

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - UFRJ
Centro de Filosofia e Ciências Humanas – CFCH
Escola de Comunicação - ECO
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura - PPGCOM

MILENA DE LIMA TRAVASSOS

**ALEGORIA E IMAGEM
NO CINEMA DE ANDREI TARKOVSKI**

**RIO DE JANEIRO
2014**

Milena de Lima Travassos

**ALEGORIA E IMAGEM
NO CINEMA DE ANDREI TARKOVSKI**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Comunicação e Cultura.

Orientador: **Mauricio Lisovsky**

Rio de Janeiro
2014

Milena de Lima Travassos

ALEGORIA E IMAGEM
NO CINEMA DE ANDREI TARKOVSKI

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Comunicação e Cultura.

Aprovada em, Rio de Janeiro, 18 de dezembro de 2014.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Mauricio Lissovsky (orientador)
Doutor pela ECO/UFRJ. Profº ECO/UFRJ

Profa. Dra. Livia Flores Lopes
Doutora pela PPGAV/UFRJ. Profª PPGAC-ECO/UFRJ

Profa. Dra. Maria Teresa Ferreira Bastos
Doutora em Letras/Estudos de Literatura pela PUC/Rio. Profª PPGAC-ECO/UFRJ

Profa. Dra. Andrea França Martins
Doutora pela ECO/UFRJ. Profª PUC-RJ

Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima Neto
Doutor em Teoria Literária pela UFSC. Profº CLA-PPGMS/UNIRIO

CIP - Catalogação na Publicação

T779a
Travassos, Milena de Lima
Alegoria e imagem no cinema de Andrei
Tarkovski / Milena de Lima Travassos. -- Rio de
Janeiro, 2015.
168 f.
Orientador: Mauricio Lissovsky.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de Pós
Graduação em Comunicação, 2015.
1. Cinema e linguagem. 2. Tarkovski, Andrei.
3. Imagem. I. Lissovsky, Mauricio, orient. II.
Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

A todos aqueles que
um dia arrepiaram-se com um gesto simples,
e conservaram na ponta da língua
uma palavra não recordada.

Agradecimentos

Aos meus pais, Lúcia e Travassos, sempre.

Ao meu orientador, Mauricio Lissovsky, por sua generosa contribuição teórica.

Aos professores que compõem a banca examinadora: Andrea França, Livia Flores, Teresa Bastos e Manoel Ricardo de Lima, que colaboraram nessa etapa final da pesquisa.

Ao Prof. André Parente, pelas primeiras trocas e olhar crítico em relação a essa pesquisa que muito se transformou.

A Profa. Tereza Callado, por estar na origem das minhas leituras benjaminianas.

Aos meus irmãos, Paula, Renata, Daniel e Euzebio com amor.

A Caroline, Lívia, Rúbia, Ticiania, Rodrigo, Frederico, Kennya, Gabriel e Felipe que fizeram do meu entorno um espaço de afeto e pensamento, conspirando sempre a favor desse estudo.

A Elaine Abreu, Thais Blank, Marcelo Carvalho e toda a turma do Grupo de Estudos Imagem/Tempo pelas leituras e trocas.

Ao Prof. Philippe Dubois, por me acolher em suas aulas na Paris 3.

A Esteban Anavitarte, por estar perto.

A Eduardo Jorge, pelas experiências compartilhadas.

A Rosa por seu grande incentivo.

Aos amigos de Fortaleza, em especial, à Beatriz Furtado e Alexandre Veras, pela torcida sincera.

Aos professores e funcionários da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro pela contribuição e apoio à realização dessa pesquisa.

Aos amigos do Rio, que me apresentaram os caminhos para os passeios de bicicleta e outras coisas lindas.

E finalmente agradeço ao CNPq, órgão que através da concessão de bolsa de estudo viabilizou financeiramente minha pesquisa.

Resumo

Por meio do conceito de alegoria, teorizado pelo filósofo alemão Walter Benjamin, o cinema do diretor russo Andrei Tarkovski, especificamente nos filmes *O Espelho*, *Stalker*, *Nostalgia* e *O Sacrifício*, é “lido” em uma tradução criativa em constante movimento, em que se destacam as noções de memória, percurso, aura-alegoria e redenção. Paradigma de uma linguagem a interromper o silêncio de coisas mudas. Nela as palavras buscaram garantir a “beleza” do objeto que nos retribuiu o olhar, em uma tradução dotada de discurso e pensamento – tradução teórica e alegórica. Essa forma de abordagem fez dessa pesquisa uma junção de pensamento, criação e escrita. Ato de resistência – em parentesco próximo com o fazer arte – que não repetiu, nem simplificou os objetos e as ideias surgidas nesse encontro. As questões que sempre preocuparam o diretor, como o afastamento do homem em relação à natureza, as relações extras sensíveis, a condição do homem diante do mundo moderno e do progresso, dão-se a ver em seus filmes, menos de forma explícita, mas enquanto rastros transformados em imagens e sons. Neste exercício de leitura, em que razão, impressão e fascinação crítica figuram lado a lado, a obra dos teóricos Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman e Gilles Deleuze somaram-se a Walter Benjamin foram essenciais.

Palavras-chave: Tarkovski, cinema, alegoria, imagem e linguagem.

Abstract

Through the concept of allegory, theorized by the German philosopher Walter Benjamin, film director Andrei Tarkovsky Russian, specifically in the films *The Mirror*, *Stalker*, *Nostalgia* and *The Sacrifice*, is "read" in a translation creative in constant motion, on which stand the notions of memory, way, aura-allegory and redemption. Paradigm of a language to interrupt the silence of dumb things. Her words sought to guarantee the "beauty" of the object we looked back, in a translation provided with speech and thought - theoretical and allegorical translation. Such an approach made this research a junction of thinking, creating and writing. Act of resistance - in close kinship with making art - not repeated or simplified objects and ideas developed in this meeting. The questions that always bothered the director, as the man's disconnection from nature, sensitive extras relations, man's condition before the modern world and progress, give to see in his films, less than explicitly, but while traces transformed into images and sounds. In this exercise of reading, in which reason, printing and critical fascination appear side by side, the work of theoretical Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman and Gilles Deleuze amounted to Walter Benjamin were essential.

Keywords: Tarkovsky, cinema, allegory, image e language.

Sumário

Introdução: Tradução criativa e alegórica.....	p. 10
Exórdio: Reconfigurações do alegórico no contemporâneo – Leitura anacrônica	p. 14
Parte 1 – Os filmes.....	p. 24
1.1 Memória – Fragmentos e correspondências.....	p.24
1. 2 Percurso – Caminho indireto, desvio	p. 42
1. 3 Aura-alegoria – O longe se aproxima, o perto se distancia	p.66
1. 4 Redenção – O amor, a vida urgente	p. 85
Parte 2 – As coisas	p. 103
2. 1 As casas – Montagem de ideias	p.102
2. 2 Os rostos – O trecho	p. 118
2.3 As coisas – Verbetes de um dicionário secreto.....	p. 139
Conclusão: Espiritual-Material – Aura-Alegoria	p. 145
Filmografia	p. 154
Referências.....	p. 162

Introdução: Tradução criativa e alegórica

“[...] toda comunicação de conteúdos espirituais é língua, linguagem, sendo a comunicação pela palavra apenas um caso particular [...]”.

Walter Benjamin

Uma mulher encontra-se no interior de uma igreja, caminha lentamente cercada por colunas que dividem o espaço. Ouvimos seus passos sobre o piso de pedra. É um ambiente mal iluminado. Grandes sombras destacam-se ante pequenos pontos luminosos. Senhoras vestidas em negro oram ajoelhadas. A mulher, de cabelos longos e loiros, observa. Ela é estranha àquele lugar. Espécie de visitante curiosa. Um altar repleto de velas exhibe uma imagem sacra, uma pintura. Nela identificamos a figura de uma mulher de vestido longo e azul, com a mão direita ela abre uma fenda em seu vestido logo à frente de seu ventre. Um homem, o sacristão, indaga a intrusa: “Veio rezar para ter um bebê também? Ou para não tê-lo?”. A câmera mostra tudo sem aproximar-se, nem revelar todo o espaço¹. O que pensar com essa cena? O que escrever com ela? O que criar com ela? Mais que afirmar, a partir dela, a existência de uma mulher profana à procura de uma experiência sacra e cair na repartição do profano e do sagrado simplificando a cena. Proponho pensar, escrever e criar – resistir com ela – sem repeti-la ou simplificá-la.

Essa breve descrição não dá conta desse ato de resistência². É necessário ver na cena um conteúdo, uma ideia, torná-la discurso, escrita e pensamento. Fazê-la visível ao leitor. Deter o leitor periodicamente para consagrar-se à reflexão. (BENJAMIN, 1984, p. 51). O ato de resistência que proponho com essa pesquisa está circunscrito na filmografia de Andrei Tarkovski (1932-1986), especificamente em quatro filmes: *O Espelho*, *Stalker*, *Nostalgia* e *O Sacrifício*. São eles o território da peripécia reflexiva contida nessa escrita imagética que dá corpo a esse trabalho. A pesquisa foi dividida em duas partes, os textos que a compõe não seguem um desdobramento acumulativo de ideias, cada um deles traz suas questões e, de certa forma, são independentes uns dos outros. Dentro da parte 1, cada um dos filmes é tratado em textos específicos: “Memória – Fragmentos e

¹ Cena do filme “Nostalgia”: Eugênia no interior da igreja onde se encontra a Madona de Piero della Francesca.

² “Ato de resistir”, ver Gilles Deleuze em: *O que é o ato de criação?* In: DUARTE, Rodrigo (Org.) “O belo autônomo – Textos clássicos de estética”. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 397 e 398.

correspondências”; “Percurso – Caminho indireto, desvio”; “Aura-Alegoria – O longe se aproxima, o perto se distancia” e “Redenção – O amor, a vida urgente”. Na parte 2 os textos se atêm a elementos recortados dos filmes: “As casas – Montagem de ideias”, “Os rostos – O trecho” e “As coisas – verbetes de um dicionário secreto”.

No decorrer da pesquisa perdi muitas imagens, palavras e conteúdos. Nem o menor fragmento incrustado nesse cinema – um pente com cabelos brancos dentro de uma Bíblia ou uma seringa afundada em águas rasas – esgotaria as palavras – reflexões – a serem ditas sobre ele. Fui até onde meu fôlego de iniciante na obra de Tarkovski me deixou ir. Meu mergulho se deu prioritariamente nos filmes e não na vasta bibliografia já escrita sobre o autor.

Narrar qualquer história de cinema é perder imagens. Na narrativa há palavras que podem diminuir um “grande” filme, como enriquecer um “mediocre”. A palavra – linguagem restrita ao homem – tem o poder de descrever, informar, deformar qualquer coisa: uma imagem, um objeto, uma sensação ou uma memória. Tem o poder de interromper o silêncio de coisas mudas. Da natureza, por exemplo. Algo mais ocorre nessa interrupção, nela a palavra traduz o que não tem nome em nome, lhe confere conhecimento. Minhas palavras agem sob uma natureza traduzida, assim penso os filmes de Tarkovski: uma tradução da linguagem das coisas – dotada de sensação e pensamento – tradução estética (BENJAMIN, 2011, p. 71). Aqui as palavras não intentam descrever, informar ou deformar esses filmes. São palavras que buscam garantir a sua “beleza”³ numa outra tradução dotada de discurso e pensamento – tradução teórica e alegórica.

Enquanto linguagem que comporta a palavra – além da imagem e outros elementos – o cinema de Tarkovski interrompeu o mutismo de muitos espaços e coisas por ele capturadas, “traduziu” a linguagem das coisas para a da arte. No entanto, a linguagem do cinema é, em seu âmago, imagética e, quando traduz o silêncio de um objeto em imagem, metamorfoseia a sua linguagem em arte, mas permanece “muda”. Falta a palavra. Em uma fala ou em um texto faltará a imagem.

Perdemos imagens no parágrafo inicial desse texto. Perdemos a luz, o som e a montagem; o tempo e o espaço. A cena ou o filme não será repetido. Temos a criação de pensamento. Escrita que para e recomeça sem excessiva determinação. Texto repleto de conteúdos espirituais⁴. A experiência ante os filmes é de ordem estética, a experiência

³ Sobre o conceito de “beleza” ver Walter Benjamin: “Origem do drama barroco alemão”, 1984, p. 53.

⁴ Atividade da ordem do espírito, não necessariamente religiosa, mas intelectual. Sobre “conteúdos espirituais” ver Walter Benjamin: “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”.

ante esse texto é de ordem teórica. O que elas têm em comum? A criação – fabulação⁵. As duas também agem alavancadas por pensamentos, questões e ideias.

O específico do cinema não é contar histórias, outros domínios também o fazem. O cinema inventa blocos de movimento-duração e, através deles, conta suas histórias. Junto a essas histórias é necessário que haja uma ideia unicamente possível de efetivar-se no cinema (DELEUZE, 2012, p. 394). As ideias de Tarkovski têm necessidade do cinema, necessitam da sua linguagem para construir seu próprio vocabulário. Elas só têm existência por meio dele. Sobre cada filme age uma motivação maior, uma ideia propulsora que continua a viver dentro dele. Essa ideia é fecunda e germina, dá, a cada cena, novos conteúdos espirituais a comunicar⁶.

Imersa no universo-Tarkovski, munida com as leituras de Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Gilles Deleuze e Georges Didi-Huberman⁷, reúno os quatro filmes e, dentro de cada um, recorto cenas, personagens, rostos, objetos. Pequenos blocos de movimento-duração. Em um primeiro momento, indico de onde parti, descrevo resumidamente as histórias expostas nesses filmes. Em um momento posterior, a relação com as cenas é criadora, desdobro as ideias nelas contidas, crio conceitos. Espécie de leitura que volta não duas, mas três, quatro, cinco, muitas vezes ao mesmo objeto. Um exercício de “reconhecimento atento” que encontra diferente extrato para a mesma cena (DELEUZE, 2007, p. 59).

Semelhante a quem cria para si, tendo em vista a casa onde mora, os objetos contidos nela, o local onde se encontra, uma ideia da natureza e índole do seu inquilino (BENJAMIN, 1995, p. 93), habito e observo estes filmes – e me aproximo desse exercício de criação que tem os rastros imagéticos como matéria. Ato de observação atenta. Tradução criativa – alegórica – das ideias e sensações depositadas neles.

“Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas. Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da contemplação. Pois ao considerar um mesmo objeto nos vários extratos de sua significação, ela recebe ao mesmo

⁵ Sobre a ideia de “fabulação” ver Gilles Deleuze e Félix Guattari: *Percepto, afecto e conceito*, In: “O que é a filosofia?”, p. 198 à 202.

⁶ Sobre o conceito de “comunicação” ver Walter Benjamin: “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”, p. 50.

⁷ *Origem do drama barroco alemão, Origem do Drama Trágico Alemão, Escritos sobre mito e linguagem, Ensaios reunidos: Escritos sobre Goethe e Rua de mão única, Profanações, O que é o contemporâneo? E outros ensaios, O aberto, O homem sem conteúdo e Ideia da prosa, A imagem tempo, O que é a filosofia e O que é o ato de criação, Cuando las imágenes toman posición, Diante da imagem – Questões colocadas ao fim de uma história da arte, O que nos vemos, o que nos olha e A Pintura Encarnada.*

tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo”. (BENJAMIN, 1984, p. 50)

A afirmação de Benjamin remete-me a Maurice Blanchot. Em seu texto: *O pensamento e a exigência de descontinuidade*⁸ Blanchot questiona: “Como pode afirmar-se a busca de uma palavra plural [...] de tal modo que, entre duas palavras, uma relação de infinidade esteja sempre implicada como o movimento da própria significação?”. O pensamento, a palavra plural e a palavra alegórica afirmam a descontinuidade, a infinidade. Exigem um constante recomeço. Gesto que demanda um fôlego proustiano. As palavras que se seguem também têm fôlego, modesto, mas insistente.

⁸BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita – A palavra plural*. In: “O pensamento e a exigência da descontinuidade”. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

Exórdio: Reconfigurações do alegórico no contemporâneo – Leitura anacrônica

“Ao passo que o romantismo, em nome do infinito (da forma e da ideia) intensifica em sua crítica a força da obra de arte acabada, o olhar profundo do alegorista transmuta de um só golpe coisas e obras numa escrita apaixonante”.

Walter Benjamin

A alegoria e o contemporâneo

A alegoria é o conceito chave dessa pesquisa. O método de análise alegórica me interessa por diferir de uma análise organicista da obra atribuída ao símbolo, que pressupõe a harmonia plena do signo e significado. Na alegoria a fragmentação, a montagem, a irradiação de sentido ganham lugar. Visando uma melhor compreensão do conceito de alegoria destacarei, a seguir, algumas de suas características principais tendo como alicerce o pensamento do filósofo alemão Walter Benjamin.

A reflexão contemporânea sobre a alegoria, assim como a ideia moderna desse conceito tem, sem dúvida, como ponto de partida a pesquisa de Benjamin sobre o drama barroco alemão⁹. Benjamin assume a tarefa de evidenciar a “origem” do uso moderno da alegoria, para tanto, tem em seu percurso o desafio de indicar e problematizar o verdadeiro lugar em que tal uso moderno da alegoria se produziu. Esse lugar não deriva do conceito de símbolo como, erroneamente, queria a tradição teórica do classicismo e do romantismo¹⁰. Em seu controverso livro *Origem do drama barroco alemão*¹¹ (*Ursprung des Deutschen Trauerspiels*), Benjamin nos fala: “Em geral, os autores só têm um conhecimento muito vago dos documentos autênticos relativos à nova concepção

⁹Em seu livro *Origem do drama barroco alemão (Ursprung des Deutschen Trauerspiels)* Walter Benjamin produz não só uma inversão da valorização concedida a alegoria até ele e, salvo exceções, a alegoria era uma figura sistematicamente desnotada. Além de lançar luz sobre esse conceito esquecido, Benjamin o esclarece e o transforma radicalmente. Em grande parte de sua análise o autor se volta à crítica do emprego inapropriado da alegoria na “Filosofia da Arte” do Classicismo e do Romantismo.

¹⁰“Há mais de um século, a filosofia da arte tem sofrido a dominação de um usurpador, que ascendeu ao poder na confusão do Romantismo. A estética romântica, na procura de um conhecimento brilhante e gratuito de um absoluto, introduziu no coração de debates simplistas sobre a teoria da arte um conceito de símbolo que de conceito autêntico só tem o nome. Esse conceito, que, na verdade, é da alçada da teologia, não poderia de forma alguma, espalhar na filosofia do Belo esse nevoeiro sentimental cada vez mais espesso, desde o fim do primeiro Romantismo”. (BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*, São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 181).

¹¹ BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Trad. João Barreto. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

alegórica das coisas introduzidas no período moderno, e incorporadas nas obras emblemáticas do Barroco, em sua forma literária e em sua forma gráfica” (1984, p. 184), e mais adiante, corrobora com a afirmação de Görres:

“Podemos satisfazer-nos perfeitamente com a explicação que aceita o primeiro como signo das ideias – autárquico, compacto, sempre igual a si mesmo – e a segunda como uma *cópia* dessas ideias – em constante progressão, acompanhando o fluxo do tempo, dramaticamente móvel, torrencial. Símbolo e alegoria estão entre si como o grande, forte e silencioso mundo natural das montanhas e das plantas está para a história humana, viva e em contínuo movimento”. (1984, p. 187)

A característica de constante progressão¹², de fluxo, de mobilidade inerente à “alegoria”, nos liga a um outro conceito, ao de “contemporâneo” teorizado por Giorgio Agamben. No texto “O que é o contemporâneo?”¹³, o autor afirma: “Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter o olhar fixo sobre ela” (2009, p. 59). Poderia inferir que coincidir plenamente com a época, se aproximaria do conceito de símbolo: “sempre igual a si mesmo”. Já o contemporâneo “não coincide perfeitamente com este (seu tempo), nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual [...]” (AGAMBEN, 2009, pp. 58-59). É aquele que está deslocado, em virtude disso, é apto a retirar elementos de seu contexto, estejam eles em que lugar e em que tempo estiverem, para inserir neles outros sentidos, num esforço de se tornar contemporâneo de algo que dele está distante.

Há no ato alegórico esse anacronismo, pensemos em Benjamin, em seu *Passagens*, que no escuro das primeiras décadas do século XX percebeu a sutil luz que se direcionava a ele, dessa forma pôde ler a modernidade com olhos inatuais de um alegorista. O contemporâneo é, nesse sentido, alegórico. Os dois mantêm uma relação anacrônica com a sua época, e justamente por esse deslocamento e esse anacronismo são capazes de olhar e compreender seu próprio tempo.

Agamben chama a atenção de que a moda “pode ‘citar’ e, desse modo, reatualizar qualquer momento do passado. “Ou seja, ela pode pôr em relação aquilo que inexoravelmente dividiu, rechamar, re-evocar e revitalizar aquilo que tinha até mesmo declarado morto” (2009, p. 69). Com efeito, se a moda institui com “outros tempos” – o passado e futuro – uma relação particular, a alegoria do mesmo modo o faz, basta

¹²Compreenda-se progressão não como progresso, mas como movimento incessante.

¹³AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, 2009.

pensarmos na alegoria barroca que retorna na modernidade. Mediante a recordação do passado, a alegoria tenta remir as coisas da transitoriedade nelas produzida em virtude da perda do seu significado original. A alegoria tem como tema mais forte, a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade.

A relação entre o símbolo e a alegoria, pode ser compreendida à luz da categoria de tempo “que esses pensadores (Joseph Görres e Friedrich Creuzer) da época romântica tiveram o mérito de introduzir na esfera semiótica” (BENJAMIN, 1984, p. 188). Por intermédio dessa categoria, Benjamin avança para enunciar o cerne mesmo da sua concepção de alegórico, em contraste com o simbólico e a luz da relação de ambos modos de representação com o tempo. Da relação do símbolo com o tempo afirma: “A medida temporal da experiência simbólica é o instante místico, na qual o símbolo recebe o sentido em seu interior oculto [...]” (1985, p. 187). O símbolo se dá de uma vez, íntegro e conciso, concreto e compacto, imediato, igual a si mesmo, estático, eterno e definitivo. A alegoria, no entanto, mergulha na duração, se desdobra sobre si mesma, se amplia e se estende fluando no curso dos acontecimentos, abertos e históricos. O saber alegórico não encontra a sua saciedade e nem repouso, absorve-se em uma incessante remissão.

A alegoria acontece, sucede, se desenvolve como processo no tempo e, portanto, varia, se desloca. Benjamin afirma: “Para resistir à tendência à auto-absorção, a alegoria precisa desenvolver-se de formas sempre novas e surpreendentes. Em contraste, como perceberam os mitologistas românticos, o símbolo permanece tenazmente igual a si mesmo” (1984, p. 205). O alegorista-contemporâneo recorta o objeto, “fratura o tempo”, ato que possibilita manter conexão com vários contextos e tempos, “é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’” (AGAMBEN, 2009, p. 72). Se o tempo interno do símbolo se resolve como instante fixo, preso, detido, o da alegoria se resolve na mudança, como processo, como retorno e como devir.

Retorno e devir, recorte e junção, despojamento e recarga errante do sentido constituem então o ciclo das alegorias: despojamento de uma acepção primeira e desvio da carga de significância em uma direção indeterminada, aberta, plurívoca, mantendo um caráter de visualidade. O processo de despojamento e recarga, de desvendamento e disfarce, de destruição do sentido e redenção das coisas que se realiza no ciclo alegórico, é desenvolvido pelo alegorista não como um “desvendamento como desnudamento das coisas sensoriais. O emblemático não mostra a essência “atrás da imagem”. Ele traz essa

essência para a própria imagem, apresentando-a como escrita [...]” (BENJAMIN, 1984, p. 207). O que sem dúvida fica evidente é que esse processo não pode ser independente da participação ativa do alegorista, do intérprete – leitor-tradutor – das imagens. Importante ainda compreendermos esse método de alegorização do objeto como produção de conhecimento, visto que nele um saber é constituído.

“[...] o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, [...]. Ela é um esquema, e como esquema um objeto do saber [...]”. (BENJAMIN, 1984, p. 206)

Uma coisa individual é tomada como fragmento, arrancada de um todo, descontextualizada de seu significado original se reúne com outros fragmentos, para absorver a acepção alegórica e se constituir como objeto de saber, ato que evoca o método dialético de suspensão e irradiação de sentido. Somente ao assumir uma coisa como fragmento o ato alegórico pode provê-la de novo significado, procedimento entendido como um ato “salvífico”, porque sem ele a coisa permaneceria condenada ao desaparecimento, ao silêncio. Essa nova acepção que o alegorista atribui a um dado elemento, nada tem a ver com seu sentido original, mas é por meio desse procedimento que Benjamin afirma um gesto de redenção das coisas.

Ainda acerca do fragmento, Mario Perniola em seu livro *Desgostos – novas tendências estéticas* nos atenta para uma importante questão: “O especial do fragmento não é a relação com um todo do qual seria parte, mas justamente ao contrário, é a ruptura dessa relação” (2010, p. 140). Na leitura alegórica o fragmento não é mais a parte perdida de um todo, a questão primordial não é afirmá-lo em sua unidade perdida “[...] ele nunca pode ser a consequência acessória, o epifenômeno de alguma coisa exterior (mesmo sendo de uma realidade histórico-social), porque se constituiu como fragmento justamente na recusa do exterior, num movimento centrípeto em direção a um núcleo interior, uma autocompreensão que o torna, de fato, semelhante a um porco-espinho, a um caracol” (2010, p. 141), a uma gota d’água enquanto imagem-mundo, nos fala Tarkovski: [...] a imagem não é certo *significado* expressado pelo diretor, mas um mundo inteiro refletido como que numa gota d’água (2010, p. 285)

Alegoria e *mise en scène*

A visualidade da alegoria – mesmo que na forma escrita – o seu caráter icônico, imaginário, que ordena a cena e a representação, favorece uma aproximação entre a encenação, melhor, entre a *mise-en-scène* e a alegoria. Nesse sentido, Benjamin cita Friedrich Novalis: “cenas verdadeiramente visuais, somente elas pertencem ao teatro. Personagens alegóricas, são eles que a maioria das pessoas veem. As crianças são esperanças, as moças são desejos e preces” (1984, p. 215). A ideia de *mise-en-scène*, de pôr objetos e corpos em cena, no qual cada elemento agrega sentido e se relaciona com todos os outros os modificando, cria espaço para uma aproximação entre a alegoria e a forma de construção da cena em Andrei Trakovski¹⁴.

No diretor russo, objetos, corpos, paisagens, som e fala, têm mesmo peso na cena e são, cada um, essencial à *mise-en-scène*. Hieróglifos necessários, fragmentos que não refletem a descontinuidade do mundo, mas a cria. Sequências de cenas sem relações aparentes. Personagens indesvendáveis. O que vemos nas suas imagens nunca serão ornamentos de cena a ligar a obra ao exterior, mas fragmentos que se dobram, que traçam um movimento, profundo e não linear, em direção ao seu próprio interior.

A montagem da cena nesse cinema é um meio para encenar (*mettre en scène*) uma ideia, sendo exatamente esse aspecto cenográfico que aproximaria essa montagem do alegorismo. Há uma construção alegórica nesse cinema, a princípio, por meio da relação entre o ponto de vista que recorta e modula o visível, da visualidade existente na cena; por meio do corpo e figura do personagem e seus gestos, da disposição dos objetos em cena, da montagem, do jogo¹⁵ que envolve a todos eles e que compõe a *mise-en-scène*, estes são aspectos gerais ligados à linguagem cinematográfica. Por outro lado, ressaltando aspectos mais específicos, esse cinema traz consigo imagens anacrônicas, fragmentadas, ramificadas, descontextualizadas, desordenadas, é um cinema que une extremos. Nele o céu é colado na terra (*O Sacrifício*), a fé é ato mágico (*Nostalgia*), a casa secular encontra-se dentro da abadia dogmática (*Nostalgia*) e um teórico esteta une-se a uma bruxa (*O Sacrifício*). Ler essas imagens é um convite a uma leitura de ideias que pode se dar alegoricamente. Quem as vê mergulha em uma espécie de texto, um “texto” que não se esgota e de apresentação imagética e cênica.

¹⁴No desenrolar dos capítulos essa afirmação ganhará corpo.

¹⁵ Dialogo aqui com a “posta em jogo” de que nos fala Giorgio Agamben no texto “O autor como gesto” contido no livro *Profanações*. Voltaremos a este conceito mais adiante.

Gilles Deleuze, dialogando com Benjamin, teoriza sobre os conceitos de símbolo e alegoria em seu livro *A dobra – Leibniz e o barroco*¹⁶. Conforme o autor, o símbolo pretende combinar “o eterno e o instante, quase no centro do mundo, mas a alegoria descobre a natureza e a história segundo a ordem do tempo; faz da natureza uma história e transforma a história em natureza, num mundo que já não tem centro” (1991, p. 190). Nesse mundo em cone e sem centro, - *O Espelho* – a alegoria se dá como acontecimento que invoca um precedente e uma sequência, não em uma relação de causalidade, mas de conexões em rede, em dobras.

Benjamin libera a alegoria de sua velha natureza vinculada a religião cristã, e mostra a sua “afinidade com uma anarquia da fantasia que é especialmente moderna, e com uma decomposição formal que é também dissolução da objetividade” (BENJAMIN, 1984, p. 208). O caráter fragmentário, a desaparecimento da ideia de totalidade e a dissolução da objetividade são características das cenas alegóricas barrocas e estão em correspondência com as cenas de Tarkovski. A obra já não é produzida como um todo orgânico, mas sim montada sobre fragmentos. Montar ideias, ler assinaturas, criar semelhanças são gestos que tais fragmentos nos convidam a realizar. Este caráter de montagem estabelecido com base em uma prévia fragmentação se revelará, para a teoria da arte, a característica fundamental do procedimento alegórico.

O alegorista retira um dado elemento à totalidade, fora de seu contexto e isolado, a sua função é subvertida. Ele desprende-se de qualquer relação com o todo, desconectado segue incompleto a traçar o seu próprio caminho. Esse recorte faz da alegoria um fragmento, em contraste com o símbolo orgânico. O alegorista reúne os fragmentos recortados da realidade, nessa montagem, um outro sentido, distanciado do contexto original, é criado. Esse procedimento é marcado em virtude do caráter ‘melancólico’ que sua expressão representa para o artista. A melancolia em Benjamin expressa a atividade do alegorista. No que concerne ao sentido da alegoria para quem a contempla: a alegoria, que em virtude da sua natureza é fragmento, apresenta a história como decadência, “a alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada” (BENJAMIN, 1984, p. 188). Com Agamben diríamos: o observador “contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (2009, p. 64).

¹⁶ DELEUZE, Gilles. *A dobra – Leibniz e o Barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Papiros, 1991.

Uma leitura alegórica-anacrônica

A obra de arte, o cinema se inclui aqui, não é tanto produção individual de um gênio que ultrapassa a história e a tradição, quanto uma “posta em jogo” com um efeito capaz de propiciar um processo estético que se adensa e se realiza ante uma experiência coletiva/política. Em *O autor como gesto*¹⁷, Giorgio Agamben complexifica essa ‘posta em jogo’ e afirma: “O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada” (2007, p. 61). O autor continua na obra “não realizado e não dito”. José Luis Brea, em “Noli me legere – El enfoque retórico y el primado de la alegoria en el arte contemporáneo¹⁸”, chama a atenção para o gesto de Marcel Duchamp, esse em seu pequeno texto: *O processo criativo*¹⁹, afirma: “Afinal de contas, o ato criativo não é executado pelo artista sozinho; o espectador põe a obra em contato com o mundo externo ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribuindo, dessa maneira, para o ato criativo” (2004, p. 519).

Esse gesto, esse ato criativo que dá vida a obra, mantém estreitas relações com a “posta em jogo”, com o “gesto ilegível” que Agamben nos fala, segundo o autor “o gesto ilegível, o lugar que ficou vazio é o que torna possível a leitura” – espaço para o precioso –, e mais adiante continua: “O lugar – ou melhor, o ter lugar – do poema não está, pois, nem no texto, nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso” (2007, pp. 62-63). Nesse sentido, a obra se apresenta como inesgotável, sendo o seu cumprimento pleno adiado, reservado à posteridade interminável de seus encontros com o receptor. Encontro que não cessam e não esgotam a obra, encontros anacrônicos. Com base no “ato criativo”, a obra é concebida não com as características orgânicas do símbolo, como união essencial de signo e significado, mas com as da alegoria, repleta de bagagem “selvagem”, aterradora e sublime.

Para Duchamp, o cumprimento do processo criativo não se realiza em alguma imaginária atualidade efetiva da obra, senão na posteridade inesgotável de sua recepção. Essa recepção intempestiva e anacrônica, afirma Agamben, “nos permite apreender o

¹⁷AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. In: *O autor como gesto*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

¹⁸ BREA, José Luis. *Noli me legere – El enfoque retórico y el primado de la alegoria en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac, 1999.

¹⁹MARCEL, Duchamp. “Duchamp”. In: TOMKINS, Calvin. *O ato criativo*. Trad. Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo. Cosac Naify, 2004.

nosso tempo – ou processo criativo – na forma de um ‘muito cedo’ que é, também, um ‘muito tarde’, de um ‘já’ que é, também, um ‘ainda não’” (2009, pp. 65-66). Que não há fixabilidade de sentido, senão intertextualidade, reutilização dos significados a mão dos potenciais usuários ativos, já não mais meros espectadores é o que esta conceitualização alegórica da obra de arte propõe. O “outro²⁰”, que a obra de arte anuncia, é posto em virtude do jogo existente entre o autor-obra-espectador, em virtude do tempo-espaço. A compreensão alegórica da obra mantém estreitas ligações com uma estética da recepção, compreendida como ética da interpretação. Stéphane Huchet nos fala de uma espécie de recarregamento crítico imbricado no procedimento de análise alegórica e corrobora com o seu aspecto anacrônico:

“Orientar a indagação para a noção de alegoria é, portanto, uma das vias pelas quais é lícito aproximar-se de um aspecto retórico e intempestivo [...], para encontrar uma referencia “inatural” que, no sentido nietzscheano, é uma força reminiscente e remanescente capaz de, por seu caráter anacrônico, servir ao recarregamento crítico de um espaço dado da cultura”. (2006, p. 29)

José Luis Brea nos adverte de que o procedimento revolucionário de montagem alegórica não está presente apenas na obra plástica vanguardista dos dadaístas, surrealistas, senão igualmente na cinematografia de Eisenstein, no teatro de Bertold Brecht e nos escritos de Louis Aragon. Acrescento ainda, na filmografia de Tarkovski, do qual um gesto de apropriação e montagem, revela experiências que colocam em xeque a linearidade do tempo, o próprio sentido da imagem com o seu universo de estranhezas e incertezas; no qual a fabulação surge como um de seus operadores, e onde o ponto de vista, os objetos, os atores, a encenação, a *mise-en-scène*, a cena e a montagem funcionam como subversoras de sentido. Seu cinema é um mundo à beira de um abismo em luta pela “redenção”. Tarkovski anseia por “[...] criar o meu próprio mundo na tela, em sua forma ideal e mais perfeita” (2010, pp. 257-258), do modo como o vê e sente. É uma relação semelhante a da criança quando cria o seu mundo e não contentada com as ideias, vai à procura de objetos para dar concretude à sua brincadeira, a sua montagem, a sua obra.

Refletindo esse método, leio cada filme organizando e preservando – tal qual uma colecionadora – e, ao mesmo tempo, transformando e profanando o seu conteúdo até que ele não seja mais reconhecível – tal como uma alegorista –, o convertendo em novo saber.

²⁰Segundo a etimologia do termo alegoria, *allogorenein*: “algo outro é dito”.

Como em uma coleção de livros, de brinquedos, de dejetos, de gestos, de imagens, de sons, de sentidos, de conceitos que convidam à ampliação infinita da imaginação e do conhecimento. Elas materializam o que Benjamin certa vez chamou de movimento entre ordem e desordem, um convite permanente a uma sempre nova reorganização – e profanação – dos objetos, oferecendo-lhes a renovada chance de, ao encontrarem outro lugar na coleção, na montagem, como nas citações literárias e nos recortes cinematográficos, serem testemunhas de uma outra narrativa. O contemporâneo de Agamben deve, sem dúvida, manter uma coleção de textos, de autores, de tempos não homogêneos, para que deles possa se aproximar no intuito de ler e citar, de modo inédito, a história, seja ela qual for.

A temporalidade implacável e impermanente que regula a alegoria se distância de uma leitura plena do sentido em detrimento de uma abertura a um processo posterior de leitura interminável. Fato que indica o seu caráter *contemporâneo*, haja visto o gesto de “ser contemporâneo não apenas do nosso século e do “agora”, mas também das suas figuras nos textos e nos documentos do passado” (AGAMBEN, 2009, p. 73).

Brea, ao investigar a forma mesma do procedimento alegórico, tem o pensamento de Benjamin, contido no “drama barroco”, como chave de sua teoria da arte de vanguarda. O autor destaca que o seu interesse, ao se reportar ao período barroco, não é o de estabelecer paralelismos históricos localizáveis com outras épocas, mas perseguir o arabesco percorrido, sem desenredá-lo, visto que o que lhe interessa é o arabesco percorrido, e não o que se esgota ao seu final, “um certo fio de Ariadne: que, nos conduz toda via a postular – [...] – uma espécie de subterrâneo *continuum* do barroco para além de sua localização historiográfica [...]”²¹. Pensando com Benjamin, com Agamben, com Deleuze, com Brea, a mim interessa ler essas obras como um arabesco constituído por imagens, objetos, corpos, conceitos, histórias, linguagens, sentidos, tempos, um complexo e infinito fio que pode ser percorrido por vários caminhos. A alegoria é uma categoria complexa que reflete um processo legítimo de leitura dessas obras, ou melhor, é lente por meio da qual tais obras podem ser minuciosamente observadas.

