, *travellings* e profundidade de campo que nos remetem a um cinema deslocado do tempo presente fluindo segundo sua pressão do tempo.

“O tempo específico que flui através das tomadas cria o ritmo do filme, e o ritmo não é determinado pela extensão das peças montadas, mas, sim, pela pressão do tempo que passa através delas”⁴⁴.

⁴⁰ Vittorio de Sica (1948)

⁴¹ Movimentos como o Novo Cinema em Portugal e Cinema Novo no Brasil surgem na tentativa de definir novos rumos para a arte

⁴² MACHADO, Roberto *Deleuze, a arte e a filosofia* Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2009 página 273

⁴³ DELEUZE, Gilles 1985 Página 34.

⁴⁴ TARKOVSKI, Andrei, 2002

Nesse sentido, imagem-cristal é um dos conceitos deleuzianos mais importantes para se entender a experiência do novo cinema. A experiência do cristal é a de limite, constante renovação entre o presente e seu passado imediato. A imagem virtual é diferente de uma imagem-lembrança, ou imagem-sonho, ela é aquela que está imediatamente conectada à atual. Ao contrário da imagem lembrança e da imagem sonho ela não se dá na consciência, mas no próprio tempo. Essa experiência só ocorre porque o ponto central da imagem-cristal é a cisão do tempo. No entanto, a cisão da qual trata Deleuze não é uma mera ruptura. Há de se lembrar que o movimento é de “liberação e captura”.⁴⁵ A cisão com desdobramentos. No limite, o tempo é essa cisão. “presente e passada, ainda presente e já passada, a um só tempo, ao mesmo tempo.”⁴⁶ Na imagem-cristal, passado e presente não se sucedem, mas se desdobram. Um dos poemas⁴⁷ de Arseni Tarkovski invoca um corte em situações habituais que parecem esvaziadas. “Mas tem de haver mais.” Na teoria deleuziana, esse corte é a efetiva dualidade da imagem-cristal.

“O cristal, com efeito, não para de trocar duas imagens distintas que o constituem, a imagem atual do presente que passa e a imagem virtual do passado que se conserva: distintas e, no entanto, indiscerníveis, e indiscerníveis justamente por serem distintas, já que não se sabe qual é uma e qual a outra”⁴⁸.

⁴⁵ DELEUZE, Gilles 2005 página 88.

⁴⁶ Ibid. página 99.

⁴⁷ TARKOVSKI, Andrei 2002 Página 228 “A vida me recolheu À segurança de suas asas Minha sorte nunca falhou, Mas tem de haver mais.”

⁴⁸ DELEUZE, 2005 página 102

“a questão não está mais em saber o que sai do cristal e como, mas, ao contrário, em como entrar nele”⁴⁹. Logo no início de seu segundo livro sobre cinema, *A imagem-tempo*, Deleuze aponta que não se trata de explorar o intolerável através da violência, mas de deixar que o belo ou/e a miséria se mostrem até mesmo no que nos parece o mais simples. A relação entre personagem e acontecimento passa a ser outra. Ela precisa ser outra, pois a ação não dá conta do que é indiscernível. O mundo do cinema passa, então, a ser regido pela temporalidade, pela coexistência de tempos no Tempo.

“A imagem-cristal é certamente o ponto de indiscernibilidade de duas imagens distintas, a atual e a virtual, enquanto o que vemos no cristal é o tempo em pessoa, um pouco de tempo em estado puro, a distinção mesma entre as duas imagens que nunca acaba de se reconstruir.”⁵⁰

O Tempo, ele mesmo, passa a ser diverso. “Cronos e, não Chronos”, alerta Deleuze. A principal diferença entre os dois é que, em Cronos, a atualidade e a virtualidade formam um circuito. É o tempo tal qual Deleuze o apresenta nos livros sobre o cinema. Deleuze admite ainda a existência de Aion ditado pelo instante. Cronos é limitado e infinito, Aion é ilimitado, mas finito. É da ordem do instante e não admite presente, apenas passado e futuro.

A análise que faremos de Tarkovski baseia-se no circuito cristalino que o diretor cria em *Stalker* e *O espelho*. Em ambos os filmes é um tempo condensado que se apresenta nas relações entre memória, presente, passado, atual, virtual e o mundo. As sequências de Tarkovski se configuram em uma espiral - a imagem-cristal.

⁴⁹ Ibid., página 110

⁵⁰ Ibid., página 103

O Cinema de Tarkovski

Escultura do Tempo

Quando se propõe a escrever o livro “Esculpir o tempo”, Tarkovski deixa claro que não pretende fazer um manual sobre como entender seus filmes, mas uma reflexão sobre a experiência do cinema e sua obra. Embora parta de perguntas de fãs (ou confrontadores) e utilize sua filmografia, o principal questionamento a que se coloca logo nas páginas iniciais do livro é sobre a particularidade do cinema em relação às demais artes.

Ao analisar a elaboração do roteiro de “A infância de Ivan”, o diretor enfatiza as diferenças entre literatura e cinema. Este é um roteiro adaptado, como grande parte de seus filmes, mas Tarkovski, por mais que admire o texto original, precisa repensar atmosfera e personagem, ou seja, a própria linguagem. E, é nesse ponto, que devemos nos fixar. O cinema tem uma linguagem própria que, até então, não se encontra madura.

O que encanta o diretor são as possibilidades do cinema, pois ele o considera mais próximo da própria vida do que qualquer outra arte. Tarkovski vê no cinema uma lógica poética semelhante à lógica do pensamento. Dito nas palavras do próprio “o método pelo qual o artista obriga o público a reconstruir o todo através das suas partes e refletir”.⁵¹ O artista tem papel fundamental, pois percebe a “organização poética da existência”, mas a reflexão do público também se faz necessária.

⁵¹ TARKOVSKI, 2002 página 18.

O cinema precisa utilizar toda sua capacidade poética para ultrapassar a lógica linear e, somente “pensando por imagens”⁵² ele alcança seu estatuto.

O primeiro média do cineasta é *O rolo compressor e o violinista*, de 1963, logo seguido por *A Infância de Ivan*. O segundo filme de Tarkovski ganha dois prêmios fazendo com que o diretor fique conhecido na URSS a partir daí, mas o que se segue não é exatamente uma relação de amor entre o país e Andrei. Sempre de cunho político alguns filmes são censurados em sua terra natal, o que faz Tarkovski abandonar o país em 1983 e filmar na Itália (*Nostalgia*-1983) e posteriormente *O Sacrifício* na Suécia em 1986, sendo este seu último filme.

Não é por acaso que o último filme do diretor tem esse nome. Seja em seu livro, seja novamente no filme *Tempo de viagem*, o diretor não cansa de lembrar que em arte é preciso uma certa disposição ao sacrifício. Não é apenas uma posição estética que está por trás das escolhas do diretor, mas uma forte oposição ao cinema comercial. O diretor é conhecido pelos longos planos- sequência que fazem com que algumas cenas adquiram caráter quase místico. A habilidade na movimentação de câmera produzindo planos únicos também é notável. Tarkovski quer se distanciar também ao máximo do cinema que utiliza a ação como produtora de conflitos (cinema-movimento) e tem a *mis en scene* e o tempo como seus aliados.

É necessário aqui voltarmos à ideia de que o cinema não deve reproduzir seja a realidade, seja um texto literário, mas sim provocar percepções e lembranças (*lembrança pura*, aquela que existe no tempo e, não

⁵²Ibid., Página 25

na consciência). A movimentação de câmera é tão importante no cinema de Andrei Tarkovski porque ele entende que sua função é surpreender ao mesmo tempo em que evoca lembranças que ultrapassam a vivência pessoal, “como uma verdade que já intuímos”⁵³. No filme *Andrei Rublev*, fica claro que a busca de Andrei não é por uma reprodução da realidade, mas por essa conexão com o tempo que lhe é tão cara. Ao invés de optar por reproduzir a vida do pintor Andrei Rublev⁵⁴ tal qual documentos históricos atestavam, o diretor abandona ideias grandiosas de produção e se fixa em tentar trazer o que havia de trágico naquele acontecimento. A ideia é explorar questões caras à humanidade porque entende ser essa a responsabilidade do artista, como dito anteriormente.

Andrei Rublev, talvez, seja o filme no qual a temática do papel do artista é mais forte. Rublev é um filme de 1966, mas foi liberado para exibição na somente em 1971. Durante os 8 blocos acompanhamos um ,inicialmente jovem ,pintor passar por todas as dificuldades imagináveis durante o séc. XV enquanto questiona sua arte e a fé. A degradação da medieval mostrada durante as sequências de abuso de poder foi entendida como crítica política e Tarkovski, já nessa época, não era visto com bons olhos em seu país. O diretor não levantava nenhuma bandeira, mas sempre acreditou que um artista devia se posicionar.

