

Processos criativos no cinema de Andrei Tarkovski:

a propósito de um realismo “diferenciado” em *O Espelho* (1975)

49

Ludymylla Maria Gomes De Lucena¹

Introdução

Em meio a uma indústria cinematográfica que costuma saturar grande parte das salas de cinema com narrativas que priorizam antes de tudo o entretenimento e a ação, entrar em contato com algum dos sete longas que compõem a filmografia do cineasta russo Andrei Tarkovski (1932-1986) é algo próximo talvez do que Clarice Lispector (1920-1977) sentiu ao ler Hermann Hesse (1877-1962) pela primeira vez². Tarkovski, através de seus filmes, enfatiza antes de tudo uma proximidade da arte com a vida, ou como ele mesmo destaca em seu livro, *Esculpir o tempo* (1990)³ “no que me diz respeito, só admito um

1 Doutoranda em Artes pela Universidade Federal do Pará.

2 A última entrevista da escritora em vida, divulgada apenas após a sua morte, foi dada ao repórter Júlio Lerner, da TV Cultura. Na entrevista, ao ser questionada sobre quais autores sentia que a tinham realmente influenciado, responde: “Eu não sei realmente porque misturei tudo. Eu lia romance para mocinhas, livro cor-de-rosa misturado com Dostoievski. Eu escolhia os livros pelos títulos e não pelos autores. Misturei tudo. Fui ler, aos treze anos, Hermann Hesse, ‘O lobo da estepe’, e foi um choque. Ai comecei a escrever um conto que não acabava nunca mais. Terminei rasgando e jogando fora”.

3 Livro que nasceu, como Tarkovski mesmo indica em uma das páginas, de uma certa inquietação e frustração em relação aos livros de teoria do cinema a que teve acesso. Logo, a partir da sua insatisfação, sentiu a necessidade de expressar suas ideias, mesmo que de forma autobiográfica.

cinema que esteja o mais próximo possível da vida – ainda que, em certos momentos, sejamos incapazes de ver o quanto a vida é realmente bela” (TARKOVSKY, 1990, p. 20).

Desde a *Infância de Ivan* (1962) até *O Sacrifício* (1986), seu último filme, Tarkovski trilhou caminhos próprios e ousados, não permitindo que seu fazer artístico fosse domesticado ou que seus filmes fossem disciplinados e guiados por interesses⁴.

O objetivo desse artigo é acompanhar Andrei Tarkovski em seu processo de criação imagética, mostrando de que forma suas escolhas estéticas, de maneira especial em seu filme *O espelho* (1975), estabelecem alianças com o realismo cinematográfico teorizado e defendido por André Bazin (1918-1958) que podemos encontrar a partir de seu estudo sobre os filmes neo-realistas italianos e *Cidadão Kane* (1941) de Orson Welles (1915-1985). Três importantes ensaios estarão aqui em foco: *Ontologia da Imagem Fotográfica*, *A Evolução da Linguagem Cinematográfica* e *O Realismo Cinematográfico e a Escola Italiana da Liberação*.

Menos óbvio e questionável num primeiro momento, o realismo em Tarkovski, contudo, respeita, por vias diferentes, aquilo que André Bazin chamaria de “qualidade fundamental do real [ou seja]: sua continuidade” (1991, p. 244), algo que Eisenstein (1898-1948) - criticado tanto por Tarkovski como por Bazin - abafou ao encontrar na montagem o fundamento, a significação e o elemento essencial do cinema.

Esculpir o tempo é então um grande esboço não só sobre a significação do cinema, mas também da arte, da música e da literatura. Em suas considerações mais particulares ao cinematógrafo, Tarkovski apresenta suas ideias sobre o tempo, a montagem, a função do cineasta, o roteiro, a coloração e a sonoridade nos filmes.

4 Embora esse não seja o tema do artigo é digno de nota que ao longo de pouco mais de 20 anos trabalhando como cineasta na Rússia, Tarkovski enfrentou toda espécie de problemas burocráticos, tanto com o comitê oficial de cinema, como com a empresa estatal MOSFILM. Ambos criavam todo e qualquer tipo de obstáculo para retardar seus projetos. Não é à toa que em todo esse tempo de trabalho na Rússia Tarkovski só tenha conseguido realizar 5 filmes (os outros dois que compõem sua filmografia foram realizados fora da Rússia, *Nostalgia* na Itália e *O sacrifício* na Suécia). Sua constante frustração em relação à censura que sofria e a dificuldade que encontrava em trabalhar é por ele confessada em vários momentos do seu diário pessoal. No dia 7 de setembro de 1970 ele diz: “Se os tempos fossem melhores, eu poderia ser um milionário. Realizando dois filmes por ano, desde 1960, eu poderia fazer mais de vinte filmes... Com os nossos idiotas é impossível”. (TARKOVSKI, 2012, p. 24)

Trata-se então de saber que realismo “diferenciado” seria esse e quais suas principais características?

