

História e Documentário no Cinema de Andrei Tarkóvski

Cássio de Oliveira¹

“O porvir se concretiza agora...” – Arsiêni Tarkóvski, “Vida, vida”

Desde a década de 1960, a obra do diretor russo Andrei Tarkóvski (1932-1986) tem sido objeto de grande interesse entre estudiosos e críticos de cinema ao redor do mundo. Esse interesse é devido em grande parte às qualidades intrínsecas do estilo do diretor, entre as quais podemos enumerar a profunda introspecção filosófico-existencial de suas tramas, o caráter onírico e fantástico de suas imagens e o esmero na direção de arte e na fotografia. No entanto, muitos dos prêmios recebidos pelos filmes de Tarkóvski no Ocidente, bem como a atenção de que eles tem sido objeto em meios acadêmicos e artísticos, também se devem ao que tradicionalmente se percebeu como a situação controversa do cineasta dentro da União Soviética: Tarkóvski se beneficiou da política cinematográfica da URSS para produzir filmes de orçamentos consideráveis que, no entanto, frequentemente iam de encontro à estética e ideologia artística oficial do país àquela época, o Realismo Socialista. Por exemplo, Robert Bird escreve que “Os sete filmes de Tarkóvski adquiriram um status tão exclusivo no cinema soviético que é fácil ignorar o quanto ele [Tarkóvski] (...) se sentia em casa no próprio sistema que o ameaçava e que, finalmente, o rejeitou” (Bird, 2008, 27).² Isso não impediu que seus filmes produzidos na URSS fossem estreados em festivais como Cannes ou Veneza, e exibidos em cinemas em toda a Europa Ocidental e nas Américas, como uma amostra do cinema de qualidade (e profundamente pessoal) que se podia produzir em um país socialista.

Por outro lado, também é notório que, dentro de seu país natal, o prestígio de Tarkóvski em vida tenha sido sempre relativamente menor, exatamente por causa de sua apregoadada divergência do cânone realista-socialista, uma divergência manifestada mais explicitamente nos últimos filmes da carreira do diretor na URSS. Como resultado, as resenhas de suas obras de maturidade dentro da União Soviética não raramente foram escassas, e seus filmes recebiam exibições cinematográficas limitadas e eram vistos por audiências relativamente pequenas para um país como a União Soviética, onde o cinema era a

¹ Doutorando (M.A., M.Phil.), Departamento de Línguas e Literaturas Eslavas, Universidade de Yale, Estados Unidos. Endereço eletrônico: cassio.deoliveira@yale.edu.

² Todas as traduções para o português neste artigo serão de minha autoria – C.d.O.

forma de arte visual mais disseminada entre as massas. Essa condição ambígua do diretor dentro da União Soviética o deixou em uma

precária posição em relação à elite governamental, incluindo a própria administração cinematográfica, cujo aval era imprescindível para que os filmes de Tarkóvski – como os poemas de Púchkin, como as cartas de Tchaadáiev [respectivamente poeta e filósofo russos do século XIX] – pudessem ser distribuídos. (Condee, 2009, 46)

A imagem de Andrei Tarkóvski como um artista individualista, em dissonância com a doutrina oficial do Estado (ecoando, entre outras, a seminal figura de Aleksandr Púchkin, cujos escritos eram submetidos à censura pessoal do Tsar Nikolai I), é reforçada pelo exílio do diretor na Europa Ocidental (declarado por Tarkóvski em 1984 na Itália, depois da filmagem de seu penúltimo longa-metragem, sugestivamente intitulado *Nostalghia*), exílio esse que perduraria até a morte do diretor, em dezembro de 1986.