O Andrei Rublev de Tarkovski faz greve de silêncio após presenciar a Invasão dos Tártaros⁵⁵ e ver Moscou toda destruída. Abandona também sua profissão e vocação. Porém, esse mesmo Rublev discorda de seu mestre Teófanos⁵⁶ quando esse diz que a História é um ciclo sem fim. O pintor, ao

⁵³ Ibid., página 126.

⁵⁴ Pintor russo de temas religiosos que viveu entre 1360 e 1430

⁵⁵ A Invasão dos Tártaros durou mais de 150 anos, entre os séculos XIII e XV.

⁵⁶ Teófanos, o grego foi um pintor bizantino nascido em 1340. Foi responsável pelos afrescos da Catedral da Anunciação (essa com Andrei Rublev), entre outras.

contrário, argumenta que a História possui infinitas chances de mudanças e acredita na salvação coletiva proporcionada na experiência da arte.

Sem esperanças de reencontrar sua arte e sua fé, um maltrapilho Rublev encontra abrigo em um vilarejo. Dizimados pela peste, aguardam a visita do príncipe e designam a um jovem rapaz a tarefa da construção de um sino. Aparentemente, ninguém mais possui essa habilidade, que guarda um segredo, e lhe foi passada por seu pai antes de falecer. Quando finalmente o sino é construído, descobrimos que não há segredo algum e o menino, emocionado, chora abraçado a Rublev. É só então que Rublev quebra o voto de silêncio e redescobre o poder da arte.

Uma inquietação que perpassa a obra de Tarkovski. A necessidade de revelar as conexões entre os homens. É assim também em *Stalker*, *O Espelho*, *Nostalgia*, *O Sacrifício*. “é preciso encontrar um modo de fazer com que as pessoas se encontrem umas com as outras”⁵⁷, diz. Ele entende que esse é um dever pessoal e da humanidade. Esse é o caráter político de sua filmografia.

Andrei procura fugir de regras e nomenclaturas que padronizem seu cinema. Ele se recusa, por exemplo, a entender alguns de seus filmes como ficção científica por compreender que o gênero limita a obra. A função da arte é exprimir liberdade absoluta, para o artista e para o espectador. Dessa forma, a experiência da arte só se dá quando nos livramos das amarras dos significados e somos capazes de vivenciá-la. Não tentar explicar o que se vê (no caso do cinema), mas procurar entender a relação entre espectador e obra. O risco de uma análise fundamentada no enredo ou em posições pessoais do cineasta é grande, mas precisamos avaliar o conjunto da obra e tirar dela seu caráter inovador. Tentar entender a linguagem, o estilo impresso em cada filme. Não devemos nos deter, então, em questões acerca do esclarecimento de um filme, mas pensar no que nele é mutável.

⁵⁷TARKOVSKI, 2002 Página 247

Suas influências- Neorrealismo, Nouvelle Vague e poesia

Durante 1983 Tarkovski e Tonino Guerra⁵⁸ viajam pela Itália em busca de sets para o próximo filme do diretor, *Nostalghia*. Tonino foi uma das figuras mais importantes do neorrealismo italiano. Trabalhou com De Sica, Antonioni, Fellini e pode ser considerado o ponto de conexão entre o neorrealismo e Tarkovski. Sobre Tonino poderia se escrever um livro, mas, nesse caso, talvez baste dizer que escreveu alguns dos argumentos mais memoráveis da história do cinema: *Amarcord*, *Nostalghia* e *Blow-up*. Como resultado dessa viagem, temos um documentário que revela não só o processo que antecede às filmagens, mas algumas reflexões sobre o cinema, sua história e sua força poética. *Tempo de Viagem* deixa evidentes os conflitos do diretor. Questões como tradição, memória e influências são exploradas durante a escolha das locações e a própria identidade visual de Tarkovski se faz presente ao longo do filme. A câmera de Luciano Tovoli⁵⁹ explora a arquitetura e as paisagens locais, mas muitas vezes nos faz olhar os detalhes- um assoalho específico, um desenho da catedral, a página de um livro virando. Andrei procura um lugar que remeta à Rússia, mas não a cópia de sua Rússia. Um lugar bonito, mas não “exageradamente bonito”, por isso rejeita Lecce. Ele busca beleza e simplicidade. A questão por detrás de suas escolhas é a “carga poética” que considera essencial também nos ambientes e temos que entender que para Andrei isso significa ter “força temporal”, a capacidade de deslocar o espectador no tempo e no espaço.

⁵⁸ Roteirista italiano responsável por *Nostalghia*- já trabalhou com Fellini, Antonioni, Vittorio de Sica, entre outros.

⁵⁹ Luciano Tovoli é um roteirista, diretor e diretor de fotografia. Trabalhou como diretor de fotografia em filmes de Antonioni, Buñuel, Dario Argento, entre outros.

É importante retomar que a partir de meados da década de 40 o cinema passa por uma renovação em sua linguagem com a ebulição provocada pelos “cinemas novos” ao redor do mundo. Cabe aqui destacar dois movimentos já citados: Neorealismo Italiano e Nouvelle Vague. Desde os anos 30 a mudança já se anunciava no Realismo Poético francês com Jean Vigo⁶⁰ e Jean Renoir⁶¹. Eles fizeram dos problemas sociais seus principais temas. A exploração dos fracassos e das fraquezas humanas. A temática árida faz parte de uma série de reivindicações que visavam distinguir o cinema das demais artes. A figura do roteirista passa a ser central, ao mesmo tempo em que a relação entre documental e ficcional é explorada de modo a apresentar situações e personagens os mais próximos possíveis dos encontrados em uma França que convivia com duas realidades dispares. *À propôs de Nice*⁶² é um belo exemplo do papel do documentário nesse momento. A crítica está ali - a denuncia às desigualdades encontradas entre a burguesia e grande parte da população da cidade, porém, sem deixar em segundo plano a movimentação de câmera, a fotografia, a montagem, enfim, aspectos técnicos e da própria construção narrativa que fazem do filme não apenas uma reprodução das dificuldades sociais enfrentadas, mas uma obra de arte audiovisual.

Tanto o Neorealismo Italiano, quanto a Nouvelle Vague sofreram grandes influências do Cinema Poético Francês⁶³. O primeiro movimento tem como principais características justamente o foco em temas sociais e utilização de cenas documentais. O cinema Roberto Rossellini e Luchino Visconti também

⁶⁰ Cineasta francês realizador dos filmes *como Zero de conduite* (1933) e *L'atalante*(1934)

⁶¹ Cineasta francês realizador de *A grande Ilusão* (1937), *A Besta Humana* (1938), *A Regra do jogo* (1939), entre outros

⁶² Documentário de Vigo, seu primeiro filme (1930)

⁶³ Embora ambos movimentos contestem a importância dada ao roteirista no Cinema Poético Francês e ressaltem a figura do diretor como responsável pela unidade artística da obra.

tem um forte caráter político que vem acompanhado por questões estéticas. “... a Itália podia invocar uma resistência e uma vida popular subjacentes à opressão, embora desprovida de ilusão.”⁶⁴ Essa forte consciência italiana de que a II Guerra pediria uma reavaliação de nossa postura perante o mundo e de que a figura do artista seria essencial durante esses questionamentos os fazem optar por uma imagem dura, tal qual ela se apresentava na vida. Por imagem dura não devemos entender falta de rigor estético, mas um distanciamento em relação à ilusão e à alienação que são combatidas. Se homem e mundo encontram-se cindidos e , se o próprio homem está fragmentado, há de se mostrar isso nas telas.

Quando perguntado a quais diretores agradeceria e o que acha que cada um lhe ensinou, lembra Alexander Dovjenko ⁶⁵ por fazer um cinema com poesia. O cinema mudo de Dovjenko com sua temática social explora a relação do homem com a natureza em *A Terra*⁶⁶. Para além de questões políticas – Dovjenko foi filiado ao Partido Comunista e vale lembrar que o diretor ganhou dois prêmios Stalin⁶⁷, em 1941 e 1949-, o que encanta Tarkovski é a maneira como Alexander trabalha o conflito entre tradição e modernidade poeticamente. Com contrastes fortes e cenas marcantes como a do jovem agricultor que, ao se recusar a abandonar sua terra, atira o corpo ao solo, cada sequência do filme carrega densidade. A edição, ora com sequências de paisagens em planos abertos dos vastos campos, ora explorando os gestos e expressões de cada trabalhador, dá à *Terra* uma temporalidade própria ao campo. Tarkovski

⁶⁴ DELEUZE, Gilles 1985 página 259

⁶⁵ Cineasta soviético. A arte de Dovjenko tem caráter revolucionário. Também foi jornalista e poeta. Seu primeiro filme é de 1926 e o póstumo, *Poema para do Mar*, é de 1959.

