

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

**O HORIZONTE DE SAGRADO NA OBRA DO CINEASTA
RUSSO ANDREY TARKOVSKY: O CASO *ANDREY
RUBLEV***

FRANCISCO DAS CHAGAS FERNANDES SANTIAGO JÚNIOR

CAMPINAS

2005

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Multimeios

**O HORIZONTE DE SAGRADO NA OBRA DO CINEASTA
RUSSO ANDREY TARKOVSKY: O CASO *ANDREY
RUBLEV***

FRANCISCO DAS CHAGAS FERNANDES SANTIAGO JÚNIOR

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Multimeios sob orientação do Prof. Dr. Antônio Fernando da Conceição Passos.

CAMPINAS

2005

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Bibliotecário: Helena Joana Flipsen – CRB-8ª / 5283

Sa59h	<p>Santiago Júnior, Francisco das Chagas Fernandes. O horizonte de sagrado na obra do cineasta russo Andrey Tarkovsky : o caso Andrey Rublev / Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior. -- Campinas, SP : [s.n.], 2005.</p> <p>Orientador: Antônio Fernando da Conceição Passos. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Tarkovski, Andrei Arsensevich, 1932-1986. 2. Cinema - Estética. 3. O Sagrado. I. Passos, Antônio Fernando da Conceição. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p>
-------	--

Tradução do título e subtítulo da tese em inglês: The sacred horizon in the work of the Russian film-maker Andrey Tarkovky : the movie *Andrey Rublev*.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Moving-pictures – Aesthetics, Sacred, The.

Área de concentração: Multimeios.

Titulação: Mestre em Multimeios.

Banca examinadora: Antônio Fernando da Conceição Passos, Milton José de Almeida, Etienne Ghislain Samain.

Para seu Francisco e dona Teresinha

Para meus queridos Pedro e Catarina

Para Alcides que tanto me incentivou

*Para todos os amigos que fiz nessa
terra vermelha, em especial, Marcos,
Lundianã e Salvador*

Agradecimentos

À CAPES, pela bolsa de mestrado, de agosto de 2004 a agosto de 2005, sem a qual não teria sido possível realizar esse trabalho.

Ao Dr. Fernando Passos, pela ajuda, paciência e discussões esclarecedoras e repletas de aprendizado.

Ao Colégio Don Barreto, de Teresina-PI, que me apoiou financeiramente na pessoa do professor Marcílio.

À todos que me ajudaram nessa jornada: acima de todos, Francisco Alcides do Nascimento e Áurea da Paz Pinheiro.

Aos meus amigos de Teresina, em especial, Elisângela, Jociana, Nilsângela, Járabas, Lucimária, Lidiane, entre tantos.

A todos os amigos de Campinas, especialmente Marcos Côrrea, Lundianã, Salvador e Sílvia. E a Camilo, João, Helder, Flávio, as duas Lílian, Leandra, Kamin, André, Fabiana, Fran, Marcos, Walker, Gilberto, Greidmar, Lorena... não cabem todos aqui!

Aos professores e funcionários da UNICAMP: Iara Lins, Marcius Freire, Leodete, Celso, Solange, Evelin.

A Etienne Samain, por sua amizade, atenção, ajuda e tanto mais que seria incapaz de dizer.

A família espiritual do *Inzo Mussambu Hongolo Menha*, pela ampliação de horizonte espiritual.

A meus irmãos Pedro e Catarina, queridos, amorosos e companheiros.

A dona Teresinha e seu Francisco, meus pais maravilhosos.

Aos Mikise por tudo, em especial *Kitembo* e *Ndandalunda*.

Resumo

Nesta dissertação, proponho identificar o impulso criador do cineasta russo Andrey Tarkovsky por meio da chave interpretativa que chamo de *horizonte de sagrado*. O objetivo da pesquisa foi compreender como e quais as repercussões do sagrado, ou seja, a expressão da transcendência, como horizonte da prática criativa e teórica do cineasta. Na tentativa de expressar o transcendente por meio da imagem do cinema, o realizador desencadeou mudanças na forma de configurar a narrativa cinematográfica. Para entender essa dinâmica, realizo uma leitura sócio-histórica da construção das concepções teóricas e dos filmes de Andrey Tarkovsky. Procurei reconstituir o espaço de experiência que permitiu ao cineasta desenvolver suas idéias e seus filmes, bem como demonstrar a presença do sagrado na obra fílmica do realizador por meio da análise de duas seqüências do filme *Andrey Rublev*.

Abstract

In this text, I aim try to identify the creative impulse of Russian film-maker Andrey Tarkovsky by means of the interpretativa key that I call *horizon of sacred*. The objective of this is to understand what are and which are the repercussions of the sacred, or either, the expression of the metaphysic feeling, as horizont of the creative and theoretical practical of director. In the attempt to express transcendence by means of the movie image, the producer caused changes in the form of configuring the cinematographic narrative. To understand this dynamic, I carry through a socio-historical reading of the construction of the theoretical conceptions in the films of Andrey Tarkovsky. I tried to reconstitute experience space that allowed the film-maker to develop his ideas and his films, as well as demonstrate the presence of the sacred one in the director's movie craft analising of two sequences of the film *Andrey Rublev*.

Sumário

Lista de figuras	XV
INTRODUÇÃO	p. 1
CAPÍTULO I :	
O cinema soviético do pós-guerra (1945-1980)	p. 11
O cinema soviético de 1953-1968	p. 15
Nasce o “cinema poético”	p. 21
O cinema soviético de 1968-1980	p. 27
O filme poético na década de 1970	p. 35
CAPÍTULO II :	
Tempo, natureza e cinema para o cineasta Andrey Tarkovksy	p. 39
Biografia do cineasta	p. 40
Os escritos de Tarkovsky	p. 44
A natureza e o tempo	p. 46
O símbolo para Tarkovsky	p. 53
A moral e a representação	p. 60
A busca do transcendente: o dever do artista	p. 64

CAPÍTULO III:

Espaço de experiência de Tarkovksy: tradições da arte russa e soviética

p. 69

O ícone russo

p. 71

Do espiritual na obra de arte

p. 76

A literatura e arte

p. 86

O cinema revolucionário

p. 98

O cinema da poesia

p. 109

CAPÍTULO IV:

Duas seqüências de *Andrey Rublev*

p. 123

Considerações metodológicas

p. 124

Análise narrativa

p. 127

Sinopse do filme

p. 131

Seqüência I: o fantasma de Teófanos

p. 134

Seqüência II: a explosão dos ícones

p. 160

CAPÍTULO V:

Além do horizonte de sagrado: uma nova forma de narrativa cinematográfica

p. 175

Estilo e modo narrativo

p. 176

O tempo e o enredo

p. 180

A tessitura da intriga de *Andrey Rublev*

p. 185

Visualidade sem fim

p. 193

CONSIDERAÇÕES FINAIS

p. 195

Lista de filmes consultados

p. 199

Bibliografia

p. 201

Lista de figuras

Figura 1: <i>A Natividade de Cristo</i> . Andrey Rublev, 1405.	p. 76
Figura 2: <i>Eu e a Vila</i> . Marc Chagall, 1911.	p. 79
Figura 3: <i>Composição VIII</i> . Wassily Kandinsky, 1923.	p. 82
Figura 4: <i>Um Homem com uma Câmera</i> . Dziga Vertov, 1929.	p. 102
Figura 5: <i>Ivan, O Terrível – Parte 1</i> . Sergei Eisenstein, 1943.	p. 105
Figura 6: <i>Ivan, O Terrível – Parte 2</i> . Sergei Eisenstein, 1948.	p. 105
Figuras 7 até 18: <i>Andrey Rublev</i> . Andrey Tarkovsky, 1966.	pp. 134-140
Figuras 19 até 22: <i>Andrey Rublev</i> . Andrey Tarkovsky, 1966.	p. 158
Figuras 23 até 24: <i>Andrey Rublev</i> . Andrey Tarkovsky, 1966.	p. 159
Figura 25: <i>A Trindade do Velho Testamento</i> . Andrey Rublev, 1411.	p. 161
Figuras 26 a 56: <i>Andrey Rublev</i> . Andrey Tarkovsky, 1966.	pp. 161-169
Figuras 57 e 58: <i>A Infância de Ivan</i> . Andrey Tarkovsky, 1961.	p. 191
Figuras 59 e 60: <i>O Sacrifício</i> . Andrey Tarkovksy, 1985.	p. 192

***I*ntrodução**

Os filmes e os escritos do cineasta russo Andrey Tarkovsky são marcados por forte reflexão espiritual. Sua obra reflete como um compromisso com seu mundo, sua arte e com as outras pessoas. O *Sacrifício* (*Offret*, 1985), seu último filme, é uma parábola sobre a fraternidade, sobre a doação de um homem pelo bem maior, de sua fé no outro.

Essa fé no ser humano reflete-se como fé no cinema, na capacidade desse servir à alma humana. Tarkovsky acreditava na “sétima arte” como algo capaz de ligar o homem ao inefável, ao indizível, numa palavra, ao tempo. A imagem cinematográfica era, assim, um meio de contato com algo de valor que a excedia, suporte à verdade do espírito.

O realizador de *A Infância de Ivan* (*Ivanovo Detsvo*, 1961) acreditava que o cinema era uma arte, que permitia ao artista e ao seu público construir o sentido da vida e alcançarem sua verdade. Os seus filmes e o relato auto-biográfico *Esculpir o Tempo*, livro concluído pelo cineasta no final de sua vida, mostram que essa visão de mundo baseava

seu trabalho. O impulso desta pesquisa nasceu da dimensão espiritual que os filmes pedem ao seu espectador. Decidi abordar as películas do realizador russo pela dimensão espiritual que almejam e movimentam. A essa dimensão chamo de “sagrado”.

Não abordo o sagrado no sentido clássico, elemento exclusivo da crença (embora seja a ela associado), da teologia ou da religião, mas um outro, mais difuso e pragmático, relacionado ao projeto de vida de um sujeito específico – Andrei Tarkovsky –, que se apropria de um conjunto significativo – a imagem cinematográfica –, e, ao ter por objetivo a devolução da espiritualidade ao espectador, (re)faz a imagem do cinema ampliando as dimensões de experimentação desta por parte daquele.

O sagrado no cinema de Tarkovsky é menos o resultado e mais um horizonte de prática artística, cujo pressuposto foi a reformulação da narrativa do cinema, desencadeando novas relações entre imagem cinematográfica e espectador. Eis o tema desta dissertação: *como e quais as repercussões do sagrado como impulso criativo de Tarkovsky?*

Tomo o termo ‘horizonte’ como aquilo que cai na linha “atrás da qual se abre, no futuro, um novo espaço de experiência, algo que se pode contemplar. A possibilidade de descobrir um futuro choca, apesar dos prognósticos possíveis, contra um limite absoluto, porque não é possível

chegar a experimentá-la”¹ (KOSELLECK, 1993, p 340). Falo, portanto, de uma linha de trabalho, uma expectativa de construção, de projeção tanto ética quanto estética, como será visto a seguir. O ‘horizonte de sagrado’ refere-se ao que Tarkovsky desejava para seus filmes: uma expressão da transcendência e do sentimento metafísico.

O cineasta, porém, jamais formulou sobre o sagrado em si, nem usou essa “etiqueta” para designar seu objetivo. Faz-se necessário esclarecer o que se toma como sagrado de uma forma geral, ainda que, como disse acima, não me debruço sobre ele no sentido clássico. Pela etnografia podemos tomar a concepção de Roger Bastide (1998), para quem o sagrado é aquilo (espaço, imagem, rito ou narrativa) que permite o contato com a divindade, que traz sua presença, afastando o tempo do mundo e fazendo presente o tempo do divino, enfim, produz o contato com o reino invisível². Tal conceito é útil para nos fazer entender exatamente a dimensão de contato que implica o sagrado. O uso do símbolo de forma sacra serve como comunicação com o invisível, com o inefável, com o divino.

¹ “Horizonte quiere decir aquella línea trás de la cual se abre em el futuro um nuevo espacio de experiencia, aunque aún no se puede contemplar. La posibilidad de descubrir el futuro choca, a pesar de los pronósticos posibles, contra um limite absoluto, porque no es posible llegar a experimentarla”.

² BASTIDE, 2001. O meio cultural assegura que algo seja “sagrado” ao mesmo tempo em que outro será “profano”. O contexto de culto, por exemplo, é que faz do Terreiro de Candomblé o espaço do sagrado. O espaço físico e a figura imagética têm de estar inseridos num lugar social que lhe confira a singularidade e assegure a sacralidade.

No ícone religioso a imagem nem sempre foi representação pura, não sendo encarada como forma mimética que trazia a imitação (ou substituição) da divindade retratada. Em tempos medievais o ícone promovia a “presença” da divindade. Carlo Ginzburg (2001) apontou esse aspecto fazendo um histórico descontínuo em que expõe, primeiramente, a questão do *colossus* na Grécia Clássica (acompanhando as teses do helenista Jean-Pierre Vernant), na qual a imagem era um duplo da coisa, não sua representação, e, passando à Idade Média, demonstra que a Hóstia consagrada na missa, ao se fazer corpo de Cristo, era vista como transfiguração e não como representação: a Hóstia era super-presença. Tanto na Grécia quanto nas missas medievais as imagens estavam inseridas no contexto do culto.

Não estamos dizendo que todo ícone é presença, mas sim que o contexto de culto no qual nasceu a imagem é o do contato com o divino (essa é a tese de Jean-Pierre Vernant, 1975). Mais tarde adveio – do ponto de vista sócio-histórico – a modificação do *status* imagético, a revolução das imagens, da qual nos fala Jacques Aumont:

Passou-se da imagem espiritual à imagem visual. A imagem medieval (para não falar da imagem em outras civilizações mais distantes) era muito diferente da imagem de hoje, ao menos porque não tinha

necessariamente manifestação sensível e, se possuísse alguma, porque essa manifestação sensível, considerada como pura aparência terrestre, não tinha valor em relação às entidades imateriais celestes, às quais a imagem dava acesso (AUMONT, 2001, p 314).

O ícone nasce da relação com o invisível, com o celestial aonde importa mais a entidade do que o meio. Circunscrever, porém, nesse grande lapso de tempo (idade média à modernidade), e dizer que somente no passado a imagem foi encarada como espiritual, é desconsiderar a forma como as imagens se manifestam socialmente.³

Andrei Tarkovsky explicitou o projeto de esculpir o tempo nos seus filmes, de fazê-lo fluir pela obra visual para que o espectador recomponha para si o tempo perdido⁴. Pensando numa perspectiva estética, concebeu o cinema como arte do enlevo espiritual do espectador e direcionou sua prática cinematográfica nesse sentido. O que chamo de sagrado é, portanto, uma mescla, nas idéias do cineasta, de sua visão estética e ética do mundo, estando relacionado com a fé que jorra de sua obra.

³ Parece-nos que os ícones ainda têm esse *feito-presença* para inúmeros segmentos sociais contemporâneos. Basta conferir sobre isso o culto às imagens do cristianismo católico brasileiro.

⁴ TARKOVSKY, 1998.

A arte para Tarkovsky é meio de conseguir enriquecimento espiritual. O filme serve ao reencontrar do tempo e ao contato com o inefável. Disse certa vez que:

Alguns dizem que a arte ajuda o homem a conhecer o mundo como nenhuma outra atividade intelectual. Não acredito nessa possibilidade de conhecimento. Sou qual um agnóstico. O conhecimento nos distrai do nosso objetivo principal na vida. Quanto mais aprendemos, menos sabemos. Indo ao fundo, nosso horizonte se torna mais estreito. A arte enriquece a própria capacidade intelectual do homem e ele pode, então, crescer para usar o que chamamos de livre-arbítrio.⁵

Sente-se o eco do cristianismo nesse breve comentário. Os filmes do diretor são repletos de reflexões metafísicas em que as personagens mencionam Deus constantemente. Suas imagens são sugestivas de uma natureza “viva”. Seus filmes foram projetados por uma noção cada vez mais crescente de tempo impresso na imagem. Esses elementos mostram que o realizador russo almejava fazer de seus filmes um meio de contato com o invisível, com aquilo que senão pela arte, não pode ser mostrado, dito ou sugerido. Seus filmes foram imaginados, talvez inconscientemente, para

⁵ Depoimento de Andrei Tarkovsky extraído do DVD Dossiê Tarkovsky – Número I.

funcionarem como imagens de contato com o “inefável” do mundo, numa variação moderna, como mostrarei no terceiro capítulo dessa dissertação, do sagrado do ícone medieval.

Mas, o que Tarkovsky queria era fazer menos (em termos) do que fez. Ter um horizonte de resignificação da imagem do cinema foi o motor de construção dos filmes que, no entanto, escapam dessa mesma visão. O objetivo desta dissertação de mestrado é mostrar *como um horizonte do sagrado deu vazão às modificações nas imagens do cinema, cujo resultado final parece-nos ser o da mudança do status narrativo da imagem cinematográfica*. Ou seja, no desejo de tornar a imagem um meio de tocar o indescritível da experiência humana, o diretor refez essa imagem modificando a forma de narrar no cinema e estabelecendo entre ela (a imagem) e a audiência outras relações. Exemplificarei esse ponto pela análise do filme *Andrei Rublev* (1966), obra que tematiza diretamente a representação do sagrado na imagem, ao contar a história do pintor de ícones russo Andrey Rublev no século XV.

Nossa reflexão integra dois vetores: o *autor*, pensando como sujeito implicado alcançado por seus escritos, depoimentos e seus filmes; e a *relação* película e seu público (imaginado pelas possibilidades formais propostas pela obra). Nosso método foi uma hermenêutica histórica, através da qual mostramos a consistência do horizonte de sagrado na obra de

Andrey Tarkovsky, construindo o espaço de experiência que foi habitado pelo diretor. Propondo o ambiente sócio-histórico no qual a proposta ético-estética do cineasta russo se tornou possível, o próprio horizonte de sagrado toma forma.

Dividi o texto em cinco capítulos. No primeiro descrevo o contexto histórico do cinema soviético, no qual foram realizados os filmes de Andrei Tarkovsky, do período das décadas de 1950 à 1980.

O segundo capítulo é dedicado às idéias de Tarkovsky como essas sobreviveram nos escritos e depoimentos, notadamente encontrados no livro *Esculpir o Tempo*. Exploro as posturas do cineasta quanto aos seguintes temas: a arte, o artista, o cinema e também, como se associam à reflexão sobre o “espiritual na obra de arte”.

No terceiro capítulo trato do ‘espaço de experiência’ do cineasta, o espaço cultural russo, das referências imagéticas, literárias e cinematográficas que guardam semelhanças com as idéias de Tarkovsky, ou seja, do “caldo” cultural que o alimentou. As referências remontam aos ícones russos, à literatura russa de Lev Tolstoi e Fiodor Dostoievski, à pintura de Wassily Kandinski e ao cinema de Dziga Vertov e Sergei Eisenstein. Todos parecem dever um pouco à matriz da arte como dimensão espiritual e quase religiosa.

O capítulo quarto é dedicado à análise de duas seqüências do filme *Andrei Rublev*, escolhidas por sua representatividade. É um estudo comparativo que tem por fundo uma oposição relacional entre o cinema clássico e o cinema de arte de Andrei Tarkovsky. Evidencio que tipos de manipulações formais foram feitas na tentativa de fazer do filme um meio de contato com o inefável.

O último capítulo faz um apanhado geral, cruzando em que medida o cinema de Tarkovsky segue seu autor. Não se trata de uma análise da obra como correspondência das idéias, mas sim de constatar como concepções específicas de cinema conduzem a expressões inesperadas mesmo à postura tão aberta como a do diretor de *O Sacrifício*. Mostra como um “projeto” individual ressignifica sua herança cultural e altera as representações. Eis uma contribuição deste trabalho: ajudar na compreensão de *como se integram arte e cultura no cinema e como sujeitos históricos tentaram compreender sua própria prática e experiência*.

Da mesma forma, acredito contribuir à ampliação do entendimento de aspectos sócio-históricos e formais que sedimentam a obra cinematográfica de Andrey Tarkovsky, bem como dos horizontes por ela abertos. Como contribuição, acentuo também a divulgação da história do cinema russo pós-stalinismo, tema pouco explorado no Brasil, numa

perspectiva menos tradicionalista ao tentar associar a produção de filmes aos ritmos sociais e culturais da sociedade soviética de então.

O texto está repleto de citações de Tarkovsky, Tolstoi e Kandinski, principalmente. Optei por colocá-las para dar, ao leitor deste trabalho, a oportunidade de contato direto com a voz dos autores (notadamente a de Tarkovsky). O próprio leitor poderá, então, acompanhar as minhas exposições e interpretações e confrontá-las com as fontes “comprobatórias”.

Para desenvolver esta pesquisa utilizo-me do cruzamento de dois embasamentos teóricos: a hermenêutica de Paul Ricoeur e a análise neo-formalista de David Bordwell. Ambos se debruçam sobre o tema das narrativas e auxiliam a entender a forma como elas se fazem compreender. Outro motivo que torna ambos os autores úteis para esta pesquisa é o fato de que as películas de Tarkovsky alteraram o *status* narrativo cinematográfico. As considerações formais de Bordwell deram-me a metodologia que foi ampliada pela contextualização hermenêutica de Ricoeur. Considerações teóricas importantes ao desenrolar do texto serão feitas no corpo do trabalho.

Capítulo I

O cinema soviético do pós-guerra: (1945-1980)

A Segunda Guerra Mundial foi uma catástrofe para a maioria dos povos europeus. A Europa Oriental, em geral, sofreu considerável obliteração humana, e a ex-URSS, em particular, perdeu mais de 15 milhões de homens.¹ A magnitude desses fatos foi absorvida muito lentamente pelas sociedades envolvidas. O cinema russo em especial reflete esse ponto.

Paralelo ao impacto da guerra estava ocorrendo uma mudança política significativa com a morte de Joseph Stalin, em 1953. A partir de então, e nos dez anos seguintes, a ex-URSS passou por um período de considerável efervescência cultural. Tal “respiração” só foi refreada em 1968, com a invasão da Tchecoslováquia (a chamada Primavera de Praga), pelas tropas do Pacto de Varsóvia liderados pelos tanques russos, e, mais

¹ O número exato de mortos muda conforme a fonte. Recentemente, no aniversário de 50 anos do fim da segunda-guerra mundial, a imprensa russa contabilizava 25 milhões de mortos. As cifras, porém, estão sempre acima de 15 milhões.

drasticamente, na década de 1970, no governo de Leonid Brezhnev, substituto de Nikita Krushchev, responsável pela abertura e denúncia dos crimes de Stalin².

De fato, após a efervescência cultural, que teve lugar na Rússia pós-revolucionária, a partir de 1930 até 1950 o stalinismo fechou as portas do país, gerando dependência e atrelação da arte ao poder e à ideologia oficial. No stalinismo todas as obras, cinematográficas ou não, deveriam ser claras, compreensíveis para o povo e feitas dentro da tradição realista. Em 1932, foi proibida a existência de grupos literários e artísticos independentes. Toda produção artística foi concentrada nas Uniões de Escritores, Pintores, Arquitetos, Cineastas, etc. Tais instituições iriam lutar pela “verdadeira” arte realista contra todas as outras concepções estéticas:

A arte do realismo socialista, simples e límpida, compreensível para as massas populares, exerceu forte influência nas gerações que se formaram naqueles anos. Os inúmeros quadros que enchiam as exposições, casas e palácios da cultura (...) completavam-se com enormes tiragens de cartazes de todo tipo de propaganda política. Música, filmes, imprensa e programas de rádios, todos com o mesmo estilo,

² Krushchev sucedeu Stalin, no governo da URSS de 1955 à 1964, iniciando o degelo ou desestalinização. Mas as pressões contra suas reformas fizeram com que fosse substituído por Leonid Brezhnev, que governou a União Soviética de 1964 à 1982.

formaram o ambiente visual e sonoro, no qual vivia a população da União Soviética (IEUGUENIA, 2002, p 79).

Quando da morte de Stalin relatos e dossiês apareceram e mostraram o que de fato ocorreu durante seu governo, o choque foi tão grande que muito da produção cultural, que antes havia sido confiscada ou tirada de circulação porque não estava de acordo com a “estética-realista”, passou a ser revista. Muitas das obras de Dostoievski, Tolstoi e Tchekov, bem como as de Gorki e Maiakovsky, só foram reeditadas após 1953. Mesmo as publicações das “obras completas” de escritores como Tolstoi não contemplavam todos os seus escritos, porque aquilo que não convinha à propaganda do regime ou à causa socialista deveria ser esquecido e só possuía caráter biográfico³.

O resgate da cultura reprimida fez-se paralelo à retomada da cultura clássica russa (antes da era Stalin). Houve uma reconfiguração cultural que redefiniu o universo literário, poético e cinematográfico soviético dali em diante. Tal contexto se formou graças ao afrouxamento das amarras ideológicas que jamais, porém, implicaram no abandono da direção estatal da cultura. Ocorreu a diminuição do medo e os artífices de diversas áreas

³ SCHNAIDERMAN, 1997.

desenvolverem convicções ideológicas diferentes e elaboraram novas visões de mundo.

A geração que agora crescia sem Stalin sentia que tinha um dever cívico de descrever alguns aspectos de sua sociedade, os quais não eram dadas atenção, essencialmente porque não era permitido. Na era pós-Stalin, o desenvolvimento econômico e social, e o sucesso do programa espacial russo, pareciam apontar um grande futuro à sociedade socialista e ao comunismo. Isso facilitou a emergência de novas tendências ideológicas, estéticas e intelectuais.

A ideologia oficial continuava enfatizando a importância do Partido Comunista, do Estado, do coletivismo, da classe operária e dos elementos essenciais da economia soviética, como também uma certa animosidade para com o Ocidente. A exaltação da história soviética continuava sendo um ponto central dessa ideologia. O que mudou, além das novas propostas estéticas que surgiram, foi o tratamento dado aos temas mencionados acima. A história da ex-URSS, por exemplo nos filmes de guerra, passou por um considerável deslocamento de tratamento.

Cineastas e escritores começaram a propor novas visões do socialismo, provocando um deslocamento do foco coletivo ao individual. Ocorreu a visibilidade das exposições que mostraram a existência de conflitos na vida soviética, que a ideologia oficial fazia questão de ignorar.

O Cinema soviético de 1953-1968

O cinema russo foi nacionalizado, em 1919, por Lênin, num decreto no qual a produção e a distribuição dos filmes foi regulamentada por uma instituição governamental: o Comitê de Estado da Cinematografia (Goskino). Cinco anos depois era criada a URSS e o cinema passa a ser “soviético”.⁴ Gradualmente o Goskino foi ganhando completo controle sobre a indústria cinematográfica soviética. Como toda produção cinematográfica estava ligada ao Estado, o encarregado da Goskino, no pós-1945, A. A. Zhanov, desenvolveu uma política truncada de produção, no imediato pós-guerra, que inviabilizou o trabalho das velhas guardas (Sergei Eisesntein, Mikhail Room, Vsevolod Pudovkin e outros) e reduziu a produção industrial de cinema. A produção de 90 filmes por ano, em 1945, passou para 5 filmes por volta de 1952 (COOK, 1981).

Porém, tudo mudou com a morte de Stalin. A produção retomaria o ritmo de antes da guerra. Com a substituição de Zhanov, no governo de Nikita Khrushchev, houve abertura para um possível retorno à tradição pré-stalinista da expressão cinematográfica individual. Isso se refletiu imediatamente nas produções cinematográficas. Houve, com isso, algumas

⁴ Colocamos *ser chamado* soviético para diferenciar que o cinema não se torna soviético num processo natural deixando automaticamente de “ser” russo. A denominação, a partir daquele momento, de cinema ‘soviético’, vai direcionar na formação de uma identidade discursiva nacional que não terá como referência a nação russa mas à união das repúblicas socialistas, tendo um caráter cosmopolita.

importantes modificações tanto no tratamento dos temas quanto no do material. A principal delas, do ponto de vista temático, foi o tratamento do indivíduo em meio aos conflitos sociais. Até 1953, ele era inserido num meio coletivo e funcionava como figura catalizadora dessa coletividade e não de sua própria individualidade. A partir da segunda metade dos anos 50, “pipocaram” produções de diretores como Raizman e Gabrilovich (*O Communal*, 1958), Alexei Saltykov (*The Chairman*, 1964), Sergei Iutkench (*Stories about Lénin*, 1958), e Sergei Bondarchuk (*The Delivery Man*, 1959). Nesse último, por exemplo, o herói do filme, Andrey Sokola, era um prisioneiro de guerra, algo impensável na era stalinista.

Os anos 60 trouxeram uma vaga de diretores iniciando seus trabalhos, uma geração que experimentou a guerra quando jovem e naquele momento saía da VGIK (Instituto Cinematográfico do Estado). Ressurgiu um cinema carregado de expressão individual. Muitos desses diretores não eram apenas da Rússia, mas provinham também de outras repúblicas soviéticas, tais como: Sergei Paradzhanov, da Armênia; a ucraniana Larissa Shepitko; Otar Yoseliani, Georgy Danelia e Marlen Khutsiev, da Geórgia; Emil Lotyana, da Moldávia; Vitautas Zhalakevichius, da Lituânia, entre outros. Da própria Rússia despontam os talentos de Andrei Mikhalkov-Konchalovsky, Andrey Tarkovsky, Elem Klimov, Vasili Shukshin e Gleb Panfilov, entre outros.

Um dos deslocamentos mais significativos, que se deu naqueles anos, foi o tratamento da vida privada das personagens como mais importante que suas vidas públicas. Muitos cineastas fizeram filmes sobre vida privada, infelicidades pessoais, relacionamentos amorosos fracassados e personagens desesperadas. Tais aspectos refletem-se nos filmes de guerra, tais como *O retorno de Vasili Bortnikova* (1953), de Pudovchky, que mostra o retorno de um combatente da guerra que reencontra seu casamento em ruína e tenta convencer a si mesmo que seus problemas pessoais são insignificantes. A grande virada foi com *Quando Voam as Cegonhas* (*Letuat Zhuravli*, 1957) de Mikhail Kalatozov, no qual as personagens descobrem que não são capazes de fazerem tudo e resistirem a toda adversidade sem sofrimento. Nesse sentido, as cenas nas quais o prédio é demolido em meio a um bombardeio, o ocaso dos amantes do filme, são significativas como ilustração. Empreendimento semelhante é *A Balada do Soldado* (*Sorok Pervy*, 1959) de Grigori Chukhrai. Seu protagonista defende a vida privada, sua namorada, sua família, mas não defende o Estado.

Também, na segunda metade da década de 60, foram produzidos filmes dedicados totalmente ao tema do amor. No stalinismo isso seria impossível, mas houve o reconhecimento da complexidade dos relacionamentos humanos, especialmente no referido ao sexo e ao amor. Filmes como *Spring in Zarechania Street* (1956), de Marlen Khutsiev e Felix Mironer, e *And What If It Is Love* (1962), de Raizman, são exemplos. Com a

introdução da vida privada, os personagens masculinos e femininos passaram a ter envolvimento afetivos para além da relação classista ou de enaltecimento dos papéis sociais.

Outra uma inovação no tratamento da personagem no cinema soviético de meados de 1950 e início de 1960, foi a representação não apenas do herói da sociedade socialista, mas a do *herói Russo*. A “*Mãe Rússia*” e *seus filhos* se tornaram temas presentes nos filmes soviéticos. Os filmes passaram a apresentar o que Dmitry e Vladimir Shlapentokn (1993) chamam de “russofilismo”⁵, ou seja, o investimento temático sobre o povo russo, sua cultura, religião, história e sua pátria. Num retorno nostálgico às raízes, ele foi um aspecto romântico⁶ do cinema soviético que é passível de ser conferido nos filmes de Andrey Tarkovsky.

Num certo sentido, os filmes eslavófilos foram opostos à ideologia dominante. *A Balada do Soldado* é dos primeiros trabalhos a marcar a mudança. Seu herói não é a personagem citadina e, embora não defenda a Rússia, a religião e outros elementos mais explícitos da cultura russa, foge do modelo de protagonista cosmopolita que ainda é mantido por Kalatozov,

⁵ O que traduzimos aqui como “russofilismo” é, na verdade, uma retomada de temas presentes na corrente de pensamento de literatos do século XIX que foi chamada de “eslavófilos”: utopistas conservadores responsáveis pela apresentação de alternativas aos modelos socioculturais da Europa Ocidental, tida como causadoras da perda dos valores da Rússia. Nas décadas de 50 e 60, porém, adquiriu uma conotação de retorno à Rússia e “resistência” frente o modelo soviético.

⁶ Romantismo é aqui usado no sentido determinado por Michel Lowy (1995) em *A Revolta da Melancolia* na qual designa uma postura específica em relação à sociedade moderna, na rejeição dos valores modernos em função da busca pelo reencantamento do mundo. Frequentemente esse reencantamento busca caracteriza-se pelo retorno às origens.

em *Quando Voam as Cegonhas*, por exemplo. A película funcionou como um repúdio ao urbanismo, um retorno às raízes mais arcaicas numa pessoa com pensamento simples e prático, como o seria um camponês – na verdade é uma idealização do camponês. Outro elemento diferencial do filme é a aparência física do “mocinho” e sua namorada: eslavos clássicos, não há dúvidas de que são “verdadeiros” russos étnicos.

Outro filme que mostra o avanço dessa temática russa é *A Infância de Ivan* (1961) de Andrey Tarkovsky. As imagens dos campos de batalhas e da vida campestre, a ausência de paisagens urbanas, inundam a tela, sejam na vigília ou nos sonhos do protagonista. A presença da bétula, árvore comum nas planícies russas, representa não apenas a Rússia, mas trazem à tona o camponês como personagem central da vivência tradicional russa. No filme *Andrey Rublev* (1966) de Andrey Tarkovsky, também tem a Rússia como um dos temas centrais. O pintor Rublev passa parte da película se perguntando sobre o que acontece com o pobre povo russo tão massacrado. As seqüências da invasão dos tártaros, nessa fita, mostram o suplício ao qual é submetido à população russa pelo estrangeiro.

Como elemento central do “eslavófilismo” está a religião, que apareceria nas obras de inúmeros cineastas dali em diante. Para os russófilos, os russos não são somente cristãos, mas o verdadeiro povo cristão. Frequentemente o povo russo é associado à figura de Cristo, como a

repetir Sua história de vida. As confrontações da Rússia com seus inimigos são transformadas nas confrontações do Cristo com seus perseguidores, como que reinterando simbolicamente a santidade do Messias no próprio povo russo. Este é humilhado e castigado, mas o tormento o faz mais forte. A vitória da Mãe Rússia não resulta da força física, mas de sua força espiritual, que “milagrosamente transforma o inimigo e assegura sua total derrota” (SHLAPENTOKN, 1993, p 143).

Esses elementos são particularmente discerníveis nos filmes de Tarkovsky da década de 60. Em *A Infância de Ivan* a criança é a imagem da pureza e sinceridade que a guerra vai destruir. Seu amor pela Mãe Rússia é reinterado pela imagem de sua mãe, camponesa, também morta pela guerra. Os protagonistas sofrem na mão de seus inimigos. Já no *Andrey Rublev*, na seqüência na qual Rublev conversa com seu mestre Teófilo, os personagens falam sobre o seu povo sofredor enquanto a cena é intercalada por uma crucificação de um cristo eslavo, seguido por um público composto de camponeses num Gólgota congelado. Esse elemento religioso continuaria na obra de Tarkovsky até seus últimos filmes, bem como o resgate constante da cultura russa.⁷

⁷ Realizado fora da URSS, um dos temas fundamentais do filme *Nostalgia* é a melancolia do personagem por sua terra natal, a Rússia. Ela também está em *O Sacrifício*. Em ambos o elemento religioso é muito forte.

Enquanto muitos filmes continuaram glorificando a revolução, muitos diretores passam a investir em temáticas mais subjetivas. Ao povo russo passa a ser dada uma natureza humanitária e cristã.

Mas nem só desses filmes viveu o cinema soviético dos anos 50. Muitas obras centradas sobre adaptações literárias surgiram. No final dos anos cinqüenta e início dos sessenta, Sergei Bondarchuk torna-se um dos maiores diretores soviéticos, especializando-se em épicos e adaptações literárias, tais como *Fate of a Man (Sudba cheloveka, 1959)*, adaptado da novela de Mikhail Sholokhov, e *Guerra e Paz (Voina i mir, 1965)*, a partir do clássico de Tolstoi. Bondarchuk foi um diretor de cinema relacionado aos épicos de escala industrial, mas que não descuidava da agudeza técnica e estilística. O que fica evidente pelos trabalhos desses realizadores é a retomada da cultura russa pré-revolucionária, notadamente da literatura e pintura.

Nasce o “Cinema Poético”

Todas as considerações que fiz acima ilustram as mudanças gerais e temáticas que ocorreram no cinema soviético. Elas não dizem tudo sobre determinados aspectos estéticos, principalmente sobre os cuidados com a

forma e não apenas com a história que é contada nos filmes, que se tornaram comuns no cinema soviético nos trabalhos de alguns profissionais de meados dos anos 50 e anos 60.

Nesse contexto, segundo Ian Cristinie (TUROVSKAYA, 1989), pode-se construir uma imagem de uma nova expressão cinematográfica de alguns cineastas. Vindos da Ucrânia ou da Armênia, muitos cineastas confluíram com “camaradas” russos em seus trabalhos, sem jamais terem constituído uma “escola” (embora assim chegassem a ser chamados). Como na *Nouvelle Vague* francesa, foi um conjunto de trabalhos que se afinou na mesma atitude inventiva, mas que necessariamente não precisa partilhar das mesmas estratégias de expressão imagética. Muitos filmes, com tendência favorável ao lirismo e um forte estilo metafórico, foram marcas dos anos 1960, o que foi continuado nos anos 1970 em menor escala. Suas estruturas estavam mais baseadas em imagens de analogias do que em narrativas lógicas baseadas em redes de causa e efeito. Aparentemente remetiam mais ao poema que à prosa.

Essa tendência ficou conhecida como “escola poética”. Seus filmes eram baseados em contos de fadas, lendas, adaptações literárias ou imagens subjetivas. Guardavam genealogia com a obra do cineasta Alexander Dovzhenko, cujos trabalhos poéticos das décadas de 1920 e 1930 foram

referência para Andrey Tarkovsky e Sergei Paradzhanov.⁸ Esses filmes nunca foram sucessos comerciais. Alguns críticos lhes expressaram profunda admiração e outros os atacaram por serem “difíceis”.

Dos cineastas que seguiram essa linha (Sergei Iuri Ilenko, Tengiz Abuladze, Otar Ioseliani, Elem Klimov, etc), Andrey Tarkovsky pode ser considerado o norteador ao colocar em evidência possibilidades estéticas antes não experimentadas. Os elementos poéticos presentes em seus filmes, na década de 60, são variados, quais sejam: sonhos representados sem molduras, de forma que o espectador não distinga imediatamente o que é sonhado ou vivido pelo protagonista (em *A Infância de Ivan*); a sobreposição de sonho, memória e vigília (em *Andrey Rublev*); trabalho de câmera que privilegia o plano-seqüência; foco sobre “excessos”, aquilo que num primeiro momento nada tem de narrativo no filme, mas que se torna fundamental à obra.

Da “escola poética” os trabalhos mais conhecidos são sem dúvida os de Andrey Tarkovksy. O historiador David Cook afirma que o cineasta é a figura chave da nova geração, devido às sucessivas aclamações de *A Infância de Ivan* e *Andrey Rublev*, respectivamente nos festivais de Veneza (1962) e Cannes (1969).

⁸ Tarkovsky cita Dovzhenko no livro *Esculpir o Tempo*. Paradzhanov foi aluno de Dovzhenko.