Citar, preservar, organizar, montar, ler, interpretar, dar sentido, gestos implícitos ao alegorista-colecionador. O alegorista, aparentemente, seria o polo oposto do colecionador. O alegorista elucida as coisas, os objetos, as imagens através da sua “meditação” (interpretação de “iniciado”, fluxo), aqui, não cabe uma pesquisa sobre a

²¹BREA, José Luis. *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Tecnos, 1991.

origem e significado primeira da coisa, do que é próprio da coisa colecionada. Tal coisa-objeto-imagem fora desligada de seu contexto, inserida em uma nova coleção-montagem, ela é lida. O colecionador diferentemente, afirma o parentesco das coisas, as reúne com suas afins, é a relação de afinidade que é ressaltada, uma relação linear (cronológica) e homogênea, e não fragmentada (anacrônica) e heterogênea como na montagem do alegorista. No entanto, para além de suas diferenças, o gesto de um está escondido no do outro. No que se refere ao colecionador, sua coleção nunca está completa; e se lhe falta uma única peça, tudo que colecionou não passará de uma obra fragmentária, tal como são as coisas desde o princípio para a alegoria. Por outro lado, o alegorista, para quem cada coisa significa outra coisa – fragmentos, verbetes de um dicionário secreto –, nunca terá acumulado coisas suficientes. Nos dois gestos há a incompletude, há o fluxo, há o desejo de continuidade. Andrei Tarkovski se apresenta como um alegorista-colecionador, como colecionador reúne imagens, como alegorista subverte a sua leitura e, as lança em um novo contexto. O filme submetido ao fluxo do olhar, do tempo e do espaço. Submersa nessa pesquisa, não poderia deixar de me espelhar nesse método em minha leitura dos filmes: *O Espelho*, *Stalker*, *Nostalgia* e *O Sacrifício*.

Parte I – Os filmes

1. 1 Memória – Fragmentos e correspondências

“Justapor uma pessoa a um ambiente ilimitado, confrontá-la com um número infinito de pessoas que passam perto e longe dela, relacionar uma pessoa ao mundo inteiro: é esse o significado do cinema”.

Andrei Tarkovski

Preâmbulo: a voz falha

Ruídos e gagueiras ressoam no preâmbulo do filme *O Espelho* (1974). Nesse bloco de imagens uma televisão, recém-acionada por um menino, não funciona bem, emite sons e imagens ruidosas, propaga distorção. Ela falha, não cumpre sua função. Falha também a voz de um jovem que vemos logo em seguida. Ele gagueja ao responder a algumas perguntas. As palavras emitidas por ele são desritmadas e entrecortadas. Sua fala é gesto impedido. Nas duas cenas a falha é indício instaurado. Algo falha. Algo não transcorre como esperado.

A imagem da televisão com o menino à sua frente abre esse preâmbulo, cena efêmera assim como o gesto do menino – ligar a TV e vê-la não sintonizada –, em instantes ela é substituída pela cena do jovem gago submetido a uma sessão de hipnose (imagens 1 e 2). Uma mulher guia a sessão, põe questões, induz o jovem. Ela pergunta: “Qual é o teu nome completo?”. O jovem, gaguejando, responde: “O meu nome é Yuri Jari”. As indagações prosseguem. As palavras saídas da boca de Yuri são fragmentadas, descompassadas e ruidosas. Interrompidas por uma tensão que não as deixa verter fluidamente, mas as bloqueia. Essa pressão, a interferir na comunicação do jovem, é o alvo a ser extirpado pela hipnóloga. A fala gaguejante deve dar lugar à fala fluida, sem interrupções, sem falhas.

Em pé e bem próximos estão os dois. Ele, inseguro vestido em negro. Ela, austera de jaleco branco. Gagueira e assertividades marcam o diálogo entre os dois. Contrastes delineiam as suas figuras. O jovem e a mulher são dois eixos a equilibrar a imagem. Portam escuros e claros em seus trajes, certezas e dúvidas em suas expressões. Yuri almeja livrar-se de sua gagueira. A mulher faz a tensão migrar da fala para as mãos, e,

nas mãos, imóveis e enrijecidas, ela desaparece. “Eu sei falar”, verbaliza Yuri em voz clara e sem oscilação. Tal afirmação comprova a cura. Fala tartamuda e sua cura por métodos não usuais.

A coloração sépia, uma sala sem profundidade, o detalhe de uma janela cerrada, duas cadeiras, um jarro com uma planta completam a *mise-en-scène* dessa cena peculiar. Em que espaço e tempo ela ocorre? Trata-se de um fato, uma recordação ou de um sonho? Não sabemos com precisão. No decorrer do filme são dados alguns indícios – como o jarro com a planta que reaparecem – de que tal ação sucedeu, ou foi imaginada, no apartamento de um outro personagem em Moscou.

O jovem gago e a mulher não retornam no desenrolar do filme. O que vemos após esse preâmbulo é um enredado de imagens trançado pela lógica de um tempo intempestivo onde não há linearidade dos acontecimentos. A montagem segue o modo de atuação da rememoração. Associativa e cheia de “correspondências”. Benjamin ao escrever sobre Charles Baudelaire faz ligação do conceito de “correspondência” com o de rememoração: “As correspondências são os dados do “rememorar”. Não são dados históricos, mas da pré-história. Aquilo que dá grandeza e importância aos dias de festa é o encontro de uma vida anterior” (BENJAMIN, 1994, p. 133). A imagem e som ruidosos da televisão, a fala gaguejante de Yuri, a junção dessas duas cenas anuncia, lança as correspondências para a vertigem imagética-sonora que se dará em seguida. Imagens emaranhadas de uma vida rememorada, imagens orquestradas por uma memória-falha a lembrar e esquecer.

Imagem1



Imagem2



Mães, esposas, pais, filhos – Personagens refletidos

Três personagens protagonizam o filme: Aleksei, Marússia sua mãe e Natália sua ex-esposa. Marússia teve dois filhos, um menino e uma menina, seu marido os abandonou ou partiu para a guerra, não sabemos ao certo. Na abertura do filme nos deparamos com ela, contemplativa, sentada na cerca da sua casa a fumar e observar a paisagem tendo as duas crianças próximas. Natália e Aleksei tiveram um filho, Ignat. Além do parentesco entre os três, a proximidade com o universo literário também os liga. São escritores, jornalistas, revisores, assim indicam alguns dos seus diálogos.

Tarkovski usa os mesmos atores para interpretar momentos distintos desses quatro personagens. As imagens de Marússia e Natália confundem-se durante todo o filme, assim como as de Ignat e Aleksei quando criança, dificultando a compreensão da narrativa por completo. Dentro dela nos perdemos e nos deixamos maravilhar imantados pelo fluxo entremeadado da imagem-tempo-espaco-personagens em sobreposição. Experiência estética a manter correlatos com o estado onírico. Em seu texto “A imagem de Proust” Benjamin reflete:

“A semelhança entre dois seres, a que estamos habituados e com que nos confrontamos em estado de vigília, é apenas um reflexo impreciso da semelhança mais profunda que reina no mundo dos sonhos, em que os acontecimentos não são nunca identificados, mas semelhantes, impenetravelmente semelhantes entre si”. (BENJAMIN, 1994, p. 39)

Estamos no sonho de Aleksei. Personagem perspectivado que rememora e delira no filme. Estamos em *O Espelho*, na Rússia, em uma casa perto de Tomchina, em um apartamento em Moscou. Coordenadas imprecisas indicadas pelos personagens do filme. Por diversas vezes esses lugares coexistem. Estamos no ano de 1935 e, logo em seguida, quarenta anos depois. Os tempos também coexistem. Nessas imagens são raros os indícios de cidade, do urbano. A Rússia converte-se em natureza, casa e memória. A narrativa desenrola-se em espaços internos – salas e quartos – ou em uma paisagem aberta: um bosque. Narrativa não linear, personagens vagos, imagens embaralhadas e imagens de arquivo ocupam a tela. Impressões de uma memória oscilante feita imagem e som.

O Espelho é povoado por outros inusitados personagens: o médico passante que erra o caminho para Tomchina; Lisa, colega de trabalho de Macha²², elas trabalham na

²² Nas legendas do filme Marússia é também chamada pelo diminutivo: Macha ou Masha.

tipografia. A jovem ruiva por quem na infância Aleksei foi apaixonado; o instrutor de tiros que combateu na batalha de Leningrado, a mulher que aparece para Ignat no apartamento de Moscou e que some deixando apenas o vapor quente da sua xícara na mesa como indício da sua presença; uma senhora, com a fisionomia da velha mãe, a bater na porta do apartamento de Moscou dizendo ter se enganado de endereço, um grupo de imigrantes espanhóis e uma mulher e seu filho para quem Macha pretende vender algumas jóias.

Tarkovski em seu livro *Esculpir o tempo* afirmava que os seus atores deveriam conhecer pouco a pouco o roteiro do filme. Cada parte deveria ser interpretada – vivida – sem a ciência das outras, sem a ciência do fim, como na vida (TARKOVSKI, 2010, p. 173). As cenas são blocos de vida colecionados e montados pelo diretor. O ator a questionar: por quê? Com qual objetivo? Qual é o núcleo da imagem? Não viverá com sensibilidade seu personagem. Resposta antecipadas e certezas lhe tirariam a possibilidade de expressar a verdade do estado de espírito que deverá ser alcançado cena a cena. “Fragmentos de vida” não se antecipam e é a vida que o diretor quer colocar em cena.

O homem-recordação – Correspondências

Lembranças, pensamentos e sonhos se confundem em *O Espelho*, nele a imagem de Aleksei está ausente. Ele é o núcleo encoberto. O que vemos são ramificações do que ele viveu, do que pensa, sua forma-conteúdo. É o seu mundo interior que povoa o filme enquanto imagem – tal como acontece na experiência com a leitura de um livro – na experiência com a arte – o personagem deve ser imaginado. Vemos uma vida em fragmento, nesse estado estilhaçado ela parece estender-se, ser bem maior. É uma vida recordada por um personagem moribundo.

No ano de 1935, única data evidenciada no decorrer do filme, dois acontecimentos marcantes se deram: o abandono da família pelo pai²³ e o incêndio do palheiro (imagem3). É em uma conversa telefônica entre Marrússia e seu filho que tais fatos são mencionados. Experiências convertidas em fragmentos de algo recordado, tecido por algo vivido e esquecido. Esse ano recomeça diversas vezes, mistura-se a outros passados, confunde-se com o presente, está sempre a se desdobrar, a se “originar”. A casa, a mãe, o bosque, o

²³ Remeto-me ao pai de Aleksei, personagem presente na narrativa, mas, como ela própria, não delineado. São poucas as menções a ele.

incêndio, a partida do pai, a guerra, a porta fechada, reminiscências anacrônicas de um homem sem fôlego. Deitado em seu leito ele cala, ofega, rememora, sonha. Sua alma foi libertada da obsessão do tempo, nela as coisas duram, estendem-se mesmo sem ele se dar conta.

O filme nos dá uma experiência de espaço e tempo em pedaços. Vertigem de acontecimentos sem elos precisos. Fragmentos de memórias que, mesmo próximas, não completam um quebra-cabeça, visto que não compõem um desenho de uma narrativa quebrada a ser remontada. Seus encaixes são irregulares e sempre faltará um pedaço. Andrei Tarkovski menciona essa ideia em seu livro *Esculpir o tempo* e afirma: “É possível, por exemplo, fazer um filme em que não haja um personagem central do começo ao fim, mas em que tudo se defina pelos efeitos de perspectivas específico da concepção de vida de uma pessoa”. (TARKOVSKI, 2010, p. 75). As perspectivas, na obra em questão, são dadas pelo personagem Aleksei. A obra, da qual ele participa, foi erguida por imagens advindas de um modo de atuação análogo ao sonho. Olhá-las unicamente com olhos despertos e vigilantes mais confundiria que esclareceria. Esclarecer não é a intenção do diretor. O desejo a figurar em *O Espelho* é o de observar uma imagem enquanto enigma sempre renovado. Nele os acontecimentos estão ligados por fios que permanecem encobertos. Fatos, lugares, pessoas, objetos em estado de semelhança. Não existe identidade precisa entre eles. Estão lá, mas nada explicam. É o lembrar – o sonhar – desprezioso de um homem que os convoca involuntariamente e os vivifica. É a mão de Tarkovski que os edifica.

A narrativa construída por esse encontro de impressões ininterruptamente se desdobra. Longe de pretender uma rígida afirmação, lança vestígios, indícios de uma turva experiência que atua no corpo de Aleksei enchendo-o, esvaziando-o, angustiando-o. Nessa obra Tarkovski traduz em imagens uma ideia de tempo anacrônico, de experiências infantis, de memória fragmentada sujeita à falha e a invenção – similar ao sonho. A Rússia, a natureza, a memória, a infância toma parte em um caleidoscópio de imagens. Em seus “vazios”²⁴ podemos ver extremos, neles o corpo de uma mulher flutua e um poço afundado na terra se deteriora (imagens 4 e 5).

Nos filmes de Tarkovski as imagens de memórias – nem ordenadas, nem definitivas – dos personagens são um dado marcante. No entanto, nesse filme em

²⁴ LISSOVSKY, Mauricio. *Pausas do destino – Teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014, p. 133.

particular o emergir dessas imagens é mais proliferante. Nele, uma “constelação” de imagens “anacrônicas” é montada. Suas cenas têm vida própria e, quando unidas, formam uma espécie de mosaico incompleto que expõem, entre suas peças, também o passado do diretor. *O Espelho* traz à tona algumas impressões vividas na Rússia pelo próprio Tarkovski, elas misturam-se à sua ficção²⁵. Nela dias significativos entraram em “correspondência”, foram lembrados e feitos imagem. Benjamin e Baudelaire ponderam acerca desses dias:

“Estes dias significativos são dias do tempo que aperfeiçoa [...]. São dias do lembrar. Não são assinalados por qualquer vivência. Não têm qualquer associação com os demais; antes, se destacam do tempo. O que constitui seu teor, Baudelaire o fixou no conceito de *correspondência*, situado imediatamente contíguo à noção de “beleza moderna”. (BENJAMIN, 1994, p. 131)

Se a tensão da fala gaga de Yuri no preâmbulo do filme foi anulada, resta outra mais profunda entranhada no peito desse absorto homem-recordação. Aleksei – assim como a casa no bosque – é um núcleo repleto de vazios que aos poucos vai se desfazendo. Um incômodo personificado por sua angina tira-lhe a fala, deixa-o sem fôlego. O sangue circula lento no seu peito. Porém, suas recordações são irrigadas por um fluxo veloz de acontecimentos que faz tempos, espaços e pessoas se misturarem. Entre eles não existem contornos definidos. São fatos desorientadores que emergem de experiências vividas, finitas e encerradas, cujo recordar renova. O que foi vivido por esse personagem retorna na forma de constelações de imagens, e o contato que temos com essas imagens-recordações não cessa de nos dar novas chaves. De nos retornar o olhar. Fazendo uma analogia com outro filme do diretor, o caminho que Aleksei percorre em suas recordações é semelhante à intermitência do trajeto tomado na Zona (*Stalker*). Movediço, esta sempre a confundi-lo. O espaço-tempo entrecruzado marca os dois percursos. Tarkovski, tocado por uma ideia de memória movente, contagia todo o seu filme com ela, em suas palavras:

“De qualquer forma, porém, esse dia se grava em nossa memória? Como algo amorfo, vago, sem nenhuma costura ou organização. Como uma nuvem. E somente o acontecimento central daquele dia fixou-se, como um relato pormenorizado, lúcido no seu significado e claramente definido. Em contraste com o restante do dia, esse acontecimento

²⁵ As memórias do diretor e do roteirista Alexander Misarin permearam a escrita do roteiro. Sobre isso comenta Tarkovski: “[...] quando *O Espelho* foi concluído, não foi mais possível vê-lo como simplesmente a história da minha família, pois um grupo de pessoas das mais diversas havia tomado parte em sua realização. era como se minha família houvesse aumentado”. (TARKOVSKI, 2010, p. 165)

aparece como uma árvore em meio à cerração. [...] Impressões isoladas do dia geraram em nós impulsos interiores, evocaram associações; objetos e circunstâncias permaneceram em nossa memória, sem, no entanto, apresentarem contornos claramente definidos, mostrando-se incompletos, aparentemente fortuitos. Será possível transmitir, através de um filme, essas impressões da vida? É evidente que sim [...]”. (TARKOVSKI, 2010, pp. 21-22)

A assertiva dessa declaração está estampada em *O Espelho*. Impressões de vida, vagas e desorganizadas memórias, associações de épocas, tempos e experiências transbordam em suas cenas. Andrei Tarkovski, em uma proposição estética aproximada da escrita de Marcel Proust²⁶, deu origem a uma obra onde a vida foi despedaçada. A vida resta nos pedaços, mas não com lucidez e completude. Nesses pedaços ela revela-se misteriosa, a ocultar fatos e a distorcer outros. Devaneios de uma mente em movimento. Verdades de uma vívida obra de arte. O filme do diretor russo é narrativa aberta, por isso inesgotável. Diante dele uma terceira coisa constantemente será gerada. É rastro e ruína de uma vida passada na Rússia. É parte da própria Rússia. Esse cinema guarda parentesco com a forma de ser das lembranças, neles os acontecimentos têm algo de ilimitado. Acontecimentos a oscilarem, sem limites, entre o antes e o depois tal qual Benjamin os pensava: “[...] um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, pois é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (BENJAMIN, 1994, p. 37). A subversão de um tipo de lógica narrativa linear retira de campo toda explicação que se encontra nos processos de mudança. A vida muda e não há explicação. Não se trata de simples elipses espaço-temporais, inscritas na montagem, é a própria vida dos personagens que é feita em saltos e de ligações arrancadas.

²⁶ Refiro-me ao seu livro “Em busca do tempo perdido”, no original: “À la recherche du temps perdu”.



Imagem 3



Imagem 4



Imagem5

A memória

O corpo de Aleksei está impregnado por uma inexplicada sensação de culpa. Tomado por um estado melancólico, sua fala retesa enquanto sua memória navega. O tempo passou, ele não é mais uma criança, reflete sobre isso com pesar. Imóvel na cama, frustrado por não ser mais uma criança e ter tudo ainda por ser feito resta-lhe divagar em suas lembranças. Perder-se em seus sonhos. O sentimento melancólico e de impotência vem acompanhado por uma imagem, um sonho que constantemente retorna: Aleksei criança diante da porta fechada de sua casa. Algo o impede de entrar. O sonho se repete, e lá está ele novamente ante a porta a bloquear seu acesso ao interior da casa. Dialogando com Natália, ele o recorda:

“Um sonho me perturba com uma persistência espantosa. Chama-me de volta à aldeia do meu avô. Aquela casa, onde eu nasci há 40 anos em cima da mesa de jantar. A visão me é tão forte que até me dói. Mas, quando quero entrar na casa, aparece qualquer coisa impedindo. Tenho esse sonho com frequência”.

O sonho-recordação descrito acima é “correspondência” em ação: experiência que procura se estabelecer ao abrigo de qualquer crise (BENJAMIN, 1994, p. 132). Encontro do agora com uma vida anterior. Na primeira aparição desse sonho no filme o vento sopra forte nos arredores da casa da família, o menino corre em direção a ela, mas depara-se com a grande porta fechada (imagens 6 e 7). Tenta abri-la, não consegue. Volta às costas para ela e afasta-se. A porta abre. Tarde demais, o pequeno garoto já se foi. A mãe de Aliocha²⁷ – a mesma atriz que interpreta Natália – está atrás da porta (imagem 8). Terá sido ela ou a porta o obstáculo para a entrada do menino na casa? Como dito por Aleksei a sua ex-esposa, em seu corpo essa experiência permanece, retorna, perturba. Provoca inexplicada dor.

Na imagética da cena essa experiência onírica condiz com a impressão perturbadora que o personagem afirma sentir. Fora da casa um vento sopra forte. A imagem é ralentada deixando a ventania ainda mais vigorosa. Todo o bosque se revolve dando corpo ao vento que enverga a vegetação. Sua folhagem densa tem cor de terra, nada de verdes reluzentes, ela é ocre envelhecido, assim como toda a imagem. A pequenez da criança ante a opulência da casa e a sobriedade do bosque marca a forma que se dá a

²⁷Quando criança Aleksei é chamado dessa forma por seus pais.

experiência infantil, onde tudo em volta tem tamanho e peso redobrado. O vento a soprar com força, rangidos, estalar de galhos e folhas, uma voz infantil a balbuciar: “mãe”, faz o registro sonoro desse bloco de imagens potencializar ainda mais as impressões de transtorno que nos atingem. No limiar, entre o exterior e o interior da casa, percebemos a ausência de móveis, utensílios ou objetos de adorno, dentro dela apenas Marússia, batatas e um pote. A jovem mãe parece estar enclausurada em uma modesta habitação.

Ainda nessa cena um outro dado chama a atenção, um gesto em semelhança. A mãe agachada na porta de entrada da casa está rodeada por batatas que ela recolhe um tanto confusa e desatenta. Tal ação assemelha-se ao gesto de Natália no apartamento em Moscou quando deixa cair sua bolsa e recolhe os objetos (imagem9) colocando-os de volta sem o menor cuidado e organização. A ação também se dá próxima à porta de entrada. Correspondências fisionômicas. Correspondências gestuais. As duas personagens – a mesma atriz – têm forte presença, mas demonstram uma personalidade confusa. Aleksei, filho e ex-marido, diz sentir pena de ambas, talvez por isso as suas fisionomias se confundam tanto nas suas recordações, como em seus sonhos. Mulheres de ânimos e semblantes imponentes. O sentimento de temor encontra-se mais perto de Aleksei e Ignat. Em certas situações parecem animais assustados que não encontram o caminho de volta para a toca. Eles não querem ser vistos. Elas, mães-esposas, se deixam mirar e miram sem desviar o olhar.

O sonho-recordação volta uma vez mais. Nessa nova aparição algo modificou-se, a porta abre-se para o menino (imagem 10). A passagem está desimpedida para a travessia. Dentro está escuro. A casa está esvaziada. Uma voz masculina a preenche. É o recitar de uma poesia por Arseni Tarkovski²⁸. Objetos que pesavam deram lugar a tecidos que flutuam. Janelas e portas deixam o vento arejar o seu interior. Já não é o vento arredio que tudo derrubava no sonho anterior. Dentro da casa ele é suave, ondula lençóis e toalhas estendidos pela sala. Faz com que dentro da casa seja o lugar em que melhor se respira. Por ela passa o sopro de um tempo lento que transforma tudo em ruínas. A casa cairá, mas, por ora, mostra-se de pé, aberta para receber o menino. Carregando uma jarra de leite ele entra nesse tempo (imagem 11). Ele está em segurança. A casa o protege. Cercado por suas paredes é enquadrado em um espelho (imagem 12). A casa o reflete.

²⁸Poeta russo pai de Andrei Tarkovski.

Imagem 6



Imagem 7



Imagem 8



Imagem 9



Imagem 10



Imagem 11



Imagem 12



A casa-memória

A casa erguida em meio aos pinheiros, diante dela o poço e o palheiro que incendiou. Longínquos postes enfileirados a ligam com a não mencionada civilização. O bosque, anunciador de lembranças, passa ao largo. A família, filhos e avos. A mãe oscila entre ser mãe e esposa do filho, entre rejuvenescer e envelhecer. O pai é voz, recordação e ressentimento. É filho a flutuar, a orbitar em sua própria memória. A casa é o núcleo familiar do qual Aleksei partiu, aparição – memória – em que ele, constantemente, volta a entrar. Nela a mesa onde se come é a mesa onde se nasce, lugar para compartilhar e “dar a luz”. É obstáculo vazado erguido diante do menino Aleksei. Volume perfurado e cheio de vazios, a casa é preenchida e permanece. É preenchida pela família, animais de estimação, mesa, vazio, luz e vento. Permanece enquanto ruína destroçada na terra.

Essa casa muda de cor, de luz, de ritmo, de densidade. Ora turva, como um poço barrento, ora límpida, como uma jarra de vidro (imagens 13 e 14). Muda também de humor, sombria em um tarde de ventania, alegre em uma manhã de sol. A casa metamorfoseia-se, está repleta de latências, de temporalidades atravessadas. Ela ostenta a sua “aura”, guarda tempos e espaços. Dar a ver mais do que aparenta. Em meio aos pinheiros ela é rígida e segura. Percorrida por uma criança é ampla e cheia de ar. Em ruínas (imagem 15), transforma-se em alegoria do seu mais íntimo habitante: Aleksei, ou melhor, sua memória.

Imagem 13



Imagem 14



Imagem 15



O tempo – “agora”

O interior da casa está reluzente, ensolarado. Fora dela, a velha mãe fuma sentada em um tronco cortado. O tempo passou para a mãe que tornou-se anciã, porém, enrijeceu para seus filhos. Eles continuam crianças. Os três estão lá em frente à casa em um tempo qualquer. No início do filme algo semelhante ocorreu, mas a disparidade do tempo ainda não os dividia. Lá também Marússia fumava sentada na cerca que, nas imagens de agora, ainda não existe (imagem 16). Os longínquos postes são visíveis em ambas às cenas. Talvez para lembrá-las de que, para além do bosque, há algo de urbano.

A ação do tempo também atingiu a casa e dela restam rastros. Sua estrutura sucumbe à paisagem local, ao lodo, à vegetação, à terra. E o antigo poço, semelhante à memória, comporta os rastros de algo que um dia foi útil e vívido. Objetos e experiências mergulhadas em um espaço profundo – poço-memória²⁹ – uns afundam, outros flutuam. Eles fazem parte do fluxo temporal esculpido por Tarkovski em que: “Nenhum objeto “morto” – uma mesa, uma cadeira ou um copo – enquadrado separadamente de todo o resto pode ser apresentado como se estivesse fora do fluxo temporal, como se fosse visto sob o ponto de vista de uma ausência do tempo” (TARKOVSKI, 2010, p. 78). A casa desmoronou, o poço está fora de uso, Aleksei lamenta a passagem impiedosa do tempo sobre ele. Não lhe foi dada a possibilidade de voltar a ser criança e sentir-se feliz porque tudo está à sua frente e tudo ainda é possível.

Aleksei, aos quarenta anos, decreta não haver nada mais a realizar. Faltam-lhe forças. Não é a porta do seu sonho que o paralisa, mas sua falta de desejo. Assim como Andrei Gortchakov³⁰ (“Nostalgia”), ele está enjoado da vida, do mundo que o cerca. O seu corpo e as suas recordações pesam desmedidamente. Impotente, ele paralisa. Imóvel, vive o turbilhão das suas recordações.

Em seu apartamento de Moscou Aleksei está convalescendo. Sobre seu leito pesam mais coisas que o seu corpo. A ausência dos entes queridos, a memória, os remorsos, a culpa, não poder recomeçar, tudo imprime uma gravidade desmedida a este leito. “Eu só quis ser feliz. Isso passa, tudo ficará bem, tudo será”. Sua vida se esvai e essas parecem ser suas últimas palavras. Tudo será para a velha mãe e seus dois filhos crianças. O tempo e Tarkovski se compadeceram deles e os renovam. Aleksei

²⁹Vimos a sua imagem no início desse texto.

³⁰Andrei Gortchakov, personagem do filme *Nostalgia*, em um diálogo afirma está enjoado de ver novas belezas. Ele encontra-se na Itália, mas tem urgência em retornar à Rússia, sua terra natal.

permanecerá tendo saudades da sua infância e ao mesmo tempo a esquecendo. Em seu livro “Rua de mão única” Benjamin nos fala sobre o esquecimento:

“Nunca poderemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja melhor assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nosso esquecimento”.
(BENJAMIN, 1995, 104)

A memória é falha, ela esquece. Espécie de privilégio que nos protege do choque e da destruição e nos concede uma saudade sem motivo explicável. “O Espelho” faz-nos pensar sobre esse esquecimento e sua ação sobre nós. Partir da casa materna, afasta-se do filho, tentar – sem conseguir – apagar algumas lembranças do tempo de crianças onde tudo tinha uma escala maior. O grande incêndio do palheiro ou a porta transformada em impenetrável portão. Aleksei é contagiado por algo perdido dentro dele, algo inesquecível. Aleksei sonha repetidas vezes com a impossibilidade da sua entrada na casa de infância, experiência perdida e por isso inesquecida.

Nas imagens finais a velha mãe surge do bosque (imagem 17). Ela que, enquanto memória do filho, povoou misteriosamente o filme reúne, com determinação, o casal de crianças (imagens 18 e 19). Os três, desse momento em diante, caminham próximos. Nenhuma fala, nenhuma palavra. A casa, arruinada, ficou para trás. Ao longe, em outro tempo, quase imperceptível diante da paisagem está a jovem Macha. Estática sob um solitário poste (imagem 20) observa e participa desse encontro de “agoras” enquanto os outros três se afastam cada vez mais. O menino por um momento interrompe o percurso e lança um grito. A envelhecida Marússia, os dois filhos e a jovial Marússia participam de um encontro urgente unicamente possível de ocorrer em um tempo não cronológico. Tempo *kairós* reservado a dias de festa, às experiências místicas, às obras da arte. É o grito de uma criança a inaugurar o novo percurso. A origem se desdobra e renova o velho, une extremos, não está situada apenas em um passado cronológico, ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste (AGAMBEN, 2009, p. 69).

O Espelho é um filme-ideia – filme-mãe – que brota do meio e se ramifica, tal qual a “ideia” em Benjamin, ele só passa a existir circundado e iluminado pelas imagens-fenômenos que o compõe. “Do mesmo modo que a mãe só começa a viver com todas as suas forças quando seus filhos, sentindo-a próxima, se agrupam em círculo em torno dela, assim também as ideias só adquirem vida quando os extremos se reúnem a sua volta”.

(BENJAMIN, 1984, p. 57). Os extremos – as imagens-memórias de Aleksei – estão reunidas em espiral em torno do filme. A obra adquiriu vida pelas mãos do diretor e do seu trabalho artesanal: reunir imagens uma em volta das outras fazendo suas próprias correspondências.

Imagem 16



Imagem 17



Imagem 18



Imagem 19



Imagem 20



1. 3 Percurso – Caminho indireto, desvio

“Um método científico se distingue pelo fato de, ao encontrar novos objetos, desenvolver novos métodos – exatamente como a forma de arte que, ao conduzir a novos conteúdos, desenvolve novas formas, e um tratado científico tem um e *somente* um método”.

Walter Benjamin

O urbano precário

Guiados lentamente por uma imagem flutuante atravessamos uma porta e entramos em um quarto úmido e mal iluminado (imagem 21). Três pessoas estão deitadas em uma cama. Rangidos de porta e do assoalho, gotejar de água, trepidar de objetos são os sons que emanam do interior do quarto, dentro dele também se ouvem barulhos externos: a passagem de um trem, gritos em voz masculina e uma orquestra. Um homem levanta cuidadosamente, veste-se e vai à cozinha. Uma mulher o segue, e, na cozinha, acende a luz que, como um *flash* fotográfico, tudo encandeia (imagem 22). Eles discutem. “Para que você quer o meu relógio?” pergunta a mulher, “você me deu a sua palavra, acreditei em você!”, afirma nervosa. “Fale baixo, assim vai acordar a nossa garotinha”, pede o homem. Eles são um casal com uma filha. “Eu volto logo”, fala tentando acalmá-la. “Vai voltar para a prisão [...]”, ela refuta. “Não vê que tudo para mim é uma prisão?!” ele replica e parte. Desesperada, ela cai no chão, chora, se contorce (imagem 23). O trem continua a passar. Parece ainda mais próximo. Seu som é mais forte e concorre com os gemidos da mulher. Esse curto bloco sonoro torna-se ainda mais trágico. Entram em cena uma música – uma orquestra exaltada –, e o som agudo de um rasante de avião. O marido se foi sob os pedidos atormentados da esposa.

A cena descrita acima é do filme *Stalker* (1979) filmado na Rússia³¹. A obra mostra a experiência de um percurso temível, em alguns momentos entramado, mas, de

³¹Para escrever o roteiro do filme Andrei Tarkovski teve como referência o livro *Stalker - Pique-nique au bord du chemin*. Romance russo escrito por Arkadi Strougatski e Boris. Disponho de um exemplar do romance com tradução para o francês feita por Svetlana Delmontte, editora Denoel.STROUGATSKI, Boris; Arkadi. *Stalker – Pique-nique au bord du chemin*. Trad. Svetlana Delmontte. Paris: Donoel, 2010.

certa forma, circular, pois retorna ao mesmo ponto de partida. Se em *O Espelho* as cenas fazem do filme uma experiência nauseante de imagens sem elos precisos, *Stalker* traz imagens de um percurso labiríntico e ao mesmo tempo circular. Nele três homens arriscam-se em um território misterioso nominado “Zona”. O acesso até lá é impedido, pois existem rumores de que nesse lugar encontre-se um “Quarto” com o poder de tornar realidade os desejos de quem lá penetrar. Impedimento plausível e necessário, dado os riscos para a civilização de um espaço como esse. O “Quarto” desperta curiosidade e interesse de muitos, porém, poucos conseguem aproximar-se dele. Ele parece ser o objetivo do árduo deslocamento através da Zona. O estranho, é que, já diante dele, os três homens não entram. Seus desejos permanecem latentes. Na narrativa do filme, um *ouroboro* é traçado. O ponto de partida é lugar para onde se deve regressar: a Taberna.

O homem que vimos despertar é um Stalker, assim é chamado todo guia da Zona. Nessa manhã, o Stalker sai de casa, contrariando a sua esposa, para, mais uma vez, guiar pessoas dentro da Zona. Mesmos tratando-se de um território familiar para ele, o percurso não cessa de promover novas surpresas. Não é a todos que a Zona abre alguns de seus mistérios, mas a ele, por algum motivo, ela o fez. A Zona lhe concedeu ingressar e percorrer seus espaços. Quem lá penetra deve, necessariamente, estar acompanhado de um Stalker.

Fora do seu quarto, ele caminha sobre trilhos. Um nevoeiro nos deixa ver somente o que é próximo, um trem de carga estacionado, e outro que passa (imagem 24). O fundo dessa paisagem é desconhecido. Mais a frente, um casal dialoga. Logo atrás deles um carro novo e velhos barcos. Contrastes. Parece ser uma região portuária. O casal está bem vestido, estranhamente parecem vindos de uma noite de festa (imagem 25). Falam sobre fantasmas, discos voadores, mistérios, Deus, falam sobre a Zona. Ele, sempre cético, a contestá-la em suas místicas convicções. O homem aguarda o Stalker. É um dos que pretendem fazer o percurso até o Quarto. A bela e elegante mulher com seu longo vestido, da qual nem mesmo seu fugaz companheiro sabe o nome, é dispensada pelo Stalker. Do aparente porto à Taberna. Lá encontram o terceiro homem. Este, de ar introspectivo, bebe o seu café e pouco fala.

A expressionista Taberna é o ponto de encontro. Pretos e brancos “gritam” lá dentro. É o ponto de partida e de retorno. Ela abre e fecha um ciclo. Ao redor de uma pequena mesa eles iniciam um breve diálogo, aguardam a hora propícia para seguirem viagem (imagem 26). Reunidos pela primeira vez, os três, se apresentam sem dizer os nomes. “É professor mesmo?”, indaga o recém-chegado e bem vestido homem, “Se assim

prefere...”, responde o senhor que lá estava. “Nesse caso, permita que me apresente, chamo-me...”, “Chama-se Escritor”, interrompe o Stalker. “Muito bem, E eu? Como eu me chamo?”, fala o senhor, “Você é Professor”. Dessa forma, suas ocupações transformam-se em seus apelidos e assumem o lugar dos seus nomes. Escritor, Professor e Stalker. Curiosos em saber quais as motivações do companheiro de percurso, indagam-se um ao outro. O Escritor pergunta: “Diga, Professor, Porque se meteu em toda essa história? Para que quer a Zona?”. A resposta vem carregada de um interesse científico e não pessoal. “Sou, em certo sentido, cientista. Mas para que você a quer?”, devolve a questão, estranhando que um Escritor de sucesso esteja ali. “Perdi a inspiração, Professor. Vou implorar para isso”. Perder a inspiração não é fato comum para um escritor renomado. A hora de partir chegou, o Stalker interrompe o diálogo: “Estão ouvindo, é o nosso trem”. Antes de sair o Stalker fala ao dono da Taberna: “Luger, se eu não voltar, fala com a minha mulher.”.

Diante da Taberna, uma usina (imagem 27). Entre elas, separando-as, águas mortas. Um rio? Um braço de mar? Os barcos vistos instantes atrás podem indicar se tratar do mar, quem sabe um delta, mas não há como afirmar. Estamos em meio a uma árida e mórbida paisagem industrial. A casa da família, o “porto”, a Taberna, as construções no entorno, tudo é precário, pesado e vazio. Não há cores ali, a desolada paisagem oscila entre o preto e branco e o sépia. Espaços que espelham os sentimentos de angústia dos que ali se encontram. Habitantes sedentários, forasteiros de passagem. Não há qualquer indício de que existam outros moradores além do casal com a sua filha e o dono da Taberna. O Escritor e o Professor pouco tempo permanecerão.

Os três homens seguem em um jipe sem capota. Ruas alagadas, fachadas de velhas casas, galpões, fumaça, nevoeiro; tensão (imagem 28). Eles circulam às escondidas pela cidade deserta e perdida em uma geografia pós-industrial. Os acessos à Zona estão bloqueados. Sentinelas vigiam as cancelas. Antes de enfrentar os perigos da Zona, é necessário furar o bloqueio até lá. Mais uma vez o trem surge em cena, parece levar um equipamento nuclear. Eles seguem o trem e assim conseguem burlar a proteção da fronteira. Nos trilhos, já com uma vagonete, viajam tranquilos. A partir dali ninguém os persegue, não ousariam. É uma breve viagem em um espaço repleto de gavetas, cada passo é capaz de levar a um lugar desconhecido. Se em “O Espelho” é o tempo que mais nos confunde, *Stalker* nos apresenta um espaço em movimento no tempo. Nele não é apenas o passante a ver a paisagem modificar-se, a própria paisagem pode mudar bruscamente se alguém permanece nela imóvel. A cidade e a Zona são lugares de trânsito.

A constante presença de um trem, seus sons e imagens, marca o seu entorno. Já na Zona o caminho deve ser feito a pé, pois ficar parado é um risco. *Stalker* é um filme percurso, onde o objetivo é mover-se. O “Quarto” é apenas uma isca.