⁶⁶ *A Terra* (1930)

⁶⁷ Prêmio Stalin (URSS)-Criado para homenagear pessoas que se destacassem nas mais diversas áreas e ,o foco é na obra, por isso ao longo dos anos, diversos cientistas e artistas são premiados.

cita ainda a Robert Bresson⁶⁸ pela simplicidade absoluta a qual compara as de Bach na música, de Leonardo da Vinci na arte e de Tolstói na literatura. Os gestos e as imagens fragmentadas são o fio condutor das histórias de Bresson, que foge do excesso buscando sempre o minimalismo. Um ascetismo, como observa Tarkovski. Em *A Aventura*⁶⁹ de Antonioni, chama atenção para o papel da ação. A maneira como parece ser a “não ação” que predomina durante todo o filme. Ao nos voltarmos para as fórmulas de Deleuze sobre a imagem-ação (ASA e SAS⁷⁰) podemos perceber que o filme de Antonioni, ao contrário, trabalha a espera. Um filme de suspense no qual a procura (pelo corpo da personagem) aos poucos se esvai diante do cotidiano. Ao estudar as obras de Ozu⁷¹ e Antonioni, Deleuze observa como o prolongamento próprio à situações puramente óticas e sonoras tem a ver com uma forma específica de entender e apresentar banal e cotidiano bem similar à visão oriental. Essa relação nos levará ao haikai e ao entendimento do tempo como todo condensado, como iremos trabalhar posteriormente. Um tempo que é “cósmico e cotidiano, o durável e o mutante, um só e mesmo tempo como forma imutável daquilo que muda.”⁷² Não é de se espantar, então, que Mizoguchi também apareça entre as influências de Tarkovski.

Em Mizoguchi ainda permanecemos sob o domínio da imagem-ação, pois se trata da reação que determinado sujeito tem quando se depara com alguma situação “inusitada”. É a ação que dita o ritmo da obra, no entanto, o

⁶⁸ Cineasta francês (1901-1999) Bresson produz até 1983. Responsável pelos clássicos, *Pickpocket* e *O processo de Joana D`arc*.

⁶⁹ *A Aventura* (1960)

⁷⁰ Desenvolvidas no primeiro capítulo

⁷¹ Grande pilar do cinema japonês, Ozu tem tanta força no cinema asiático que continua a influenciar cineastas contemporâneos.

⁷² DELEUZE, Gilles 2005, página 28.

diretor trabalha entre os espaços, no interstício. Seu cinema pode ser considerado uma pequena forma⁷³, mas há de se pensar em uma pequena forma alongada, como observa Deleuze. É no limite que Mizoguchi desenvolve sua linguagem. Limite entre os espaços e o tempo. O “traço enrugado”⁷⁴, que já provoca no espectador a sensação de deslocamento. As longas tomadas de Mizoguchi revelam a preocupação do diretor em nos apresentar o real e fazer do vazio parte de seu “itinerário”⁷⁵. Ele transita entre atividades habituais da vida no Japão (voltado principalmente ao papel da mulher na sociedade) e momentos de pura fantasia com seus travellings. Talvez por isso, Tarkovski aponte duas características que o encantam em seu cinema: simplicidade e exuberância. Temos ainda que pensar no forte papel do som no cinema de Mizoguchi. Um som que também tem profundidade, assim como a imagem. Talvez hoje, com o advento das novas salas de cinema, confunda-se profundidade sonora com a sensação de se sentir englobado pelos aparatos técnicos⁷⁶. Não se trata disso. A profundidade sonora se dá com a circulação contínua. Não devemos entender o som como complemento da imagem. Há relação entre imagem e som, sim, mas de uma relação de outro plano, um circuito. Assim como a imagem, o som deve ser capaz de uma constante atualização. O *continuum sonoro*⁷⁷. Em Mizoguchi, o som ganha vida própria e se comunica com a imagem enriquecendo a textura do filme. Semelhante importância dará Tarkovski ao aspecto sonoro⁷⁸.

⁷³ Ver primeiro capítulo

⁷⁴ DELEUZE, Gilles 1985, página 237.

⁷⁵ Ibid., página 238

⁷⁷ DELEUZE, Gilles 2005 página 280.

⁷⁸ Questão a ser desenvolvida no capítulo 3

Esses quatro cineastas (Dovjenko, Bresson, Antonioni e Mizoguchi) talvez sejam as influências mais perceptíveis no cinema de Tarkovski, mas o diretor exalta ainda ao cinema de Fellini pela humanidade, pelo tom íntimo com o qual desenvolve os personagens, a Vigo, a quem considera o pai do cinema moderno francês e a Paradjadnov⁷⁹ por uma liberdade dentro da própria criação. Bergman⁸⁰ também aparece como referência constante no processo de pré-produção de seus filmes. A admiração mútua é conhecida⁸¹ e Tarkovski diz sempre rever aos filmes de Bergman antes de rodar suas obras.

Como podemos perceber, entre influências da nouvelle vague, do neorealismo italiano, do cinema russo e do cinema japonês, Tarkovski encontra diversas maneiras de trabalhar a problemática espaço/ tempo e procura construir a sua própria. Nesse sentido, a poesia parece acompanhar o cineasta durante todo o processo de produção e de sua própria análise sobre o cinema. A forte presença da poesia russa, que aparece ora com figura de Arseni Tarkovski, ora de outros grandes nomes como Fyodor Tyutchev⁸², não faz de seus filmes apenas poesia filmada. O cineasta procura sim criar percepções e experiências bem próximas às da poesia, mas, para, além disso, ele quer encontrar um campo próprio ao audiovisual. Para Tarkovski as figuras do poeta e do artista se aproximam, pois ambos são responsáveis pela criação de um mundo. Assim também, o filósofo aparece como aquele que cria

⁷⁹ Sergei Paradjadnov foi um cineasta armeno bastante polêmico tanto por seus filmes, quanto por sua vida pessoal. As imagens que Paradjadnov cria parecem sonhos dentro de sonhos gerando estranhamento, mas ao mesmo tempo encantamento.

⁸⁰ Cineasta sueco, Ingmar Bergman foi responsável por filmes que abordam a morte (a fuga da morte e sua iminente chegada) e as crises nas relações.

⁸¹ Bergman cita a Tarkovski em seu livro *Lanterna Mágica* e os dois sempre se disseram influência um do outro.

⁸² Poeta russo Romântico (1803-1873)

conceitos⁸³. Cabe-nos refletir sobre as diferenças entre o artista e o filósofo, mas também pensar nas relações que os aproximam. A ideia de movimento, tão cara a Tarkovski e a Deleuze, constitui um importante passo dessa análise. Mais do que encapsular aos próprios conceitos criados, o filósofo deve estar atento ao movimento inerente a todo processo de criação. Tanto para o filósofo, quanto para o artista a questão não é esperar que sua obra permaneça inerte, mas permitir a sua renovação. A recusa de Deleuze por seguidores⁸⁴ e o elogio⁸⁵ de Tarkovski a seu professor Mikhail Romm são ecos dessa ideia. Caso pensemos a filosofia e a arte somente como repetições de conceitos ou de linguagens e técnicas, perdemos a força que ambos os campos possuem. Se uma produz conceitos, e a outra formas artísticas, devemos trabalhar na relação entre filosofia e arte. No caso, entre a filosofia e o cinema. Ir à filosofia não para explicar o cinema, mas elaborar conceitos próprios a ele.

Cabe a todo aquele que pretende seguir o ramo audiovisual, então, criar um mundo de potências visuais e não descrever através de imagens tudo o que nos cerca. O mundo que Tarkovski cria, tem como base a poesia para uma compreensão alargada do tempo na imagem. O imediatismo, que julga encontrar entre os poetas, proporciona a menor interferência possível para que o próprio tempo possa se expressar. Talvez as polaroids⁸⁶ do diretor sejam

⁸³ Faz-se necessário ressaltar o caráter de multiplicidade dos conceitos tal como Deleuze desenvolve em *O que é Filosofia?* Cabe ainda a citação do livro *A imagem-tempo* “Uma teoria do cinema não é “sobre” o cinema, mas sobre os conceitos que o cinema suscita, e que eles próprios estão em relação com outros conceitos que correspondem a outras práticas...” página 331.

⁸⁴ Abecedário- P de professor

⁸⁵ Tarkovski agradece a Romm pela liberdade artística que lhe foi concedida durante todo o processo de aprendizagem.