É importante deixar claro, primeiramente, que não se trata de hierarquizar um realismo em detrimento de outro. Também não há a pretensão de isolar um filme e analisá-lo em sua totalidade, cena por cena. Trata-se de identificar parentescos, continuidades e/ou rupturas a partir da análise formal de três importantes estratégias cinematográficas.

Primeiro encontro: a montagem proibida

O primeiro ponto de encontro entre Andrei Tarkovski e André Bazin se dá a partir da relutância de ambos em aceitar a ideia de um cinema onde a montagem é quem determina a organização e atribui sentido ao material filmado. Como representante desse modelo de cinema que intervém deliberadamente na continuidade e no desenvolvimento das ações, temos Eisenstein⁵. De fato, o cineasta e teórico russo é o grande alvo tanto de Tarkovski, em diversas páginas de *Esculpir o tempo*, quanto de Bazin em seus ensaios. Certamente o direcionamento das críticas a ele se deve ao fato de ter sido tanto o grande teorizador como realizador desse modelo de cinema que se constitui na moviola. Eisenstein não se preocupava como Bazin em manter a integridade dos fatos representados. Sua fidelidade era com o raciocínio feito por meio de imagens - seja na base de metáforas, elementos simbólicos ou de diferentes conexões abstratas entre planos.

Contudo, antes de Eisenstein alcançar projeção com os estudos da montagem, Kulechov (1899-1970), cineasta e teórico russo do cinema, foi um dos primeiros a elaborar uma investigação empírica e sistemática em torno dos fatores construtivos responsáveis pela eficiência dessa prática (XAVIER, 2005). Kulechov tinha assistido *O nascimento de uma nação* (1915) de D. W. Griffith (1875-1948) e se encantou com as inovações que o diretor americano introduziu no filme, como o uso de panorâmicas e da montagem alternada, que afastava de vez o cinema do mero “teatro filmado”.

⁵ O presente trabalho não tem a pretensão de adentrar detalhadamente na complexidade do pensamento de Eisenstein, fase por fase, mas apenas indicar pontos de referência para o melhor entendimento da sua atitude em relação à montagem.

Kulechov queria basicamente entender por qual razão os recentes filmes americanos estavam fazendo tanto sucesso, para depois, a partir do entendimento do uso, estabelecer bases sólidas para a edificação de uma nova cinematografia. “Kulechov estava convencido de que um entendimento profundo da verdadeira natureza do cinema era absolutamente necessário para dar consistência e sucesso à produção soviética” (XAVIER, 2005, p. 47).

Na tentativa de isolar a variável que favorecia o cinema americano, Kulechov começou a realizar uma série de experimentos. Um deles consistia em intercalar a imagem de um ator com três diferentes imagens: 1) um prato de sopa; 2) uma criança morta; 3) uma situação amorosa. Com essa experiência Kulechov começou a perceber que o público atribuía características diferentes para cada uma das sequências do ator, sem perceber que a imagem dele era a mesma em todas as três sequências (XAVIER, 2005). Era exatamente esse o efeito que Kulechov esperava, ou seja, a confirmação que a organização do material, através da montagem produzia o significado do conjunto. Esse certamente foi o grande legado de Kulechov, que viria a ser a marca da escola soviética da qual Eisenstein fazia parte: o estabelecimento da montagem como princípio de construção do cinema.

Andrei Tarkovski, todavia, embora também soviético, sempre se manteve à margem do cinema de montagem de seus antepassados, que dominou as produções russas nos anos 20 e 30. Em Tarkovski há tanto um distanciamento artístico quanto teórico. Em *Esculpir o tempo* ele diz:

Não posso aceitar o ponto de vista segundo o qual a montagem é o principal elemento de um filme, como os adeptos do ‘cinema de montagem’ afirmavam nos anos 20, defendendo as ideias de Kuleshov e Eisenstein, como se um filme fosse feito na moviola (...). A ideia de ‘cinema de montagem’ – segundo a qual a montagem combina dois conceitos e gera um terceiro – parece-me mais uma vez, incompatível com a natureza do cinema. A interação de conceitos jamais poderá ser o objeto fundamental da arte. A imagem está presa ao concreto e ao material, e, no entanto, ela se lança por misteriosos caminhos, rumo a regiões para além do espírito. (TARKOVSKI, 1990, p. 135-6)

Enquanto Eisenstein e a escola soviética viam na montagem o nervo condutor do cinema, o meio através do qual as “células” isoladas”

(planos) se tornariam um conjunto vivo (filme), Andrei Tarkovski e André Bazin seguem na direção oposta.