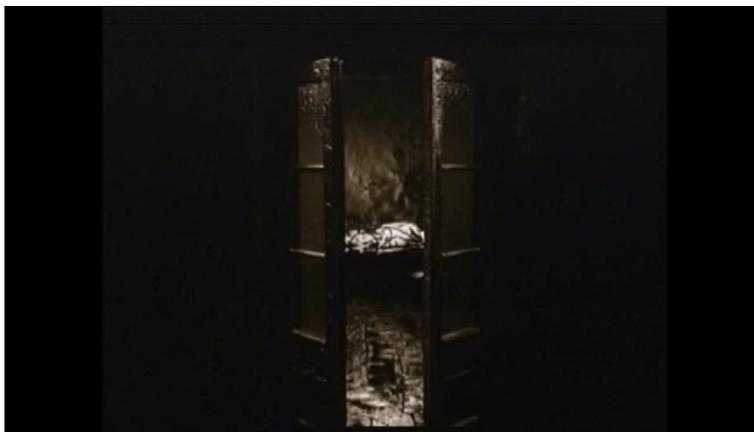


Imagem 21



Imagem 22



Imagem 23

Imagem 24



Imagem 25



Imagem 26



Imagem 27



Imagem 28



Não heróis sem nomes

Stalker, Escritor, Professor, a mulher e a filha mutante do Stalker, a deslocada dama que acompanha o Escritor e Luger, são os personagens desse filme. Nomes próprios não são mencionados. Os personagens nos chegam identificados unicamente por apelidos. Seus semblantes, fisionomias, gestos, falas, medos e desejos, dizem muito sobre eles, ao contrário de um nome que poderia encerrá-los. Saber seus nomes os personificariam e os deixariam mais longe de nós. Eles são forças da natureza. Sem nomes seguem diluídos e se inventando.

Seus apelidos não são tautológicos, não repetem seus caracteres, são diferenças e abismos. Por mais que eles confirmam um estereótipo a esses personagens, a complexidade toma cada um deles. Essa aparente e fácil leitura de caráter logo é destruída por suas idiossincrasias. O Professor e o Escritor não são unicamente um cientista culto e imparcial, nem um literário criativo e vaidoso. Em *Stalker*, o cientista crê em maus presságios, e o artista se diz cético. Desorientados, sem certezas, ingressam na Zona, enfrentam o seu percurso. Uma ínfima esperança os levou até lá, a expectativa de ver alguém feliz, mesmo que não sejam eles.

O discreto dono da Taberna em nenhum momento expressa algo mediado por palavras. Dele, desconhecemos também a voz. Serve o café para o Professor e a cerveja para o Escritor. É a ele a quem o Stalker confia, caso não regresse da Zona, dar a notícia de seu sumiço à mulher. Seu apelido, Luger³² é o nome de uma pistola utilizada pelo exército alemão desde 1908. Desconhecemos a origem desse apelido. Ele possui uma pistola Luger? Ele combateu na guerra? Ele recebeu um tiro dessa pistola? Silêncio de sua fala, silêncio de seu apelido. A bela dama com seu casaco de pele e seu vestido de festa é uma aparição deslocada. Permanece destacada da paisagem nada propícia à comemoração. Ela demonstra curiosidade nos assuntos sobrenaturais, mais seu companheiro, o Escritor, a desencoraja nas suas crenças. Há algo de superficial e frívolo nesse interesse, estar ali é uma aventura de fim de festa a ser contada, com vantagens, a seu círculo de amizades. Convidada pelo Escritor, quer ir à Zona. Ao chegar, o Stalker, sem rodeios, a despacha.

³² A pistola Luger P08 foi uma antiga pistola fabricada na Alemanha. Foi considerada como o maior souvenir da Segunda Guerra Mundial. Esta pistola foi adotada pelo exército alemão em 1908, por isso o nome P08.

A mulher do Stalker tem cabelos mal cortados e desgrenhados, é simplória e de semblante fatigado (imagem 29). Sua fisionomia empalidecida, seus gestos nervosos, sua fala resignada fazem dela um personagem atormentado. Afirmar sofrer constantes humilhações, por ter aceito ser a companheira do Stalker. A própria família se distanciou. Humilhada, difamada, permanece prisioneira dessa escolha. Uma prisão consentida, pois não se arrepende dela. Sem ele não teria felicidade, mesmo que amarga; nem esperança, mesmo que ínfima. A criança-mutante, filha desse sofrido casal, precisa de muletas. É vítima da Zona, afirma o Professor, reproduzindo o que diz ter ouvido do Stalker. De olhar aguçado, penetra cada coisa que olha. Silenciosa como um peixe, assim como o filho de Alexander em “O sacrifício”, guarda sua única fala para o final do filme. Olhar e desejo em uma suave voz adensada por uma poesia de Fiódor Tiútchev³³. Um lenço dourado cobre a sua cabeça. A única personagem em vestes de cor (imagem 30).

O Stalker é um homem marcado. Um sinal de nascença reafirma essa distinção (imagem 31). Tal qual Andrei Gortchakov em *Nostalgia*, tem uma mancha branca em seu cabelo que logo o identifica. Olhos sempre arregalados, boca aberta, testa franzida e mãos nervosas caricaturam a figura do Stalker (imagem 32). Como em um romance de Kafka, os gestos do Stalker são excessivamente enfáticos para um mundo habitual, bordeiam a encenação e extravasam para um mundo mais vasto. Atormentado, a única vez que o vemos satisfeito – “feliz” – é ao chegar à Zona, ninguém mais ali esboça qualquer gesto de felicidade. É o guia beneplácito da Zona. Ser um Stalker é uma vocação, ainda que nada glorioso. Vocação restrita, saber restrito, só ele detém algumas artimanhas desse percurso. Ele sabe o caminho, os cuidados a serem tomados, reafirma isso a todo tempo, é seu trunfo, é seu poder exercido unicamente dentro desse lugar vigiado e encerrado. O Stalker se apresenta como um homem de fé, infortunado, humilde e fraco. Um piolho! Mas, ironicamente, a sua fé não o faz ter paz. Ir, ou não ir à Zona, é sempre um tormento. Covarde, coloca à sua frente o Escritor para desbravar o caminho mais arriscado dentro da Zona, o túnel conhecido como “Máquina de triturar carne”³⁴ (imagem 33). Vangloria-se da sua fraqueza, ela é a sua força, no entanto, o faz mesquinho e prepotente. Os fracos-fortes ali são sua mulher e filha. Rechaçado pelo Escritor, desabafa o pusilânime piolho:

“Sim sou um piolho, nada fiz nesse mundo, nem nada posso fazer. Nem à minha mulher dei nada. Não tenho amigos. Mas não me tire o que é

³³Poeta russo (1803-1873), sua poesia mais famosa é *Silentium!*. Conhecido por seus aforismos: "Com a razão não se entende a Rússia" e "O pensamento pronunciado é mentira" (*Silentium!*).

³⁴O lugar dito mais perigoso da Zona, lá o irmão do Porco-espinho, mestre do Stalker, morreu.

meu! Privaram-me de tudo lá, além do arame farpado. Tudo o que tenho, está aqui! Compreende? Aqui, na Zona! A felicidade, a liberdade, a dignidade, tudo está aqui! Trago aqui pessoas tão desafortunadas e deprimidas como eu. Que perderam a esperança. Eu posso ajudá-las! Ninguém as pode ajudar, mas eu, um piolho, posso! Chego a chorar de alegria por as poder ajudar. É tudo, nada mais me faz falta”.

O mundo pra ele é uma prisão, mas na Zona ele é livre. Livre sem nunca enveredar-se em viagens longínquas. Livre para ver o tempo passar. Morador sedentário viu a paisagem modificar-se. Lembra-se de, quando criança, ver pessoas embarcarem na estação a caminho da Zona sem nunca retornarem. “É a criança que viu a paisagem mudar de aspecto” (BENJAMIN, 1984, p. 19). Ele permaneceu e sabe da transformação, do desvio a ser feito ao percorrer um mesmo caminho.

O Professor, um homem das ciências. Especialista em física e em química almeja o Prêmio Nobel. Contrariando a atitude própria a um pesquisador, nada questiona, não faz perguntas. Carrega uma aliança no dedo, uma mágoa e uma bomba de 20 quilotons na mochila (imagem 34). Qual dessas cargas o torna mais pesado? Há vinte anos foi traído pela esposa com o seu amigo de trabalho, que também é cientista. Tempos se passaram e ele não perdoou nem a ela, nem ao amigo. Estar ali é quase uma vingança. Cientista astuto que acredita em maus presságios: “Não volte. É um mau sinal.” Diz ao Escritor que esqueceu de comprar cigarros e tenta retornar. “Quer me ensinar o sentido da vida?” indaga com prepotência em outro diálogo. Sabe mais a respeito da Zona e da vida do Stalker que o Escritor. Mas, tudo o que sabe foi dito pelo Stalker. Como ter certeza da veracidade do Quarto? Ele não está lá para comprovar, e sim para destruir. Leva uma bomba para aniquilar qualquer possibilidade de uso do Quarto. Nada espera dele, ou apenas o Prêmio Nobel.

O Escritor é verborrágico e irônico (imagem 35). Está sempre a questionar as indicações de cuidado propostas pelo Stalker. Impetuoso, prefere encurtar caminhos, ou ariscar-se mais além. Questiona a verdade e a ciência do Professor. Anedótico, ironiza os dois companheiros os chamando de Flecha longa, Grande cobra, Binômio de Newton, Einstein. Debocha de todos. Entorpecido, inquieto e crítico, põe a si próprio em questão. Na Zona, em um lugar fechado e amplo que se assemelha a um deserto, discorre:

“Não tenho consciência, só os nervos. Se um canalha me censura, uma ferida. Outro canalha me elogia, outra ferida. Ofereço a alma e o coração, me devoram a alma e o coração. Tiro uma vileza da minha alma, devoram a vileza. São todos muito letrados! Todos com fome de

sensações. Todos se agitam a minha volta, jornalista, redatores, críticos, mulheres sem dinheiro. Todos exigindo: “mais, mais!” Que droga de escritos sou eu, se odeio escrever?”.

Dos três, parece o mais destemido. A princípio, afirmara que seu interesse em entrar no “Quarto” seria para recuperar sua inspiração. Posteriormente, revela que está cheio dela. Leva uma garrafa de bebida alcoólica, uma pistola e um passado nada glorioso. Diante do Quarto fala: “Se recordar a minha vida, não vou me tornar mais bondoso”. “Não quero entrar no seu Quarto! Não quero despejar a sujeira da minha alma sobre a cabeça de ninguém, nem sobre a sua, [...]” declara ao Stalker. É o único que questiona a veracidade dos poderes do Quarto. Tem olhar desiludido e língua sarcástica, um fato em particular terá ocasionado isso ou a vida e sua crueza?

O Stalker tornou-se um ancião-sedentário, permaneceu, experienciou o tempo nesse território. Passaram-se vinte anos do inexplicado incidente que deu origem à Zona, fala-se na queda de um meteorito. Quando indagado sobre o desaparecimento das pessoas, responde ao Escritor, “Lembro-me apenas de vê-las embarcar na estação para virem à Zona. Ainda era criança. Pensava-se que alguém queria conquistar-nos”. O Professor e o Escritor são forasteiros-viajantes, estão de passagem. É a primeira vez que entram em contato com aquele lugar. Não viveram e assim desconhecem o passado que lá existiu, o tempo que lá passou. A Zona retornará enquanto narrativas de uma experiência vivida em deslocamento. Para o Professor talvez gere um artigo científico, ou quem sabe o próprio Prêmio Nobel. No caso do Escritor, um novo livro, mais um sucesso, uma vileza de alma.

Nesse filme, quase nada há de céu. A ruína encrustada na terra se sobrepõe. Mesmo a paisagem aberta e verde da Zona comporta uma gravidade. Tanques de guerra figuram lá como animais pré-históricos (imagem 36). Roupas pesadas, escuras, encharcadas enquadram-se bem nesse degradado lugar. Personagens não-heróis caminham próximos, sugam um ao outro, são dependentes, equilibram-se, tencionam (imagem 37). Homens arruinados, gênios da ciência e da literatura, demônios contestadores, esperançosos, homens de fé.

Tarkovski é avesso a personagens de caráter heróico. Em seus filmes não há heróis, nem homens exemplares, nem personagens carismáticos. Mais uma vez nos deparamos com personagens melancólicas e sem certezas. Não-heróis repletos de temores, de malícias. Em *Stalker* isso fica ainda mais evidente. Mesmo aquele que é o guia na Zona, o homem de fé, é assemelhado a um piolho. Evidencia mais fraquezas que forças. Prefere estar só. O Stalker teme não ter no futuro a quem guiar dentro da Zona.

Ninguém parece mais precisar do “Quarto”, ninguém parece mais ter fé. O Professor expõe seu receio de que o Quarto atraia uma multidão e das consequências desastrosas de ver serem atendidos os desejos de pessoas quaisquer. Cientista orgulhoso guarda o temor do não reconhecimento, por isso almeja o Prêmio Nobel. Reservado, cala a dor da traição. Trava internamente uma disputa de egos com um amigo cientista. O Escritor aclamado receia parecer cada dia mais com os seus leitores, eles que são a sua inspiração. Com a certeza de ser um gênio cessaria a sua necessidade de escrever e alimentar seus leitores devoradores de alma e coração. Assim os três expõem suas fraquezas, mas é o Stalker que, em uma apologia à fraqueza, reflete sobre ela:

“Que se cumpra o idealizado. Que acreditem. Que riam das suas paixões. Porque o que consideram paixão, na realidade, não é energia espiritual, mas apenas fricção entre a alma e o mundo externo. O mais importante é que acreditem neles próprios e se tornem indefesos como crianças, porque a fraqueza é grande, enquanto a força é nada. Quando o homem nasce, é fraco e flexível, quando morre, é impassível e duro. Quando uma árvore cresce, é tenra e flexível, quando se torna seca e dura, ela morre. A dureza e a força são atributos da morte, a flexibilidade e a fraqueza são a frescura do ser. Por isso, quem endurece, nunca vencerá”³⁵.

³⁵O trecho: “Quando o homem nasce, é fraco e flexível, quando morre, é impassível e duro. Quando uma árvore cresce, é tenra e flexível, quando se torna seca e dura, ela morre. A dureza e a força são atributos da morte, a flexibilidade e a fraqueza são a frescura do ser. Por isso, quem endurece, nunca vencerá” é de autoria de Lao Tsé. O taoísmo, uma das mais importantes filosofias orientais, filosofia esta que Trakovski se interessava vivamente, se refere muitas vezes a um livro escrito quatro séculos antes de Jesus Cristo, o *Tao-to King*, atribuído ao mestre conhecido como Lao Tsé e de onde essa frase foi extraída.

Imagem 29



Imagem 30



Imagem31



Imagem 32



Imagem 33



Imagem 34



Imagem 35



Imagem 36



Imagem 37



A Zona – percurso, método e verdade

Dois grandes espaços, distintos entre si, marcam o filme. A Taberna e seu entorno industrial (imagem 38) desprovido de cor – mundo urbano – e a Zona e sua natureza selvagem em sóbrias cores. A aparente oposição entre eles não os encerra em lados opostos, tais espaços se habitam, mantêm parentesco, equilibram-se. Seus habitantes são, em parte, responsáveis por essa proximidade, necessitam desses espaços. Uma cartela no início do filme apresenta as primeiras informações acerca da origem da Zona, trata-se do depoimento de um cientista, os créditos são dados a um professor chamado Walles:

“O que foi isso? A queda de um meteorito? Uma visita de seres do abismo cósmico? Fosse como fosse, no nosso pequeno país surgiu o milagre dos milagres, a Zona. Enviamos tropas para lá. Não voltaram. Cercamos a Zona com cordões policiais. E fizemos bem... Aliás, não sei.” (Da entrevista do Professor Walles, prêmio Nobel).

A Zona surge no filme como um milagre. Algo inexplicável, um mistério permanente. Ninguém ali tenta desvendá-lo. Os três desbravadores entram e saem sem nada comprovarem. Dentre todos ali o Stalker tem maior interesse na prolongação desse mistério. Guiar pessoas na Zona é a sua “felicidade”, é o seu “ganha-pão”. Ao chegarem à Zona, a paisagem descolorida torna-se verde. Nos arredores, postes caídos, a carcaça de um automóvel, um rio enevoado. Raso horizonte. O Stalker fala: “Pronto, estamos em casa. Que tranquilidade! É o lugar mais tranquilo do mundo. Ainda vão ver mais. Que belo! Não há ninguém aqui”. Estranho ser um lugar tão tranquilo e reservar tantos perigos, mortes e desaparecimentos. O que a torna tão querida e acolhedora para o Stalker? Na ausência de vida humana, um cão negro ronda esse espaço.

As indicações de percurso, aparentemente descabidas, logo são proferidas. “Por aqui não se volta”, afirma o Stalker. O percurso é lento, eles avançam cuidadosamente, um logo após do outro. Seguindo uma linha invisível. Percurso que já foi outro, mas conduziu ao mesmo lugar. O destino encontra-se logo à frente, ao alcance da mão, mas eles desviam, dão voltas. Na Zona, quanto mais longe, menos risco. Lá nada pode ser mudado de lugar, a presença deles precisa passar sem nada alterar – ao menos intencionalmente. A paisagem é sensível, pode reagir mal à mão intrusa. A Zona exige respeito, caso contrário, castiga. A Zona é viva, pode mudar de humor num piscar de olhos.

Que lugar é esse?! Um presente de uma civilização superior com a intenção de os fazer felizes? Uma mensagem para a humanidade? Uma catástrofe? Uma área radioativa? Para além das indagações da sua origem, o que vemos é um ambiente aberto com vasta área verde, um rio e uma edificação. Na edificação se encontra o Quarto dos desejos. Externamente, tal construção, aparenta-se a um rosto com seus dois olhos e boca – duas janelas e uma porta central (imagem 39). Internamente é um complexo com passagens, águas rasas e profundas, túnel, deserto, poço (imagem 40), sala com telefone e luz (imagem 41), por fim, com o Quarto. No território da Zona o Stalker age intuitivamente. A paisagem está sempre a se transformar, mas ele desconhece o porquê de tais mudanças. Porém, a compreende, a ama e respeita. É um sistema ligado a cada pessoa que ali ingressa, explica o Stalker:

“A Zona é um complexo sistema de armadilhas, se querem, todas são mortais. Não sei o que se passa aqui quando não tem ninguém. Mas quando aparecem pessoas, tudo começa a se mexer. As antigas armadilhas somem, surgem novas. Os lugares seguros tornam-se intransitáveis. E o caminho ora é fácil, ora infinitamente emaranhado. É a Zona. Por vezes, parece até caprichosa. Mas é, em cada momento, como a fizemos com o nosso espírito... Tudo que se passa aqui, dependerá apenas de nós, não da Zona!”.

A Zona está inteiramente ligada aos seus visitantes. Se ela se transforma é porque quem por ela passa provocou. Impossível falsear qualquer sentimento. Assim, o método dessa travessia é construído no caminho e através de cada caminhante. Para além de um percurso focado na conquista do objeto: o Quarto dos desejos, esse mover-se descobre algo novo acionado no ato de deslocar-se. De antemão, não é possível afirmar a sua eficácia. Não há ideal de método, nem de percurso. Cada passo é dado com fôlego, dúvidas e intuição. Há a afirmação de que ele deve ser desviante e, a princípio, desconhecido, capaz de promover um estado contemplativo que a todo instante recomeça, tal qual o pensamento de ritmo intermitente, minucioso e de fôlego infatigável em Benjamin.

O Stalker conhece algumas das facetas da Zona o que não o faz desvendá-la por completo. Seu objeto exige dele constante retorno. Nós, e os outros personagens, retornamos com ele. Construímos nosso percurso, nosso caminho movente e indireto (BENJAMIN, 1984, p. 50). Nesse movimento contínuo renunciamos a uma intenção precisa e constituímos lacunas.

O homem passa, move-se, os seus dejetos ficam. No fundo de uma água pouco profunda, na superfície de um campo aberto. Sempre existem restos. Quem pela Zona passou, deixou algo. O Escritor, a garrafa com bebida alcoólica e a pistola (imagem 42). O Professor, uma bomba. Nenhum dos eminentes perigos anunciados pelo guia se efetiva. Também os desejos permanecem guardados e, com eles, a esperança e a felicidade.

Esperança e felicidade são substantivos empregados várias vezes. O primeiro a remeter-se a eles é o Stalker ao falar que provavelmente a Zona acolhe os sem esperança e infelizes: “Parece-me que deixa entrar quem já não tem esperança. Os infelizes, não os bons ou os maus”. O julgamento feito pela Zona não é moral, nem ético. Há nele algo de compaixão – *compati*: com, *pati*: sofrer” – homens e Zona estão juntos no sofrimento. Em outro momento reflete: “Poderá haver felicidade a custa da infelicidade alheia?”. O Professor e o Escritor também discorrem sobre esse assunto ao longo do filme. Por fim, a mulher do Stalker fecha o tema. Fitando a câmera, afirma que a sua vida é melhor com ele – o marido. Apesar das desgraças, dos medos e da vergonha, ela tem felicidade e esperança. Ela as tem, por estar com ele.

Imagem 38



Imagem 39



Imagem 40



Imagem 41



Imagem 42



Solilóquios – os êxtases do Stalker

Por dois momentos, o Stalker ouve ou recita trechos de parábolas religiosas. Na primeira vez, uma voz feminina fala, não vemos nenhuma mulher, é a voz da esposa do Stalker. Entre os três, só o Stalker a ouve, ou a sonha. Ela pronuncia um trecho do Apocalipse 6, São João³⁶. O Cordeiro – Jesus Cristo abre e lê os selos:

“E sobreveio entre um grande terremoto. O sol escureceu como um tecido de crina, a lua tornou-se vermelha como o sangue, e as estrelas do céu caíram na Terra, como frutas verdes que caem da figueira agitada por forte ventania. O céu desapareceu como um pedaço de papiro que se enrola, e todos os montes e ilhas foram tirados dos seus lugares. Então, os czares, os grandes, os ricos, os poderosos, os fortes e todos os homens livres, esconderam-se nas cavernas e grutas das montanhas. E diziam às montanhas e aos rochedos: “Caíam sobre nós, escondi-nos da face D’Aquele que está no trono, e da ira do Cordeiro porque chegou o grande dia da sua ira, e quem irá sobreviver?””.

Ainda nessa mesma cena, após “acordar” de um breve descanso, o Stalker se senta e cita em voz alta recita Lucas 24:13- 16, O Livro. A Ressurreição³⁷:

“E no mesmo dia iam os dois, dois deles, para uma aldeia, a 60 quilômetros, chamado... E iam falando entre si, de tudo aquilo que havia sucedido. E quando eles estavam conversando e discutindo Ele Mesmo... se aproximou, e começou a caminhar com eles. Mais Seus olhos estavam fechados para que não o reconhecessem. E Ele lhes disse: “Que palavras são essas que, caminhando, trocáis entre vós, e porque estais tristes?”. E um deles chamado...”.

O solilóquio é interrompido, e ele pergunta: “Acordaram?”. O Professor e o Escritor o olham com espanto. Nesse trecho são omitidos algumas identificações, iam dois deles quem? Lucas se remete aos seguidores de Jesus. Eles seguem a caminho da aldeia chamada Emaús que se distancia sessenta quilômetros de Jerusalém. Durante o trajeto é o próprio Jesus que se aproxima, “Ele Mesmo”: Jesus.

³⁶No filme não é mencionado que o personagem cita o Apocalipse 6.

³⁷Novamente nenhuma menção à fonte do texto recitado é feita.

O Quarto – os desejos, a felicidade, a magia

Eles chegaram. Estão diante do Quarto. Mesmo lá, nesse poderoso lugar, o aspecto não é aprazível. De um lado três homens, um ambiente alagado onde bóiam garrafas, águas sujas, lama. Do outro um Quarto do qual pouco sabemos. A passagem que marca a fronteira com o Quarto é grande e desimpedida (imagem 43). É um recinto inóspito, nada convidativo. Entretanto, não é esse o maior empecilho. O receio a impedir a entrada é o da sujeira de dentro, a sordidez da alma. E mais uma vez o Stalker profere a sua recomendação:

“Este é o momento mais importante da vida de vocês. Quero que saibam que aqui se cumprirá o seu desejo mais querido. Mais sincero, mais sofrido! Não é preciso dizer nada. Procurem apenas concentra-se, e recordar toda a sua vida. Tornamo-nos mais bondosos, quando pensamos no passado. E o importante... O importante é acreditar!”.

Nenhum dos dois forasteiros deseja entrar. Pensar no passado, acreditar. Que desejo esses gestos são capazes de fazer surgir? Quem de nós não titubearia ante tal possibilidade? Nos tornaremos realmente melhores ao recordar o passado? O quarto não realiza quaisquer desejos, apenas os mais íntimos, mais recônditos. Só se concretizam os desejos que são da natureza das pessoas, da sua essência do qual não fazem qualquer ideia, mas está dentro delas e as comanda toda a vida. Frente a esse possível restam desorientados. Desorientação provocada pela possibilidade de entrar em um lugar que os aprisionaria, seus desejos mais secretos podem torná-los prisioneiros. Sobre a desorientação nos fala Didi-Huberman: “[...] é a desorientação, experiência na qual não sabemos mais exatamente o que está diante de nós e o que não está, ou então se o lugar para onde nos dirigimos já não é aquilo dentro do qual seríamos desde sempre prisioneiros [...]” (HUBERMAN, 2010, p. 231). Eles já são prisioneiros.

É nesse momento limiar que o Professor desvela a bomba de 20 quilotons que escondia. Sua justificativa para usá-la é ética: “Julgo que este lugar não dará a felicidade a ninguém. E se cair em mãos ruins”. O Quarto é uma úlcera aberta.

O Stalker descontrola-se, agride o Professor, o Escritor o defende. Para o Stalker a Zona é um milagre que faz parte da natureza, em um certo sentido, a esperança. Logo, ele, o Professor-cientista, quer destruir a esperança. “Nada mais nos resta na terra. Este é o único lugar onde podemos vir, quando nada mais nos dá esperança. “Vocês vieram! Porque quer destruir a esperança?”, berra o Stalker ao Professor num discurso fatalista,

um tanto lunático e catastrófico. Este nada diz. É o Escritor quem replica: “Cale a boca, a mim não engana [...]. Quer é ganhar dinheiro com a nossa angústia”. Stalker senta-se diante do quarto, o Escritor desequilibra-se e, na eminência de cair dentro do Quarto, é puxado pelo Stalker, caindo ao seu lado. O Professor senta-se ao lado deles, desarma a bomba e joga os seus pedaços no Quarto. Os três, sentados um ao lado do outro assemelham-se a um bicho: uma grande aranha. Não há mais falas. A água dentro do Quarto reflete essa estranha figura (imagem 44). Olhamos tudo imersos no Quarto que muda de cor. Chove dentro do Quarto. A bomba despedaçada agora passa a fazer parte desse lugar (imagem 45). Logo será resquício. O tempo neutraliza os objetos os une a outros. Peixes nadam próximos à bomba, um líquido escuro invade a água.

Os esforços desses homens no percurso não foram em vão. Eles conquistaram experiências, conhecimentos, histórias, mas não a felicidade. Talvez estivessem a um passo dela. Não há como garantir. Giorgio Agamben teve a coragem de salientar que ser feliz não é questão de merecimento: “O que podemos alcançar por nossos méritos e esforço não pode nos tornar realmente felizes. Só a magia pode fazê-lo” (AGAMBEN, 2007, p. 23). Viver bem e viver feliz são coisas distintas. Esses dois infelizes, Professor e Escritor, são repletos de realizações em suas vidas, mas buscaram o “Quarto”, e, com ele, uma certa forma de magia. Incapazes de entrar ou de destruí-lo, fracassam em ser felizes. São homens dignos, mas em se tratando de felicidade, isso pouco importa, “a felicidade à medida do homem é sempre *hybris*, é sempre prepotência e excesso” (AGAMBEN, 2008, p. 23). O Stalker quase a teve, naquele momento de ir a frente ao Professor. Mas se explicou, sentiu pena de si mesmo perdendo a potência do gesto. Fala de fé e se entristece ao constatar que quase ninguém acredita. Dedicou a sua vida a convencer “seus convidados” a acreditarem, a terem fé. Esquece que “Convencer é infrutífero” (BENJAMIN, 1995, p. 14) e que ter fé é crer em algo que não aconteceu. Ele crê no divino, mas anseia por demais alcançá-lo. Motivo da sua infelicidade. O desejo esmaece. A Zona, a sua “galinha dos ovos de ouro” é despotencializada.

Nem mesmo a mulher do Stalker que afirma ser feliz por ser a sua companheira, o é. O ato de dizer-se feliz quebra o encanto. Ao darmos conta da felicidade vivida a perdemos. O “eu sou feliz” nos encarna, nos dá um ego. Não dar-se conta de sê-lo, nos aproxima de uma ética superior. “A felicidade tem, pois, com o seu sujeito uma relação paradoxal [...]. Só o encantado pode dizer sorrindo: “eu”, e só a felicidade que nem sonharíamos merecer é realmente merecida” (AGAMBEN, 2007, p. 24).

Em *Stalker* mais uma vez Tarkovski foge do nome. Nesse sentido, o filme como um todo, tem algo de mágico. Nele, os gestos falam. Conhecer os nomes dos que ali figuram seria subtrair-lhes a justiça e lhes conferir culpa. “Livre de nome, bem-aventurada, a criatura bate à porta da aldeia dos magos, onde só se fala por gestos” (AGAMBEN, 2007, p. 25). Falar de costas, se virando. Acender uma luz que encandeia. Jogar porcas para abrir caminhos. Voltar, quando a indicação é prosseguir. Colocar uma coroa de espinhos sobre a cabeça. Ver-se deitado ao lado de um cão negro (imagem 46). São gestos que falam por meio de criaturas sem nomes.



Imagem 43



Imagem 44



Imagem 45



Imagem 46

A filha mutante – céleres pensamentos

Após o reencontro na Taberna, a família retorna à casa, uma tigela com leite é oferecida ao novo morador: o cão negro que seguiu o Stalker até lá. É a mulher quem o alimenta. Deitado no chão do quarto, o Stalker tenta se recuperar. Está cansado, mas ainda não chegou ao seu limite. Caso estivesse esgotado, sequer conseguira deitar-se. Recuperado, tornará a ir a Zona, guiará outras pessoas. Ao seu lado observamos, em detalhe, alguns livros em desuso. O quadro se abre e constatamos que se trata de uma estante abarrotada deles (imagem 47). Livros em desuso? Ele também é um homem letrado? A quem pertencem esses livros?

O quarto permanece sem cor, mas tem um ar um pouco mais leve, proporcionado por flocos de algodão que flutuam. Na cozinha, a filha mutante lê concentrada ante a mesa (imagem 48). Sobre a mesa estão três copos em linha reta (imagem 49). Lá é luminoso e colorido. O sutil dourado do lenço que cobre o seu cabelo vaza para o entorno. Os flocos de algodão se multiplicam. Ao fechar o livro que lia, escutamos sua voz declamar uma poesia:

“Como amo teus olhos, minha amiga
E a chama radiante que neles dança
Quando por um instante fugaz eles se erguem
E teu olhar voa célere
Como relâmpago no céu.

Mas há um encanto mais poderoso ainda
Nos olhos voltados para o chão
No momento de um beijo apaixonado
Quando brilha por entre as pálpebras baixas
A sombria, obscura chama do desejo.”

(Fiódor Tiútchev)

“Declamada” a poesia, ela mira um dos três copos, aquele que contém um líquido escuro – Professor – e o faz mover, sem tocá-lo, até a extremidade da mesa. Repete esse gesto com o segundo copo, mas ela só o leva até o meio da mesa, em seu interior vemos

uma casca de ovo – Escritor. O último copo está vazio – Stalker –, ela o move e o derruba no chão. Circunspecta, com sua cabeça pousada sobre a mesa, observa o já familiar som de trem. Ele agora divide o espaço da casa com a 9ª *sinfonia* de Beethoven. E mais uma vez faz tudo tremer com a sua passagem. Na cozinha, iluminado e com luz própria, flameja o rosto da menina acompanhando seus velozes pensamentos (imagem 50).



Imagem47



Imagem 48



Imagem 49



Imagem 50

1. 3 Aura-Alegoria – O longe se aproxima, o perto se distancia

“A alma não encontra em si nada que a satisfaça. Quando pensa em si mesma, não há nada que não a aflija. Isso a obriga a sair de si, procurando na aplicação às coisas exteriores perder a recordação do seu verdadeiro estado. Sua alegria consiste nesse esquecimento, e basta, para torná-la miserável, forçá-la a ver-se e a estar consigo mesma”.

Blaise Pascal

Itália – mundo esvaziado

A paisagem está enevoadada, um carro negro circula através dela. Não há horizonte (imagem 51). Não há céu. Espaçados postes e pequenos arbustos gravitam em torno desse ambiente de pouca profundidade. O carro move-se lentamente através de um caminho precário aberto na vegetação rasteira. Não é um trajeto propício à pressas, a urgências. O carro para, um homem e uma mulher saem dele. Trajam pesadas vestes. A mulher comenta: “Isto é uma pintura maravilhosa, chorei a primeira vez que vi. Essa luz me faz lembrar do outono de Moscou”. Eles estão na Itália, nos arredores Bagno Vignoni, próximos a uma igreja onde se encontra a pintura a que ela se refere, a Madonna do Parto de Piero della Francesca. Nessa cena, e assim será por todo o filme *Nostalgia* (1983), a urgência é um estado ausente. Falas, gestos, corpos e imagens estão em letargia, lhes resta pouco vigor. Mas, com o vigor que lhes sobra, renovam seus ânimos e realizam pequenos feitos. Promessas inadiáveis feitas à vida.

O homem que vimos é Andrei Gortchakov, poeta russo, protagonista do filme. Ele está em viagem e acaba de chegar às imediações da igreja onde se encontra a Madona de Piero della Francesca, mas decide não entrar. Está acompanhado por sua tradutora, Eugenia. A paisagem é turva, desbotada e esvaziada, uma névoa recobre tudo. Eugenia, ao contrário de Andrei, entra na igreja. Seu interior é iluminado e aquecido por velas, nele mulheres oram à Madona. Um plano do rosto quente e petulante de Eugenia é substituído pelo rosto morno e condescendente da Madona do Parto e, logo em seguida, pelo rosto frio e sóbrio de Andrei (imagens 52, 53 e 54). Estamos em Bagno Vignoni, de alguma forma, também estamos no outono de Moscou, estamos em *Nostalgia*.

Gortchakov, poeta e estudioso soviético, viaja a Itália para investigar a história de Pavel Sosnovski, compositor russo do século XVIII. Ele tem o projeto de escrever um libreto de uma ópera baseada em sua vida. Tarkovski nos informa que trata-se de uma história real (TARKOVSKI, 2010, p. 234). Sosnovski se chamou Maxim Berezovski e viveu nos tempos de Catarina, a Grande. Nascido escravo, manifestou um talento musical pouco comum, e seu amo, o príncipe Potenkin, o mandou estudar na Itália. Permaneceu vários anos em Bolonha e foi aclamado como concertista e compositor, mas como nos esclarece uma carta escrita por ele e lida por Eugenia, o músico sempre desejou voltar à sua terra natal. Após um sonho perturbador, que Sosnovski entende enquanto espelho da sua própria realidade, ele decide regressar à Rússia, mesmo sabendo que nesse solo voltaria à servidão. Acaba cometendo suicídio pouco tempo depois de regressar a sua terra.

O filme nos apresenta um homem russo afastado de sua pátria, de sua esposa, de seus filhos, de sua casa. Seu olhar não procura nem se prende a grandes belezas, mas mergulha em uma experiência que viveu um exilado do passado. Nessa viagem ele depara-se, – e, ao mesmo tempo, contagia – com uma paisagem desaparecida na neblina, sua luz é baça, oposta a radiante representação feita por um cartão postal, a Itália do turista. Uma bruma monótona envolve paisagem e personagens.

Além de Gortchakov e Eugenia, há um terceiro personagem: Domenico, morador angustiado dessa pequena e escurecida cidade. O poeta ao deparar-se com ele é tomado por profunda empatia. A história de vida tal morador chama-lhe atenção. Domenico, com a intenção de salvar sua família do fim do mundo se enclausura com ela em casa por sete anos. Foi professor de matemática e hoje é chamado de louco por alguns habitantes da cidade. É um homem de fé.

Nostalgia é o primeiro filme que Tarkovski realizou fora da Rússia, em um período de voluntário exílio. A estética presente nessa obra, o sentimento exposto e a visão da Itália que o filme reflete, não mantém relação alguma com o sol mediterrâneo, a sensualidade pagã ou a alegria meridional. Tarkovski ocultou paisagens atrás da neblina, filmando em interiores escuros e em sombrias arcadas medievais, como para colorir a paisagem com os sentimentos dos personagens, não para deixá-los invadir-se por ela (TARKOVSKI, 2010, pp. 244-245).

As imagens dessa obra conduzem-nos por uma Itália nebulosa, recriada enquanto “Zona”. Algo dos humores desses personagens invade esses dois lugares. Novamente,

como ponto de partida, um nome a fazer-se imagem³⁸. Toda a matéria fílmica é ela mesma nostálgica – melancólica –, comprova Tarkovski diante do material revelado: “[...] quando vi pela primeira vez todo o material filmado, fiquei surpreso ao encontrar nele um espetáculo de absoluta melancolia. O material era inteiramente homogêneo, tanto no tom quanto no estado mental nele impresso” (TARKOVSKI, 2010, p. 244). A *mise-en-scène* do filme é concebida como um estratagema que encarna o conceito de melancolia: personagens em estado de deriva, voltados para si e para o passado, perdidos e sem certezas. Longos e lentos movimento de câmera, espaços esvaziados e em ruínas, imagens de coloração sépia, dejetos como elementos de cena. Michel Chion também afirma o estado melancólico impregnado nessas imagens:

“Une Italie brumeuse filmée avec distance. [...] Tarkovski est évidemment émerveillé, mais aussi soûlé, saturé par la beauté des villes italiennes, et il essaie dans son film de rendre son impression. Son Italie sera étonnamment brumeuse et mélancolique” (CHION, 2007, p. 73-74).