Seria interessante pensar a influência de Tarkovsky relacionada com alguns aspectos que se referem à audiência internacional de seus filmes. A *Infância de Ivan* foi vista nos cinemas da URSS, mas após a aclamação em Veneza foi tirado de circulação. Já *Andrey Rublev*, obra mais radical e original, depois de concluído em 1966, só foi liberado no ano de 1969. Esse “norte” que foi Tarkovsky não seria uma contribuição entre as de outros cineastas da mesma época? Ian Cristinie e Maya Turovsaka (1989) colocam que a aclamação do diretor foi proporcional à criação da imagem de mártir sobre Tarkovsky. O fato de seus filmes passarem por perseguições, parecer incentivado a constituição da imagem de artista russo maldito, estereótipo não infundado, mas que ajudou a criar a mitologia sobre sua figura, notadamente no Ocidente.

Observando que, por exemplo, que *Shadows of Our Forgotten Ancestors* (*Teninashikh Zabytykh Predkov*), famoso e influente filme de Sergei Paradzhanov, foi lançado no ano de 1965, embora o lugar de Tarkovsky seja certo, talvez a fundação de uma “escola poética” seja mais intrincada do que se costuma considerar.⁹ Importa evidenciar a riqueza potencial, ainda não explorada no Brasil. E, neste trabalho, apenas indico

⁹ O próprio Paradzhanov reconhece em entrevista que Tarkovsky foi fundamental, chamando-o inclusive de mestre por suas inovações em *A Infância de Ivan*. “Tarkovsky, who was younger than I by twelve years, was my teacher and mentor. He was the first in *Ivan's Childhood* to use images of dreams and memories to present allegory and metaphor. Tarkovsky helped people decipher the poetic metaphor. By studying Tarkovsky and playing different variations on him, I became stronger myself.” (<http://www.hal-pc.org/~questers/PARADJANOV.html>). Isso faz pensar sobre a importância capital que *A Infância de Ivan* deve ter tido no cinema soviético, mas acrescenta a dúvida o fato estranho de que um único filme possa “mudar a face do cinema”.

esse aspecto, uma vez que, não entrei em contato com esses filmes exceto por meios bibliográficos ou excertos em documentários.

Assim, Andrey Tarkovsky fez parte de um grupo de pessoas que desenvolveu, no cinema, importantes obras que acompanhavam um “reerguimento” da produção cultural russa em várias áreas. Sobre isso Hobsbawm afirma que:

A URSS continua culturalmente estéril, pelo menos em comparação com suas glórias pré-1917 e mesmo com a fermentação da década de 1920, com exceção talvez da poesia, a arte mais capaz de ser praticada em privado e aquela em que a grande tradição russa do século XX melhor manteve sua continuidade depois de 1917 (...) Suas artes visuais sofreram sobretudo da combinação de rígida ortodoxia, ideológica, estética e institucional, e total isolamento do resto do mundo. O apaixonado nacionalismo cultural que começou a surgir em partes da URSS no período Brejnev – ortodoxo e eslavófilo na Rússia (Soljenitsin), mítico-medievalista na Armênia (por exemplo, nos filmes de Sergei Paradjanov) – derivou em grande parte do fato de que os rejeitavam qualquer coisa recomendada pelo sistema e o partido, como faziam tantos intelectuais, não tinham outras tradições a que

recorrer, a não ser as conservadoras locais. (...) Não era uma boa atmosfera para o artista criador, e a dissolução do aparato de coerção intelectual, paradoxalmente, desviou os talentos da criação para a agitação (HOBSBAWM, 1995, p 487-488).

Contra o diagnóstico catastrófico de Hobsbawm¹⁰, e baseado nas pesquisas recentes sobre cinema russo, as quais tivemos acesso¹¹, o recurso à negação da cultura conservadora não torna uma sociedade mais estéril, e, ao menos no que se refere ao cinema, o “retorno” à cultura clássica russa pré-soviética (tradição russa com a qual se dialoga) é tão produtiva quanto as grandes “inovações modernistas” que o historiador parece valorizar. Ao contrário, o cinema russo demonstrou grande efervescência não apenas em sua negação da estética stalinista, mas num novo posicionamento frente à tradição formalista dos anos 1920, bem como num resgate de valores culturais como os de Dostoievski e Tolstoi. Esse processo de reinvenção e retransmissão da cultura pode ser comprovado ao menos na obra de Andrey Tarkovsky.

Nos épicos de Sergei Bondarchuk (cujo *Guerra e Paz* ficou conhecido por sua monumentalidade, excelência dramática e técnica), ou no sentimentalismo humanista de Mikhail Kalatozov (cujo *Quando Voam as*

¹⁰ Não à toa o nome do livro é “A Era dos Extremos”.

¹¹ Notadamente os trabalhos de Dimitri e Vladimir Shlapentokn (1993), Anna Lawton (1989), Ian Cristinie (1989) e Maya Turovsaka (1989)

Cegonhas sobrepôs o drama humano sobre a discurso nacionalista da guerra) o cinema russo passou a trabalhar com temas e expressões diferenciadas, ampliadas pela “escola poética”: *A Infância de Ivan* (1961), de Tarkovsky, faz uma distorção radical da estória de guerra soviética estabelecida; *Welcome, or No Unauthorised Entry* (1964), de Klimov, mostra fantasiosas sátiras em seqüência; *There Was a Lad* (1964), de Shukshin, também introduz cenas fantasiosas e poéticas; os exóticos e “misteriosos” (chamado de mítico-medievalista por Hobsbawm) trabalhos de Paradzhanov cujo *Shadows of Forgotten Ancestors (Teni Zabytykh Predkov, 1964)* introduz um universo fantástico na tela usando temas folclóricos e etnográficos combinados aos conceitos de Eisenstein. Todas essas obras e muitas outras promoveram a diversificação do cinema soviético, que apesar do monopólio estatal jamais foi monolítico.

A escola poética foi, então, um redirecionamento estético do cinema dos anos 1960.

O cinema soviético de 1968-1980

1968 é ano da invasão da Tchecoslováquia pela ex-URSS. Leonid Brezhnev já estava no poder havia 4 anos e reiniciava o enrijecimento do

controle estatal. Começa um novo período de recrudescimento na cultura. Segundo Anna Lawton (1989), até o ano de 1975, as expressões diferenciadas de ordem ideológica e estética tiveram considerável espaço no país. Apesar do Estado e do Partido comunista continuarem a ser sagrados e intocáveis e da censura continuar muito ativa, houve alguma liberdade criativa.

Nos anos 70, porém, o Goskino sofreu uma epidemia comum nos órgãos burocráticos soviéticos, um certo inchamento de pessoal e de novas propostas. A era Brezhnev trouxe um período de decadência no cinema, segundo Lawton. O policiamento ideológico iria continuar suprimindo a criatividade e favorecendo os gêneros de entretenimento que legitimavam o *status quo*. O aspecto comercial dos filmes começava a ser muito valorizado. A competição com a televisão trouxe necessidade de remodelação da indústria cinematográfica soviética. As melhores obras tinham pouca circulação comercial. Nos anos setenta iria se desenvolver não apenas uma indústria de propaganda, mas uma verdadeira máquina de entretenimento.

Isso acompanhava em parte as mudanças na URSS como um todo. A automatização das fábricas e indústrias dependeram de novas tecnologias que, porém, não competiam em igualdade com o ocidente, quando não recorriam a este. O Partido Comunista foi incapaz de mudar com os termos

básicos da doutrina leninista-marxista e por isso iniciou um retorno à ortodoxia comunista.

Brezhnev denunciava os resultados do 9º Plano Quinquenal (1971-1975) apontando seus ganhos e as novas metas do plano seguinte. Propagou a necessidade de reestruturação econômica, elevação da pesquisa técnica e científica a novos níveis de qualidade e outros fatores. Com o retorno à ortodoxia, os líderes das novas gerações foram colocados de lado. A vida política, econômica e cultural soviética sofreu severos golpes.

A política geral do período se refletiu na administração, produção e distribuição dos filmes. O cabeça do Goskino, Filipp Ermash (1972-1986), tinha estreitas relações com o Comitê Central do Departamento da Cultura. Como a política de Brezhnev revelava preocupações com bons materiais para entreter as classes médias e trabalhadoras, a atmosfera favoreceu a produção de uma mentalidade consumista. O público testava novos entretenimentos tornando-se consumista num país socialista. O Goskino foi fundamental, uma vez que, sob a liderança de Ermash, a película industrial soviética se modificou em direção ao cinema comercial, como demanda de público e em sintonia com o governo soviético.

Anna Lawton divulgou pesquisas conduzidas pelo Instituto Cinematográfico do Estado (VGIK), nas quais são “rankeados” alguns traços dos filmes em ordem de apelo de público. Entre eles cita: 1) temas

contemporâneos; 2) produção russa (resistência às produções de outras repúblicas); 3) adaptação de romance popular; 4) ritmo firme; 5) continuidade (sem *flashbacks*); 6) simplicidade; 7) espetacularização (efeitos especiais, etc); 8) personagens ativos e atrativos; 9) título apelativo. Como Lawton observa, basta excluir o item 2 e pode-se substituir a ex-URSS por EUA e, assim, aparecem as mesmas características do cinema comercial hollywoodiano.

Como a literatura, a pintura e a arquitetura, o cinema possuía uma União dos Realizadores de Filmes. Mas ela não ajudou na manutenção de liberdade criativa. Nesse parâmetro, os filmes eram produzidos sempre via algum estúdio localizado em alguma das repúblicas soviéticas. Houve uma concentração da produção na Rússia, notadamente na *Mosfilm*, estúdio de Moscou no qual foram realizados a maior parte dos filmes de Tarkovsky. Seguido da *Mosfilm* veio o *Lenfilm*, estúdio de Lenigrado, também na Rússia. Apenas depois vinham os estúdios da Geórgia, Ucrânia, Armênia e Kazaquistão. A produção das repúblicas bálticas (Lituânia, Estônia e Letônia) foi completamente negligenciada.

Nos anos 70, o cabeça da *Mosfilm*, Nikolay Sizov, era bem conceituado entre realizadores e políticos. Sob sua direção a *Mosfilm* fez o possível para satisfazer o Goskino, enquanto reservava um pequeno nicho para diretores criativos (como Tarkovsky). Assim, ao lado de filmes

comerciais, conhecidos como “filmes cinzentos”, frutos da estética afim com o ponto de vista dominante, a *Mosfilm* produziu um número significativo de obras alternativas (tais como o “cinema poético”). No entanto, algumas vezes eles ficavam retidos ou tinham circulação limitada.

A indústria cinematográfica soviética era, apesar de tudo, diversificada, estimulada por uma nova onda de consumo. As produções mais comuns eram os “bytovoy”, filmes com histórias sobre a sociedade contemporânea, relações individuais e problemas pessoais. Oscilavam entre a comédia e o melodrama. O protótipo desse tipo de filme foi *O Bônus* (*Premisa*, 1975) de Sergei Mikaelian. Nessa película uma nova forma de trabalhador e de lugar de trabalho era mostrada. Não se seguia o modelo tradicional socialista-realista, em que o trabalhador entusiasmado era um ente infalível superando todos os obstáculos. Não há situações dramáticas forçadas e a maioria da ação ocorre em um mesmo ambiente durante uma reunião para construção do Comitê do Partido. O drama centra-se no conflito entre trabalhadores e administração.

Na década de 70 tornaram-se comuns os filmes que tinham por temática a mulher, sua ascensão social, busca por novos espaços e mesmo a revolução sexual. Enfim, películas sobre mulheres, cotidianidade e costumes mostrando a nova mulher soviética, humanizada e individualizada.

Tornaram-se freqüentes os dramas históricos e adaptações de literatura clássica. Esses filmes excitaram a imaginação popular, especialmente das províncias e outras repúblicas soviéticas, uma vez que eram repletos de conflitos envolvendo amor, morte, magia e perseguições heróicas. Entre os cineastas que se dedicaram bastante aos temas históricos havia os irmãos Andrei Mikhalkov-Konchalovsky e Nikita Mikhalkov.

Nikita Mikhalkov passou a dirigir filmes na década de 70 e realizou primeiramente *At Home Among Stranger, Stranger at Home* (*Svoi Sredi chuzhikh*, *Chuzhoi Sredi Svoikh*, 1975). Depois fez *A Slave of Love* (*Kaba lubvi*, 1976), no qual fazia uma reflexão explícita sobre o gênero cinematográfico, em uma construção em abismo que relacionava ilusão e realidade. Em 1977, dirigiu *Peça Inacabada de Piano Mecânico* (*Nekonchennaia Piesa dlia Mekhanicheskogo Pianino*) baseado na peça *Platonov* de Tchekov. Nesse filme mostra o colapso cultural de uma aristocracia decadente, fazendo uma alegoria sobre os altos círculos da sociedade contemporânea soviética. O diretor enfatizou a falência espiritual e o isolamento de todos os personagens, novamente deixando claro o fundo religioso que existe em sua obra como um todo.¹² Dirigiu ainda *Alguns Dias*

¹² É interessante, sobre isso, ver outros trabalhos também alegóricos de Mikhalkov: *Urga, uma paixão no fim do mundo* (*Urga*, 1991), *O Sol Enganador* (*Utomlyonaye Solntsem*, 1994). Pode-se observar também o humanismo do diretor em *Olhos Negros* (*Occi Ciornie*, 1987) e o documentário *Anna, dos 6 aos 18* (*Anna: Ot Shesti Do Vosemnadtsati*, 1993), no qual o diretor expõe suas opiniões sobre a Rússia recém saída do regime comunista.

na Vida de I. I. Oblomov (Neskol'Ko Dnei Iz Zhizni I. I. Oblomov, 1980) adaptado do clássico romance *Oblomov* de Ivan Goncharov.

Andrei Konchalovsky trabalhou com Andrey Tarkovsky ainda na década de 60, quando roteirizou *O Violinista e o Rolo Compressor* (Katok i Strikpka, 1960), o filme de formação na graduação em cinema de Tarkovsk e no *Andrey Rublev* (1966). Já no primeiro longa-metragem *O Primeiro Professor* (1965) demonstrou interesse por dramas comuns tratados de forma poética. Obteve algum sucesso com *Tio Vanya* (1971) e *Romance de Apaixonados* (1974). Quando *Siberiade* conseguiu o prêmio de Júri no Festival de Cinema de Cannes de 1979, o cineasta foi atraído por Hollywood indo para os EUA, conseguindo permissão para morar fora de URSS. *Siberiadi* é uma tentativa de fazer um filme épico com apelo popular, mas foi tirado de circulação na URSS quando Konchalovsky viajou para o ocidente. O filme narra a instalação da exploração de óleo na Sibéria e se transforma num complexo trabalho que intertextualiza história e ficção.

A mais notável reconstituição de época foi *Rasputin (Agoniia, 1975)* de Elem Klimov, porém, só foi exibido publicamente em 1984. A versão que circulou na URSS foi mutilada, uma vez que a postura do filme foi considerada imprópria, ao realizar um olhar agudo sobre a família dos Romanov e seu Império à beira do colapso. Seu retrato do “louco” Rasputin, vizir tido como santo, e do Czar Nicolau, causou espanto pela ousadia.

Os filmes de guerra também alcançaram grande desenvolvimento na década de 70. Após os deslocamentos de *A Infância de Ivan*, as obras de Larissa Sheptinko e Alexer German deram grandes contribuições. Sheptinko dirigiu *Ascent (Voskhozhene, 1977)*, uma estilizada parábola que reflete metáforas bíblicas na qual a situação da guerra faz-se como teste moral para o protagonista. German, por sua vez, torna-se o diretor de muitas películas de guerra. Entre seus trabalhos figuram *Trial on the Road (Proverka na dorogakh, 1971)* e *My Friend Ivan Lapshin (Moi chung Ivan Lapshion, 1983)*. No primeiro, por exemplo, o traidor da pátria se torna o herói. Tal atitude quebrou um dos cânones das narrativas soviéticas.

Finalmente as obras de Vasili Shukshin se tornaram um dos painéis principais da arte russa da década de 1970. Ator popular, Shukshin se tornou escritor e diretor de cinema nos anos 1970. Muitos de seus filmes foram adaptados de seus próprios escritos, tais como *Stranger People (Strannyo liudi, 1970)*, *Shop Crumbs (Pechkilavochki, 1973)* e *The Red Guelder Rose (Kalir Krasnue, 1974)*. Sua proposta era vinculada à promoção da vida do campo, como alternativa à perda dos valores tradicionais e espirituais causados pela grande cidade, baseado nos ciclos naturais da vida e nos rituais folclóricos em oposição aos poderes desumanizadores da tecnologia.

O Filme “Poético” na década de 1970

A atitude lírica, por assim dizer, foi compartilhada por muitos profissionais da área do cinema. Os filmes dos irmãos Mikhalkov, de Klimov e sua esposa Sheptinko, poderiam perfeitamente estar nessa ‘categoria’. Isso só demonstra o quanto a denominação anotada por Anna Lawton, chamando-os de “escola poética”, é na verdade, fluída e diz respeito mais aos trabalhos de alguns cineastas, que não podem ser inseridos em gêneros cinematográficos com facilidade.

Ainda assim, o próprio Tarkovsky vai continuar sua atitude poética na década de 70. Será o tempo de *Solares* (*Solaris*, 1972), seu mais popular filme, ficção-científica que mostra o contato de seres humanos com um planeta vivo consciente, que se comunica com os tripulantes de uma estação espacial, através da materialização de suas memórias. Nele estão presentes os mesmos excessos das películas de 1960, bem como a construção de um intrigante mundo ficcional sobre a questão “o que é solaris?”. A resposta, ao mistério, não é lógica, mas emocional.

A obra mais ousada do período foi *O Espelho* (*Zerkalo*, 1975), reconstrução de inspiração autobiográfica que possui um protagonista que nunca aparece na tela, mas que está presente por meio de suas memórias

no filme inteiro. A organização na película de múltiplos extratos de memória sobrepondo infância e idade adulta, bem como o fato da mesma atriz interpretar a mãe e a ex-mulher do protagonista, exige do espectador um vasto exercício interpretativo.

O último dos filmes de Tarkovsky, na ex-URSS antes do exílio, foi *Stalker* (1979), parábola sobre a consciência humana na qual o cineasta promove reflexões morais, teológicas e filosóficas sobre a responsabilidade do indivíduo. O filme narra a viagem de um guia misterioso o “stalker”, que leva um cientista positivista desiludido e um escritor cético pela “Zona”, lugar nebuloso construído com os restos da civilização contemporânea. Não fica claro, porém, se a Zona é ou não é uma área viva em si ou se simplesmente reflete a mente de seus visitantes.

Ao lado de Tarkovksy, talvez o nome mais significativo tenha sido o de Sergei Paradzhanov. Aluno de Igor Savchenko e de Alexander Dovzhenko, no VGIK, foi um dos diretores que conciliou a influência da velha guarda soviética (Dovjenko e Eisenstein) com uma perspectiva afim ao seu tempo. Seu primeiro longa-metragem foi *Shadows of Our Forgetten Ancestors* (*Sombras de Nosso antepassado Esquecido*, 1965). Seus filmes seguem uma linha de exploração dos aspectos folclóricos e possuem, inclusive, traços etnográficos. Seguiram-se *The Color of Pomegranates* (*Sayat Nova* 1969) e *The Legend of the Suramskoi Fortress* (*Legenda o Suramskoi Kreposti*,

1984). Na década de 70, o cineasta esteve envolvido nas perseguições da censura soviética e foi preso por vários anos, sendo solto após intensa campanha internacional.

As obras de Paradzhanov “criaram” um universo fantasmagórico. *Sombras de Nosso Antepassado Esquecido* resgata ritos pagãos em cores vibrantes e eventos extremamente dramatizados. O universo subjetivo e onírico criado por Paradzhanov, cuja idéia mestra está na possibilidade de colocar na tela imagens simbólicas, metafóricas e oníricas, deu ao diretor um lugar particular no cinema soviético. Seus filmes fugiam da narrativa habitual: freqüentemente não havia jogo de campo-contracampo, *raccords*, não usava psicologia das personagens e centrava a “dança” de cores e visões sobre a vida e a morte¹³. Passou a década de 70 praticamente sem filmar só voltou a filmar na década de 1980. Acima de tudo, acreditava na beleza como instrumento de salvação do espírito humano.

Os anos 70 encerraram o cinema soviético sob o signo duplo da perseguição intensa à atividade criativa e do sucesso comercial de filmes como *Moscou não Acredita em Lágrimas* (*Moskwa Sleam Nje Verit*, 1980), dirigido por Vladimir Menshov, que teve 75 milhões de ingressos vendidos contra 3 milhões de *Stalker*. Os filmes de Tarkovsky sempre demoravam a serem aprovados e, quando feitos, eram acusados de formalistas, herméticos e indulgentes, o que quase quer dizer burguês no contexto de então. Filmou

¹³ BOUSSINOT, 1989.

em condições adversas quase todas as vezes e após *Stalker*, exilou-se na Europa Ocidental.

O cinema russo entrou em outra fase com a *Perestroika* e a *Glasnost*. Os anos 1980 foram marcados, ainda, pela censura e por uma crise do regime soviético. Mas Andrey Tarkovsky já estava fora da URSS, exilado ora na Itália, por vezes na Suécia, e na França. Faleceu de câncer em 1986.

Capítulo II:

Tempo, natureza e cinema para o cineasta Andrey Tarkovsky

No capítulo que se segue explano as idéias de Andrei Tarkovsky sobre as relações entre cinema, o tempo e a natureza. Analiso os escritos do cineasta russo centrado-me em entrevistas encontradas na Internet, depoimentos colhidos em documentários e o poético livro *Esculpir o Tempo*.

Começo pela biografia do cineasta e depois passo para os aspectos relacionados aos seguintes temas: arte, tempo, e as relações destes com o horizonte de sagrado na obra do diretor. As questões da natureza e do tempo, como veremos, assumem importância fundamental, uma vez que a imagem é assumida pelo diretor como meio de contato com o sentido da vida, o qual tem a ver com o resgate da experiência pessoal do mundo por parte do espectador.

No texto que se segue muitos conceitos serão tocados (tais como teoria, símbolo, moral). No entanto, vale ressaltar que não nos interessa seu “real” significado, mas o fato de que um sujeito usa esses conceitos ou os concebeu de uma forma singular. Por exemplo, se a arte é moral ou ética no sentido filosófico do termo, é menos importante do que o fato de que Tarkovsky acreditava na criação e na obra artística como um compromisso moral. Não é a definição de conceitos que me interessa mas sim seu alcance no pensamento do cineasta.

Biografia do cineasta

Andrey Arseni Tarkovsky nasceu em 1932, no distrito de Ivanov, na Rússia, e cresceu em uma vila de artistas próxima de Moscou. Vinha de uma família de artistas dedicados aos mais diversos gêneros da arte, tais como música, pintura, poesia, escultura, teatro, etc. Seu pai foi o poeta Arseni Tarkovksy, que inclusive recita alguns de seus poemas no filme *O Espelho* do filho.

Em 1954 cursa cinema no Instituto Cinematográfico Soviético de Moscou (VGIK), onde foi aluno de MiKhail Room. A influência de Room direcionaria o futuro cinematográfico do jovem graduando. Contra as

correntes “ideológicas” de sua época, em meio aos filmes dedicados mais à celebração do regime, Room resgatou ideais do cinema como arte, tendo como modelo a tradição russa de pensamento e prática artística que remete a Tolstoi e Tchekov.

Em 1960, concluiu seu curso de cinema com o média-metragem *O Rolo Compressor e o Violinista*, que não fez qualquer menção ao regime ou enaltecimento à pátria. A década de 1960 viu, na ex-URSS, os frutos do fim do stalinismo radical. Poetas antigos escreviam com mais liberdade, como Nikolai Tikhonov e Olga Berggolts. Ivgueni Ievtushenko tornou-se um precursor do lirismo intimista numa nova geração de poetas. O lirismo foi uma corrente importante da poesia de então, uma vez que correspondia à nova investida de assumida subjetividade antes eclipsada pela estética realista.

Mas não foi só na poesia que se vê essa modificação. Na literatura apareceram os romances de Pasternak (*Doutor Jivago*) e de Aleksandr Soljenitsin (*Arquipélago Gulag*), que ganharam notoriedade e denunciaram os abusos do totalitarismo. Soljenitsin exilou-se, perseguido por suas obras contra a intolerância.

No cinema não foi muito diferente. A nova geração constituída por nomes como Andrey Tarkovsky, Andrey Konchalovsky, Nikita Mikhalkov, Vadim Sluvov, entre outros, foi fiscalizada de perto. Isso levou Konchalovsky

e Tarkovsky ao exílio, como mencionado no capítulo anterior. O cinema era uma espécie de cartão de visitas do regime. Meio de massa, visto em todas as direções do território russo, foi acompanhado com vigilância por parte das autoridades.

Em 1961, ele assume o projeto de *A Infância de Ivan* adaptado do conto *Ivan*, de Vladimir Bogomolov. O projeto começara sobre a direção de outro diretor, mas foi assumido com metade do orçamento original por Tarkovsky, que contou ainda com a ajuda de Andrey Konchalovsky na reformulação do roteiro. O resultado foi uma obra intimista, que mostrava uma criança usada como espiã pelo exército russo, durante a Segunda Guerra Mundial. O filme causou certo escândalo pelo tema, bem como não apresentava um discurso heróico ou nacionalista sobre a guerra. Segundo Vadim Sluvov, eles (Tarkovsky e Konchalovsky) tinham vivido a guerra e não parecia fazer sentido fazer um filme em que houvesse sua glorificação.¹ Choca também o subjetivismo e a atenção dada à personalidade do jovem Ivan na representação de seus sonhos e medos.

O filme arrebatou o prêmio máximo do Festival de Berlin de 1962, dando visibilidade internacional a Tarkovsky. Mas o Goskino ficou atento ao diretor. Como visto nos capítulos anteriores, seus trabalhos seguintes foram todos seguidos de perto. A película concluída em 1966, *Andrey Rublev*, só foi liberada cinco anos depois e novamente o diretor foi acusado de subjetivismo

¹ O depoimento de Sluvov pode ser visto no dvd da coleção *Dossiê Tarkovsky Vol I*.

e de não fazer filmes para a massa. Em 1972 foi lançado *Solaris*, ficção-científica baseada no livro homônimo de Stanislaw Lem. O filme também saiu filosófico, subjetivo ao “extremo”. Talvez tenha sido a obra mais assistida do diretor fora da ex-URSS. Nessa época, a fama do diretor era grande no mundo inteiro, bem como sua quase “marginalização” na ex-URSS.

Em 1975 foi lançado *O Espelho*, o mais subjetivo filme do diretor. Uma obra de memória da infância, na qual nunca aparece o narrador-personagem da estória (presença de quem só ouvimos a voz em *off*). As cenas da memória e da imaginação se confundem de forma a estabelecer outro universo diegético inimaginável fora da própria obra. Foi a película mais incompreendida do cineasta. Mesmo a filmagem do *Espelho* foi complicada. O filme era para ser colorido, por exemplo, mas freqüentemente o Goskino enviava-lhe apenas película em preto e branco, o que implicava em um esforço da parte do diretor para encaixar cenas em *p&b* no meio da estória.

Finalmente veio *Stalker* (1979), última obra realizada na ex-URSS. A película foi rodada, mas a primeira metade foi completamente perdida e Tarkovsky viu-se obrigado a re-filmar a fita inteira com metade do material disponível. Na viagem de divulgação do filme na Europa Ocidental, o diretor não retornou à URSS. Seguiu-se o doloroso exílio que gerou duas obras melancólicas: *Nostalgia* (1983), realizado na Itália, sobre um dramaturgo

russo que busca pistas de um poeta conterrâneo exilado, e *Sacrifício* (1985), realizado na Suécia, quando Tarkovsky já se sabia doente de câncer. Após terminar o filme, o diretor faleceu e seu último trabalho foi visto como um testamento.

Os escritos de Tarkovsky

Durante sua vida, o diretor concedeu inúmeros depoimentos, escreveu artigos e um livro sobre seu trabalho como cineasta, nos quais expôs suas idéias sobre arte, sobre a vida e a responsabilidade do artista. Aqui me debruço sobre os pensamentos desse realizador referentes à “natureza” do cinema e como eles revelam relações com uma concepção peculiar do sagrado, que está relacionada a dois elementos muito presentes em seus filmes: a natureza e o tempo.

A explanação que se segue conta com material colhido de três fontes: 1) a rica coleção de depoimentos colhida e veiculada no Brasil pela Continental na *Coleção Andrey Tarkovsky*, distribuída em quatro *DVDs*; 2) entrevistas colhidas no *site* www.nostalgia.com, que tem a vantagem de ter textos da época do lançamento de muitos dos filmes desse cineasta; 3) o livro terminado pouco antes de sua morte, *Esculpir o Tempo*, já traduzido ao

português, que contem a exposição de alguns aspectos teóricos sobre o cinema; 4) algumas características de seus filmes e diálogos dos personagens que são significativas.

Meu aliado no entendimento das idéias do cineasta foi o francês Jacques Aumont (2004b)². Essa parte do texto almeja marcar em que medida as continuidades entre “teoria” e “prática” revelam aspectos do horizonte de sagrado do cineasta.

Outro aspecto é a *sincronia* da análise. Considero que embora haja modificações na obra de Tarkovsky, bem como a maturação de suas idéias sobre cinema, sigo o norte concebido por *Esculpir o Tempo*, texto do final de vida, que contém o elemento fundamental do trabalho imagético de Tarkovsky, ou seja, sua enquanto concepção simbólica. Se por um lado, a reflexão sobre o “cinema como arte do tempo” atinge sua plenitude no final da vida do diretor, por outro, a concepção simbólica da imagem cinematográfica, e sua relação com o tempo, remontam à década de 60.³

Andrey Tarkovsky coloca que *Esculpir o Tempo* é um relato para ajudar a si mesmo a compreender os rumos de sua própria trajetória. Nesse sentido, é um livro-crônica por meio do qual esse o escritor espera encontrar a si mesmo “plenamente e com independência” (TARKOVSKY, 1998, p 9). O

² O trabalho de Aumont sobre as teorias dos cineastas é um apanhado sobre as teorias que muitos realizadores desenvolveram sobre sua prática de construção de filmes.

³ Maya Turovskaya (1989) demonstra que os aspectos básicos da teoria de Tarkovsky estavam presentes já na primeira metade da década de 1960.

texto não é um tratado, mas se debruça sobre inúmeros aspectos teóricos do cinema, fazendo-se, por vezes, livro teórico. Contêm assim aspectos autobiográficos e teóricos ao mesmo tempo. Os últimos são explorados no texto a seguir.

A natureza e o tempo

O cinema é a arte que devolve o tempo perdido ao espectador. Arte nova e industrial, mas a única que pode devolver o tempo de vida (que o espectador um dia teve) na forma de imagem. As pessoas vão ao cinema para reencontrar o tempo perdido. Essa é a tese de Tarkovsky. Para ele, o cineasta trabalha diretamente em seu material fílmico sobre o tempo gravado, pois acredita que o tempo emana diretamente da imagem do cinema, estando o tempo impresso nela. Cabe ao cineasta saber esculpir o tempo para o espectador.

Porém, as teses de Tarkovsky não prezam pela coerência lógica, visto que seu objeto, o espírito humano que têm lugar na apreciação artística, não é passível de ser colocado na forma lógica. Para o cineasta russo, o tempo só emana da imagem porque foi impresso nela, mas só está impresso pois foi capturado em seu *devir* no mundo. Assim, num

determinado momento, um cineasta e seu *camera man* ligaram uma câmera e capturaram o próprio *devoir* e conseguiram imprimir o tempo na imagem cinematográfica. Aliás, a imagem, para Tarkovsky só será cinematográfica se o tempo estiver nela.

Então como funciona, afinal de contas, este tempo impresso? Sigo aqui as observações precisas de Jacques Aumont (2004b) sobre as teses de Tarkovsky. O cineasta russo, fazendo parte daqueles que tiveram a ambição de aprofundar suas opiniões estáveis e não de mudá-las o tempo todo, acreditava que o cinema era mais assimilável a uma arte do que a uma técnica. O diretor de *Solaris* é dos cineastas que mais longe levou o gosto pela teorização. Sua concepção do cinema como arte do tempo divide-se em três níveis diferentes:

1) **Tempo empírico** – refere-se à experiência temporal do espectador. Para o realizador russo o tempo é o passado e seu vestígio na memória. O cinema, ao devolver o tempo ao espectador, faz ele reencontrar o tempo passado em vias de esquecimento e o tempo “negligenciado”, aquele que não parece essencial mas que se revela importante. Assim, reencontrar o tempo é estabelecer uma relação entre a memória e a própria experiência de tempo, com o tempo passado e como o tempo que passa. Tarkovsky acrescenta, porém, que o que determina o tempo presente é o tempo passado. Na sua opinião, o tempo não é referente ao transitório, mas

ao *estado*, condição e modo da existência humana, não existindo o homem fora do tempo:

O tempo constitui uma condição da existência do nosso “Eu”. Assemelha-se a uma espécie de meio de cultura que é destruído quando dele não mais se precisa, quando se rompem os elos entre a personalidade individual e as condições da existência.

...

O tempo é necessário para que o homem, criatura mortal, seja capaz de se realizar como personalidade. Não estou, porém, pensando no tempo linear, aquele que determina a possibilidade de se fazer alguma coisa e praticar um ato qualquer. O ato é decorrência, e o que estou levando em consideração é a causa que corporifica o homem em sentido moral.

A história não é ainda o Tempo; nem o é, tampouco, a evolução. Ambos são conseqüências. O tempo é um estado: a chama que vive a salamandra da alma humana (TARKOVSKY, 1998, p 64).

O cineasta, basicamente, interessa-se pelo tempo abstrato, embora vivido, aquele que é inscrito no filme e se refere ao tempo vivido do artista. Esse encontra influência no tempo vivido e pensado pelo espectador.

2) **Tempo Impresso** – referente ao tempo da imagem, sendo este a própria natureza do plano cinematográfico. O cinema é, assim, uma máquina de imprimir o tempo na forma de acontecimentos, tendo relação direta com o tempo verdadeiro, tempo da vida ao qual nenhuma outra arte tem acesso senão indiretamente. Sendo registro automático, quase passivo, o tempo impresso do acontecimento é a própria substância do cinematográfico.⁴ Tarkovsky procura pensar o específico ao cinema enquanto arte e como isso estabelece um diálogo com as teorias do cinema anteriores às suas. Dialogando com essa tradição coloca:

Na forma de que o cinema imprime o tempo? Digamos que na forma de evento concreto. E um evento concreto pode ser constituído por um acontecimento, uma pessoa que se move ou qualquer objeto material; além disso, o objeto pode ser apresentado como imóvel e estático contanto que essa imobilidade exista no curso real do tempo.

⁴ O “tempo impresso” pode ser chamado também de *tempo interno* (ao quadro).

É aí que se devem buscar as raízes do caráter específico do cinema. Na música, sem dúvida, a questão do tempo também é fundamental, embora sua solução seja muito diferente: a força vital da música materializa-se no limiar do seu total desaparecimento. A força do cinema, porém, reside no fato de ele se apropriar do tempo, junto com aquela realidade material à qual ele está indissolúvelmente ligado, e que nos cerca dia após dia e hora após hora (TARKOVSKY, 1998, pp 71-72).

3) **Tempo Esculpido** – Sendo o tempo a substância da imagem cinematográfica, o diretor o trabalha diretamente, e, como artista, deve tratá-lo. O tempo resgatado pelo plano deve ser real, mas nem singularizado ou particularizado em demasia, devendo conservar algo de geral e referindo-se ao mundo e ao acontecimento mostrado (AUMONT, 2004b). O cineasta deve estar diretamente comprometido em saber contraditoriamente lidar sem intervir na temporalidade do filme e dar forma, ao mesmo tempo, ao tempo fílmico. Assim sendo, o essencial no cinema é o trabalho de filmagem e não de montagem. Esta advém como resultado associativo do tempo que flui dos planos e não o contrário (aqui Tarkovsky inverte a idéia de Eisenstein). O tempo real impresso na forma de eventos é a base a ser buscada na filmagem:

O tempo em forma de evento real: volto a insistir nisso. 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.

...

É esta a minha concepção de uma seqüência fílmica ideal: o autor roda milhões de metros de filme, nos quais, sistematicamente, segundo após segundo, dia após dia e ano após ano, a vida de um homem é acompanhada e registrada, por exemplo, do nascimento até a morte, e de tudo isso aproveitam-se apenas dois mil e quinhentos metros, ou uma hora e meia de projeção...

(...) Trata-se de selecionar e combinar os segmentos de fatos em sucessão, conhecendo, vendo e ouvindo exatamente o que se encontra entre eles e o tipo de ligação que os mantém unidos. Isso é cinema (...) O cinema deve ser livre para selecionar e combinar eventos extraídos de um “bloco de tempo” de qualquer largura ou comprimento (TARKOVSKY, 1998, pp 73-74).

Percebemos, com isso, em Tarkovsky uma ligação entre tempo e evento, uma vez que o tempo é impresso diretamente na imagem do

cinema, porque a natureza técnica dele permite ao evento real “pregar-se” diretamente à imagem. Em outras palavras, não só o tempo é constitutivo primordial da personalidade humana, mas ele só é possível porque seu estado se faz presente na vida e na imagem e se apresenta como *fato*, o conjunto de eventos que o constroem.

A natureza é o suporte do tempo impresso, pois só através do registro do mundo (em sua visibilidade factual e dinâmica) se faz presente. Isso explica as cenas da natureza nos filmes do diretor, uma vez que importa mostrar a pessoa que fala e se move, o vento que passa na relva ou nas árvores (*O Espelho*), as algas na água (*Andrey Rublev*, *Solaris*), o cavalo deitando-se no campo (*Andrey Rublev*) e os sons da água caindo em todos os seus filmes. Aquilo que parece o tempo sem importância mostra a verdadeira natureza do mundo em seus múltiplos eventos. Eles ampliam o pensar e o sentir o tempo.

O fato de a natureza, que aparece na forma de evento, concretizar a presença do tempo na imagem é essencial ao horizonte de sagrado na obra de Tarkovsky (o qual só será exposto no próximo capítulo). Para o cineasta, o acontecimento em si pode não definir um sentido, e todo o sentido reside apenas no afeto produzido sobre aquele que assiste ao filme, pois, como na vida, o sentido do mundo provém da relação afetiva que se têm com as

coisas e acontecimentos. O realizador propõe uma visão poética do mundo (voltarei a isso no capítulo seguinte).

O símbolo para Tarkovsky

Fernando Fuentes (1995) divide as tendências de interpretação dos filmes de Tarkovsky em duas principais: a primeira associa a obra do cineasta ao romantismo alemão do século XIX, em muito corroborada por um roteiro não filmado que Tarkovsky escreveu baseado nos contos de E. T. Hoffman⁵. Esta corrente enfatiza a tentativa de reencantar o mundo do diretor por meio de seus filmes, marcados pela rejeição da sociedade burguesa. A segunda corrente é a das alegorias barrocas, que vincula Tarkovsky dessa vez com a escola de Frankfurt, sua reavaliação do iluminismo e decepção com o projeto hegeliano. Fuentes ainda coloca que seria interessante pensar as relações entre as obras do cineasta e o *haiku*, o que ele chama de “reticências taoístas”, uma espécie de terceira corrente, ainda inexplorada, que acentua a multiplicidade de construção de sentido em seus filmes. Minha leitura fará uma espécie de cruzamento entre essas três

⁵ Um dos principais escritores, contistas e poetas do romantismo alemão do século XVIII e XIX. Seus contos fantásticos influenciaram a literatura ocidental.

modalidades, reconhecendo um neo-romantismo em Tarkovsky e a multiplicidade de sentido própria ao *haiku*.