Bazin, fazendo a crítica radical dos teóricos russos, minimiza o papel da montagem na realização do filme. “Sua teoria do cinema será a proclamação do reinado da continuidade, tomada em seu sentido mais absoluto” (XAVIER, 2005, p. 79). Em seus ensaios passa a defender não a interferência artística na pós-filmagem através da montagem, mas o poder das imagens mecanicamente registradas, ou seja, o poder do cinema como novidade tecnológica capaz de registrar o real em sua ambiguidade, sem muita interferência. Bazin argumentava que a própria realidade era significativa, mesmo que ambígua, e merecia ser deixada sozinha na maioria dos casos (ANDREW, 2002).

53

É nesse sentido que a fotografia é glorificada por Bazin como a novidade tecnológica, advinda dos avanços técnicos da indústria que consegue manter o real em sua integridade, não decompondo, não recortando e nem reconstruindo a realidade, mas a captando em bloco.

A fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo. Por mais hábil que fosse o pintor, a sua obra era sempre hipotecada por uma inevitável subjetividade (...). A originalidade da fotografia em relação à pintura reside pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano denomina-se precisamente ‘objetiva’ (...) pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. (BAZIN, 1991, p. 21-2)

Todavia, opor-se teoricamente à ideia de “cinema de montagem” não implica em dizer que Bazin seja totalmente contrário a essa prática. Ele mesmo afirma que montar um filme é possível desde que se respeite a unidade espacial, a ambiguidade do real. “Quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida. Ela retoma seus direitos a cada vez que o sentido da ação não depende mais da continuidade física, mesmo se ela é implicada” (BAZIN, 1991, p. 62).

Podemos dizer também que a ênfase de Tarkovski no plano individual não elimina a possibilidade de associações entre os vários planos através da montagem. Tarkovski reconhece a montagem,

até porque, como sabemos, fez uso dela em todos os seus filmes. Contudo, Tarkovski sempre negou que a montagem assumisse o papel de estruturar a narrativa, de impor uma ideia externa a cada plano individual. A montagem, para ele, deveria ajudar a manter o ritmo, o fluxo de tempo no filme:

A montagem, em última instância, nada mais é que a variante ideal da junção das tomadas, necessariamente contidas no material que foi colocado no rolo de película. Montar um filme corretamente, com competência, significa permitir que as cenas e tomadas se juntem espontaneamente, uma vez que, em certo sentido, elas se montam por si mesmas, combinando-se segundo o seu próprio padrão intrínseco. Trata-se, simplesmente, de reconhecer e seguir esse padrão durante o processo de juntar e cortar. Nem sempre é fácil perceber o padrão de relações, as articulações entre as tomadas, principalmente quando a cena não foi bem filmada; nesse caso, será necessário não apenas colar as peças com lógica e naturalidade na moviola, mas procurar laboriosamente o princípio básico das articulações. Aos poucos, porém, manifestar-se-á, lentamente e com clareza cada vez maior, a unidade essencial contida no material. (TARKOVSKI, 1990. p. 136)

Segundo encontro: o plano-sequência e a profundidade de campo

Os dois recursos que nascem a partir da minimização do processo de montar são respectivamente o plano-sequência e a profundidade de campo. Esse é o segundo ponto de encontro entre a teoria de Bazin e os escritos e filmes de Tarkovski.

Bazin em vários ensaios defende o plano-sequência e a profundidade de campo como os dois grandes instrumentos do realismo cinematográfico, os dois grandes recursos formais que conseguem evitar a fragmentação do real reintroduzindo a ambiguidade na estrutura da imagem.

Bazin defende que fazer uso da profundidade de campo não é apenas uma maneira mais econômica e simples de valorizar o acontecimento, mas uma maneira de afetar as relações intelectuais do espectador com a imagem. Com a profundidade de campo o espectador tem uma relação mais próxima com o plano, implicando uma atitude mental mais ativa, “enquanto que, na montagem analítica ele só precisava seguir o guia, dirigir sua atenção para a do diretor, que escolhe

para ele o que deve ser visto” (BAZIN, 1991, p. 77). Comentando o uso da profundidade de campo em Orson Welles ele diz:

Enquanto a objetiva da câmera clássica focaliza sucessivamente diferentes lugares da cena, a de Orson Welles abrange com a mesma clareza todo o campo visual que se acha ao mesmo tempo no campo dramático. Não é mais a decupagem que escolhe para nós a coisa que deve ser vista, lhe conferindo com isso uma significação a priori, é a mente do espectador que se vê obrigada a discernir, no espaço do paralelepípedo de realidade contínua que tem a tela como seção, o espectro dramático particular da cena. (BAZIN, 1991, p. 245)

A diferença entre o plano-sequência e a profundidade de campo é que, enquanto o plano-sequência parece percorrer a superfície do plano, através da mobilidade da câmera, a profundidade de campo mergulharia nele, trazendo uma complexidade visual que resultava do próprio poder da câmera em adentrar a tomada e mostrar diferentes ações, diferentes informações que acontecem simultaneamente.