Imagem 51

³⁸Também *Solaris*, *O Espelho*, *Stalker* e, posteriormente, *O Sacrifício*, são exemplos de títulos – ideias – cujo o próprio filme incorpora.

Imagem 52



Imagem 53



Imagem 54



Andrei-Domenico-Eugenia

Em *Nostalgia*, a tríade, Kelvin-Satorius-Snaut (*Solaris*), ou ainda, Stalker-Escritor-Professor (*Stalker*), se converte na tríade: Andrei-Domenico-Eugenia. Todos esses personagens encarnam um estado nostálgico, uns com mais, outros com menos intensidade. A fé, assunto recorrente em Tarkovski, é evidenciada tanto no *Stalker* como em Kelvin e, reaparece aqui na figura de Domenico, o “louco” matemático, de certa forma, também no estrangeiro Andrei. Todos os três são, como outros personagens de Tarkovski, momentos de uma dialética em que fé, arte e ciência se auto alimentam, não se excluem.

Personagens sobriamente atormentados. Andrei é atormentado por seu desencanto, não quer estar onde está, quer regressar ao seu país, casa e família; Eugenia é atormentada por sua falta de fé. Não conseguindo ajoelhar-se, pergunta ao sacristão: “O que você acha de só as mulheres rezarem tanto?”. E Domenico, por ter sido egoísta, desejava salvar só sua família, “Antes eu era egoísta, queria salvar a minha família. Precisava salvar a todos. O mundo!”, fala a Gortchakov.

A instância negativa que representa Snaut, ou o Professor, aparece refratada na figura de Eugenia. Nas obras russas de Tarkovski a rejeição da fé se encarnava em personagens que falavam em nome da ciência, como Snaiut ou o Professor. Na Europa, nosso autor descobre outra figura igualmente racional, que sente uma curiosidade pelo “espiritual”, mas evita qualquer compromisso. Esta é a postura de Eugenia. É ela quem conduz Andrei até o santuário da Madona, embora admita não ser capaz de orar. Eugenia também é capaz de se dirigir a um personagem tão trágico como Domenico com a frivolidade de uma conversa desinteressada: “Me disseram que você teve uma interessante experiência...”. Se enclausurar com a sua família – filho e mulher – em casa por sete anos, significa algo mais que uma interessante experiência.

Eugenia vai ao santuário “só para olhar”. O sacristão lhe recorda que “se houver, algum estranho somente olhando a súplica, nada acontecerá”. Como se fosse uma visitante da “Zona” (*Stalker*), Eugenia pergunta o que é que tem que ocorrer, e recebe uma resposta similar a que podia lhe haver dado o Stalker: “Tudo o que quiser, o que precisar muito”, a única condição é se ajoelhar, isto é, se dispor a humilhação e a entrega, como fazem as mulheres devotas: “Elas têm fé”. Mas Eugenia não pode fazê-lo, tudo a impede, até a sua pesada e volumosa veste. O sacristão, homem simples, ainda lhe chama a atenção: “você quer ser feliz, mas existem coisas mais importantes”.

A tradutora deseja ser percebida enquanto mulher por Andrei. Atrai-lhe a sensibilidade do russo, mas sua fidelidade à esposa distante – a madona morena³⁹ – a enfastia. Terminará por encontrar o seu destino junto a Vittorio, um homem “com inquietudes espirituais e de ilustre família” que há prometido levá-la a Índia. A ironia está em que o aspecto de Vittorio parece muito mais próprio de um delinqüente que de um “espírito sensível”.

Andrei e Domenico são personagens solitários, um cão, é para os dois, a figura mais próxima. São personagens de uma estranha espécie, sua solidão não é extrínseca. Parecem cultivar uma vontade de escapar da mediocridade e, o que promove esse estado solitário não parece ser as circunstâncias exteriores. Suas razões são puramente interiores, nem sequer se fazem explícitas. Nada, nem uma oportuna *voz em off* desvela os personagens. Não há resto de análise psicológica por nenhuma parte. São personagens especulares. Eles se completam, se misturam. Não organizam o discurso sobre o passado como uma sucessão de imagens em regime de superação. Andrei faz seu cão e sua casa na Rússia aparecerem na Itália (imagens 55 e 56). O cão surge inverossimilmente no quarto de hotel em que está hospedado, a visão da sua casa é imagem recorrente a acompanhar seu percurso. Domenico, constantemente, evoca uma experiência do passado para o presente. A de ter enclausurado por anos sua família. Ele também, repleto de fé, faz um discurso altamente revolucionário convidando loucos e sãos a se darem as mãos. Erigindo imagens como essas, Tarkovski acaba por criar uma obra cinematográfica que orchestra movimentos entre coisas próximas e distantes, tempos passados e presente, tradições e revoluções. Exemplo de obra alegórica e aurática.

Domenico, o “louco” que capta a atenção de Gortchakov e acaba imolando-se pelo fogo em uma praça de Roma (imagem 57), encomenda ao poeta a missão de atravessar a piscina do balneário com uma vela acesa, espécie de gesto de sacrifício, de esperança e de compromisso (imagem 58). O gesto sacrificial de Doménico também guarda um desejo de mudança e não de desespero.

Andrei carrega consigo um sinal semelhante ao do Stalker⁴⁰, uma mancha branca no cabelo, dois homens marcados, homens comuns (imagem 59). Também os dois não desejam mais nada que seja só para eles. O Stalker que nunca entra no quarto dos desejos consentidos. O poeta que, após atravessar meia Itália, se abstém de entrar na igreja para ver a pintura da Madona do Parto. Ele afirma já ter visto o suficiente e estar, cansado de

³⁹ É dessa forma que Andrei remete-se a ela quando conversa com Domenico.

⁴⁰ Refiro-me novamente a uma mancha branca no cabelo presente nos dois personagens.

exuberantes belezas. O desejo é o de voltar para casa, o estado é o de nostalgia. Seu olhar está voltado para o passado e pouco interesse tem em ver novas belezas: “Estou cansado de ver as suas belezas. Enjoam-me. Não quero mais nada que seja só para mim”. Desabafa Gortchakov à Eugenia. *Nostalgia*, assim como outros filmes do diretor, não conta histórias propriamente falando. A trama está imóvel. Nem a trama nem os personagens avançam.

Gortchakov é exemplo de personagem passante – em percurso –, mas não daqueles que vagam sem rumo. De todo modo, suas andanças não convergem para um objetivo utilitário, ou esse objetivo se dilui no percurso. Não pretende ser metáfora de alma heróica, ou de alguma personalidade notável. Gortchakov e Domenico expressam uma fraqueza abnegada e altruísta, há nela uma esperança da vida cara a Tarkovski (2010, pp. 249 e 251). O enigma melhor guardado de seus ininteligíveis personagens é precisamente algo de superficialidade.

Andrei, espécie de *flâneur*, chega a Itália atormentado pelo enigma de sua identidade russa, que nunca esteve melhor retratada que na história de Pavel Sosnovski, personagem que o fascina e motiva da sua viagem. O compositor, que era escravo em sua terra, conheceu o exílio e a liberdade na Europa, mas não pode superar a sua nostalgia pela pátria e não pensou em fazer outra coisa que regressar, mesmo sabendo que na Rússia voltaria a ser escravo. Acabou cometendo suicídio, movido por um obscuro desejo insatisfeito. Andrei, não opta pela frívola liberdade porque se sente estranho à cultura europeia. Em um diálogo com Ângela (imagem 60), uma menina, personagem de única aparição no filme, fala: “Estes sapatos têm dez anos, entendeu? Não é importante”. Comprar sapatos novos não passa de gesto vazio. Andrei finalizou sua investigação e se apressa para voltar às suas origens.

Andrei defende com intransigência sua idiosincrasia russa e nega qualquer possibilidade de compreensão entre a Rússia e a Itália, ao menos enquanto houver fronteiras. Quando Eugenia lê os poemas de Arseni Tarkovski⁴¹ em italiano, ele sentencia que “é impossível traduzir a poesia. Toda arte é assim...”. Os italianos não podem entender nada da Rússia, do mesmo modo que aos russos estão vedados Dante, Petrarca ou Maquiavel. Corroborando com essa ideia Tonino Guerra afirma: “A arte é muito ciumenta, você tem que procurá-la em casa”⁴².

⁴¹ Renomado poeta, pai de Andrei Tarkovski.

⁴²Tonino Guerra é o roteirista de *Nostalgia*, e faz tal afirmação no documentário *Através do tempo*, de 1983, rodado enquanto Tarkovski e ele discutiam as ideias e pesquisavam as locações na Itália para o filme.

Quanto a Domenico, parece se fechar em sua cultura e em sua língua. De nenhum modo se diria que é um louco italiano, mas “um homem de fé”, de uma fé desaparentada da cristã e com as peculiaridades da alma russa. Foi professor de matemática, mas agora crê que “1+1=1”, e afirma, “uma gota mais uma gota fazem uma grande gota, não duas gotas”.

Segundo as conversas que se escuta nos banhos termais (imagem 61), se tornou insano por efeito de uma crise religiosa; ou por ciúmes da esposa. Foi então que se fechou com sua família em casa para esperar o iminente fim do mundo, e passou sete anos sem sair de casa, até que os carabineiros os resgassem. Em um plano que remete a este fato – a saída da família do enclausuramento – Domenico aparece fora da casa junto ao seu filho que lhe pergunta se é “o fim do mundo?”. A primeira experiência da criança com o fora é assemelhada ao fim do mundo. Agora, ele está convencido de que tem o dever de atravessar a piscina com uma vela acesa. Ato dotado com um poder de “salvar o mundo”, mas as pessoas do povoado lhe impedem de realizá-lo, e dizem: “é um louco!”. Andrei está fascinado por ele, observa que aqui há muitos loucos: “Agora que abriram os manicômios e já não se sabe o que é a loucura. Os loucos estão sozinhos, mas se encontram mais perto da verdade”.

Quando Andrei o procura em sua casa, Domenico lhe oferece pão e vinho (imagem 62) e confessa o seu “erro”: “Antes, eu era egoísta, queria salvar a minha família”, disse. Agora pensa que há que salvar a todos, o mundo inteiro. Diz estar preparando “algo enorme” em Roma, mas vacila: “Tenho medo de estar só”. Prepara seu holocausto.

Em um “sonho” ou delírio de Andrei, Domenico se converte na contrafigura do russo. O russo se encontra em um cemitério inundado e recita um poema de Arseni Tarkovski. Ele fala em italiano, mas logo pergunta, com palavras de Domenico, porém ditas em russo: “Meu Deus, porque fiz tudo aquilo? São meus filhos, minha família meu sangue. Como pude? Anos sem ver a luz do sol! Temendo o dia, por que tudo aquilo? Por que essa tragédia?”. A qual tragédia ele se referiria? A do enclausuramento de sua família? Ou a algo ainda maior? A rua está completamente deserta, roupas espalhadas, algo sucedeu naquele lugar em caos. Ao caminhar por essas ruas desertas, Andrei se depara com um espelho que lhe devolve a imagem do italiano em lugar da sua (imagens 63, 64 e 65).

Domenico também parece perturbado por seu *alter ego*: Andrei, a quem há delegado sua absurda missão. Em Roma, sobe na estátua de cavalo de Marco Aurelio, o

louco junto ao imperador filósofo (imagem 66). Ele fala durante três dias “como Fidel Castro”, diz Eugenia a Andrei em uma conversa telefônica, porém, para um público indiferente. Seu discurso é o de um esquizofrênico, que sofre por sua identidade fragmentada: “Eu não posso viver em minha cabeça nem em meu corpo. Por isso não desejo ser uma só pessoa. Sou capaz de sentir uma infinidade de coisas ao mesmo tempo”. É igualmente o discurso de um homem que guarda algo de imensidão em seu ser, realidade cara a Tarkovski, “Meu interesse centra-se no homem, pois ele carrega um universo dentro de si [...]” (2010, p. 245).

Domenico afirma que está louco, porém, pede que os loucos sejam escutados alguma vez, que dêem as mãos aos sãos:

“O verdadeiro mal de nosso tempo é que não existem grandes mestres. O caminho do nosso coração está coberto de sombras. Há que aprender a escutar as vozes que parecem inúteis. Os cérebros ocupados pelas distrações devem se abrir a um grande sonho. Há que se alimentar o desejo, gritar que construiremos pirâmides, embora não a construamos. Doentes ou sãos devem dar as mãos. Os que se chamam sãos têm levado o mundo ao limite da catástrofe, mas as coisas grandes terminam. Só as pequenas que duram”.

Duram enquanto vestígios, ruínas; fragmentos de memórias e culturas. Seu discurso continua: “Para que a sociedade acabe com a sua fragmentação é preciso voltar ao ponto onde os sãos tomaram o caminho errado. Há que deixar de sujar a água, [...]”. Vocifera apaixonadamente sob o monumento a Marco Aurélio. O seu discurso de aproximação entre os loucos e os sãos, entre o homem e a natureza finda ao som da Sinfonia nº 9 de Beethoven⁴³, e Domenico, espécie de oblata⁴⁴, se sacrifica, ante a apatia de uns poucos curiosos, ateando fogo em seu próprio corpo. Apenas o seu cão Zoe (do grego: *vida*), parece se apiedar dele.

Exílio, viagem, estrangeiro, fronteiras, desesperança, desencanto, fé, loucura, sanidade, passado, presente. Uma viagem a um território estrangeiro, uma viagem rumo a um passado. Fronteiras territoriais, culturais, fronteiras de língua e de entendimento; fronteiras permeáveis que tenuemente delimitam a loucura da sanidade. Desesperança e desencanto, esperança e fé diante de um mundo e de sujeitos em ruína, um mundo fragmentado, nostálgico, melancólico; o mundo moderno, um mundo alegórico.

⁴³ *Sinfonia nº 9*, coral, O espírito da liberdade de Ludwig Beethoven.

⁴⁴ Outro personagem guarda semelhanças com esse gesto de Domenico, Alexander em *O Sacrifício*, interpretado, precisamente, pelo mesmo ator e caracterizado, uma vez mais, como incendiário.

Imagem 55



Imagem 56



Imagem 57



Imagem 58



Imagem 59



Imagem 60



Imagem 61



Imagem 62



Imagem 63



Imagem 64



Imagem 65



Imagem 66



Melancolia – Alegoria

Tarkovski imprime nas figuras de Andrei e Domenico uma profunda falta de paixão – apatia – pelas coisas que os cercam. Eles não aderem mais a esse mundo. E, se suas almas não se distraem com belezas exteriores – “Estou cansando de ver as suas belezas. Enjoam-me” (Andrei) – resta-lhes afundar, melancolicamente, em seus próprios pensamentos. São pensamentos ritmados pela gravidade tal qual Benjamin os entendia: “Nela [na gravidade], a meditação⁴⁵ reconhece seu próprio ritmo” (BENJAMIN, 1984, p. 163). Na ausência de prazeres mundanos suas almas ocupam-se, com cautela e constância, de coisas mortas, não para unirem-se a elas, mas para, de alguma forma, salvá-las (BENJAMIN, 1984, p. 179). Domenico não desistiu da sua família, na salvação que ele

⁴⁵ A tradução de Sergio Paulo Rouanet da *Origem do drama barroco Alemão*, faz menção que, do original *Tiefsinn* literalmente deve ser traduzido por: reflexão profunda.

prepara cabe agora, além da sua família, todo o mundo: “Antes eu era egoísta. Queria salvar a minha família. Precisava salvar a todos. O mundo!”. Homem e mundo em renovado *pathos* da ordem do sonho, do desejo, da loucura. A fala de Domenico minutos antes de incendiar-se, cada pequeno gesto no decorrer do filme, contém ínfima esperança. São vozes e ações que parecem inúteis, almas atormentadas a desejarem que as coisas pequenas continuem a durar.

Se a atenção dessas almas não prende-se mais ao mundo a sua volta, nele também deve haver algo de apático. O que sentem esses homens dá-se em consequência de um mundo decadente. O que seus olhos vêem – falta de fé, natureza em declínio e apartada do homem, consumismo – afeta-lhes profundamente, “[...] os sentimentos, por mais vagos que eles pareçam na ótica da autopercepção, reagem, como num reflexo-motor, à constituição objetiva do mundo” (BENJAMIN, 1984, p. 163). Takovski, para dar concretude às afecções desses personagens e à “realidade” a que eles pertencem – mundo moderno desencantado – fez da Itália mundo morto: da terra esfumada e enlodada de Bagno Vignoni à casa do ex-professor de matemática (imagem 67). Nessa habitação, fachada e interior refletem um sentimento melancólico. Degradada com seus velhos objetos – espelho corroído, relógio danificado, garrafas pelo chão – comporta o mundo. É logo na porta de entrada que o diretor nos oferece esse vislumbre: um pequeno acumulado de água, lodo e terra converte-se em vale rodeado por montanhas (imagens 68 e 69). Como na gravura “Melancolia” (1514) de Albert Dürer, os objetos dispersos no chão são utensílios da vida ativa agora sem qualquer serventia, ou apenas enquanto objetos de ruminação. Dentro dessa casa chove – como no Quarto da Zona – dentro dela Domenico divide com o poeta a responsabilidade de salvar o mundo. Atravessar as termas com uma vela acesa é o que cabe a Andrei. Imolar-se, não sem antes proferir apaixonadamente as suas ideias de novo mundo, foi o que coube ao sedentário Domenico.

A nostalgia presentificada enquanto filme é a nostalgia do melancólico que se deu conta da miséria da criatura, da condição da criatura, não mais alicerçada por uma desmedida crença religiosa (BENJAMIN, 1984, p. 169). Esses dois personagens estão enfermos de melancolia. Seu mundo, assim como eles, está repleto de restos, de vestígios que evocam uma perda indefinida. Mas a melancolia de que falamos não consegue e nem deseja esquecer o passado. O passado é o que há de mais palpável. Melancolia é um estado anímico, a que entendê-la não, simplesmente, em termos de saudades dos tempos passados, senão como dispositivo que ativa toda produção e estabelece uma forma de representar, recriar e salvar o passado.

A melancolia⁴⁶ é ligada à loucura, à genialidade, à vida interior, ligadas ainda ao desejo de contemplação profunda. Características estas inerentes a Domenico e a Andrei. Nas palavras de Benjamin: “Toda a sabedoria do melancólico vem do abismo; ela deriva da imersão na vida das coisas criadas, e nada deve às vozes da Revelação”, (1984, p. 175).

O melancólico é ciente da sua fragilidade, da sua condição de criatura (BENJAMIN, 184, p. 165). Em condições extremas, a melancolia culmina na loucura. A figura de Domenico expressa essa condição, misto de erudito e profeta, aos olhos dos “sãos”, emblema de um louco. Por um lado, carregado de fraqueza, inércia e apatia, por outro, reflete força, inteligência e aguçado dom contemplativo. Melancólico, ele nos oferece momentos depressivos e êxtases delirantes. Assinalado por antíteses, é um personagem complexo, bestial e divino⁴⁷, aurático-alegórico.



Imagem 67

⁴⁶ BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Trad. João Barreto. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004. No “Drama barroco alemão” Walter Benjamin produz não só uma inversão da valorização concedida a alegoria até ele e, salvo exceções, a alegoria era uma figura sistematicamente desnotada. Além de lançar luz sobre esse conceito esquecido, Benjamin realiza um esclarecimento e uma transformação radical do conceito mesmo. Em grande parte de sua análise o autor se volta a crítica do emprego inapropriado da alegoria na “Filosofia da Arte” do Classicismo e do Romantismo.

⁴⁷ O percurso que Walter Benjamin faz ao teorizar sobre a melancolia perpassa e traz marcas da filosofia Grega, com o pensamento de Aristóteles, da Idade média, da Renascença e do Barroco.

Imagem 68

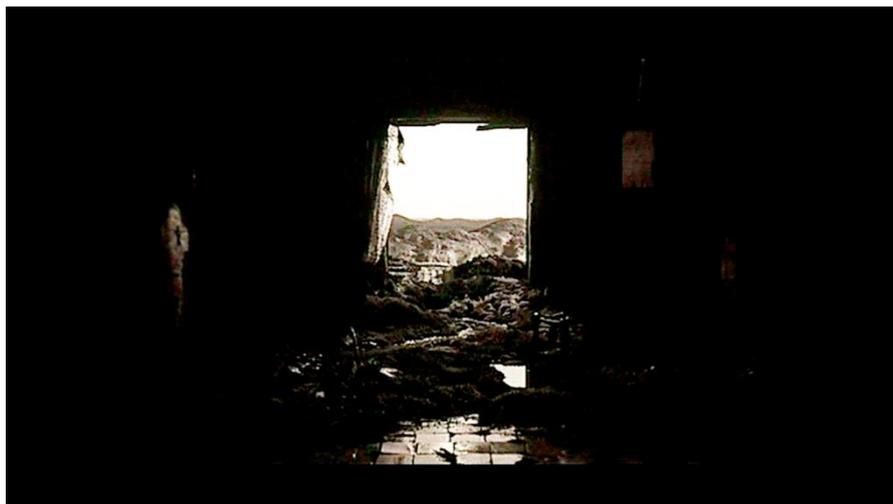


Imagem 69



Ruína - Eternidade

É enquanto ruína, na forma inútil ou na forma degradada, onde a materialidade da imagem, tão cultivada por Tarkovski, aflora melhor. Estas formas estão desprovidas de todo *pathos* romântico, não são uma prolongação do privado. Os filmes de Tarkovski são variações sobre a superfície, sobre o concreto dotado de significado, como conceitos artísticos, igualmente sobre o profundo e a existência. Seu cinema está vinculado ao concreto, ao pormenor, ao homem, ao mundo em decadência. Nem Tarkovski, nem Benjamin fecharam seus olhos para as ruínas que se acumulavam à suas costas. Muito menos se entregaram a uma visão catastrófica da humanidade, nos dois há gestos salvíficos de mínimos efeitos – pensar, escrever, filmar – é neles onde buscam enfrentar o caos. “O que define o pensamento, as três grandes formas do pensamento, a arte, a

ciência e a filosofia, é sempre enfrentar o caos, traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos” (DELEUZE-GUATTARI, 2010, p. 233).

A ambos costuma-se chamar de visionários, “iluminados”, quando em ambos, enquanto autores, a “iluminação é profana”⁴⁸. O pensamento-reflexão, no caso de Benjamin, é o melhor exemplo dessa “iluminação profana”, em Tarkovski poderíamos pensar na própria imagem – imagem-reflexão, temporal e material. Não trata-se de um pensamento ou uma imagem fantástica ou grandiosa, mas pensamentos e imagens da ordem do que não é tão visível – ou é de outra forma. Esses autores mantêm seus olhares nos detalhes, uma antiga mobília, um brinquedo quebrado, um objeto em desuso; fragmentos de mundo. A imagem em Tarkovski é profana, seu uso está vinculado ao o domínio do homem, é uma imagem alegórica. É própria da alegoria a visualidade, ela é imagem, como também uma escrita que compreende as ruínas, Benjamin afirma que “As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas”, (BENJAMIN, 1984, p. 200). As ruínas são a morada predileta do profano, são a forma através da qual as coisas guardam resquícios de histórias não contadas, muito distantes das ruínas sentimentais, das ruínas empáticas ou paisagísticas, aqui elas compõem um mundo supostamente constelar. Um mundo nuclear corresponderia ao símbolo, este permanece tenazmente igual a si mesmo, a alegoria está vinculada ao um mundo constelacional.

Os vestígios, os traços, as ruínas ocupam um lugar central nesta obra e rompem, constantemente, com o fio narrativo sugerido, mas não de todo exposto, através do filme. A sombra do tácito atravessa todas as cenas. Tarkovski não constrói histórias no sentido de engendrar totalidades auto-justificáveis. O texto-imagem-som-filme advém de um centro, mas, continuamente, chama para um fora, não se regozija em uma completude narcisista e se expõem como fragmento, espelho do mundo... O poeta estrangeiro ao atravessar a terma com uma vela acesa torna-se paradigma desse mundo. Mesmo cético, guarda ínfima esperança, reage – através de um gesto mágico (de fé!) – à indiferença, à

⁴⁸ O conceito de “iluminação profana” (*profane Erleuchtung*) de Walter Benjamin inspirado na força do movimento artístico Surrealista é inseparável da combinação de dois elementos: um conceito radical de liberdade, aliado a uma capacidade crítica admirável. Essa força poderosa, verdadeira *iluminação profana*, tem grande importância histórica, pois conduz a uma forma nova e revolucionária de experiência política. Tal conceito também carrega consigo a força das palavras arte, política e pensamento, por essas articulações que tal conceito porta faço uso dele para pensar certos pontos da obra de Tarkovski. Ver, BENJAMIN, Walter. “O surrealismo – O último instantâneo de inteligência européia”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*. (Trad. Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 33.

apatia. Desconhece a utilidade dessa ação, mas a executa. Fora afetado por Domenico que nunca deixou de acreditar que salvaria o mundo através dessa ação.

Andrei não tem paz nem certezas, e se debate diante da nostalgia e da esperança, entre a Rússia e a Itália. Quando descobre em si algo da loucura de Domenico, desperta de sua indiferença. Não consciente do que estava ocorrendo nesse momento em Roma – o sacrifício de Domenico –, se encaminha a Bagno Vignoni e cumpre a vontade que um “louco” lhe havia encomendado: a descabida missão de atravessar a piscina com uma vela acesa. Seria um ato de fé? Travessia velada através das águas pouco profundas do balneário. Irônico é que tal percurso é traçado momentos antes de Andrei enfrentar a morte. Em sua terceira tentativa, ofegante e sem forças, ele consegue findar todo o percurso com a vela e sua chama, mas seu coração não resiste.

Toda a cena final de *Nostalgia* é um contraponto entre dois fogos: entre o fogo destruidor de um holocausto e a chama vacilante de uma vela, desespero e esperança. Antes de morrer, Andrei cumpriu a sua missão e, por fim, parece conhecer a paz. Na imagem final: a casa russa insere-se na catedral⁴⁹ italiana⁵⁰, os cantos russos se confundem com os italianos e, a imagem do cão de Domenico, Zoe, se funde com a do cão companheiro de infância de Andrei. Com ele resplandece a bonomia e a afabilidade de alguém que cumpriu o seu dever. A cada russa acomodada dentro da abadia italiana, emblema final de *Nostalgia*.

Não há apriorismos: “A cidade não vem depois da casa, nem o cosmos depois do território. O universo não vem depois da figura, e a figura é aptidão de universo” (DELEUZE-GUATTARI, 2010, p. 232). Não há dicotomias: a Rússia habita a Itália, o céu é parte da terra, a catedral sem teto é mundo a abrigar a casa, o pequeno é grande. Andrei, o estrangeiro enfasiado e desencantado, é anjo que pode salvar o mundo ao atravessar a piscina de Santa Catarina; Eugenia, a mulher sem fé, pode se assemelhar fisionomicamente à Madona do Parto – ou ser Santa Catarina; Domenico, o “louco” matemático, pode ser Deus⁵¹. Todos eles espécies de aura-alegorias a encurtar distâncias, reunir o separado.

⁴⁹A Abadia de San Galgano.

⁵⁰Vimos, anteriormente, as imagens de Domenico em fogo, Andrei com a vela acesa e a casa russa no interior das ruínas da catedral Italiana.

⁵¹No filme duas cenas sugerem tal proximidade: em uma o rosto de Eugenia é seguido pelo rosto da Madona do Parto, nessa pintura de Piero della Francesca notamos algumas semelhanças entre os rostos das duas mulheres. Mais adiante, em uma cena em que vemos as ruínas da Abadia de San Galgano e escutamos um diálogo entre Santa Catarina e Deus, eles falam sobre Andrei e são as vozes de Eugenia e Domenico que escutamos.

“Ruínas, cujos destroços ressaltam contra o céu, aparecem às vezes duplamente belas em dias claros, quando o olhar encontra em suas janelas ou à cabeceira as nuvens que passam. A destruição fortalece, pelo espetáculo perecível que abre no céu, a eternidade desses destroços” (BENJAMIN, 1995, p. 47)

Não é um dia claro, e pouco vemos do céu, mas a imagem em preto e branco da colossal Abadia de San Galgano a envolver e unir-se à casa, ao poeta, ao cão e a poça d'água, tudo isso embalado por balbucios e pelo canto russo em voz feminina e trêmula eternizam em nós destroços que nunca tocamos.

1. 4 Redenção – O amor, a vida urgente

“O caráter destrutivo conhece apenas uma divisa: criar espaço; conhece apenas uma atividade: abrir caminho. Sua necessidade de ar puro e de espaço é mais forte que qualquer ódio”.

Walter Benjamin

Céu-Terra

Uma ilha, Suécia, qualquer país, uma lonjura. Terra em linhas sinuosas. Mar, ao mesmo modo sinuoso e de um cinza suave une-se ao céu (imagem 70). O encontro entre os limites que dividem essa paisagem desenha um quadro onde peso e leveza estão em profundo equilíbrio. A terra torna-se mais leve e o céu, que se uniu ao mar, mais pesado. Terra e céu dividem a imagem ao meio. Espécie de *yin* e *yang*⁵². Outros elementos compõem esse quadro: um homem e uma criança que juntos plantam uma árvore ressequida. Existe ainda uma solitária e pequena casa ao fundo. Nesse espaço a natureza reina com sutileza, tal qual uma mãe parcimoniosa a observar ao longe as ações do filho. O homem, pequeno fragmento, busca reforçar o elo afrouxado entre ele e a natureza do qual participa. Planta uma árvore morta, propõe a si mesmo o ritual de regá-la até que a vida nela volte a aflorar. Extremos, equilíbrio e harmonia contornam essa imagem. Natureza atemporal, homem histórico. A árvore ressequida diz da presença da morte, – da natureza, da vida. O homem – diz da presença do tempo, da civilização, da historicidade. É uma imagem fria, contudo é uma imagem sóbria. Nela o movimento é interno, em sua aparente passividade age o fluxo da vida.

Essa imagem abre o último filme de Tarkovski, *O sacrifício* (1986). Filmado na Suécia, ele surge da escrita de dois roteiros: *A bruxa* e *A oferenda*⁵³. Nesse derradeiro filme a narrativa é poética e harmoniosa, como uma parábola, diz o diretor em seu livro

⁵² *Yin* e *yang*, ideia feita imagem. Afirmção da existência de forças opostas e complementares em todas as coisas: atividade e passividade, feminino e masculino, transformação. O *yin* é o princípio feminino, a terra, a passividade, escuridão e absorção. O *yang* é o princípio masculino, o céu, a luz e atividade. O profundo interesse de Tarkovski pela cultura oriental, o taoísmo, em particular, abre espaço para fazermos tal aproximação entre suas imagens e esse símbolo oriental.

⁵³ No *Dossiê Tarkovski IV*, documentário sobre a obra do diretor, sua esposa Larissa Tarkovski ao falar desse filme menciona esses roteiros. Em seu livro *Esculpir o tempo* o diretor nos fala: “*O Sacrifício* é uma parábola. Os acontecimentos significativos que contém podem ser interpretados de várias formas. A primeira versão era intitulada *A Feiticeira*, e narrava a história da cura espantosa do protagonista, que sofria de câncer”, (2010, p. 262-263).

(TARKOVSKI, 2010, p.266). Uma parábola mais sobre o amor, que sobre o sacrifício. Como pode ser lido em *Esculpir o tempo*, o amor, aos olhos de Tarkovski, é um misto de dois extremos: servidão e liberdade, um sinônimo de entrega total. O amor não é mútuo (Idem, p. 260). É esse o espírito que está implicado na criação dessa obra. Entrega total à vida, à arte, ao amor. O amor – ato de resistência – é força motriz a reger e alavancar as ações “configuradoras” do autor. O termo “configurador” é utilizado por Benjamin em detrimento de “criador”:

“E, de fato, o artista é menos a causa primordial, ou o criador, do que a origem ou o configurador; com certeza, sua obra não é, de modo algum, sua criatura, mas sim sua configuração. É certo que também a configuração, e não apenas a criatura, tem vida” (BENJAMIN, 2009, p. 62).

A configuração de Tarkovski tem vida, esperança e fé. Foi dedicada, com todos esses atributos, ao filho: “Este filme é dedicado para meu filho Andriosh. Com esperança e fé, Andrei Tarkovski”.

De narrativa linear, mas, nem por isso, clara e sem dobras, a obra nos oferece imagens de um dia em uma família. Trata-se de uma data especial, o aniversário do pai, Alexander. Dia este sobreposto por um inesperado anúncio: uma guerra nuclear, uma catástrofe anunciada a todos através de um comunicado oficial exibido na televisão. Os membros da família: Alexander, o pai, Adelaide, a mãe, Martha, a filha mais velha e o menino, o filho mais novo, recebem seus convidados: Victor, médico da família e Otto, carteiro da ilha. Na casa ainda há a presença das duas serventes: Maria e Júlia.



Imagem 70

A ilha e seus Habitantes da ilha

Quatro mulheres; Maria, cozinheira da família, a “bruxa” em certo momento, nos olha e no fala: “Os partos, as velas o vinho”. Figura enigmática e de parentesco desconhecido. Estrangeira, não é nativa da ilha. Chegou da Islândia há alguns anos. Sua insegurança é sua força. Ela não chega sequer a tomar ciência da catástrofe anunciada. Sua televisão está quebrada, impedindo que tal anúncio ingressasse à sua casa, aos seus ouvidos. De um lado, o desespero da família, do outro, a tranquilidade de Maria em sua casa bloqueada dos acontecimentos noticiados em rede nacional.

Adelaide, esposa de Alexander, ao assistir o comunicado na televisão de sua sala, desespera: “Alguém devia fazer algo? [...] Não há nada que possamos fazer?”, “Tudo é minha culpa. É o meu castigo”. Mulher egocêntrica, só vê e ouve a si mesma. Esconde-se por sobre a sua vazia verbosidade, como o “homem-estorço”, busca apenas a sua comodidade⁵⁴. Martha, filha mais velha, ao falar com o pai recorda dele nos palcos: “Eu me lembro [...] Eu me lembro das representações”. Fruto da antiga vida de Alexander – a de ator admirado por sua esposa –, impetuosa, carrega a lembrança do pai no palco. Júlia, servente da família, enfrenta as ordens de Adelaide: “Mas não vou deixar vocês torturarem o menino! O menino não [...]”. Lucidez, não aceita ser sedada pelo calmante do médico.

Três homens e um menino. Alexander, ator e esteta, jornalista famoso, faz crítica de teatro e literatura, dá aulas de estética na faculdade, mas, sempre muito triste, está cansado de esperar, afirma a força do ato: “Se ao menos houvesse alguém que fizesse algo em vez de só falar! Pelos menos tentasse”. Melancólico, destruidor, se cala e age. Incendeia a sua casa: “A minha vida inteira esperei por esse momento [...]”.

Otto, excêntrico, carteiro-professor. Anjo-mensageiro: “Ainda há uma última esperança. [...] Uma esperança! [...] Não há nada comigo. Mas a Maria pode, Maria!”, fala a Alexandre, busca uma salvação para a catástrofe anunciada. Prognóstico, portador da boa nova. Victor, médico da família mimada, sem receio fala à Adelaide: “Estou simplesmente cansado. [...] É justamente com vocês que estou mais cansado. Cansado de ser babá!”. Fatigado com o peso que a família o impõe, planeja partir para a Austrália.

E o menino, filho mais novo, a princípio, mudo como um peixe, fora operado da garganta, nada fala durante o filme. Na cena final, indaga em voz alta: “No princípio era

⁵⁴ Faço uma aproximação entre a personagem Adelaide e o “homem-estorço”, protegido em seu aveludado cômodo, tematizado por Walter Benjamin no texto: *O Caráter Destrutivo*.

o verbo. Por que papai?”. Fruto da promessa de felicidade junto com a casa, seu nome nunca é mencionado. Em seus rostos, salvo o do menino, vemos a perda da alegria e da vida.

As casas

Espacialmente temos a ilha, nela duas casas entram imagetivamente na trama. A casa da família – a prometida fogueira – e a casa de Maria – a aparente ruína. A casa da família é feita de uma madeira escura e cortinas brancas. Nela, já está contido o fogo; a grande fogueira que marca o fim do filme. Local de convergência entre todos os personagens, a sala, metade escura, metade clara, tem uma mesa central (imagens 71 e 72). Mesa que nunca recebe o jantar em comemoração ao aniversariante. É ao redor dela, desse núcleo, que Adelaide, Victor, Martha, Otto, Júlia e Alexander, recebem, através de uma voz que fala em uma transmissão na televisão, a notícia das ogivas, da iminente tragédia (imagem 73). Uma guerra nuclear? Não se sabe ao certo. Pede-se ordem, ordem, ante o caos.

Nos arredores da casa, sentado em baixo de uma árvore, Alexander conta ao seu filho sobre a descoberta da casa. A primeira vez que ele e a esposa estiveram na ilha, não tinham mapa e se perderam. Chovia. Na curva o sol surgiu, a chuva cessou cedendo lugar a uma claridade, avistaram a casa. Estavam lá, como enfeitiçados, “foi um milagre” a casa estava à venda. Alexandre pensou: “Se eu morasse aqui podia ser feliz até a morte”. Durante a vida, ou dentro da casa “apenas o medo da morte é horrível”. Já sem nenhum temor, faz com que o fogo destrua a casa. A casa onde o filho nasceu já não deve manter-se erguida.

A casa na ilha, promessa de felicidade até a morte para Alexander. Fora dos palcos, ele que era ator – o ator é a própria obra –, vive um intervalo, uma suspensão. Angustiado, melancólico, tagarela, quer algo mais que só “Palavras, palavras, palavras”. Adelaide, sua esposa, uma bela mulher insatisfeita e superficial –, gostava de ser casada com um ator. Há sempre que haver algo desequilibrado para que exista equilíbrio. A promessa se transformara em caos e precisa ser destruída para abrir caminho. Não é o ódio que alavanca tal decisão em Alexander; destruir. Mas uma necessidade de rejuvenescimento, de simplificação. Ele carrega consigo algo do “caráter destrutivo”:

“Pois destruir rejuvenesce, porque afasta as marcas de nossa própria idade; reanima, pois toda eliminação significa, para o destruidor, uma completa redução, a extração da raiz de sua própria condição. O que leva a esta imagem apolínea do destruidor é, antes de mais nada, o reconhecimento de que o mundo se simplifica terrivelmente quando se testa o quanto ele merece ser destruído. Este é o grande vínculo que envolve, na mesma atmosfera, tudo o que existe. É uma visão que proporciona ao caráter destrutivo um espetáculo da mais profunda harmonia” (BENJAMIN, 1986, p. 187).