Embora, nesta dissertação, as imagens só sejam analisadas no quarto capítulo, aqui lembro do *haiku* pelo simples motivo de que introduz a questão da alegoria, da metáfora e do símbolo, reflexão fundamental para Tarkovsky. Ele sempre negou que seus filmes fossem simbólicos, que contivessem alegorias ou formas mais metafóricas e também que, caso estivessem presentes, era sempre como elemento secundário. Sua concepção sobre símbolo está diretamente relacionada a sua concepção sobre arte.

Perguntado sobre o que é arte, Tarkovsky dá a seguinte resposta:

Antes de responder o que é arte, a pergunta fundamental seria o qual o sentido da vida do homem na terra? Talvez estejamos aqui para nos aperfeiçoar espiritualmente. A arte é um meio de conseguir o enriquecimento espiritual. Claro que de acordo com minha definição de vida! Alguns dizem que a arte ajuda o homem a conhecer o mundo como nenhuma outra atividade intelectual. Não acredito nessa possibilidade de conhecimento. Sou qual um agnóstico. O conhecimento nos distrai do nosso objetivo principal na vida. Quanto mais aprendemos, menos

sabemos. Indo ao fundo, nosso horizonte se torna mais estreito. A arte enriquece a própria capacidade intelectual do homem e ele pode, então, crescer para usar o que chamamos de livre-arbítrio (Depoimento no Dossiê Tarkovsky. Vol. 1. Continental).

Arte e conhecimento não são a mesma coisa, assim como aprender e saber diferem. O realizador estabelece uma dicotomia entre conhecimento e sentimento e, em sua postura romântica, valoriza o segundo. Apenas o sentimento pode servir para guiar o homem em sua conduta na vida, de auxiliar frente sua rede de escolhas. As experiências individuais são incomunicáveis.

Para o cineasta é importante que o que está em cena importe tanto ao espectador do filme quanto ao artista. Ou seja, concomitantemente, há o fazer do cineasta, que consiste em esculpir o tempo bruto para devolvê-lo a si mesmo (em última análise o primeiro espectador de seu filme), e há seu trabalho de não conduzir o espectador a algum fim simbólico definido. Não há sentido em impor sentido para Tarkovsky. Esse sentido deve sempre ser aberto. A imagem cinematográfica deve servir como abertura de criação de sentido e não como viés de um fim definido. Ao artista, cabe criar condições para que os outros, ao contemplarem sua arte, criem os seus sentidos particulares. Por isso, nem a água, nem o fogo ou qualquer outra coisa têm

um motivo para estar lá numa imagem qualquer, além do fato de serem coisas do mundo que aparecem em cena. O cineasta afirma que:

A chuva, o fogo, a água, a neve, o orvalho, o vento forte – tudo isso faz parte do cenário material em que vivemos; eu diria mesmo da verdade de nossas vidas. Por isso, fico confuso quando dizem que as pessoas são incapazes de simplesmente saborear a natureza quando a vêem representada na tela, e que, em vez disso, procuram algum significado que imaginam estar nela colocado (...) Mas isso não significa absolutamente a mesma coisa que introduzir a natureza em meus filmes seja como um símbolo de alguma coisa – Deus me livre!

...

A resposta é que desejo criar o meu próprio mundo na tela, em sua forma ideal e mais perfeita, de modo como o vejo e sinto. Não estou tentando me esquivar à minha platéia, ou tentando ocultar do espectador alguma intenção secreta particular: estou recriando meu mundo com os detalhes que me parecem expressar com mais *exatidão e plenitude o sentido indefinível de nossa existência*. (meu grifo. TARKOVSKY, 2001, p 257-58).

As paisagens úmidas, as chuvas repentinas e a água (mais abundante dos elementos da natureza em seus filmes) são forças presentes nas experiências de Tarkovsky e do próprio povo russo. A água está nos filmes porque está no mundo. A imagem deve apresentar a natureza. Percebe-se que Tarkovsky rejeita o “símbolo” simples (emblemas e alegorias) e o abraça na qualidade de abertura de sentido in verbalizável. O símbolo deve ter um resultado afetivo. A rejeição do alegórico serve a causa de fazer da paisagem o acontecimento da imagem. Em outras palavras: a paisagem não tem sentido alegórico, mas artístico uma vez que é cenário, ambiente estético da ação que pode ela mesma se constituir em ação.

Preocupado com o espectador, o cineasta advoga a necessidade daquele ter a oportunidade de desenvolver o seu sentido. É isso que aproxima seus filmes e a própria concepção simbólica de Tarkovsky do *haiku*, como coloca Fernando Rey Fuentes (1995). O *haiku* é uma abertura de sentido infindável, que quer fazer pensar e sentir indefinidamente. Esse é o projeto de Tarkovsky e tal aspecto é pressuposto do tempo impresso.

O tempo impresso, doravante, só está na imagem porque está no mundo, faz parte do *devoir* capturado.⁶ A imagem é simbólica porque admite o acesso a uma experiência particular de vida. A questão é que a forma de

⁶ Algo afinal muito próximo da idéia de Pasolini de que o cinema apresenta a realidade por meio da própria realidade e que o filme é um recorte do verdadeiro cinema que é a vida no mundo.

imprimir o *devenir* na imagem *é através do movimento*.⁷ Por isso, a natureza é tão importante nos filmes de Tarkovsky. A paisagem adquire, portanto, em seus filmes, a qualidade, ela própria, de evento, fato do mundo visual. Ela oferece, ao lado dos usos de câmera e da montagem, a possibilidade de fazer sentir o transcorrer de tempo nas águas, nos ventos, nas árvores e nos sonhos, todos muito presentes nos filmes desse diretor. O mundo acional é capturado em sua materialidade pela escolha estética do realizador.

A natureza *é o mundo trazido ao olhar* por meio da imagem cinematográfica. Seu sentido é, portanto oculto e passível de ser “descoberto”, mas tal desvelo só pode ocorrer na subjetividade particular do espectador. O símbolo foi definido, por esse cineasta, tomando de empréstimo, a definição de Vyacheslav Ivanov:

Um símbolo só é um símbolo verdadeiro quando é inesgotável e ilimitado em seu significado, quando exprime, em sua linguagem oculta (mágica e hierática) de sinais e alusões, alguma coisa de inexprimível, que não corresponde às palavras. Tem uma multiplicidade de faces e abriga muitas idéias,

⁷ Qualquer representação lida com o tempo de alguma maneira. No entanto, o cinema é a única arte que dá o tempo como percepção. Isso é um ganho trazido pelo “movimento” que permite a audiência perceber a imagem de matriz fotográfica como dotada de vida. Também Deleuze (1989) defendeu que a base e o específico da imagem cinematográfica é o movimento.

permanecendo inescrutável em suas mais recônditas profundezas (TARKOVSKY, 2001, p 53).

O interessante, na passagem acima, é que ao remeter ao conceito de Ivanov, o que este chama de símbolo o realizador chama de “imagem artística”.

O real, a natureza e o tempo devem ser, na perspectiva do diretor russo, perscrutados. A imagem do cinema é um dos meios dessa busca. Ela consiste numa *imagem-observação* ou *imagem-caráter* (AUMONT, 2004b), pois não tem nenhuma intenção de generalizar e pretendem realçar as singularidades. A imagem é mais forte no momento em que é singular:

O que é então a imagem? Em primeiro lugar, a singularidade assim exige, dela não existem formas universais; cada obra deve inventar suas próprias leis da forma e até seus “procedimentos” para “formular de maneira adequada a relação que mantém com a realidade” (...) o domínio do artista e a adequação forma-conteúdo devem ser julgados, não com base em cada detalhe do filme e analiticamente mas com base no conjunto e sinteticamente (AUMONT, 2004b, p 63).

Partindo de uma tradição relacionada à teoria do ícone (esse é um dos temas do capítulo III), a imagem é concebida como constituída de um lado representativo e outro metafórico, seu lado criativo. O símbolo é aceitável quando se dissolve no “naturalismo” fundamental da imagem fílmica. A imagem deve ser fresca, feita pela intuição, e resultando de uma percepção poética do mundo.

A moral e a representação

Talvez possa esclarecer melhor o aspecto da singularidade da imagem nas considerações de Tarkovsky por meio de suas opiniões sobre deve ser feito um filme de ficção-científica. Comparando seu *Solaris* ao *2001 – Uma Odisséia no Espaço* (*2001 – A Space Odyssey*, 1968), de Stanley Kubrick, afirma:

Eu vi o *2001* de Stanley Kubrick recentemente. O filme deu-me uma impressão algo artificial, era como se eu me encontrasse num museu onde demonstrassem as realizações tecnológicas mais recentes. Kubrick intoxica com tudo isso e esquece do homem, de seus problemas morais. E sem isso, a arte verdadeira não pode existir.

Por que em filmes de ficção científica vejo que os autores forçam o espectador a ver os detalhes materiais do futuro? Por que chamam suas películas - como Stanley Kubrick fez - proféticas? Não menciono especificamente *2001* que está entre muitos exemplos como um blefe e não há lugar para aquele trabalho de arte. Gostaria de filmar *Solaris* de maneira a respeitar e evitar induzir no espectador um sentimento de qualquer coisa exótica. Tecnologicamente, exótico é isto. Por exemplo: se filmarmos passageiros andando num bonde e não soubéssemos nada de bondes - vamos supor - porque nunca os tínhamos visto antes, a seguir, nós obteríamos um efeito similar ao que Kubrick fez na aterrissagem da nave espacial na Lua. Se filmarmos a mesma aterrissagem de maneira que normalmente filmamos bondes parados, tudo cairá em seu devido lugar. Assim precisamos pôr os personagens no real, não no exótico, cenicamente porque somente com a percepção do anterior [do bonde] pelos personagens do filme se tornará compreensível ao espectador. Isso por que exposições detalhadas de processos tecnológicos do futuro destroem a fundação emocional da película.⁸

⁸ "I saw Stanley Kubrick's *2001* recently. The film has made on me an impression of something artificial, it was as if I have found myself in a museum where they demonstrate the newest technological achievements. Kubrick is intoxicated with all this and he forgets about man, about his moral problems. And without that true art cannot exist."

No repúdio ao filme de Kubrick, aparece um aspecto fundamental do valor estético para Tarkovsky: tentar criar entre espectador e a imagem uma relação de harmonia baseada na ausência de encanto exótico. Trata-se de aceitar a *diferença* instaurada na imagem artística, que se baseia numa imagem primeira do mundo (a impressão da natureza e do tempo), mas fazendo dessa imagem *produtora*. Desse modo, ela deve dar ao espectador a oportunidade de criar sentido e não se deixar enganar. O exótico que Tarkovsky vê na ficção científica de Kubrick, por exemplo, é a *diferença* que abusa do poder da imagem rumo ao espetáculo. O cineasta almeja um reenvio da imagem ao mundo que lhe deu origem para, assim, o espectador poder reencontrar algo perdido.

Esse reenvio é endereçado, na opinião de Tarkovsky, ao sentido moral e espiritual ao qual o filme deve servir. Experimentar a imagem em si mesma parece inútil ao realizador.

“Why is it that in all the science fiction films I've seen the authors force the viewer to watch the material details of the future? Why do they call their films — as Stanley Kubrick did — prophetic? Not to mention that to specialists *2001* is in many instances a bluff and there is no place for that in a work of art. I'd like to film *Solaris* in such a way as to avoid inducing in the viewer a feeling of anything exotic. Technologically exotic that is. For example: if we filmed passengers getting on a tram and we knew nothing about trams — let's assume — because we had never seen them before, then we'd obtain the effect similar to what Kubrick did in the scene of the spaceship landing on the Moon. If we film the same landing the way we would normally film a tram stop, everything will fall in its rightful place. Thus we need to put the characters in real, not exotic, scenery because it is only through the perception of the former by the characters in the film that it will become comprehensible to the viewer. That's why detailed expositions of technological processes of the future destroy the emotioanl foundation of film”. In: http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/On_Solaris.html

Esquecer é relegar, pelo simples prazer de ver, os aspectos morais de um filme como *Solaris*. A arte se faz pelo confronto. As representações do mundo tecnológico e do exótico do *2001* de Kubrick, só criam, para o diretor russo, maravilhamento. O sentido moral direciona a concepção e a construção estética de Tarkovsky: *a imagem não pode ser vazia, um outro mundo em si e por si*. Ao contrário, deve ser um outro mundo para o homem habitar. Isso justifica as discussões tão longas presentes em seus filmes. Elas expõem em forma de diálogo a questão moral trabalhada pelas películas. Se os filmes de Tarkovsky colocam em evidência o enigmático e a moralidade que implica o confronto do homem com o mundo, os diálogos entre as personagens problematizam esses aspectos.

Tarkovsky evidencia, em seus escritos, a necessidade de um pensamento moral. Retomando a definição de arte do diretor, para quem ela ajuda na constituição do livre-arbítrio, vê-se como moral e arte estão interligadas na sua concepção de cinema. Moral é o dever de Tarkovsky para com o mundo, uma responsabilidade que tem como cineasta. Ao mesmo tempo em que, o símbolo implica numa abertura de sentido, ele também deve seguir uma conduta moral do sujeito singular.

A busca do transcendente: o dever do artista

Próximo de concluir *Esculpir o Tempo*, Tarkovsky afirma:

Num mundo em que existe a ameaça real de uma guerra capaz de aniquilar a humanidade, onde os males sociais existem em uma escala assustadora e que o sofrimento humano clama aos céus – é preciso encontrar um modo de fazer com que as pessoas se encontrem umas com as outras. Este é o dever sagrado da humanidade em relação ao seu próprio futuro e o dever pessoal de cada indivíduo (TARKOVSKY, 1998, p 247).

Os cineastas, para o diretor russo, não estão em situação de superioridade em relação ao espectador. O filme, sendo da ordem da arte, não é ordenado ou calculado, e consiste em recriar uma experiência que deve ser vivida pela primeira vez durante a filmagem. A imagem do cinema, para Tarkovsky, é sempre correta e expressa sua conformidade com a natureza do que ela própria mostra. E essa conformidade só existe na medida em que uma emoção sincera a gerou por alguém que a sentiu. O

artista não pode comunicar o que não sentiu! E a finalidade da arte é comunicar.

Não se trata, como atenta Aumont (2004b), de uma teoria do sujeito-centrado da expressão, uma vez que o artista não pode expressar a si mesmo, mas ao mundo. E para fazê-lo deve exprimir um sentimento a respeito daquele. A comunicação com o espectador é uma linguagem emocional, uma convenção que não termina com a passagem da emoção, mas visa um efeito de conhecimento, de *intuição*, *iluminação*, de *renovação*.

Tarkovsky não reflete sobre uma teoria de transmissão de emoções, mas enfatiza como estas têm de alcançar o mundo. Isso só é possível na medida em que o artista não diga tudo, devendo “instrumentalizar” o espectador a trabalhar sobre si mesmo. O artista deve purificar suas emoções, visando tornar o espectador apto a libertar a própria alma.

Para o realizador russo, sendo o cinema sintético, encadeamento dos fragmentos da vida representados segundo as leis próprias da arte, a função do artista é ajudar as pessoas a habitar o mundo. O cineasta não pode trabalhar para assustar ou reprimir, mas sim para libertar. Nesse sentido, o protagonista de *Andrei Rublev* pode ser tomado como signo do próprio Tarkovsky: nesse filme, a hesitação do protagonista em pintar o juízo final vinha do fato de que não queria criar imagens que assustasse,

ofendesse ou martirizasse as pessoas. Rublev não desejava trabalhar para o medo, mas para a iluminação espiritual, como Tarkovsky. Essa é a matriz da atividade criativa do diretor e de sua concepção estética: qual seja, a iluminação, o contato com o espírito, ou seja, fazer do cinema um meio, uma comunicação com o invisível, com o *sagrado*, que na sua concepção aparece sobre o nome de verdade da arte.

Mas, existe uma herança sobre a qual nosso cineasta trabalhou. A tradição de ícones alcança o cineasta russo, mas não aleatoriamente. Existiu também toda uma tradição da arte russa que pensou a arte como algo da ordem espiritual. Pois foi no contexto de fazer da imagem meio de contato com o espírito que tomou forma a sua filmografia. O dever do artista, assumido pelo realizador, privilegia a questão de se o social deve prevalecer sobre o individual ou este sobre o aquele:

Estou interessado no homem pronto a servir uma causa nobre, um homem relutante – ou até mesmo incapaz – de subscrever os dogmas geralmente aceitos de uma “moralidade” mundana; no homem que reconhece que o significado da existência está, acima de tudo, na luta contra o mal dentro de nós mesmos, para que no decorrer de uma vida possamos dar pelo menos um passo em direção à perfeição espiritual; pois a única alternativa a isso é, infelizmente, a que conduz à degeneração

espiritual. Nossa existência cotidiana e a pressão geral para a acomodação facilitam a escolha desta última alternativa... (TARKOVSKY, 1998: 251).

O problema apontado acima pelo diretor foi o novo aspecto da imagem artística da “escola poética” fundada pelos cineastas russos da década de 1960. Tarkovsky assumiu uma postura de combate pouco a pouco. Nos anos que seguem sua carreira após 1970, a evidente espiritualidade, que é tema principal de *Andrey Rublev*, vai se tornar um aspecto dominante e na época de *O Sacrifício*, seu último filme, se fará presente no próprio tema do filme:

Meu filme não pretende sustentar ou refutar idéias específicas ou defender este ou aquele modo de vida. O que eu quis foi propor questões e demonstrar problemas que vão diretamente ao núcleo das nossas vidas e, desse modo, levar o espectador de volta às fontes dormentes e ressequidas de nossa existência. Figuras, imagens visuais, estão muito mais capacitadas para realizar essa finalidade do que quaisquer palavras, particularmente hoje, quando o mundo perdeu todo o mistério e magia, e falar tornou-se mero palavrrório.

...

Nosso mundo humano é construído, modelado, de acordo com leis materiais, pois o homem atribui à sua sociedade as formas da matéria morta e assumiu suas leis para si próprio. Por isso, ele não acredita no espírito e repudia Deus. Vive apenas de pão. Como pode viver o Espírito, o Milagre, Deus, se essas entidades não cabem na estrutura, se são supérfluas e partir de seu ponto de vista? (TARKOVSKY, 1998, pp 274-275)

Eis o sagrado, a imagem como tentativa de demonstrar uma falha na sociedade contemporânea: uma falta de contato com o próprio espírito. Estabelecer o contato com o invisível é a base do signo religioso.

Capítulo III

***E*spaço de experiência de Tarkovsky: tradições da arte russa e soviética**

O objetivo deste capítulo é fazer um rastreamento da genealogia provável das idéias de Tarkovsky, a respeito de arte, e como isso se vincula a uma reflexão sobre o sagrado. O percurso será, portanto, duplo: histórico, na medida em que visa buscar a recorrência de temas afins na cultura russa, que remotam aos ícones medievais, e sincrônico, na medida que evidencia como a reflexão sobre a arte de Andrei Tarkovsky é uma nova faceta de reflexão sobre o sagrado.

O que chamamos de *espaço de experiência* é tomado emprestado de Reinhard Koselleck, para quem “a experiência é um passado presente, cujos acontecimentos foram incorporados e podem ser recordados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto os modos inconscientes de comportamento que não precisam, ou não deveriam, estar presentes no saber” (KOSELLECK, 1993, p 338)¹. Nas experiências de cada um estão sempre contidas as experiências alheias, na medida em que conservadas e transmitidas pelas gerações e instituições.

¹ “[...] la experiencia es un pasado presente, cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados. En la experiencia se fusionan tanto la elaboración racional como los modos inconscientes Del comportamiento que no deben, o no debieran ya, estar presentes em el saber”.

É importante notar que não falamos de genealogia apenas, mas em *espaço* de experiência. Tem sentido falar da experiência procedente do passado como *espacial*, porque esta, uma vez reunida, forma uma totalidade em que estão simultaneamente presentes muitos estratos de tempos anteriores, sem dar referências de um antes e um depois. Para Koselleck, não há experiência cronologicamente mensurável, porque qualquer momento se compõe de tudo o que pode evocar de recordação da própria vida e do saber de outra vida. Cronologicamente, toda experiência salta sobre os tempos, não cria continuidade, no sentido de uma elaboração aditiva do passado.

Viso, assim, reconstruir o espaço de experiência estética de um sujeito histórico para, através dele, evidenciar a configuração do que chamei de horizonte de sagrado. Nessa perspectiva, as temporalidades são confluentes e sobrepostas, sendo possível fazer as ligações dispostas no texto que se segue.

O capítulo está dividido em cinco sessões: a primeira dedicada aos ícones medievais; a segunda é voltada ao início do século XX, quando artistas (Kandinski, Chagall, Malevitch) pré e pós-revolucionários refletiam sobre o papel da arte; a terceira aponta à construção da idéia de arte na cultura russa do século XIX, por meio de considerações feitas por literatos (Tolstoi, Dostoievski, Tchekov); a quarta serve à reflexão especificamente cinematográfica das vanguardas dos anos 1920 (Eisenstein e Vertov); a última sessão é dedicada ao próprio Tarkovsky e sua geração, realizando a filiação desta com uma série de temas recorrentes da cultura russa,

Este é, portanto, um capítulo de pontuações das possibilidades de leituras, que visam mostrar como houve um deslocamento sensível na idéia de arte (principalmente naquela relacionada ao *status* da imagem), ocorrida

no final do século XIX e início do século XX, que é retomada por Tarkovsky e sua geração na segunda metade do século XX.

O ícone russo

Quando o cristianismo foi oficializado, no Império Romano, no século IV d.C., não haviam templos dedicados ao culto cristão. A construção dos novos templos inaugurou a questão da decoração de seus interiores. E, foi nesse contexto que a imagem tornou-se um problema. Não deviam, isso era consenso, haver esculturas, mas pinturas podiam ser pensadas de outra forma. Muitos teólogos pensavam que as pinturas poderiam ser úteis para ajudar a congregação a recordar os ensinamentos e manter viva a memória dos fatos sagrados. Esse ponto de vista foi adotado principalmente na parte latina ocidental do Império Romano.

O Papa Gregório, o Grande, no final do século VI d.C., seguiu essa orientação, no entanto o tipo de arte admitida seguia um modelo restrito. A representação de episódios das sagradas escrituras deveria, desse modo, ser montada da maneira mais clara e simples possível, recusando tudo que desviasse o espectador da finalidade principal e sagrada.

Na parte oriental do Império Romano, sob comando de Bizâncio², a problemática das imagens atingiu outro patamar. Ali se desenvolveu uma escola teológica particular que acabaria, no século XI d.C., por constituir a Igreja Católica Ortodoxa. A imagem foi problematizada de forma mais radical. Uma parte dos teólogos era contra todas as imagens de natureza

² Costantinopla tornou-se capital do Império Romano, em 320 d.C., no governo de Constantino e, em 395, após a morte de Teodósio, a cidade passou a sediar o Império Romano do Oriente (ou Império Bizantino), adotando o nome de Bizâncio também.

religiosa e, no século VIII d.C., essa “facção” ganhou a primazia – eram os iconoclastas que conseguiram um édito imperial, em 726 d.C., que proibiu as imagens religiosas. Mas havia também os iconófilos que não estavam de acordo com as idéias de Gregório. Eram a favor das pinturas, uma vez que para eles não eram mero recurso pedagógico, mas sim *sagradas*. Essa “facção” saiu vencedora na segunda metade do século IX d.C., pois, em 843 conseguem a revogação da proibição, o chamado “Triunfo da Ortodoxia”. Segundo Gombrich (1989), a importância desse fato à História da Arte foi inestimável: “as pinturas numa igreja não mais puderam ser encaradas como meras ilustrações para uso daqueles que não sabiam ler. Eram vistas como reflexos misteriosos do mundo sobrenatural” (GOMBRICH, 1989, p 98).

Assim, os fatos das Histórias Sagradas não podiam ser pintados de qualquer forma. O artista não podia seguir sua imaginação livremente e tornou-se imperativo, aos bizantinos, a observância das tradições iconográficas. Nascia, desse modo, a pintura sagrada bizantina, envolvida em todo um contexto filosófico-teológico que, mais do que representar um fato bíblico para servir de memória artificial ou tecnologia desta (ALMEIDA, 1998), era inserida como elemento do próprio culto, de mediação com o sobrenatural.

Aparece aqui a problemática do signo religioso observada por Jean-Pierre Vernant (1975), quando de sua reflexão sobre o *duplo* como categoria psicológica dos gregos clássicos. Refletindo sobre o *kolóssos* na cultura grega, o historiador Vernant chega à conclusão de que a imagem, quando surgiu no contexto helênico, não era signo figurativo, servindo para designar o gigante de pedra. Servia para atrair, fixar um duplo que se encontra em condições anormais; permitia restabelecer entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos as relações corretas. Ela possuía, assim, a virtude de fixação e sua função era traduzir, em uma forma visível, a força dos mortos

e efetuar sua inserção, conforme à ordem, no universo dos vivos. O signo plástico não era, portanto, separável do contexto da crença. Só se revestia de significações através de processos rituais dos quais era o objeto: nele ou era o aspecto visível que vinha em primeiro plano, ou o aspecto invisível.

O *kolóssos* liga vivos e mortos e insere a morte no mundo dos vivos, mas o que subsiste ao argumento de Vernant é que, num contexto ritual, o signo figurativo se torna imagem do sagrado e ali funda uma comunicação com o invisível, com um Outro sobrenatural e transcendental. É isso que nos parece ocorrer com a imagem em Bizâncio, e, notadamente, na Rússia.

No século X d. C., a Rússia converteu-se ao cristianismo ortodoxo e ingressou na arte sacra construindo igrejas decoradas com afrescos e ícones. Tomando Bizâncio como modelo, adaptou cânones bizantinos ao seu gosto. Não foi montado um sistema único de arquitetura e decoração num “país” tão vasto, e numerosos centros (Moscou, Novgorod, Píkov, Kiev) sucederam-se em influência pelas planícies russas, criando seus próprios estilos. Ícones e utensílios eclesiásticos compunham o ambiente universal representado por objetos de culto, adoração e admiração no “país” inteiro.

Os ícones desempenharam um papel essencial na vida litúrgica, teológica e intelectual da Rússia. Esta mergulhou na cultura teológica bizantina e na intensa cultura iconográfica que floresceu com o “triunfo da ortodoxia, isto é, o triunfo da veneração dos ícones sobre o iconoclasmo” (GOMBRICH, 1989, p 99).

Segundo Jean-Claude Marcadé (2002), nos ícones o abstrato sobrepõe-se ao concreto, a dramatização vê-se excluída e a imagem revela a presença de Deus entre os homens. Ao contrário do quadro de tema religioso do ocidente, o ícone não é fruto do individualismo, nascendo de um consenso

eclesiástico, do movimento profético e da experiência eclesiástica da comunidade. Eles representam por si só um cosmo, uma ordem, inscrevendo-se no templo, espaço sagrado que sacraliza a imagem, na mesma medida em que ela faz o mesmo com o espaço.

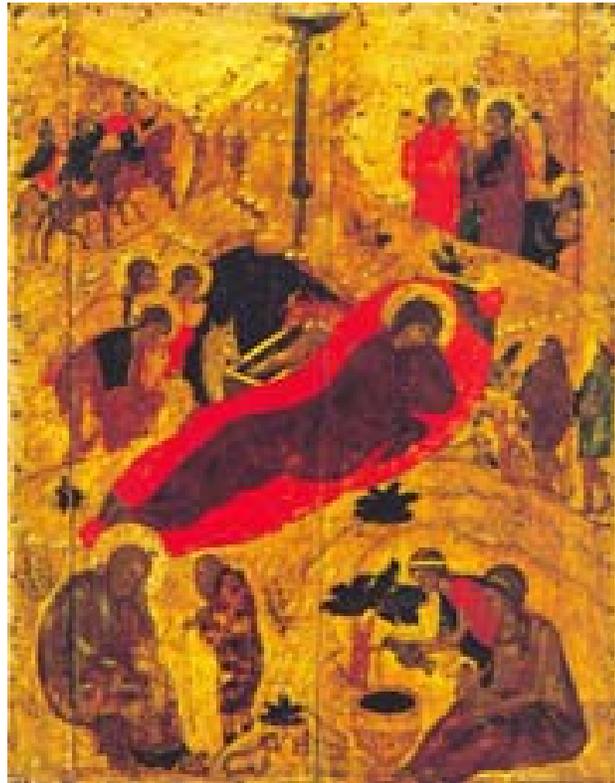
O ícone permitiria, segundo Marcadé (2002), ver a humanidade divinizada, a fusão do divino e do humano, do visível e do invisível, do aparente e do oculto: “a percepção do ícone russo como distinto, por seu espírito e por sua “letra”, de todas as manifestações orientais e bizantinas, começou na segunda metade do século XIX e acabou por se impor no século XX” (MARCADÉ, 2002, p 93). Antes disso, porém, no século XVIII, devido às reformas de Pedro I, a Rússia voltou-se novamente à Europa Ocidental. Os russos passaram a construir palácios e decorá-los em estilo europeu, com paisagens, naturezas mortas, telas de temas históricos, mitológicos e bíblicos.

Houve, então, a predominância dos princípios da estética ocidental, o que não significou, porém, que a arte religiosa tivesse sido interrompida. Paralela à “ocidentalização”, as igrejas e ícones continuaram a ser construídos e pintados. No século XIX os ícones contavam com defensores e propagadores. O escritor Lieskov, por exemplo, escreveu uma novela, “O Anjo Seleta”, em 1873, que se tornou um dos maiores divulgadores e legitimadores de ícones, favorecendo um retorno às fontes dessa arte litúrgica:

Desenvolveu-se na Rússia uma gama muito rica de expressões icônicas, da austeridade dos monges que viveram em seus próprios corpos a luta contra a natureza ao refinamento dos corpos angelicais de Rubliov, passando pela manifestação do “caráter nacional russo”, físico e espiritual, em muitos ícones

do Cristo. Andriei Tarkovski revelou-o em seu filme *Andriéi Rubliov*, afresco grandioso que expõe a interação carnal e espiritual do homem russo do século XV. A contaminação da pintura profana acaba por roubar à pintura de ícones seu verdadeiro sentido, que é tanto teológico-filosófico, como estético (MARCADE, 2002, pp 95-96)

Tarkovsky teria, segundo Marcadé, compreendido que o ícone faz transparecer a essência metafísica daquilo que representa. Lieikov e Dostoievski rejeitaram as representações religiosas do século XIX por acharem-nas alheias às tradições de ícones russos. Também muitos artistas do primeiro quarto do século XX, sofreram influências dos ícones russos. Estes serviam de pedra de toque à tomada de consciência do tesouro formal russo e os pintores em especial sofreram larga influência figurativa. O ícone eclesiástico pressupõe a eliminação de todo o sensualismo, senão de toda sensualidade, e os pintores de ícones jamais compreenderam as cores como relações cromáticas, como valores, mas como material pictorial. O ícone russo não tinha sentido fora da conjunção do divino com o humano, como colocado na encarnação de Cristo, na *Trindade do Velho Testamento* (Fig. 25) ou na *Natividade* (Fig. 1) de Andrei Rublev.



(Fig. 1) *A Natividade de Cristo*. Andrey Rublev, 1405.

O pensamento cromático/sinfônico, defendido por Malievtch e Kandinski, mostra um deslocamento significativo que houve na concepção dos ícones em finais do século XIX e início do século XX. Importa, então, saber como a pintura russa se apropriou dessa herança.

Do espiritual na obra de arte

Até 1917, o cristianismo foi reverenciado na Rússia. Até essa época, a população ocupava-se com agricultura e morava no campo. As novas

tendências demoravam para chegar e havia resistência contra elas. O ambiente que educava os camponeses era o meio artístico no qual os utensílios eclesiásticos, ícones e objetos religiosos. Ainda assim os hábitos e estilos ocidentais clássicos e realistas se apropriavam de novas possibilidades expressivas que não tinham espaço na iconografia religiosa.

Na segunda metade do século XIX, os artistas, influenciados pela estética ocidental, se interessaram por temas que vinculavam problemas sociais. A vida cotidiana em sua crueza era um exemplo dos temas contemplados. Esses artistas ficaram conhecidos de os realistas russos. Havia ainda aqueles que estavam alheios a essa questão, querendo descrever a beleza da vida em suas mais variadas manifestações. Estes eram os responsáveis pela “arte de salão”, arte aristocrática voltada à alta sociedade russa.

Uma nova geração artística rebelou-se no final do século XIX em oposição à “arte de salão”. Inspirados por Sergei Diávguiev e Aleksandr Benoir, vários artistas fundaram “O mundo da arte”, periódico e grupo artístico que ressuscitou o interesse pelo ocidente. Realizaram exposições com participação de pintores europeus e russos e ajudaram na divulgação destes na Europa Ocidental. Com caráter democrático, essas exposições, chamadas de “Balés Russos”, não tinham princípios moralizantes e apresentavam liberdade de temas figurativos e culturais, incentivando interesse pela diversidade da história e da cultura e a ampliação dos vários aspectos da vida artística. Foi, curiosamente, no teatro que “O Mundo da Arte” teve atuação mais notória. Foi sob seu signo que as primeiras vanguardas russas começaram a se formar, ao redor de Sergei Diaguiev.

A diversidade de propostas, como as de Diávguiev, permitiram ver como as outras sociedades (leia-se européias ocidentais) tratavam suas heranças culturais, que fez com que os artistas russos olhassem com outros

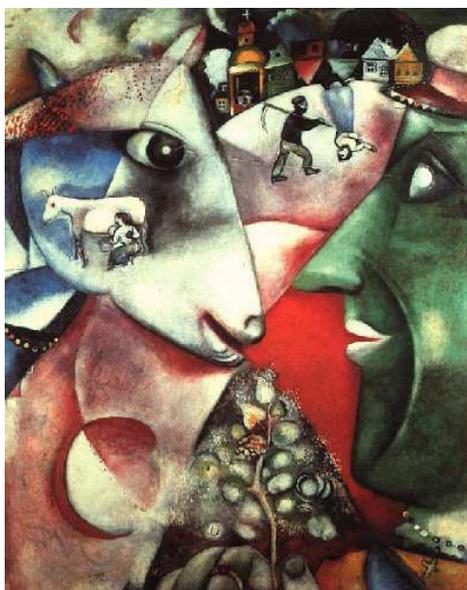
olhos para sua própria tradição, o artesanato e cultura popular. Nessa retomada da cultura, o ícone russo assumiu uma posição central e muitos pintores russos foram por esses influenciados, tudo dentro da dinâmica veloz da sociedade de início do século XX.

No começo dos anos 1910, pipocaram os movimentos artísticos. Inspirados no fauvismo francês e no expressionismo alemão, nos anos 1910-1913, o grupo artístico “Valete de Ouro” quis devolver à arte sua pureza original, a selvageria que possuíam os não-profissionais (desenhos infantis, ícones, brinquedos de barro e madeira eram fontes de inspiração). Os artistas se preocupavam mais com a atmosfera da época, com o estilo e a conduta de seus representantes do que com a semelhança física (figurativa) de seus personagens. A cor ganha importância capital e passa a substituir os procedimentos tradicionais na arte do retrato. A figuração começou a perder terreno.

Com a destruição da forma convencional do objeto, os artistas adquiriram liberdade criativa antes não experimentada. Na década de 1910, os meios de expressividade não eram suficientes e começava a divisão da arte russa em vários movimentos: *cubo-futurismo* (Natalia Gontchanova; Marc Chagall), *abstracionismo* (Wassily Kandinski), *suprematismo* (Olga Rozanova, Mikhail Malevitch). No final dos anos 1910 e início dos anos 1920 surgiu o *construtivismo* (movimento no qual vários cineastas tais como Eisenstein se inscreveriam).

É interessante, porém, entender que os ícones, nesse contexto, tiveram visibilidade garantida por exposições como aquelas organizadas por Sergei Diávguiev. A questão do poder metafórico dos ícones sobreviveu prontamente dentro das obras e nas propostas teóricas de pintores russos de então, como veremos por meio de considerações sobre Kandinski e Malevich. O que é central no ícone pode ser tomado como sua força de

representação/presentificação do divino, um meio de ligação entre o humano e o transcendental, seu caráter de contato com o sagrado. As vanguardas russas, do final dos oitocentos e início dos novecentos, se apropriaram dos ícones, no entanto, pensando-os como expressões artísticas, estéticas e não religiosas. Destacaram as pinturas sacras de seu contexto sagrado e pensaram-nas não em ligação com o culto, mas como expressões artísticas. Só que esses artistas não conseguiram, ao menos no caso de Kandinski e Malevich, desvencilhar-se da expectativa do contato com um Outro maior pelo qual a imagem é o meio. A *arte* substituiu, nas sinfonias/cromáticas desses teóricos-artistas, o *divino*. Cabia a ela promover o espírito humano. Foi um grande deslocamento feito pelas novas gerações.



(Fig. 2) *Eu a Vila*. Marc Chagall, 1911.

Marc Chagall, por exemplo, alheio o abstracionismo, tinha ao hábito de misturar sonho e realidade nas suas pinturas e criava um universo particular, que permitia ao espectador lançar-se na pintura e fazer do sonho imagético seu próprio sonho (Fig 2). Essa relação subjetiva assumida por outra forma de pensar o figurativo dava à arte, entendida como relação entre artista-obra-vedor, um caráter de desenvolvimento espiritual do homem.

Já Wassily Kandinski (1996) defendeu, no conhecido ensaio “Do Espiritual na Arte”, que a ciência e tecnologia eram incapazes de elevar o homem espiritualmente. Depois de passar pelo expressionismo, o pintor descobriu a arte abstrata da qual se tornará um dos maiores teóricos. Kandinski se filiou à gama de artistas-pensadores da própria prática criativa tão comuns na cultura russa. A arte abstrata foi entendida pelo pintor como mais capacitada para exprimir emoções e sentimentos do que a imagem figurativa. Através de suas analogias da composição de cores como sinfonia (a cor é pensada como valor em si), usando da metáfora musical que se tornou comum no início do século XX, eleva a cor como o maior encadeador emocional da arte pictórica (Fig 3).

O texto de Kandinski faz considerações sobre o que é arte, qual sua utilidade e qual a função do artista. O pintor afirma que o período histórico pelo qual estava passando o mundo em seu tempo era uma grande ressaca do materialismo:

Após um longo período de materialismo de que ela está apenas despertando, nossa alma acha-se repleta de germes de desespero e de incredulidade, prestes a soçobrar no nada. A esmagadora opressão das doutrinas materialistas, que fizeram da vida do universo uma vã e detestável brincadeira, ainda não se dissipou. A alma que volta a si permanece sob a impressão desse pesadelo.

...

Após o período de tentação materialista que aparentemente sucumbiu, mas que repele como uma tentação ruim, a alma emerge, purificada pela luta e pela dor. Os sentimentos elementares, como o medo, a tristeza, a

alegria, que teriam podido, durante o período de tentação, servir de conteúdo para a arte, atrairá pouco o artista. Ele se esforçará por despertar sentimentos mais matizados, ainda sem nome. O próprio artista vive uma experiência completa, relativamente requintada, e a obra nascida de seu cérebro, provoca aí, no espectador capaz de experimentá-la, emoções mais delicadas, que nossa linguagem é incapaz de exprimir (KANDINSKI, 1996, pp 21-28).

A arte é um alimento do espírito, a verdadeira arte protege a alma de toda vulgaridade. Qualquer semelhança com a teoria de Tarkovsky exposta no capítulo anterior não nos parece mera semelhança. Nele e em Kandinski repousa a idéia de que a Era Materialista faz mal ao homem, de que a arte protege e ajuda o homem a ampliar sua espiritualidade e que sua experiência com a obra *não é capaz de ser transmitida pela linguagem*. O sentido da arte sempre escapa ao dizer.