Ismail Xavier vai tentar dar uma significação dizendo que a noção de profundidade de campo, na verdade, vem da fotografia:

(...) devo regular a máquina de modo a obter uma imagem nítida do objeto que me interessa. Isso corresponde à focalização, ou colocação do objeto “em foco”. Tudo o que aparece sem contornos definidos na fotografia obtida é dito “fora de foco”. A distância entre a câmera e o objeto de meu interesse é o fator básico que comanda a regulagem. Acontece que, quando coloco em foco um objeto localizado a uma certa distância, outros objetos poderão estar presentes no campo de visão da câmera e localizados a distâncias diferentes. O grau de nitidez com que estes outros objetos vão aparecer depende de uma série de fatores. (XAVIER, 2005, p. 80)

Na cena final de *O sacrifício*, podemos observar de que modo Tarkovski faz uso do plano-sequência. Nela, vemos o personagem principal, Alexander, pôr fogo em sua casa. Numa mesma tomada que dura em média seis minutos: vemos a sua casa em chamas ao fundo; o personagem que tenta fugir de seus familiares e amigos; e, minutos depois, a ambulância que chega para levá-lo. Se essa cena do incêndio em *O sacrifício* acontecesse nos moldes do cinema que privilegiava a montagem observaríamos não apenas um plano-sequência reunindo todas as informações mas uma fragmentação desses acontecimentos em diferentes planos. Enquanto um plano nos mostraria a casa em chamas,

outro nos mostraria Alexander em fuga, e ainda um outro nos levaria até a ambulância que se aproxima. Tudo seria filmado separadamente, até mesmo em dias diferentes, até que a montagem, na pós-filmagem unisse as peças e atribuísse ritmo e coerência ao todo.



Figura 1. Frame de *O sacrifício* (1986)

Uma boa sequência para visualizarmos a profundidade de campo acontece em *Cidadão Kane*. Trata-se da cena do suicídio de Susan, onde podemos observar três “secções” no plano, três “camadas”. Kane, pequenininho, entrando violentamente pela porta ao fundo (plano de fundo). Susan agonizando à sombra (plano médio). O enorme copo em cima da mesa (primeiro plano). Nessa cena podemos ver, através do plano em profundidade, essas três situações em uma só, sem ser preciso que a montagem as fragmente para que entendamos melhor.



Figura 2. Frame de *Cidadão Kane* (1941)

O “fluxo do tempo” no plano

O ponto em comum entre o plano-sequência e a profundidade de campo é que em ambos os casos a montagem é excluída em prol da valorização do plano. Mas por qual razão manter a integridade do plano é tão importante? Tarkovski defende a existência de um ritmo interno no interior de cada plano. Logo, insistir em sua continuidade através do plano-sequência e da profundidade de campo, permitiria a conservação da pressão de tempo interna em cada fotograma.

O fator dominante e todo poderoso da imagem cinematográfica é o ritmo, que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma (...). É impossível conceber uma obra cinematográfica sem a sensação de tempo fluindo através das tomadas, mas pode-se facilmente imaginar um filme sem atores, música, cenário e até mesmo montagem. (TARKOVSKI, 1990, p. 134)

57

Para Tarkovski a verdade do cinema é a observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo, sem a destruição de sua continuidade natural. Assim, a imagem torna-se “verdadeiramente cinematográfica quando (entre outras coisas) não apenas vive no tempo, mas quando o tempo está vivo em seu interior, dentro mesmo de cada um dos fotogramas” (TARKOVSKI, 1990, p. 78).

Desde *L'arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat* (1895), o homem descobriu como registrar uma impressão do tempo. O filme de Lumière foi o pioneiro. Desde então o cinema reproduziu na tela esse tempo, diversas vezes, quantas vezes o desejasse. Para Tarkovski, ninguém podia negar a capacidade que o cinema tinha de registrar o tempo, de imprimi-lo em celuloide:

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. O tempo, registrado em suas formas e manifestações reais; é esta a suprema concepção do cinema enquanto arte, e que nos leva a refletir sobre a riqueza dos recursos ainda não usados pelo cinema, sobre seu extraordinário futuro. A partir desse ponto de vista, desenvolvi as minhas hipóteses de trabalho, tanto práticas, quanto teóricas. (TARKOVSKI, 1991, p.71-2)

Podemos afirmar que o tempo ao qual Tarkovski se reporta e o qual faz questão de materializar no plano cinematográfico, não é o

tempo cronológico, espacializado, sequencial e infatigável do trabalho, que marca nossa vida cotidiana, mas algo próximo do que Bergson⁶ chama de “tempo real”, “tempo vivido”, “duração” (BERGSON, 1999).