⁸⁶ CHIARAMANTE, Giovanni. Editor *Instant Light: Tarkovsky Polaroids* Thames & Hudson, 2006

uma tentativa dessa aproximação direta com o tempo. A imagem instantânea, quase como um haicai imagético.



Figuras 2,3,4 e 5 Imagens reproduzidas do livro **Instant Light: Tarkovsky Polaroids**



Figura 3



Figura 4



Figura 5

A relação de Tarkovski com a poesia⁸⁷ é estreita. Constantemente utiliza os poemas de seu pai, Arseni, em seus filmes e é confesso admirador de haikai⁸⁸. Como a própria ideia de haikai propõe o cinema de Tarkovski não oferece exatidão. O diretor prefere deixar o caminho aberto para que ocorra o encontro entre arte e espectador. Porém, ele sabe que nada está garantido. Recebe cartas indignadas de espectadores que acham que *O Espelho* nunca deveria ter entrado em cartaz. A relação de Tarkovski com a cultura japonesa é mais intensa do que inicialmente se poderia pensar. O diretor, além de admirador da poesia, faz, em diversos momentos de seus escritos, pequenas análises sobre a percepção de tempo japonesa, pela qual tem especial interesse. Em certo momento cita o que os japoneses chamam de “saba”-sinais do tempo, “ligações entre arte e natureza.” Ele faz a seguinte observação: “Sentem-se atraídos pelos tons escurecidos de uma velha árvore, pela aspereza de uma rocha ou até mesmo pelo aspecto sujo de uma figura cujas extremidades foram manuseadas por um grande número de pessoas”.⁸⁹

Lembrando de algumas sequências de seus filmes⁹⁰ podemos perceber que as texturas e os tons do tempo aparecem das mais diversas formas, seja no musgo da piscina vazia em *Nostalgia*, na lama no rosto do garoto de *Andrei Rublev*, nas diversas cenas da casa que remetem à Rússia, na floresta de *O*

⁸⁷ É preciso deixar claro que não é de poesia como gênero que falamos aqui, mas forma de se relacionar com a realidade. O que Tarkovski enxerga nos poemas são suas infinitas possibilidades.

⁸⁸ “O haikai cultiva suas imagens de tal forma que elas nada significam para além de si mesmas, ao mesmo tempo que, por expressarem tanto, torna-se impossível apreender seu significado final.”

⁸⁹ TARKOVSKI, Andrei 2002, página 124.

⁹⁰ Algumas imagens podem ser encontradas nesse estudo.

Espelho ou os objetos que aparecem em algumas sequências em *Stalker*. Talvez a cena de *Nostalgia* seja a mais exemplar nesse sentido. O que fazer quando vemos na tela somente um personagem tentar atravessar a piscina vazia com uma vela na mão?⁹¹ Observar. Mas não apenas observar, “perder-se nas profundezas” de cada um dos objetos, dos gestos. A chama da vela, o musgo, as pedras da piscina, o próprio andar e a respiração. Em *O império dos signos*⁹², Roland Barthes⁹³ compara o haikai a uma “rede de joias”⁹⁴. A complexidade do haikai está nessa rede da qual o simbolismo não faz parte. Ao tentarmos compreender o significado de cada estrofe de um haikai, estamos conferindo a ele uma lógica Ocidental. Para nos aproximarmos desse estilo de poesia, precisamos entender como os orientais se relacionam com os objetos, como essa relação se configura no tempo. Ao diferenciar a escrita ocidental da oriental, suprimindo nessa última a descrição e a definição, Barthes aponta um dos caminhos para tentarmos nos aproximar dessa arte tão particular que é o haikai. A observação aqui passa a ser o foco, uma contemplação imediata do mundo. E o imediatismo é muito importante nessa relação, como um “golpe certo”⁹⁵ que não nos leva ao centro, nem investiga questões, mas nos abre para um mundo “vazio de símbolos”⁹⁶. São essas características que interessam a Tarkovski na arte japonesa.

⁹¹ Ao dar esses exemplos sempre me recordo de uma história contada por um professor de cinema. Um casal de namorados acabava de sair de uma sessão de filme oriental e o rapaz reclamou: “Não aconteceu nada!” A namorada respondeu: “Bom, não aconteceu nada daquilo que você queria que acontecesse”.

⁹² BARTHES, Roland. *O império dos sonhos* – São Paulo: Martins Fontes, 2007.

⁹³ O Império dos signos é um estudo sobre os signos japoneses, sobre o lugar da palavra e do silêncio na sociedade sobre o olhar japonês.

⁹⁴ Ibid., página 103

⁹⁵ Ibid., página 102

⁹⁶ Ibid., página 103

No haicai, devemos entender o vazio não como momento místico, mas como exercício de libertação simbólica. Por isso a repetição ganha tanta importância. Não dizer apenas uma vez, pois seria associá-lo ao que é repentino, não repetir várias vezes, pois seria como procurar um sentido a ser desvelado. Repetir, então, duas vezes como um eco, evidenciando a brevidade e o foco no acontecimento.⁹⁷ Conferir, portanto, ao acontecimento a força que lhe é de direito sem que seja preciso se reportar à transcendência. Nesse sentido, o silêncio é a “suspensão da linguagem” que quebra o fluxo contínuo das palavras e dos símbolos.

“O leitor do haicai deve se incorporar a ele como à natureza; deve mergulhar, perder-se em suas profundezas como no cosmo, onde não existem nem o fundo, nem o alto.”⁹⁸

Por essa proximidade do diretor com vertentes da poesia, corre-se o risco de, muitas vezes, atribuir a ele um estilo do qual procura se distanciar. Tarkovski fala muito do teor poético do cinema, mas tem verdadeiro horror do que chama de “cinema poético”. É interessante observar a crítica que um de seus espectadores faz ao lhe escrever dizendo que nada entendeu sobre o filme *O Espelho*. Algumas críticas são bem duras, mas essa, em particular, pergunta sobre a conexão entre os episódios e acontecimentos⁹⁹. Aqui, então, precisamos entender que a ideia de Tarkovski é também, como no haicai, se afastar de símbolos. Enquanto entende que no “cinema poético” os diretores

⁹⁷ Ibid., página 100

⁹⁸ TARKOVSKI, Andrei 2005 página 124.

⁹⁹ Ibid., página 2 “... Assisti até o fim, apesar da grande dor de cabeça que me foi provocada na primeira meia hora pelas tentativas de analisa-lo, ou de ao menos compreender alguma coisa do que nele se passava alguma relação entre os personagens, os acontecimentos e as recordações...”.

abusam de efeitos teatrais e clichês que acabam por afastar a realidade da câmera, ele pretende que a arte deixe evidente beleza e fraqueza humanas.

“Por sua natureza o cinema deve expor a realidade e não obscurecê-la”

¹⁰⁰.

Não devemos esperar, contudo, por um cinema que reproduz a realidade. É bom lembrar que alguns filmes de Andrei são obras de ficção científica e que ele tem em Buñuel¹⁰¹ uma referência. Quando fala em expor a realidade, a ideia é de um artista capaz de dar expressão rítmica ao tempo. Entretanto, precisamos discutir até que ponto ele consegue se dissociar dos símbolos e de um certo misticismo que acompanha sua filmografia.

¹⁰⁰ Ibid. página

¹⁰¹ Cineasta espanhol, integrante do movimento surrealista no cinema.

A Casa

A obra de Tarkovski carrega consigo a cultura russa. Talvez seja semelhante ao que o próprio percebe sobre a Espanha de Buñuel. Pois, se é impossível pensar em Buñuel, sem pensar em Lorca, Picasso e Dalí¹⁰², o mesmo se pode dizer de Andrei sobre Arseni Tarkovski, Fiodor Tyuchev¹⁰³, Rublev, Bogomolov¹⁰⁴ (citação sobre Ivan) e Mikhail Romm¹⁰⁵. O instigante em ambos é que ao mesmo tempo em que carregavam uma forte cultura a extrapolaram com um estilo próprio derivado das mais diversas influências.

Falando especificamente de influências russas, Tarkovski não somente foi influenciado por poetas e cineastas russos, mas também tinha grande apreço pelos romancistas como Dostoievski e Tolstói, o que se reflete em sua obra. Ele pretendia fazer adaptações de ambos os autores (de Dostoievski “O Idiota” ou “Crime e Castigo”, de Tolstói “A morte de Ivan Ilitch”)¹⁰⁶, filmes nunca concretizados, mas, ainda assim, podemos encontrar ressonâncias como a imagem de uma Rússia despedaçada e em crise com sua própria identidade. Elas aparecem de uma forma direta, como no diálogo que faz referência a Tolstói em “Solaris”¹⁰⁷ ou nos dilemas enfrentados por seus personagens ao se depararem com a cacofonia entre a Rússia de seu imaginário(ou de sua infância) e a que se apresenta a seus olhares.