A casa é destruída pelo fogo, pela decisão-ação de Alexander em atear fogo em seu mundo supérfluo (imagem 74). Não basta a abandonar, permitindo-a existir e seguir ciente de que ela ainda está lá. Extinguir a casa, símbolo morto de uma promessa sem força, para fazer surgir a urgência da vida, a beleza da vida.

A casa de Maria é um misto de ruína externa e de solenidade interna. É uma casa de fachada branca desgastada pelo tempo, com muitas janelas (imagem 75), mas, em seu interior, ela está vedada. Comporta poucos móveis, sóbria, tal como a paisagem da ilha (imagem 76). Alguns detalhes chamam a atenção, objetos religiosos, crucifixos, imagens de santos (imagem 77), Maria é uma mulher religiosa? Fotos em porta-retratos dizem de um passado, ela é uma mulher comum. Uma das fotos nos faz ver um casal no dia do seu casamento. É Maria? Onde está o seu marido? Maria é viúva? Em outra foto vemos duas crianças com um homem fardado? Seus filhos? Não sabemos nada sobre ela, só que veio da Islândia e que é vizinha de Otto. Proximidade espacial – sensível – a sugerir ligação extra-sensível. Os dois personagens têm passado e caráter insondáveis. Uma mesa, um órgão e uma cama dividem um amplo espaço. As janelas que víamos lá fora, não mais as vemos dentro. A casa, seu interior e exterior, é mais que uma paisagem, é um estado de alma, diz de uma intimidade⁵⁵.

A ilha – pedaço de terra a abrigar as casas – remete a um espaço isolado, recortado – fragmento de mundo. Existe um fora que por três vezes penetra o filme-parábola. No início, o telegrama dos amigos Ricardias e Idiotas – assim eles assinam o telegrama – cumprimentando o aniversariante, príncipe Mischkin – personagem do romance: “O Idiota”, Fiódor Dostoiévski –, em referência ao papel interpretado por Alexander há tempos atrás. No meio, a TV que anuncia a catástrofe nuclear e, no fim, o telefonema feito por Alexander para o editor do seu livro. Nesse telefonema fica implícito que tudo voltou a ser como era “antes”, o pedido de Alexandre fora concedido.

⁵⁵Gaston Bachelard nos diz algo nesse sentido em *A poética do espaço*.

Imagem 71



Imagem 72



Imagem 73



Imagem 74



Imagem 75



Imagem 76



Imagem 77



Natureza

“É uma verdade metafísica que toda a natureza começaria a se queixar se lhe fosse dada uma língua. [...] é a tristeza da natureza que a emudece”.

Walter Benjamin

A natureza presente na ilha é sutil, parece adormecida; de verdes esmaecidos. Ela exige sentidos aguçados que a desejem; de outra forma, sua linguagem sempre estará obscura. Adelaide, a esposa, nunca a vê, nem a ouve. Maria, a cozinheira, e o menino, o filho, a veem e a ouvem todo o tempo. Eles guardam resquícios da capacidade de tornar-se semelhante. A natureza gera semelhanças, mas é o homem, mesmo o moderno, que a tem em maior grau, a linguagem nos dá exemplo disso. A natureza na ilha, seus elementos, a forma em que são enquadrados, diz do movimento entre extremos, da ação e da espera, da esperança da vida “redimida”.

Ilha e continente. Natureza e homem, outra relação de lonjura, de distanciamento. Vez ou outra, sons de trovões nos fazem atentar, uma vez mais, para a presença da natureza, através deles ela parece nos falar: “estou por toda parte e, a qualquer momento, tudo posso destruir, a essa família envenenada, a esse mundo desencantado⁵⁶, à humanidade em crise”. Mas ela não fala, não nesses termos. Ela dirige o olhar todo tempo para os habitantes dessa ilha, mas só Maria, o menino e Otto retornam esse olhar. A distância entre eles é reduzida. O canto de Maria, a “bruxa”, lembra a natureza em nós, o menino engatinhando por entre as árvores, também (imagem 78). Em Otto, o colecionador enigmático, há algo de mistério que confere a este uma proximidade à natureza. A todo o momento ele parece iluminado por uma língua ocultada aos demais. É ele a dar a mensagem de esperança que Maria incorpora. É ele a afirmar, após desmaio, ter sido tocado por um anjo mau. O que essa língua escreve – comunica –, exige uma leitura mágica. Língua esta que, em seu âmago, carrega significações mágicas e profanas. Benjamin, ao discorrer sobre a semelhança contida nos sons das frases, afirma: “essa semelhança extra-sensível está presente em todo ato de leitura, abre-se nessa camada profunda o acesso ao extraordinário duplo sentido da palavra *leitura*, em sua significação

⁵⁶ Em decorrência da crescente transformação da sociedade moderna, e, ancorado na teoria de Max Weber, compreende-se o cerne da modernidade como desmistificação e *desencantamento* do mundo social. A tese de Weber se baseava no triunfo da razão abstrata, formal, nos séculos XIII e XIX, como o princípio organizador das estruturas de produção, mercados, burocracias estatais e formas culturais.

profana e mágica” (BENJAMIN, 1994, p. 112-113). Ler a partir dos astros, das vísceras e dos acasos foi sinônimo de leitura em geral. Gesto contido em Otto, exposto através da sua vidência, da sua coleção de casos enigmáticos. A leitura mágica migrou, gradativamente, para a linguagem e para a escrita fazendo parte do mundo profano. Alexander, o pai teórico, diferente de Otto, é um ávido leitor profano, o seu atual estado melancólico circunscreve nele reflexões menos egoístas. Quando na juventude, destruiu o jardim de sua mãe, deu-se conta do mal da interferência desmedida do homem na natureza. Mas recordou isso só agora, assolado por uma profunda desesperança. O seu mundo desencantou, pois pode lê – num momento crítico, partilhado pelas duas leituras – a urgência a ele endereçada, destruir para abrir espaço.

Civilização, violência, poder, ciência usada para o mal, progresso técnico, desequilíbrio, palavras, de outro lado, a natureza, a espiritualidade, a fé, o ritual, o simples, o equilíbrio, a ação. O homem se fecha em seu confortável e aveludado estojo, olha tudo de longe e com uma desinteressada acedia. Mas nesse estojo sempre resta uma brecha, e, por ela pode passar uma sutil luz que venha das estrelas. Não temos mais uma relação de quase simbiose que os povos antigos mantinham com a natureza e com os astros, contudo, sobraram e se transformaram ligações que não nos deixam esquecer dessa relação. A linguagem e os nossos próprios corpos contribuem para isso. O “divino”, a natureza, vivem no homem. Os filmes de Andrei Tarkovski nos atentam sobre isso. Neles há uma incansável tarefa que reúne arte, vida, homem, universo.

Extremos se equilibram. A todo o momento surgem enquadramentos e elementos que o referendam. A estética do filme constrói esse equilíbrio. Planos enquadrando terra e céu, natureza e homem, claros e escuros, filha e filho. Ainda os quartos dos moradores da casa. No quarto do filho, predominantemente claro, nitidamente se desenha uma espécie de *yin e yang* no espelho que é metade iluminado, metade na sombra (imagem 79). O quarto da filha tem móveis pesados e escurecidos (imagem 80). Na grande casa e em sua pequena cópia, réplica do casarão da família feita pelo filho para presentear o pai (imagem 81).

Imagem 78



Imagem 79



Imagem 80



Imagem 81



Alexander e Maria

O início. É Otto, o prognóstico, – ou o vizinho lunático –, quem nos anuncia o aniversário de Alexander, este recebe um telegrama de seus amigos o saudando. Dia sagrado, – 18 de junho de 1985⁵⁷ –, pois assim é o dia do nascimento. Festejado com presentes e banquetes ofertados a *Genius*, “deus a que todo homem é confiado sob tutela na hora do nascimento” (AGAMBEN, 2007, p. 15). Presentear, realizar um banquete, gestos ancestrais que relembram os festejos e os sacrifícios organizados pelos nossos antepassados e oferecidos a *Genius* nos aniversários de seus membros. Nesse encontro comemorativo o banquete nunca ocorre.

Adelaide organiza o jantar, os convidados chegam. Alexander é presenteado com um livro de arte sobre ícones russos (imagem 82) e vinho, oferecido por Victor, por um mapa original da Europa datado do século XVII (imagem 83), oferecido por Otto, pela réplica da sua casa em miniatura, confeccionada por seu filho, – o detalhe contém o todo, o homem carrega o universo dentro de si, a casa em miniatura contém a grande mansão –. O “presente” mais inesperado e significativo é dado por Maria, um gesto de escuta, de compaixão, de proteção e de amor.

O meio. Um trajeto, ir ao outro lado do lago, atrás da igreja fechada, lá fica a casa de Maria. No caminho, o carro do médico acomoda uma veste branca, ela está estendida por sobre o seu banco, a porta aberta do carro nos deixa vê-la. Detalhe visual incomum a deter nosso olhar. Alexander chega à casa da “bruxa”, é o primeiro encontro entre eles, discretos, olhamos de longe esse momento. Maria abre a porta, em suas mãos, uma luz (ver novamente imagem 75). Já não é o clarão com que Alexander vislumbrou a sua casa na ilha, mas, uma pequena claridade nas mãos de uma mulher. Ovelhas vão, eles entram, ovelhas retornam. Alexander fala, Maria em silêncio e atenta, o escuta. As suas mãos estão sujas de terra. Ela as lava: ele não pode permanecer com as mãos sujas! (imagem 84) No órgão, Alexander toca um prelúdio e relembra seu ato destrutivo contra o jardim da mãe. Maria resta atenta e comovida com tudo o que ouve. Angústia, a mão do homem destrói a natureza. Alexander crê, que esse amor evitará a tragédia, e diz: “Você poderia fazer amor comigo, Maria?”, “Salve-me, salve a todos”, com uma arma apontada para a cabeça: “Não nos mate, Maria!”. Os dois se unem como um bloco de mármore esculpido. Iluminados, eles flutuam (imagem 85).

⁵⁷ Tomamos ciência dessa data através de um bilhete escrito por Alexander à sua família antes de incendiar a casa.

Diante da cama, símbolo do poder geracional que perpetua a vida, seus corpos se unem, para, em seguida, flutuarem sem peso sobre ela. Maria, enternecida com o desespero de Alexander o protege, “Aqui nada te acontecerá. Não chore. Tudo ficará bem. Faça amor comigo”. O amor, nem recompensa, nem merecimento, mas um mágico presente. Uma experiência fragmentada onde o divino e o sagrado emanam de um ser particular:

“A experiência fragmentária é na realidade uma experiência de absoluto, pois transcende até mesmo a poesia e apenas no amor manifesta o seu verdadeiro rosto. Agora o enigma do amor em geral consiste nisso: que um ser humano em particular, empiricamente determinado, dependente de mil acidentes, necessitando de muitas ajudas e tão efêmero no seu acontecimento terreno, possa ser visto como alguma coisa divina e sagrada” (PERNIOLA, 2010, p. 145).

A ideia de amor vem por meio da personagem Maria. A mulher tímida, modesta e insegura, antítese da arrogante Adelaide. Tal amor é uma espécie de dádiva divina concedida a Alexander, homem cismático e melancólico, ante uma catástrofe anunciada. Ele marca um momento de ruptura, após o encontro amoroso com Maria, a sua vida, que já vinha dando sinais de iminente ruptura, começa, efetivamente, a se transformar. Tal mudança não ocorre por um destino dado a ele, mas por sua própria decisão, sua ação, que permitem que seus olhos passem a ver diferentes e que seu coração se encha de graça; um milagre. O mais real.

Real também são as excêntricas histórias colecionadas por Otto. Ele narra para a família a história de uma mãe viva junto à aparição do filho morto em uma foto, explicações não são dadas, simplesmente ele diz: “Foi assim”. Suspensão e irrupção de tempos na foto, abolição do tempo em toda comemoração do dia do nascimento, “[...] o aniversário não pode ser a comemoração de um dia passado, mas, como toda verdadeira festa, abolição do tempo, epifania e presença de Genius” (AGAMBEN, 2007, p. 17).

Imagem 82



Imagem 83



Imagem 84



Imagem 85



“Agora”, a vida urgente

Uma imagem, ato necessário, abre e fecha o filme: regar todas as manhãs uma árvore ressequida e sem vida (imagem 86). Acreditar que é de suprema importância fazê-lo, na certeza de que a vida brotará desse gesto ritual, sistemático, urgente e capaz de “mudar o mundo”, algo de semelhante ao gesto de Gortchakov ao atravessar as águas da térmica com uma vela acesa em “Nostalgia”. É nisso que acreditam Alexander e Domenico (*Nostalgia*).

Dessa vez, o oblato-destruidor é um ator afastado dos palcos, um esteta teórico de teatro, um pai. Ele se oferece em sacrifício almejando a “redenção” do mundo, o desejo é o de apartar-se de sua mesquinha vida e iniciar uma vida altruísta. Em uma cena preta e branca, um monólogo, Alexander encara a câmera, dirige-nos o olhar e, discorre: “Dar-te-ei tudo que tenho, abandonarei a minha família que amo. Destruirei minha casa, desistirei do meu filho. Ficarei mudo, nunca mais falarei com ninguém. Eu desistirei de tudo que me une com a vida se Vós fizerdes tudo voltar ao que era antes”. Uma catástrofe foi enunciada, Alexander desesperado implora, promete e se sacrifica. Sacrifício assemelhado a uma graça.

O fim. Após o encontro com Maria ainda resta um último ato, um último rito. O incêndio⁵⁸, destruir para redimir, fazer ver o que está dentro, queimar o invólucro (BENJAMIN, 1984, p.53). Alexander prepara-se, veste seu kimono que traz nas costas o símbolo do *yin e yang* e, em êxtase, ao som de uma música de origem oriental⁵⁹, atea fogo na casa. Destrói a vida anterior para construir e se dissolver em uma outra, uma vida urgente.

O Sacrifício. Oferecer um presente a alguém é sempre um sacrifício. Emudecer, incendiar a casa sonhada, deixar o filho amado, também o é. Destruir, extrair a raiz de sua própria condição, criar espaços, redimir a todos, ao mundo, para que tudo possa tornar a ser como “antes”. Com certeza, esse “antes” do qual nos fala Alexander, será um “antes” renovado e rejuvenescido. Pois assim é tudo que se deixa “despertar”, seja por uma catástrofe, por um incêndio ou por um amor. Destruir um “sonho” para – desperto – construir um antes-futuro redimido, um presente desperto. Destruir para ver a complexidade com olhos simples, para diminuir necessidades, para ver o espaço vazio,

⁵⁸Semelhante ato é narrado por Eugenia, em *Nostalgia* ela conta a história da escrava que coloca fogo na casa dos patrões, tal casa era a causa que a impedia de regressar a sua terra.

⁵⁹*The Mysterious Sounds of the Japanese Bamboo Flute* de Watazumi Doso.

antes mesmo de saber o que ocupará o lugar da coisa destruída. Na ilha, agora temos um espaço vazio, o lugar onde se encontrava a coisa, a casa. Certamente vai aparecer alguém que precise desse espaço. A redenção livra, destrói e dissolve, não mantém nem conserva. Entrega total, servidão e liberdade, o amor. Mais que um ato salvífico que protege, *O sacrifício* remete a uma ação de liberdade que aniquila.

Repetição, repetir um mesmo gesto todos os dias na mesma hora, simplesmente acreditar nele, criar um micro sistema. Diz Alexander ao filho: “o sistema é algo grandioso”, e continua, “Se você faz algo todo dia, à mesma hora, sempre o mesmo ato, como um ritual, sistematicamente, algum dia o mundo mudaria!”. Também Otto nos fala do ato de crer e da cegueira em que estamos, sem olhos para ver o que não pode ser explicado: “Nós somos simplesmente cegos, não enxergamos nada”.

Pai e filho plantam a árvore ressequida, – ela é “bonita” como uma Ikebana⁶⁰ –, Alexander conta ao filho que um monge, Panve Pamve, de um mosteiro ortodoxo também plantou uma árvore seca em uma montanha e disse para o seu aluno Icann Kolov “regar a árvore todo dia até voltar a vida, o discípulo fez isso por três anos e em um dia a árvore estava coberta de flores”.

Regar uma árvore morta, comemorar um aniversário, aguardar por uma catástrofe, encontrar um amor, incendiar sua casa. Nesses pequenos e grandes gestos existe o poder de “redenção” do qual Benjamin nos fala. Encontramos nesses momentos extremos uma loucura lucidíssima, uma invocação, um chamado pelo “nome secreto”, uma abertura, uma suspensão do tempo – um momento crítico onde podemos ler o passado, invocar cada nome, cada imagem perdida. Nele não se sai de mãos vazias.

A ilha, fragmento de mundo. O mar, discreta fronteira. A casa, promessa de felicidade. O menino, presente concedido ao pai. A “bruxa”, amor redimido. O incêndio, destruição que liberta. A vida, mistérios reais. O amor, rosto a unir, na mesma face, a consciência da finitude e a experiência do absoluto.

No início do filme ouvimos Johann Sebastian Bach, *Paixão de São Mateus*, vimos o detalhe de uma pintura de Leonardo Da Vinci, *A adoração dos magos*. Na pintura, uma

⁶⁰O Ikebana é originário da Índia, onde os arranjos eram destinados a Buda, e se personalizou na cultura nipônica, que a tornou mais conhecida. Em contraste com a forma decorativa de arranjos florais que prevalece nos países ocidentais, o arranjo floral japonês cria uma harmonia de construção linear, ritmo e cor. Enquanto que os ocidentais tendem a pôr ênfase na quantidade e no colorido das cores, dedicando a maior parte da sua atenção à beleza das cores, os japoneses enfatizam os aspectos lineares do arranjo. A arte foi desenvolvida de modo a incluir o vaso, caules, folhas e ramos, além das flores. A estrutura de um arranjo floral japonês está baseada em três pontos principais que simbolizam o céu, a terra e a humanidade.

criança é reverenciada, ela recebe um presente de um ancião, um mago⁶¹, e, uma árvore verdejante ergue-se sobre eles. Nesse pequeno fragmento de uma pintura inacabada de Leonardo podemos vislumbrar algo do que Tarkovski engendrou com o seu filme. Um gesto que equilibra e une extremos. Morte e vida, homem e natureza, terra e céu. O absoluto na finitude.

O recomeço. A criança rega a árvore ressequida, o pai cala e o filho, agora, fala, “No princípio era o verbo. Porque papai?”⁶². O pai não está mais lá para responder, mas a sua resposta poderia conter algo da resposta de Otto, “Foi assim”. É possível que a redenção seja alcançada. É possível que a catástrofe seja fatal. Em *O sacrifício* todos têm motivos para a esperança como para a desesperança. O “agora” abre-se para Alexander no dia do seu aniversário – a vida urgente – o fez despertar.



Imagem 86

⁶¹ A Pintura data de 1481, encomendada a Leonardo Da Vinci pelos monges agostinianos de San Donato de Scopeto, de Florença, ela retrata uma passagem bíblica em que os três reis magos reverenciam o Menino Jesus lhe oferecendo presentes, ouro, incenso e mirra. Tal fato é mencionado apenas no Evangelho segundo Mateus.

⁶²Frase que inicia o Evangelho segundo São João.

Parte II – As coisas

2. 1 As casas – Montagem de ideias

Casas-inesquecidas

“Não sei o que é uma casa.

É um casaco, ou talvez um guarda-chuva quando chove.

Eu a enchi de garrafas, farrapos, patos de madeira, cortinas, leques.

Parece que não quero nunca sair daqui.

Então, é uma jaula que aprisiona todos aqueles que passam?

Inclusive um pássaro como você, sujo de neve.

Mas o que contamos um ao outro é tão leve que não pode ser preso no interior”.

Tonino Guerra⁶³

A casa nos filmes de Andrei Tarkovski é uma imagem-aparição que persiste. Volta sempre. No entanto, essas aparições não tentam aproximar o espectador do objeto visível na tela, nem oferecer-lhe novas camadas que o decifrem. Esse objeto reaparece, mas mantém-se estranho e distante, não dar-se a conhecer. Mesmo evidente aos olhos, permanece velado ao conhecimento. A casa é o lugar sempre aberto, exposto e murado. É natureza imemorial, terra natal, um presente miniaturizado e espaço cerrado.

Imagens tais quais essas dizem não apenas de um recurso da linguagem cinematográfica. Tal gesto está implicado na moral criadora de Tarkovski. O que toma a dianteira nesse cinema é o enigma de uma visão, é o ter visto qualquer coisa inseparável do ter sentido alguma coisa. E a afecção não vem acompanhada de uma legenda explicativa. Ao pensar alguns aspectos desses fragmentos de “movimento-duração”, reativo a beleza impressa neles. A história não foi suprimida, ela permanece neles, mas o que aguça o pensamento é a pergunta afirmativa: “por que a história é de tal modo interessante senão porque há tudo isso atrás e junto?” (DELEUZE, 2012, p 394). Imbuída

⁶³Poema escrito por Tonino Guerra, roteirista do filme *Nostalgia*, para Andrei Tarkoviski e lido por ele no documentário: *Tempo de viagem*.

por essa afirmação, uso o “tudo isso” dessas histórias para criar a natureza e índole dessas casas e do que as cerca.

A casa nesse cinema é um objeto inesquecível que excede a piedade das lembranças e da consciência do diretor⁶⁴. Com Agamben, penso que a casa é uma memória perdida e inesquecível nos filmes que vaza e nos atinge. “O que o perdido exige não é ser lembrado ou satisfeito, mas continuar presente em nós como esquecido, como perdido e, unicamente por isso, como inesquecível” (AGAMBEN, 2007, p. 35). As casas tal qual uma “vida imortal” – que não é a vida eterna da natureza, apesar de aproximar-se dela – são casas-inesquecidas. É a casa que, “é a vida que, sem monumento e sem lembrança, mesmo sem testemunho, deve ser esquecida. Não pode ser esquecida. Esta vida permanece, por assim dizer, sem recipiente nem forma [...]” (BENJAMIN, 2011, p. 78). Casas perdidas, casas sem formas. Casas-inesquecidas.

Casa-bosque⁶⁵

O bosque: espaço mítico onde está fixada a casa da família.

A casa: núcleo familiar incorporado ao bosque.

O poço: fosso dos objetos em desuso.

A velha mãe: guia dos filhos no bosque.

Os filhos: A vida por se desdobrar.

A jovem mãe: anjo-profano que observa a suspensão do tempo.

A música: vento que sopra da terra para o céu.

O grito: linguagem inexprimível.

O bosque abriga a casa. Ela, que fora sólida, agora é resto incrustado na terra. No poço a água está enlodada. Uma senhora surge do bosque, é Marússia. Ela vai ao encontro dos seus filhos – Aliocha e sua irmã Marina, ainda crianças. Os três caminham por um descampado. As sobras da habitação ficam para trás. O espaço sonoro é ocupado por uma música: a primeira parte da “Paixão segundo São João”, de Johann Sebastian Bach. No

⁶⁴Na bibliografia sobre o diretor, afirma-se que a sua casa serviu como modelo para a construção de alguns cenários. Afirma-se ainda – Larissa Tarkovski, no documentário *Dossiê Tarkovski VI* – que a descoberta da casa do casal de personagens em “O sacrifício” remete a um acontecimento pessoal da vida de Tarkovski e sua esposa.

⁶⁵Cena do filme *O Espelho*: 1:38:13 minutos.

percurso, mãe e filhos, passam, ao longe, por uma figura feminina. Trata-se igualmente da mãe, entretanto, ainda jovem. É fim de tarde, o sol se põe. A música cessa, dá lugar aos ruídos do bosque. O menino lança um grito (vimos tais imagens no texto 1.1).

O espaço familiar, a casa, converteu-se em campo aberto (imagem 87). Ela, que já continha um devir bosque – pois erguida da mesma matéria – perde paredes e teto. Desmorona vagarosamente na terra. O tempo agiu sobre ela, desfazendo-a alargou suas dimensões. Integrou-a, por completo, ao bosque que a cobiçava. Mãe e filhos caminham juntos nesse espaço aberto. Eles têm pressa. O trajeto é feito a pé, nada carregam, estão leves, estão rápidos. Vivem esse ambiente de perto, o conhecem. Experimentam a força destinada unicamente àquele que percorre um caminho por dentro. Nesse caso, a distância entre o caminhante e o percurso é suprimida. Assim nos conta Walter Benjamin acerca daquele que anda:

“Somente quem anda pela estrada experimenta algo de seu domínio e de como, daquela mesma região que, para o que voa, é apenas a planície desenrolada, ela faz sair, a seu comando, a cada uma de suas voltas, distância, belvederes, clareiras, perspectivas, assim como o chamado do comandante faz sair soldados de uma fila”. (BENJAMIN, 1995, p. 16).

Essa proximidade os avaliza comandar o bosque. Comunicar-se com ele. Em seu interior, através de um gesto, um sinal, podem dispor de novas perspectivas. Demandar ao bosque para adensar-se ou abrir-se em uma clareira. Autoridade própria ao andarilho. Ele toca o caminho, como também, perde-se nele. Macha e os dois filhos foram contemplados com essa autoridade. Uma clareira é entregue a eles. Nessa área alargada, o tempo respira com folgas.

O tempo nos corpos. A mãe, envelhecida, guia seus pequenos filhos. Entre eles há um descompasso cronológico. Esse fragmento em *O Espelho* contém, na mesma imagem, corpos que pertencem a tempos distintos: filhos no passado e mãe no presente. Os filhos expõem uma vida em potência: sua infância. A mãe exhibe rastros de longa vida: sua velhice. Marcha tem o corpo repleto de marcas, o tempo passou para ela, enquanto que, para as duas crianças, imobilizou-se. Irmão e irmã conservam uma vida em potência por ser vivida. Se os traços fisionômicos da mãe mostram a sua velhice, os dos filhos não deveriam mostrar sua juventude. O tempo impresso em seus corpos os afasta, mas eles estão lá, lado a lado, a caminhar. Passado e presente convertem-se em “ocorrido” e “agora”. A relação entre eles não é mais temporal, nem continua, é dialética. Momento-

tensão em que a “imagem-dialética” salta. Instante caro a Walter Benjamin e sua leitura histórico materialista: “[...] a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta” (BENJAMIN, 2006, p. 504).

O encontro entre mãe e filhos na clareira não tem um vínculo temporal-linear. Tal encontro produz uma imagem que fala de comunhão, não de passado e presente. É uma imagem-comunhão. A dialética que ela imobiliza, mostra um gesto de pertencimento atemporal entre homem e natureza.

O vínculo entre mãe e filhos é natural, instintivo e afetivo. A infância convoca a mãe. O apelo dos irmãos é atendido: ser capaz de felicidade. A mãe sente-se visada por eles. Rememora, interroga o tempo. Depara-se com um momento inicial onde o homem ainda não se distanciara da natureza. Espaços fundidos: casa-bosque. Corpos unidos: mãe-filhos. Tempo suspenso. Comunhão entre homem e natureza.

Os corpos afundam cada vez mais no bosque. Em um olhar para trás vê-se o último indício de urbanização. O anjo de Benjamin, nas teses “Sobre o conceito da história”, tem a face dirigida ao passado. Olha as ruínas esculpidas pela tempestade do progresso. É impelido para o futuro. Nessa imagem-comunhão o olhar dos personagens volta-se para o derradeiro indício secular: a jovem Marcha sob um poste em forma de cruz – poste-lápide.

Além do trio em deslocamento, existe um quarto personagem. Uma mulher de aparição e permanência discreta. A vemos distante na paisagem. É Marússia ainda jovem. A mesma Marússia, que fumava sentada na cerca em frente à casa no início do filme, encontra-se de pé ao lado de um porte na clareira do bosque. Estática observa a suspensão do tempo, a indistinção entre corpos e natureza. Não interfere. Mantém-se no tempo cronológico. Verossimilmente, é ela que deveria caminhar de mãos dadas com as crianças – suas contemporâneas – mas, sutil como um anjo-profano, permanece imóvel, os vê partir. Mantém-se entre a casa e o bosque. Nada paralisa os andarilhos, ela é deixada para trás, eles empurrados para a língua dos gestos. Receberam a senha. “A linguagem da natureza pode ser comparada a uma senha secreta, que cada sentinela passa à próxima em sua própria língua, mas o conteúdo da senha é a linguagem da sentinela mesma” (BENJAMIN, 2011, p. 73).

Os personagens não conversam entre si, não há diálogo, não há vozes, mas uma música persiste por quase todo o desenrolar da cena. Ouvimos a *Paixão segundo São*

João. Enérgica, como os gestos da velha mãe, não titubeia, prossegue. Necessita expandir-se. Tudo ali requer um lugar maior. A música, semelhante a uma ventania, invade todo o espaço imagético. É um vento advindo do continente, da terra, das raízes. De ritmo e fôlego vigorosos, parece soprar por cada brecha no solo. Todos os corpos ali vibram e devem cuidar para não irem ao chão. Enquanto caminham, a música-vento soa. Uma espécie de metrônomo oculto escande os compassos do seu sopro – como também os passos de Macha – envia-os da terra para o céu. Preciso, o faz cessar e dar lugar ao grito do menino.

O grito afunda na terra. Gesto de exceção que abala todo o corpo. O inexprimível banha os nossos gritos. Esgota nossos fôlegos. O vento parou de soprar – a música cessou – os pulmões do menino agem, dizem algo “infalável” sobre o caminho. A estrada é abandonada, os três tomam a direção do bosque. Lugar parcimonioso, fora do tempo cronológico. O que age em seu interior é o *Kairós*. Algo especial acontece. Em momento oportuno, a matriarca comparece ao encontro secreto que só pode dar-se nesse território mítico: a natureza. Desprovida de história humana, sem indícios que marquem uma época, a natureza, espaço largo de história rasa, oferece consolo. Um novo campo de ação.

Uma decisão foi tomada: fazer da casa algo maior. A mãe caminha repleta de vida. A tristeza infantil foi afastada. Bem-aventurados mãe e filhos, pois comungam da língua dos gestos onde um grito infantil cela jornadas. Ele é íntegro, claro e intacto. Tal qual um grito bárbaro de vitória. Não diz mais do que quer dizer. É um comando de quem anda por dentro. Um chamado por felicidade. O grito da criança inaugura o novo percurso. Une-se à linguagem muda da natureza. A casa, que um dia fora núcleo familiar, vivificado por memórias, converte-se em algo imemorial. Extremamente antigo, imortal e inesquecível: casa-bosque.

Vida, vida⁶⁶

[...]

2 Vive na casa – e a casa continua de pé.

Vou aparecer em qualquer século.

Entrar e fazer uma casa para mim.

⁶⁶ Trecho do poema “Vida, vida” de Arseni Tarkovski citado por Andrei Tarkovski em seu livro: *Esculpir o tempo*, p. 169.

É por isso que teus filhos estão ao meu lado
E as tuas esposas, todos sentados em uma mesa,
Uma mesa para o avô e o neto.
O futuro é consumido aqui e agora,
E se eu erguer levemente minha mão diante de ti,
Ficarás com cinco feixes de luz.
Com omoplatas como esteios de madeira
Eu ergui todos os dias que fizeram o passado,
Com uma cadeira de agrimensor, eu medi o tempo
E viajei através dele como se viajasse pelos Urais.

[...]

Arseni Tarkovski



Imagem 87

Casa-anjo⁶⁷

A Itália: terra estrangeira.

Andrei: poeta, anjo melancólico.

A pena branca: fragmento perdido que retorna.

A veste branca: invólucro abandonado.

A casa: imagem longe-próxima.

O anjo: o que guarda e aproxima.

A Rússia: terra natal.

Um homem em meio a uma paisagem. É Andrei Gordchakov o poeta russo em viagem pela Itália. Vemos o seu rosto frontalmente e bem próximo. Ele olha para o lado e uma pena branca cai sobre seu corpo pousando a seus pés (imagem 88). Próximos à ela estão uma poça, uma taça e uma veste branca já degradada (imagens 89 e 90). Muito lentamente ele se agacha e recolhe a pena. Volta a erguer-se. Em seu dedo, uma aliança. Ao seu lado, um estreito caminho e um poste (imagem 91). Andrei volta a olhar para o lado e avista uma casa ao longe cercada por árvores. Um anjo caminha lentamente a sua frente (imagem 92). Por um instante ele para e devolve o gesto de Andrei: olha para o lado. Som de sinetas e água corrente. Vozes entoam um som ilegível. Toda a cena é preta e branca.

Um rosto sob um céu do qual só vemos indícios. No seu semblante, melancolia e sobriedade. Andrei é assim, de gestos e feições enfastiados. Suporta um peso do qual não pode livrar-se: a memória da sua casa. Em um dia frio e sem cor, nos olha com profundidade, mas logo desvia. Uma pena branca cai, escorrega por seu corpo. Fragmento perdido que retorna ao dono. A pena pertence a ele, assim como a veste branca a seus pés. São resquícios da sua história, da sua tarefa: guardar e fazer o longe aproximar-se. Andrei carrega indícios que denotam seu caráter angélico.

O corpo do poeta russo pouco se move, é lento. Toda a cena é lenta, mesmo que só dure alguns segundos. Esse homem não deseja mais mover-se. Na Itália, faz sua casa na Rússia aproximar-se. Ao olhar para o horizonte, lá está a casa. Ele é consciente dessa presença, não há assombro, mas, constatação. Ninguém está por perto, só um anjo que

⁶⁷Cena do filme *Nostalgia*: 00:12:28 minutos.

caminha em direção à entrada da casa e lhe retribui o olhar. A casa está guardada, mesmo na sua ausência, a casa está guardada.

A casa é presença constante. Para onde quer que ele olhe, lá ela estará. De olhos serrados, lá estará a casa. É manifestação íntegra sedimentada na alma do melancólico viajante. Mas Andrei é homem sedentário, mesmo em viagem, permanece em sua morada. Desloca-se, porém, não afasta-se dela. Viaja para confirmar a falta que sente de um lugar que o compreenda. Guarda esse lugar e é guardado por ele. Esse viajante é reflexo do anjo por ele avistado. Deseja o que o anjo realiza: pisar o solo da terra natal. Voltar a olhar os seus sem distância. Não unicamente para a aliança em seu dedo que também os liga a eles. O anjo que vemos pisa a terra. Ele possui longas asas, mas não voa. Seu lugar é na terra, na casa.

A veste branca e em desuso aos pés de Andrei seria do anjo? Andrei seria o anjo? Sim, é ele o anjo, aquele que se projeta no tempo e no espaço. O que guarda e carrega consigo o passado, a tradição, a história, o aqui e agora; igualmente, é aquele que destrói e renova – redime – tudo isso. Sua presença é aurática e alegórica. Ele faz o longe (a Rússia) aproximar-se e, do mesmo modo, o próximo (a Itália) alonjar-se. O “homem” – o perto – significa o “anjo” – o longe. O encontro entre eles, a recíproca de seus olhares retira o véu da aura, sua sacralidade, e a converte em alegoria, seu outro profano.

Anjo-Andrei, aura-alegoria. Alegoria, movimento de distanciamento do que está próximo. O próximo se revela distante. Uma coisa significa outra coisa. O alegórico aponta para o outro, para um sentido mais além. Ele não é apenas ele mesmo, é o dizer de um outro, mas também não é só esse outro. Aura, movimento de aproximação do distante. O distante se fixa no próximo. O tempo e o espaço emanam da coisa, tomam a coisa. “Aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 170). Aparição do tempo e do espaço em algo próximo. Um fenômeno de estranhamento:

“O mais curioso dessa vozeria era a sua ressonância inteiramente dialetal. Era como se os marcelheses, por assim dizer, não soubessem francês o suficiente. Haviam permanecido no estágio do dialeto. O fenômeno de estranhamento que aqui estava em causa, e que Kraus formulou muito bem: “Quanto mais de perto examinamos uma palavra, mais ela parece devolver o olhar de longe” (Karl Kraus), parecia estender-se também ao domínio visão. Em todo caso, encontro entre minhas notas a observação maravilhada: “É incrível como as coisas resistem aos olhares””. (BENJAMIN, 1984, p. 36)

Andrei vê o anjo, tem visão penetrante, pode reconhecer os “homens do invisível”, mensageiros escondidos em formas humanas ou de animais. (AGAMBEN, 2007, p. 34). O anjo-Andrei sobrevoou o poeta-Andrei, deixou cair uma pena e, ao longe, lhe retornou o olhar. O poeta na Itália, o anjo em algum lugar da Rússia. Os dois, da mesma forma que as duas mãos em “O espelho”, são imagens especulares. Imagens dialéticas a lampejar, refletem e unem extremos (BENJAMIN, 2006, p. 515). O poeta ao olhar para o lado vê o anjo, vê a si mesmo. Céu-terra. Longe-perto. Peso-leveza. Mensagem-mensageiro. Homem-anjo.

Diante da casa e de pés no chão, o anjo não é mais que a presença do ar respirado pelo poeta naquela morada: sopro. É ao mesmo tempo vida e espírito e linguagem (BENJAMIN, 2011, p. 60). Outra tênue presença ocupa essa imagem. São vozes a balbuciar ruídos ilegíveis. Lamentos impotentes a clamar o retorno da presença-ausente: Andrei. Na Itália ele guarda e reflete-se na sua casa russa. Lar sagrado e profano. Enraizado na terra e povoado por anjos: casa-anjo repleta de ar. Onde quer que seu habitante esteja ela estará a mirá-lo. Espaços e aparições. Imagem-mensagem: enquanto estiver arejada, a casa permanece.

Imagem 88



Imagem 89



Imagem 90



Imagem 91



Imagem 92



Casa-cópia⁶⁸

Alexander: o pai presenteado.

A grande casa: paradigma.

A pequena casa: cópia, presente do filho

Maria: a que desvenda o segredo.

É fim de tarde, quase noite. Dia do aniversário de Alexander. Ele caminha fora da casa, procura por seu filho, mas depara-se com uma réplica da sua casa em miniatura (imagem 93). Por um momento imobiliza-se e a observa. Vê-se o casarão da família, paradigma da pequena cópia (imagem 94). Em uma poça, vemos o seu reflexo e, no chão enlameado, a pequena réplica (imagem 95). Maria, a empregada da família, é avistada por Alexander a caminhar por entre algumas árvores (imagem 96). Ele a chama por seu nome. Iniciam um breve diálogo. Maria parte, caminha por um descampado, afasta-se. Toda a cena é preta e branca.