No regime cronológico, apenas o presente possui dimensão temporal que efetivamente é, e a qual se sobrepõe ao passado, visto como um não mais e ao futuro, como um não ainda. Esse é o tempo que rege a vida diária das pessoas e que é comumente representado pela inteligência humana⁷ como uma linha divisível, onde o instante,

6 Mas como podemos mencionar Bergson em um estudo sobre o cinema se o mesmo estabelece uma ferrenha crítica ao cinematógrafo em seu livro *A Evolução Criadora* (1907)? Tentando responder a essa questão, podemos inicialmente dizer que Bergson utilizou o cinema, na verdade, como analogia para falar do método como a inteligência apreende o conhecimento da realidade. A crítica ao cinema, ou mecanismo cinematográfico, conforme ele mesmo nomeia, se solidifica quando defende que o mesmo, assim como o intelecto, é por natureza um mecanismo de espacialização - que anula a duração que constitui o movimento da vida e só consegue reconstituir o movimento através de cortes imóveis, instantes privilegiados. O cinema vira alvo de crítica justamente por seguir na contramão do que Bergson desejava que fosse o caminho da filosofia, ou seja, um caminho filosófico que visse “na duração o próprio tecido de que a realidade é feita” (BERGSON, 2005, p. 295). Para Bergson, o cinema, assim como a inteligência, não atinge o movimento real, mas apenas o movimento artificialmente criado. Nesse sentido, tanto um mecanismo como o outro, segundo Bergson, acaba por anular a duração. Ao anular a duração que constitui a realidade mesma da vida, o mecanismo do pensamento apenas nos dá uma representação artificial e simbólica, onde o movimento não passa de uma pose após outra pose, como se fossem fotografias empilhadas uma após a outra. Bergson observa que o cinematógrafo, ao captar apenas um fotograma do real, tem uma atuação semelhante. Nesse sentido, nem a inteligência, nem o cinema podem reconstituir o movimento, mas apenas fragmentá-lo. Em seu livro *Deleuze, a arte e a filosofia*, Roberto Machado vai concordar com Bergson no que se refere a dizer que o movimento é reproduzido pelo cinema de modo artificial. Todavia, para Machado, o movimento apresentado, o movimento tal como aparece ao espectador, não é artificial. Portanto, os meios de reprodução são artificiais, mas não o resultado. O movimento que aparece na tela, de acordo com Machado, chega ao espectador de modo legítimo (MACHADO, 2009).

7 Para Bergson o intelecto é por natureza um mecanismo de espacialização – que anula a duração que constitui o movimento da vida, o próprio tecido de que a realidade é feita e só consegue reconstituir o movimento através de cortes imóveis, instantes privilegiados. “De fato, na humanidade de que fazemos parte, a intuição é quase que completamente sacrificada à inteligência. Parece que a consciência tenha precisado esgotar o melhor de sua força em conquistar a matéria e em reconquistar-se a si própria. Essa conquista, nas condições particulares em que se deu, exigia que a consciência se adaptasse aos hábitos da matéria e concentrasse toda sua atenção neles, enfim, que se determinasse mais especialmente em inteligência. A intuição está aí, no entanto, embora vaga e sobretudo descontínua. É uma lâmpada quase que apagada, que só se reanima de longe em longe, por alguns instantes apenas. Mas reanima-se, em suma, ali onde um interesse vital está em jogo. Sobre nossa personalidade, sobre nossa liberdade, sobre o lugar que ocupamos no conjunto da natureza, sobre nossa origem e talvez sobre nosso destino, projeta uma luz vacilante e fraca, mas que nem por isso rasga menos a obscuridade da noite em que nos deixa a inteligência” (BERGSON, 2005, p. 290).

o “agora” estaria para o tempo, assim como um ponto estaria para o espaço⁸. Em *O pensamento e o movente*, Bergson (2006, p. 4-5) explica dizendo que: “comumente, quando falamos do tempo, pensamos na medida da duração, e não na própria duração. Mas essa duração, que a ciência elimina, que é difícil de ser concebida e expressa, sentimo-la e vivemo-la”. O tempo real, “que desempenha o papel principal em toda filosofia da evolução, escapa à matemática” (BERGSON, 2006, p. 4) e sua essência consiste em passar, em fluir, de modo que “nenhuma de suas partes está mais aí quando outra se apresenta” (BERGSON, 2006, p. 4).

Realismo metafísico

59

No ensaio *O Realismo Cinematográfico e a escola italiana da liberação*, Bazin destaca dois eventos que marcaram a história do cinema: *Cidadão Kane* de Orson Welles e *Paisá* de Roberto Rossellini. Com esses dois filmes o realismo teve um progresso decisivo, contudo, por vias diferentes. *Cidadão Kane* seria realista por fazer uso da profundidade de campo e de uma montagem mínima que reduzia consideravelmente a fragmentação do real. Por outro lado, se afastaria da realidade por proibir-se “pela complexidade de sua técnica, de recorrer à realidade bruta – ao cenário natural, à filmagem em externa, à iluminação solar, à interpretação não profissional” (BAZIN, 1991, p. 245).