Wassily Kandinski (1996) usa, em seus escritos, idéias como as de “talento”, que entende no sentido “evangélico” (p. 31) do termo, como algo que é essencial ao artista: a arte é um dom que não pode ser recusado, e que se torna, por isso uma necessidade. A idéia de arte pela arte é alheia ao pintor. Usa a imagem do artista-profeta que, como Moisés, desce da Montanha com as tábuas da aliança, a metáfora da mensagem divina, da qual a arte também é portadora.



(Fig. 3) Composição VIII, Wassily Kandinski, 1923.

Opondo-se à tecnologia, à ciência e ao ateísmo, Kandinski vê nesses elementos verdadeiros inimigos da espiritualidade. A sociedade moderna não só professa um ateísmo cego como também dá vazão ao positivismo na ciência e ao naturalismo na arte. Arte, ciência e moral, nos tempos da modernidade, estão todos em profundo mal estar:

Quando a religião, a ciência e a moral são abaladas (esta pela rude mão de Nietzsche), e quando seus apoios exteriores ameaçam desmoronar, o homem desvia seu olhar das contingências exteriores e se volta para si mesmo.

A literatura, a música e a arte são as primeiras afetadas. É nelas que, pela primeira vez, pode-se tomar consciência dessa mudança de rumo espiritual. A imagem sombria do presente nela se reflete. A grandeza nelas deixa-se pressentir (KANDINSKI, 1996, p 48).

Pelo trecho acima, pode-se dizer que a arte, como a beleza, nasce da necessidade de expressão da verdade íntima do artista e tenta capturar a melhor forma de trazer à tona esse sentimento interior. Cada arte conta, para Kandinski, com seus meios próprios e cada uma delas está qualificada a exprimir de uma determinada forma. Assim como a música exprime pelo som, a pintura o faz pela cor. E, no entanto, em ambas:

Conscientemente ou não, os artistas seguem o “conhece-te a ti mesmo” de Sócrates. Conscientemente ou não, voltam-se cada vez mais para essa essência da qual a arte deles fará surgir as criações de cada um, eles a sondam, avaliam seus elementos imponderáveis (KANDINSKI, 1996, p 57).

As semelhanças com as idéias de Tarkovsky, sobre como os meios próprios de cada arte permitem chegar à resposta espiritual do artista e do espectador ao mundo e construir um sentido são pontos de sintonia entre ambos artistas/teóricos da arte. Diretor e pintor crêem que é preciso levar o vedor a compartilhar o ponto de vista do artista, sem que com isso este esteja num ponto privilegiado em relação àquele. Tarkovsky pensa o tempo como o específico do cinema, assim como Kandinsky considera a pintura em função da cor. Não se trata, no caso do cineasta, de uma discussão da especificidade do cinema, debate clássico da teoria cinematográfica, mas sim de um específico do cinema

enquanto arte, como “qualificado” a exprimir algo de ordem espiritual por ter os “meios” que tem.

Esse elemento aparece em Kandinski quando ele pensa a cor na pintura, pois ela causa múltiplas reações no olhar humano e quanto mais nova e inusitada for a reação do olho, maior será sua ação no espírito. A cor, para o pintor, causa uma vibração psíquica. E seu efeito físico superficial (a impressão da cor no olho) é apenas “o caminho que lhe serve para atingir a Alma” (KANDINSKI, 1996, p 66). Daí nascem as sinfonias-pictóricas defendidas por Kandinski.

O ato de criação, segundo o pintor, é um mistério total. Cabe-lhe uma elevação espiritual, como o ícone religioso. A diferença, entretanto, é que o deslocamento da ascese da esfera do religioso e eclesiástico para o contexto artístico causa um movimento reverso de laicização da imagem. Kandinski, como Malevitch, recusará o figurativo e a representação numa espécie de instauração de experiências fundadoras do vedor com a pintura. Não é mais a imagem do *sagrado* inserida no contexto do culto que é meio de elevação espiritual, mas sim a imagem individual, que antes de se conformar com a tradição refuta-a, num determinado sentido, ao recusar a figuração. Ao mesmo tempo, a pintura reflui na direção dessa tradição ao resgatar e se inspirar nos ícones russos e ao colocar num projeto intencional de arte pictórica, a mesma questão temática: como dar vazão ao espírito? como ser sincero consigo mesmo e permitir aquele que vê a arte a mesma sinceridade? como, enfim, abrir caminho para representar o irrepresentável?

Surge, na sua reflexão, a questão de representação. Esse é o cerne de uma reflexão sobre o sagrado na arte. Não seria, nesse sentido, o “espiritual na obra de arte” um desdobramento da busca pelo sagrado?

Sobre isso, não foi Kandinski, mas sim, Mikhail Malevich, quem captou as questões filosófico-teológicas em torno do ícone: a presença real não está na imagem simbólica representada, mas na relação entre ela e o modelo ausente. A invisibilidade da imagem é a fonte da visibilidade do ícone. Em outras palavras, existe uma imagem anterior que tenta se fazer presente pela forma visível.

Malevich acreditava que a realidade e o sentido da vida eram imprescrutáveis em sua infinitude. Deus, segundo ele, é a origem do Universo. Não à toa, assim como Kandinski escreveu “O Espiritual na Obra de Arte”, Malevich escreveu, anos depois, “Deus não Está Morto” para demonstrar que a necessidade de expressão do sentimento nasce do contato com a amplitude do mundo, e que, para exprimí-lo, é preciso constatar as limitações do homem frente o Infinito. Isso implica, no reverso, em aceitar que Deus é a origem de tudo, inclusive da arte. Ora a arte nasce da excitação e o homem dá valor à excitação porque quer expressar sua vida interior, tentando, para Malevich, transformar tudo que é externo a si em interno. E essa transformação não caminha por explicações lógicas (MALEVICH, 1979, pp 136-137).

Segundo esse pintor construtivista, a busca do homem pela expressão do sentimento primordial interior sempre remete a Deus. Foi Malevich, expoente máximo do construtivismo russo, o maior oponente da pintura figurativa na arte russa da primeira metade do século XX. E, ainda assim, foi ele quem defendeu uma origem não somente institucional mas emocional (diria metafísica) da arte em Deus! Novamente, as seqüências da pintura do sagrado continuam de pé no pensar a arte.

A literatura e a arte

É impossível entender a arte russa, inclusive seu cinema, sem passar pela literatura, notadamente aquela que advém do século XIX, conhecida no mundo todo pelos nomes de Dostoievski, Tolstoi, Tchekov, etc. Na verdade, a tradição literária russa não é como dos demais países europeus ocidentais. A literatura (ficcional, poética e a crítica literária) foram segmentos plenamente inseridos nos debates ideológicos e políticos da Rússia oitocentista.

Desprovidos de espaço público no qual pudessem dar vazão a as opiniões e considerações, escritores e críticos literários faziam da escrita o lugar de embate e expressão de suas considerações sobre os rumos que seu povo e país estavam tomando com a inserção da Rússia no modelo ocidental de civilização.

Foi na literatura ficcional e crítica que se desenvolveu uma tradição teórica de escrita sobre os fundamentos das artes que, na Rússia czarista e no regime comunista, atingiria seus melhores exemplares nas teorias de Tolstoi (literatura), Kandinski, Malevich (pintura), Eisenstein, Vertov, Pudovkin (cinema), Bielinski, Grossman e Bakhtin (estudos literários). Aqui, me debruço sobre o contexto literário que permitiu o desenvolvimento de algumas idéias que permearam a discussão da arte na Rússia cujos ecos alcançam a ex-URSS. Para o propósito deste trabalho, não é possível escrever sobre Tarkovsky sem mencionar uma de suas mais importantes influências literárias e o

modelo de trabalho de artista, Fiodor Dostoievski, o mais mencionado artista em *Esculpir o Tempo*. E não é possível falar de Dostoievski sem colocar o contexto no qual ele escreveu, o qual permitiu a sobrevivência de temas que alcançam, no século XX, o próprio Tarkovsky.

1) **A literatura moderna russa:** Gógol e Puchkin podem ser considerados os fundadores da literatura moderna russa. Em 1840, começa uma hegemonia da influência de Gógol, que trouxe uma prosa literária voltada para os problemas sociais do momento. A tradição de Gógol inclui Leskov e Fiodor Dostoievski, usando do exagero, da caricatura, do melodrama e da fantasia, descendo às profundezas sociais e focalizando de preferência o invisível, o excêntrico. Gógol era convencido de que fora enviado por Deus para cumprir alguma missão moral: sua obra combina a fantasia romântica com a grotesca descrição do absurdo e estupidez do que considerava ser a natureza humana na sua personificação russa do início do século XIX (FRANK, 1992).

Já Puchkin foi identificado com Ivan Turgueniev, Ivan Gontcharov e Lev Tolstoi. Todos retratavam a vida da classe alta russa com calma objetividade e poetização do pessoal, comum e cotidiano. O estilo desses escritores lembra pouco o catastrofismo de Dostoievski e requisita mais a condução precisa da narrativa.

Essas influências se permutavam. Muito do triunfo do estilo de Gógol deveu-se aos incentivos de Bielínski, crítico literário mais proeminente do século XIX. Ele foi o maior incentivador da “escola naturalista” a partir de 1840, quando da conversão do próprio Bielínski ao socialismo utópico. Antes dessa conversão, o crítico literário já era influenciado pelo idealismo alemão:

Como discípulo dos idealistas, o pensamento de Bielínski era tipicamente romântico e “orgânico”. Uma obra de arte era uma totalidade viva, não um mecanismo inerte; um produto de imaginação e gênio, não de fantasia e adesão habilidosa a algum grupo de regras preconcebidas. A unidade vital da obra de arte exprimia, como um microcosmo, a unidade orgânica e a harmonia – ou ao menos a aspiração à harmonia – do macrocosmo ao qual pertencia, o universo como um todo. Atribui-se à arte um status elevado, como uma das formas (as outras duas sendo a religião e a filosofia) através das quais o Absoluto (ou Deus) se torna manifesto no tempo e no espaço; a verdadeira arte é, assim, sempre uma expressão de significados mais profundos do período em que foi criada (FRANK, 1992, p 103).

Fica claro que as idéias de harmonia num todo, presente em Kandinski, Eisenstein e Tarkovsky, por exemplo, possuem uma antiga origem que se fazia presente na literatura russa desde longa data. A um só tempo o idealismo alemão queria equilibrar a arte como portadora de sentidos elevados e a autonomia desta. Mas a conversão ao socialismo utópico por Bielínski e por outros escritores criou uma tensão que ressoou no século XX. A arte, dentro dessa idéia, implicaria num dever social, na função de desenvolvimento para o homem. Dostoievski foi um dos que se rebelou contra essa idéia, ainda que tenha se associado à “escola naturalista” nos anos 1840, sendo saudado como gênio por Bielínski naquela época (mais tarde este o repudiaria).

Logo depois do socialismo utópico, o idealismo perdeu terreno. Apoller Grigóriev, último nome influente da crítica literária do século

XIX, também participou dessa frente em nome de um irracionalismo religioso ou metafísico para a arte e literatura. Em última análise, também Grigóriev estava sob as influências de Bielínski e do idealismo. Como se vê, a crítica literária na Rússia nunca foi literária no sentido ocidental e sempre foi usada como meio de desenvolver argumentos sócios-políticos.

2) **Fiodor Dostoievski**: os argumentos sócios-políticos não faltam nos romances de Dostoievski. Basta lembrar das intermináveis discussões presentes em *Irmãos Karamazov*, por exemplo. Esses debates influem diretamente no estilo de seus livros e são componentes indispensáveis da polifonia que permeia o romance desse escritor. Mikhail Bakhtin (1996) defende a tese do romance polifônico para o autor de *O Idiota*, nos seus romances não há um direcionamento das diversas consciências presentes na ficção. Nas obras de Dostoievski inaugurou-se, segundo Bakhtin, uma pluralidade e independência das vozes que ali falam por meio dos personagens, de tal maneira que elas formam consciências paralelas a do próprio autor, o qual não lhes impõe uma harmonia de subordinação a uma verdade, mas sim o *dialogismo* entre pontos de vistas variados e equivalentes.

A importância de mencionar Bakhtin está justamente no fato de que, os debates sócio-políticos são um dos instrumentos usados pelo autor para montar as vozes plurais presentes nos romances. As longas argumentações mostram a predisposição e:

A amplitude do envolvimento de Dostoievski na confusão agitada da vida cultural russa de sua época e a íntima conexão de sua obra com as polêmicas que ele manteve no seu jornalismo durante toda a parte final da carreira.

Se os livros de Dostoievski são as maiores dramatizações na literatura moderna do conflito entre ideologias morais e sociais concorrentes, não foi porque ele meditava sobre seu complexo de Édipo e os enigmas do livre-arbítrio e do determinismo, ou da razão e da fé. Foi porque ele estava passionalmente mergulhado na impiedosa guerra ideológica da Rússia nas décadas de 1860 e 1870, e foi capaz de projetar seus temas tanto em termos de conflitos interiores quanto com uma apreensão brilhante de suas mais amplas significações (FRANK, 1992, p 106).

As discussões que remetem ao idealismo alemão, o combate da arte engajada, o socialismo utópico, a crise espiritual do Rússia do século XIX, a morte de Deus, etc, são temas concorrentes que formam as personagens de Dostoievski e permitem-lhes ter a imagem que têm.

A polifonia não está fora, para Bakhtin, das intenções do autor de *Os Demônios*: ela apenas está fora de seu “campo monológico de visão” (FRANK, 1992, p 107), sendo a eliminação deste essencial ao escritor. Ampliando os pontos de vista e igualando-os na escritura, elimina-se qualquer narrador abertamente autoritário e dissolve-se o mundo objetivo na consciência das personagens. O resultado é que a literatura de Dostoievski é aberta quando se pensa do ponto de vista do leitor. A perspectiva do leitor, segundo Frank (1992) retomando Bakhtin, é sempre afetada e inflectida por uma consciência de outras perspectivas relativas ao que está sendo significado. Em outras palavras, o sentido é variável, conforme o leitor considere uma série de perspectivas que o próprio romance lhe oferece. A escrita torna-se uma abertura para o mistério e à metafísica.

Dostoievski aparece assim como um modelo de arte que tematiza o sagrado e o divino não só explicitamente, mas pelo fato de seus personagens, sempre conflitantes, sempre à beira do abismo, ou, como coloca Ian Christien (1997), prontos a acreditarem em Deus, estão sempre recebendo os golpes da realidade que minam seu desejo de crença. A lembrança da queda da espiritualidade está inscrita também nas múltiplas vozes presentes em seus romances, na própria escritura, na organização do mundo ficcional sempre embebidas do idealismo alemão. Pois para Dostoievski a arte é uma expressão do desejo do transcendente, mas o homem está sempre no meio do caminho! No episódio do “Grande Inquisidor”, em *Irmãos Karamazov*, no sonho-poema contado por Ivan Karamazov a seu irmão Aliocha, o Inquisidor que prendera o Cristo reencarnado diz ao Messias:

Aumentaste a liberdade humana em vez de confiscá-la, e assim impuseste para sempre ao ser moral os pavores dessa liberdade. Querias ser livremente amado, voluntariamente seguido pelos homens fascinados (...) não previas que ele repeleria afinal e contestaria mesmo tua imagem e sua liberdade de escolher? Gritariam por fim, que a verdade não estava em Tu, de outro modo não os teria deixado na incerteza tão angustiosa, com tantas preocupações e problemas insolúveis (DOSTOIEVSKI, 1989, p 235).

Páginas depois, na mesma conversa entre Ivan e Aliocha:

- Há em mim uma força que resiste a tudo! – declarou Ivan, com um frio sorriso.

- Qual?

- A dos Karamazov... a força que eles haurem de sua baixeza.

- Quer dizer, mergulhar na corrupção, perverter sua Alma, não é?

(...)

- Quer dizer “tudo é permitido”, não é?

Ivan franziu o cenho e empalideceu estranhamente.

(...) Pois seja, “tudo é permitido”, já que se disse isto, não me retrato. (DOSTOIEVSKI, 1989, p 242)

O medo do Aliocha de Dostoievksi frente a idéia de que “tudo é permitido” é o mesmo de Tarkovsky, contra o qual o cineasta aponta seu cinema. Dostoievski faz de sua literatura a maior personificação de sua crença na arte.

3) **Lev Tolstoi:** se Dostoievski fez do romance o porta-voz de sua arte, apesar de sua intensa atividade jornalística, Lev Tolstoi trabalhou conjuntamente suas opiniões sobre arte tanto em seus romances como em seus textos teóricos. Com efeito, algumas de suas obras contêm discussões num estilo que, anos depois, Thomas Mann (outro artista muito citado por Tarkovsky em *Esculpir o Tempo*) usaria

nas suas obras, inclusive na célebre *A Montanha Mágica*. Em *Sonata a Kreutzer*, de Tolstoi, o protagonista se pergunta³:

O que é a música? Que efeito produz? E por que atua de tal modo? (...) Dizem que a música eleva as almas... que estupidez e que mentira! A verdade é que ela excita, excita terrivelmente – falo por experiência própria –, não de maneira a elevar ou rebaixar a alma, mas de maneira a exasperá-la. Como explicar-lhe isto? A música obriga-me a esquecer, a esquecer a minha verdadeira condição, transporta-me a um estado de espírito que não é o meu. Sob a influência dela tenho a impressão de sentir o que na realidade não sinto, de compreender o que não compreendo, de poder o que não posso (...) A música transporta-me, automaticamente, ao mesmo estado de alma em que se encontrava aquele que a compôs (TOLSTOI, 1986, pp 116-117).

As semelhanças entre as opiniões do protagonista do livro e seu o autor são flagrantes. A arte leva à comunicação do fruidor com o artista e excita. A música obriga a esquecer a condição de sujeito, por assim dizer, permitido ao ouvinte lançar-se pra fora de si, em outras direções⁴. Mas a reflexão de Tolstoi toma forma plena na obra *O que é a Arte?*, publicada em 1897.

³ Começo parodiando Annateresa Fabris (*apud* TOLSTOI, 1994) que usa o mesmo exemplo num artigo sobre a teoria da arte de Tolstoi.

⁴ Essa idéia aparece no trabalho teórico do final da carreira do cineasta Sergei Eisenstein sob a idéia de “êxtase”, bem como nas reflexões de Wassily Kandinski.

Nessa obra, o autor de *Guerra e Paz* ataca veementemente a disciplina estética como algo vinculada à busca do belo e a uma reflexão que só dá lugar a idiosincrasias as quais não passam de meras metáforas que em nada conseguem descrever o que é a arte. Esta não seria, assim, a manifestação da idéia ou beleza de Deus como querem os metafísicos; não é um jogo que visa o prazer como querem os de índole hedonista. A arte, para Tolstoi, seria uma comunicação entre homens, na qual, pela partilha de sentimentos, o indivíduo e a humanidade podem crescer. O escritor combate toda forma de pretensão intelectual, uma vez que a recepção emotiva é o objetivo da arte. Focaliza sua idéia na capacidade de sentir e fazer sentir, numa espécie de fusão entre artista e público.

A arte, como condição da vida humana e meio de comunicação entre os homens, permite experimentar sentimentos alheios e inicia-se quando um homem “reinvoca em si sentimentos já experimentados anteriormente com o fim de fazer com que outra pessoa também os experimente, exprimindo esses sentimentos por certas condições externas” (TOLSTOI, 1994, p 50).

Tolstoi fez parte da aristocracia rural e escrevia uma espécie de “romance de auto-culpa”. O escritor descendia de uma das mais velhas famílias da antiga nobreza e, como artista, foi cheio de contradições. Como literato tinha completo controle dos mundos ficcionais por ele desenhados. Não há “dialogismo” com seus personagens e o mundo deles é o *mundo do autor*: objetivo em relação à consciência do personagem.

Essa é uma das características que saltam em seu *O que é a Arte?* O ataque frontal à Estética é sintomático do processo doloroso de conversão que ao autor passou na década de 1880. Sua concepção de

arte passará do idealismo alemão para outro idealismo: à idéia de arte como revelação de sentimentos. Tudo isso influenciado por um cristianismo radical que rejeita a instituição religiosa. Nesse quadro, a arte tem por fim construir a fraternidade entre os homens e sempre é possível reconhecê-la:

Existe, apesar de tudo, um sinal certo e infalível para distinguir a arte verdadeira de sua contrafação; é aquilo que chamamos de contágio artístico. Se um homem, sem nenhum esforço de sua parte, perante a obra de outro homem, experimenta uma emoção que une aquele a outros, que, contemporaneamente, receberiam a mesma impressão, isto significa que a obra diante da qual se encontra é uma obra de arte (TOLSTOI, 1994, p 119).

O escritor continua dizendo que o “contágio artístico” nasce:

Experimentarmos esse sentimento em presença de uma obra significa que é obra de verdadeira arte. Não o experimentamos nem nos sentimos unidos ao autor e outros homens a quem a obra foi endereçada significa que em tal obra não existe arte. Não apenas o poder de contágio é o sinal infalível da arte, mas é o grau deste contágio a única medida da excelência artística. Quanto mais forte a comunicação, mais verdadeira é a arte enquanto arte (...) E o grau de comunicação da arte depende de três condições: 1) da maior ou menor singularidade, originalidade e novidade dos sentimentos

expressos; 2) da maior ou menor clareza com a qual são expressos; 3) finalmente, da sensibilidade do artista, isto é, da maior ou menor intensidade com a qual experimenta, ele próprio, o sentimento que expressa (TOLSTOI, 1994, p 120).

Atentando para a terceira condição citada acima, o fator fundamental da arte que decide o grau de contágio artístico é a sinceridade. Apenas quando o artista é sincero a arte se torna plena e capaz de promover a comunicação entre os homens. O fazer artístico adquire um patamar de indispensável de espiritualidade no sentido cristão, ainda que Tolstoi não a considere uma manifestação direta de Deus. A sinceridade foi a grande herança que Tarkovsky levou de Tolstoi.

4) **Os escritores da pós-revolução:** façamos um grande salto no tempo do final do século XIX ao início dos anos 1950. Nesse quadrante temporal o mundo mudou. As gerações das décadas de 1910 e 1920 em muito viram dois mundos e partilharam do desejo de fundar uma nova realidade, inspiradas pelo aspecto mítico da Revolução Russa. Um novo mundo parecia estar sendo fundado (o que era de fato realidade) e muitos artistas se viram na missão de colaborar. Os envolvidos em muitos dos movimentos artísticos como o *construtivismo*, que “assolou” a Rússia e ex-URSS, no final dos anos 1910 e início dos anos 1920, achavam-se fundadores. Mas, viveram uma realidade pré-revolucionária e sua rejeição de cânones oficiais ou reapropriação dos valores do período czarista (tais como a figuração na pintura) foi fundada pelo conhecimento de duas realidades históricas marcadamente diferentes: antes e pós revolução. Ali houve uma passagem.

Os mais influentes e conhecidos literatos no período pós-revolucionário estavam marcados por essa dupla experiência histórica. Boris Pasternak e outros escritores, por exemplo, eram filhos, como coloca Joseph Frank (1992), da “idade de prata” da literatura russa inaugurada a partir de 1890, encantada com o “romance da revolução”, como o demonstra o próprio Pasternak em *Doutor Jivago*.

Foi Aleksandr Soljenitzin o primeiro grande nome do romance russo pós-revolução. Esse escritor não conheceu um mundo pré-revolucionário e fazia, portanto, parte da geração daqueles que cresceram no mundo soviético que não conheceu (tal como Andrei Tarkovsky) outra realidade física ou espiritual que não a comunista. Ao mesmo tempo, é um sobrevivente do stalinismo, dotado de uma mensagem espiritual e, nesse sentido, é descendente direto de Dostoievski e Tolstoi entre tantos.

Os mundos ficcionais dos romances de Soljenitzin, como os de tantos escritores russos, eram marcados pelo “realismo socialista” e esse escritor criava sob esse dogma. Mas seu realismo vai mais longe. Na busca pelo real não concebia a literatura que não tivesse como fim a verdade. Com isso, o real nascia do dizer a verdade sobre o mundo. Joseph Frank (1992) afirma que a verdade se tornou o “herói” das obras desse escritor. Em obras como *Gulag*, segundo Frank, a tendência de subjetivar o ponto de vista ao extremo, de colocar em evidência, como o fizeram os modernistas, o relativismo que afirma o espaço do “eu” no mundo, principalmente, se se contar, que perseguido como foi pelo totalitarismo, é a tentativa de *tirar* o espaço do eu na vida que é uma questão fundante. Sua escrita procura a “afirmação da personagem, da capacidade de sobreviver num mundo de pesadelo onde o caráter moral é a única salvaguarda da dignidade humana e da

concepção mesma da própria humanidade como algo precioso e valoroso” (FRANK, 1992, p 116).

A mensagem espiritual com isso nasceu da necessidade de promoção do humano em meio ao ambiente de pesadelo que insistia em tirar dele essa possibilidade. Apareceram, nos romances de Soljenitzin, personagens à beira do abismo (físico e moral) como em Dostoievski, bem como se mostra a intenção sincera de mostrar a verdade da vida (como em Tolstoi ou Dziga Vertov). O uso do realismo de Soljenitzin deixa claro que existiram várias maneiras de trabalhar a herança cultural russa dentro de uma realidade histórica diferente. O uso do “naturalismo” foi uma das características de sua literatura e ele refletia como foi pluralizada a presença do engajamento artístico na prática das gerações pós-1945. Os romances de Soljenitzin apontam a emergência que não foi possível ser completamente alheio, mesmo com a retomada da herança russa, ao cânone estético socialista.

O Cinema revolucionário

O debate nesta parte do texto é dedicado ao pensamento sobre arte e cinema dos primeiros cineastas e teóricos russos. Exploro rapidamente as considerações de Sergei Eisenstein e Dziga Vertov, como índices de uma conjuntura histórica que passa a pensar o cinema como arte na modernidade pós-revolucionária. Aqui ocorre um deslocamento teórico radical em inúmeras direções, que marcará o cinema russo e a reflexão sobre arte, a qual necessitará de um posicionamento efetivo por parte da geração pós-stalinista.

1) **Dziga Vertov**: reflete sobre o papel e especificidade do cinema na civilização contemporânea. Convicto do papel de divisor de águas que foi a revolução russa, o cinema deve ser um dispositivo engajado, com utilidade social, como ferramenta de compreensão do mundo e modo de revelação da realidade. Para Vertov, *mostrar*, no cinema, torna imperativo que se monte a imagem. Assim, sua teoria do cinema é uma teoria da montagem, na qual o real saltará ao espectador de forma *correta*. Não é possível, porém, mostrar a realidade pela montagem, que é uma organização do real, sem antes tê-lo visto ou vivido, numa integração entre homem e olho-câmera:

O olho mecânico, a câmera, que se recusa a utilizar o olho humano como lembrete, tateia no caos dos acontecimentos visuais, deixando-os atrair ou repelir pelos movimentos, buscando o caminho de seus próprios movimentos ou de sua própria oscilação; e faz experiência de estiramento do tempo, de fragmentação do movimento, ou, ao contrário, de absorção do tempo, em si mesmo, de deglutição dos anos, esquematizando, assim, processos de longa duração inacessíveis ao olho normal.

Para ajudar a máquina-olho, existe o piloto-kinok que não apenas dirige os movimentos do aparelho, como também se entrega a ele para vivenciar o espaço (...)

Graças a esta ação conjunta do aparelho liberto e aperfeiçoado e do cérebro estratégico do homem que dirige, observa e calcula, a representação das coisas, mesmo as mais banais, revertir-se-á de um frescor

inusitadas e, por isso mesmo, algo de interno (VERTOV *apud* XAVIER, 1983, p 257).

Para Vertov, o cinema é algo da ordem do político, um engajamento de cidadão e não uma atividade artística, eliminando-a em proveito do objetivo social do cinema. O cinema, enquanto revelação do real, não passa pela atividade intencional de um artista que deseja revelar uma emoção, mas sim pela intenção de mostrar o real corretamente, cujo instrumento fundamental é a montagem. Para isso, Vertov desenvolve o conceito de intervalo, com o qual articula a montagem que revela o real, um fim verdadeiro a ser desvendado. Não há, nas idéias desse cineasta, espaço para ficção e emoção gratuita,. Ocorre, nos seus filmes a rejeição da arte dramática como envelhecida e burguesa:

Não o “Cine-Olho” pelo “Cine-Olho”, mas a verdade, graças aos meios e possibilidade do “Cine-Olho”, isto é, o Cine-verdade.

Não a tomada de improviso “pela tomada de improviso”, mas para mostrar as pessoas sem máscaras, sem maquilagem e fixá-las no momento em que não estão representando, ler seus pensamentos desnudados pela câmera.

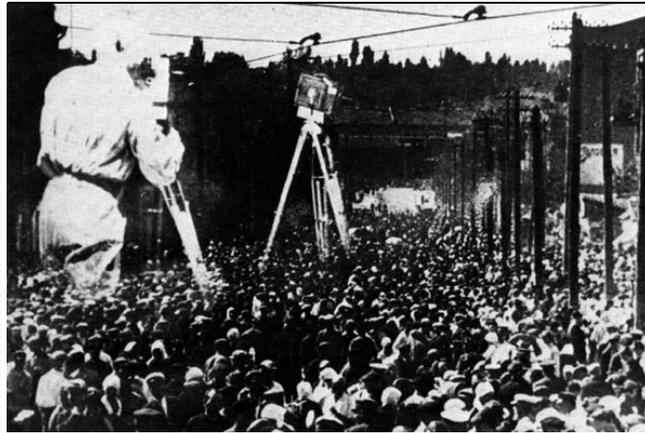
“Cine-Olho”: possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está mascarado, de **tornar** o que é encenação em não

encenado, de fazer da mentira a verdade (VERTOV *apud* XAVIER, 1983, p 26).

Importa, portanto, também a filmagem na medida em que apenas o que é visto é passível de ser mostrado. O cinema escreveria a realidade tal como esta se escreveria a si mesma, só que sem escrita verbal, pois o real é essencialmente o visto. Se a teoria da montagem de Vertov é fundamental, isso só se torna pertinente porque serve a um processo de tomar a “vida de improviso”. Cabe ao cineasta construir o visível pela captura do mesmo.

Com isso, percebe-se que o comprometimento ideológico do cineasta russo, essencialmente vinculado a uma reflexão Ética, a qual constitui uma teoria do cinema, o qual é pensado como *não-narrativo* (PARENTE, 1997), uma vez que se pretende *revelação* do real puro. Banindo o drama, a ficção e a poesia, essa postura teórica, deseja banir a representação e ser um meio direto de contato com o real cru. Aqui surge, talvez pela primeira vez, na teoria do cinema, a idéia de um cinema que não se quer representativo, mas absolutamente indiciário. Um ícone invertido que media/presentifica um real que não quer simplesmente representar (Fig. 4).

Não há espaço para querer o sagrado ou uma relação espiritual com a imagem, mas ainda assim resta a relação poderosa sobre a capacidade da imagem de produzir um efeito revelador de um ponto importante. O real é pensado quase religiosamente...



(Fig 4). Cena de *Um Homem com uma Câmera* (Vertov, URSS, 1929). A imagem deveria revelar aspectos do mundo que o olho humano, sozinho não é capaz de lidar.

2) **Sergei Eisenstein**: esse cineasta russo é autor da mais ampla e elaborada teoria do cinema. Suas idéias são profundamente mutáveis e seus conceitos, como por exemplo, o de *montagem intelectual*, hoje datados, deram lugar à idéia de *êxtase* no final da vida do cineasta. Coloco em primeiro plano às noções fundamentais para nossa pesquisa, a saber, a da *montagem intelectual* e a do *êxtase*, relacionadas diretamente a Andrey Tarkovsky.

Nos anos 1920, Eisenstein reflete, quase que exclusivamente, sobre a montagem da imagem cinematográfica, chegando até a elaborar um quadro conceitual de tipos de montagem, no qual a “montagem intelectual” seria o mais elevado grau. O cineasta acredita ser importante a fase da organização das imagens, entendendo a filmagem como fabricação de cenas. Para criar seu quadro conceitual, usa largamente de metáforas musicais (muito comuns no início do século XX

como pudemos ver em Kandinski), uma vez que a música servia para designar um casamento entre sistema organizado (os sons) que suscita dialética entre emocional e intelectual.

O diretor de *Outubro* almejava criar filmes tendo como base o conhecimento das reações dos espectadores. Parecia-lhe que os efeitos de um filme sobre a audiência podiam ser determinados desde, que se entendesse as leis da montagem e da associação de imagens. Tornava-se, assim, essencial saber o que se pode calcular e dominar das atividades psicológicas envolvidas. Isso seria possível por uma consubstancialidade entre o psiquismo do espectador e os mecanismos semânticos do filme.

Toda a reflexão de Eisenstein estava vinculada ao saber como pensar a ligação entre as esferas sentimentais e racionais que estão separadas e ligadas na audiência do filme. Na verdade, a teoria de Eisenstein envolve uma teoria do espírito (AUMONT, 2004b). Vê entre as esferas do sentimento e da razão uma dialética que reconhece a dimensão sentimental da razão e a razão dos sentimentos. A verdade, nesse contexto, problema central a Vertov, torna-se, para Eisenstein, uma questão ética e não necessariamente cinematográfica. Para o diretor de *A Greve* cabe zelar pela clareza do sentido. Compreendendo o cinema como gerador de sentido, Eisenstein concebe que este tem primazia sobre a verdade e por isso se permite realizar filmes de ficção. Há um grande apelo pelo drama em sua obra.

É também por esta razão que a montagem intelectual torna-se central a sua reflexão, pois diz respeito não somente à especificidade do cinema (questão retomada por Tarkovsky) mas à forma como este gera o sentido (questão que permeia a reflexão de Tarkovsky). O cinema é, para o diretor de *Ivan, o Terrível*, uma ferramenta do sentido, uma

máquina semiótica. Como coloca Jacques Aumont (2004b), cabe à sociedade que essa máquina seja “bem” utilizada (no sentido da verdade da sociedade).

Mas a teoria da montagem ficou ligada apenas à associação entre imagens com sua pretensa correspondência ao funcionamento da própria mente humana. Nos escritos do final de sua vida, Eisenstein realizou uma reviravolta na qual voltou sua atenção ao espectador. Nos anos 1940, passou a acreditar que o sentido não é um fim fechado, mas um processo dinâmico que se reconstrói o tempo todo. Foi então que desenvolveu o conceito de *êxtase*. O *êxtase* é o mais alto grau de atividade intelectual e emocional do espectador, o qual se lança para fora de si, numa superação do sujeito centralizado que se perde num sentido que o excede.

O *êxtase* é espécie de excesso psíquico. Segundo Aumont (2004b), Eisenstein ao designar o *êxtase*, freqüentemente o associa ao *sonho*, à droga, à embriaguez ou à *contemplação religiosa*. O *êxtase* é, portanto, difícil de manipular teoricamente, mas o realizador de *Outubro* tentou: o *êxtase* serve a vários fins e, assim como serviu à religião, pode ser usado no sistema comunista, por exemplo; é possível orientar os conteúdos que o *êxtase* faz passar. Assim, o *êxtase* passou a ser lei fundamental do pensamento de Eisenstein, pois caberá ao cinema imitá-lo e reproduzi-lo para produzi-lo no espectador (Fig. 5 e 6). Aquele atinge este (colocando-o fora de si) porque está no filme (que é organizado segundo suas leis).

Eisenstein, assim, acreditava ser capaz de designar a forma como o espectador fica “fora de si”. O cinema, portanto, se torna uma arte extática no sentido de produção de sentido dinâmica, interminável e capaz de fazer a audiência ceder a si mesma.



(Fig. 5) Cena de *Ivan, o Terrível – Parte 1* (Eisenstein, URSS, 1943). O diretor procura por novas respostas emocionais.



(Fig. 6) Cena de *Ivan, o Terrível – Parte II* (Eisenstein, URSS, 1948). A busca pelo êxtase faz o diretor inserir cenas coloridas no filme.

Porém, se existiu, uma constante nas idéias de Eisenstein foi a crença no cinema como arte mais representativa do século XX; como a mais capacitada para conversar com a era das máquinas. O realizador compreendia o cinema como arte das artes, não tendo nenhuma dificuldade de completar o trabalho das outras artes. Estas, em especial já tinham muitos elementos de “cinematograficidade”. O cinema, no entanto, porém, as ultrapassa porque é arte do *desenvolvimento no tempo*, e não somente uma arte do tempo e do movimento.

A dinâmica do pensamento de Eisenstein caminha para uma consideração do sentido como trabalho interminável. O diretor de *A Greve* vê o cinema não só como máquina semântica, mas também do *êxtase*. Associa este não somente ao cinema, mas à contemplação religiosa e ao sonho, dois elementos que o aproximam agora de Andrei Tarkovsky. Continuará havendo em Eisenstein a tentativa de normatização da criação do sentido (o que Tarkovsky rejeitará), mas a abertura por ele concebida mostra, sobre a roupagem de *êxtase*, a

problemática presente no ícone sobrevive sobre outras formas como tema recorrente.

No final de sua carreira, Eisenstein coloca sua investigação não sobre as fórmulas, mas sobre as leis e princípios criativos que, as vezes, os artistas seguem sem saber. A passagem da idéia de montagem intelectual para êxtase demonstra um retorno à concepção romântica de arte, inclui um poderoso sentimento em relação à obra do artista. A expressividade do filme passará a estar ligada à experiência do artista. A obra passará a ser o lugar da comunicação emocional entre artista e espectador, sendo que o êxtase designa a mais elevada experiência estética do espectador. Ainda que seja um conceito escorregadio, o êxtase mostra a amplificação da problemática artística em Eisenstein.

Surgirá, então, a questão de que tipo de experiência têm o espectador ao ver o filme. Eisenstein insiste no êxtase como “fora de si”, como um estado de sentir-se transportado, evocando, o que, segundo David Bordwell (1999), é a concepção clássica da sublime presente na reflexão filosófica. Aproxima-se assim de outro filósofo, na verdade, de Hegel. Ao sentir-se transportado, o espectador perde todo sentido dos limites entre sujeito e objeto, num sentimento de harmonia geral. Bordwell afirma que o conceito é assimilável à participação primitiva defendida por Levi-Bruhl sobre os “povos primitivos”: criação de um pensamento pré-lógico que não distingue parte do todo, o eu do outro.

O cineasta liga seu conceito ao próprio êxtase religioso, ao transe místico, ao arroubo dos santos e a fusão com um “Outro transcendental” (BORDWELL, 1999, p 226). Essa seria a relação assumida entre homens e ícones na Igreja Ortodoxa russa. Não seria esta uma faceta retomada (e aproximada pelo próprio Eisenstein) do signo religioso?

Na final da vida do cineasta, a arte foi apontada como a encarnação do transporte criativo do artista (no caso do cineasta), sendo o homem a fonte e o modelo de sua expressividade, e visando que o espectador experiencie o seu sentido da mesma forma que experimentada pelo autor. O artista vira assim “um demiurgo da criação espontânea” (BORDWELL, 1999, p 227).

Os deslocamentos efetuados na teoria eisensteniana entre os anos 1920 e 1940 foram significativos: 1) o materialismo redutivo de seu modelo mental inicial cede espaço a modelos psicológicos que privilegiam as emoções e pensamento sensual; 2) a obra de arte, entendida como construção de máquina semântica, cede lugar a uma organização orgânica de um sistema interior que se torna concreta na expressão; 3) do cinema intelectual, passa-se ao cinema artístico; 4) da dialética materialista passou-se ao idealismo; 5) da montagem em conflito passou-se à unidade harmônica com relações polifônicas; 6) em lugar dos estímulos e respostas tem-se o êxtase.