¹⁰² TARKOVSKI, Andrei 2002, página 57.

¹⁰³ Poeta russo de quem Tarkovski utiliza o poema ao final de Stalker.

¹⁰⁴ Vladimir Bogomolov é escritor russo, responsável pelo conto que inspirou A infância de Ivan e um dos responsáveis pelo roteiro do filme.

¹⁰⁵ Cineasta russo (1901-1971), professor de Tarkovski, ganhador de 5 prêmios Stalin, trabalhou com Eisentein.

¹⁰⁶ Informações extraídas do livro “Time within time”, com fragmentos do diário de Tarkovski.

¹⁰⁷ “Lembra-se das atribulações de Tolstói, que sofria por não poder amar toda a Humanidade?”

Se focarmos nossas atenções no cinema russo, podemos perceber que Dovjenco citado anteriormente tem grande influência na maneira como Tarkovski pensa o cinema. A própria questão de atribuir à imagem força poética os aproxima. É possível que seja mesmo a grande influência do diretor em sua pátria. Ainda assim, Eisenstein¹⁰⁸ não pode deixar de ser lembrado, mesmo que seja por oposição. A discordância de Tarkovski em relação à teoria de montagem de Eisenstein é clara. Eisenstein explora incansavelmente a montagem, considera que cinema é montagem. Tarkovski, ao contrário, entende ser capaz acessar as nuances da imagem sem se utilizar de cortes. São dois estilos diferentes e é inegável a importância de Eisenstein para o cinema russo e mundial.

Eisenstein, aliás, influenciou a toda uma geração de cineastas russos pós década de 30 da qual fazia parte Mikhail Romm com seu cinema político. O cinema de cunho político se manteve como base da produção cinematográfica da União Soviética entre as décadas de 20 e 60 e, em Tarkovski, ainda podemos perceber a contestação ao regime.

Há ainda a investigação de uma Rússia mais remota que o faz escolher Andrei Rublev como tema. Se, por um lado, o papel do artista é o mote principal, como iremos desenvolver posteriormente, a elaboração de um clima que nos permita associar as imagens do filme com o passado de sua terra é central para o diretor. A pergunta que Tarkovski parece se repetir a todo tempo é: Como a Rússia deixou se envolver por escolhas políticas que a privaram de experiências estéticas? Ou ainda: Como fugir desse entrave?

¹⁰⁸Sergei Eisenstein (1898-1948) inovou na montagem cinematográfica tanto através de sua teoria, quanto em seus filmes.

Estilo e especificidade do cinema

São Tolstói e Dostoievski, aliás, que o diretor cita ao falar da importância do estilo. Ele lembra que ambos são artistas, e não artesãos. Entende, então, que ao se tratar de cinema, para além de dominar a técnica, o artista precisa ter uma relação intensa com o tempo. A expressão “esculpir o tempo”, propõe uma percepção densa do tempo. Cito aqui a leitura que Luiz Carlos de Oliveira Jr.¹⁰⁹ para a mostra de cinema *Tarkovski e seus herdeiros*¹¹⁰:

“O tempo em seus filmes, ao contrário do que se comumente pensa, não se dilata, pois é antes um enriquecimento da matéria por compressão: o tempo se acha adensado, massa compacta, sem esponjosidade e sem dispersão...”

¹¹¹.

Para Tarkovski, a arte é multifacetada e não é a intenção do autor que produz o filme, mas a “pressão do tempo”. Em cada um dos fotogramas, o tempo vive e essa experiência elevada do tempo é o que faz o cinema importante. Cada vez que assistimos a um filme novas experiências são suscitadas, novas faces da verdade se tornam acessíveis por um instante. O cinema precisa criar uma conexão entre espectador e mundo, mas sem a pretensão de ensinar através de teorias. Deve, ao contrário, suscitar novas experiências.

“A criação artística, afinal, não está sujeita a leis absolutas e válidas para todas as épocas; uma vez que está ligada ao objetivo mais geral do conhecimento do mundo, ela tem um número infinito de facetas e de vínculos que ligam o homem a sua atividade vital; e

¹⁰⁹ Crítico e editor da revista *Contracampo*, mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela USP

¹¹⁰ Mostra organizada pelo CCBM em 2010 que contou com os filmes de Tarkovski, Béla Tarr, Aleksandr Sokurov e Sergei Paradjanov.

¹¹¹ Folder da Mostra Tarkovski e seus herdeiros, página 14.

mesmo que seja interminável o caminho que leva ao conhecimento, nenhum dos passos que aproximam o homem de uma compreensão plena do significado de sua existência pode ser desprezado como pequeno demais”¹¹².

A arte cinematográfica faz parte das mudanças ocorridas na modernidade. Mais ainda, ela atende aos apelos de uma vida ditada por um novo ritmo do qual a falta de tempo se torna característica marcante. O audiovisual pode ser considerado a arte da modernidade porque tem uma dinâmica que acompanha a correria das cidades grandes (ou que nasce simultaneamente a ela). Walter Benjamin já chamava a atenção para as particularidades do cinema no que diz respeito à fruição estética. A descontinuidade da vida moderna é traduzida nas telas do cinema. Em “Passagens”, Benjamin apresenta a nova realidade parisiense com a chegada de novas(suas) musas- para utilizarmos a denominação de Tarkovski. A moda com suas vitrines, as grandes exposições e os daguerreótipos e panoramas, que precedem ao cinema. Por fim, o cinematógrafo, inventado pelos irmãos Lumière e que teve sua primeira apresentação pública em 28 de dezembro de 1895. O cinema não aparece como um fator isolado, mas integra uma série de inovações e descontinuidades que se iniciam a partir do momento em que a cidade começa a ganhar corpo e se distanciar das formas tradicionais arraigadas na sociedade. É nesse contexto também que áreas de estudo como a Antropologia Urbana¹¹³ dão seus primeiros passos e se difundem em busca de uma compreensão de um “outro” que já não se mostra tão exótico assim. O antropólogo se afasta da figura do desbravador aventureiro e se aproxima da figura do flâner. Aos poucos, a multidão urbana também passa a ser objeto de estudo antropológico. Essa breve comparação entre o antropólogo e o flâner nos serve para ressaltar o caráter indagador e exploratório do flâner (ele próprio um dos tipos urbanos da sociedade moderna assim como os criminosos, o voyeur e os operários). O flâner não somente observa, mas

¹¹² TARKOVSKI, 2002 página 9

¹¹³ Que irá se consolidar com a Escola de Chicago a partir de 1930

consegue reter dessa observação características fundamentais da estrutura que começava a se formar¹¹⁴.

O próprio cinema tem também em sua origem essa possibilidade de renovação, indagação e acesso aos dilemas das massas. Mas, tanto Benjamin, quanto Tarkovski apontam para os perigos da nova arte.

“Seria talvez até mesmo correto afirmar que o público foi aprisionado pela dinâmica específica do cinema, em vez de simplesmente deixar-se arrebatado pelos estímulos que ele provoca?”¹¹⁵

Tarkovski retoma a força do cinema e faz com que os questionamentos da sociedade sejam o motor da criatividade artística.

¹¹⁴ Como o fotógrafo Atget, sempre lembrado por Benjamin, que conseguia com suas fotos flagrantes da multiplicidade urbana.

¹¹⁵ TARKOVSKI, Andrei 2002 página 96.

III- Stalker e O Espelho

A imagem cristalina de Tarkovski

A filmografia de Tarkovski é rica em sequências que nos permitem fazer uma associação direta com a teoria deleuziana de imagem-tempo. No entanto, nosso foco é imagem-cristal e, dessa forma, creio que dois filmes se destacam: Stalker e Espelho. Em Stalker a abordagem será a mutabilidade do espaço (a Zona, com todas suas nuances temporais) que desemboca em uma percepção por parte do espectador de uma temporalidade única. A presença da água é tão intensa que, algumas vezes, temos a sensação de mergulharmos nesse mundo particular com a ajuda dos reflexos e sons indiscerníveis que Tarkovski utiliza. Em O Espelho, procurarei destacar a imagem-cristal como resultante da indiscernibilidade entre alucinações, memórias e desejos de Aléxei. O personagem, à beira da morte, desenvolve uma percepção alterada do tempo, mais densa e complexa. Não iremos seguir a ordem cronológica das obras (Espelho é anterior à Stalker) porque consideramos que a questão da espacialidade é importante para chegarmos à imagem-cristal.