A grande casa, seu reflexo na poça e a sua réplica. Original (paradigma), especular e cópia. O multiplicado nessa imagem não é mais um corpo – mãe ou homem-anjo – e sim, uma casa. O patriarca caminha no entorno da casa, procura por seu filho. Nesse vagar, depara-se com um inquietante objeto: a sua casa em miniatura. Curvar-se para observá-la melhor. Constatar o que vê aos seus pés. Seu corpo e seus olhos voltam-se para o chão. E lá está a terceira casa, idêntica à sua, mas em tamanho reduzido. Espanta-se com aquele pequeno objeto em meio à lama. Estranha tal aparição e exclama: “Quem fez isto? Os Deuses?”. Alexander é tomado por um sentimento de pavor. Vê subjugado a si algo que lhe é tão caro – a casa dos sonhos – o faz estremecer. O poder de erguê-la com suas mãos o enche de receio.

Ainda tomado pelo espanto desse encontro, Alexander avista a servente da família a caminhar em meio às árvores. Chama o seu nome: “Maria!”. Ela assusta-se ao ouvi-lo. Maria é reservada, pouco dada à conversa. Ao aproxima-se dela, indaga: “Quem fez isto?”. Referindo-se ao seu achado. Maria responde: “Foi o menino”. “Mas o que é aquilo?”, insatisfeito, continua a questioná-la. “Ele fez isto para você. É seu presente de

⁶⁸Cena do filme *O sacrifício*: 00:44:05 minutos.

aniversário que ele fez, junto com Otto, o carteiro”. A casa-cópia é um presente de aniversário.

É mesmo assustador receber algo em tamanha correspondência consigo. A casa-cópia é uma dádiva. Oferenda que só cabe ao ofertado. “Os presentes precisam corresponder tão profundamente ao presenteado que ele se assuste” (BENJAMIN, 1995, p. 36). Assim sucedeu com o pai. Tal oferenda é um artefato recém-confeccionado por seu filho. Comporta a atenção do olhar e verdade das mãos. A veracidade da minúscula casa está garantida pelas mãos da criança. Pois “só mãos verdadeiras escrevem poemas verdadeiros⁶⁹” (CELAN, 1999, p. 165). Em um presente oferecido pelos Deuses haveria uma magia misteriosa, o incompreensível. No de um filho – uma criança – há a magia verdadeira, imaginação e brincadeira. O filho pode estar atrás de uma árvore a rir dos sobressaltos do pai. Menino desaparecido, pequeno artífice que recria o macro no micro. Exerce sua capacidade de gerar semelhança. A cópia tornou-se independente do seu modelo e do seu criador. No encontro com Alexander ela é pura astúcia.

A casa-cópia é uma imagem-artimanha. Seu intuito é “despertar” o pai. O fazer ver, no pequeno, a dimensão colossal que tomou a casa. De morada, transmutou-se em prisão, labirinto. A revelação é feita em um dia marcado no calendário, este que é “essencialmente ritmo, alternância, repetição – imobiliza-se agora no desmesurado dilatar-se de um único dia festivo” (AGAMBEN, 2012, p. 82), o aniversário de Alexander. É um dia frio. Maria segue na paisagem preta e branca de raso horizonte. Não vemos mais o pai presenteado.



Imagem 93

⁶⁹Fragmento da carta escrita por Paul Celan à Hans Bender (Paris, 18 de maio e 1960).



Imagem 94



Imagem 95



Imagem 96

Casa-interior⁷⁰

Porta: brecha a se abrir.

Cama: elemento claro, destaca-se no quadro.

A casa: espaço interno.

Homem: O Stalker, nunca dorme.

Criança: a que sonha.

Mulher: a esposa que espera.

Quarto: a casa inóspita.

Um quarto. Sob uma cama dormem pai, mãe e filha. É um ambiente escuro e úmido. Paredes, piso, portas e janelas estão envelhecidos (imagem 97). Sons de goteiras se misturam ao barulho da passagem de um trem. Objetos trepidam com essa passagem (imagem 98). Vemos os rostos dos três deitados em perfil. O pai e a mulher estão acordados, mas permanecem na cama (imagens 99, 100 e 102). Uma muleta está recostada na parede atrás da cama. O homem levanta-se cuidadosamente, veste-se e sai do quarto (imagem 102). Por entre a brecha da porta fechada por ele a poucos instantes, vemos a mulher levantar abruptamente e sentar na cama (imagem 103). Toda a cena tem cor sépia.

À nossa frente uma porta entre-aberta. É um quadro escuro, um ponto claro mais ao fundo se destaca. Com o aprofundar da imagem chegamos cada vez mais perto da porta, atravessamos. A região clara logo se define: uma cama e seus brancos lençóis a ocupar o centro de um quarto. Uma família dorme sobre a cama: pai, filha e mãe. É de manhã. O ambiente é mal iluminado. Pouca luz entra nele.

Tal qual um astro sem luz própria, a cama clareia esse cômodo. Ela se destaca nesse escuro compartimento. Objetos menores, em tons mais claros, também destacam-se na escuridão: um pedaço de algodão, dois comprimidos, um copo com água, um papel amassado, uma maçã mordida e um livro. Pequenos pontos claros sob a sombra de um grande e esvaziado quarto. Uma robusta parede, logo atrás da cama, equilibra dois pesos equidistantes. O da janela atravessada por uma luz fraca, e o das muletas a aguardarem seu uso. Cama, parede, janela, muletas, compõem um quadro decadente. Ouvimos som

⁷⁰Cena do filme *Stalker*: 00:03:45 minutos.

de água a gotejar. O aspecto úmido das paredes e do piso confirma essa presença que claramente escutamos. Um quarto-gruta onde goteja água. Lá, cada detalhe pesa. Da cama ao algodão reluzente, tudo pede chão. Quarto: espaço cerrado, precário e inóspito.

Da casa só conhecemos o seu interior. Não vemos o que há lá fora, entretanto, sabemos que perto passa um trem. Seu barulho invade esse lugar. Os objetos dentro do quarto vibram com a passagem desse trem, nós, como guiados por seus trilhos, sobrevoamos baixo os três rostos em perfil. Percebemos que só a criança dorme. O homem está de olhos abertos, arregalados, quase. A mulher também está desperta, mesmo em perfil vê-se seus grandes olhos que nada fitam. Ele se levanta cuidadosamente, veste-se e sai do quarto.

O pai, o Stalker, parece nunca dormir. Um cansaço de corpo e alma o acompanha permanentemente. Sua casa não o conforta, dentro dela ele é sombra a andar sorrateiramente. De olhos turvados, pouco pode ver, seu deslocar é vagar. Também o mundo lá fora não o conforta. Se ele sai, nem se dá conta.

A cama reuni. Pai, mãe e filha, lado a lado. Mas sobre ela seus corpos não descansam. A fadiga está estampada no aspecto degradado do quarto, nos rostos do pai e da mãe. Rostos humanos “como uma história a contar ou uma geografia a explorar” (AGAMBEN, 2007, p. 29). O homem de testa franzida a olhar fixo suas duas companheiras de leito está sempre a se despedir. A mulher tem olhos imensos, mas olham para o nada, aguardam a nova partida do marido. A criança, uma menina de cabelos cobertos por um lenço, dorme, sonha pelos três. Entre os corpos de seus pais é elo adormecido que não se romperá. Esses rostos contam uma história de sofrimento e cumplicidade.

Nessa casa, diferente das outras, não há qualquer indício de natureza. Nem um jarro com uma planta morta nos faz lembrar dela. Apesar da umidade, lá dentro a vida é seca. Aos seus moradores resta compartilhar a cama e seus corpos vazios. Quem sabe não seria em um lugar vazio: corpos e casa onde algo de especial se daria? Esse espaço deve conter algum poder. Dentro dele não vemos o teto, talvez o que esteja por sobre a casa seja um céu opressor que a afunda contra o chão. A casa-interna é canto profético. Seus objetos quase intocados guardam coisas do passado. O especial nela em potência não se ativará com o vagar do pai ou com a resignação da mãe, mas entrará em ação através da filha que ainda dorme, guarda, vela, sonha o sonho que virá. A casa-interna é rincão profético, é passado:

“... esse canto do zoológico trazia em si as feições do porvir. Era um rincão profético. Pois como há plantas que nos fazem ver o futuro, também há lugares que têm esse mesmo poder. Em geral, são sítios abandonados, e também copas de árvores acuadas contra muros, becos sem saída ou entradas de jardim, onde ninguém jamais se detém. Em tais lugares, parece ser coisa do passado tudo o que nos espera.” (BENJAMIN, 1995, p. 94).

Imagem 97



Imagem 98



Imagem 99

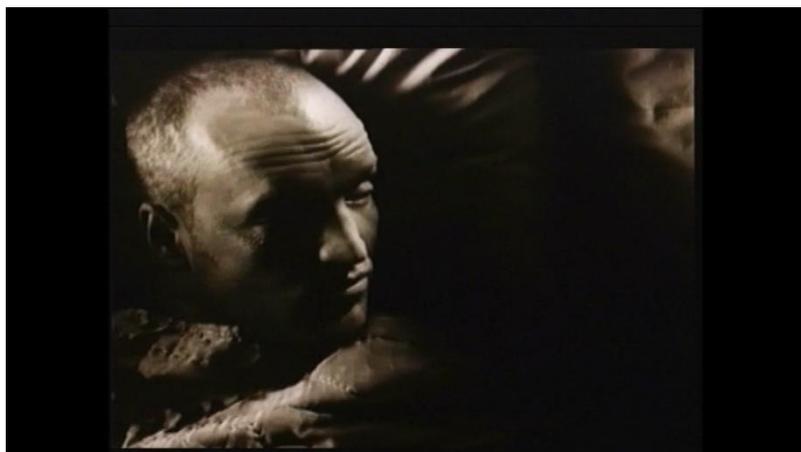


Imagem 100



Imagem 101



Imagem 102



Imagem 103



2. 2 Os rostos – O trecho

“Quem nunca alcançou, como num sonho, esta substância lenhosa da língua, a que os antigos chamavam *silva* (floresta), ainda que se cale, está prisioneiro das representações”.

Giorgio Agamben

Quatro mulheres: Marússia, a Esposa do Stalker, Eugênia e Maria. Personagens femininos dos filmes. Elas representam papéis: uma mãe, uma esposa, uma tradutora e uma serviçal. São Atrizes a cumprirem um roteiro. Nesse roteiro quatro cenas incomuns – o desenrolar desses filmes é repleto de cenas inusitadas, corpos que flutuam, sonhos – entretanto, essas, especificamente, destacam-se pela repetição de um gesto. Modulado diferentemente a cada filme esse gesto reaparece em todos eles. Trata-se de um rosto feminino que se volta para a câmera – dirige-se a nós. Dentro desse movimento um outro ainda mais surpreendente: nesses rostos, seus olhos nos põem sob mira, convocam nosso olho – nos olham. É por esse gesto inquietante que as cenas aqui deterão a minha atenção.

À sua maneira, cada cena é “devorada” por esse órgão da visão. A proeminência desse olho é inegável. O que ocorre não é uma desapareição, anulação da cena, mas sua intensificação. Em uma sala de uma casa estranha, em um quarto após a volta do marido, em um sonho do poeta russo ou em uma sala preparada para um jantar, os olhos das personagens irrompem e enfraquecem o entorno, sugam a atenção e expandem-se por todo o quadro. Nessa expansão há um centro, o olho. Menos por sua nitidez, mais pelo gesto.

Atento, novamente, para o gesto em questão: as personagens olham para a câmera – nos olham. Acontecimento perfeitamente identificável, mas, nem por isso, transparente ou “reconhecível”. Gesto produtor de potencialidades, “algo se *passa*, passa, delira no espaço da representação e resiste a “se incluir” no quadro, porque provoca desorientação ou *intrusão*”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 342-343). São olhos intrusos que ferem (Marússia), afundam (a Esposa), flutuam (Eugenia) e turvam (Maria) as imagens do qual são parte. Vincam as expressões faciais e com elas toda a imagem, toda a cena. Irrompem como por um acidente na cena. Cortam a narrativa despropositadamente, nos colocam em uma posição de incompressibilidade. Reinam soberanos e, de certa forma, destroem a cena, desviam seu caminho. Levam-na a outro lugar. Diante dessas cenas experienciamos

o olho no olho. Órgãos pulsionais a clamarem por nossos olhos impuros. Olhar é ato corporal-intelectual que nem tudo captura, reconstitui ou detalha (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 317). O visível permanece cheio de restos. A descrição não se esgota. Os detalhes permanecem obtusos. Nessas cenas, de todos os detalhes, essa mirada é o mais obtuso. Dentro dessas imagens, ela converte-se em “trecho”⁷¹.

Trechos são “sintomas”. Assim se refere a eles Didi-Huberman: “o trecho é o sintoma da pintura no quadro” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 335). Algo que deriva de uma lógica dos desejos, nele a imagem guarda algo de histeria, é rasgo por onde passa o precário, o parcial, o acidental. Insistente, é a parte da imagem que irrompe de forma ostensiva. O gesto nítido, a troca de olhares, turva nosso entendimento. Nos sugere dúvidas. O visível não se completa, mas se expande. Não trata-se de um detalhe, mas de um ponto expandindo-se.

É com essa expansão que dialogo e crio relações de fulguração. Relações que diferem-se de uma abordagem descritiva e exata que significa e reconhece um signo icônico. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 317 e 323). A descrição entra, em um momento inicial, enquanto esboço da cena. Enquanto escrita que relaciona ações, objetos, gestos e imagens. Meu desejo é percorrer um caminho até o “aceno” ocular. Escrevo ciente de que as imagens aqui perscrutadas – rascunhadas – permaneceram i-descritas. O representado nessas imagens permanecerá, de certa forma, irreconhecido. O olho que salta da imagem conservar-se-á não precisado. O gesto de rascunhar essas imagens não manterá aparência com uma fenomenologia – simbolizante – do reconhecimento, da identificação, da comparação, da busca pelo referente. Mundo exterior e imagem, ou mesmo, a imagem e esse texto não se identificam totalmente. Aqui imagem e texto são coisas distintas, há que olhá-los sem compará-los, e sim abismar-se com eles. O olho-olhar de que falo é “sintoma”, lampejo, efeito da imagem que é matéria filmica – tempo e movimento. Risco colocado à representação, “acidente da representação” – proeminência da apresentação (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 320-332-333).

As pinceladas em uma pintura, os movimentos em uma cena – certos “trechos” de uma imagem – expõem e escondem “sintomas”. Olhando uma pintura Georges Didi-Huberman surpreende-se com algo na tela – um “trecho” que o assalta. Conceito que distingue-se dos signos miméticos e descritíveis, das significações precisas, do nomeável e identificável, dos detalhes reconhecíveis – partes complementares de uma imagem.

⁷¹“Trecho”: conceito tomado de Proust e polido por Georges Didi-Huberman no livro *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

Essas mulheres nos dirigem suas visadas, o gesto em si e a forma como isso ocorre as transformam em um “gesto insensato, informal, incompreensível, não icônico” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 333). Semblantes femininos portadores de um “sintoma” indesvendável a atravessar os filmes. Andrei Tarkovski orquestrou esses gestos, é seu autor, as personagens os encarnam. Entramos em contato com eles – nada mais os controla. Nosso autor reconhece o poder de um rosto, a força de um olhar e, em seus filmes, lá encontram-se para nos assombrar. Não enquanto artimanha a fazer ver a técnica, a ficção presente nos filmes, mas para nos capturar sem aprisionar nossos delírios. Ele permite que a cena se abra. Em uma relação sináptica, nos abismamos nela. Um confim. A linha ao longo da qual dois domínios se tocam, se determina um contato (CACCIARE, 2005, p. 13). Zona perturbadora a durar por segundos ou minutos. Ante esses rostos somos tomados por sobressaltos e abalos.

As imagens “sussurram” algo. Em dado momento surge um “grito”, é o olho – é o “trecho” – zona de confim. Momento de intrusão e desestabilização. Olho insistente e confrontador. Ultrapassa toda a necessidade de indicar qualquer coisa com precisão. Fulgurações que ensejam uma leitura expandida. Zona intensa que se torna outra coisa: lança, poço, água-rasa e mesa-posta.

Rosto, olho-lança⁷²

A sala: quente, a iluminação pontual confere um tom dourado as paredes de madeira.

O rosto: belo, parcialmente iluminado, contrastado.

Os olhos: claros, azuis, um ponto de luz em cada um.

Exórdio, a cena:

A jovem Marússia e seu filho Aliocha estão nos arredores da casa de Nadejda Petrovna⁷³ Na soleira da porta, sujos, molhados, descuidados, aguardam o convite para entrar. Trata-se de uma inesperada visita. A dona da casa não os aguardava, muito menos os conhecia. Suas famílias mantêm relações cordiais, é o que afirma Marússia ainda do lado de fora, mas elas, até então, desconheciam-se. “Entre. Porque estão aí parados?”, diz, nada amistosa, a fortuita anfitriã. A visita não é afetiva, seu objetivo logo é explicitado: vender algumas joias. É o que pretende a recém-chegada nesse dia chuvoso. As duas mulheres negociam com reserva no quarto enquanto Aliocha aguarda na sala. Ao retornar, Nadejda já exhibe seus novos brincos azuis (imagem 104). Seu ar de contentamento destoa dos outros dois que permanecem taciturnos. Na entrada da casa a visitante conta, sem ênfase, que foram evacuados, que Moscou foi bombardeada. É tempo de guerra. Fato mencionado displicentemente pelas duas mulheres. Tempo de pouca ou nenhuma felicidade. Tempo de maridos distantes. Tempo onde os filhos não chegam a crescer. “Hoje é difícil ter filhos. A maldita guerra”. Assim Nadejda se refere aos dias que correm.

Em outro cômodo, como um tesouro bem guardado, o filho de Nadejda dorme. Envolvido por sua cama-nuvem (imagem 105), não partilha do caos sugerido pelo semblante dos visitantes. Conserva-se protegido no interior do seu quarto quente e confortável. São as doces palavras da mãe que, além de seu dormitório, o cercam como muralhas. Aliocha tosse de pés descalços e enlameados. Exposto às intempéries, observa em silêncio o bem estar da outra criança. A fala e os cuidados da Sra. Petrovna demonstram que a pequena criança é seu maior orgulho. Vangloria-se de seu tesouro. Satisfeita com a joia recém-adquirida a anfitriã os convida a jantar. Macha mostra-se

⁷²Cena presente em *O Espelho*: 01:26:17 a 01:28:47.

⁷³Personagem de única aparição nesse filme. Interessante perceber que seu primeiro nome mantém semelhança com o da esposa de Lenin: Nadežda Konstantinovna Krupskaja.

indisposta. Enjoada pela felicidade da outra, por seu esbanjamento de amor, exposta a isso, quase sufoca. Senta-se. Não é de seu costume uma tal manifestação de afeto como a presenciada a pouco. Sentada, fragilizada, ainda a ofegar, escuta a robusta senhora em seu vestido acetinado de cor vinho anunciar sem cerimônia: “Vamos matar um galo. Mas quero te perguntar uma coisa. Estou no terceiro mês, tenho enjoos constantes, até ordenhando a vaca sinto enjoos. O galo... não poderia matá-lo?” (imagem 106). O pedido da prenhe é dirigido à Macha, e mais assemelha-se à uma imposição, uma ordem. A visitante replica: “[...] é que nunca fiz isso”, e questiona: “Aqui, na sala?”. Insistente e sem dar ouvidos à recém-chegada, Petrovna acomoda um tronco à frente da algoz eleita. Para protegê-la do sangue, seu colo é coberto por um tecido escuro. O galo branco é posto em cima do tronco, Macha segura-o. A contragosto, das mãos da anfitriã, recebe o machado – utensílio afiado pelo marido ausente (imagem 107). Ouvimos o cacarejo da ave e o incitar da vigorosa senhora: “Então?”. O golpe é dado, não vemos. O sobressalto de Nadejda o indica. Sobre ela a plumagem do galo, que ainda agoniza, assenta (imagem 108). O sangue deve estar a verter, não vemos. Líquido escuro não contrastaria com o negrume do chão e nele se perderia. Do galo guardamos a brancura da sua imagem a reluzir em meio ao ambiente pouco iluminado.

O regozijo recatado que brota nesses rostos femininos revela um estado de júbilo e de cumplicidade entre as duas. Estão satisfeitas com o feito. Mataram o galo, se é para o jantar pouco importa. O jantar, a repartição da comida, o sentar à mesa, não ocorre. Animal imolado. Ato de iniciação, de catarse. Nunca antes Macha matara um galo, nunca antes sentira tal êxtase. Morte anunciada, morte implícita, morte velada – desejada. Marússia sorri, desfeito o sorriso, nos olha com intensidade, com agudeza (imagem 109). Sentada no canto da sala de uma casa estranha, nos intimida com sua pungente feição.

Núcleo, o rosto:

Explícito e desvelado nesse fragmento de cena, unicamente o olhar de Macha. Permeado por esse estado jubiloso, por alguns segundos, vem em nossa direção. A princípio, está voltado para baixo e é seguido por um sorriso sutil. Expressão que se desfaz no momento em que se insinua. O sorriso, que não se formou por completo, é tomado por lábios graves. Os olhos baixos erguem-se. Gestos encadeados contornam, definem as feições desse rosto taciturno. Seu formato redondo não encobre sua agudeza. Um movimento ondular o leva, em instantes, de um estado flutuante, a um estado agudo e

rígido. Lábios sorrindo, narinas em repouso e olhos baixos, são tomados por lábios serrados, narinas dilatadas e olhos erguidos a nos mirar – certos como uma lança.

É um rosto belo e jovem, entretanto, nesse instante, converte-se em um rosto-ancestral. Carrega ares de sabedoria. Não por acúmulo de vivências passadas, mas pela experiência desse exato instante. Iluminado e central no quadro, ele assume o claro e escuro da parede de madeira à suas costas. Face e cabelos unem-se à parte iluminada, ombros e dorso, à parte escura (tons dourados). Vemos Marússia bem próxima. Vemos todo o seu rosto, frontalmente, em um quadro contrastado; iluminado e escurecido. Rosto-solar – quente. Nuanças também permeiam essa imagem. A sombra no nariz. As gotas em sua testa. O cintilar da água que, estranhamente, escorre na parede de madeira ao fundo. Restos. O personagem, amável, hostil, inquieto, belo e malicioso, também expõe suas nuanças. Rosto alto-relevo que se destacam do fundo, crava-se no meio da imagem. Converte-se em emblema modulante. Belo e sarcástico, sobretudo, impetuoso e forte.

“O retrato tem um elemento de degeneração – e de beleza. Em *O Espelho* precisávamos dele para introduzir um elemento atemporal nos momentos que se sucedem uns aos outros diante dos nossos olhos e, ao mesmo tempo, para confrontar o retrato e a heroína, enfatizando nela e na atriz. Margarita Terekhova, a mesma capacidade de ser simultaneamente encantadora e repugnante [...]”. (TARKOVSKI, 2010, p. 127)

Marússia, que nunca matara um galo, soube como fazê-lo. O machado deve estar em suas mãos, mas agora o que importa, o que vemos, é seu rosto. Dele emanam impressões. Rosto perverso, assume seu feito, revela-se: “Especial é o ser que coincide com o fato de se tornar visível, com a própria revelação” (AGAMBEM, 2007, p. 52). A face mostra-se em sua inteireza. Visualmente desvelada, frontalmente exposta, iluminada e límpida. É uma fisionomia fatídica. Carrega memórias de morte. Ciente de que a morte é algo simples e ocorre em nossas casas, encara-nos, apresenta o fim – modulação da vida.

Após o deleite, o júbilo - alegria não dissimulada – reina a presença da morte. Mas, nada ainda esfriou. Mãos, lâmina, galo, sangue e rosto permanecem cáusticos. Semelhante ao celeiro que, em uma cena anterior, queimou. Prazer e astúcia – sensibilidade aguçada. Maliciosa, delira instantes de um tempo ralentado. De-lírio – além da linha. “Delira aquele que não reconhece o confim ou quem não pode ser acolhido por ele” (CACCIARE, 2005, p. 14).

Trecho, o olhar:

Êxtase. A *hybris*⁷⁴ desse corpo deseja ser solta, libertar-se. Encurralada, insufla o rosto de dentro para fora até sair pelos olhos. Antes de escapar, irrompe nas esferas oculares com um brilho intimidador. Lâmina afiada - lança. Olho cortante – olho-lança. Preciso, certo, como o machado há pouco usado, seus olhos – inflados – nos alvejam, nos tocam, nos cortam – ferem. Repleto de *hybris*, de descomedimento, expande-se, rasga a cena e brilha despididamente.

Assim como Macha, há instantes atrás, perdemos o fôlego, não por um enjoo à felicidade alheia, mas por um estado que mistura sedução e temor. Um impacto sedutor e devastador. O golpe oculto contra o galo, a opor-se ao olhar explícito contra nós. Este último, golpe indiscreto a nos devastar. A nos afrontar, nos chamar para briga. Ungidos por esse gesto, restamos entregues já sem reação. A morte está lá, no sangue que não vimos, nesse olhar devorador.



Imagem 104



Imagem 105

⁷⁴ A *hybris* marca as relações sociais com a violência, a astúcia, a arbitrariedade e com a injustiça, é o que nos diz Vernant em: VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Trad. Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro – São Paulo: Difel, 1977, p. 52.

Imagem 106



Imagem 107



Imagem 108



Imagem 109



Rosto, olho-poço⁷⁵

“O olhar é o fundo do copo do ser humano”.

Walter Benjamin

O quarto: úmido, preto e branco, comporta a cama da família.

O roto: atordado, pálido, morto.

Os olhos: escuros, prisioneiros de um rosto mortificado.

Exórdio, a cena:

O Stalker retornou à sua casa. Esteve na Zona. Na cama queixa-se da malograda experiência. A Esposa o escuta atenciosa, consola-o. Mas não há consolo para esses dois. Suas vidas não mais comungam com a natureza. Consternado, ele vira para o lado. Dentro do quarto, ela dá alguns passos e para diante do que parece ser uma janela, dela apenas é visível a esquadria. Abertura por onde entra um barulho de trem. Nesse exterior - caos afastado da natureza – nada interessa. Após instantes de costas para nós, ela vira-se, olha o marido enfraquecido, e senta-se em uma cadeira ao pé duma parede enlodada. Suspira. Mulher fatigada tal qual Marússia. Todo o seu corpo move-se com peso. Senta, caminha, fala e fuma, rompendo, com esforço, a gravidade que a toma. Vive em um estado de exceção, racional espaço e felicidade. “Sabe, a minha mãe não aprovou”, nos fala e nos olha sem cerimônia enquanto pega no bolso seu cigarro. Fuma (imagem 110). Discorre sobre a desaprovação da mãe à sua união com o Stalker. “Andar” com ele foi sua escolha. Confia-nos tal fato. Essa eleição é o tema do monólogo. Quando, anos atrás, recebeu a proposta do Stalker: “anda comigo!”, não titubeou, respondeu afirmativamente. Desde então, Esposa e Stalker, andam juntos. Menos na Zona, lá ele nunca a levará, falhar com ela seria imperdoável, seria seu fim.

Em oposição ao seu companheiro, essa figura não lamenta, suspira, está inquieta, chorosa, mas sem lastimar. Afirma o acerto de sua escolha, com ele a sua vida é melhor. As palavras por ela proferidas fazem-nos crer em um franco relato. Ela parece acreditar no que diz: “Sabia que só junto dele me sentiria bem”. No entanto, ao olhá-la, duvidamos.

⁷⁵*Stalker* Parte II: 1:25 à 1: 28:09 minutos.

As imagens que acompanham esse discurso mostram o contrário. Embargada, diz ser feliz com ele: “[...] é melhor uma felicidade amarga, do que uma vida apagada e triste”. Ora, a sua vida é apagada e triste! Esse apagamento, essa tristeza está em seu quarto escuro e úmido, está em seu corpo e em seus olhos. Suas palavras não conseguem encobrir o desolamento desse corpo. Talvez seja isso o que ela chama por “felicidade amarga”. Rosto reflexo, depósito do caos exterior. Expressão de fraqueza e força, tal discurso, e tudo o que ele provoca no corpo, afasta-se de uma narração explicativa ou justificadora. Essa mulher nada nos deve, e sabe bem disso. Não almeja a nossa compreensão ou consentimento. Somos como um espelho diante dela. Nossa relação é especular.

Palavras trêmulas saem de sua boca. Ao longo de quase cinco minutos ela segue com sua retórica: desabafo a um espelho. Palavras fumaças, sem corpo, sem força. A força está em seus olhos, mesmo que se trate de uma foça a puxar para baixo. Diante da Esposa tomamos o lugar de seu espelho. Não somos assustados nem seduzidos, deixamos ocupar e lhes conferimos um brilho sutil. O rosto da Esposa é a imagem que comparece em nós “[...] é gerada a cada instante de acordo com o movimento ou a presença de quem a contempla: assim como a luz é criada cada vez de novo segundo a presença do iluminante, assim também dizemos acerca da imagem no espelho que ela é gerada toda vez segundo a presença de quem olha” (AGAMBEN, 2007, p. 51). Nada falamos – mas refletimos e borramos essa imagem de pouca luz.

Cada palavra pronunciada por essa figura dirige-se a ela mesma. A solidão preenche seus olhos. Marido e filha são incapazes de habitar esse espaço vazio. Ser ambulante em um quarto frio – depósito de livros. Eterna prisioneira a afirmar uma esperança: sem ele não haveria felicidade – “Nem esperança”. Esperança, palavra forte pronunciada por uma boca de fundo escuro. Não porque sombria, sim, pois profunda.

Núcleo, o rosto:

O semblante da Esposa é empalidecido, mas como não ser nesse ambiente em que nunca vê-se o sol? Rosto íntegro, digno, resiste. É o que lhe resta, resistir à gravidade que a toda hora o puxa, o convida ao abismo dos seus olhos. Em sua face, a pele é sutil divisória que recobre, sem tapar, a fundura vertiginosa da sua boca e dos seus olhos. Rosto branco, gelado. Rosto malogrado, enlutado. Seu luto é o da sua escolha: ser Esposa de um homem marcado, prisioneiro em qualquer parte desse mundo. “Não vê que tudo para mim

é uma prisão?”, fala o Stalker à Esposa nas cenas iniciais. O mundo é a prisão do Stalker, no rosto de tal criatura estavam aprisionadas as desgraças dos homens.

Trata-se de uma sábia mulher, pois: “o sábio está na dor sem encontrar nela, nem alívio, nem razão: está na vacuidade da dor”. (AGAMBEN, 1999, p. 129). Todas as razões dadas por ela visando justificar sua escolha de andar com o Stalker – homem prisioneiro – são vazias desrazões. Esse rosto é paisagem feita sob medida para olhos incomensuravelmente tristes, são eles que dominam essa paisagem. Essa tristeza profunda e explícita, eles não conseguem esconder.

Cabelos escuros e curtos contornam esse rosto desprovido de vaidade, de graça. Manter qualquer cuidado estético com eles seria pura superficialidade, e essa mulher é só profundidade. Está a quilômetros de distância da bela dona que acompanha o Escritor e se interessa, frivolamente, pelos atrativos misteriosos que a Zona comporta. O rosto da Esposa é dor, aceitação, e, lá no fundo, esperança.

Trecho, o olhar:

Abismosos. No rosto da esposa, dois abismos. Dois olhos negros tal qual o fundo da sua boca (imagens 111 e 112). Mal vemos seus olhos de tão fundo que estão. Afundaram! E nos afundam neles. Olhos grandes, cercados por olheiras. Cercados pelo quarto degradado, pelas ruas desertas e pela usina envolvida por fumaça, pela taberna e os homens desesperançosos que lá se reúnem. Espécie de acusados descritos por Kafka a conservar algo de belo. “É talvez essa desesperança que faz com que os acusados sejam os únicos personagens belos na galeria kafkiana” (BENJAMIN, 1994, p. 141). Olhos cercados pelas histórias que ouve sobre a Zona. Olhos que nunca viram o verde que só existe por lá. Com a Zona mantêm uma única semelhança. Esses olhos portam a mesma fundura do poço contido no deserto. Aquele que vimos o Escritor lançar a pedra que demora a atingir o fundo. São dois espaços profundos. Os olhos da Esposa converteram-se em poço nesse rosto-deserto. Olho-poço. É para o fundo que ele nos leva. Sem resistência, afundamos. Ela fala com sua boca, mas seus olhos vociferam. Todas as desgraças dos homens: a discórdia, a guerra e todas as doenças do corpo e da mente escaparam deles. A Esposa é a própria “caixa de Pandora”⁷⁶. Pandora que no mito narrado

⁷⁶O mito de Prometeu e Pandora é narrado pelo poeta grego Hesíodo (século VIII a.C) em *Os trabalhos e os dias*.

por Hesíodo é a mulher ou a vingança enviada por Zeus aos homens. Mas, tal qual esse mito, nessa caixa ficou preso um único dom: a esperança.

Se a *hybris* nos olhos de Macha corta a cena impetuosamente, a esperança nos olhos da Esposa naufraga vagarosamente. O interior dessa malograda mulher tem um espaço oco, pois não mais conserva todas as mazelas dos homens. Estas foram vertidas através dos seus olhos. Mas não foi a curiosidade que fez com que todas essas desgraças escapassem. A discórdia, a guerra, as doenças de lá saíram para que a fé do seu marido, o Stalker, pudesse fazer sentido. A Esposa não é bela e atraente como Pandora. Não foi curiosa, mas companheira de percurso.

Imagem 110



Imagem 111

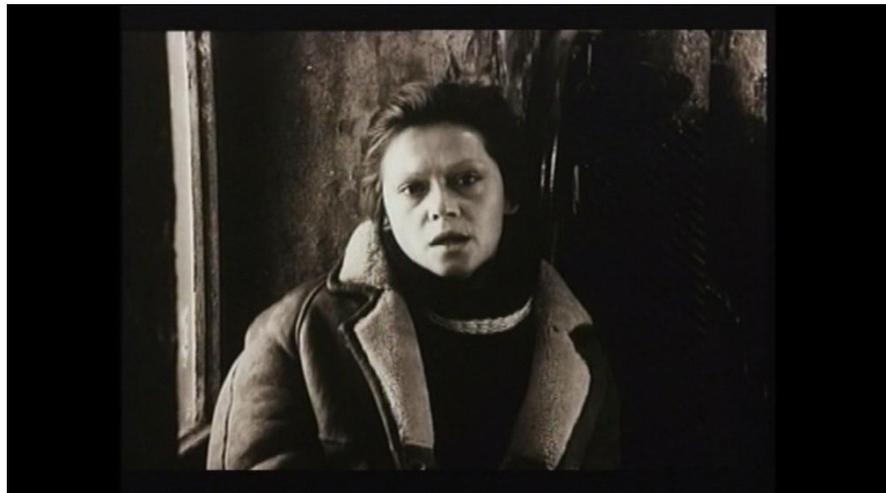


Imagem 112



Rosto, olho-água-rasa⁷⁷

"Assim, permanecem agora estes três: a fé, a esperança e o amor. O maior deles, porém, é o amor".

1 Coríntios 13:13.

O sonho: Andrei sonha com seu cão, Eugenia e sua esposa.

O roto: Eugenia chora abraçada a esposa russa.

Os olhos: claros e lacrimosos.

Exórdio, a cena:

Andrei acaba de entrar em seu quarto de hotel na Itália. Ele é amplo, iluminado, pontualmente, por um pequeno abajur. Mas o hospede logo o desliga. Quarto escuro, quarto íntimo. Toda a intimidade cede lugar à iluminação dos pormenores. No centro do quarto está uma grande cama. Na parede ao fundo, uma janela fechada. O poeta a abre e depara-se com outra parede. A janela permanece aberta, entretanto, fechada para o mundo exterior. Não há paisagem a encobrir, mas um novo anteparo a impedir a visão. Esse quarto é fechado sobre si mesmo, é puro interior. O que é externo entra nele através de uma única via: os pensamentos e sonhos de Andrei. Nessa mesma parede, no lado oposto a janela, vemos a porta aberta do banheiro. Azulejos brancos recobrem suas paredes. Nesse interior destaca-se um espelho redondo.

Andrei deita na cama. Em seguida, seu cão sai pela porta do banheiro e acomoda-se no chão ao seu lado. A entrada do cão russo denota um embaralhamento entre realidade e sonho. Som de chuva forte toma a cena. Também ouvimos vozes, balbucios e solfejos. Palavra alguma é pronunciada com clareza. A chuva cessa. Resta um gotejar de água. Este é o som predominante da cena. Deitado na cama Andrei sonha suas angústias velado por seu cão (imagem 113). Sonha e deseja. A súbita aparição do cão nesse quarto marca o início do seu devaneio. Animal inverossímil a esse lugar. Da visão ampla do quarto em cinza, somos levados para bem próximo a Andrei deitado na cama. O que era cinza torna-se colorido e um corte na cena nos lança a outro espaço: ao perfil de uma mulher em uma imagem preta e branca. É sua esposa. Madona morena de cabelos negros penteados em

⁷⁷*Nostalgia*, 00:25:26 à 00:31:57 minutos.

coque e com um leve sorriso nos lábios. Ela caminha, vai ao encontro de Eugenia. Madona branca de cabelos loiros também presos em um coque (imagem 114). Lágrimas escorrem em seu rosto. As duas se abraçam, unem os claros e escuros dos seus corpos. Uma robusta parede bordeia esses perfis, esse encontro. Espécie de moldura esbranquiçada que enquadra os dois rostos femininos.

A cena é preta e branca sem grandes contrastes. Predomina os tons cinzas. O mais escuro nela são os cabelos da esposa, e o mais claro, os olhos de Eugenia. O devaneio do poeta se desdobra. Embaralha personagens: seu cão, sua esposa e a tradutora italiana.