Considerando cinema como arte sintética das artes, Eisenstein segue um sonho de uma obra de arte total. Rechaça a idéia da especificidade. Segundo David Bordwell (1999), sua síntese pode passar por uma versão partícipe (principalmente nos anos 1940) da tradição “prometéica” do pensamento russo, que adota como protótipo da fascinação sensual o sujeito que se lança para fora si. Esse modelo já fazia parte das teorias das sinfonias de cores defendidas por Kandinski e Malevitch. O último momento teórico do cineasta (e também de prática cinematográfica) pode ser apontado como reconciliação com a tradição estética russa. Eisenstein, durante sua vida tentou conciliar seu trabalho criativo com as ambições de uma estética realista socialista. Assim, o sistema eisensteiniano é um impulso principal que teve que se assimilar

e se adaptar a uma de suas próprias frentes, ou seja, o realismo socialista.

3) **Vanguardas relacionadas:** é possível observarmos várias aproximações entre os pensamentos de Vertov, Eisenstein e Tarkovsky: o real a ser desvelado em sua crueza (Vertov), o sentido de rompante excessivo a ser construído (Eisenstein) e o tempo a ser esculpido (Tarkovsky). Dziga Vertov desacredita o cinema com arte; Sergei Eisenstein considera a sétima arte a mais avançada de todas as atividades artísticas; Andrey Tarkovsky concebe a imagem cinematográfica como a arte do tempo esculpido. Os três permanecem presos, no entanto, nas problemáticas da imagem como mediação com algo externo (e interno) aos filmes: o real em Vertov está para o êxtase em Eisenstein, assim como o tempo perdido em Tarkovsky.

De um ponto de vista exterior às teorias dos três, as problemáticas apontam para o poder da imagem, sua capacidade de apresentar a realidade por meio do filme, sendo que com este não se confunda. O cinema ofereceria a possibilidade de trazer (revelar) o que antes não era percebido. Mesmo em Eisenstein, o fato de a verdade ser uma questão filosófica, e não cinematográfica, demonstra a consciência do cineasta com as possibilidades de fazer cinema de forma diferente.

Esses pensadores reconhecem o amplo reino das imagens alheias às idéias por eles defendidas. Vertov, em primeiro lugar, critica o cinema dramático; Eisenstein, por sua vez, defende um cinema que abra as possibilidades de pensamento e mostre formas de pensar o mundo; e, por fim, Tarkovsky repudia o cinema que tenta cercear o sentido. A alternativa existe e esses cineastas escolheram seguir por caminhos singulares movidos por motivos particulares. Esses caminhos

envolviam, porém, um mesmo debate sobre o poder da imagem em ligar-se a algo “maior” do que ela mesma.

Contando o real desvendado de Vertov e o êxtase de Eisenstein, surgem similaridades com algumas das idéias de Tarkovsky, já expostas no capítulo II. Talvez haja menos disparidades entre a geração dos anos 1960 com as vanguardas russas da década da 1920 do que se costuma admitir. Será esse o tema da próxima sessão: que tipo de retomada ou ruptura ocorreu entre ambos os contextos práticos.

O cinema da poesia

Andrei Tarkovsky, Andrey Konchalovsky, Sergei Paradjzhanov, Elem Klimov, etc, são alguns dos nomes que constituem a “escola poética” do cinema russo, que foi inaugurada, segundo a historiografia oficial, pelo diretor de *A Infância de Ivan*. Agora faremos a devida associação entre e seu meio e das relações do cinema da década de 1950 e 1960 com as vanguardas russas.

1) **Andrey Tarkovsky**: as idéias que apareceriam de forma plena em *Esculpir o Tempo* de Tarkovsky, publicado apenas na década de 1980, já afloravam muito antes. Maya Turovskaya (1989) colocou que em 1967 Andrei Tarkovsky já afirmava que o homem havia inventado com o cinema:

uma matriz de “tempo real” em suas mãos. O cinema é a primeira e maior frente de tempo impresso. Mas de que

forma o cinema faz a imprimir o tempo? Eu definiria que a forma é factual. Se o tempo no cinema é expresso como um fato, o modo como percebemos este fato é através de sua observação direta. O princípio formal mais importante do cinema... é a observação... Minha forma ideal de cinema são tomadas de cine-jornais (TARKOVSKI *apud* TUROVSKAYA, 1989, p 85) ⁵

Essa mesma idéia evoluiu e se tornou a base de todo o esquema teórico-poético de *Esculpir o Tempo*, publicado vinte anos depois. Nessa obra, o tempo continua se fazendo presente na forma de acontecimento e o objetivo do cinema, agora, é trazer o tempo perdido pelo espectador e pelo artista de volta, pela ação sincera da expressão do sentimento do artista, que tem por função reunir (esculpir) o tempo a ser impresso no plano cinematográfico.

Tarkovsky assinala algumas outras questões, notadamente no que se refere à arte. Para o diretor de *Stalker*, o objetivo da arte é explicar ao próprio artista e aos que o cercam para que vive o homem e qual o significado de sua existência. O papel da arte seria, então, paralelo ao papel da cultura, e o homem faria dela uma maneira de conquista da realidade por meio de uma experiência subjetiva.

Nesse quadro, uma descoberta artística ocorre quando uma imagem nova e insubstituível do mundo surge. Ela surge de um “desejo transitório e apaixonado de apreender” (TARKOVSKY, 1999, p 40) o

⁵ “man received a matrix of “tome real” into his hands. The cinema is first and foremost imprinted time. But in what form does the cinema make this impression upon time? I would define the form as *factual*. If time in the cinema is expressed as a fact, the way we perceive that fact is through direct observation of it. The chief formal principle of the cinema... is observation... My ideal form of cinema is newsreel footage.”

mundo intuitivamente, de uma única vez, “em todas as suas leis” (TARKOVSKY, 1999, p 40). A atividade artística se dirigiria então na esperança de criar uma impressão e ser *sentida*, repleta de um impacto emocional.

A reflexão de Tarkovsky está repleta de anti-individualismo e ele pensa muito na questão do artista como uma pessoa que, dotada da possibilidade de poder pensar/expressar sentimentos, pode se oferecer em sacrifício em prol de um bem maior.⁶ A idéia da atividade do artista, como conseqüência do dom inabalável que tem e que trás grande sofrimento (pois nasce do confronto entre o ideal e a vida), está presente em toda a obra escrita e cinematográfica de Tarkovsky. O sentido da vida, grande objetivo da arte, passa por uma apreensão subjetiva e emocional do artista e da audiência da obra, e o sentido desta não pode ser apreendido por meio do raciocínio lógico-formal. A única condição para lutar pela arte é a fé na vocação do próprio artista:

...Só se pode *alcançar* o absoluto através da fé e do ato criador.

A única condição para lutar pelo direito de criar é a fé na própria vocação, a presteza em servir e a recusa às concessões. A criação artística exige do artista que ele “pereça por inteiro”, no sentido pleno e trágico destas palavras. E assim, se a arte carrega em si um hieróglifo da verdade absoluta, este será sempre uma imagem do mundo, concretizada na obra de uma vez por todas (...) Essas *revelações* poéticas, todas elas válidas e eternas,

⁶ Próximo de sua morte, já sabendo de sua doença, o *sacrifício* torna-se um dos temas mais presentes em todo *Esculpir o Tempo*. A arte, para o cineasta, é próxima do sofrimento.

testemunham o fato de que o homem é capaz de reconhecer a imagem e a semelhança de quem o criou, e de exprimir este reconhecimento.

Além disso, a grande função da arte é a *comunicação*, uma vez que o entendimento mútuo é uma força a unir as pessoas, e o espírito de comunhão é um dos mais importantes aspectos da criação artística (Meus grifos. TARKOVSKY, 1999, p 42).

A arte inaugura um tipo de compreensão que aceita a visão estética e subjetiva do mundo enquanto a ciência compreende pela atividade intelectual do plano cerebral (TARKOVSKY, 1999, p 43). Na arte, “a intuição equivale à crença, a fé. É um estado de alma, não um método de pensamento” (TARKOVSKY, 1999, p 44). O diretor de *O Sacrifício* afirma que a arte tem outra função (ele enumera várias no decorrer de seu livro) associada à experiência religiosa:

O significado da verdade religiosa é a *esperança*. A filosofia busca a verdade, definindo o significado da atividade humana, os limites da razão humana e o significado da existência, até mesmo quando o filósofo chega à conclusão de que ela é absurda, e de que é vão todo o esforço humano.

A função específica da arte não é, como comumente se imagina, expor idéias, difundir concepções ou servir de exemplo. O objetivo da arte é preparar uma pessoa para a *morte*, arar e cultivar sua alma, tornando-a capaz de voltar-se para o bem.

Ao se emocionar com uma obra-prima, uma pessoa começa a ouvir em si própria aquele mesmo chamado da verdade que levou o artista a criá-la (TARKOVSKY, 1999, p 49).⁷

Qualquer semelhança com as idéias de comunicação de Tolstoi, ou de recriar, de forma particular, o *êxtase* na audiência, como o queria Eisenstein, demonstra recorrência de temas na reflexão sobre a arte na cultura russa. A obra de arte como um todo dotado de harmonia.

Nessa perspectiva, estão presentes, nas idéias de Tarkovsky, muitos elementos das reflexões de Tolstoi, Kandinski e Eisenstein. A arte é comunicação de sentimentos, não de experiências, o que aproxima o diretor de *Solaris* de Tolstoi e Kandinski. Da mesma forma, o diretor de *Andrey Rublev*, tenta pensar a experiência do artista como algo que tira o sujeito de si, num sentido infundável e incomunicável pela linguagem, aproximando-se de Dostoievski e de Eisenstein. Mas tendo por objetivo a verdade subjetiva da vida, o sentido da existência, está próximo de todos eles, notadamente de Vertov, de Malevich e de um contemporâneo, Aleksandr Soljenitzin.

2) **Tarkovsky, contemporâneos e Eisenstein:** agora coloco em questão a relação da geração de cineastas dos anos 19650-1960 com as vanguardas russas dos anos 1920. Isso elucidará a questão de como o sagrado assumiu a forma que tem na reflexão do diretor de *Andrey Rublev*. Sergei Paradzhanov afirmou em entrevista que:

⁷ *Esperança* é grifada por Tarkovsky, e *morte*, por nós.

eu acredito que você que ter nascido diretor. É como a aventura de criança: você toma uma iniciativa entre outras crianças e se torna um diretor, criando um mistério. Você dá forma as coisas e as cria. (...) Um diretor não pode ser treinado, não da forma uniforme como ocorre em uma escola de cinema como VGKI. Você não pode aprender isto. Você nasce com isto. Tem de possuí-lo no ventre da mãe. Sua mãe deve ter sido uma atriz e assim você pode herdá-lo. Tanto meu pai como minha mãe eram artisticamente dotados.

...

Dirigir é fundamentalmente a verdade quando esta assume forma em imagens: tristeza, esperança, amor, beleza. Às vezes conto aos outros as histórias de meus roteiros e pergunto: “eu fiz a história ou ela é a verdade?” Todos dizem: “faz os dois.” Não, é simplesmente a verdade tal como a percebo (PARADJANOV, 1998, [http](#)).⁸

⁸ “I believe you have to be born a director. It's like a child's adventure: you take the initiative among other children and become a director, creating a mystery. You mould things into shape and create. A director can't be trained, not even in a film school like VGIK (Soviet All-Union State School for Film Art and Cinematography). You can't learn it. You have to be born with it. You have to possess it in your mother's womb. Your mother must be an actress, so you can inherit it. Both my mother and father were artistically gifted.

...

Directing is fundamentally the truth as it's transformed into images: sorrow, hope, love, beauty. Sometimes I tell others the stories in my screenplays, and I ask: "Did I make it up, or is it the truth?" Everyone says: "It's made up." No, it's simply the truth as I perceive it. (disponível em <http://moon.yerphi.am/~parm/interv.htm>.)”

Na fala de Paradzhanov, outro representante da chamada “escola poética” do cinema russo, a arte é tomada como pessoal e intransferível, nascendo do dom da expressão. Deixando de lado o aspecto da “herança genética”, que podemos interpretar como uma provocação da parte do diretor, fica clara a mesma idéia de cinema presente em Tarkovsky quanto à arte: o cinema visa à verdade como é percebida pelo artista.

É muito simples pensar em Tarkovsky e em Paradzhanov como sobreviventes de terríveis perseguições e que buscavam em seus filmes criar uma fuga da realidade. A figura do realizador de *Solaris*, em especial, como artista ao qual não era permitido realizar seus filmes com liberdade, ajudou a consolidar um mito ao seu redor, que dificulta a composição da conjuntura no qual se tornou importante realizador. As semelhanças com outros profissionais do mesmo período são interessantes de se notar: como Paradzhanov, o diretor de *O Espelho* acreditava que a direção não poderia ser ensinada e apenas a vocação torna alguém um diretor de cinema. Muitos desses posicionamentos remetem a Mikhail Room, seu professor na VGIK. Foi este o responsável por um papel importante nas escolas de cinema soviéticas, notadamente na de Moscou:

Para o jovem Tarkovsky e outros de sua geração que quase se tornaram uma variação soviética da “nova onda” no começo dos anos 1960, ávidos da liberdade que o degelo de Khrushchev tinha trazido, Room foi crucial precisamente porque não ensinou a macular o realismo socialista da era Stalin. Em vez de, tal como Renoir para a *Nouvelle Vague* na França, ele agiu como uma ponte entre duas gerações amplamente separadas: neste caso

entre as primeiras vanguardas soviéticas dos anos 1920 e a primeira geração a emergir depois da Guerra e no final dos paranóicos anos de Stalin (CHRISTIE *apud* TUROVSKAYA, 1989, p xii).⁹

A carreira cinematográfica de Room foi arruinada pela Goskino: ele terminou como um professor de cinema na VGIK. O cineasta, porém, sobreviveu ao stalinismo. Uma nova geração de realizadores estava livre, então, para ajudar a “remodelar” uma audiência inteira da rigidez técnica acadêmica que caracteriza o “realismo socialista”. Ele dirigiu *Nove Dias em um Ano* (*Nine days in one year*, 1962) e mostrou como é possível mudar a própria forma de trabalhar.

Ao mesmo tempo, os anos 1950 e principalmente 1960 viram o início das carreiras de muitos cineastas que nada deviam a Room (no sentido de não terem sido seus alunos), e que tinham em comum a emergência de um “tratamento poético” no cinema: Marlen Khutsiev, Georgy Danelia, Otar Ioseliani, Larissa Sheptiko, Elem Klimov, Vasily Shukshin, Andrey Konchalovsky, Sergey Paradzhanov.

Como o escritor Aleksandr Soljenitzin, o objetivo de todos era “mostrar a verdade”, ou uma faceta particular dela como suas experiências permitiam. Ian Christie afirma que Tarkovsky demonstra uma ortodoxia platônica ao diluir bastante a distinção entre estética e moralidade. A arte, tanto na teoria quanto na prática de Tarkovsky, é

⁹ “For the young Tarkovsky and others of this generation who would become a veritable Soviet ‘new wave’ in the early sixties, grasping the freedom that Khrushchev’s ‘thaw’ had brought, Romm was crucial precisely because he *didn’t* teach the tanted socialist realism of the Stalin era. Instead, rather as Renoir did in France for the *nouvelle vague*, he acted as a bridge between two widely separated generations: in this case between the early Soviet avant-garde of the twenties and the first generation to emerge after the war and Stalin’s final paranoid years.”

conscientemente ética, visa à melhoria do homem, estando ligada assim ao belo e ao bom.

Lênin dizia que o cinema era arte e via seu uso potencial como propaganda. Inaugura-se, na década de 1920, um cânone estético educador de gerações inteiras que só começaram a trabalhar nos anos 1950 e 1960. O “realismo socialista” foi incorporado no panteão da estética soviética e sedimentou uma espécie de contrato entre artista e estado baseado na idéia de que a “boa arte” ajuda a modelar o homem soviético ideal. Essa idéia foi instaurada pelas vanguardas dos anos 1920 e sobreviveu às perseguições de Stalin: os cineastas continuaram se achando numa missão de contribuir para a sociedade. No final do período stalinista, tornou-se uma questão de moral e de humanismo reparar o mal feito na ditadura e ainda se tinha a “boa arte” como modo de modelar o homem – a missão do artista sobrevive:

Mas o que é freqüentemente esquecido é a profundidade social e moral da teoria da arte que escora a totalidade da organização da cultura soviética que precede e sucede Stalin. Tanto no final dos anos 1950 ou final dos anos 1980, um crítico do regime soviético corrente freqüentemente usaria alguns dos mesmos termos autoritários ou idealistas (em um sentido platônico) de argumentação que seu oponente conservador. Isto também fazia o mais medíocre, quanto o melhor dos realizadores...

Em outras palavras, a austera estética que Tarkovsky defende em 1981 e continua a pregar depois do racha com a URSS em 1984, é realmente mais próxima da perspectiva convencional soviética que se parece ter

suposto – ao mesmo tempo apesar disso ele desprezava a maior parte da produção de filmes soviética... (CHRISTIE *apud* TUROVSKAYA, pp xv-xvi).¹⁰

A visão do autor de *Nostalgia* mostra que uma outra concepção de cinema se formava e dela adveio outra imagem cinematográfica da qual foi um dos fundadores. A nova geração começava a questionar o que foi tomado como cânone na formação de seus predecessores. As vanguardas dos anos 1920 começaram a ser repensadas e se tornaram tradicionalistas. Passava-se a rejeitar muitas das idéias e concepções de Eisenstein e companhia.

São conhecidas as opiniões de Tarkovsky sobre Eisenstein: contra o cinema de montagem deste, a imagem cinematográfica deve nascer durante a filmagem e, no quadro capturado, imprime-se o tempo, no qual caberá a montagem associar as tomadas (já impregnadas de tempo) e organizar a estrutura inerente ao filme. Ele está totalmente distante das idéias de montagem defendidas por Eisenstein e Kulechov. Para o diretor de *Stalker* falta “verdade temporal” em filmes como *Alexander Nevsky*. Opõe-se também aos princípios de organização intelectual do filme, criando e associando fórmulas, pois Eisenstein transformaria o pensamento em um “déspota” ao pretender apresentar idéias. O problema com o realizador de *Outubro* é que ele

¹⁰ “But what is often forgotten is that the profoundly social and moral theory of art that underpins the whole organization of Soviet cultura both predates and postdates Stalin. So in the late fifties or the late eighties, a critic of the current Soviet regime will often use the same authoritarian and idealistic (in a Platonic sense) terms of argument as his conservative opponent. So too do the most mediocre as well as the best Soviet film-makers...

In other words, the austere aesthetic that Tarkovsky satted in 1981 and continued to preach after his break with the Soviet Union in 1984, is really much closer to a conventional Soviet outlook that might be supposed – even though he clearly despised the bulk of Soviet film production.”

não deixa nada no ar e se coloca numa posição superior ao do espectador ao dizer a este como deve pensar o filme.

Mas Tarkovsky só conheceu uma paródia dos escritos de Eisenstein. Pensando essencialmente a vulgarização de suas teses só se debruça sobre as idéias da montagem intelectual. Rejeitava toda forma de alegoria ou símbolos intencionais. Postava-se de forma precisa frente à realidade em que vivia:

Como os artistas pós-guerra da Alemanha que enfrentaram a tarefa de “depois dos nazistas” e renovaram sua linguagem, no meio em que trabalhavam, a geração pós-Stalin de Tarkovsky sentiu o imperativo de “fazer o novo”. Isso significou não somente encontrar novas formas no lugar dos gêneros stalinistas – o épico patriótico, a biografia exemplar, a história de auto-sacrifício, o desmascarar dos sabotadores – mas também ajudar as audiências a verem coisas “do jeito certo de vê-las”, não como símbolos (CHRISTIE *apud* TUROVSKAYA, pp xv-xvi).¹¹

Não parece ser exagero reconhecer esse aspecto nas declarações de Paradzhanov e de Tarkovsky, bem como nos filmes deles, de Elem Klimov (e nos romances de Aleksandr Soljenitzin). A rejeição do símbolo e da alegoria intencional é mais uma forma de

¹¹ “Like the post-war German artists who faced the task of the ‘de-Nazifying’ and renewing their language, whatever médium they worked in, so Tarkovsky’s post-Stalin generation felt the imperative to ‘make it new’. This meant not only finding new forms on place of the Stalinist genres – the patriotic epic, the exemplary biography, the hymn to self-sacrifice, the struggle to unmask saboteurs – but also getting audiences to see things ‘in their own right’, not symbols.”

mostrar a realidade como ela deve ser vista (ainda que de um ponto de vista subjetivo). Aproxima-se, assim, de Vertov e afasta-se de Eisenstein.

A reputação do realizar de *Potenkin* foi eclipsada com sua morte, e ,somente em 1961 seus escritos começaram a ser reeditados. Os ataques do diretor de *Andrey Rublev* também correspondiam a necessidade de pensar (e principalmente *fazer*) o cinema como abertura de sentido e, por isso, ignorava o aspecto essencialmente semântico das idéias e dos filmes de Eisenstein. O cinema dele não estava, porém, menos comprometido moralmente. Os novos cineastas trabalhavam o “homem” dentro de uma chave intelectual e para isso recorreram à ampla cultura russa de pré-revolução a pré-Stalin, enquanto o diretor de *A Greve* tentou fundir o compromisso esquerdista e a técnica experimental.

Os primeiros filmes de Eisenstein situam uma ação narrativa dentro de uma estrutura global de composição, assinalando em cada quadro um objeto diferente e uma textura em constante mudança. Em grande parte se baseou no pensamento bolchevique e na cultura stalinista (construção de um mundo novo), mas a estética marxista, a luta de classes, dialética e determinismo econômico são matérias-primas de sua particular visão estética. Seu compromisso era com um regime de verdade da sociedade comunista, o qual sofreu um sensível deslocamento após a morte de Stalin (que Eisenstein não viu). Tarkovsky e Soljenitzin são exemplos de uma mudança sensível na forma de tratar o cinema e literatura, mas cujo fundo guarda ainda compromisso social que se faz agora via indivíduo. Este jamais é pensado pelo individualismo, mas sim em função de um quadro humanitário. Quem forneceu a matéria-prima desse humanismo foi a

cultura russa pré-revolucionária, da qual Dostoievski e Tolstoi são exemplos.

Mas foi essencialmente uma visão metafísica que compreende a arte, e, com ela, o cinema, como comunicação de sentimentos entre os homens e destes com Deus, origem última do sentido da vida, que deu a base de toda a reflexão e prática teórica de Tarkovsky. Procurei, neste capítulo, demonstrar como o tema é recorrente na cultura russa/soviética desde os ícones medievais até a segunda metade do século XX. Não quero dizer que existe um vínculo genético direto passando linearmente dos ícones-literatura-pintura-cinema como pode parecer na seqüência aqui montada: ícone-Gogol-Dostoievski-Tolstoi-Kandinski-Malevitch-Eisenstein-Vertov-Tarkovsky.

Ao colocar em perspectiva todos esses sujeitos, que desenvolveram projetos conscientes de suas práticas através das quais tentaram compreender suas artes, tentei apontar como houve uma recorrência maior ou menor em todos eles de um mesmo tema: a comunicação com o invisível (tal como o ícone) na medida em que a presença real não está na imagem representada, mas na relação desta com o modelo ausente. A arte deveria representar uma dimensão fundamental da vida que não pode ser representada de qualquer forma.¹² O sagrado ressurgiu no cinema de Tarkovsky, como possibilidade de comunicação com o a verdade do homem, devolvido na forma de arte e conectado com as pretensões de uma arte ética pela melhoria do mundo. Associa-se, assim, a dois jogos de tradições: a russa a qual recorre (e a qual reinventa), e a soviética, na qual nasce e que remodela.

¹² Não está sendo levado em conta a veracidade filosófica dessa idéia. Se o cinema é ou não representação, se é apresentação da realidade, sua invenção ou não, aqui está fora de questão.

O resultado final é que o cinema de Tarkovsky enquanto, projeto teórico, quer ser um desvelo do espírito humano para devolver uma dimensão sagrada da vida ao espectador. Este projeto rejeita alguns valores soviéticos (sem poder abdicar deles).

O fundamental, porém, está nos filmes. Foram eles que mostraram realmente as conseqüências de tais pensamentos e de tentativas de desenvolver um cinema de poesia. Na verdade, fundava-se ali uma “nova imagem” (da qual falarei no capítulo seguinte), que nasce tanto da retomada da tradição como de sua reinvenção e rejeição. O sagrado, como aparece na imagem cinematográfica deve, tanto aos ícones como inaugura uma outra relação do espectador com o cinema. As películas fundam outra forma de narrativa cinematográfica.

Capítulo IV

D*uas seqüências de *Andrey Rublev

Analiso a seguir duas seqüências do filme *Andrey Rublev* (1966) de Andrei Tarkovsky. A película aborda diretamente a questão do sagrado ao contar a estória de Andrey Rublev, pintor de ícones que viveu no final do século XIV e início do século XV. Todos os filmes de Tarkovsky depois de *Rublev* tematizam o sagrado de uma forma ou de outra. A maioria das obras trazem ao menos um ícone em algum cenário ou seqüência narrativa, mas sem dúvida, *Andrey Rublev*, *Solaris* (1972) e *Sacrifício* (1985) são os mais significativos nesse sentido.

No texto, optei por expor uma análise representativa de duas seqüências do segundo longa-metragem de Tarkovsky. Interpreto a seqüência de *Andrey Rublev* na qual o monge encontra-se com o fantasma de seu mentor, Teófanos, logo após a invasão de Tártaros à Rússia; e a seqüência do final da película em que aparecem os ícones atribuídos a Andrei Rublev hoje em dia.

Cabe lembrar que o norteador de minha análise é a busca pela forma de como é construído um contato com o sagrado no filme, tendo como referência que o horizonte do sagrado foi um impulso central. Esse impulso teve uma influência sobre o processo criativo e, nesse sentido, desencadeou conseqüências cinematográficas que largamente o

excederam. Busco entender como um filme nasce de um conjunto para superá-lo, escapando de seu autor.

Considerações metodológicas

Antes de prosseguir, cabe fazer uma rápida consideração metodológica sobre a abordagem do filme. Nossa perspectiva é hermenêutica, seguindo as considerações de Paul Ricoeur (1978) para quem interpretar é trabalhar e compreender a formação do sentido por meio da abertura fornecida pelos signos da cultura. Há hermenêutica quando há duplo sentido num texto (o caso dos filmes de Andrey Tarkovsky), entendendo este como uma estrutura de signos comportadora de sentidos (CARROLL, 1997).

A hermenêutica, hoje em dia, pode ser concebida como árbitro das diferentes interpretações, preocupada com a formação do sentido nos processos de *escritura* e, fundamentalmente, *leitura* dos textos.¹ Ela se preocupa com o que funda as interpretações.² Mas *a interpretação não goza de boa fama entre os estudos de cinema*, fundamentalmente nos dias atuais. Fernão Ramos (apud BARTUCCI, 2000) afirma que existem grandes tendências dominantes de estudos de cinema: psicanalítica/pós-estruturalistas, analítica-cognitivista, e estudos culturais e, por último, a fenomenológica. Nenhuma delas nega a interpretação no sentido nietschiano do termo, ou seja, como

¹ Entenda-se aqui texto, leitura, escritura, no sentido mais amplo possível, englobando inclusive as imagens sem, contudo, negar o caráter específico do meio imagético e sua irredutibilidade ao *texto escrito*. É sabido que nem todos os textos são necessariamente escritos.

² Reinhardt Koselleck (GADAMER, Hans-Georg; KOSELLECK, Reinhard. 1990) apontou a origem das estruturas pré-linguísticas que condicionam a formação das interpretações. Nesse ponto, as

decodificação de um conjunto de signos, mas todas procuram estabelecer uma diferença entre *análise* e *interpretação*, na qual esta última seria mera divagação não alicerçada em pressupostos seguros de observação, descrição e experimentação.

Num dos mais conhecidos manuais de análise de filmes, Jacques Aumont & Michel Marie (1999) colocam que a análise se quer distinta de qualquer divagação interpretativa e está sempre baseada em princípios. Ainda que não exista nenhum método que se possa aplicar de igual maneira a todos os filmes, o primeiro gesto do analista consiste, para os autores, em comprovar que sua apreciação tem lugar no filme e na história do cinema no que concerne aos discursos que lá tem lugar. Aumont e Marie afirmam que o analista deve perguntar que tipo de leitura deseja praticar. Para eles, a análise é interminável.

O objetivo da análise seria elaborar uma espécie de “modelo” do filme no interior do qual o objeto de investigação (o objeto fílmico) exija sua própria construção. Fica claro que Aumont e Marie consideram importante a objetividade que tomam como impossível de se conseguir na idiossincrasia interpretativa.

Fora do contexto francês, o maior adversário da interpretação talvez seja David Bordwell. Preocupado com as descontroladas interpretações que apareceram com o avanço das propostas dos estudos culturais e pós-estruturalistas, Bordwell (1996) afirma que essas linhas de pesquisa estão demasiado preocupadas com as questões da subjetividade. Seus estudiosos esqueceram que é possível desenvolver análises com credibilidade e segurança, as quais o estudioso acredita estarem no recurso ao cognitivismo, por exemplo (BORDWELL, 1991).

filosofias de Paul Ricoeur e Koselleck apresentam pontos de encontro, preocupadas com aquilo que funda os diferentes sentidos

Contra os estudos da subjetivização, o autor propõe a *poética neoformalista*, que seria um ângulo de enfoque heurístico, um modo de perguntar interessado em como, em relação a um padrão de convenções uma obra se destaca. Esta poética está acompanhada de outra, a *poética histórica*, que estuda como, em determinadas circunstâncias os filmes são feitos, servem a que funções e alcançam dados efeitos. A vantagem da *poética histórica* está em poder reconstruir os atos anteriores de compreensão de filmes (por meio do cognitivismo), estudando as práticas de recepção, ou seja, o que alicerça as interpretações.

Porém, duas questões sobrevivem às críticas de Aumont-Marie e Bordwell. Se partirmos das considerações da hermenêutica como árbitro das interpretações, pela qual se procura compreender as aberturas de sentido fornecidas pelos signos da cultura, a *poética histórica* de Bordwell e a análise defendida por Aumont-Marie realizam procedimentos interpretativos. Não há dicotomia entre interpretação e análise, mas sim a primeira engloba segunda. Todo conhecimento é perspectivo e, quando o objeto de estudo é uma obra dita artística, o duplo sentido que lhe é inerente salta aos olhos do analista. A hermenêutica é corolário do conhecer e engloba tanto as categorias de *compreensão* como de *explicação* (dicotomia que Ricoeur (1978) superou) – enquanto Aumont, Marie e Bordwell tendem a permanecer na segunda em detrimento da primeira.

O método, que teoricamente justifica a objetividade da análise, não assegura a validade do resultado, apenas a honestidade do empreendimento da parte do pesquisador. Também as interpretações se valem de metodologia, mas a hermenêutica aceita a contingência de seu empenho – compreende a natureza perspectiva de sua tentativa numa

objetividade incompleta. Nesse quadro, nossa metodologia envolve a análise narrativa.

Análise narrativa

Por que narrativa? Por que não a *figuração* quando parece ser o caso de que, em *Andrey Rublev*, ela seria o mais interessante do ponto de vista do sagrado? Saindo do impulso criador rumo ao filme em si, o sagrado deixa de ser questão de projeto pessoal para se tornar problema de *representação*. No cinema, representar o contato com o transcendente é mostrar (dar a ver) e a análise figurativa poderia ser útil porque, como propõe Aumont, ela é uma compreensão resultante dos

[...]códigos plásticos específicos (em particular a analogia figurativa) que produz um efeito de realidade, na qual a representação converte essa figuração em ficção e ao passo que a figuração-representação aparece graças a inscrição do lugar do sujeito-espectador no quadro, provocando a produção do “efeito de realidade” como consequência subjetiva (AUMONT; MARIE, 1999, p 190)³.

³ “[...] de códigos pictóricos específicos (em particular los de la analogía figurativa) que producen un efecto de realidad, mientras que la representación convierte esta figuración em ficción u el paso figuración-representación aparece gracias a la inscripción Del lugar Del sujeto-espectador em el cuadro, provocando como consecuencia subjetiva la producción de um ‘efecto de realidad’[...]”

O ganho seria óbvio, uma vez que o filme problematiza a figuração do sagrado. Mas mostrar, expressar o transcendente ainda é representar. Dudley Andrews (1994) coloca que, no cinema representacional, a narrativa nunca pode ser subtraída: um filme é um mundo tal qual se organiza a si mesmo na forma de estória, e esta organiza a si mesma em mundo. A narrativa não é simplesmente um tipo de texto, mas uma capacidade cognitiva, como a linguagem em si mesma, uma competência que sustenta nossas significações. E é tentando abstrair-se continuamente da narrativa, na busca do inefável, que Tarkovsky fez seus filmes. Nesse sentido, a reflexão sobre o tempo se tornou uma constante em sua vida por deparar-se, também, com a narratividade da imagem do cinema. A narração acabou sendo um dos palcos principais no qual foi travada a batalha da representação do sagrado pelo cineasta. Como a narração, no cinema, permite ao tempo escoar, ela foi fundamental para solucionar a representação do sagrado.

Existem muitas teorias sobre narrativa. André Parente (1997) as divide em teorias do *enunciado* (Tzvetan Todorov, Roland Barthes, Claude Levi-Strauss), teorias da *enunciação* (Gerard Genette) e teorias da *significação* (Paul Ricoeur). Contra todas, Parente propõe a sua, a qual podemos chamar de teoria do *enunciável*, montada nas reflexões de Gilles Deleuze. Parente ignora, porém, nossa opção neste trabalho: a exploração narrativa de David Bordwell (1985), que conta com a vantagem de pensar o papel do espectador (no original em inglês o termo usado por Bordwell é *viewer*) na fruição do filme como sujeito ativo.⁴

⁴ No esquema de Parente, pode-se pensar em Bordwell dentro das teorias do enunciado. Mas isso seria um erro uma vez que o substrato do trabalho de Bordwell, Thompson, Edward Branigan, Richard Allen, etc são o cognitivismo e a filosofia analítica, referenciais completamente diversos por mais formalistas que sejam as metodologias individuais.

Esse espectador, na teoria de Bordwell, é uma entidade hipoteticamente similar ao espectador real, que serve para montar um esquema das possibilidades de construção narrativa cinematográfica. Neoformalista, Bordwell compreende a narrativa como uma interação entre a forma de apresentação dos eventos do mundo (*plot* ou *syuzhet*) e a construção de uma ordem para esses eventos num todo dotado de sentido pelo espectador (estória⁵). Para isso é angariada uma série de recursos técnicos do dispositivo cinematográfico, os quais acabam por constituírem o *estilo* de trabalho que pode ser mais institucional (o cinema clássico hollywoodiano) ou singular (os filmes de Andrey Tarkovsky).

Apesar das modificações narrativas trazidas pelos filmes de Tarkovsky, eles ainda são organizados dentro de unidades clássicas que constituem ficções, mundos de obras, e, portanto, as considerações de Bordwell são úteis, inclusive para perceber aonde os filmes do russo excedem as narrativas clássicas e aonde tomam forma os aspectos mais figurativos ou os *excessos* (aquilo que numa primeira abordagem escapa as cadeias narrativas).⁶

A narração seria, assim, a forma pela qual o espectador, trabalhando com o material fornecido pelo filme, constrói um todo dotado de sentido. Esse todo, no cinema clássico, é baseado na categoria do personagem como agente ativo, desencadeador, sofredor e modificador de eventos, bem como no encadeamento dos eventos numa rede de causa e efeito, na qual um depois do outro se torna um por causa do outro. A narração de Bordwell é, nessa perspectiva, a mesma

⁵ Bordwell usa a diferenciação tipicamente anglo-americana, por nós mantida, entre *story* (estória), para produções ficcionais, e, *history* (história), para narrativas ditas verdadeiras.

⁶ THOMPSON, 1996.

síntese do heterogêneo da qual fala Paul Ricoeur (1994), mas centrada apenas na cadeia causal pura, própria ao cinema clássico.

A *síntese do heterogêneo* é o resultado da atividade de coordenação da intriga, entendida por Ricoeur como *mímesis* da ação que integra os elementos discordantes num todo. A narrativa é uma imitação da ação que, pela configuração narrativa, liga dois horizontes: o mundo da ação e o mundo do leitor. A teoria narrativa de Ricoeur fornece o arcabouço epistemológico, enquanto Bordwell confere a metodologia de análise do filme.

Mas como ligar duas posturas tão adversas como a poética histórica de Bordwell (que se acredita não-hermeneuta) e a hermenêutica narrativa de Ricoeur? Este prega uma dialética entre compreensão e explicação, enquanto aquele segue preceitos cientificistas. Bordwell defende sua pesquisa formal por meio do cognitivismo, justificando a narrativa como um *schemata* cognitivo de apreensão e organização da realidade inato ao ser humano. Ora, é Ricoeur que, sem cair no escopo da psicologia, faz uma ponte com tal concepção:

A noção de narratividade pode ser tomada num sentido mais amplo do que o gênero discursivo que o codifica. Podemos falar de programa narrativo para designar um percurso de ação composto de uma seqüência encadeada de desempenhos. É esse o sentido adotado na semiótica narrativa e na psicossociologia dos atos de linguagem, em que se fala correntemente de programa, de percurso e ou de esquemas narrativos. Podemos considerar esses esquemas narrativos como subjacentes aos gêneros

narrativos propriamente ditos, que lhes conferem um equivalente discursivo apropriado. O que vincula o esquema narrativo ao gênero narrativo é a virtualidade na narrativa que a articulação estratégica da ação mantém como reserva. Poder-se-ia exprimir essa proximidade entre os dois sentidos do narrativo distinguindo o contável do contado (RICOEUR, 1997, p 444).

A narrativa é, assim, um emprego da linguagem, uma forma cognitiva (o que não quer dizer natural) culturalmente construída. Minha análise das seqüências de *Andrey Rublev* centra-se, justamente, nos aspectos em que o filme retrabalha a cadeia da causa e efeito na construção do todo dotado de sentido e subverte o cinema clássico.⁷

Sinopse do filme

Antes de tudo, pressupõe-se contar o filme: a tarefa de contar *Andrey Rublev* é ingrata. Contudo, segue um rápido resumo.

A película está dividida em oito episódios, sendo um prólogo e sete partes. O prólogo, chamado “O Balão”, mostra um grupo de homens construindo um balão. Eles são atacados por camponeses das redondezas, mas um dos construtores consegue fugir pelos ares com o balão. Este começa a esvaziar e cai junto com o homem. Logo após, vem o primeiro episódio, “O Bobo da Corte: verão de 1400” no qual

⁷ Não quero, com isso, direcionar o olhar do leitor sobre o filme, embora seja inevitável, mas é consenso entre os estudiosos do cinema moderno que os filmes de Andrey Tarkovsky fazem uma subversão da narrativa clássica.

Andrei Rublev e dois outros monges, Krill e Daniel, saem do mosteiro em que vivem e se abrigam da chuva numa taverna. Nesta vêem um bobo cantando canções que ridicularizam o governante do Ducado. O Bobo é denunciado e preso. No segundo episódio, “Teófanos, o grego (Verão-Inverno-Primavera-Verão) 1405-1406”, mostra Krill pedindo a Teófanos, futuro mentor de Rublev, para trabalhar com o grego. Mas o pintor convoca apenas Andrei, o que causa a revolta de Krill que deixa o mosteiro. Andrei vai ajudar Teófanos e se torna seu amigo. Eles têm longas conversas. Numa delas, conversam sobre Deus, a Rússia e o sofrimento e, enquanto falam, num ambiente primaveril num Gólgota congelado um Cristo russo é crucificado.

A terceira parte é “O Dia Santo (Primavera de 1408)” que mostra o contato de Andrei com uma celebração pagã. Ele é aprisionado pelas pessoas do culto, mas é libertado por uma feiticeira que antes tentara seduzí-lo. De dia, depois do acontecido, um casal pagão é perseguido pelos soldados do Grão-duque, mas a feiticeira consegue fugir. Andrei e seus companheiros assistem tudo sem nada fazer. O quarto episódio é “O Último Julgamento (Verão de 1408)”. Andrei se recusa a pintar um Juízo Final, pois não queria assustar as pessoas. Há dissidência entre seus ajudantes: um grupo de pintores conhecidos é morto e o monge se revolta. É quando aparece a Idiota de quem Andrei passa a cuidar.