Há uma sutil discordância entre essas duas visões de Tarkóvski, uma que o considera um gênio não-conformista relutantemente aceito pelas autoridades soviéticas, e outra que vê nele um criador de imagens esteticamente marcantes, verdadeiras sinfonias visuais, enigmáticas, deslumbrantes, repletas de reminiscências culturais e de referências a uma herança artística que engloba desde os pintores de ícones da Rússia medieval (*Andrei Rubliôv*), passando pelos artistas da Renascença Italiana, especificamente Leonardo da Vinci (*O Espelho; Nostalghia*), e continua pelo Norte da Europa, tanto na pintura (Albrecht Dürer [*A Infância de Ivan*], Hans Holbein [*Stalker*]) quanto na música (Bach, principalmente em *Soliáris* e *O Sacrifício*). As referências literárias são igualmente ricas, tanto se considerarmos que três de seus longas-metragens foram baseados em obras literárias de ficção, quanto se levarmos em consideração várias citações ou sugestões veladas de poemas, romances ou peças de teatro. O panorama histórico também ocupa uma posição proeminente nos filmes de Tarkóvski: é suficiente lembrar que seu primeiro longa-metragem, *A Infância de Ivan* (*Ivânovo Díétstvo*, 1962), se passa na frente de batalha durante a Segunda Guerra Mundial, enquanto seu último filme, *O Sacrifício* (*Offret*, 1986), se concentra, à moda de Ingmar Bergman, nas crises pessoais e existenciais de uma família em uma vila isolada no norte da Suécia contemporânea, exceto que essas crises são desencadeadas por relatos na televisão do que parece ser o início de uma hecatombe nuclear de dimensões apocalípticas. Para Natasha Synessios, “um tom de medo abafado, de catástrofe iminente, se desenvolve ao longo de todos os filmes de Tarkóvski” (Synessios, 2009, 99). É precisamente essa presença constante da

História (factual ou imaginária) nos filmes de Tarkóvski, sugerindo um destino apocalíptico para a Humanidade, que dá margem a dúvidas quanto ao suposto caráter pessoal, individualista, eminentemente estético e despido de dimensões históricas, de sua produção cinematográfica.

O que se demonstrará na presente análise de certas sequências fundamentais de *O Espelho* (*Ziérkalo*, Mosfil'm, 1975) – o filme mais autobiográfico e pessoal do diretor – é que, para Tarkóvski, a observação estética da realidade é inseparável da observação política, e necessariamente histórica, dessa mesma realidade. As consequências desses múltiplos atos de observação são a fusão de categorias como o estético, o pessoal, o histórico, e o social-coletivo, em um único objeto de arte, qual seja: o filme, a ininterrupta sequência de quadros fotográficos projetados na tela de cinema. No rolo de filme, cada quadro tem a mesma importância hierárquica que o precedente e o seguinte, e pode-se dizer que o mesmo se dá com o status ontológico da informação presente em cada quadro; em outras palavras, as imagens de vários documentários e cinejornais que são editadas junto a sequências “de ficção” em *O Espelho* compartilham com as cenas fictícias o seu caráter de realidade, e o oposto se dá com as cenas de ficção, que compartilham com as cenas documentais o seu aspecto estético. Como resultado dessas operações, o próprio caráter ontológico do filme torna-se ambíguo: como veremos, a insistência de Tarkóvski na autenticidade histórica durante a filmagem de *O Espelho* alia-se ao caráter documental de muitas de suas cenas, mas ao mesmo tempo põe em dúvida a natureza mimética do filme, o qual parece se tornar, não só uma reprodução da realidade, mas também um exercício na **criação** de uma nova realidade. Incidentalmente, essa concepção vai ao pleno encontro dos princípios basilares do Realismo Socialista, doutrina que preconiza, em suas várias manifestações, a combinação da reprodução da realidade cotidiana com o delineamento de um futuro glorioso e heroico, sendo que essas duas facetas se manifestam simultaneamente na obra de arte³: desse modo, far-se-ia necessária também uma reconsideração das supostas divergências da obra de Tarkóvski em relação a obras mais convencionais do cinema e da literatura soviéticas dos anos 1960-80. Enquanto a análise neste artigo tocará nesse assunto indiretamente, à medida que a função de uma consciência histórica coletiva – manifestada nas imagens de documentário – for considerada, uma discussão mais extensa do papel do Realismo Socialista na obra de Tarkóvski necessita de mais estudos.