No instante seguinte ao encontro entre as duas mulheres, surge uma nova imagem, voltamos ao quarto de hotel. Nele Eugenia continua a chorar, derrama suas lágrimas em cima de Andrei que dorme na cama sem dá-se conta dessa presença por sobre seu corpo (imagem 115). Mas, novamente, retornamos ao encontro entre as duas Madonas. É nesse momento que Eugenia nos olha por alguns segundos (imagem 116). A sequência prossegue e, do rosto de Eugenia contornado pelo perfil da esposa, voltamos ao quarto. Agora quem está próximo a Andrei não é a tradutora, mas sua esposa grávida deitada ao seu lado. Olhamos seu corpo na horizontal a gestar uma criança (imagem 117). Reluzente e em contraste com o sombreado do quarto assemelha-se a uma escultura de mármore talhada com esmero. Assombrações da Rússia, letargia do poeta. Fé, esperança e amor rodeiam esses três personagens. Batidas na porta desperta o poeta. É Eugenia que o convida a um passeio.

Núcleo, o rosto:

Os rostos das duas mulheres estão em perfil. Eugenia está de costas para a sua companheira de cena. Só a percebe ao ser tocada no ombro pela mão cuidadosa da esposa russa. Não há sobressalto, Eugenia a esperava. Com o toque em seu ombro vira-se. As duas se olham e se abraçam. É a face da tradutora que, durante esse abraço, volta-se para nós. O rosto dessa mulher é marcado por um sombreado sutil. Ela que no interior da igreja da Madona do Parto teve a face a chamejar e refletir o fogo das velas, é agora marcada por um cinza suave. A chama esfriou. Resta a superfície chamuscada recoberta por esmaecidas cinzas: o rosto. O sombreado acinzentado modula o belo e melancólico rosto da tradutora e o faz permanecer na superfície. Ele é leve. Não rasga a imagem, nem afunda nela. Semelhante a uma matéria vaporosa, permanece na superfície da imagem. Flutua.

É uma parede que esse rosto tem como fundo, mas poderia ser as águas rasas de uma possa d'água formada pelas gotas que ouvimos cair incessantemente. Mesmo os cabelos negros da russa próximos a essa face não a confere densidade. Seu semblante é leve. Nessa superfície – também rasa da imagem – seu rosto é água-rasa. Um único olho destaca-se e brilha, o outro permanece cinza e pouco visível. Dele escorre uma lágrima. Desconsolo comedido. Não há desabafo, explicação ou suplica. Mas algo de cumplicidade, de pacto surge da troca de olhares entre elas e estende-se a nós através do olhar de Eugenia.

Trecho, o olhar:

Rastro. No rosto de Eugenia resta o cintilar do fogo que uma vez ele refletiu por completo: um único olho a brilhar. Esse brilho não é originado unicamente pelo que restou dessa chama. As lágrimas que escorrem dele agora também lhe conferem esse cintilar. As duas mulheres trocam olhares, compreendem-se. Tornam-se cúmplices em silêncio. Selaram um pacto. Podem nesse instante, mais que compreender-se, sentir-se. Sentir o calor dos seus corpos, afabilidade das mãos a compaixão dos seus olhares. A mulher russa afaga os cabelos da italiana e a abraça. Comunhão no amor, relação íntima que dispensa falas, “[...] esbanjamento da própria existência que caracteriza o amor” (BENJAMIN, 1995, p. 255).

O olhar de Eugenia escapa dessa cinza imagem e nos olha. Brilha, flutua no centro da cena. Flutua marcado por uma lágrima – olho-água-rasa. Eugenia chora silenciosa. Está triste e discreta como nunca fora. A esposa do poeta lhe oferece compaixão e amor. É tempo de agir e de calar a palavra. É tempo de acender uma vela, afagar um rosto, olharmo-nos em pranto, tornarmo-nos visíveis.

“I. Um belo rosto é talvez o único lugar onde há verdadeiramente silêncio. Enquanto que o caráter deixa no rosto as marcas de palavras não ditas, de intenções não realizadas, enquanto a face do animal parece sempre estar a ponto de proferir palavras, a beleza humana abre o rosto ao silêncio. Mas o silêncio – aquele que advém daqui – não é uma simples suspensão do discurso, mas silêncio da própria palavra, a palavra a tornar-se visível: a ideia da linguagem. Assim, o silêncio do rosto é a verdadeira morada do homem” (AGAMBEN, 1999, p. 112).

Imagem 113



Imagem 114



Imagem 115





Imagem 116



Imagem 117

Rosto, olho-mesa-posta⁷⁸

A sala: completamente iluminada com uma mesa central.

O roto: lúcido, totalmente iluminado.

Os olhos: escuros, espelhos.

Exórdio, a cena:

A família está na sala da casa, lugar amplo, nítido, iluminado, homogeneamente, por uma luz natural (imagem 118). Estão reunidos em torno de Alexandre que acaba de receber o presente de Otto, um antigo mapa da Europa. Vemos tudo com nitidez e profundidade de campo: as paredes brancas e o piso escuro, a lareira, as escadas de degraus negros, o lustre de cristal, as janelas e suas claras cortinas, a mesa coberta por uma toalha bege clara e cercada por cadeiras de madeira escura. Mesa que receberá o jantar comemorativo oferecido a Alexander. Tudo nessa sala está ordenado e ocupa o lugar que lhe é devido. Cada coisa é um contra ponto claro ou escuro que faz da sala um espaço confortável ao corpo e ao olhar.

Em meio à conversa trocada entre os integrantes da família e os dois convidados ao redor do excêntrico presente, entra na sala Maria, a servente. Maria tem gestos comedidos e um “ar” de inferioridade próprio aos serviçais. A simplicidade marca cada gesto, peça de vestuário, fala, rosto e olhar dessa personagem. Suas mãos, sempre unidas – enquanto caminha e fala – fazem do seu corpo lugar seguro (imagem 119). Com elas separadas a instabilidade tomaria conta dele. Quando não está com suas mãos a realizar tarefas, cozinhar, por exemplo, não sabe o que fazer com elas. Suas mãos desocupadas devem manter-se ligadas. Assim, Maria as conserva unidas, próximas ao peito protegendo-se de gestos desconcertantes ou de outra coisa mais grave.

Nessa figura, gestos submissos e um tanto enrijecidos são naturais a ela, transformam-na em uma mulher graciosa. Desprovida de orgulho, nunca dar-se-ia conta de tal graça. Maria espelha as cores da sala. Suas roupas têm os tons do interior dessa residência: preta e bege. Vestes e móveis de tons contrastados que se opõem, equilibram-se ou se cobiçam tal qual forças elementares da natureza – água, fogo, terra e ar. Ela quer

⁷⁸O *Sacrifício*, 00:32:17 à 00:34 minutos.

passar despercebida através desse ambiente. Mas todos a notam, de Otto – o carteiro que fala a língua dos anjos – a Alexander que decidiu calar-se.

É fim do dia, o jantar foi preparado e ela anseia por deixar a casa. Antes de partir, cuidadosa, certifica-se se sua presença ainda é necessária: “Está tudo pronto, Sra. Adelaide, posso ir?”, fala à patroa. Adelaide, por um instante, afirma que a servente não é mais necessária: “Sim, Maria, Obrigada”, mas demanda as últimas funções: “Só esquentar os pratos, o resto a Julia faz. [...] Só mais uma coisa. Coloque as velas na mesa. Você abriu o vinho? Então abra e pode ir. E não precisaremos de você”. Após receber as ordens da patroa: esquentar os pratos, acender as velas e abrir os vinhos – ações que não vemos a execução – para em frente à câmera, a olha e fala lucidamente: “Os pratos, as velas, o vinho” (imagem 120). Por meio dessas palavras, linguagem própria aos homens, a enigmática servçal nos brinda com nomes de coisas. Elas que um dia foram nomeadas pela linguagem dos homens – nomear é sua essência linguística (BENJAMIN, 2011, p. 54 e 55) – permanecem em movimento na linguagem da arte.

Núcleo, o rosto:

A cozinheira ouve as ordens da patroa e aproxima-se da câmera, a sala atrás dela transforma-se em imagem desfocada enquanto o seu corpo permanece focado. Frontalmente, em pé e já bem próxima a nós, volta-nos seu rosto. Ele é nítido e central dentro do quadro desfocado a suas costas. Submisso, cauteloso e natural. Desconhece seu poder. O de ter a simplicidade de onde provem a graça. Com parcimônia nos olha e nos fala nomes de coisas.

Maria tem a cabeça coberta por um lenço preto com detalhes claros. O seu cabelo está todo encoberto por ele. Esse lenço não é um adorno, mas uma peça usual para alguém que trabalha na cozinha. Sob essa mulher nada há de supérfluo. Mesmo a corrente com uma medalhinha em seu pescoço tem utilidade. Não a utilidade de um utensílio qualquer, mas mantém parentesco com o calendário que nos faz lembrar de um acontecimento especial. Ou ainda com a linguagem das coisas mudas a nos lembrar de um talismã e dos múltiplos sentidos a ele conferido.

É um rosto manso. Na sua língua muda se comunica a si mesmo, está ligado à natureza como um animal. É um rosto falante. Na sua língua falada nomeia, está ligado a comunicação por meio do nome, é um rosto de mulher. Nessa fisionomia não há qualquer

marca mais acentuada que desvende sua personalidade. Nela sinais de felicidade ou de dor não são visíveis. Mesmo completamente iluminado, esse rosto encobre pequenos detalhes de vida. Há mistérios e familiaridades nele. Ele tem a majestade conflituosa das coisas misteriosas e “a banalidade tranquilizadora dos fenômenos familiares” (VERNANT, 1977, p. 74). Ele tem um “trecho” – o olhar – que quanto mais palavras são usadas na tentativa de exprimi-lo, mais vai o expandir. Maria, a “bruxa” – simples cozinheira – e seu rosto sem artifícios. É um rosto natural, e em toda natureza há a noção de sobrenatural, de múltiplas temporalidades.

Trecho, o olhar:

Feitiço. No olhar negro de Maria, há um sortilégio lançado a nós. Seu olhar denota isso mais que sua fala que é também dotada de encanto. Mesmo a nos mirar com certo pudor, esse olhar convida-nos a ler seu nome. Esses olhos nos escondem algo, dissimulam seu poder tal qual seus gestos e seu rosto. O vemos em sua inteireza, mas ele parece turvar-se, baixar o olhar, nos impedindo o acesso ao seu interior.

Nos olhos de Maria o sortilégio desponta no dia-a-dia que muitas vezes se perde na memória. Lembramos mais facilmente do êxtase que forma uma espécie de figura – uma lança no rosto de Marússia – que dos dias mais comuns. O ato cotidiano que não será desfrutado por Maria, e que, nesse caso, comporta algo de especial, nem sempre temos em nossas mesas vela e vinhos. Ela não faz parte dos convidados a cear. Mas nesse fragmento de cena pode nos olhar e nos assombrar com seus olhos e seus nomes-imagens: velas, mesa e vinhos a evocarem novos nomes.

O silêncio dos olhos, assim como do rosto, comunicam conteúdos espirituais, eles, assim como a lâmpada, a montanha e a raposa, se comunicam ao homem sem pronunciar palavra (BENJAMIN, 2011, p. 55). Nesse olho-mesa-posta é visível a disposição dos pratos, da vela e do vinho, entretanto, seus conteúdos reagirão distintamente a cada olho e paladar. Semelhante ao olhar do outro a devolver o nosso:

“No rosto humano, os olhos afectam-nos, não pela sua transparência expressiva, mas precisamente pelo contrário: pela sua obstinada resistência à expressão, a sua perturbação. E se olhamos o outro nos olhos, vemos tão pouco esse outro que os seus olhos nos devolvem o nosso olhar, essa imagem miniaturizada que dá o seu nome à pupila” (AGAMBEN, 1999, p. 122).

O sortilégio lançado a nós é o olho-espelho onde vemos nossa própria imagem. Ela não é pura, pois mistura-se ao olho visado. Maria não deve ser dispensada, pois sempre precisaremos de outro olho.

Imagem 118



Imagem 119



Imagem 120



2. 4 As coisas – Verbetes de um dicionário secreto

“O verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço (e não nos representar no espaço delas). [...] Não somos nós que nos transportamos para dentro delas, elas que se adentram a nossa vida”.

Walter Benjamin

A presença da natureza⁷⁹ – “recriada com amor na tela” (TARKOVSKI, 2010, p. 255) –, afirma a estética cinematográfica do diretor russo. Lugar de contemplação, núcleo onde a vida e as coisas afundam, mas, antes de tudo, máxima expressão da vida. Lugar de tensão, de um amor não apaziguado. A natureza pouco luminosa a ocupar a tela é recortada de uma paisagem maior. O quadro composto por ela é fragmento retirado de uma totalidade. É imagem emancipada do contexto que ficou de fora. É com uma natureza fragmentada que nos relacionamos sinestésicamente. A câmera a fez em pedaços: um fragmento de céu, um fragmento de bosque, de terra, de mar, ou um pequeno amontoado de terra, água e lodo convertido em algo maior, em cordilheiras por onde flui um rio na porta da casa de Domenico. O fragmento é singularidade. Ele rompe com a continuidade do mundo, é autossuficiente, se basta e contém, em si mesmo, a plenitude, a exuberância, a vivacidade criativa (PERNIOLA, 2010, p. 141). Qualidades estas atribuída pela tradição unicamente à natureza ou a Deus, mas que são também expressas pelo fragmento. Cada imagem-tempo – ou imagem-mundo refletida em uma gota d’água – esculpida por Tarkovski, foi impregnada com essas qualidades. O pedaço, o novo núcleo recortado e incompleto, nada irá recompor, mas fará suas correspondências. A potência que o fragmento afirma é a da transgressão, não a da nostalgia em relação ao todo do qual foi parte: o mundo. Se em nosso fragmento – cada quadro dos filmes – há nostalgia, é em relação a algo contido nele mesmo, mas impossível de ser acessado. A casa na Rússia permanecerá distante para Andrei Gortchakov. Nos rostos restará um trecho inacessível. Marússia ao lado do poste-cruz conservará incomensurável afastamento em relação a ele.

Os fragmentos de mundo projetados através das telas de Tarkovski não são meras expressões do cenário material em que vivemos. As coisas do mundo estão lá na forma

⁷⁹Sobre a presença da natureza nos filmes de Tarkovski ver: TEJADA, Carlos. *Andrei Tarkovski*. In: “Cosmologia”. Madrid: Cátedra, p. 52, 2010.

de imagens, têm o mesmo estatuto das coisas reais – são verdadeiras, existem, são reais. No entanto, o teor nelas implicado requer uma “leitura poética” (Lissofsky) a olhar as lacunas contidas nelas mesmas. A lógica dessas imagens é a da sensação (Deleuze), e não uma lógica pragmática ligada à representação. Se Bacon pintou o tempo, Tarkovski o esculpiu em blocos de imagem-movimento-tempo. Fazer dessas coisas mimese da natureza, confirmando a tese platônica, ou fazer delas objetos de ilustração, bloqueará o acesso ao conteúdo nelas implicado. Bloqueará algo daquela fascinação própria ao sentimento do filho ao olhar o rosto da mãe. Cessará a potência dessas imagens, a atração, a paixão provocadas por elas.

Ao me aproximar do conteúdo vivificado no interior desse cinema, o “por quê?” não foi questão a abrir o diálogo. Tarkovski receava ver suas imagens tomadas por uma recepção que privilegiasse a indagação lógica, preocupada em obter respostas para os seus “por quês?” e não ser capaz de “simplesmente entregar-se a uma impressão estética imediata, emocional” (TARKOVSKI, 2010, p. 255). Justo temor, nada mais empobrecedor que as respostas prontas sugeridas por indagações de tal tipo. Assim, minha aproximação, minha leitura, trava um diálogo lado a lado com a criação, com a resistência. Não repete ou simplifica nenhuma cena, nenhuma, imagem, nenhuma coisa. O pensamento – exercício da razão – mas não dos por quês – é sincrônico à impressão estética, criador tal qual ela.

É sensação e não ilustração o que as coisas desse cinema nos oferta. Sensação a nos conferir um enigma em movimento, um eterno desconhecido. O pensamento mistura-se com eles, a palavra também. “A relação da palavra em que se articula o desconhecido é uma relação de infinidade [...]” (BLANCHOT, 2010, p. 34). Pensamento, palavra e imagem estão aqui totalmente implicados. Dentro dessa relação, a caminhar em direção ao infinito, não cabem afirmações, perguntas e respostas, ou uma linguagem linear de desenvolvimento progressivo. Tomando essa direção encerraríamos o fluxo das sensações, estancaríamos a palavra – a imagem – em seu significado. Assim, “uma linguagem em que a própria linguagem não fosse posta em jogo” (Idem), desmereceria cada imagem projetada por esse cinema, visto que elas não afirmam, não perguntam, não respondem, não obedecem a uma linearidade. São imagens impregnadas de conteúdos espirituais-materiais a revelar-se, não de todo, segundo a presença do corpo que as olha. Mário Perniola, ao lado de Deleuze e sua lógica da sensação, nos atenta de que a identidade entre sentir, pensar e fazer:

“está ligada com uma atividade, com um exercício, com um operar. Alain [Émile-Auguste Chartier] não se cansa de enfatizar a inseparabilidade entre o sentir e a vontade de arte, entre o pensar e o fazer. Toda experiência sem um objeto real é necessariamente estéril [...]. No processo criativo o artista se sente espectador de um nascimento e de um acontecimento que lhe são impostos e que ele não domina, isto é, de algo que o possui. A obra mostra, desse modo, o seu caráter de coisa entre as coisas”. (PERNIOLA, 2010, p. 135).

A chuva, o fogo, a água, a neve, o orvalho, o vento, os cavalos, os cachorros – seu bestiário pessoal –, o homem são alguns dos objetos reais enredados na experiência de Tarkovski. Expostos em seus filmes, são, também, nossos objetos. Com eles nos deleitamos em uma experiência *háptica*. Os tocamos ao olhá-los. Fazem parte do cenário material em que vivemos, “são “verdades das nossas vidas” (TARKOVSKI, 2010, p. 255), projetadas na tela são verdades da arte desse autor. Impregnam esse cinema para que o saboreemos enquanto experiência estética-teórica, sinestésica, ativa e reflexiva.

As coisas visíveis em cada imagem não estão nela dispostas, mas implicadas nesse meio imagético. Os canhões afundados na grama alta em *Stalker*, as casas nos quatro filmes, os rostos e a recorrente aparição dos postes são pistas lançadas a nós, estão enredadas na imagem. Estão enredadas na natureza que a maioria dessas imagens comporta. Em Tarkovski a natureza não é cenário para uma ação. Ela encontra-se totalmente implicada nela, algumas vezes é a própria ação. A recorrente aparição do bosque revolvido pelo vento em “O Espelho” dá exemplo disso. As formas naturais guardam outra espécie de memória, são pura presença. Em contra ponto, o espaço urbano, que entra em cena contadas vezes, remete à sociedade, ao homem entre os homens, e restitui uma forma de memória histórica. Tarkovski busca um tempo intrafílmico, o tempo da imagem cinematográfica: “Não se pode seguir dizendo que o cinema são pequenas histórias interpretadas e filmadas [...] uma obra cinematográfica é antes de tudo algo que não poderia existir em outra forma de arte. Cinema é o que se pode criar com os meios do cinema e somente do cinema” (2010, p.75). Se a natureza configurada por esse diretor em seu cinema é presença constante, é nela que os indícios do espaço urbano afastado do quadro dão sinal de existência. Mergulhados nela, são indícios de um mundo – moderno – que não aparece de todo, mas afirma-se, presentifica-se nos rastros deixado em meio à paisagem.

Andrei Tarkovski retorna constantemente a um repertório particular de imagens: a chuva que cai com força, o vento que sopra vigorosamente, o caminho delineado na

paisagem, as águas pouco profundas, o som de trem, o reflexo no espelho, a casa solitária no meio do bosque, o rosto feminino a nos fitar, os postes solitários – indícios da técnica fincados no vasto campo da natureza. Faço recorridas menções a essas aparições visuais, pois tratam-se do “campo operatório”⁸⁰ (Didi-Huberman) díspar, móvel, heterogêneo e aberto construído nessa pesquisa. Dentro desse repertório – ainda mais amplo que o citado – há as coisas menores, elementos que dizem da materialidade emaranhada nas cenas: livros, telefones, maçãs, leite, lama, garrafas, portas, espelhos, camas, pão e vinho – exemplos dessa singular materialidade feita imagem. São como personagens encarnados nas cenas tal como as figuras humanas. A forma de aparição desses elementos e sua insistência em retornar a cada novo filme – repetição renovada – confere aos filmes um tom narrativo de caráter *continuum*. Sobre tal aspecto, Pilar Carrera afirma: “Tarkovski vinculava seus filmes através de figuras de continuidade, como se todos os seus filmes formassem parte de um *continuum*, de uma forma na realidade infinita e entrelaçada, da que só se havia recuperado alguns fragmentos segregados da totalidade”, (CARREIRA, 2008, p. 72). Esse *continuum*, do qual a autora nos fala, não dá-se em linha reta, mas em rede. Mantém proximidade com o labirinto, não com algo a seguir uma única direção, um único sentido.

Devemos ainda atentar que a descontinuidade e a continuidade carregam nuances que não as deixam a grande distância, pois:

“a descontinuidade corre o risco de ser a simples justaposição de termos diferentes. A continuidade jamais é suficientemente contínua, sendo-o de superfície, e não de volume, e a descontinuidade jamais é suficientemente descontínua, atingindo apenas uma discordância momentânea, e não uma divergência ou diferença essenciais” (BLANCHOT, 2010, p. 34-35).

A repetição deve ser renovada. Da monotonia, da permanência surge o obscuro. As águas paradas do poço em *O Espelho* ou as térmicas em *Nostalgia* guardam objetos obscuros, inúteis, saturados de tensões entre passado-futuro-agora. São pratos, bonecas, roda de bicicleta, garrafas e moedas (imagens 121 e 122). Esses heterogêneos objetos são fragmentos recortados de contextos diversos, reunidos, porém não encaixados, desenham uma figura descontínua, labiríntica. A aproximação, sem junção, entre eles e o poço com

⁸⁰Conceito teorizado por Georges Didi-Huberman no catálogo: “*Atlas - Cómo llevar el mundo a cuestas?*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2011.

paredes de madeira ou a térmica feita de pedras esboçam o mundo moderno submerso no mundo arcaico.

É com atenção – “a prece natural da alma” (Nicolas Malebranche) – que cada coisa e criatura são incluídas, chamadas para dentro e participam dessa obra. Semelhante aos santos em suas preces, Tarkovski inclui na sua atenção criaturas e coisas, elementos animados e inanimados. Mas trata-se de um artista e sua prece é resistência, é arte. “A arte afirma tudo o que existe de melhor no homem – a esperança, a fé, o amor, a beleza, a prece [...]” (TAROVSKI, 2010, p. 286). O melhor do homem também é sua finitude, por isso está a colecionar objetos inúteis ou inutilizados, a reunir coisas, a fotografá-las, a filmá-las, a transformá-las. As coisas implicadas nas suas imagens estão em estado de distração, parecem acomodadas, há tempos, em um espaço ancestral que as contamina (AGAMBEN, 1999, p.58). A bomba, lançada pelo Professor nas águas rasas da Zona, passa a habitar, a pertencer a esse lugar. Ele parece chamá-la de volta ao lugar que sempre lhe foi próprio. Coisas dispostas com atenção nessas imagens-baús e, uma vez reencontradas pela interpretação “não podem jamais soar como descobertas, mas como reencontros: pensamentos “achados”, retirados de um baú de guardados, onde talvez sempre tenham estado à nossa espera” (LISSOVSKY, 2014, p. 33). Diferentes dos rostos femininos a nos olharem, as coisas que boiam no poço, ou afundam na térmica e nas águas da Zona não nos intimidam despididamente. Nossos olhares se encontram com sutileza. Só assim elas nos dizem algo, nos fazem reencontrá-las e reuni-las em uma mesa, um “campo operatório”.

As coisas – casas, rostos e postes –, as imagens a que elas pertencem formam uma espécie de dicionário secreto e movente. Verbetes de um vocabulário imagético com o qual busquei criar algumas correspondências. “Ler o nunca escrito” (Benjamin) mediante um método que se assemelha a ideia de “atlas”, “mesa” e “campo operatório” (Didi-Huberman). Essas coisas dão forma ao universo fílmico de Tarkovski. Impressões estéticas para serem saboreadas, ativando o pensamento.

Assim como Benjamin, Tarkovski é um colecionador. – Ambos “extraem o objeto da sua distância diacrônica ou da sua sincrônica vizinhança” (AGAMBEN, 2012, p. 88) quebram seus laços – seus tempos e espaços –, os reúnem e atribuem-lhe novas significações. Suas coleções, livros, brinquedos, imagens, sons, falas permaneceram vivas, por isso, reencantadas a cada novo olhar de seus protetores, igualmente de quem puder mirá-las. A coleção do diretor russo é composta por objetos inúteis – não pragmáticos – por palavras não essenciais, por imagens liberadas do jugo diegético,

imagens em ramificação. Seu mundo cinematográfico é o do “fora”, o da periferia, não o centro. Já que o centro – a cidade, em seus filmes –, ou está em ruínas ou é praça que presencia um sacrifício. A presença da forma urbana se dá em poucas ocasiões: em um curto trajeto percorrido por Marússia até a tipografia numa cena preta e branca em *O Espelho*, nos arredores da taberna em *Stalker*, ou como um espaço de autodestruição, em “Nostalgia”: uma praça de Roma é o lugar onde Domenico se imola pelo fogo⁸¹.

Essa panóplia de imagens, vozes e disjunção de ideias reflete estilisticamente a experiência diante de um cinema extremamente sinestésico repleto de justaposições anárquicas, encontros aleatórios, sensações múltiplas e significados incontroláveis. Se há mesmo um *continuum* entre seus filmes, é movimento enramado feito de busca com pistas falsas. Tudo que é encontrado por acaso em seu caminho torna-se uma direção potencial que a leitura pode tomar. Adensando esse panorama, pude olhar essas imagens com olhos de uma alegorista, observando nelas aspectos da natureza e da cultura, da alma e do corpo, do natural e da técnica, dos signos organizados e das coisas brutas. Um mundo espectral e material que vai se tornando fantasticamente nítido, que se aproxima calado para o darmos voz.

Imagem 121



Imagem 122



⁸¹Em *A infância de Ivan* (1862) o urbano apresentado como um espaço dantesco destruído pela guerra.

Conclusão: Espiritual-material – Aura-alegórica

“[...] parece-me que a função da arte seja a de exprimir a liberdade absoluta do potencial espiritual do homem. Creio que a arte foi sempre a arma de que o homem dispôs para enfrentar as coisas materiais que ameaçavam devorar-lhe o espírito”.

Andrei Tarkovski

A linguagem cinematográfica de Andrei Tarkovski, cada coisa visível, audível, sensível em seu cinema, sua “ideia cinematográfica” vive hoje e faz resistir nela algo do que foi contagiada. A princípio, esse algo contagiou seu criador – seu configurador –, gerando nele a necessidade de realizar ideias em cinema. Uma absoluta necessidade de fazer cinema (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p. 391). O criador, enquanto configurador, é aquele que deu origem a algo que continua a desenvolver-se, agir, originar-se: a obra, sua configuração, espécie de testemunho sobre um fato-mundo que só pode ser expresso no cinema.

Esse cinema é o testemunho de Tarkovski. Nele, em suas entrelinhas, o cineasta testemunha e reinventa seu mundo, suas belezas e feiúras. Testemunha a violência e o estado de exceção próprios da Segunda Guerra Mundial⁸², a transformação de uma economia agrária para uma grande potência industrial, o poder bélico da URSS e seu arsenal nuclear. Testemunha a literatura de Fiódor Dostoiévski, de William Shakespeare, de Arseni Tarkovski, o cinema de Michelangelo Antonioni, de Akira Kurosawa e de Robert Bresson. Testemunha a música de Johann Sebastian Bach, de Ludwig van Beethoven, Giuseppe Verdi, Claude Debussy, Richard Wagner e de Watazumi Doso⁸³, as canções populares russas⁸⁴, a pintura de Brueghel, de Piero della Francesca, de Leonardo da Vinci, de George de la Tour e de Caspar David Friedrich⁸⁵. Testemunha o cristianismo

⁸²Em 1940 a URSS entra na Segunda Guerra Mundial e a família de Tarkovski, este já com oito anos, é evacuada para Iourevets. Lá a família recebe a visita esporádica do pai que se encontrava no *front*.

⁸³A música *The Mysterious Sounds of the Japanese Bamboo Flute* de Watazumi Doso na cena de preparação para o incêndio da casa por Alexander em “O Sacrifício”.

⁸⁴Ouvimos a música popular Russa “Kumushki” na cena final de *Nostalgia*.

⁸⁵Todos os autores citados entram, de uma forma ou de outra, na obra de Tarkovski. Estão lá na estética do autor, nas falas dos personagens, nas informações sonoras e visuais. Atuam na cena, no campo e no extra-campo, na construção *diegética* dos filmes. Bach e Beethoven estão presentes enquanto elemento musical em vários filmes, assim como os pintores Da Vinci com seus rostos de madonas, George de la Tour, pela

ortodoxo e a cultura Oriental, o taoísmo, em particular. Também a vida em uma Rússia em transformação, a vida cotidiana, a vida exilada na Europa, a vida fragmentada em um mundo moderno. Testemunha ainda, com grande pesar, o declínio de valores espirituais e a ascensão de valores materiais, e, com isso, a aposta desmedida no “progresso” e na tecnologia (TARKOVSKI, 2010, p. 289). Sobre esse novo estado das coisas, Tarkovski discorre em seu livro:

“O que testemunhamos, no momento, é o declínio do espiritual, enquanto o material já se tornou há muito tempo um organismo dotado de uma corrente sanguínea própria, e passou a constituir o fundamento das nossas vidas, cada vez mais paralisadas e esclerosadas. Está claro a todos que o progresso material em si não faz ninguém feliz, mas nem por isso paramos de multiplicar freneticamente suas “conquistas”. Chegamos ao ponto em que, como diz Stalker, o presente já se fundiu com o futuro, ou seja, o presente já traz em si todas as premissas de uma inevitável catástrofe. Percebemos isso e, mesmo assim, nada conseguimos fazer para impedir que ela aconteça. As ligações entre o comportamento do homem e seu destino foram destruídas, e esse trágico antagonismo é a causa do sentimento de instabilidade que domina o mundo moderno. Em essência, o que o homem faz tem, naturalmente, uma importância fundamental; no entanto, pelo fato de ter sido condicionado a crer que nada depende dele e que sua experiência pessoal não afetará o futuro, ele chegou à premissa falsa e mortal de que não participa da realização do seu próprio destino. Nosso mundo tem presenciado um tal rompimento de tudo que deveria ligar o indivíduo à sociedade, que se tornou da máxima importância reestabelecer a participação do homem em seu futuro” (TARKOVSKI, 2010, p. 281).

Seu último filme põe em jogo essa angústia, também suscitada em obras anteriores: o homem e a preeminência dos valores materialistas, e, em consequência, seu afastamento da natureza. Ativar tal angústia em um objeto de arte é gesto estético, ético e político. Gesto ativo e aberto. Participa e dar a ver um incomodo individual de caráter coletivo e o devolve à sociedade. Através do inconformado personagem Alexander, essa inquietude é mais uma vez expressa. Exemplo de resistência esse ator e esteta é um homem não mais crédulo da força das palavras. Afirma a urgência de uma ação: “Palavras, palavras, palavras! [...] Se ao menos houvesse alguém que fizesse algo em vez de só falar!”. Esse alguém será ele próprio ao pôr fogo em sua casa e lançar-se a uma vida desconhecida. Vida urgente e desterritorializada. Sentado em baixo de uma árvore, desabafa:

proximidade entre os dois no uso do claro e escuro, e Brueghel que serviu de referência com sua pintura: *Os caçadores na neve* (1565) para a cena do menino na neve em *O Espelho*.

“O homem sempre se defendeu de outros, da natureza, da qual faz parte, e a violenta. O resultado é a civilização, construída à força, poder e violência. Os “progressos técnicos” só nos deram conforto e instrumento de violência para conservar o poder. Nós somos como selvagens. Usamos o microscópio como eles usam um pedaço de pau. Não, isto está errado. Os selvagens tem mais espiritualidade do que nós. Nós transformamos cada progresso científico em algo a serviço do mal. E sobre o padrão de vida um sábio disse que o supérfluo é pecado. Se é assim, a civilização baseia-se no pecado. Estamos em terrível desarmonia, desequilíbrio entre desenvolvimento material e espiritual” (“O Sacrifício”).

Alexander carrega um fardo – assim como todos os outros personagens. Que seu dorso seja aliviado do peso, que sua família, seu filho amado e sua casa desejada permaneçam distantes. Que sua fala permaneça em desuso e sua ação – seu fogo – a prosperar. Que a magia da bruxa com quem ele se deita o salve e salve a todos. Que essa magia, o sacrifício, os “afetos” inventados e exortados no filme nos cheguem e nos façam inventar os nossos. Já que somos todos transformados, afetados pelos encontros que nos propiciam esses inventores de “afetos”, os artistas:

“É de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afetos, inventor de afetos, criador de afetos, em relação com os perceptos e as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformarmos com eles, ele nos apanha no composto” (DELEUZE. 2010, p, 207-208).

Tarkovski também teve a sua casa incendiada⁸⁶, mas não por força de seu gesto – seu gesto mais revolucionário e criador de “afetos” é seu cinema.

O caminho que percorri aqui não tentou alocar uma obra dentro de um contexto fechado e preciso da personalidade do seu autor e suas experiências para assim decifrá-la. Elas não caminharam em paralelo, mas fundiram-se a contextos externos, privados e coletivos. O que foi vivido por Tarkovski não é transferido para seus filmes em um gesto neutro de exposição das ideias que o acompanham. Nunca foi uma simples incorporação de vivências e sua posterior exposição. O ato criador não é mergulho no vazio, pensamento que justificaria a deificação do artista. Seu mergulho dá-se em um campo de tensões. Um mergulho no privado que publica o privado, gesto próprio à arte (FLUSSER, 2012, p. 382). Construir uma imagem implica uma tensão espiritual. A imagem não é uma

⁸⁶Michel Chion refere-se a esse fato em seu texto sobre a obra de Tarkovski no Cahiers du cinema, 2007, p. 47.

representação de objeto, a coisa a agir na imagem é elevada a um estado indefinido: uma mãe-esposa, um quarto-desejo, um homem-anjo, um louco-deus, uma catástrofe-redenção, uma bruxa-servente, um poço-memória, uma casa-cópia. Imagem como movimento no mundo espiritual, como intensidade, energia potencial. O testemunho, configurado nessas imagens, é o de um diretor de cinema, de um sujeito ético, de um autor a pôr seu dispositivo em ação.

Concordo com Agamben quando ele afirma ser ilegítima “a tentativa de construir a personalidade do autor através da obra” tanto quanto “tornar seu gesto a chave secreta da leitura” (AGAMBEN, 2007, p. 63). O autor é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto – se pôs – em jogo. Nosso autor pôs-se em jogo, experienciou um corpo-a-corpo com os dispositivos à sua volta, formulou o seu: sua linguagem cinematográfica, seu cinema. Exemplo de um dispositivo que, por isso, é cheio de brechas e vivificado a cada encontro. Colocar uma obra no mundo é ato político e de resistência, já nos disse Deleuze e Guattari. A testemunha não se cala, vê, vive, transforma e devolve. Nosso autor testemunha sua presença na obra e nela multiplica-se, pois “o autor deve continuar inexpressão na obra e, no entanto, precisamente desse modo testemunha a própria presença irreduzível, também a subjetividade se mostra e resiste com mais força no ponto em que os dispositivos a capturam e põem em jogo” (Idem). A leitura de sua obra não pode esquivar-se de acompanhar esse gesto, a do espectador que confunde-se com o autor e também põe-se em jogo. Leitura essa a carregar uma “dimensão poética” – presente também na própria linguagem dos filmes. Em sua forma de abordagem pretendeu preencher vazios, fazer ligações, formular impressões (LISSOVSKY). As peças dos filmes estão todas reunidas, mas foram recortadas de um todo maior, são fragmentos de mundo. Entre elas e nelas mesmas coexistem lacunas e esquecimentos, assim relacionar-se com elas requer sua remontagem.

Tarkovski foi uma testemunha a mais do final do século XX, e pode ver os valores capitalistas se fortalecerem. Enquanto autor concebeu seu testemunho acerca dessa experiência transgredindo o sentido herdado, e não restaurando-o. É com Raúl Antelo que converso quando este aproxima o ato de testemunhar com a noção de “autor” de Agamben: “Uma maneira de conceber o testemunho coincide com a noção de *autor*” (ANTELO, 2004, p. 138). E ainda quando ele afirma: “o testemunho assinala sempre uma transgressão do sentido herdado” (Idem). A obra de Tarkovski sobrevive. Assim como seu autor, é um campo atravessado por forças antagônicas, potente e impotente. Nela coabitam restos de testemunhos do imemorial mundo arcaico – presságios, bruxa, anjos,

profetas e catedrais – e restos do resplandecente mundo moderno – postes, telefones, bombas e canhões –, “porque sempre sobra algo e é a este resto, justamente, ao que chamamos testemunho. Só por seu intermédio se nos impõe a beleza da vida” (Idem, p. 140). Esse algo que vai sempre sobrar vive e origina-se. Algo de fé, razão, claro, escuro, feminino, masculino, intelecto, corpo, natureza, técnica, arcaico, moderno agem nessas sobras, a embelezam, pois intensificam uma política da diferença, se auto-alimentam, se cobiçam – equilibram-se, diria Tarkovski. A beleza repousa no realce desses abismos e cumes. Nivelá-los seria perder beleza, deixar raso algo profundo. Seria homogeneizar o heterogêneo e perder a potência dos contrastes. Olhar o ponto em que eles se tocam é dar atenção a seu brilho, é polir seu brilho. O *Stalker* é o homem de fé, rejeita a teoria, mas permanece cercado por livros. O conhecimento decantou nesse homem que chora a incredulidade dos outros, apaziguá-lo o tornaria opaco. Grifar seus extremos, pensá-lo enquanto paradoxo de uma aura-alegoria o fortifica.