A segunda parte do filme, chamada “A Paixão de acordo com Andrei” começa com o quinto episódio “A Caçada (outono de 1408)” quando o príncipe dissidente se une aos tártaros para destronar o irmão Grão-Duque de Vladimir. Nesse trecho, aparece uma encenação bastante crua de batalha e o massacre do povo russo. Na Catedral de Vladimir, Andrei, a idiota e várias pessoas se abrigam. A igreja é invadida e o

povo massacrado. Um homem tenta estuprar a idiota, mas Andrei o mata. Todos morrem, exceto Andrei e a idiota. Após o massacre, Andrei, em meio aos escombros da igreja, recebe a visita do “fantasma” de Teófanos e lhe diz que nunca mais pintará ou falará qualquer coisa porque matou um homem.

O sexto episódio é “A Caridade: 1412”, no qual Krill retorna ao monastério após a guerra. Lá ele reencontra Andrei em seu voto de silêncio, tomando conta da idiota. Um grupo de tártaros entra no local e leva consigo a idiota, deixando Andrei só, que passa a ser assistido por Krill.

O sétimo e último episódio é “O Sino (Primavera-Verão-Outono-Inverno-Primavera 1423-1424)”, no qual o jovem órfão Boriska, filho de um fazedor de sinos, afirma que pode fazer o Sino que o novo Grão-Duque quer para sua Catedral. Convencendo as autoridades, o menino constrói o sino sob os olhos atentos de um Andrei envelhecido. Naquele momento, o bobo do primeiro episódio reaparece e Krill confessa a Andrei que fora ele quem denunciara o bobo no passado. Boriska constrói o Sino e cai no choro. Andrei o conforta e o menino lhe diz que não sabia fazer o sino, mas que não queria morrer e por isso fez a obra, enganando a todos. Andrei diz que recuperou sua fé ao ver a fé do menino e por isso voltará a pintar. O filme conclui com os ícones atribuídos à Rublev aparecendo na tela.

A fita dura 205 minutos, dos quais 2’18” são os créditos iniciais em tela preta. Consideramos *plano* como as porções de filme (imagens) entre os cortes, contabilizamos aproximadamente 396 planos que variam de uns poucos segundos a 3 minutos de duração. O uso essencial é do plano-sequência, sendo raros o *close* e mais raros os *close-up*.

Seqüência I: o fantasma de Téofanes

A primeira seqüência a ser analisada dura 10 minutos e contem a maior parte das matrizes estilísticas que permeiam o filme todo. Está inserida na parte final do quinto episódio do filme, *A Caçada* (segunda parte do longa-metragem, intitulada *A Paixão Segundo Andrey Rublev*). Essa seqüência mostra o resultado do ataque dos Tártaros a Vladimir, cidade em cuja catedral Rublev pintara vários ícones. Durante o saque, um homem tenta estuprar a idiota que surgira no final do quarto episódio do filme (*O Último Julgamento*) e que passa a ser resguardada pelo monge Andrei.

Começa no minuto 123'52" e termina no 133'42. Constitui-se de 12 planos a seguir descritos:

TEMPO/ IMAGEM	SOM	CAMERA
34"/ Plano 243 	Silêncio	PC: Plongé; depois câmara desce até enquadrar Andrei imediatamente abaixo do centro do quadro

Aparecem ícones na parede do altar da igreja recém saqueada. Há muitos corpos no chão. A câmara desce e enquadra Andrei. Ele está sentado no chão. Um gato surge e atravessa o local. Andrei levanta a cabeça.

(Fig. 7)

24''/ Plano 244

Silêncio

PA: câmera baixa; a imagem segue da esquerda à direita do quadro, enquadra a Idiota no centro do campo



A câmera se desloca à direita e enquadra a idiota, que inicialmente olha pra fora do campo. Ela está fazendo traças no cabelo de uma mulher morta.

(Fig. 8)

16''/ Plano 245

Silêncio

PP: plano fixo



Andrei está de perfil. Olha para frente, para o lado e para baixo e à esquerda. Parece ver algo

(Fig. 9)

31''/ Plano 246

Silêncio

PP: câmera sobe
Andrei (fora de quadro): "Teófanos? Mas vocês estão mortos!".

deslocando-se sobre o eixo à direita e enquadra Teófanos que ocupa a direita do quadro.



Aparece um livro queimado (provavelmente uma Bíblia). Uma mão passa pelas páginas queimadas. A câmera sobe e mostra Teófanos do lado direito.

(Fig. 10)

1'58"/ Plano 247



Andrei está de pé. A câmera mostra seu busto enquanto ele se desloca à esquerda rumo a Teófanos, passa por trás do mentor, sai de cena. Teófanos anda, de costas, para o fundo do set virando para a câmera – a imagem segue à direita. Andrei volta ao quadro pela esquerda e passa à direita, a imagem enquadra e em primeiro plano ele encara o espectador.

(Fig 11)

Andrei: “Eu queria tanto te ver.”

PC: câmera move-se

Teófanos (fora de quadro): “Mesmo que você não quisesse, eu teria vindo da mesma forma.”

primeiro à esquerda, segundo à direita; pára;

Andrei: “Eu sonhei que você havia sido suspen-

segue à direita e faz um close

numa janela, de cabeça para baixo. Você olhou, agitou seu dedo em minha direção e eu estava deitado numa cela e dois tártaros torciam minha cabeça. Você olha pra mim e tamborila na janela... toc...toc...”

(PP) de Andrei (um dos poucos do filme).

Andrei: “Eu chamei por você?”

Teófanos: “Por que você chamou?”

Andrei: “O que está acontecendo conosco? Estamos sendo estuprados e assassinados juntamente aos Tártaros, eles estão pilhando as igrejas... E você disse pra mim... só que agora estou pior do que você... Você está morto, mas eu...”

Teófanos: “Morto? Morto de quê?”

Andrei: “Não quis dizer isto... Gastei metade de minha vida na cegueira. Trabalhei dia e noite para pessoas... Mas não eram

peças, eram?... você disse a verdade!”

1'08" / Plano 248



Mostra Teófanos, depois encontra Andrei, atrás deles paredes queimadas da Igreja. Andrei olha para fora de quadro

(Fig. 12)

Teófanos: “E daí, se eu disse a verdade? Você está errado agora, eu estava errado então. quadro. A

Andrei: Mas não compartilhamos da mesma fé, da mesma terra, do mesmo sangue? Um tartar até sorriu... assim [imita o sorriso]. E gritou: “mesmo sem nós vocês teriam cortado as próprias gargantas!” Que desgraça. Mataram todos. Até o meu seyoga. Eu o encontrei num dia tão especial. Ela foi a única que sobreviveu.”

13" / Plano 249



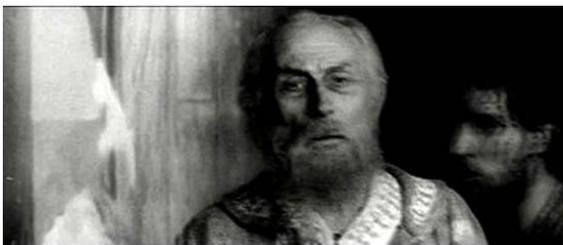
Mostra a idiota de costas, do alto. Ela olha para trás, por sobre o ombro.

(Fig. 13)

Silêncio

PP: plano fixo, idiota mostrada do alto, de costas

1'32" / Plano 250



Teófanos: “É minha hora de partir.” PP: a câmera se desloca à

Andrei: “Espere. Não se vá. Não gosta de falar, está aborrecido de falar comigo? Andrei, depois Muito bem, não vou... Vamos sentar e conversar. Teófanos. Este

Teófanos no centro olhando o espectador, Eu te direi...” fica fora de
depois se move à direita, a imagem o *Teófanos* (olhando à campo à direita
acompanha. Andrei entra no campo pela câmera): “Mas eu já sei de e Andrei segue a
direita, passa por trás de Teófanos. Este tudo...” sua esquerda.
segue à direita, de costas para o espectador, *Andrei*: “Então você sabe
a imagem o segue. Andrei fica fora de campo que eu nunca mais pintarei
pela esquerda. A imagem pára. Andrei entra de novo.”
pela esquerda do quadro e fica à direita de Teófanos: “E por quê?”
Teófanos. Andrei anda à direita, a imagem o Andrei: “Porque não serve
segue. Teófanos fica fora de campo pela a ninguém. E só.”
esquerda.

(Fig 14)

Teófanos: “E só? Suas iconostasis foi queimada! Sabe quantas das minhas foram queimadas? Em Pskov, Novgorod! Você está praticando um grave pecado!”

Andrei: E eu não disse o pior! Eu matei um homem! Um compadre russo. Quando vi que ele a carregava... Olhe para ela. Apenas olhe para ela. Eu não lembro como aconteceu. Eu me aproximei e não pude evitar.

2'16"/ Plano 251



Teófanos esta no centro do quadro (imagem Viva entre o perdão divino Andrei Volta da
fixa). Andrei entra pela esquerda do campo e e seu próprio tormento. direita à
segue à direita (a imagem o acompanha). Quanto ao teu pecado, o esquerda.
Teófanos fica fora campo pela esquerda. A que dizem as escrituras?

imagem centraliza em Andrei. Este volta anda “Aprenda a fazer o bem. da direita à esquerda, a imagem o segue. Busque a justiça, repudie o Passa por Teófanos que entra em quadro pela opressor, defenda os esquerda. Andrei continua, mas a imagem órfãos, interceda pela pára em Teófanos que anda à direita (a viúva... Vinde, vamos imagem o segue). Andrei aparece pela debater juntos, disse o esquerda. A imagem focaliza os dois. Andrei Senhor, mesmo que vossos segue à esquerda. Teófanos fica fora de pecados sejam escarlates, campo à direita, mas Andrei o reencontra no eles serão brancos como a Andrei volta à campo pela esquerda. A imagem pára, neve. Viu? Eu não esqueci o esquerda, a Teófanos sai de campo pela esquerda, Andrei que pode confortá-lo.” câmara o vai à direita (a imagem o segue) e reencontra Andrei: “Eu sei. Deus é acompanha. Teófanos fica à piedoso e irá me perdoar. Teófanos fica à Eu devo oferecer a Deus o direita, mas voto de silêncio. Não tenho Andrei o mais nada a dizer às reencontra à pessoas”. esquerda do

(Fig. 15)

Teófanos: “Será uma boa quadro. idéia? Eu não tenho o Teófanos sai de direito de consolá-lo.” quadro pela

Andrei: “Você não foi para esquerda. Andrei o céu?” segue à direita,

Teófanos: “Senhor! Tudo a câmara o que posso dizer é que não acompanha e é como você imagina na Andrei Terra.” reencontra

Andrei: “Rússia, Rússia. Teófanos à Nossa nação-mãe sofre direita (de tudo, ela resistirá a tudo. novo!). Mas quanto tempo isso continuará? Einh?”

Teófanos: “Eu não sei. Para sempre, é mais provável. E, no entanto, que belo é tudo isso”.

Andrei: “Está nevando!”.

14''/ Plano 252



Idiota deitada com a cabeça encostada no corpo da mulher morta.

(Fig. 16)

Andrei: "Nada é mais triste do que neve caindo num Templo".

Som: leve música de fundo.

PP: plano fixo.

29'' / Plano 253



Andrei em pé, sozinho, no centro do quadro, um pouco à direita. A imagem desloca-se à esquerda e mostra a entrada da igreja pela qual entra um cavalo preto, como os usados pelos invasores Tártaros.

(Fig. 17)

Som de passos de cavalo. Música: leve música de fundo.

PC: Câmera move-se à esquerda.

14''/ Plano 254



Close da idiota dormindo

(Fig. 18)

Sem música
Passos de cavalo (fora de quadro)

PP: Plano fixo.

A análise que segue usa exemplificações pontuais sobre alguns aspectos da constituição narrativa cinematográfica. Uso um padrão comparativo que esclarece as estratégias de *Andrey Rublev* por meio da comparação com os recursos do cinema clássico. Recorro, para isso, a vários momentos do filme, embora o foco seja a seqüência do fantasma.

1) **Ordem Temporal e busca de significado:** o filme clássico mostra as sucessões da estória em uma ordem de um 1-2-3, mostrando, na sua abertura, a exposição concentrada e preliminar de personagens, espaço e etc, após a qual os acontecimentos se sucedem. *Andrey Rublev* já subverte essa idéia, pois começa com um prólogo sobre construtores de balões na Idade Média que são atacados por um bando de camponeses. Um dos homens sobe aos céus, vê as paisagens do alto, mas depois acaba caindo num lago. Não há apresentação do que ocorrerá, e mesmo os prazos são dados de forma aberta. De certeza, o espectador só tem a de que será contada a estória de Andrei Rublev. Apenas após os 8' iniciais de filme o espectador é apresentado a Rublev e dois companheiros monges. Rublev está no auge de sua beleza e acaba de sair do mosteiro.

Andrey Rublev segue uma razoável linearidade cronológica uma vez que acompanha a vida do monge de sua saída do convento até a retomada de sua carreira de pintor de ícones. Não há nenhum *flashforward* e mesmo a forma como aparecem os *flashbacks* são incomuns. Estes servem para dar informações sobre o passado das personagens, fornecendo comunicação direta entre a ordem da estória e a narração. Trata-se de uma intervenção direta da narração para revelar o passado de uma dada personagem. A narração clássica motiva o *flashback* por meio da memória das personagens. Nesse caso, usa-se várias entradas: imagens dos personagens pensando, efeitos ópticos,

música e referências específicas ao tempo em que se está prestes a entrar. Os *flashbacks* são motivados pela subjetividade, tendo ligação direta com a causalidade psicológica. A memória da personagem é a motivação imediata e conveniente para a cadeia cronológica.

A subjetividade é um pretexto arbitrário para os *flashbacks*. Mas em *Andrey Rublev*, bem como em todos os outros filmes de Andrey Tarkovsky, perde-se, na maioria das vezes, o momento efetivo da motivação encadeadora da memória. Como se fosse apagado da imagem e som o indício que dá ao espectador a dica para perceber que o ato de lembrar está sendo deflagrado. O ato de lembrar deixa de ser o motivador da alteração da ordem da história. Nele, memória e realidade começam a se cruzar de modo incomum, obrigando o espectador a observar atentamente o que está vendo.

Um exemplo: logo que sai do mosteiro, Andrei e seus companheiros são atingidos por uma chuva e se abrigam sobre uma árvore. Essa mesma cena será revista, mais de duas horas depois, quando Andrei estiver assistindo Boriska construindo o sino. Na seqüência (plano 305) o menino olha para cima, aparece Andrei olhando para baixo em *plongée* (plano 306), o menino deitado olhando para cima em PP (plano 307), Andrei olhando para baixo em PP (plano 308) e, na seqüência, os planos 309, 310 e 311 mostram Andrei, Krill e Daniel se abrigando na chuva do início do filme.

O espectador só saberá o motivo daquela lembrança – e descobrirá que se tratará de uma lembrança – quando, no final do filme, Andrei abraçar o menino e dizer que recuperou sua fé na criação por causa dele. Apenas então ficará claro que Andrei passava por uma identificação com o garoto e por isso lembrava de quando ele próprio estava saindo do mosteiro. Mas num primeiro momento o que é

memória aparece sem *moldura*⁸, sem nada que a marque como recordação na cadeia das imagens. Como não há qualquer indicador ou marcador de reminiscência, e a cena citada acima já passou, a memória se confunde com a vigília.

As manipulações da ordem da estória implicam que o espectador realize determinadas atividades específicas, que contemplam o processo de fundir a percepção do presente, a memória do passado e as expectativas do futuro (integração temporal como chamam os psicólogos)⁹. A integração temporal depende da busca do significado, o impulso por encontrar um sentido coerente no material representado. No cinema clássico, a causalidade dos personagens apontam a base da coerência temporal. Em *O Ano Passado em Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1962) as manipulações temporais resultam confusas porque o espectador não pode determinar nem rasgo, ação ou identidade dos personagens com suficiente relevância como para motivar rupturas na cronologia. Em *Andrey Rublev*, não há essa manipulação tão radical dos eventos, mas há uma confusão entre o que poderia ser uma memória ou não.

O cinema clássico é, essencialmente, um cinema de montagem que tenta ordenar, na cadeia de causa e efeito, as imagens. Dessa forma o que se tem é uma tentativa de subordinar o tempo do filme ao tempo da narração, bem como transformar o espaço em *lugar* dos eventos narrativos. Para tanto, o filme clássico angaria a montagem e o

⁸ Chamamos de moldura recursos que servem para marcar a imagem como tendo um *status* ficcional diferente da corrente. Um filme pode usar imagem embaçada ou outra fotografia para diferenciar o sonho, memória ou delírio do estado "real" ou de vigília das personagens como o faz Hitchcock em *Quando Fala o Coração* (*Spellbound*, 1946) usando as telas de Dali para diferenciar os sonhos do resto do filme.

⁹ Essa idéia também é defendida por Paul Ricoeur e Reinhard Koselleck sobre a forma como a história, em particular, e as narrativas, em geral, tentam colocar em contato a ação humana com a experiência temporal humana, inserida no movimento constante entre passado e futuro no presente que flui. Assim, o narrar seria uma forma de guardar os diferentes tempos na linguagem.

enquadramento, entre outros recursos, para mostrar apenas o necessário. A imagem torna-se o meio do evento ordenado, que se dá num espaço ordenado. Dessa maneira, a forma plástica tende, no cinema clássico, a ficar subordinada ao formato narrativo. O filme clássico tende a dar ao espectador dicas que lhe permitem ordenar a estória, estabelecer hipóteses e, no correr da fita, confirmá-las ou não. Uma das marcas dos filmes de Tarkovsky é justamente tirar essa certeza do espectador. Ao não garantir a ordem das apresentações, se elas são memória, sonho ou vigília, ao tirar os prazos, *Andrey Rublev* suprime a expectativa baseada na cadeia da causa e efeito simples que permite o levantamento de hipóteses, criando uma suspensão e uma espera marcada pela incerteza do que virá. No correr do filme, nada é mais inesperado do que o episódio do Sino, bem como a própria aparição de Teófanos, depois de morto na Igreja, na seqüência I acima decupada.

2) **Composição da imagem:** percebe-se logo que *Andrey Rublev* subverte as categorias unitárias da representação clássica de tempo e espaço e introduz outra composição de imagem. Se o cinema clássico subordina o espaço à causalidade narrativa, seu sistema espacial, por mais arbitrário que seja, era profundamente coerente com as composições da narrativa causal. As composições dos filmes clássicos são, essencialmente, centralizadas e traduzem a centralização narrativa coincidindo com a prática do reenquadramento constante das personagens e do movimento de acompanhamento das personagens. O objetivo é jamais deixar a imagem *vazia* de uma personagem, do corpo humano.

Os planos tendem a carregar as partes inferiores do quadro numa zona privilegiada em forma de “T” (o terço horizontal superior da

imagem e o terço vertical central). O rosto do personagem move-se e é constantemente reenquadrado nesse complexo centralizador (BORDWEEL; THOMPSON, 1997). Logo, o corpo humano se converte no centro do quadro, centro motor da narração e do interesse plástico. Nesse contexto, os filmes clássicos utilizam muito pouco as bordas do quadro (AUMONT, 2004).

Ora, pela seqüência de *Andrey Rublev* decupada acima, podemos estabelecer algumas questões referentes ao estilo de Tarkovsky. Primeiro a natureza do plano no filme de Tarkovsky é diferente do filme clássico. O quadro fílmico é descrito por Aumont (2004) como *centrífugo*, na medida em que leva o olhar para longe do centro, para além das bordas, pedindo o fora-de-campo, a ficcionalização do não visto. No cinema clássico a força centrífuga é sempre dosada pela centralização constante na constituição de novos quadros. O espaço plástico assim, antes de ser descoberto é mais *colocado* em campo. O filme de Tarkovsky radicaliza essa idéia.

O fora de campo de *Andrey Rublev* é mais radical. Primeiro porque a centralização jamais é plena. Os planos fixos no filme são muito poucos, os usos da câmera móvel e do plano-sequência são constantes. Existem, inclusive, imagens em que personagem alguma aparece na tela. Como não há centralização e uso da composição em “T” de forma intensa, a câmera está sempre explorando o campo, que nesse filme está sempre por ser revelado, ficcionalizado – o quadro está radicalmente incompleto.

O enquadramento começa num pequeno trecho de cena, como o foco sobre a bíblia queimada no plano 246 (Fig. 10) que, pelo movimento de câmera, irá revelar algo. No caso específico, a mão de alguém que, pelo deslocamento da imagem, se descobrirá ser Teófanos.

O não-visto ficcionalizado, que no filme clássico sempre dá conta na construção de um novo quadro, em *Andrey Rublev* tem um caráter de quadro em expansão ou retração. Há sempre algo a ser visto que ainda não o foi mostrado em sua totalidade. A força centrífuga no *Andrey Rublev* não é simplesmente uma questão de colocar em plano o que antes estava fora de campo, mas sim expandir o plano, expandir a imagem, expandir os elementos do mundo da imagem e com isto *ganhar* o tempo. O tempo ganho aqui não é o da economia narrativa do filme clássico, mas o da ampliação do tempo da exposição da imagem necessária a exposição do mundo diegético.

Com isto as bordas do quadro passam a ter outra função, que poderíamos chamar de *vazante*, uma vez que estão prontas a vazar em todas as direções para colocar em quadro um novo dado sobre o espaço que antes não estava disponível. As bordas são permeáveis ao entrar em cena, ao constituírem num mesmo plano vários quadros.

Explica-se: no plano 251 (Fig. 15) “da seqüência do fantasma”, aparece inicialmente a imagem de Teófanos olhando o espectador (uma das proibições do filme clássico). Ele está parado e Andrei entra pela esquerda. A câmera acompanha Andrei se deslocando à direita. A primeira centralização do quadro (em Teófanos) desaparece e a imagem acompanha Andrei. O fundo da igreja aparece sem grandes importâncias. Teófanos fala, de fora do campo, ele está à esquerda do campo. A câmera acompanha Andrei, que volta da direita à esquerda e reencontra Teófanos.

O plano continua. Andrei, após reencontrar Teófanos, que entrara no campo pelo lado esquerdo, continua andando. A câmera pára em Teófanos, porém, e o segue quando ele se move à direita. Andrei aparece, de novo, pela esquerda e a câmera pára focalizando os dois.

Andrei segue à esquerda, a câmera o segue, Teófanos fica fora de campo pelo lado direito, mas Andrei o reencontra no campo pela esquerda (!). A câmera pára, Teófanos sai de campo novamente pela esquerda. Andrei, que está no centro da imagem, se move à direita e reencontra seu mentor à direita (!). A posição do grego no quadro nessa sequência é “flutuante”, pois não segue regras espaciais. Para poder aparecer dessa forma na tela ele teria que passar por trás do “olho-câmera” ou este teria que fazer uma panorâmica em 360º (o que não ocorre). As bordas do quadro, assim, são *vazantes* nas quais a imagem é completada dentro do plano. No cinema clássico, o objetivo é desviar a atenção das margens, mas, em *Andrey Rublev*, é dar às margens mais visibilidade numa nova forma de revelar e concretizar o espaço físico narrativo (o lugar) e explorar o próprio espaço plástico da imagem, expondo o espectador a um outro tempo imagético.

3) **Centralização e sobreposição de níveis ficcionais:** o plano “super-centrífugo” que revela em si mesmo, por meio do movimento de câmera, o não-visto do espaço plástico, do narrativo e do tempo, dá oportunidade de construção de sobreposições diegéticas. Na cena descrita acima, o plano 251 é um dos muitos que mostram que o estado de espírito do protagonista está abalado. Ele recebe a visita de um homem já morto, o que somos informados pelo próprio personagem. Segue-se uma sequência inteira na qual não sabemos se Andrei está tendo um delírio, devido a situação e a culpa pelo assassinato, ou se realmente ele está recebendo a visita do fantasma. Essa insegurança confere um clima onírico a essa cena do filme, não podendo o espectador conceber o que se passa com lógica linear.

Tal clima “onírico” é construído dentro do plano em movimento: retomando o plano 251 (Fig 15), a câmera acompanha

Andrei para a esquerda e Teófanos deixa o campo pela direita. O personagem, porém, entra em campo novamente pela esquerda,. Teófanos sai de campo pela mesma esquerda mas Andrei o reencontra na direita sem que tenha havido a panorâmica em 360° que justificaria a sua presença nas duas bordas verticais do quadro. A única alternativa seria o personagem passar por trás do olho-câmera, o olhar variável que leva o espectador, mas isto é impensável num filme com tanta tendência ao naturalismo espacial. A panorâmica em 360° “colocaria” o olhar no centro do lugar. Mas a película subverte essa posição de centralização ao tirar a centralidade do olhar, criando uma insegurança de localização espacial da personagem de Teófanos pela forma como ele entra e sai de campo. Essa simples insegurança de deslocamento da personagem mergulha o espectador numa relação diferente com o espaço plástico e narrativo. Quem vê o filme mergulha numa incerteza que reforça o clima onírico da seqüência, pois a única experiência sensorial próxima dessa exposição visual, e que comporta esses deslocamentos “absurdos”, é a experiência onírica. Esse nível onírico confunde o saber que o espectador tem do filme todo, não lhe permitindo ter garantia de que o que se passa na tela é da ordem ficcional da vigília ou é do sonho - ou memória como vimos acima – e assim toda a película mergulha numa considerável incerteza.

Toda a seqüência I aqui exposta é marcada por cortes bruscos. Do plano de 251, passa-se ao 252 (Fig. 16) no qual aparece a idiota dormindo. Ao final do plano 251, Teófanos e Andrei observam a neve cair no interior do templo. O plano 252 mostra a idiota dormindo, tendo como som uma leve música e uma fala de Andrei (fora de campo) “Nada é mais triste do que neve caindo num templo!”. A seguir o corte mostramos o plano 253 (Fig. 17) com Andrei, em pé, sozinho vendo a neve cair. A câmera se move e mostra um cavalo entrando na igreja

assinalando mais ainda o desolamento de um animal num campo sagrado, enfatizando o espaço sagrado violado.

Mas este cavalo remete-nos a outro, na imagem do prólogo do filme, o plano 20 (Fig. 23), imagem silenciosa na qual a câmera fixa nos mostra um cavalo esfregando-se na areia, levantando e saindo pela esquerda do quadro logo após a queda do homem com seu balão. Essa imagem absolutamente intrigante é reiterada, na segunda metade do filme. Aquele homem que tentara alçar os céus e caíra do balão foi impedido de fazê-lo. Logo em seguida, um cavalo aparece. Ele passa no plano 20, ao lado do corpo do homem. Outro cavalo surge, dessa vez, no plano 253, marcando a queda de outro homem. O cavalo insere outra problemática que trataremos mais adiante, a dos “excessos”.

No momento importa mostrar os mecanismos pelos quais o quadro em movimento e a exploração contínua do espaço se misturam à *diegesis* e ampliam os limites desta por meio da aparição e desaparecimento de uma personagem (Teófanos) que, segundo a estória do filme, não deveria estar naquele espaço. Poderíamos concluir, por isso, que *Andrey Rublev* segue o ponto-de-vista do protagonista e daí viria a confusão entre sonho, memória e vigília. Não é o caso. A película também mostra à audiência as memórias do príncipe russo traidor, que ajuda os tártaros a invadir a cidade de Vladimir. Nessas seqüências ocorrem coisas que Andrei não pode saber, sentir ou presenciar. Logo, de forma geral, o filme comporta-se como uma grande instância que mostra mais do que sabe, vive ou experimenta Andrei.

No inesperado sétimo episódio do filme, “O Sino”, Andrei passa mais de dez minutos fora de cena e, por um instante, parece que o filme havia mudado de protagonista (o que é o caso, em termos). O jovem fazedor de sinos torna-se o protagonista do drama desenrolado no filme

para que o próprio Andrei retome sua vida e cumpra seu papel, saindo da letargia. O monge precisava de um exemplo de fé para recuperar a sua própria fé. Esse exemplo vem de outro drama de vida. O cruzamento dessas diferentes histórias num todo mostra que mais do que acompanhar Andrei, o filme parte de um ponto de vista diferente, o da apresentação de todo um universo, de um mundo ficcional particular. E é *todo o mundo da obra que tem os níveis ficcionais de vigília, sonho e memória confundidos*. O filme não segue o ponto de vista de Andrei, mas sim explora diferentes níveis ficcionais, por meio dele e de outros personagens, notadamente o fazedor de sinos. Não é a toa que aparece o prólogo do balão e as cenas dos cavalos, por exemplo. Essas cenas ampliam o envolvimento do espectador com o filme.

Isso implica, também, um deslocamento significativo em relação a perspectiva renascentista que permeia o filme clássico. Neste, os planos são organizados em torno de um suposto observador monocular. E é justamente a centralidade desse suposto observador que é tirado: o olhar, em *Andrey Rublev*, é variável não apenas no sentido dos múltiplos pontos de vista, de uma narração onisciente, mas porque tira o espectador de seu centro de saber absoluto, uma vez que a narração não informa tudo sobre o que o mundo ficcional dá a ver. Ao contrário, ela tira essa certeza, tira o espectador do centro do saber do filme no momento em que o tira do centro espacial e temporal:

Centralização, equilíbrio, frontalidade e profundidade: todos essas estratégias narrativas nos animam a interpretar o espaço fílmico como espaço da história. Uma vez que a narração clássica depende da causalidade narrativa, podemos considerar que essas estratégias

intentam personalizar o espaço. O contorno adquire importância em parte por sua capacidade de dramatizar a individualidade (BORDWELL; THOMPSON, 1999, p 59).

Um dos deslocamentos de *Andrey Rublev* é personalizar o espaço de outra forma e dar importância às bordas da imagem, sugerindo outra relação entre quadro e limites do quadro. O compromisso antropocêntrico do cinema clássico é aqui ressignificado na direção de outra relação com a imagem: a cenografia, que no filme clássico busca a orientação do espectador, na película de Tarkovsky, almeja uma desorientação, mas não vertigem como é o caso de *O Ano Passado em Marienbad*.

4) **Montagem:** a continuidade entre os planos é um dos alicerces do filme clássico. Essa continuidade depende essencialmente de que um elemento, comum (em geral a visão de um personagem ou qualquer entidade situada nos extremos de uma ação que tem lugar num dado espaço) a ambos os planos, permita que o espectador perceba que o *corte* significa uma mudança de posição do olhar, mas não um deslocamento de espaço radical. A função da montagem acaba sendo a de assegurar a continuidade, cabendo-lhe a sintaxe narrativa de orientação. Ele favorece a representação do espaço em benefício da estória.

No cinema clássico o espaço é montado, no geral, a partir de porções. O espaço é construído, no filme clássico, pela montagem que combine uma série de associações de planos como, por exemplo, pela seqüência PG – PC – PA, na qual, a imagem, por meio dos cortes, foca

um personagem andando na avenida Paulista. Já assinalei, no caso de *Andrey Rublev*, que o plano centrífugo valoriza o que vai entrar em campo no próprio plano graças ao movimento de câmera. O trabalho que antes cabia ao corte é fornecido pelo movimento da câmera dentro do plano-sequência. Não quero, com isso, dizer que não há campo/contracampo. Quando comentamos acima os encadeadores de memória era exatamente desse plano campo/contracampo que falávamos. Chamamos atenção que a montagem segmenta o espaço (e o tempo) de outra forma no filme de Tarkovsky.

O espaço nasce a partir das explorações do enquadramento que, repetidamente por todo o filme, é excedido em seus limites dentro do plano. Nisso ocorre a violação, ainda que não completamente, da regra dos 180° pois se evita o jogo de troca de posição de câmera em função de um fluir evidente da imagem por meio do cenário.¹⁰ O plano 247 (Fig. 11) da seqüência I é um exemplo. Dentro de um mesmo plano, passa-se de uma perspectiva americana para o primeiro plano sem corte. Assim, o trabalho, que no filme clássico é feito na montagem, desloca-se rumo ao próprio enquadramento e movimento de câmera na filmagem.

A montagem usa da continuidade de formas ora usuais ora não. No meio de uma seqüência da conversa de Andrei com Foma, seu ajudante, numa floresta, na passagem do plano 80 para 81, as imagens seguintes são tomadas áreas de planícies e rios, as quais lembram as panorâmicas áreas do prólogo do Balão. Essa súbita mudança de lugar

¹⁰ A regra dos 180° significa que a ação será necessariamente apresentada seguindo uma linha imaginária (de interesse) que segue dois focos centrais de mirada entre entidades. Trata-se de um jogo de possibilidades de colocação de câmera que limita as opções de filmagem e de montagem entre as imagens filmadas. Ela permite assegurar, ao mesmo tempo, a continuidade espacial e narrativa.

introduz uma desorientação que não deixa de criar certo incômodo, pois perde-se a orientação espacial e a diegética.

O resultado é que o filme rompe a representação do espaço advinda do teatro e que foi absorvida no cinema clássico. A montagem tem o fim de criar incerteza sobre os fatos (sobre o fato de serem fatos) e desencadeia ambigüidades na imagem.

5) **Plano, seqüência e cena:** o plano é a unidade do cinema clássico (diria que de todo cinema) mas geralmente ele está submetido a uma seqüência. Esta é a unidade narrativa mais material do cinema. Ainda que cada filme use sua própria forma de escala de segmentação, a seqüência clássica usa as unidades de duração, lugar e ação. Isso significa que o filme clássico não se utilizava muito de planos curtos (como o faziam as vanguardas soviéticas dos anos 20) e nem de planos muito longos (como o faziam Dreyer, Antonioni e Tarkovsky).

Já falamos das peculiaridades do plano “extensivo” em *Andrey Rublev* como uma das possibilidades estilísticas usadas pelo cineasta russo. Esse plano estende o espaço imagético revelando-o aos poucos e mostra não apenas um lugar no qual durará uma certa ação, mas também uma paisagem que é ela própria ação. Agora, porém, importa centrar na cena, elemento fundamental do filme narrativo.

A cena é a pedra angular da dramaturgia clássica e nisso o cinema é devedor do teatro burguês. É tanto um segmento comparável da narrativa, quanto ligação de cadeias. Aqui ficam evidentes determinadas diferenças entre a película clássica e *Andrey Rublev*: as cenas de exposição (normalmente no início dos filmes) tendem a especificar o tempo, o lugar e os personagens importantes. Na

seqüência de abertura clássica, as indicações são feitas primeiro, de forma geral (plano de conjunto de um exterior de uma casa, por exemplo), depois ocorrem as exposições mais específicas (planos de interiores no qual têm lugar a ação). Essas sintaxes são raras no filme aqui exposto.

Embora haja imagens do exterior da igreja na qual Andrei se esconde junto com a idiota do ataque dos tártaros, elas jamais aparecem de forma didática como passagem de plano geral para plano de interior etc. As formas como as cenas são organizadas são quebradas, se tomarmos o modelo do filme clássico, respeitando a freqüência do plano “extensivo” colocado anteriormente.

A cena clássica revela geralmente as posições espaciais dos personagens e seus estados mentais. O costume é estabelecer o espaço narrativo da cena e depois se interar das relações dos personagens. *Andrey Rublev*, porém, faz isso num longo percurso que dura muitos minutos. O personagem principal só aparece após um prólogo de 8 minutos, por exemplo. Da mesma forma, o fato de que o filme só se concluirá após uma prova de fé só é sabido no final da película. A última tensão, a do fazedor de Sinos, que permite a Andrei recuperar sua fé perdida após o assassinato do homem na Igreja, revela-se amarração narrativa apenas naquele momento. Até esse momento as situações parecem suceder-se casualmente, interligadas apenas pelos personagens.

As cenas de um filme ligam-se geralmente por uma cadeia de causa e efeito na qual uma causa inicial desencadeia um efeito 1, que produz uma causa 2 e um efeito 2, que cria uma causa 3 e assim por diante. Um filme narrativo pode ser, portanto, constituído de uma série

de causas e conseqüências lineares numa diagrama que Bordwell-Thompson (1997) assim colocam:

C1 (Causa 1) – [E1 (Efeito 1) C2 (Causa 2) cena 1] – [E2C3 cena 2] – E4 ...

A forma de execução varia e os princípios de linearidade não são uma necessidade das narrativas, mas sim fruto de convenções socialmente seguidas. Existem outras formas de se conectar cenas como as que Tarkovsky usa em *Andrei Rublev*. Neste filme as cenas aparecem como um emaranhado de situações nas quais os personagens estão inseridos e agem, conforme podem, dentro das circunstâncias de suas vidas imaginárias. Logo, as cenas são exposições de situações, que antes de almejarem criar cadeias de causas e efeitos lineares, querem mimetizar a vivência de personagens humanas em suas limitações. As seqüências dramáticas do filme, dessa forma, acentuam as possibilidades de ação do homem num ambiente hostil no qual está sempre com um sentimento de falta para com algo.

Em *Andrei Rublev* isso é exemplificado pelo monge, por Boriska, por Krill, personagens que sempre estão num ponto de tensão com seus mundos. Os mundos, nos filmes de Tarkovsky, são sempre maiores que seus protagonistas. O resultado é que as personagens estão sempre envolvidas da situação da cena, são parte integrante delas. Donde vêm os *close-up* pouco comuns, pois as personagens não são os agentes superpoderosos dos filmes clássicos e não estão na centralidade do espaço cênico. A “descentralização” da qual falamos anteriormente é um aspecto de como o filme segue o enredo da vida da

personagem, que é o fio condutor da obra. Por isso as cenas são linearmente desconectadas, contudo, são coerentes.

Ao contrário da cena clássica, nas quais as personagens agem e reagem às circunstâncias, em *Andrey Rublev* elas sofrem ações. As linhas de ação são estabelecidas pelas cenas e continuam em seqüências que causalmente podem ser maiores ou menores. Que há uma ligação óbvia entre a seqüência I aqui analisada (uma cena do ponto de vista formal) com o episódio do “Sino”, no final do filme, isso é evidente. Esse vínculo será mais claro quando os ícones aparecem na tela após a recuperação da crença em si e na arte da parte de Andrei.

Isso, no entanto, mostra que existe uma continuidade entre o cinema clássico e os filmes de Tarkovsky: a sobrevivência da cena. A unidade dramática da cena continua sendo o alicerce do cinema dito moderno. *Andrey Rublev* o demonstra. O próprio diretor afirma isso também a respeito de filmes posteriores como *O Sacrifício*. A cena continua sendo o alicerce desse cinema e é dentro dela, ou na passagem de uma para outra, que são inseridos os elementos que trataremos a seguir, os excessos.

Nesse sentido é perfeitamente possível, por exemplo, pensar na genealogia entre *Andrey Rublev* e *Ivan, o Terrível* (seja a parte I ou II), a trilogia inconclusa de Eisenstein. Por mais orquestrado ou repleto de excessos (veremos isso em breve), *Ivan, o Terrível* é definido em cenas dramáticas cuja construção é fundamental. Na *Parte I*, a morte de Anastácia envenenada, bem como a cena final da *Parte II* com a ruína de Eufrosina, são claramente cenas que encadeiam dramaticamente o filme. Da mesma forma, as composições dramáticas na forma de cenas encadeadas ainda são muito usadas por Tarkovsky em *Andrei Rublev*.