Stalker

Stalker é o último filme de Tarkovski na Rússia em 1983, uma adaptação livre (como sempre são as adaptações do diretor) do livro de ficção científica *Piquenique na Estrada*. Um cientista, um escritor e um stalker (espécie de guia). O que conecta esses três personagens? A Zona. Somos levados a um lugar insólito, provocado pela queda de meteoros ou pela chegada de aliens, que provoca medo e curiosidade. O lugar é cercado por tantas indagações que passa a ser alvo de monitoramento militar e desejo de todos. A esperança é encontrar uma sala que realiza seu pedido. Porém, para isso, é necessário passar pelos perigos da Zona. Esse é o enredo de *Stalker*.

O filme começa com um tom sépia que só será abandonado quando adentrarmos a Zona. Assim que nos é apresentada a história da Zona, a primeira cena é a de um bar. Lentamente, Tarkovski entra na casa do Stalker, na qual ele próprio não se sente confortável, as constantes brigas com a esposa, sua forte conexão com a Zona e a doença da filha ,que também carrega dor e beleza (a sequência final do filme é uma das mais belas) faz com que ele veja a Zona como seu lar. A maneira como a câmera adentra a casa faz com que o próprio espectador se sinta um invasor, um corpo estranho naquele ambiente. E, para aumentar essa sensação, Tarkovski trabalha com uma de suas especialidades: o som.

Desde o início do filme ouvimos som de goteiras e outras interferências que não são bem definidas. Talvez devamos dar especial atenção ao som do trem que delimita tensão entre os espaços (bar, Zona, casa), à notável presença da água (seja através das goteiras, seja com barulho de Cachoeira) e

à utilização de músicas. “A imagem-cristal não é menos sonora que ótica.”, diz Deleuze¹¹⁶. Tarkovski não escolhe o Bolero de Ravel e a Nona de Beethoven por acaso. O que interessa é o caráter de circularidade e ambas as músicas, como o barulho de um trem ou o pingar contínuo de uma goteira. Ele nos envolve na realidade do Stalker.

Já na apresentação dos outros personagens podemos perceber o conflito. Todos possuem convicções abaladas e convivem com a incerteza de sua importância para humanidade. O escritor/jornalista questiona sua arte (“Se daqui a cem anos ninguém ler o que escrevi, para que serve tudo isso?”¹¹⁷), o cientista é o homem da razão, mas tem tanto medo de que a Zona possua de fato poderes que prefere destruí-la e o stalker, por momentos, tem dúvidas se suas viagens farão algum efeito em corpos que considera sem alma. Talvez desse último tenhamos que falar da inquietação que o acompanha, sabe que não pode viver na Zona, mas só consegue vislumbrar uma existência naquele lugar. Sem que um nome seja atribuído a cada personagem até o final do filme, são os diferentes posicionamentos em relação ao mundo que são questionados. Não é exatamente um embate entre Arte, Ciência e Religião (no caso de Tarkovski seria melhor falar Fé) que observamos durante o percurso, mas uma crítica ao que o diretor chama de crise espiritual. Um questionamento sobre a vida e nosso futuro.

Assim que chega, Stalker se atira na grama e parece extasiado. Finalmente a percepção de um tempo diferente. “Aqui tudo muda o tempo todo. É preciso ter respeito”, diz. Essa é apenas uma das cenas nas quais a natureza

¹¹⁶ DELEUZE, Gilles 2005 página 115

¹¹⁷ Frase dita pelo Escritor durante o filme Stalker

pode ser observada em *Stalker*, a preocupação com a textura e cor da grama é nítida.

É muito importante pontuar que esse respeito não se dá pelo distanciamento, mas pela proximidade. Respeito aqui é semelhante à aceitação mútua, por isso o Stalker parece se encaixar tão perfeitamente à Zona. Já o Escritor busca a inspiração perdida e o Cientista diz participar da viagem por interesses científicos, mas esconde em sua mochila um arsenal para destruir o quarto. O primeiro não acredita nas coisas que se passam e o segundo tem verdadeiro pavor. De uma maneira, ou de outra, ambos relutam em aceitar o ritmo próprio da Zona. A figura marginal, que é o stalker, sentencia: “têm o órgão da fé atrofiado”.

A viagem para Escritor e Cientista funciona como um rito de passagem¹¹⁸, mas não como um tradicional. Não há, depois de tantos percalços, o momento em que entram no quarto para realizar o desejo.

O que há é a tensão. O medo de ao entrar ter seu mais profundo desejo realizado. E qual seria esse desejo? Os três permanecem em frente ao quarto sentados e uma forte chuva cai. Há uma mudança de iluminação e eles ali permanecem, no limiar. A presença de sons de goteiras, reflexos e os pingos da chuva é o que mais chama a atenção. A água que nos acompanhou durante todo o filme aparece nesse plano temporalizando a imagem. E, novamente, escutamos o som do trem.

¹¹⁸ Tarkovski constantemente apresenta ritos de passagens conferidos a seus personagens. A travessia com a vela na mão em *Nostalgia*, a relação com a empregada em *O Sacrifício*, as armadilhas da Zona em *Stalker*.

Essa intensa utilização da água em *Stalker* faz com que Ana Powell desenvolva o conceito de cristal líquido, apresentado por Deleuze no capítulo Cristais de tempo¹¹⁹. Segundo a autora a imagem-tempo de *Stalker* é produzida pelo impacto da luz na água. Como observa, os eventos em *Stalker* têm uma carga temporal que ultrapassam a noção de espaço e do próprio tempo utilizadas mais comumente em uma produção audiovisual.

Deleuze, no entanto, faz uma observação pontual sobre os filmes *Stalker* e *O Espelho*. Assim como acredita que em *O Espelho* o cristal gira em torno de si próprio (nas dualidades mãe, esposa/ pai, filho e na relação de Alexéi com a sua mãe e de seu filho com sua esposa) permanecendo na opacidade, em *Stalker* também não há uma reconciliação entre meio e germe para o autor. Seriam, então, imagens-cristal fechadas.

Nas palavras de Deleuze:

“*Stalker* devolve o meio à opacidade de uma zona indeterminada, e o germe, à morbidez do que aborta, uma porta fechada”¹²⁰.

Para entendermos essa afirmação, precisamos voltar à teoria deleuziana. Desenvolver os dois aspectos da imagem-cristal. O germe cristalino é o limite interior, mas a imagem-cristal possui também um “universo cristalizável”, circuitos profundos que correspondem à possibilidade de uma atualização expandida. Para além da atualização entre “atual e seu virtual”, há essa atualização espiralizada do cristal.

¹¹⁹ DELEUZE, Gilles 2005 página 95.

¹²⁰ DELEUZE, 2005 Página 95

Contudo, Ana Powell propõe que determinadas sequências dos filmes de Tarkovski provocam essa expansão. Ela se detém em uma sequência específica do filme *Stalker*: o sonho do *Stalker* assim que chega à Zona. Para Powell, a água aí escapa da opacidade e chega à translucidez. Um *insight* que é, ao mesmo tempo, sensorial e metafísico. Não sabemos mais o que é reflexo e o que são, de fato, objetos. Perdemos também a noção dos limites da água na imagem. Retomo uma sequência que já foi citada: a da forte chuva, assim que os três não adentram o quarto. Logo após a chuva, o Cientista joga a bomba desativada na água. O forte barulho da chuva se transfigura em barulho de água corrente e, depois, no barulho do trem acompanhado pelo Bolero de Ravel. O óleo que suja a água não a tinge de preto por completo, nem impede que enxerguemos a bomba. O fluxo contínuo da água permite a coexistência entre opacidade e translucidez. O que proponho é uma visão dos filmes de Tarkovski como um cristal cambaleante que, logo volta ao seu eixo e se estabiliza sobre as questões da União Soviética. Mas nos momentos em que consegue escapar desse eixo, apresenta reflexos múltiplos.



Figura 6-Imagem de *Stalker*: Sonho do *Stalker*

A zona é vazia, preenchida apenas pelos destroços de carros, armas antigas, tanques inativos, etc... É possível compreender esse cenário pelo fato do filme ser gravado em uma área afetada por radioatividade na Estônia. Todos os objetos relacionados à guerra e destruição estão presentes, mas o que temos não é um clima pesado. Em muitos planos somente vastos campos verdes são avistados. A inquietação existe, sim, mas ela aparece como dúvida, pois nós, assim como os personagens, não sabemos se o quarto milagroso sequer existe. O som contínuo do trem também nos remete ao tempo e ao desconhecido e demarca as passagens (chegada e saída da zona), assim como os pingos de água. Mas, “O escritor” avisa que nesse lugar o tempo é diferente.