A alegoria transforma uma ideia em imagem, esse gesto é heurístico e criador, ele desvia e estreita caminhos; inventa zonas intersticiais de exploração. Distinto de uma regra, ou de um método pré-estabelecido, ele surge do “campo operatório” montado em movimento, em atividade, em circulação. Mediante essa atividade os conteúdos afloram. Algo que deve aparecer em ação, análogo ao sangue circulando em nosso corpo (BENJAMIN, 1984, p. 62). Cada filme é um corpo e, as imagens a sua corrente sanguínea, quando acionadas elas se convertem em seu vivificado conteúdo.

O resto, o testemunho poético de Tarkovski, carrega e expõe um dado espiritual-material, faz com que eles sobrevivam em uma só coisa e que vibrem em sua arte de forma paradoxal e complementar. Nela o transcendente é imanente ao objeto mais desimportante. Forças ordenadoras e desordenadoras encarnam no mundo criado por cada uma dessas obras. Sua ação criadora – intencional ou não – dá origem a uma atmosfera onde a materialidade é atravessada pela espiritualidade. Onde a razão está encarnada na matéria. Um “*logos*, que segundo os Estóicos é o princípio do cosmo, é inseparável da matéria.” (PERNIOLA, 2010, p. 128). Atmosfera habitada por uma aura, mas as coisas que nela figuram não têm o brilho ofuscante da aura benjaminiana em vias de desaparecimento, apenas uma vibração intermitente ditada pelo fluxo transformador e destruidor da alegoria que vivi também nessas coisas. A casa-bosque, o olho-lança o poste-lápide dizem sobre vida – morte, arcaico, moderno, tempo, espaço – dizem da existência dessas auras-alegorias nos filmes.

O estado espiritual é evocado por falas acerca da felicidade, da esperança, do sacrifício, da fé, da arte, do sentido da vida, da urgência de um gesto salvador. Falas a evocarem uma situação de ascese. Espiritualidade visível nas coisas materiais – bosque, águas, ruínas, casas, pessoas, rostos, um espelho que insinua um yin-yang no claro-escuro da imagem refletida, e até mesmo em uma pistola não utilizada afundada na água. Todas essas coisas guardam histórias de fracasso e afirmações de vida. A vida não seguiu como esperado, o pai abandonou a família, os companheiros de percurso há muito perderam a fé, a ação do louco permanece incompreendida e a casa na ilha não cumpriu sua promessa de felicidade – mas em ruínas, enquanto quarto, longe ou em chamas a casa permaneceu. Os restos sempre perduram por mais tempo, a arte espelha-se neles e, de certa forma, também espalha seus resquícios, perdura.

Alguns gestos dos personagens afirmam essa via de mão dupla, essa tensão, e não anulação, entre dimensões conflitantes: um cientista que entra em um lugar proibido com poderes desconhecidos, um menino que rega uma árvore morta, um poeta que atravessa um percurso enlameado com uma vela acesa, um ator e estudioso de filosofia que decide calar. Ações estas que dizem de um anseio espiritual em um mundo marcadamente desencantado. O espiritual encontra-se por toda parte, nos robustos canhões sobre a grama alta em *Stalker*, fósseis sem rastros (imagem 123). As marcas do seu deslocamento há muito foram apagadas, nas imagens eles parecem caídos do céu ou emergidos da terra. O mais ínfimo objeto também porta essa presença. Dois ovos na janela ao lado de um livro em *O Espelho* (imagem 124). O germe da vida está a agir sobre eles.

A materialidade é dotada de espírito. Tarkovski dá tempo e posterioridade – sobrevivência – a esses elementos, de certa forma, lhes dá espírito e magia. “Há magia em todas as circunstâncias em que as coisas criam espírito” (VALERY, 2009, 71). Há magia nas imagens das coisas, na arte, na cultura. Há nelas uma certa forma de embriaguez a livrá-las do aniquilamento. Flusser muito bem colocou a indispensável dose de magia – embriaguez – necessária para reativar certos aspectos fabulares da cultura: “[...] a cultura não pode dispensar de tal magia: porque sem tal fonte de informação nova, embora ontologicamente suspeita, a cultura cairia na entropia” (FLUSSER, 2012, 382). Magia, embriaguez, e sobriedade colorem e descolorem cenas nos quatro filmes. Convertem o que por vezes chamo de um atravessamento espiritual nas coisas materiais em aura-alegoria evidenciada nessas coisas.

Nesse cinema não há espaço para a ornamentação. Tudo nele é disposto sem pompas, mesmo o sol que vemos nascer em *Nostalgia* não lança seus raios sobre nós, mas

tão somente um suave brilho. Falas, coisas, gestos, sons e imagens onde o excesso ou a afetação não têm lugar. Não há o que comemorar. Há esperança, pois sem ela não haveria essas imagens. São imagens à busca das coisas perdidas e transviadas: a memória da mãe que constantemente se esquia em *O Espelho*, a vida de um poeta do século XVIII, Pavel Sosnovski, em *Nostalgia*, ou a vida contida na árvore morta em *O Sacrifício*. Alimentadas por essa busca, tais imagens voltam-se contra a ressonância exótica, majestosa e romântica. É um cinema de tom melancólico e sóbrio a criar e a afirmar o equilíbrio entre o homem e o divino, a natureza e a técnica. Extremos em conflitos, forças antagônicas a dar movimento à vida, à arte.

O cinema de Tarkovski carrega um tom espiritual inegável, mas, como afirmado, não anula ou diminui o que é matéria. Ele próprio é fruto da técnica. Realizar uma obra cinematográfica depende dessas duas instâncias. Exemplo de autor-produtor a renovar seu instrumento de trabalho e com ele questões sobre: arte, cinema, amor e sacrifício. “O que é a arte? [...] Como uma declaração de amor: a consciência da nossa mútua dependência. Uma confissão. Um ato inconsciente que, não obstante, reflete o verdadeiro sentido da vida – amor e sacrifício” (TARKOVSKI, 2010, p. 286). Um ato criativo inútil e desinteressado (Idem, p. 289) que nem por isso exime-se de sua faceta propositora e resistente. É arte ao alcance de multidões. É testemunho e confissão jogados ao mundo. Nosso configurador sabe bem fazer uso estético-político da ferramenta que domina.

O vento que vemos tantas vezes soprar forte nas imagens desse cinema é impulsionado por grandes ventiladores. É intenso e real, é fruto da técnica, e, nem por isso, menos embriagante. Nessas imagens, converte-se em arte a oferecer uma experiência imediata. Arte enquanto instrumento de tensão, alívio, crítica, deleite, assombro e tensão, pois “O homem não é apenas ente que produz instrumentos, mas também ente que produz instrumentos para escapar à tensão produzida nele pelos seus instrumentos” (FLUSSER, 2012, p. 378). O vento sopra por diversas razões e des-razões nesses filmes. Para fazer do bosque região ainda mais insondável. Para invadir estranhamente as dependências de uma casa esvaziada e fazer ondular tecidos estendidos em seu interior, arejando o ar para receber o menino. Para converter em arte o cinema de Tarkovski.

Tal vento não irá deter um outro que sopra ainda mais forte. Um vento que vem das metrópoles capitalistas e se alastra pelos campos: o individualismo contemporâneo, parte menor da tempestade do progresso já descrita por Benjamin. Entretanto, Tarkovski recusa-se a fazer filmes que caibam nos códigos e repertórios que o cinema “comercial” adotou: realismo na trama, identificação projetiva com os personagens, heróis admiráveis,

princípio, meio e fim, final feliz, ou tristonho com uma mensagem de redenção faz do seu vento – seu cinema – ruína, aura-alegórica a resistir inventivamente. Ele não compactua com a ventania que, sem frescor, sopra do lado oposto desse vento, brisa vigorosa e profana acionada através do grande ventilador a agir na borda de fora das imagens.

Nessa borda externa e no âmago das imagens agem também a arte e a política, uma estética e uma ética. A dimensão estética de Tarkovski, sua forma-conteúdo, está implicada em uma crítica aos valores individualistas, mas antes de tudo, está implicada em fazer arte. Única arma da qual Tarkovski dispôs para dialogar com sua época e com os dias subsequentes a ela. É um proverbial trabalho de minúcias o que nos chega aos olhos, aos ouvidos, aos sentidos, e, além do mais, percebe-se em toda parte uma reflexão e uma imagética de estranha beleza, que não são produto de horário de expediente, mas de meses – uma vida – da mais apaixonada atividade em cinema. Lúcido em suas ideias fez da sua arte um incessante movimento dialético entre a natureza e o homem, assim como entre as nuances implicadas neles. No filme *Stalker a Zona* é a própria natureza (TEJADA, 2010, p. 60). O que é terreno – lama, ruína, casa, rosto, vida e morte – é problemática dessa arte. É ele quem dá os ingredientes para que do seu interior nasça à magia. O terreno não é invólucro, nem o espiritual seu conteúdo, a dobra que se faz entre eles é de laço enredado e inseparável. As imagens desse território provocam experiências de iluminação e de profanação, momentos enigmáticos e críticos. Posso dizer que é uma experiência de “iluminação profana” mais de resistência que de salvação. O testemunho-poesia-confissão, a ação de Andrei Tarkovski – “o homem que viu um anjo”⁸⁷ – está aí para quem desejar arrepiar-se com ela. Dessa primeira reação seguirão outras, talvez menos espontâneas e corporais, mas, ainda de vida. Olhar suas imagens será sempre tocá-las e saboreá-las em uma experiência *háptica*. Experiência a conservar, a fazer com que reste um último matiz misterioso, irreconhecível; como a palavra que não recordada, permanece na ponta da língua.

⁸⁷Inscrição em seu túmulo, perto de Paris.



Imagem 123



Imagem 124

Filmografia⁸⁸:

Filmes dirigidos por Andrei Tarkovski

1956. Os Assassinos (*Ubitytsy*) – Trabalho de exercício.

Sinopse: No balcão de um bar do tipo americano, os clientes recebem a visita de estranhos visitantes, que logo se revelam assassinos de aluguel. Antes que os forasteiros descubram que seu alvo, um sueco, não se encontra ali, amarram um freguês na cozinha e geram outras situações claustrofóbicas, até o inusitado desfecho, que relativiza a fatalidade da morte. Baseado em um conto homônimo de Ernest Hemingway, publicado em 1927. O ambiente e os costumes ocidentais “perversos” retratados, aliados às falas em russo, causaram estranhamento ao público na época. O professor de Tarkóvski, o diretor Mikhail Romm (1901-1971), elogiou o resultado.

Curta-metragem realizado na VGIK. Adaptação do conto de Ernest Hemingway *The killers* (1927). Dirigido por Andrei Tarkovski, Alexander Gordon e Maria Beiku. Elenco: Alexander Gordon, Vasili Choukchine, Iouli Fait, Valentin Vinogradov, Boris Novikov e Andrei Tarkovski. Duração: 19 minutos.

1959. Hoje não haverá saída⁸⁹ (*Segodnya uvolneniya ne budet*)

Sinopse: Numa cidade russa arrasada e esquecida, operários da construção civil acham um esconderijo de bombas que deveriam ter sido usadas na Segunda Guerra Mundial. O exército envia ao local um pelotão para o desarme dos artefatos. Porém, ante o perigo dessa ação, a população remanescente deve ser evacuada, criando uma situação de alta tensão, como num thriller. O título do filme também pode ser traduzido por “Hoje não podemos deixar as nossas posições (militares)”.

Curta-metragem realizado na VGIK. Dirigido por Andrei Tarkovski e Alexander Gordon.

1960. O violinista e o rolo compressor (*Katok i skripka*) – Trabalho de diploma.

⁸⁸Os livros de Tejada e Chion serviram como principais fontes de referência para a filmografia aqui salientada: TEJEDA, Carlos. *Andrei Tarkovski*. Madrid: Cátedra, 2010, e CHION, Michel. *Andrei Tarkovski – Collection Grands Cineastes*. Paris: Cahiers du cinema, 2007. Também os Diários do próprio diretor: TARKOVSKI, Andrei. *Diários 1970-1986*. Trad. Alexey Lázarev. São Paulo: Realizações Editora.

⁸⁹Em outra tradução: “Hoje não terá demissão”: TARKOVSKI, Andrei. *Diários 1970-1986*. Trad. Alexey Lázarev. São Paulo: Realizações Editora.

Sinopse: Primeiro filme de Andrei Tarkovski, realizado como conclusão do curso de cinema. O foco principal é a amizade de um garoto pobre apaixonado em tocar violino com um motorista de um rolo compressor.

Filme realizado para a graduação na VGIK. Produção: Mosfilm. Roteiro: Andrei Mikhalkov-Konchalovski e Andrei Tarkovski. Fotografia: Vadim Yusov. Música: Vyacheslav Ovchinnikov dirigida por E. Khatchaturian. Diretor artístico: S. Agoyan. Montagem: L. Boutouzova. Som: V. Ktachovski. Elenco: Igor Fomchenko (Sasha), V. Zamanski (Serguéi), Nina Arkhangelskaia (niña), Marina Adjoubey (mãe). Duração: 50 minutos.

1961. A infância de Ivan (*Ivanovo Destvo*)

Sinopse: Durante a segunda Grande Guerra, os russos tentavam combater a investida nazista em seu território. Nas frentes soviéticas, Ivan, um garoto órfão de 12 anos, trabalha como um espião, podendo atravessar as fronteiras alemãs para coletar informação sem ser visto, e vive sob os cuidados de três oficiais russos. Mas, após inúmeras missões, e com um desgaste físico cada vez maior, os oficiais resolvem poupar Ivan, mandando-o para a escola militar. Este filme retrata de forma poética e comovente a guerra pelos olhos de uma criança. Ganhador do Leão de Ouro em Veneza.

Produção: Mosfilm. Roteiro: Mijail Papava e Vladimir Bogomolov sobre o conto de “Ivan” (1957) deste último. Fotografia: Vadim Yusov. Música: Vyacheslav Ovchinnikov dirigida por E. Khatchaturian. Diretor artístico: Yevgueni Tcherniaiev. Montagem: G. Natanson. Som: E. Zelentsova. Elenco: Kolia Burlaiev (Ivan), Valentín Zubkov (capitão Kholin), Yevgueni Zharikov (tenente Galtsev), S. Kylov (cabo Katasonich), Nikolai Grinko (coronel Griaznov), V. Malgavina (Masha), Irma Rausch (a mãe de Iván), Dmitri Milgutenko (o velho com o galo), Andrei Mikhalkov-Konchalovski (o soldado com óculos), Iván Sakin, V. Marenkov, Vera Miturich. Duração: 95 minutos.

1966. Andrei Rublev (*Andrei Rublev*)

Sinopse: Andrei Rublev foi um pintor de ícones da Rússia do início do século XV. Encarregado de pintar as paredes da Catedral da Anunciação, no Kremlin. Ele trabalha sob a direção do mestre grego Teófanos. Este, é atormentado pela crueldade da época, que atribui a ira do céu, enquanto que Rublev acredita no livre arbítrio. É uma obra marcada por sua elevação espiritual e senso plástico deslumbrante. Andrei Rublev ficou

censurado pelas autoridades da ex-União Soviética durante anos, por questionar o enfoque dado por Tarkovski.

Produção: Mosfilm. Roteiro: Andrei Mikhalkov-Konchalovski e Andrei Tarkovski. Fotografia: Vadim Yussov. Música: Vyacheslay Ovchinnikov. Diretor artístico: E. Tcherniaev. Montagem: Ludmila Feganova. Som: E. Zelentsova. Elenco: Anatoli Solonitsyn (Andrei Rublev), Iván Lapikov (Kyril), Nikolai Grinko (Daniil o Negro), Nikolai Sergueiev (Teófanos o Grego), Irma Raush (a muda) Nikolai Burliaev (Boriska, o fundidor do sino), Rolan Bykov (bufón), Yuri Nikulin (Patrikei), Mijail Konorov (Fomka), Yuri Nazarov (Grande Príncipe e irmão mais novo do Príncipe), K. Krylov (mestre fundidor), Bolot Elchelanev (Khan mongol), Sos Sarkissian (Cristo). Duração original: 215 minutos. Existem duas versões com 185 minutos e com 146 minutos.

1972. Solaris (*Solyaris*)

Sinopse: Um famoso cosmonauta-psiquiatra é enviado para a estação científica que está em órbita do planeta oceânico Solaris com a importante de investigar uma série de fatos bizarros e misteriosos que estão ocorrendo. Lá, um cientista suicidou-se e dois estão a beira da insensatez. Os cientistas acreditam que os fenômenos sobrenaturais estejam por trás destes fatos e que estes, sofrem influência do planeta Solaris. Tarkovski, ao contrário das ficções científicas da época, procura explorar um espaço muito mais vasto e perigoso do que o que rodeia os cientistas: o espaço interior.

Produção: Mosfilm. Roteiro: Andrei Tarkovski e Friedrich Gorentein, baseado no romance “Solaris”, de Stanislaw Lem. Direção de fotografia: Vadim Yussov. Música: Eduard Artemiev; prelúdio Coral em Fa Menor, BWV 639 de Johann Sebastian Bach. Direção artística: Mijail Romadin. Montagem: Ludmila Feganova. Som: Semion Litvinov. Elenco: Natalia Bondarchuk (Harey), Donatas Banionis (Chris Kelvin), Yuri Yarvet (Snaut), Anatoli Solonitsyn (Sartorius), Vladislav Dvorjetski (Burton), Nikolai Grinko (pai de Chris), Sos Sarkissian (Gibarian). Duração original: 168 minutos.

1974. O Espelho (*Zerkalo*)

Sinopse: O Espelho discute a complicada vida espiritual de um homem contemporâneo, com suas buscas morais e estéticas. É o mais auto biográfico trabalho do cineasta, aonde ele reflete suas memórias cheias de angústias, tristezas e alegrias através do garoto Alexei. O filme mantém estreita relação com a vida e a memória de Tarkovski, seu pai, o poeta

Arseni Tarkovski, tem seus poemas lidos por ele mesmo em algumas cenas do filme, sua mãe atua representando sua própria figura nas lembranças, sonhos e pesadelos de Alexei. Produção: Mosfilm. Roteiro: Andrei Tarkovski e Alexandr Misharin. Direção de fotografia: Gueorgi Rerberg. Música: Eduard Artemiev; Johann Sebastian Bach: *Das alte Jahr vergangen ist* BWV 614 (*Orgelbüchlein*), Und siehe da, *der Vorhang im Tempel zerriss* e *Herr, unser Herrscher*, ambos da Paixão segundo São João BWV 245; Giovanni Battista Pergolesi: *Quando corpus morighty powers* da ópera *The Indian Queen*. Poemas de Arseni Tarkovski, recitados por ele mesmo. Assistentes de direção: Larissa Tarkovskaia, Valeri Karchenko e Maria Tchougounova. Diretor artístico: Nikolai Dvigubski. Cenário: A. Merkukov. Som: Semión Litvinov. Figurino: Nelly Fomina. Maquiagem: Vera Rudina e Andrei tarkovski. Elenco: Margarita Terékhova (Natalia e Maria, mãe de Alexei), Philip Yankovski (Alexei, com 5 anos), Ignat Daniltsev (Alexei, com 12 anos). Oleg Yankovski (pai), Nikolai Grinko (trabalhador da tipografia), Alla Demidova (Lisa), Yuri Nazarov (instrutor militar), Anatoli Solonitsyn (médico perdido), Innokenti Smoktounovski (voz de Alexei, o narrador), L. Tarkovskaia (mulher do médico), Tamara Ogorodnikova (mulher desconhecida), Y. Sventikov (Asafiev), Tatiana Rechetnikova (Milochka), Ernesto do bosque (Ernesto), A. Gutiérrez, D. Garcia, T. Pames, Teresa e Tamara personagens do bosque. Duração: 106 minutos.

1979. Stalker

Sinopse: Após a suposta queda de meteoritos numa região do planeta, esta adquire propriedades estranhas e é chamada de Zona. Dentro da Zona, diz a lenda há um Quarto, que seria o lugar onde todos os seus desejos são realizados. Temendo que a população invada a Zona a procura do Quarto, o exército a isola, mas eles próprios não têm coragem de entrar nela. Apenas alguns poucos, chamados Stalker, têm habilidades suficientes para entrar e sobreviver lá dentro. Um dia, um escritor famoso e um físico contratam um Stalker para os guiarem ao Quarto, sem exatamente saber o que procuram.

Produção: Mosfilm. Roteiro: Andrei tarkovski, Arkadi e Boris Strugatski, a partir da história deles *Pique-nique au bord du chemin* (1973). Direção de produção: Alla Demidova. Assistentes de direção: Maria Tchougounova e E. Tsimbal. Direção de fotografia: Alexandr Kniajinski. Música: Eduard Artemiev com fragmentos do *Bolero* de Ravel e a *Nona* de Beethoven. Poemas de Fiódor Tiútchev e de Arseno Tarkovski. direção de arte: Andrei Tarkovski. Cenário: A. Merkúlov. Figurino: Nelly Fómína. Som: V. Sharun. Montagem: Ludmila Feganova. Elenco: Alexandr Kaidanovski (Stalker), Anatoli

Solonotsyn (o Escritor), Nikolai Grinko (o Professor), Alisa Freindlich (mulher do Stalker), Natasha Abramova (filha do Stalker). Duração: 161 minutos.

1983. Tempo di Viaggio (documentário)

Sinopse: Em 1979 Andrei Tarkovski está na Itália na companhia do poeta e argumentista italiano Tonino Guerra. Ambos escrevem o roteiro para o filme “Nostalgia” e procuram por locações. Guerra, o anfitrião, conduz o realizador russo através das belezas tradicionais e turísticas da Itália, de Nápoles em direção a sul, por Sorrento e Lecce. Mas Tarkovski procura um lugar específico, não turístico que espelhe o estado de alma do personagem de “Nostalgia”, o poeta russo. Durante este tempo de viagem Tonino e Andrei refletem sobre os fundamentos do artista e como ele deve sacrificar-se por sua arte.

Produção: RAI. Roteiro: Andrei Tarkovski e Tonino Guerra. Fotografia: Luciano Tovoli. Segunda unidade: Giancarlo Panchaldi. Som: Eugenio Rondani. Edição: Franco Letti. Duração: 63 minutos.

1983. Nostalgia (*Nostalghia*)

Sinopse: O filme acompanha Andrei Gorchakov, um poeta russo que vai a Itália pesquisar sobre a vida de um compositor russo que no passado havia sido mandado para lá devido a sua aptidão para a música. Chamava-se Beryózovsky (1745-1777). Esmagado pelas lembranças de sua pátria, Gorchakov sente-se um marginal na Itália. Tarkovski esclareceu que a história de Beryózovsky é uma paráfrase da situação de Gorchakov, do estado mental em que se encontra. Desorientado com as impressões com que é bombardeado, também não é capaz de compartilhar suas impressões com as pessoas. É incapaz de incorporar a nova experiência ao passado no qual está preso desde o nascimento. Mas, ao encontrar Domenico, um velho lunático, assim chamado por seu estranho e solitário modo de viver, ele consegue compreender algo da sua angústia e o segredo de sua própria Nostalgia. Primeiro filme feito fora da Rússia do cineasta.

Produção: RAI Rete 2/Sovin Film (URSS). Roteiro: Andrei Trakovski e Tonino Guerra. Assistentes de direção: Larissa Tarkovski e Norman Mozzato. Direção de fotografia: Giuseppe Lanci. Música: *Réquiem aeternam*, del Réquiem de Verdi; *Nona Sinfonia* de Beethoven; Debussy e Wagner. Diretor artístico: Andrea Crisanti. Direção de produção: Francesco Casati. Montagem: Erminia Marani e Amedeo Salfa. Som: Remo Ugolinelli. Figurino: Lina Nerli Taviani. Elenco: Oleg Jankovski (Andrei Gorchakov), Erland

Josephson (Domenico), Dominiziana Giordano (Eugenia), Patrizia Terreno (mulher de Gorchakov), Laura de Marchi (mulher com toalha), Delia Boccardo (mulher de Domenico), Milena Vukotic (empregada), Alberto Canepa (sacristão da igreja), Raffaele di Mario, Rate Furlan, Livio Galassi, Elena Magoia e Piero Vida. Duração: 130 minutos.

1986. O Sacrifício (*Offret*)

Sinopse: Uma família burguesa sueca celebra o aniversário do patriarca Alexander, escritor, professor de estética e ator afastado dessas atividades. Alexander demonstra preocupação com a perda da espiritualidade no mundo moderno. Esta celebração marcará, para o resto da vida, cada membro da família. Na televisão anuncia-se uma catástrofe nuclear. A crise familiar é alimentada pelo desespero, dúvida, angústia física e moral de cada um. Alexander, um jornalista, ator aposentado e professor de estética, está preocupado com a perda da espiritualidade no mundo moderno.

Produção: Svenka Filmistitutet (Estocolmo), Argos Film, Film Four Internacional, Josephson & Nykvist, HB-SVT 2, Sandrew Films e a participação do Ministère Français da Cultura. Roteiro: Andrei Tarkovski. Fotografia: Sven Nykvist. Cenário: Anna Asp. Direção de produção: Anna-Lena Wibom. Montagem: Andrei Tarkovski e Michal Leszczylowsky. Música: *Ebarne dich mein gott* da *Paixão segundo São Mateus BWV 244* de Johann Sebastian Bach, Watazumido Doso e cantos de pastores de Dalarna e Harjedalen. Som e mixagem: Owe Svenson. Figurino: Inger Pehrsson. Elenco: Erland Josephson (Alexander), Susan Fleetwood (Adelaide), Allan Edwall (Otto), Gudrún Gísladóttir (Maria), Sven Wollter (Victor), Valérie Mairesse (Julia), Filippa Franzén (Marta), Tommy Kjellqvist (menino), Per Kallman e Tommy Nordahl (condutores da ambulância). Duração: 149 minutos.

Projetos

Tarkovski teve em mente numerosos projetos e adaptações que registrou em seus diários. Entre esses projetos conservam-se três roteiros que não foram realizados: *Ariel* (1971), *Hoffmaniana* (1975-1984) e *Sardor* (com Alexander Misharin) (1978). Estão publicados em: *Andrei Tarkovsky's Collected Screenplays*, William Powell e Natasha Synessios, Londres, Faber and Faber. Edição Francesa: *Andrei Tarkovski. Oeuvres cinématographiques complètes*, Paris, Edições Exils, Collection "Littérature", 2001.

Teatro

Apresentado (1976) de *Hamlet* de William Shakespeare com Anatoli Solonitsyn, Margarita Terékhova, Inna Tchourikova e Nikolai Katatchenzov.

Ópera

Encenada (1976) de *Boris Godunov* de Modest Moussogski, Royal Opera House (Covent Garden, Londres) diretor de orquestra: Claudio Abbado. Cenário: Nikolai Dvigoubski. Elenco: Robert Lloyd (Boris), Joan Rodgers (Xenian).

Existe uma gravação de uma representação posterior a partir da montagem do cineasta: Mariinsky Theatre, St. Petersburg, 1990. Produção: Andrei Tarkovski. Elenco: Robert Lloyd (Boris), Alexei Steblianko (Falso Dmitri), Alexander Morosov (Pimen), Olga Borodina (Marina), Sergei Leiferkus (Rangoni), Yevgeny Boitsov (shuisky), Vladimir Ognovenko (Varlaam). Diretor: Valery Gergiev.

Documentários e filmes sobre Tarkovski

La Zona de Tarkovsky (2007). Diretor: Salomón Shang (Espanha), 93 minutos.

Student Andrei Tarkovsky (2003). Diretor: Galina Leontieva (Rússia), 29 minutos.

After Tarkovsky (Posle Tarkoskogo), 2003). Diretor: Peter Shepotinnik (Rússia), 59 minutos.

Um dia na vida de Andrei Arsénevich (Une journée d'Andrei Arsenevitch), 1999). Diretor: Chris Marker (França), 55 minutos. Documentário editado em DVD por Intermedio (Barcelona, 2007).

The Recall (1996). Diretor: Andrei Tarkovski Jr. (Rússia), 25 minutos.

Tarkovsky: A Journey to His Beginning (1996). Diretor: Tomoko Baba (Japão), 45 minutos.

Andrei Tarkovsky's Taiga Summer (1994) (Rússia).

Dirigido por Andrei Tarkovski (Regi Andrej Tarkovskij), 1988). Diretor: Michal Leszczyłowki (Suécia), 101 minutos.

Andrei Tarkovsky (1987). Produtor: Charlie Pattinson, BBC Television (Londres), 53 minutos.

Behind the Scenes os The Sacrifice (1987). Channel 4 Television.

Moscow Elegy (1987). Direto: Alexander Sokurov (Rússia), 88 minutos.

À la recherche du temps perdu: exil et mort d'Andrei Tarkovski (Auf der suche nach der verlorenen zeit: Andrej Tarkowskijs exil und tod, 1987). Diretor: Ebbo Demant (Alemanha), 131 minutos.

Andrei Tarkovsky em Nostalgia (Andrei Tarkovsky in Nostalghia, 1984). Diretor: Donatella Baglivo (Itália), 90 minutos.

Um poeta no cinema (A Poet in the Cinema, 1984). Diretor: Donatella Baglivo (Itália), 60 minutos.

O cinema é um mosaico feito de tempo (Film is a Mosaico of Time, 1984). Diretor: Donatella Baglivo (Itália), 65 minutos.



Cena filmada para o filme *O Sacrifício* não fazendo, entretanto, parte do corte final.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. De Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *O aberto – O home e o animal*. Trad. André Dias e Ana Bigotte Vieira. Lisboa: Edições 70, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *O sacramento da linguagem – Arqueologia do juramento*. Trad. Salvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum – sobre el método*. Trad. De Flavia Costa y Mercedes Ruvituro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009.
- ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.
- ARENDETT, Hanah. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio d'água, 1991.
- AUMONT, Jacques. *A encenação no cinema*. Lisboa: Texto & Gráfia, 2006.
- AUMONT, Jacques. *O Olhar Interminável*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- BAECQUE, ANTOINE DE. *Andrei Tarkovski*. Paris: Cahiers du cinema, 1989.
- BARTHES, ROLAND. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BAZIN, André. *O Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Trad. João Barreto. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1885.
- BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. Org. e trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imáginário, 1998.

- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tania Jatobá. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Os Pensadores. Trad. José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- BENJAMIN, Walter. *As afinidades eletivas em Goethe*. In: Mythe et violence, Paris: Donoël, 1971.
- BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. Trad. Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BENJAMIN, Walter; ADORNO, Theodor W. *Correspondência 1928-1940 Theodor W, Adorno y Walter Benjamin*. Trad. Jacob Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibáñez. Madrid: Trotta, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Diário de Moscou*. Trad. Hildegard Herbold. São Paulo: Schwarz Ltda, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos/ Seleção e apresentação Willi Bolle*: Trad. Celeste H.M. Ribeiro de Sousa... [etal]. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Ensaio reunidos: Escritos Sobre Goethe*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susan Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Haxixe*. Trad. Flávio de Menezes e Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Histórias e contos*. Trad. Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1992.
- BENJAMIN, Walter. “*Las afinidades electivas*” de Goethe. In: *Walter Benjamin Obras, libro II/ vol. I*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *La metafísica de la juventud*. Trad. Luis Martínez de Velasco. Barcelona: Paidós, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Kafka*. Lisboa: Hiena, 1994 b.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I – Magia e técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II – Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1995.

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *O Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. prefácio e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. Trad. Portuguesa. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Trad. João Barreto. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004. *Walter Benjamin – Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Oeuvres I*. Trad. Maurice de Gandillac, Reiner Rochlitz et Pierre Rusch. France: Gallimard, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. São Paulo: Editora UFMG, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Personajes alemanes*. Trad. Luis Martínez de Velasco. Barcelona: Paidós, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2007.
- BENJAMIN, Walter; ADORNO, Theodor. *The complete correspondence 1928-1940*. Trans, Nicholas Walker. United States: Harvard University Press, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin Obras, libro III vol. I*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz Madrid: Abada, 2006.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.
- BIRD, ROBERT. *Andrei Roublev d'Andrei Tarkovski*. Chatou: Les Éditions de la Transparence, 2008.
- BIRD, ROBERT. *Andrei Tarkovski – Elements of Cinema*. London: Reaktion Books, 2008.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita – A palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.
- BREA, José Luis. *Noli me legere – El enfoque retórico y el primado de la alegoria en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac, 1999.
- BREA, José Luis. *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Tecnos, 1991.
- BRUNO, BARRETO GOMIDE (Org.). *Antologia do pensamento crítico Russo (1802-1901)*. Trad. Cecília Rosas, Denise Sales, Ekaterina Vólkova Américo, Graziela

- Schneider, Mário Ramos, Renata Esteves, Sonia Branco e Yulia Mikaelyan. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo. Cosac Naify, 2008.
- CACCIARI, Massímo. *Nomes de lugar: confim*. Revista de Letras: São Paulo 45 (1): 13-22, 2005.
- CARREIRA, Pilar. *Andrei Tarkovski – La imagen total*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- CELAN, Paul. *Cristal*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- CHION, Michel. *Andreï Tarkovski – Collection Grands Cineastes*. Paris: Cahiers du cinema, 2007.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra – Leibniz e o Barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Papiros, 1991.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: a imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon - Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *O que é o ato de criação?* In: DUARTE, Rodrigo (org). “O belo autônomo – Textos clássicos de estética”. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- DEVIDTS, PIERRE. *Andrei Tarkovski - Spatialité et habitation*. Paris: L’Harmattan, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Pintura Encarnada*. Trad. Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo – Historia del arte y anacronismos de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editor, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas - Cómo llevar el mundo a cuestras?*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2011.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem – Questões colocadas ao fim de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que nos vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio – lugar, contato, pensamento, escultura*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FERRARI, Jean-Christophe. *Le Miroir de Andreï Tarkovski – Le drame d'Éros*. Paris: Yellow Now Côté films, 2009.
- FLETCHER, ANGUS. *Alegoría – Teoria de um modo simbólico*. Trad. Vicente Carmona González. Madrid: Ediciones Akal, 2002.
- FLUSSER, Vilém. *Nossa embriaguez*. In: DUARTE, Rodrigo (org). “O belo autônomo – Textos clássicos de estética”. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie, “Teologia e Messianismo no pensamento de Walter Benjamin”, artigo escrito em 1999.
- HOWE, Susan. *Deux et – Andreï Tarkovski, Chris Marker*. Trad. Bénédicte Vilgrain et Bernard Rival. Paris: Théâtre Typographique, 1998.
- HUCHET, Stéphane. *A instalação em situação*. In: NAZARIO, Luiz; FRANCA, Patricia (orgs). “Concepções contemporâneas da arte”. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- DUCHAMP, Marcel. *O ato criativo*. In: TOMKINS, Calvin. “Duchamp”. Trad. Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo. Cosac Naify, 2004.
- FERRARI, Jean-Christophe. *Le Miroir de Andreï Tarkovski – Le drame d'Éros*. Paris: Yellow Now Côté films, 2009.
- LLANO, Rafea. *Andreï Tarkovski. Vida y obra*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2003.
- LISSOVSKY, Mauricio. *Pausas do destino – Teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.
- MENGS, Antonio. *Stalker de Andreï Tarkovski – La metáfora del camino*. Madrid: Libros de Cine RIALP, 2004.

MOLDER, Maria Filomena. *Símbolo, Analogia e Afinidade*. Lisboa: Vendaval e a aurora, 2009.

Org. Fundación Luis Seoane. *Fidelidad a uma obsesión – La obra fotográfica de Andrei Tarkovski*. Madrid: MAIA, 2009.

MENGS, ANTONIO. *Stalker de Andrei Tarkovski*. Madrid: Ediciones Rialp, 2004.

MONTESQUIEU, Charles de Secondat, Baron de. *O gosto*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2005.

PARIZA, MARIA LÓPEZ DE (Org.). *Acerca de Andrei Tarkovski*. Madrid: Ediciones Jaguar, 1988.

PERNIOLA, Mario. *Desgostos – novas tendências estéticas*. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

RANCIÈRE, Jaques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

STROUGATSKI, Boris; Arkadi. *Stalker – Pique-nique au bord du chemin*. Trad. Svetlana Delmontte. Paris: Donoel, 2010.

SYNESSIOS, NATASHA. *Mirror*. New York: I. B. Tauris, 2001.

SKAKOV, NARIMAN. *The cinema of Tarkovski – Labyrinths of Space and Time*. New York: I. B. Tauris, 2012.

TARKOVSKI, Andrei. *Andrei Rublióv – Roteiro literário*. Trad. Márcia Vinha. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

TARKOVSKI, Andrei. *Diários 1970-1986*. Trad. Alexey Lázarev. São Paulo: Realizações Editora.

TARKOVSKI, Andrei. *Andrei Rublióv – Roteiro literário*. Trad. Márcia Vinha. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.

TARKOVSKI, Andrei. *Euvres cinématographiques completes I*. Trad. Nathalie Amargier, Sophie Benech, Luba Jurgenson e Paul Lequesne. Paris: Exils Éditeur. 2001.

TARKOVSKI, Andrei. *Euvres cinématographiques completes II*. Trad. Luc Aubry, Nikita Krivochéine, Arnaud Le Glanic, Paul Lequesne, Andre Markowicz, Laure Vernière e Irina Vinogradova. Paris: Exils Éditeur. 2001.

TARKOVSKI, Andrei. *Instantâneos*. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

TARKOVSKI, Andrei. *Lumière instantanée*. Paris: Philippe Rey, 2012.

TARKOVSKI, Andrei. *Récits de jeunesse*. Trad. Du Russe par Cécile Giroldi. Paris: Philippe Rey, 2004.

TARKOVSKI, Andrei. *Time within time – The diaries 1970-1986*. Trad. From the Russian by Kitty Hunter-Blair. Londres: Faber and Faber, 1994.

TARKOVSKI, Larissa. *Andrei Tarkovski*. Paris: Calmann-Lévy, 1998.

TEJEDA, Carlos. *Andrei Tarkovski*. Madrid: Cátedra, 2010.

TOURATIER, JEAN-MARIE. Être humain. II Yasujiro Ozu, Andrei Tarkovski. Paris: éditions Galilée, 2011.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Trad. Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro – São Paulo: Difel, 1977.

VALÉRY, Paul. *Alfabeto*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

WARBURG, Aby. *Sandro Botticelli – Nacimiento de Venus y Primavera*. Madrid: Casimiro libros, 2010.