Cabe também um esclarecimento sobre a terminologia a ser adotada ao longo deste artigo: os termos “de ficção”, “fictício” e afins, e as referências a “ficção” em geral se referem às imagens ou sequências filmadas exclusivamente para o filme, isto é, às tomadas

³ Ver Clark, 2000, *passim*, especialmente 27-45.

“encenadas” ou interpretadas com atores profissionais; os termos “documental”, “de documentário”, “não-ficção”, “factual”, “real” e afins se referem às cenas de documentários, cinejornais e outras fontes históricas que são inseridas em *O Espelho*, e também em outros filmes de Tarkóvski (partes da sequência final de *A Infância de Ivan*, por exemplo). “Documental” e termos semelhantes também se referem a fontes históricas para cenas do filme (por exemplo, as fotografias da casa de campo da família de Tarkóvski, que serviram de base para a construção da casa de campo que aparece no filme), bem como a interferências do mundo “real” no mundo construído pela diegese, por exemplo, no emprego da mãe de Tarkóvski como intérprete do papel da mãe do protagonista n’*O Espelho*.⁴

A ambiguidade do status ontológico do filme em relação à realidade é exacerbada em *O Espelho*, mas pode-se dizer que ela é inerente à própria estrutura formal do cinema. Em seu seminal livro, André Bazin compara o meio cinematográfico à fotografia, no sentido que ambos são dotados de uma objetividade que a pintura (em comparação à fotografia) não possui:

Pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação, nada se interpõe senão um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente, sem intervenção criativa humana, segundo um determinismo rigoroso. (Bazin, 1999, 13)

A esse caráter mimético da fotografia, o cinema adiciona o caráter temporal: “Sob esta perspectiva, o cinema surge como a concretização no tempo da objetividade fotográfica. (...) Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem de sua duração, como se fosse a mumificação da mudança” (Bazin, 1999, 14). Nessas declarações, Bazin parece estar enfatizando, essencialmente, o caráter do cinema como uma reprodução da realidade, inevitavelmente vinculado a uma fenomenologia externa a si mesmo. Por outro lado, Bazin admite a independência da reprodução em relação àquilo que é reproduzido, ao propor que “não se crê mais na identidade ontológica do modelo e do retrato, mas se admite que este nos ajuda a lembrar daquele e, portanto, a salvá-lo de uma segunda morte espiritual” (Bazin, 1999, 10). Tanto a fotografia quanto o cinema, este mais do que aquela, possuem a capacidade de preservar algo daquilo que eles reproduzem – a sua imagem, fora ou dentro do tempo – mas eles não podem **ser** aquele mesmo objeto reproduzido: o que se retém nessas formas artísticas “Não é absolutamente a imagem de um objeto ou de uma pessoa, mas, mais precisamente, o

⁴ Sobre esse último exemplo, ver especialmente Turovskaia, 1991 (citada na p. 8 abaixo).

seu traço” (Bazin, 1999, 51), ou o que Philip Rosen chamará mais especificamente de “traço indicial” (*indexical trace*) (Rosen, 2001, 20), em referência ao conceito do índice na semiótica de Charles Sanders Peirce.