“Antes o futuro era apenas uma continuação do presente. Agora, porém, o futuro e o presente fundiram-se.”

Nesse lugar não se trata de observar para depois instituir regras. O empirismo não vigora na Zona. Ela funciona através das próprias regras, mas é livre. Talvez a única regra seja a de estar aberto a todas as possibilidades da Zona e respeitá-la.

Para recobrar a capacidade de se permitir vivenciar esse novo tempo, é preciso também estar atento. Em duas passagens bíblicas Tarkovski retoma uma ideia fundamental ao Cristianismo. Não pretendo entrar em questões religiosas e teológicas, mas a ideia de que não é preciso enxergar para acreditar, perpassa todo o filme. A primeira passagem é a história de São Pedro, contada pelo “Escritor”. Este ao ver Jesus caminhar sobre as águas,

achou possível que ele mesmo pudesse caminhar, e conseguiu. Mas como a fé de Pedro estava somente baseada no fato de ter visto Jesus caminhar anteriormente, ele logo caiu. A segunda passagem é recitada poro Stalker e está em Lucas 24: 13-32. Duas pessoas encontram Jesus ressuscitado, mas estão tão preocupadas com os acontecimentos de sua morte, que não o reconhecem. Novamente, retomo a ideia de que a travessia em si é mais importante que o próprio quarto. Há uma questão mística presente em todos os filmes de Tarkovski desde a retomada da crença em “Andrei Rublev” até o abandono total dos bens e da própria sanidade que ocorre em “O Sacrifício”. Esse misticismo está presente também em Stalker, mas entendo que ele não ultrapassa em densidade a fragmentação temporal. Não é o misticismo e, muito menos a religião, que confere carga poética ao cinema de Tarkovski, mas um questionamento de si e das coisas que desemboca em um questionamento temporal.

O próprio Escritor começa a travessia sem saber o que deseja. Ele diz desejar ser um gênio, mas admite que, caso consiga esse feito, o próprio processo da escrita perderia sentido. Ele, que acredita em um “mundo sem duendes e, certamente, sem Deus”, entende que seu trabalho o faz buscar a verdade sem nunca alcançá-la. Pois, se na sua visão “o professor” busca a verdade e esta sempre foge do mesmo, na qualidade de escritor, ele diz encontrar a verdade, mas no momento em que a encontra, ela se transforma. Não é possível permanecer na Zona, assim como não é possível tomar posse da verdade. “São coisas efêmeras, basta dar-lhes um nome, perdem sentido.”

Se, por um lado, a chegada ao quarto nunca é concretizada, durante o caminho os três personagens de *Stalker* se colocam questões sobre a

existência e a fé que talvez só pudessem surgir em um ambiente onde a temporalidade é outra. É bom lembrar que o livro “Piquenique à beira da estrada”¹²¹ é, de fato, sobre aliens que visitam nosso planeta e depois abandonam a área, deixando-a com características inexplicáveis aos olhos humanos. De uma maneira, ou de outra, o novo aparece como possível restaurador e, para Tarkovski, vivenciar a arte pode ser um alerta para o homem moderno, se o artista tiver consciência de sua responsabilidade para com a humanidade.

O Stalker é o exemplo de entrega. A posição de guia da Zona o torna ilegal, dessa forma, ele é tido como figura exótica até mesmo pela própria esposa que permanece como sua companheira enfrentando todas as dificuldades impostas pela condição, mas não é possível dizer que o compreenda. No entanto, ela também se dedica com afinco à sua grande paixão mesmo esperando desgraças anunciadas. Dentre todas as “desgraças”, porém, para ela, nenhuma parece mais forte, que o efeito da Zona sob sua filha, é o que ela mesma admite ao espectador. Em uma cena marcante, a esposa do Stalker dissolve a distância entre espectador e personagem e nos revela as dificuldades de seu casamento. São poucas as informações que temos sobre os problemas da menina, além do que é comentado pelo Cientista: ela teria sofrido uma mutação decorrente do contato contínuo do pai com o lugar. Nas últimas cenas do filme vemos que, de fato, a menina possui limitações motoras, mas esse não parece ser o único efeito deixado pelas excursões do Stalker.

¹²¹ Livro dos irmãos Strugatsky no qual Tarkovski se inspirou para escrever o roteiro de Stalker

Em um lindo plano final, ela move os copos da mesa apenas com o olhar enquanto escutamos um poema de Fyodor Tyutchev¹²². A habilidade da menina nos remete a outro poema recitado durante o filme, este do pai de Tarkovski, Arseni.

“Quando o homem nasce, é fraco e flexível; quando morre é impassível e duro. Quando uma árvore nasce, é tenra e flexível; quando se torna seca e dura, ela morre. A dureza e a força são atributos da morte; a flexibilidade e a fraqueza são a frescura do ser. Por isso, quem endurece, nunca vencerá...”



Figura 7- Filha de Stalker: última sequência

¹²² Poeta russo(1803-1873). Ainda que pareça fugir ao tema, creio ser relevante citar a versão musicada desse poema por Bjork (cantora sueca contemporânea)- *Dull Flame of desire*, de 2007. A primeira parte do clipe mostra pequenos pontos luminosos, estrelas ou cristais, que se alternam formando o rosto da cantora. Construído e desconstruído constantemente.

O Espelho

O Espelho é mais que uma autobiografia de Andrei Tarkovski. O filme, de 1974, é, para muitos críticos, tido como representação perfeita da memória humana. Certamente, acompanhamos a viagem do velho e doente Alexei por seus retalhos de memórias, mas ele é mais que isso, é uma apresentação do sentido da vida.

Tratar o filme como representação é, não só reduzir seus possíveis significados, como ir no sentido avesso do que o cineasta considerava como “experiência do cinema”. Em cada lembrança do menino Alexéi, alter ego de Tarkovski, não é apenas a vida de Andrei que é exposta. Cada momento de rememoração de *O espelho* é um estilhaço do tempo. Andrei utiliza-se de uma narrativa não linear e, muitas vezes confusa, como é a experiência do sublime. O cinema não é um instrumento para Tarkovski, não é um meio de expressão, é a própria expressão novamente: função da arte. É essencial lembrar que o próprio processo de montagem de *O espelho* gerou mais de vinte materiais diferentes. Esse fato deixa em evidência que não havia necessariamente uma estrutura a ser seguida. Os episódios eram importantes para Tarkovski, mas ele não se preocupou em estabelecer conexões claras entre cada um deles. Há, sim, um eixo principal - o velho Aléxei-, mas não sabemos exatamente como cada uma das histórias é entrelaçada.

Ao optar por utilizar a mesma atriz no papel de esposa e mãe de Alexéi e o mesmo ator para interpretar o jovem Alexéi e seu filho, Tarkovski gerou uma estranheza durante grande parte da fita, até que os tempos, por fim, coexistem. Talvez aqui caiba mostrar que há outros recursos, além de o de usar a mesma atriz para os dois papéis, que possibilitam essa coexistência. Margarita Terékhova, que faz a esposa e mãe de Alexéi quando jovem, é responsável pelas mais instigantes sequências do filme. Primeiro, em um episódio que parece marcar um trauma de infância do jovem, a mãe o leva até a casa de uma vizinha no vilarejo e o menino a observa cortar a cabeça de uma galinha. Essa sequência é cheia de espelhos e reflexos tanto do menino, quanto de sua mãe e ambos parecem se encarar e nos encarar. Na segunda

cena marcante de Terékhova, novamente Tarkovski utiliza-se da água de maneira enigmática. Um dos sonhos/memórias de Aléxei , mostra sua mãe em uma casa inundada enquanto o marido lava seus cabelos. Ela anda pela casa e as paredes e o teto cheios de limo caem junto com a água como se a própria memória se diluísse. A casa é repleta de espelhos e podemos observar os reflexos da mulher duplicando sua própria imagem e, por vezes, sua imagem quando mais velha. Mais uma vez o travelling é utilizado e o diretor se aproveita de objetos da própria cena para dar a sensação de cortes. Paredes e enquadramentos dentro do enquadramento, como já havia feito na sequência da galinha.