6) **Excessos**: as narrativas são embates entre *plots* e histórias nos quais as forças harmonizadoras tendem a criar sistemas que permitem ao espectador construir sentidos. A narrativa seria, desse modo, uma força cerceadora do sentido, conduzindo o espectador (ou leitor) para uma construção de um mundo ficcional seguro, porque ordenado cronologicamente segundo uma cadeia de causa e efeito.¹¹

Existem, porém, elementos na imagem audiovisual, nascidos de sua própria materialidade plástica e sonora, que excedem o sistema narrativo e subvertem-no. Kristin Scott Thompson (1999) chama esses elementos de *excessos*. Trata-se da própria imagem com suas cores, enquadramentos, elementos nascidos do cenário, figurino ou outra coisa que o seja que não pertencem à cadeia narrativa, mas estão lá e acabam sendo tão importantes para a apreciação dos filmes, pelos espectadores, como a narração.

Thompson desenvolve este argumento a partir de considerações de Stephen Heath e Roland Barthes. Toma o termo *excessos* de Heath e o associa diretamente com o terceiro sentido, o *sentido obtuso*, conseguido num nível de *significância*, teorizado por Barthes (1984). Este, analisando fotogramas de filmes de Eisenstein, teoriza que haveriam três níveis de sentido: o informativo (o que se vê), o simbólico (que poderíamos chamar de emblemático, o nível das simbolizações do tipo “ouro representa riqueza”) e o obtuso (cujo sentido não poderia ser traduzido na linguagem corrente). Thompson teoriza que este último corresponde no filme narrativo aos “excessos”.

¹¹ No próximo capítulo faremos uma consideração sobre esta compreensão redutora de narrativa.



(Fig. 19)



(Fig. 20)



(Fig. 21)



(Fig. 22)

A autora procura observar isso em *Ivan, o Terrível* (*Ivan Grozny*, 1943) de Sergei Eisenstein (novamente ele!). O curioso é que Thompson analisa um filme que é uma obra-prima da cronometragem, não mais na direção da montagem intelectual, mas na do êxtase. Ainda assim, o excesso nasce do que excede a significação narrativa como os detalhes das roupas do czar Ivan, ou as montagens de cenas plasticamente impossíveis, que dão oportunidade à observação do espectador de outros níveis de constituição imagética, que excedem a simples configuração da estória.

Mas ainda nas duas partes de *Ivan, o Terrível*, Eisenstein programava para que tudo desse lugar ao êxtase e à significação dramática. Ou seja, o que pode ser tomado como excesso do narrar não foi colocado na película com essa intenção. O *Andrey Rublev* de Tarkovsky é outro caso. Nele, os excessos são colocados intencionalmente não tendo nada de orquestrado no sentido eisensteiniano do termo. Estão lá para realmente estabelecer outro nível que não o da dramatização simples das estórias, mas a ampliação dos aspectos plásticos e temporais da imagem.



(Fig. 23) Plano 20: o cavalo do episódio do “Balão”



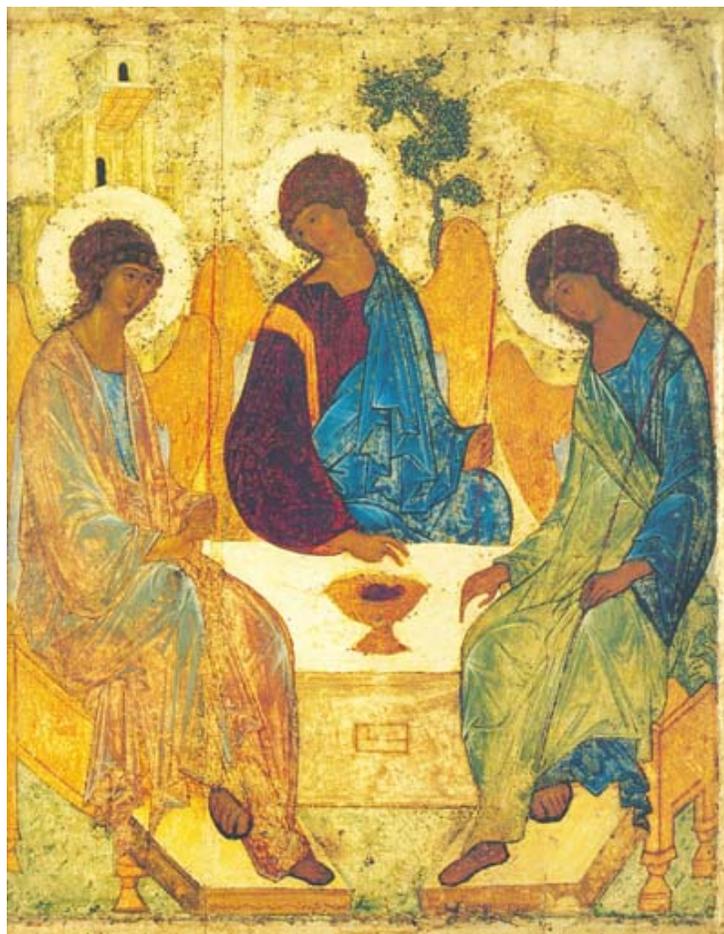
(Fig. 24) Plano 239: os gansos na invasão dos tártaros

Nesse caso são cenas inesperadas as do cavalo deitado no prólogo do Balão (Fig. 23) logo após a queda do homem; dos gansos caindo (Fig. 24) em meio ao campo de batalha durante a invasão dos tártaros; e as cenas das algas tremulando na corrente do riacho no qual Foma lava os pincéis (Figs. 19 a 22) e ouve a conversa de Teófanés e Andrei sobre Deus, a fé, o sofrimento e a Rússia. As cenas das tomadas aéreas que irrompem no filme sem nenhum aviso, ou do cavalo entrando na Igreja após a conversa de Andrei com o fantasma de Teófanés também são exemplos de todos os excessos colocados na película como forma de modificar a relação do espectador com o filme, excedendo a cadeia narrativa de causa e efeito. Esse é um deslocamento fundamental de Tarkovsky frente o cinema clássico (inclusive o de Eisenstein): os excessos tornam-se *unidade* (o que pode parecer uma contradição) fundamental de construção da imagem cinematográfica.

Seqüência II: a explosão dos ícones

A segunda seqüência que analiso dura 8 minutos e contém parte das expressões singulares do filme, mas sem muitas complexidades visto que seu objetivo é mostrar os ícones atribuídos ao Andrei Rublev ficcional e histórico ao mesmo tempo. Ocorre no final do filme e começa no minuto 197'00" e termina no 205'30". Constitui-se de 31 planos. Usa muitas fusões, e apresenta cortes suaves e alguns abruptos. Estende-se do plano 365 ao 395. Na seqüência pude identificar nove ícones que se têm, hoje em dia, como de autoria do monge Rublev, entre os quais o principal é a *Trindade do Antigo Testamento* (Fig. 25).

Visto que as cenas dessa seqüência final são exposições dos ícones de Rublev, é em relação a eles que elas devem ser pensadas. A importância dessa seqüência reside em sua relação de amarração do filme como um todo. Após recuperar sua fé no homem por meio da tentativa desesperada do menino Boriska de criação do sino, Andrei afirma que voltará a pintar. Ele está abraçado ao rapaz que chora copiosamente no chão. A imagem corta para uma fogueira apagando e uma fusão passa do preto-e-branco para trechos iniciais do que, descobriremos, são pinturas de santos.



(Fig. 25) Ícone atribuído a Andrey Rublev:
a Trindade do Velho Testamento, 1411 dC

PLANO

ÍCONE

SOM

CÂMERA

365



(Fig. 26)

Indeterminado

Música sacra

PP: desloca-
se à direita

366



(Fig. 27)

Indeterminado Música sacra PP: desloca-se à esquerda

367



(Fig. 28)

Indeterminado Música sacra PP: desloca-se à esquerda

368



(Fig. 29)

Indeterminado Música sacra PP: descerumo à esquerda

369



(Fig.30)

Indeterminado Música sacra PP: desloca-se à direita

370



(Fig. 31)

O Ingresso em Música sacra PP a PG:
Jerusalém Recuo

371



(Fig. 32)

O Ingresso em Música sacra PP a PG:
Jerusalém Recuo

372



(Fig.33)

A Natividade de Música sacra PP: fixa
Cristo

373



(Fig. 34)

A Natividade de Música sacra PP: fixa
Cristo

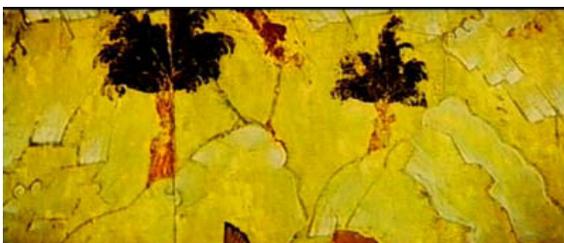
374



(Fig 35)

Jesus em toda sua Glória Música sacra PC a PP: aproxima e sobe

375



(Fig. 36)

Transfiguração Música sacra PC: desce

376



(Fig. 37)

Transfiguração Música sacra PP: desloca à direita

377



(Fig 38)

Indeterminado Música sacra PP: fixa

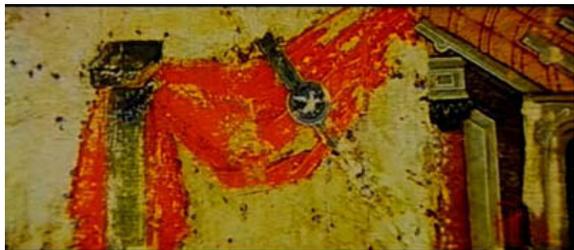
378



(Fig 39)

Indeterminado Música sacra PP: fixa

379



(Fig 40)

A Anunciação Música sacra PC a PP:
aproxima

380



(Fig. 41)

O Batismo de Música sacra PP a PC:
Cristo Abertura

381



(Fig. 42)

Indeterminado Música sacra PC: sobe

382



(Fig. 43)

A Natividade de Música sacra PP: aproxima
Cristo

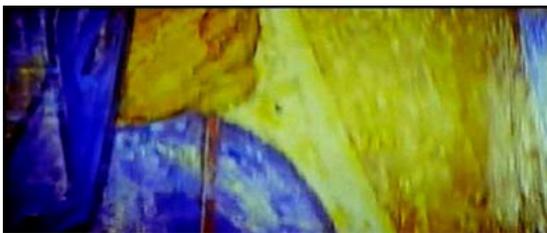
383



(Fig. 44)

A Natividade de Música sacra PP: desce à
Cristo direita

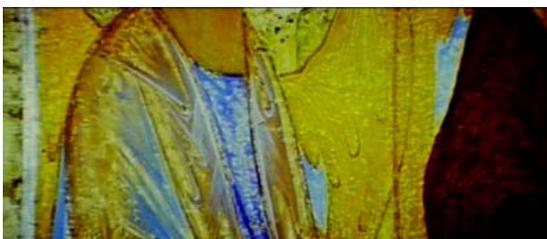
384



(Fig 45)

A Trindade do Música sacra PP: focaliza
Velho e depois
Testamento desloca à
direita

385



(Fig. 46)

A Trindade do Música sacra PP: desce
Velho
Testamento

386



(Fig. 47)

A Trindade do Música sacra PP: sobe
Velho
Testamento

387



(Fig. 48)

A Trindade do Música sacra PP: fixo
Velho
Testamento

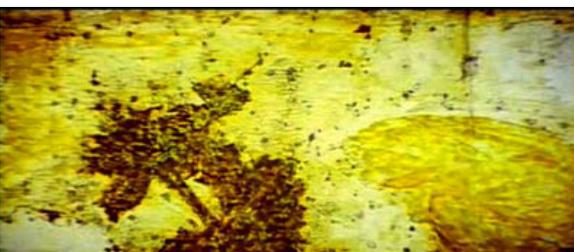
388



(Fig. 49)

A Trindade do Música sacra PP: desce e
Velho aproxima
Testamento

389



(Fig. 50)

A Trindade do Música sacra PP: desloca
Velho à direita
Testamento

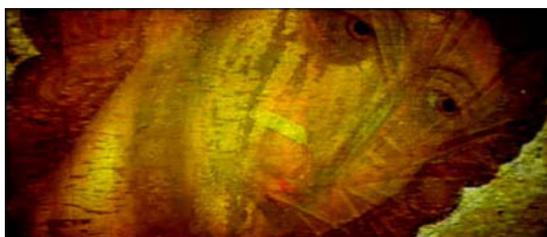
390



(Fig. 51)

A Trindade do Velho Testamento Música sacra PP – câmara sobe

391



(Fig. 52)

Arcanjo Miguel Música sacra PP – fixo

392



(Fig. 53)

Indeterminado Música sacra PP – câmara segue à esquerda

393



(Fig. 54)

O Salvador Música sacra PP – fixo

394



(Fig. 55)

Indeterminado Música PP – fixo
Água cai sobre substituída
a pintura gasta por som de
trovões e
chuva

395



(Fig. 56)

Cavalos na Som de PS – fixo
chuva (não é chuva
um ícone)

A explosão de cores causa um impacto de estranhamento frente o fato de que o espectador esteve mergulhado há mais de 3 horas no preto-e-branco. De repente, os ícones surgem trazendo as cores. Após todo o filme no qual foi discutido o talento, a renúncia deste, a perda da fé, etc, no momento da recuperação da fé pelo desespero de um menino, Rublev faz-se artista de novo. Mas, ao invés de se ver o monge em ação, pintando (o que na verdade não acontece nunca), os espectadores vêem o resultado de sua ação: as próprias pinturas apresentadas em todas as suas cores.

A busca de Andrei, durante todo o filme, foi pelo contato com Deus, pela expressão de sua força que só vem da fé na arte que visa a sinceridade do homem. Andrei quis expressar o contato com o transcendente, e, somente quando ele constatou que a fé em si mesmo é o caminho para

Deus, é que os ícones aparecem. Primeiro o vermelho (Fig. 26), depois azul e cores variadas (Figs 27 e 28). Desenhos surgem (Figs. 28 e 30) entregues inicialmente por fusões e cortes suaves.

As pinturas são apresentadas tendo como fundo sonoro música sacra. Os planos 370 e 371 (Figs. 31 e 32) apresentam a primeira pintura realmente identificável, *O Ingresso de Cristo em Jerusalém*, ícone exposto ainda na imagem seguinte. O corte subsequente mostra-nos os reis magos, a *Natividade de Cristo* (Fig. 33), e, após uma fusão, os anjos que guardam o nascimento do messias na mesma pintura (Fig. 34).

Numa bela panorâmica de cima para baixo, a câmera foca os pés do *Jesus em toda sua Glória*, ícone do Salvador que aparece completo no primeiro momento de grande intensidade da música, quando o coral fica mais forte (Fig. 35). O plano 375 (Fig. 36) mostra uma panorâmica inversa à anterior na *Transfiguração* de Rublev. Em fusão, aparece o detalhe da pintura no qual João (Fig. 37) olha para um ponto que não nos é revelado no enquadramento, mas é para o Jesus no alto da montanha, acompanhado por Elias e Moisés.

Os planos 377 e 378 (Figs. 38 e 39) mostram uma mulher prostrada no chão chorando, em câmera fixa. Após, o corte para o plano 379 (Fig. 40), apresenta e aproxima o Espírito Santo da *Anunciação* de Rublev, representado na forma de uma pomba. A imagem seguinte é do detalhe de João Batista batizando Jesus no ícone *O Batismo de Cristo* (Fig. 41).

O plano 382 (Fig. 43) apresenta um detalhe de Nossa Senhora descansando após ter dado à luz Jesus na manjedoura. O centro exato do quadro é ocupado pelo menino Jesus recém nascido, tendo ao seu lado a Virgem envolvida por um manto vermelho, enquanto os anjos assistem à criança recém-nascida. Nesse plano ocorre um close no rosto da Virgem. O

plano 383 (Fig. 44) mostra outro detalhe da *Natividade de Cristo* de Rublev, um poço no qual é derramada água.

A partir do plano 384 (Fig. 45) ocorre, finalmente, a “aparição” do trabalho central e mais conhecido de Rublev, *A Trindade do Antigo Testamento*. Logo depois um detalhe do corpo de um dos anjos (Fig. 46), depois os pés de dois dos anjos (Fig. 47) e da casa de Abrão (Fig. 48). Após a preparação inicial, sempre introduzida por fusões, segue o corte para os rostos dos três anjos da Trindade enquanto a câmera desce e apresenta o centro da pintura (Fig. 49). Em seguida um detalhe da pintura é mostrado (Fig. 50). Num corte aparece a mesa na qual os anjos estão sentados (Fig. 51) e a câmera sobe mostrando o resto da pintura. *A Trindade do Antigo Testamento* aparece em sete planos diferentes e é a mais impactante das pinturas, ao lado dos dois ícones de Jesus (*Jesus em toda sua Glória* e *O Salvador*).

Após a Trindade surgem mais dois outros ícones: um “close” do rosto do anjo Miguel na pintura *Arcanjo Miguel* (Fig. 52) e do rosto de Cristo no ícone *O Salvador* (Fig. 54). Neste último a câmera aproxima-se da figura (Cristo encarando diretamente o espectador) enquanto a música sacra desaparece lentamente e sons de trovoadas vão ocupando o espaço sonoro deixado pela música. Após um corte, som de chuva é o único barulho presente e a imagem mostra uma pintura desgastada pela água que escorre na parede (Fig. 55). A última imagem do filme é de três cavalos às margens de um rio em meio à chuva (Fig. 56).

A questão da apresentação dos ícones ligou-se com a da representação do sagrado. Apresentar os ícones é mostrar o que a estória de Rublev produziu em termos de arte. A trajetória do monge é a da busca de compreensão do seu próprio papel, de sua responsabilidade, enquanto artista e homem no mundo. Essa compreensão via arte leva à concretização

da imagem do sagrado que o espectador finalmente vê nos ícones apresentados na tela. A escolha dos ícones apresentados forma a seguinte ordem: *O Ingresso de Cristo em Jerusalém, Jesus em toda sua Glória, Transfiguração, Anunciação, O Batismo de Cristo, Natividade de Cristo, A Trindade do Antigo Testamento, Arcanjo Miguel e O Salvador*. Tudo roda ao redor da figura mística de Cristo, centro do mistério supremo do cristianismo que é o fato de que Jesus seja Deus e homem ao mesmo tempo. A figura do Salvador torna-se central por personificar a própria dificuldade da crença.

Seria algo como a dúvida de José sobre a virgindade de Maria, relacionada com a dificuldade de aceitar a Encarnação de Deus (alicerce do cristianismo). O pai adotivo de Jesus sempre tende a duvidar se seu filho é Deus encarnado ou fruto de uma traição, de um engano. O mistério da Encarnação está ligado ao da Santíssima Trindade: o fato de que Um seja Três sem deixar de ser Um. Esse mistério em sentido estrito não pode ser compreendido pela razão; é dogma central da fé cristã. Deus é Três sendo Um, tendo todo ele a mesma substância. O mistério só pode ser compreendido na forma de revelação. E esta é a essência da tradição icônica russa: o ícone serve à revelação. *A Trindade do Antigo Testamento* de Rublev é a retratação do episódio bíblico interpretado como profecia da própria Santíssima Trindade. Trata-se de um episódio no qual três anjos visitam Abraão no carvalho de Manbré (Gn 18, 1-5) e que os cristãos ortodoxos interpretaram como uma pré-figuração de Deus nas Três pessoas. Assim, o ícone está diretamente ligado à questão da encarnação de Deus.

Qual então a problemática? Pintar é representar e pintar ícones religiosos é inserir imagens representativas (que se querem presentificativas) do Sagrado. Mas este é Inefável, não podendo ser colocado em palavras ou imagens. Pintar a Trindade, dado o contexto eclesiástico de Rublev, é, portanto, colocar em imagem o que não podia ser colocado.

Tratava-se, de alguma forma, de colocar Deus infinito no corpo da imagem, representar o irrepresentável. Essa é a mesma problemática de Tarkovsky que deseja colocar em evidência essa mesma relação com sagrado por meio da arte.

Na seqüência final do filme, os quadros funcionam da mesma forma que no resto do filme: apresentam o espaço plástico de maneira compassada, de forma que o espectador não sabe efetivamente o que vai ver. O quadro desliza, apresentando ora em fusões, ora em cortes, os ícones encadeados de forma a enaltecer a figura de Cristo (que aparece na forma de bebê e homem feito) e da Trindade. Visualmente, as figuras mais presentes são justamente essas duas. Eles carregam em si o mistério de serem a personificação do Impossível (a Encarnação do Um que é Diverso). O tempo de exposição da imagem, portanto, é igualmente reflexivo. Construído como foi, fazendo “confusão” entre níveis diegéticos, *Andrey Rublev* chega a um final no qual a fé intransferível dá lugar à pintura do sagrado. Este sagrado histórico, nascido de toda uma tradição, funde-se com o próprio filme e este se torna um afresco em movimento.

A pergunta fundamental coloca-se agora sobre o espectador. Assumir o pressuposto de que o espectador pode identificar os ícones ali expostos é um equívoco. Mas, o espectador ocidental faz parte de uma cultura na qual a herança da pintura e desenho religioso são realidades presentes. A matriz iconográfica das representações de Cristo, dos Anjos e da Virgem Maria, por mais variados que sejam os estilos, permite um reconhecimento padrão. O espectador, quando as imagens surgem no final da película, já estavam imersos numa trama sobre um monge pintor de desenhos sagrados. Estes aparecem no decorrer do filme. Fica evidente, portanto, que conhecendo ou não (e sabendo ou não que as pinturas expostas no final da obra são as pinturas realmente atribuídas ao Rublev

histórico) a obra de Andrey Rublev, é evidente o caráter sacro das imagens que aparecem na tela.

O afresco em movimento que se torna *Andrey Rublev* nasce do fato de que a imagem cinematográfica expõe a pintura como se expusesse o próprio espaço do mundo. A direção de câmera de Andrey Tarkovsky não tenta separar os universos plásticos do espaço-lugar narrativo das pinturas. As pinturas se sobrepõem ao fílmico e fazem-se cinematográficas, também elas captadas pelo processo de filmagem. O saber do espectador, construído arduamente por 3 horas de película, chega preparado para se surpreender e se admirar com o resultado da trama de uma vida, a de Andrey Rublev, a personagem. A seqüência final do filme é, então, pura contemplação, momento em que o espectador significará livremente a imagem que teve lugar no final da narrativa. O saber lógico resignificado no filme como um todo chega no momento em que é a hora da construção simbólica pura, atividade livre do espectador, que não tem mais mediação por meio da moldura da memória, do sonho ou da vigília: ali há apenas a imagem que narra a si própria ao mostrar-se como resultado do esforço de uma vida.

Mas esse efeito de imagem só é possível porque as soluções estilísticas de montagem e direção de plano e da trama ocorreram. Tanto que o movimento de câmera e a forma de exposição das pinturas são as mesmas da exposição do espaço-lugar narrativo convencional. É da junção entre esses momentos (um em preto-e-branco e o outro em cores) que nasce o final de *Andrey Rublev* como revelação. Ao espectador é revelado o mesmo que ao personagem. O final da película é “puro” excesso intencional, do ponto de vista do diretor e do filme configurado.

Capítulo V

Além do horizonte de sagrado: uma nova forma de narrativa cinematográfica

O objetivo deste capítulo é explicar as conseqüências das modificações narrativas ocorridas no *Andrei Rublev*: colocar-se como “afresco” não significa que o filme seja em si um ícone. Fruto da era da reprodutibilidade técnica, o lugar das fitas de Tarkovsky é o da arte contemporânea, em particular, o cinema. Nascido de uma herança cultural, que remete ao ícone medieval, e inserido em todo um contexto do “cinema de poesia”, a fita se localiza numa era de deslocamentos.

O filme afresco não é um ícone, uma imagem de culto. Mas ele está inserido dentro da cadeia do signo religioso, pois a reflexão sobre a obra de arte e sobre o fazer artístico, no contexto russo deve muito às heranças do ícone religioso. Mesmo as primeiras gerações de cineastas demonstram a preocupação de vincular o fazer cinematográfico com algo que exceda o próprio filme, seja a verdade de Vertov ou o êxtase de Eisenstein.

Como colocado nos capítulos anteriores, a questão do sagrado, ou seja, a captação e expressão do sentimento transcendente, permeia a obra de Andrey Tarkovsky como centro, não apenas do ponto de vista da reflexão

sobre a arte, mas do próprio fazer artístico pois o filme sempre deve retornar ao mundo, munindo o espectador de alguma coisa que antes este não percebia. Esse “algo” inefável que é o objetivo da arte, esse comunicar de emotividade remete exatamente ao sagrado perdido do homem contemporâneo e presente na relação com os ícones. O sagrado, assim, está na raiz da estética de Tarkovsky, na forma como este move a imagem do cinema para promover outra relação do espectador com a imagem.

O cineasta tentou tornar a imagem aberta ao múltiplo sentido. A base do cinema é o tempo esculpido, a verdade básica da vida humana em sua concepção. O tempo, o estado da alma para Tarkovsky, permite a imagem torna-se simbólica no sentido mais amplo possível. Aqui esta a raiz de seu estilo.

Estilo e modo narrativo

O estilo pode ser visto como resultado do uso das técnicas cinematográficas através das quais se cria o material cinematográfico de forma expressiva. Em termos narrativos, o estilo é a forma como as técnicas são usadas de forma que, na interação entre *plot* e *estória*, construam-se o sentido. No capítulo anterior, constatamos que a trama construída em *Andrei Rublev* é bem diferente daquelas geralmente construídas nos filmes clássicos e comerciais – e isso vale para todas as películas de Andrei Tarkovsky.

O plano extensivo mostra a “descentralização” que tenta criar outra experiência de tempo cinematográfica. As construções narrativas no *Andrei Rublev* apontam o jogo de possibilidades que o cinema oferece na hora de sua concepção. O filme de 1966 não se enquadra, como demonstramos no

capítulo anterior, no sistema de “plot” com finalidades de construção da janela da ilusão. O que caracteriza o cinema clássico e comercial é justamente a construção de um mundo ficcional que tenta esconder do espectador o próprio artifício fictício. A fábula criada é, na maioria dos casos, construída por uma cadeia de causa e efeito, articulando um ambiente ficcional verossímil numa lógica motora; ou seja, os fatos “falam por si”, e seu encadeamento lógico passa a ser necessário baseado sempre na ação do agente interventor, a personagem.

Andrei Rublev subverte tudo isso. Usa técnicas diferentes de organização do material fílmico, destrói a verossimilhança baseada nas cadeias de causa e efeito, realinha o trabalho espectral em função da forma como a fábula é construída. Desafia não só o cinema clássico em si (presente tanto no *establishment* americano quanto no russo), mas também o cinema de vanguarda (Vertov, Pudovkin, Eisenstein). Fazendo parte de uma “escola poética” que ajuda a fundar, *Andrei Rublev* faz parte de uma alternativa estética que configura outro modo de narrar por imagens.

David Bordwell chama filmes como os de Andrey Tarkovksy de “cinema de arte”, formado por uma classe de realizadores e espectadores distintos do cinema clássico. No “filme de arte” há brechas e supressão de informações sobre a fábula, a exposição é demorada e distribuída gradualmente e a narração tende a ser mais metalingüística (BORDWELL, 1985).

A marca do filme clássico é que a realidade é assumida por uma coerência tácita de eventos concordantes criando um mundo ficcional seguro e identidades individuais consistentes e claras (personagens psicologicamente coerentes). Mas as inspirações do filme de arte são outras: remetendo ao modernismo literário que remodela o padrão de verossimilhança, o filme de arte problematiza o real através do

questionamento da própria linguagem do cinema: as leis do mundo podem não ser conhecidas, as psicologias das personagens indeterminadas, o mundo pode ser repleto de acasos, a realidade objetiva pode ser uma falácia e os estados fugidios da personalidade podem alterar a visão de mundo.

Bordwell (1985) coloca que tipos específicos de realidade motivam libertações da cadeia de causa e efeito, das construções episódicas do *plot* e incentiva a valorização da dimensão simbólica do filme. A ênfase muitas vezes pode cair na psicologia das personagens. A realidade do filme de arte freqüentemente é multifacetada e a obra pode expor a matéria subjetiva junto ao real. A ligação entre os eventos tende a ser mais tênue. As brechas, ou falhas, nas informações sobre os eventos dadas aos espectadores são elementos fundamentais dessas narrativas. Elas conferem importância ao *acaso* enquanto estruturante de situações centrais da narrativa.

O filme de arte usa de causalidade psicológica, mas os personagens tendem a carecer de traços, motivos e objetivos claros (como Andrei no *Andrey Rublev*). O protagonista freqüentemente desliza passivamente por uma situação qualquer. Em geral, a literatura moderna torna-se um modelo freqüente, na qual as histórias são organizadas na direção de situações pontuais, as quais acabam funcionando como reveladoras de sentido de organização do material apresentado (como o final de *Andrey Rublev* no qual o protagonista recupera sua fé). Essas situações pontuais acabam constituindo, num determinado momento da fita, uma *situação limite* que alinha o resto (a construção do sino no filme de Tarkovsky, por exemplo): ela focaliza uma importante situação existencial, motivando expressões e explicações dos estados mentais das personagens.

O cinema de arte emprega técnicas de dramatização de processos mentais privados, aplicando toda sorte de subjetividade (sonhos, memórias, delírios, alucinações) que pode materializar na imagem ou sobre o som

concreto. Conseqüentemente, o comportamento dos personagens dramatizados foca sobre os problemas do caráter da ação e sentimentos.

Sobre esse aspecto, observamos que as obras de Tarkovsky parecem ter desencadeado uma revolução no cinema russo nascida da representação de estados mentais singulares dentro da narrativa num status de igual importância à imagem “real”. É o caso introdução de cenas de sonhos, por exemplo, em *A Infância de Ivan* (Fig. 55) de Tarkovsky, cujo efeito parece ter sido chocante para muitos cineastas soviéticos (Paradzhanov atesta isso em entrevista). Esse mesmo aspecto continua presente no *Andrey Rublev*, no qual ocorre sobreposição entre sonho, memória e vigília, e nos filmes posteriores do cineasta.

Existe uma tensão, instaurada pelos filmes de Tarkovsky, exemplificada neste trabalho pela análise da fita de 1966, que é uma crise da narrativa clássica e a rejeição intencional do enredo causal como moldura para o fluir narrativo do filme. O objetivo de fazer do cinema uma arte que dê lugar à proximidade com o transcendente faz com que Tarkovsky desconfie da moldura narrativa. Em sua concepção, o sentimento original e o tempo impresso na imagem rejeitam o enredo. Faremos uma rápida digressão sobre as considerações do cineasta sobre enredo e verossimilhança, para depois constatarmos que o cineasta pode rejeitar uma concepção de enredo, mas não a narrativa como um todo.

O tempo e o enredo

Em *Esculpir o Tempo*, Tarkovsky coloca:

O material cinematográfico, porém, pode ser combinado de outra forma cuja característica principal é permitir que se exponha a lógica do pensamento de uma pessoa. Este é o fundamento lógico que irá determinar a seqüência dos acontecimentos e a montagem, que os transforma num todo. (...) Na minha opinião, o raciocínio poético está mais próximo das leis através das quais se desenvolve o pensamento e, portanto, mais próximo da própria vida do que a lógica da dramatização tradicional.

Através das associações poéticas, intensifica-se a emoção e torna-se o espectador mais ativo (TARKOVSKY, 1998, p 17).

Ainda:

Como sabemos, *mise em scène* é uma estrutura formada pela posição de atores entre si e em relação ao cenário. Na vida real, podemos nos deixar impressionar pela maneira como um episódio assume o aspecto de uma “*mise em scène*” de máxima expressividade (...) A questão fundamental é que não convém evitar as dificuldades e reduzir tudo a um nível simplista; é extremamente importante, então, que a *mise em scène*, em vez de ilustrar alguma idéia, exprima a vida – o caráter dos personagens e seu estado psicológico (TARKOVSKY, 1998, p 23).

O realizador aceita que uma das condições essenciais do cinema é que as ações sejam desenvolvidas em seqüências (não importa se simultâneos ou não), mas isso não significa uma necessidade narrativa, mas da verossimilhança:

Quero insistir mais uma vez que, no cinema, a condição essencial de qualquer composição plástica, o seu critério decisivo, é o fato de um filme ser ou não verossímil, específico e real; é isso que o torna único (...).

A pureza do cinema, a força que lhe é inerente, não se revela na adequação simbólica das imagens (por mais ousadas que sejam), mas na capacidade dessas imagens de expressar um fato específico, único e verdadeiro (TARKOVSKY, 1998, p 83).

O fator fundamental da imagem cinematográfica é o ritmo, que permite a expressão do fluxo do tempo no interior do quadro. A montagem só reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo e este, fluindo das imagens, acaba sendo o responsável pela harmonia da obra. Naturalmente, porque o cinema é capaz de registrar o tempo através de signos exteriores, visíveis, identificáveis aos sentimentos do autor e espectador. Logo, o cinema:

[...]é a única arte em que o autor pode se considerar como o criador de uma realidade não convencional, literalmente, o criador de seu próprio mundo (...) Um filme é uma realidade

emocional, e é assim que a platéia o recebe – como um segunda realidade.

Por esse motivo a concepção amplamente difundida do cinema como um sistema de signos parece-me profunda e essencialmente errada (...)

Estamos falando de diferentes tipos de relação com a realidade sobre os quais cada forma de arte fundamenta e desenvolve seu sistema específico de convenções. Neste aspecto, coloco o cinema e música entre as artes imediatas, já que não precisam de linguagem mediadora (...)

O cinema utiliza-se dos materiais oferecidos pela própria natureza, pela passagem do tempo, manifestos dentro do espaço que observamos ao nosso redor e no qual vivemos (...)

O cinema trabalha com a realidade (TARKOVSKY, 1998, pp 211-212)

Essa aderência ao real, essa indicialidade que caracteriza a imagem mecânica e poética, permite ao Tempo fluir novamente. Tarkovsky acredita que os quadros, as cenas e os episódios não são descrições, mas fac-símiles de uma ação e de uma paisagem. A tarefa do diretor é recriar a vida, sendo a ficção uma porta de colocação do estado do tempo em atividade para o espectador. O tempo vem do fato do movimento. Jamais houve, no entanto, uma efetiva rejeição da tradição formativa. Perto do final do livro ele afirma que:

O Sacrifício tem, fundamentalmente, a mesma índole que meus filmes anteriores, mas é diferente no sentido de que coloquei a

ênfase poética deliberadamente sobre o desenvolvimento dramático. Em certo sentido, meus filmes mais recentes têm sido impressionistas quanto à estrutura: os episódios – com raras exceções – foram tirados da vida cotidiana e, por isso, vão ao encontro dos espectadores em sua totalidade. Ao trabalhar em meu mais recente filme, não procurei simplesmente desenvolver os episódios à luz da minha própria vivência e das regras da estrutura dramática, mas também procurei dar ao filme a forma de um todo poético no qual todos os episódios estivessem ligados harmoniosamente – algo que me preocupava bem menos em filmes anteriores (TARKOVSKY, 1998, p 266).

O cineasta também fez considerações diretamente sobre o enredo, quando explanava sobre *Nostalgia*, seu segundo filme:

Eu não estava interessado no desenvolvimento do enredo, no encadeamento dos fatos – a cada filme que faço sinto cada vez menos necessidade deles. Minha preocupação sempre esteve voltada para o mundo interior de uma personagem e para mim era muito mais natural fazer uma incursão pela psicologia que dera forma à atitude do herói diante da vida, pelas tradições literárias e culturais que formam a base de seu mundo espiritual (...)

Talvez fosse supérfluo dizer que, desde o início, o cinema enquanto filme de aventura no estilo americano nunca teve nenhum interesse para mim. A última coisa que estou interessado em fazer é inventar atrações. De *A Infância de Ivan* até *Stalker*, sempre tentei evitar a movimentação exterior, e

procurei concentrar a ação dentro das unidades clássicas. Nesse sentido, até mesmo a estrutura de *Andrei Rublev* surpreende-me hoje como inarticulada e incoerente (TARKOVSKY, 1998, p 244-45)

Dos excertos acima, destaco: 1) o raciocínio poético aproxima-se da dinâmica da vida em suas múltiplas facetas e o cineasta deve manipular o material do cinema em sua direção; 2) a direção de cena, atores e decupagem deve seguir diretamente a necessidade de exprimir a vida; 3) antes de tudo uma obra deve possuir uma harmonia interior, que nasce de sua verossimilhança; 4) a verossimilhança nasce da aderência da imagem ao evento e ao tempo nela impressos; 5) o cinema cria uma segunda realidade, que nasce de uma primeira visível, ao imprimir tecnicamente o evento em imagem em movimento; 6) as cadeias dramáticas não devem ser camisas de força, mas instrumentos para interligar os eventos tirados do cotidiano e por isso mais próximos do espectador; 7) o enredo e a cadeia dos fatos passam a perder importância, cabendo à psicologia das personagens, ao tempo e à vida expressa conceber coerência à obra.

Tarkovsky possui uma percepção indiciária e mimética da imagem, ou seja, o indício visual adquire dimensão poética. O estatuto narrativo, para o cineasta, enfatizado pela idéia de enredo, torna-se, porém, problemático. Primeiro porque o enredo é desvalorizado – o encadeamento das imagens ocorre num nível subjetivo que corresponde à dinâmica da vida; no enredo o sentido nasce da cadeia de causa e efeito. Segundo porque esse raciocínio poético instaura a harmonia materializada na verossimilhança da obra. Como a vida não é, em si, um relato (e o cinema mostra a vida), por consequência, o narrar no cinema (ao menos no sentido clássico) é uma necessidade menor na sucessão de imagens.

Na rejeição do cinema clássico materializada nos seus filmes, o diretor de *A Infância de Ivan* faz uma rejeição do enredo e demonstra desconfiança com a narrativa. Cabe à necessidade de “ser verossímil, específico, real” conciliar a heterogeneidade do material cinematográfico nas fitas que realizou, admitindo os “excessos” que atingem expressão poética. Ainda assim o próprio cineasta se arrepende da “desconexão” existente em *Andrei Rublev...*

Ainda assim o objetivo é o tempo escoar na imagem. Se há um tempo escoando há um narrar. A diferença só pode se encontrar no objeto da narração: ou a dinâmica poética da vida ou a dinâmica factual. É preciso voltar ao *Andrei Rublev* para esclarecer esse ponto.

A tessitura da intriga de Andrey Rublev

Os resultados mais significativos de nossa análise das seqüências de *Andrey Rublev* foram: 1) existe uma atividade sintetizadora no filme que apesar de criar alto grau de ambigüidade entre os elementos ficcionais (sonho, memória e vigília), mantém uma unidade harmônica na obra; 2) o filme exige do espectador uma postura ativa e interpretativa na tentativa de criar o mundo da fábula pela disposição do material cinematográfico e ordenar “excessos” quando estes parecem não caber na obra; 3) o filme articula saberes lógico lineares na linha de causalidade aos quais o espectador já está acostumado, mas agencia uma nova forma de habitar a obra cinematográfica, tirando a cadeia causa-efeito das articulações sensório-motoras; ou seja, tira a importância da ação motora em si para a vivência da situação pela personagem.

A atividade sintetizadora é chamada por Tarkovsky de imagem poética. A síntese nasce menos da unidade ficcional (fábula) que o espectador (re)cria ou de sua verossimilhança¹ (que é mais um efeito da unidade) e deve mais à articulação de *saberes* que o material fílmico configura. Existe um outro elemento que é a *intriga* ou enredo que atravessa toda a obra e permite que elementos divergentes sejam concordados e sintetizem o heterogêneo da ação. Aonde está esse elemento na materialidade do filme? Um pouco em cada parte, como coloca Jacques Aumont (2004a). No movimento de câmera, no plano-sequência, no personagem, nas cenas dramáticas limites, nos excessos que se integram no todo da obra e, essencialmente, no fato de que o filme é uma obra fechada que tenta evidenciar a vida.