O realismo que arrisco visualizar nos filmes de Tarkovski certamente estabelece alianças com o realismo de Orson Welles: a profundidade de campo e o plano-sequência estão presentes, assim como a complexidade da técnica (uso de atores profissionais, construção de cenários, iluminação). Não podemos, contudo, afirmar que todos os filmes de Tarkovski tenham a mesma característica. Talvez apenas Robert Bresson, na história do cinema, tenha conseguido

⁸ Bergson vai nos mostrar que o tempo cronológico, por ser especializado, se confunde com a trajetória e pode ser dividido e analisado matematicamente. Esse tempo se expressa metaforicamente como uma linha. Nesse caso, a linha que medimos é imóvel, é algo já feito, enquanto o tempo é mobilidade. Bergson rechaça essa concepção de tempo como uma linha, pois, segundo ele acredita, tentar metrificicar o tempo implica em convertê-lo em espaço. Em outras palavras, pensar o tempo como sucessão, como se ele estivesse numa reta, como se cada hora fosse um ponto numa linha, é transformar a diferença entre presente e passado numa diferença de grau e não de natureza (BERGSON, 2006).

ser fiel a um estilo em todos os filmes. Nesse sentido, na tentativa de visualizar e apresentar características do realismo que arrisco chamar de “metafísico”, seu filme *O espelho* estará em foco.

* * *

Bazin reconhece a natureza mecânica e objetiva do cinema como uma vantagem em relação às outras artes - como a pintura, por exemplo - de modo que é justamente essa capacidade de registro da realidade física e material, essa objetividade essencial, que caracteriza a arte cinematográfica. Para Bazin, quando o cinema nega a montagem, ele se torna capaz de revelar o real em sua ambiguidade e é justamente essa revelação que faz do cinema uma arte aberta, incerta e desafiadora. Tarkovski segue por outra via, com outra intenção narrativa, visto que não se limita a um registro empírico, objetivo e mecânico do real, mas vai além.

60

Outra divergência é que, para André Bazin, o trabalho do diretor não é tão importante como é para Tarkovski. O mais importante para Bazin, como vimos, é a realidade física, o mundo material. Nesse sentido, de acordo com essa linha teórica, o cineasta seria uma espécie de “servo” da natureza mecânica e das possibilidades técnicas de registro da câmera. Já para Tarkovski, o trabalho do diretor de cinema é essencial para a realização da imagem cinematográfica. O cineasta, para Tarkovski, seria uma espécie de escultor que em vez de trabalhar com o mármore, o bronze ou a madeira, trabalharia com o tempo.

Através do uso do plano-sequência e da profundidade de campo, Tarkovski tem pretensão de registrar não só a realidade espacial, como Bazin, mas também a realidade temporal, ou seja, as camadas de tempo que existem no plano. O uso que ele fará desses recursos cinematográficos tentará captar justamente essa continuidade do tempo. Nesse sentido, o plano em Tarkovski seria o lugar onde essas diferentes temporalidades coexistiriam, seria o lugar onde o tempo é depositado.

Desse modo, Tarkovski combina registro mecânico e objetivo da realidade - o registro da câmera - com a visão subjetiva, a visão do cineasta. Objetividade se misturando a subjetividade. O que a câmera

registra é apenas uma parte da realidade que se une à experiência pessoal do cineasta. Tarkovski diz:

Penso que sem uma ligação orgânica entre as impressões subjetivas do autor e a sua representação objetiva da realidade, ser-lhe-á impossível obter alguma credibilidade, ainda que superficial, e muito menos autenticidade e verdade interior. Pode-se representar uma cena com precisão documentária, vestir os atores de forma naturalisticamente exata, trabalhar todos os detalhes de modo a conferir-lhes uma grande semelhança com a vida real e, mesmo assim, realizar um filme que em nada lembre a realidade e que transmita a impressão de um profundo artificialismo, isto é, de não fidelidade para com a vida, ainda que o artificialismo tenha sido exatamente o que o autor tentou evitar. É estranho que, em arte, o rótulo de ‘artificial’ seja aplicado ao que pertence inquestionavelmente à esfera da nossa percepção comum e cotidiana da realidade. Isto se explica pelo fato de a vida ser muito mais poética do que a maneira como às vezes é representada pelos partidários mais convictos do naturalismo. (TARKOVSKI, 1990, p. 19-20)

Ao se mover independentemente da ação que se desenrola, a câmera permite que o espectador entre em contato com a própria duração dos espaços e personagens. Desse modo, a continuidade do plano que o plano-sequência e a profundidade de campo possibilitam, permite o surgimento de zonas do passado, imagens virtuais que entram num circuito com a imagem atual.