Figura 8- Imagem de O Espelho: Cena da lavagem

Sobre as “imagens-lembranças”, Deleuze diz: “A memória não está em nós, somos nós que nos movemos numa memória-Ser, numa memória-mundo”¹²³. É para coexistência, então, que Deleuze chama a atenção. Se não é no presente que a imagem cinematográfica se encontra por natureza cabe ao cineasta explorar as possíveis relações de coexistência. É ao evocar os lençóis do passado¹²⁴ que o filme de Tarkovski nos apresenta as angústias de Alexéi por vezes semelhantes às angústias da Rússia. Se analisarmos a sequência anterior a essa do sonho, poderemos entender como Tarkovski passeia pelos extratos da memória sem se fixar em nenhum deles e, o mais importante, sem nomeá-los. A casa pega fogo em uma das lembranças do pequeno Alexéi, mas não sabemos se o que vem a seguir é um sonho, sonho dentro do sonho ou delírio... Enfim, a floresta impõe sua densidade temporal. Da mesma maneira, a transição entre a sequência do menino acordando e de sua mãe lavando os cabelos não fica clara. Ela apenas se dá.

“Bem se vê que a imagem-lembrança por si mesma tem pouco interesse, mas que supõe duas coisas que a ultrapassam: uma variação de lençóis de passado puro onde se pode encontrá-la, uma contração do atual presente de onde parte a busca sempre retomada”¹²⁵.

As imagens-lembrança e as imagens-sonho encadeiam as imagens puramente óticas e sonoras, mas são ainda uma representação indireta do tempo. Somente com a bifurcação entre atual e virtual e a constituição da imagem-cristal e da própria indiscernibilidade, a imagem-tempo se faz possível.

Vale aqui novamente lembrar a análise de que Luiz Carlos de Oliveira Jr. sobre os filmes de Tarkovski. Os longos planos e *travellings* não contribuem para uma dispersão do tempo, mas para um adensamento. A sequência final é reveladora nesse sentido. A mãe já idosa carrega um pequeno Alexéi pelo braço, enquanto ela e seu marido, jovens, discutem o futuro. O próprio Alexéi

¹²³ DELEUZE, 2005 Página 122

¹²⁴ Deleuze se utiliza da memória como atualizável e dinâmica, o cone invertido de Bergson, que passa de uma memória à outra. “... tantas regiões, jazidas, lençóis estirados ou retraídos: cada região com seus caracteres próprios, seus ‘tons’, ‘aspectos’, ‘singularidades”.

¹²⁵ Ibid., Página 135

adulto jamais aparece, dele só temos reveladas as mãos enquanto segue em uma de suas memórias. Tudo se torna mais intenso quando adquirimos a informação de que as mãos são do próprio Tarkovski. Não devemos, no entanto, nos prender a esse fato. A floresta, tal qual a Zona, em *Stalker*, é o lugar de um tempo não linear. Lá, identidades não são definidas e o deslocamento temporal é aceito.

Dados dos filmes

O Espelho (1974)

Título original: Zerkalo.

Produção: Mosfilm.

Assistente de direção: Larissa Tarkovskaia, V. Karchenko, M. Chugunova.

Direção: Andrei Tarkovski, Alexandr Misharin.

Direção de fotografia: Gueorgi Rerberg, cor (Sovcolor); preto e branco (documentais)

Assistente de fotografia: A. Nikolaev, I. Shtanko. Montaje: Ludmila Feiginova.

Diretor de arte: Nikolái Dvigubski.

Decorados: A. Merkurkov.

Efeitos especiais Y. Potapov. Música: Eduard Artemiev, J. S. Bach, G. B. Pergolesi, H. Purcell.

Figurino: N. Fomina.

Maquiagem: V. Rudina.

Som: Semión Litvinov.

Assistente de som: Larissa Tarkovskaia, V. Karchenko, M. Chugunova.

Poemas de Arseni Tarkovski, recitados por Andrei Tarkovski.

Estreia na URSS: 1974. Duração: 106 min.

Atores: Margarita Terékhova (Natalia e mãe de Alexéi), Philip Yankovski (Alexéi, com 5 anos), Ignat Daniltsev (Alexéi, com 12 anos), Oleg Yankovski (pai), Nikolái Grinko (trabalhador na gráfica), Alla Demidova (Lisa), Yuri Nazarov (instrutor militar), Anatoli Solonitsyn (médico extraviado), Innokenti Smoktounovski (voz de Alejandro, o narrador), L. Tarkovskaia (mulher do médico), Tamara Ogorodnikova (mulher desconhecida), Y. Sventikov (Asafiev), Tatiana Rechetnikova (Milochka), Ernesto del Bosque (Ernesto), A. Gutiérrez, D. García, T. Pames, Teresa del Bosque, Tamara del Bosque.

Prêmios:

San Vicente (Itália): Premio Italoleggio de los Distribuidores (1979).

Milán: Premio Ubu (1980).

Taormina: Premio David-Donatello/ Luchino Visconti (1980).

Stalker (1979)

Produção: Mosfilm.

Direção: Andrei Tarkovski, Arkadi y Borís Strugatski, a partir dos relatos de Piquenique à Beira da Estrada (1973).

Direção de Fotografia: Alexandr Kniazhinski (Sovcolor).

Música: Eduard Artemiev, Ravel (Bolero) e Beethoven (Nona sinfonia).

Poemas de Fiódor Tiútchev e de Arseni Alexándrovich Tarkovski.

Montagem: Ludmila Feganova.

Direção: A. Merkúlov.

Figurino: N. Fómína. Duração: 161 min.

Atores: Alexandr Kaidanovski (Stalker), Anatoli Solonotsyn (o escritor), Nikolái Grinko (o cientista), Alisa Freindlich (mulher do Stalker), Natasha Abramova (filha do Stalker).

Prêmios: Cannes: Premio Especial do Júri, Interfilm e Premio OCIC (1980).

Avoriaz (França): Premio Fipresci no Festival de Cinema Fantástico (1981)

Bibliografia

-BARTHES, Roland. **O império dos sonhos** – São Paulo: Martins Fontes, 2007

-BAZIN, André. **What's Cinema- volume I**. Berkley: University of Califórnia Press, 1967

What's Cinema- volume II. Berkley: University of Califórnia Press, 1972

- BEASLEY-MURRAY, Jon. "Whatever Happened to Neorealism? Bazin, Deleuze, and Tarkovsky's Long Take," in D.N. Rodowick, ed., **Gilles Deleuze, philosophe du cinéma/Gilles Deleuze, philosopher of cinema**, edição especial de *Iris* 23 (Primavera de 1997), 37-52

-BELLOUR, Raymond **Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze in Teoria Contemporânea do Cinema Volume I** São Paulo: Editora Senac.

-BERGSON, Henri. **Matéria e Movimento** São Paulo: Martins Fontes, 3ª Edição, 2006.

O pensamento e o movente São Paulo: Martins Fontes, 2006.

-BIRD, Robert **Gazing into time: Tarkovski and Post-Modern Cinema Aesthesis**, University of Chicago, 2003

-BOGUE, Ronald. **Deleuze on Cinema** Routledge: New York, London , 2003

-BRESSON, Robert **Notas sobre o cinematógrafo** São Paulo: Iluminuras, 1ª Reimpressão, 2005.

-DELEUZE, Gilles. **A Imagem –Movimento: Cinema I**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

A Imagem –Tempo: Cinema II. São Paulo: Editora Brasiliense, 1ª reimpressão, 2005

A dobra. São Paulo: Papyrus Editora, 3ª edição, 2005.

Conversações. São Paulo: Editora 34, 5ª reimpressão, 2006.

Diferença e Repetição Rio de Janeiro: Graal, 2ª Edição, 2006.

-GIANVITO, John **Andrei Tarkovski interviews** University press of Mississippi, 2006

-MACHADO, Alvaro **Aleksander Sokúrov** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

-MACHADO, Arlindo **Pré-cinema e Pós - Cinema** São Paulo: Papyrus Editora, 5ª Edição, 2008.

-MACHADO, Roberto **Deleuze, a arte e a filosofia** Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2009.

-MARRATI, Paola. **Gilles Deleuze- cinema et philosophie**. Paris: Press Universities de France, 2003.

-PELBART, Peter Pál. **O tempo não reconciliado** São Paulo: Perspectiva, 2007.

-POWELL, Anna. **Deleuze Altered States and Film** Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

-SANTOS Laymert Garcia dos. **Tempo de ensaio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

-TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2ª tiragem, 2002.

-SKAKOV, Nariman **The cinema of Tarkovski: Labyrinths of Space and Time** New York: IB Taurus, 2012.

- XAVIER, Ismail. **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2ª Edição, 1991.

-ZIZEK, Slavoj. **Lacrimae Rerum Ensaio sobre o cinema moderno** São Paulo: Boitempo, 2009.

Filmografia de Andrei Tarkovski. Disponível em:

<<http://www.andreitarkovski.org/filmografia.html> (último acesso em 3 de abril de 2012)

Fotos e imagens de filmes retiradas da internet.

<http://www.diphotos.net/JJ/Tarkovskij/Web/li.htm> (último acesso em 05 de agosto de 2012)