Não podemos nos enganar quanto ao uso da metodologia aqui no capítulo IV dessa dissertação, por meio das considerações de David Bordwell, Kristin Thompson (1997) e outros estudiosos do neo-formalismo cognitivista. Eles oferecem um olhar que é preciso superar, uma vez que, como coloca Dudley Andrews (1984), não há cinema representativo que não seja cinema narrativo. A narrativa é um emprego de linguagem que imita a ação. As fábulas se constroem na forma de relato e não existe narrativa que não seja constituída mediante as experiências e expectativas de entidades que atuam e sofrem nas mais variadas maneiras (KOSELLECK, 1993). O agir é a matéria-prima do contar, é a forma como a vida (tão querida por Tarkovsky) se faz presente na linguagem e na arte. Narrar é imitar a ação sintetizando a heterogeneidade dela e articulando temporalmente o agir

¹ Tomamos o conceito de verossimilhança como um efeito primário da *mimese*, na medida em que, somente quando uma obra remete para categorias pré-conhecidas de classificação socializada, o leitor/espectador pode conferir ao mundo ficcional alguma concretude, acreditando-o possível. A verossimilhança pode reproduzir essas categorias, ou mostrar outras novas. A matéria-prima da verossimilhança são os sentimentos de simpatia e hostilidade já internalizados na classificação socializada (ver LIMA, 2000).

O que é o agir ou a ação? Sem elucubrações filosóficas, podemos dizer que o termo *agir* no sentido de alguém que faz, extrai seu sentido de sua relação com outros termos de uma dada situação. As ações possuem *agentes* que fazem e podem fazer *obras* que lhes são atribuíveis e pelas quais podem ser considerados responsáveis. Da mesma forma, o agir envolve seu correlato que é o *padecer*, uma vez que os agentes também sofrem ações. Eles também sempre agem ou sofrem em determinadas circunstâncias que, no geral, não produziram e que fazem parte do campo prático no qual estão inseridos (RICOEUR, 1994).

Paul Ricoeur entende a narrativa como uma imitação (*mimese*) da ação por meio da constituição de uma intriga, que sintetiza os elementos discordantes dos acontecimentos, e incidentes, numa concordância a qual por dar-se de forma temporal, sempre preserva uma tensão rumo à clivagem. Ou seja, a síntese do heterogêneo que é a composição da intriga articula três níveis de compreensão da ação: 1) o do retorno à pré-compreensão que o leitor/espectador tem da ação; 2) o da configuração da ação na forma narrativa por meio da entrada no reino da ficção; 3) a re-configuração da ordem de pré-compreensão da ação por meio da ficção. No último nível, ocorre um salto simbólico de inovação de sentido por parte do leitor, pois a própria compreensão de ação pode ser resignificada (RICOEUR, 1994).

A narrativa é uma guardiã do “tempo”, seja no discurso ou no cinema, permitindo ao tempo escoar. Aquilo que se compreende como ação é tomado com matéria-prima do narrar. A intriga faz a mediação entre: 1) os acontecimentos e incidentes individuais e uma história como um todo; 2) termos como agentes, agir, padecer, circunstâncias, conseqüências, expectativas numa concordância dotada de sentido; e 3) a sucessão cronológica (episódica) da narrativa e a dimensão não-cronológica (a

unidade temporal da história). O ato de reunir os acontecimentos numa sucessão torna a história apta a ser seguida e capturável pela memória. O ato de rememorar permite ressignificar temporalmente a história.

O cinema articula aspectos visíveis da ação. *Andrey Rublev*, nesse sentido por meio da intriga da vida do pintor de ícones, sintetiza incidentes diversos articulando a pré-compreensão da ação da audiência no universo ficcional. Como este sobrepõe sonho, memória e vigília e omite muitas informações da audiência, esta é colocada numa situação de incerteza quanto à natureza dos eventos narrados/mostrados. O resultado é a ressignificação da própria compreensão da ação que o espectador tem fazer para poder compreender o filme. Esse é o ciclo produzido pelo filme. O ato motor e factual cede espaço, na fita, à exploração emocional da personagem que se dá nos instantes como a crise de fé, a recuperação desta, as conversas com Teófanos, as lembranças e as “alucinações” (como a seqüência do fantasma citada no capítulo anterior).

Qualquer representação lida com o tempo de diversas maneiras. A pintura, por exemplo, pode representar o tempo inventando signos que o substituam, mas não são capazes de contê-lo. A fotografia fixa o instante, no seu acaso, possibilitando ao espectador libertar-se de sua percepção normal fundada no escoamento e no movimento. O cinema, porém, não somente representa o tempo, sendo ele próprio a experiência na qual o tempo se dá como percepção (AUMONT, 2004a).

O cinema traz, em si, uma impressão de duração e Tarkovsky tentou sistematizar a idéia de que o tempo está na imagem, impresso, como indício do mundo. Mas o diretor de *Andrei Rublev* está mais comprometido com sua tradição do que se imagina. O tempo torna-se a chave de toda uma herança na sua reflexão.

No passado, a pintura substituiu o discurso do sagrado pelo do real. Ocorreu um deslocamento significativo na arte da imagem, que é acompanhado por muitos cineastas. Exemplificamos esse deslocamento pelo momento em que os artistas russos passam a tomar os ícones como obras de arte. O discurso artístico, na sua substituição do sagrado, passa a ter dois alvos: o real e/ou o enlevo espiritual do espectador. Essa reflexão, nos cineastas, desembocou em apegos quase religiosos pelo real (Vertov) ou pelo enlevo (Eisenstein). Em Tarkovsky ela encontra síntese: o real se faz presente na forma de tempo impresso, e este permite o enlevo do espectador rumo ao sentido da vida. A concepção de cinema do diretor, então, é justamente essa herança da reflexão do sagrado, sempre concebendo a arte como espiritualidade. Daí nasceu o "cinema de poesia".

O tempo, entendido como impressão do real, permite a rejeição do cinema clássico, do enredo clássico da causalidade factual, e permite procurar os "excessos" ou os planos "vazantes" que apontamos em *Andrei Rublev*. A narrativa sofre um deslocamento: desprovida de interesse pela linha de causa e efeito, tornar-se um acessório direto na organização do filme frente às situações dramáticas re-trabalhadas.

Contudo, mostramos que a *cena* continua sendo o alicerce do cinema de Tarkovsky uma vez que a personagem é o núcleo da organização dramática. O que sintetiza o heterogêneo em *Andrei Rublev* é o protagonista, cuja história precisa ser contada para que o próprio tempo escoe. Boriska, o fazedor de sinos, aparece porque está relacionado à vida de Andrey. O enredo é alicerçado nas cenas que enlaçam os personagens, não mais os superagentes do cinema clássico.

Mesmo considerando que Boriska se "torna" o protagonista no último episódio do filme, ou mesmo se observarmos o prólogo da fita, no qual não há menção a nenhuma personagem, todos esses elementos têm

sentido frente ao geral da película que, ao final, mostra o drama de uma vida que procurou expressar o transcendente e sua fé. Findada a projeção, tece-se, na memória, essa intriga de vida através da qual o espectador organiza o material do filme. O filme faz-se tanto na projeção quanto no seu final, logo que atinge sua "morte" na conclusão.² A explosão dos ícones produz o *arroubo de linguagem*, a criação do sentido novo e único, o ponto em que o espectador pode realizar o trabalho espiritual querido por Tarkovky. Nesse sentido o filme é bem sucedido.

O material fílmico é construído de tal forma que tal tarefa só é possível na medida em que é criado o enredo de uma vida *mais* "real" e não aquele baseado na causalidade. É na referência à vida que esse cinema tem sentido.

As conseqüências disso estão além da intencionalidade do autor. A imagem fundada em *A Infância de Ivan*, mas só sedimentada em *Andrei Rublev* (que será desenvolvida nos filmes posteriores), é ampla demais para ficar presa na "sacralidade" que a concebeu. A imagem dá ao espectador uma série de possibilidades de leituras que, embora sempre alicerçadas nas possibilidades materiais dadas pela obra em cruzamento com a vivência individual e a comunidade interpretativa do vedor, faz-se nas múltiplas criações de sintaxe cinematográfica.

O espectador de *Andrei Rublev* é 'libertado' pela própria obra. Não precisa se encantar com a questão do sagrado ou com a possível religiosidade do cineasta que concebeu o filme. O autor "grita" em *A Infância*

² É assim absolutamente necessário morrer, *porque, enquanto estamos vivos, falta-nos sentido*, e a linguagem da nossa vida (...) é intraduzível: um caos de possibilidade, uma busca de relações e de significados sem solução de continuidade. *A morte realiza uma montagem fulminante da nossa vida*: ou seja escolhe os momentos mais significativos" (PASOLINI, 1981, p 196). Tomamos aqui a metáfora de Pasolini (cujo pensamento guarda semelhanças com Tarkovsky) para colocar que o fim do filme, realiza um realinhamento, que funciona ao mesmo tempo como sua "morte" sua saída do campo visual e plena vida na memória. Pasolini usa a morte como metáfora sobre o efeito da montagem no cinema.

de *Ivan*, *Solaris* e *Sacrifício*. Mas ele é uma das chaves interpretativas usadas pelos vedores para lidar com esses filmes. *O que nos diz ou faz sentir o autor* é uma das formas profícuas de se abordar uma fita. E esse sempre foi um recurso usado pela audiência para lidar com as películas do cineasta russo.



(Fig. 57) *A Infância de Ivan*. Andrey Tarkovsky, 1961. O casal conversa na floresta de bétulas. A paisagem vira ação.



(Fig. 58) *A Infância de Ivan*. Andrey Tarkovsky, 1961. Os sonhos de Ivan dão força poética ao filme, conferindo liberdade criativa ao espectador.

O ato de conjecturar, procurar um sentido, é uma imposição de todo texto, seja ele lingüístico ou não. O espectador cinematográfico ao ver um filme procura criar seu sentido, mas este não precisa guardar qualquer relação com a intenção de seu autor. O espectador procura compreender o filme e, por isso, pode usar uma chave autoral, pensando o que o autor queria dizer, ou pode simplesmente ignorar isso. No caso de *Andrey Rublev*, a configuração narrativa do filme numa intriga que articula o heterogêneo, que valoriza estados mentais das personagens confundindo-as com a vigília, o uso dos acasos e “excessos”, o enfraquecimento da rede causal, etc, acaba construindo uma narrativa que, na própria estruturação, permite amplas

criações de sentido. O narrar passa a ser ambíguo, a fita sujeita à múltiplas interpretações e liberta da intenção de seu diretor.



(Fig. 59) *O Sacrifício*. Andrey Tarkovsky, 1985. A levitação de Alexander e da bruxa é um episódio ambíguo que convida o espectador a ressignificar a narrativa do filme



(Fig. 60) *O Sacrifício*. Andrey Tarkovsky, 1985. Como em *Andrey Rublev*, os sonhos se confundem com a vigília, sendo tirada a certeza do espectador.

A narrativa aberta ao múltiplo sentido promove assim, em contrapartida, a libertação do público da “tirania” do autor. Justo no filme de arte que, no senso comum, seria o lugar da expressão do autor. Parábola sobre a arte, sobre a fé, ou alegoria da repressão do povo russo no regime soviético (não são poucas as possibilidades de leituras alegóricas que os filmes de Tarkovsky oferecem) são algumas das interpretações possíveis. Num meio problemático à expressão da subjetividade, *Andrei Rublev* não só foi reprimido, quanto se tornou ele próprio repleto de alegorias da repressão ao ser visto por um público reprimido. Contra toda idealização sobre como deve ser vista uma obra de arte, as interpretações dos filmes de Tarkovsky dependem dos usos de texto feitos pela audiência dentro das possibilidades oferecidas pelo próprio filme. O cineasta queria que seus filmes fossem vistos

como obras de arte, mas isso não limita as possibilidades de leituras que o filme oferece. As interpretações seguem livremente porque é da natureza da obra de arte escapar a lógica unívoca, mas algumas delas "pedem" não só a escapatória, mas estabelecem-na como *condição* movendo diretamente com a ambigüidade do sentido.

Visualidade sem fim

Ao querer dar abertura da imagem, fazer do espectador um indivíduo ativo, o cineasta criou uma imagem "incontrolável", que permite inclusive a rejeição de seu ponto de vista. A imagem cinematográfica estabelece, já na sua própria sistematização, a abertura hermenêutica. A intriga que mimetiza a ação, temporaliza a experiência humana, instaurada no filme de 1966, mostra que, se existe uma constante em todas as variantes interpretativas, é a tentativa de estabelecer sentido. Este é o alicerce do olhar sobre a imagem-narração: a exploração do visual rumo um conjunto significante.

Assim, Tarkovsky, querendo expressar o sentimento metafísico, a verdade do sujeito e o espiritual na obra de arte, promove tanto o sagrado quanto seu oposto, a secularização da criação de sentido. Vê-se que, somente em nossa época, o sentido pode remeter ao múltiplo, pois no ícone ele tinha que remeter a Deus. A abertura poética é também passível de permitir a morte de Deus na arte. Essa é uma consequência que o cineasta realmente não esperava.

No reino das imagens, a visualidade segue seu caminho variável e infinito ao olhar. Os ícones de Rublev e de *Andrei Rublev*, as imagens

medievais e as de Tarkovsky, se mesclam com todas as outras, a autoria encontra o terreno fértil para instaura-se e/ou dilui-se. O enlevo dessa arte será sua única certeza, mas se remete-se a um autor, ou não, é uma possibilidade oferecida pela obra e acolhida pelo espectador. A narrativa torna-se, ela própria, o espaço no qual o poder metafórico (ou poético) da imagem se faz valer e o mundo do filme é habitado de diversas maneiras. O sagrado faz-se profano ao tentar o espiritual.

Considerações finais

Peço licença para fazer, no final deste texto, minhas confissões de pensamentos e de sentimentos. Por isso, começo falando de mim enquanto escritor pesquisador de cinema...

Terminou minha jornada pela forma como um horizonte de sagrado deu origem a uma representação. Procurei o cruzamento entre a atividade teórica do cineasta Andrey Tarkovsky com o meio cultural, no qual foi criado, e com o trabalho prático que realizou. Pensando para além do autor-romântico, pensei num autor implicado, ou seja, o que se pode tirar de um sujeito histórico pelos discursos por ele deixado. Para atingí-lo, usei as concepções de Paul Ricoeur, complicado e querido amigo de leituras.

Confesso que um dos alicerces desse trabalho foi o cinema como arte! O cinema pode ser muitas coisas, dependendo do uso que dele é feito, segundos os limites por ele (e pelo contexto) colocado. Considerei artístico o fato de que, num dado meio e momento, foram produzidas e recebidas imagens sob a etiqueta de arte.

Mas, sinceramente, é preciso dizer que os filmes de Andrei Tarkovsky me arrebataram o espírito (acreditei neles como obras de arte, como enlevo, senão espiritual, ao menos de sentido) e isso me motivou a procurar qual pode ter sido o impulso criativo que os levou a serem construídos. Busquei uma comunicação de horizontes: o de seu criador e o meu. Ambos são feitos de outros, o de nossas culturas.

Procurei por seu espaço de experiência, sobre aquilo que ajudou a constituí-lo: basicamente a cultura russa nos retornos de um criador há tempos passados, herdados pela literatura, pintura e cinema, ou seja, tudo aquilo que ele considerava arte. Por isso as regressões aos ícones,

Dostoievski, Tolstoi, Kandinski, Malevitch, Vertov e Eisenstein. Procurei evidenciar, através de uma chave interpretativa – o sagrado -, um vínculo temático que demonstrasse qual meio cultural e histórico permitiu que suas idéias sobre arte e cinema nascessem.

O horizonte de sagrado (o objetivo de expressar o transcendente) aponta o impulso de sua criação cinematográfica. Herança que em choque com seu espaço de experiência – o seu viver –, gerou os filmes que tantos viram. Daí a consequência óbvia: o contato com o sagrado deixa de ser uma questão artística de fundo religioso para se tornar uma questão de representação. Expressar a busca pela transcendência torna-se questão de figuração e narração: o filme.

Além do que, Tarkovsky foi um teórico (não um racionalista!) que tentou criar um princípio geral que fundamentasse seu trabalho. Suas teorias, como seus filmes, trazem indícios importantes de seu “projeto”. Como coloca Jacques Aumont (2004b), um cineasta que teoriza é alguém que não quer agir às cegas. A reflexão de Tarkovsky nasce de sua ação e é porque fez filmes que refletiu e relatou suas experiências. Os escritos dizem sobre o sujeito histórico que existiu e que existe enquanto herança da cultura cinematográfica universal.

As imagens de Tarkovsky excederam suas palavras. Isso não é novidade: freqüentemente os diretores ficam decepcionados com o que é escrito ou dito pela audiência sobre seus filmes. As interpretações tendem a serem excedentes.

A novidade é que a imagem de Tarkovsky é um salto na tradição. Ao se alimentar desta para dar lugar a algo que tivesse a longevidade das formas de arte conhecidas (ícones, a grande literatura e pintura), o cineasta construiu filmes que excedem essa mesma tradição, ao abrirem o leque hermenêutico na fundação da imagem. Isso foi expresso pela forma como ele construiu a intriga de *Andrey Rublev*, acentuando a incerteza, confundido

o espectador, ampliando a abertura do sentido do filme já na configuração narrativa.

Articulou-se em seus filmes outra narração, ousada, na medida em que traz em si a infinita interpretação, que tira a certeza do espectador e multiplica o diálogo com o filme. Ocorre uma espécie de “descentramento” numa hesitação constante, rumo à verdade. O filme estabelece, então, uma relação hermenêutica (no sentido de confronto de múltiplas compreensões sobre uma mesma obra) com o espectador. O estatuto da imagem muda: vira duplo sentido original, a ponto de poder negar o sentido espiritual que a originou.

Os filmes do realizador são “naturalmente” herméticos, no sentido de que, a resposta à película é sempre um mistério a ser construído (e descoberto). As películas nascem para isso e não são pegadas de acidente na contingência das várias consciências, que sempre interpretam diferentemente as mesmas coisas porque partem de diferentes pontos da cultura e da vida.

Andrey Rublev tem, na sua confecção, a sistematização para o trabalho de várias consciências, uma polifonia não das vozes de seus personagens, mas dos espectadores. Mas a voz do cineasta também grita nos filmes. Por isso nossa escolha por trabalhar com uma categoria tão frouxa, mas ainda profícua como a de autor.

O sagrado nasce da comunicação com o invisível. A imagem de *Andrey Rublev* é essa criação dúbia que permite acessar o invisível, tenta expressar a busca do sentimento metafísico e evidenciar a percepção do tempo como experiência, remetendo ao mundo numa busca de sentido. Este não precisa ser o invisível do culto religioso, mas sim o resultado do trabalho de significação do espectador. Sagrado e secular porque artístico! O filme nasce do desejo de expressar a busca pela transcendência, aspecto que a arte herdou da religião.

De resto o debate permanece e mostra uma questão histórica pertinente: nos anos 1950 e 1960, houve um deslocamento significativo nas configurações narrativas que desencadearam outra relação interpretativa entre espectador e filmes. As circunstâncias e as conseqüências desse deslocamento (bem como seus processos formais) me parecem ainda inexploradas. Esta pesquisa usou uma chave interpretativa para fazer uma abordagem inicial no terreno. O que ocorreu no cinema russo, exemplificado pelo *Andrey Rublev*, é extensivo ao francês (Alain Resnais, Jean Luc Godard), italiano (Pier Paolo Passolini, Bernardo Bertolucci), japonês (Akira Kurosawa), alemão (Werner Herzog), brasileiro (Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade) e até norte-americano (Stanley Kubrick, Robert Altman).

E meu esforço, ainda que insatisfeito com o resultado, revelou-me, pois é esse, afinal, o objetivo de toda hermenêutica, que meu espaço de experiências é feito do Tempo que corre em todas as direções, o qual tento lidar por meio das histórias (as minhas, as dos filmes e as dos outros). Acredito ter detectado de onde veio o tempo que certos filmes me deram – especificamente os aqui trabalhados –, bem como para onde eles podem ir.

Disse que acabou a jornada? Não, apenas uma pausa para pensar melhor as questões que se colocaram sobre cinema, tempo, narrativa, mundo, vida, interpretação, cultura e história...

Lista de filmes consultados

2001 – Uma Odisséia no Espaço (*2001 – A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968)

A Balada do Soldado (*Sorok Pervy*, Grigori Chukhrai, URSS, 1959)

A Infância de Ivan (*Ivanovo Detstvo*, Andrey Tarkovsky, URSS, 1961)

Aelita, a rainha de marte (*Aelita*, Yakov Protazanov, URSS, 1925)

Alexander Nevsky (*Aleksandr Nevskii*, Sergei Eisenstein, URSS, 1937)

Andrey Rublev (Andrey Tarkovsky, URSS, 1966)

Anna, dos 4 aos 18. Anna (*Ot Shesti Do Vosemnadtsati*, Nikita Mikhalkov, Nikita Mikhalkov, Rússia, 1993)

Blow-Up (Michelangelo Antonioni, Inglaterra, 1967)

Deserto Vermelho (*Deserto Rosso*, Michelangelo Antonioni, Itália, 1964)

Encouraçado Potenkin (*Bronenosets Potemkin*, Sergei Eisenstein, URSS, 1925)

Hiroshima, Meu Amor (*Hiroshima, Mon Amour*, Alain Resnais, França, 1959)

Ivan, o Terrível – parte 1 (*Ivan Groznyi I*, Sergei Eisenstein, 1943)

Ivan, o Terrível – parte 2 (*Ivan Groznyi II*, Sergei Eisenstein, URSS, 1948)

Medéia (*Medea*, Pier Paolo Pasolini, Itália, 1969)

Morangos Silvestres (*Smultronstället*, Ingmar Bergman, Suécia, 1957)

Moscou não Acredita em Lágrimas (*Moskwa Sleam Nje Verit*, Vladimir Menshov, URSS, 1980)

Nostalgia (*Nostalghia*, Andrey Tarkovsky, Itália, 1983)

O Ano Passado em Marienbad (*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, França, 1962)

O Eclipse (*L'Eclisse*, Michelangelo Antonioni, Itália, 1962)

O Espelho (*Zerkalo*, Andrey Tarkovsky, URSS, 1975)

O Homem com uma Câmera (*Cheloveks Kinoapparatom*, Dziga Vertov, URSS, 1929)

O Sacrifício (*Offret*, Andrey Tarkovsky, Suécia, 1985)

O Sol Enganador (*Utomlyonaye Solntsem*, Nikita Mikhalkov, Rússia, 1995)

O Violinista e o Rolo Compressor (*Katok i Skripka*, Andrey Tarkovsky, URSS, 1960)

Olhos Negros (*Occi Ciornie*, Nikita Mikhalkov, URSS, 1987)

Outubro (*Oktyabre*, Sergei Eisenstein, URSS, 1928)

Peça Inacabada de Piano Mecânico (*Nekonchennaia Piesa dlia Mekhanicheskogo Pianino*, Nikita Mikhalkov, URSS, 1977)

Quando Fala o Coração (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, EUA, 1946)

Quando Voam as Cegonhas (*Letuat Zhuravli*, Mikhail Kalatozov, URSS, 1957)

Solaris (*Soliaris*, Andrey Tarkovsky, URSS, 1972)

Stalker (Andrey Tarkovsky, URSS, 1979)

Teorema (Pier Paolo Pasolini, Itália, 1968)

Tempestade sobre a Ásia (Potomokchingus-Khana, Vsevolod Pudovkin, URSS, 1928)

Terra (*Zemlya*, Sergei Eisenstein e Alexander Dovzhenko, URSS, 1930)

Urga – uma paixão no fim do mundo (*Urga*, Nikita Mikhalkov, Rússia, 1991)

Bibliografia

1. Livros e capítulos de livros:

1.1. Sobre cinema, pintura e imagem em geral:

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. Um leque que respira: a questão do objeto em História. In: PORTOCARRERO, Vera; CASTELO BRANCO, Guilherme. **Retratos de Foucault**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2000, pp, 117-137.

ALMEIDA, Milton José de. **Cinema arte da memória**. São Paulo: Autores Associados, 1998.

ANDREW, Dudley. **Concepts in Film Theory**. Oxford: Oxford University, 1984.

ARISTÓTELES. **A Poética**. 2 ed. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1982.

AUGE, Marc. **A Guerra dos Sonhos**: exercícios de etnoficção. Campinas, SP: Papyrus, 1998.

AUMONT, Jacques et ali. **A Estética do Cinema**. Campinas, Papyrus, 2000.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. São Paulo. 6 ed. Campinas (SP): Papyrus, 2001.

_____ a. **O Olho Interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____ b. **A Teoria dos Cineastas**. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Analisis del Film**. Barcelona: Paidós, 1999.

BAKTHIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARTHES, Roland. **A Aula**. São Paulo: Cultrix, 1989.

_____. **A Câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. Introdução à análise da narrativa. In: **A Aventura Semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **O Óbvio e o Obtuso**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1984.

BARTUCCI, Giovanna (org.) **Cinema, Psicanálise e Estéticas da Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2000, p. 45-69.

BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia**: rito nago. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BAZIN, André. **Cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**: foto, cinema e vídeo. Campinas (SP): Papyrus, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Magia, Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORDWELL, David. **El Cine de Eisenstein**: teoria e práctica. Barcelona: Paidós, 1999.

_____. **Making Meaning**: inference and rhetoric in the interpretation of cinema. Cambridge : Harvard University Press, 1991.

_____. **Narration in the Fiction Film**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

BORDWELL, David; CARROLL, Noel. **Post-Theory**: reconstructing film studies. Madison: University of Wisconsin, 1996.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **El cine clásico de Hollywood** : estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960. Barcelona: Paidós, 1997.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin Scott. **Film Art**: na introduction. 5 ed. Wisconsin: University of Wisconsin, 1997.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. 3 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BRANINGAN, Edward. **Point of View in the Cinema**: a theory of narration and subjectivity in classical film. New York: Mouton Publishers, 1984.

BURCH, Noel. **Práxis do Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

CARROLL, Noel. **A Filosofia do Horror** ou paradoxos do coração. Campinas, SP: Papirus, 1998.

_____. Fiction, non-fiction, and the film of the presumption assertion: a conceptual analysis. In: ALLEN, Richard; SMITH, Murray (orgs.). **Film Theory and Philosophy**. Oxford, Great Britain: Claredon Press, 200, pp, 173-202.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CESAR, Amaranta. Dançando no Escuro: o encontro da tirania ilusionista com a desgastada imagem hiper-real. In: FABRIS, Mariarosaria et ali (orgs.) **Socine III**. Estudos Socine de Cinema. Porto Alegre: Sulina, 2003.

COELHO, Luiz Antônio Luzio. O objeto na construção narrativa: o caso O Ano Passado em Marienbad. In: FABRIS, Mariarosaria et ali (orgs.) **Socine III**. Estudos Socine de Cinema. Porto Alegre: Sulina, 2003.

COLI, Jorge. O Sono da razão produz monstros. In: NOAVES, Adauto (org.). **A Crise da Razão**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

COOK, David A. **A History of Narrative Film**. New York: Norton, 1981.

CORMIER, Harvey. 2001: modernart, modern philosophy. In: FREELAND, Cynthi A.; WARTEMBERG, Thomas (org.). **Philosophy and Film**. New York & London: Routledge, 1995.

COSTA, Flávia Cesane. **O Primeiro Cinema**; espetáculo, narração, domesticação. São Paulo: Scritta, 1995.

CROCE, Benedetto. **Breviário de Estética** Aesthetica in Nuce. São Paulo: Editora Ática, 1997.

CURRIE, Gregory. **Image and Mind**: film, philosophy and cognitive science. Cambridge: University Press, 1997.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasilense, 1989.

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. **Diário de um Escritor**. São Paulo: EDIMAX, 19--.

_____. **Irmãos Karamazov**. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **O Ato Fotográfico** e outros ensaios. Campinas, SP: Papirus, 1998.

DURAND, Gilbert. **A Imaginação Simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1988.

- ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- _____. **Os Limites da Interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1998
- ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. 7 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- _____. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- FRANCASTEL, Pierre. **Imagem, Visão e Imaginação**. Lisboa: Edições 70, 1990.
- FRANK, Joseph. **Pelo Prisma Russo**: ensaios sobre literatura e cultura. São Paulo: EDUSP, 1992.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. A memória dos mortais: notas para uma definição de cultura partir de uma leitura da Odisséia. In: PAIVA, Márcia de; MOREIRA, Maria Ester. **Cultura**: substantivo plural. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. **Sete Aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- GAUDREAU, André (ed). **Du Littéraire au Filmique**: systeme du récit (preface de Paul Ricoeur). Paris, Meridan Kilmcksieck, 1989.
- GENETTE, Gerard. **O Discurso da Narrativa**. 3 ed. Lisboa: Veja, 1995.
- GINZBURG, Carlo. **História Noturna**: decifrando o sabá. São Paulo: Cia as Letras, 2002.
- _____. **Microhistória** e outros ensaios. Lisboa: Difel, 1989.
- _____. **Mitos, Emblemas e Sinais**: morfologia e história. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. **Olhos de Madeira**: nove ensaios sobre a distância. São Paulo: Cia as Letras, 2002.
- _____. **Relações de Força**: história, retórica e prova. São Paulo: Cia as Letras, 2003.
- GOMBRICH, Ernest H. **Arte e Ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. **Meditações sobre um Cavalinho de Pau** e outros ensaios sobre teoria da arte. São Paulo: EDUSP, 1999.

_____. **História da Arte**. 4 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

GOODY, Jacques. **A Domesticação do Pensamento Selvagem**. Lisboa: edições 70, 1990.

GUMBRECH, Hans Ulrich. **Corpo e Forma**: ensaios para uma crítica não-hermenêutica. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 1998.

HAMBURGER, Kate. **A Lógica da Criação Literária**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, Jorge Luís (org.). **Palavras da Crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

HOBBSAWN, Eric. **A Era dos Extremos**: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ISER, Wolfgang. **O Fictício e o Imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1996.

_____. Os atos de Fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Literatura em suas Fontes**. Vol 2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

JAMESON, Friedric. **As Marcas do Visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

JANSON, H. W.. **História Geral da Arte**: o mundo antigo e a idade média. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KANDINSKI, Wassily. **Do Espiritual na Arte** e na pintura em particular. São Paulo: Martins Fontes, 1996. [1912]

KOSELLECK, Reinhard. **Futuro pasado**: para una semántica de los tiempos históricos. Barcelona: Paidós, 1993.

KOSELLECK, Reinhardt; GADAMER, Hans. **Ermeneutica e Istorica**. Genova : Melangolo, 1990.

LAWTON, Anna. Toward a new openessin Soviet Cinema: 1976-1987. In: GOULDING, Daniel (org.). **Post New Wave in the Soviet Cinema and Eastern Europe**. Bloomnglar and Indianapolis: Indiana University Press, 1989.

LE FANU, Mark. **The Cinema of Andrei Tarkovsky**. London: British Film Institute, 1987.

LEAL, Ivanhoé Albuquerque. **História e Ação na Teoria da Narratividade Paul Ricoeur**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e do Desporto, 2002.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. Vol 1. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

_____. **O Pensamento Selvagem**. Campinas, SP: Papyrus, 1990.

LIMA, Luiz Costa. Hermenêutica e literatura. In: LIMA, Luiz Costa (org). **Teoria da Literatura em suas Fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **Mímesis e Modernidade**: formas das sombras. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. **O Controle do Imaginário**: razão e imaginário no ocidente. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Mímesis**: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LOWY, Michel. **Revolta e Melancolia**: o romantismo na construção da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1995.

MACHADO, Alvaro (org). **Aleksander Sokurov**. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

MACHADO, Wanessa. O Ano Passado (?) em Marienbad. In: FABRIS, Mariarosaria et ali (orgs.) **Socine III**. Estudos Socine de Cinema. Porto Alegre: Sulina, 2003.

MALEVICH, M. Dions no está destronado: el arte, la iglesia, la fabrica. In: **El Nuevo realismo plastico**. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1975, pp, 153-179.

MANN, Thomas. **A Montanha Mágica**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

MARCADÉ, Jean-Claude. Ícone e Vanguarda na Rússia – duas faces maiores da arte universal. In: **500 Anos de Arte Russa** (vários autores), 2002.

MARINS, Dirceu Carlos. **Paisagem, Cinema, Ícones**: imagens e sons do Andrey Rublev de Tarkovsky. Dissertação de Mestrado. São Paulo: UNICAMP, 2002.

MASCARELLO, Fernando. A screen-theory e o espectador cinematográfico. In: FABRIS, Mariarosaria et ali (orgs.) **Socine III**. Estudos Socine de Cinema. Porto Alegre: Sulina, 2003.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

NICHOLS, Bill. **Blurred Boundaries**: questions of meaning in contemporary culture. Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

ODIN, Roger. **Cinéma et Production de Sens**. Paris: A Colin, 1990.

PACHECO, Alberto José Vieira. **Mudanças na Prática Vocal da Escola de Canto**: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giamabtista Mancini e Manuel P. R. Garcia. Dissertação de Mestrado. São Paulo: UNICAMP, 2004.

- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PARENTE, André. **Narrativa e Modernidade**: os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas, SP: Papyrus, 2000.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Herege**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1981.
- PETROVA, Ieugenia. Arte russa dos ícones aos dias atuais. In: **500 Anos de Arte Russa** (vários autores), 2002.
- PLATÃO. O Sofista. In: **Diálogos**. 4 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- PROUST, Marcel. **No Caminho de Swan**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema e Realidade: alguns aspectos estruturais da imagem-câmera e sua particular intensidade. In: XAVIER, Ismail (Org.). **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996, p, 141-160.
- _____. O que é Documentário? In: RAMOS, Fernão e outros (org.). **Estudos de Cinema SOCINE**. Porto Alegre: Sulina, 2001.
- RICOEUR, Paul. **Crítica e Convicção**: conversas com François Azouvi e Marc de Launay. Lisboa: edições 70, 1995.
- _____. **Interpretação e Ideologias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983
- _____. **O Conflito das Interpretações**: ensaios de hermenêutica. Rio de Janeiro: Imago, 1978.
- _____. **Tempo e Narrativa**. Vol 1. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- _____. **Tempo e Narrativa**. Vol 2. Campinas, SP: Papyrus, 1995
- _____. **Tempo e Narrativa**. Vol 3. Campinas, SP: Papyrus, 1996
- ROCHA, Aristóteles. O cinema invisível: as estratégias narrativas do filme. In: VALVERDE, Monclar (org.). **As Formas do Sentido**: estudos em estética da comunicação. Rio de Janeiro: Dp & A, 2003.
- ROSSET, Clement. **O Real e seu Duplo**: ensaios sobre a ilusão. Porto Alegre: L & PM Editora, 1988.
- SADOUL, Georges. **História do Cinema Mundial**. Vol III. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.
- SAVERNINI, Érika. **Índices de um Cinema de Poesia**: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel, Krzysztof Kieślowski. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- SCHNAIDERMAN, Boris. **Os Escombros e o Mito**: a cultura e o fim da União Soviética. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SHLAPENTOKN, Dimitry e Vladimir. **Soviet Cinematography, 1918-1991: ideological conflict and social reality**. New York: Aldise de Gruylen, 1993.

SOLJENITZIN, Aleksander. **Um Dia na Vida de Ivan Denisovich**. São Paulo: Exposição do Livro, 1964.

SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação**. Porto Alegre: L e PM editores, 1987.

SPINELLI, Egle Muller. **Solaris e Stalker**: uma aplicação de uma poética da leitura da área transicional de jogo entre filme-espectador. Dissertação de Mestrado. São Paulo: UNICAMP, 2000.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

TARKOVSKY, Andrey. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TEIXEIRA, Francisco Eleinaldo. **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

_____. Enunciação do documentário: o problema de “dar a voz ao outro”. In: FABRIS, Mariarosaria et ali (orgs.) **Socine III**. Estudos Socine de Cinema. Porto Alegre: Sulina, 2003.

THOMPSON, Kristin Scott. The concept f cinematic excess. In: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall (orgs.). **Film Theory and Criticism**: introductions readings. 5 ed. Oxford: Oxford University Press, 1999.

TODOROV, Tzevan. **As Estruturas Narrativas**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **A Conquista da América**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

_____. **Os Gêneros do Discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

TOLSTOI, Lev. **O que é a Arte?** São Paulo: Experimento, 1994.

_____. **Sonata a Kreutzer**. Lisboa: Guimarães, 1986.

TUROVSKAYA, Maya. **Tarkovsky: cinema as poetry**. Boston-Londo: Faber and Faber, 1989.

VERNANT, Jean Pierre. **Entre Mito e Política**. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. **Mito e Pensamento entre os Gregos**: estudos de psicologia histórica. São Paulo: EDUSP, 1975.

VERNANT, Jean Pierre; NAQUET, Pierre Vidal. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VEYNE, Paul. **Como se Escreve a História e Foucault Revolucionou a História**. 4 ed. Brasília: Editora da UnB, 1998.

- WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações Filosóficas**. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- WOLLEN, Peter. **Signos e Significação no Cinema**. Lisboa: Livros Horizontes, 1984.
- WOOLF, Virginia. **Passeio ao Farol**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.
- XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: opacidade e transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 1984.
- _____. **Experiência de Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

2. Periódicos científicos:

- ALBERTI, Verena. A existência na história: revelações e riscos da hermenêutica, **Estudos Históricos**, n 17, Rio de Janeiro, 1996, pp, 31-37.
- AUMONT, Jacques. Claro e confuso: a mistura de imagens no cinema. **Galáxia**: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica e cultura da PUC-SP, outubro 2003, São Paulo, EDUC, pp, 25-66.
- BATISTA, Mauro. Narratologia: panorama de uma nova teoria do cinema. **Imagens**, n 2, São Paulo, agosto de 1994, pp 78-81.
- BORDWELL, David. A case for cognitivism. **Iris** no. 9 (Spring 1989): 11-40
- DUBOIS, Philippe. A linha geral (a máquina de imagens), **Cadernos de antropologia e imagem**, n 9, Rio de Janeiro (UERJ), 1999.
- FUENTES, Fernando Rey. Aproximações estéticas ao cinema de Andrey Tarkosvki. **Cultura Vozes**. Ano 89, vol. 89, n 1, jan/fev, 1995, pp. 39-52.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Uma filosofia do cogito ferido: Paul Ricoeur, **Estudos Avançados**, 11 (30), São Paulo, 1998.
- GAGNEBIN Jeanne Marie. Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. **Magia, Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- KOSELLECK, Reinhardt. Uma história do conceitos: problemas teóricos e práticos. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol 5, n 10, 1992, pp 134-146.
- LIMA, Luiz Costa. A função social da história: como pensá-la. **Anais do XXI Simpósio Nacional de História da ANPUH**. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2003.

NIVAT, Georges. Elementos milenaristas na revolução russa, **Estudos Avançados**, 12 (32), 1998.

ODIN, Roger. Semio-pragmática e história: sobre o interessa do diálogo, **Estudos de Cinema**, ano 1, n 1, São Paulo, 1998.

RAMOS, Fernão Pessoa. Indicialidade e Narratividade na constituição da imagem-câmera. **Imagens**, Campinas, SP, nº 2, 1993, p, 62-65.

SOARES, Luiz Eduardo. Hermenêutica e ciências humanas. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n 1, 1998, pp, 100-142.

3. Obras de referências:

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Técnico e Crítico de Cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003..

BOUSSINOT, Roger. **L'Encyclopedia du Cinema**. Paris: Bordas, 1989.

LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. 5 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1996.

SADOUL, Georges. **Dicionário de Filmes**. Lisboa: Livros Horizonte, 1994.

4. Sites da Internet:

www.mnemocine.com.br

www.nostalghia.com

5.2 Entrevistas:

PARADJANOV, 1988. <http://moon.yerphi.am/~parm/interv.htm>.

SOKUROV, Aleksander. Cinema Internacional (entrevista), Revista de cinema, n 43, www2.uol.com.br/revistadecinema