Em *O espelho*, ainda no começo do filme, observamos a habilidade da câmera em expressar diferentes zonas do tempo em um só plano. O plano-sequência que analisaremos começa focando duas crianças que se levantam rapidamente de uma mesa e correm (Fig. 3) A câmera segue sorrateiramente deslizando pelo interior da casa (*dacha*), tentando acompanhá-las, ao mesmo tempo em que vai captando o movimento de objetos - a garrafa de leite vazia que cai da mesa e faz um som de cristal oco - e sonoridades - o cão que late lá fora, o relógio que faz *tic-tac*. A câmera segue com o plano-sequência até o momento em que fixa através de um espelho antigo algo brilhante no exterior da *dacha*. Trata-se de um incêndio que está acontecendo num palheiro localizado no exterior (Fig. 4). A câmera mostra esse incêndio em profundidade de campo, enquanto à porta da entrada da *dacha*, um menino observa o incêndio em plano médio. Podemos nos perguntar: seria esse menino Alexei? Conforme a câmera vai se movimentando

para o lado, uma outra criança surge, também diante da porta e parece observar o incêndio. A câmera, nesse momento, faz uma pausa e nos mostra através do espelho o incêndio ao fundo e as duas crianças paradas na porta. Seriam Alexei e sua irmã? (Fig. 5)

Quando a câmera começa a se mover novamente, ainda no mesmo plano-sequência, observamos um terceiro garoto de cabelos escuros e mais velho do que o que estava na porta, surgir da escuridão e se dirigir para fora da casa, onde o incêndio ainda acontece. Seria Alexei numa idade mais avançada? (Fig. 6)



Figura 3.



Figura 4.



Figura 5.



Figura 6.

Em outra sequência de *O espelho* Tarkovski faz uso do plano-sequência na tentativa de representar imageticamente diferentes temporalidades. Trata-se da cena final, onde a câmera acompanha Alexei, sua mãe e sua irmã andando através do bosque, em volta da *dacha*. Todavia, a mãe de Alexei, nessa cena, aparece idosa, enquanto Alexei ainda é uma criança. Tarkovski, no mesmo plano, registra temporalidades diferentes. A mãe idosa (mãe dos anos 70) que,

todavia, queria que seu filho fosse uma criança novamente, conforme Natalya, esposa de Alexei menciona numa cena, e, Alexei, que sugere, ele mesmo, que apenas é feliz quando relembra sua infância. No mesmo plano, ao fundo, ainda vemos a mãe de Alexei, porém em uma versão bem mais jovem, observando tudo de longe, como se olhasse do passado para o futuro, como se respondesse à pergunta feita na cena anterior pelo seu marido: “O que você quer mais, um menino ou uma menina?”



Figura 7.



Figura 8.

Essa mistura de temporalidades no mesmo plano possibilitada pelo plano-sequência sugere imagetivamente que não há uma estrutura linear entre passado e presente, mas uma coexistência. Através dessa cena Tarkovski nos mostra que passado, presente e futuro não são entidades separadas. A mãe idosa é a mesma mãe jovem que ainda não é mãe mas que todavia tem desejo de ser. Alexei enquanto criança ainda é o mesmo Alexei que sonha e relembra a casa em que morou. Como Fellini disse e Deleuze citou em *Imagem-tempo*, “somos construídos como memória, somos a um só tempo a infância, a adolescência, a velhice e a maturidade” (DELEUZE, 2007, p. 122).

Através desse exemplo, podemos dizer que o cinema de Tarkovski mergulha mais no tempo do que percorre o espaço. O plano-sequência e a profundidade de campo sendo a forma de expressão da duração, do tempo real não-cronológico bergsonianos. Sendo a própria expressão de um presente que não para de passar em correlação com um passado que não para de ser.

Para Tarkovski o que é real não é só a natureza objetiva – isso seria apenas uma parte do todo –, realidade também é aquilo que está além do mundo “tocável”: os sonhos, as lembranças, as projeções, os

delírios, o imaginário etc. As ações que Tarkovski empreende em seu cinema objetivam claramente liberar essas imagens interiores, para que elas pulsem na superfície do plano, para que elas coexistam com a realidade palpável.

Considerações finais

Algo bastante peculiar ao cinema de Tarkovski é sua recusa em tratar os sonhos, as lembranças e os delírios como se fossem algo à parte da realidade em que vivemos. A grande maioria dos filmes costumava tratar esses acontecimentos de modo fragmentado, ou seja, separando-os do plano atual (quadro cinematográfico) através da montagem. Desse modo, quando uma sequência de sonho ou lembrança era tratada, ela acontecia através de um *flashback* bem demarcado - quase como se houvesse um alerta: “atenção, agora é uma lembrança!” ou “atenção, agora é um sonho!”.

Tarkovski nunca entendeu essa recusa em tratar o não-visível como constituinte da imagem que está sendo registrada. Devido a isso podemos caracterizar o seu “realismo” de modo diferenciado, visto que para Tarkovski, o real é o mundo vivível, a realidade exterior e interior, aquilo que nos move materialmente e espiritualmente.

É potente a influência de Tarkovski numa grande leva de novos realizadores. Alexandr Sokurov, cineasta russo, uma geração depois de Tarkovski vai demonstrar afinidade com o modo de fazer cinema de seu antecessor e amigo. Seu filme *Arca Russa* (2002), por exemplo, foi realizado num único plano-sequência de 96 minutos, algo que Tarkovski talvez nem imaginasse fazer. Nesse filme, Sokurov em um único plano percorre 35 salas do museu palácio - antigo palácio de inverno em São Petersburgo - mostrando um desfile de personagens históricos de quatro séculos: Pedro, o Grande; Catarina, a Grande; Catarina II. Entre os czares circulam membros e funcionários da corte, delegações estrangeiras e a guarda real, bem como os anônimos visitantes do museu em nossos dias.

Observamos então como nesse filme Sokurov usa o plano-sequência para nos mostrar tanto a vida presente (os anônimos que visitam as exposições) como a vida passada do palácio (os bailes). Algo próximo do que acontece, como vimos, na cena final de *O espelho*,

onde a mãe do passado coexiste com ela mesma no futuro, numa idade mais avançada.

Fora dos limites da fronteira russa, outro realizador que em alguns pontos pode estabelecer proximidade com Tarkovski é o realizador malaio estabelecido em Taiwan Tsai Ming-Liang. Em seu filme *Adeus, Dragon Inn* (2003), por exemplo, Ming-Liang aposta em uma temporalidade marcada pelo uso frequente do plano-sequência e da profundidade de campo, assim como Tarkovski. Nesse filme, a insistência na integridade do plano nos mostra a movimentação lenta dos corpos no espaço, no caso, uma sala de cinema onde um filme de luta antigo está sendo projetado. Podemos observar um afrouxamento dos vínculos sensório-motores. Os personagens não estão interessados em agir. A mulher da bilheteria anda de um lado para o outro em busca de algo que não encontra. Um garoto que no começo parece interessado no que está sendo projetado, perde o interesse e passa a vaguear também em busca de algo que não encontra. Outra proximidade com Tarkovski acontece no momento em que uma mulher que come amendoins, numa das últimas fileiras do cinema, desaparece do plano e depois reaparece sentada num lugar diferente, atrás de um garoto que se assusta com sua presença e sai correndo, como se ela fosse uma figura fantasmagórica de outro espaço-tempo. Quando a câmera do alto nos mostra a fuga do garoto, observamos como o solo de todo o cinema está repleto de cascas de amendoim. Ming-Liang nessa cena nos deixa incertos em relação ao tempo decorrido. Estaria a mulher assistindo ao filme e comendo amendoim por quanto tempo? Impossível saber.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDREW, T. *As principais teorias do cinema*. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2002.

BAZIN, A. *O cinema – Ensaio*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERGSON, H. *A energia espiritual*. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

_____. *A Evolução criadora*. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes. 2005.

_____. *O pensamento e o movente*. Trad: Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes. 2006.

_____. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. 2o Ed. São Paulo: Martins Fontes. 1999.

DELEUZE, G. *Imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense. 1985.

_____. *Imagem-tempo*. Trad. Eloísa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2 ed – São Paulo: Martins Fontes. 1990.

_____. *Instantâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Diários. (1970-1986)*. Trad. Alexei Lázarev. São Paulo: É Realizações Editora Ltda, 2012.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

RESUMO:

O objetivo desse trabalho é acompanhar Andrei Tarkovski (1932-1986), cineasta russo, em seu processo de criação tanto teórica - a partir de seu livro *Esculpir o tempo* - quanto artística - a partir da análise interpretativa de cenas e sequências - investigando aproximações e rupturas entre suas escolhas estéticas e o realismo cinematográfico teorizado e defendido por André Bazin (1918-1958) em três importantes ensaios: *Ontologia da Imagem Fotográfica*, *A Evolução da Linguagem Cinematográfica* e *O Realismo Cinematográfico e a Escola Italiana da Liberação*.

Palavras-chave: Cinema; Tempo; Realismo; Imagem.

ABSTRACT:

The purpose of this work is to follow Andrei Tarkovski (1932-1986), Russian filmmaker, in his creation process both theoretical - from his book *Sculpting Time* - and artistic - from the interpretative analysis of scenes and sequences - investigating approximations and ruptures between his aesthetic choices and the cinematographic realism theorized and defended by André Bazin (1918-1958) in three important works: *Ontology of the Photographic Image*, *The Evolution of Cinematography Language* and *Cinematic Realism and the Italian School of the Liberation*.

Keywords: Cinema; Time; Realism; Image.