Na prática, isso significa que o cinema não é somente uma forma de reprodução mimética de um objeto preexistente, como uma leitura inicial de Bazin poderia sugerir; de fato, o que à primeira vista parece ser uma consideração puramente positivista da natureza do cinema é, na verdade, algo muito mais complexo: para Bazin, o cinema é um sujeito autônomo, dotado de sua própria ontologia, mas simultaneamente dotado do traço de um objeto anterior. Para Bazin, “o cinema não mais *significa* o real; é permitido que ele *se torne* o real” (Beasley-Murray, 1997, 42; itálicos no original). Por outro lado, a presença do traço indicial é uma forma de preservação do passado de um objeto (externo ao cinema) por meio de uma transferência para a película: “Quando Bazin compara o cinema a sinais indiciais como uma impressão digital, um molde, uma máscara mortuária, ou o Santo Sudário de Turim, seus exemplos sempre acabam sendo daquele tipo no qual o referente estava presente no passado” (Rosen, 2001, 20). A imagem cinematográfica, a “mumificação da mudança” (uma das definições do cinema por Bazin que é utilizada por Rosen para descrever um processo de “historificação” que se estende à arquitetura, às novas mídias e ao cinema documentário), é o índice da existência de uma realidade que não é mais, de algo que deve necessariamente existir no passado. O cinema não é mimético, ele não é uma reprodução absoluta do fenômeno original; ele preserva somente um traço, a imagem, projetada através do tempo, daquilo que era.

A ênfase de Bazin no caráter memorialista do cinema ressoa com surpreendentes coincidências nos escritos de Andrei Tarkóvski. Em um artigo publicado originalmente em 1967, e convenientemente intitulado “O Tempo Impresso”, Tarkóvski vê na capacidade de registrar o tempo em sua materialidade uma das principais qualidades do cinema: “Mas a virtude do cinema consiste no fato que nele o tempo se mantém em uma real e indissolúvel ligação com a própria substância da realidade que nos circunda a cada dia e a cada hora” (Tarkovskii, 1994, 48).⁵ Mais adiante, Tarkóvski identificará no tempo em si a razão pela qual as pessoas vão ao cinema: “por causa do tempo – seja ele o tempo perdido ou o tempo ainda não descoberto” (Tarkovskii, 1994, 49). Ademais, para o diretor, o tempo e a memória são praticamente sinônimos, tornando-se o principal meio pelo qual o sujeito se relaciona ao mundo que o circunda: “O tempo na forma do fato! (...) O cinema ideal me parece ser a

⁵ Esse artigo foi incorporado, com modificações, ao livro que Tarkóvski publicaria na década de 1980, traduzido para o português como *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

crônica: nela eu não vejo um meio de se filmar, mas sim um meio de restabelecer e de recriar a vida” (Tarkovskii, 1994, 50). Em outro artigo, escrito originalmente em 1979 e publicado em francês em 1981, Tarkóvski identificaria a imagem cinematográfica com a realidade além da película em termos ainda mais incisivos: **“a imagem cinematográfica é a imagem da própria vida”**, sem ser, no entanto, “a reprodução fria e documental de um objeto sobre uma película. Não! A imagem no cinema se baseia na arte de fazer passar por uma observação sua própria percepção do objeto” (Tarkovski, 1981, 30; negrito no original). Para Tarkóvski, então, o cinema depende de um fundamento na “própria vida” para assegurar sua legitimidade, mas ele é dotado, ao mesmo tempo, de autonomia em relação ao que se tenta reproduzir. Nesse processo de reprodução, o que é percebido subjetivamente adquire um caráter de observação objetiva através do traço indicial, que revela a identidade entre o objeto “real” (extracinematográfico) e a sua percepção no cinema. Esse processo, evidente na reprodução da realidade “instantânea” ou “contemporânea”, torna-se fundamental no exercício de investigação histórica empreendido por Tarkóvski.

Para Tarkóvski, a conexão do sujeito com o mundo ao seu redor se dá através da memória e do tempo, dois meios que contêm em si a sugestão daquele “traço indicial” do passado que é preservado pelo cinema-crônica. Nessa concepção, o cinema é o meio por excelência pelo qual o sujeito pode se realizar em função do mundo no qual ele existe, um meio pelo qual o passado pode ser acessado e trazido de volta à condição presente; no entanto, essa mesma condição presente regressa constantemente para o passado. Antoine de Baecque define bem o caráter esquivo da memória cinematográfica, que existe como evocação de algo que é dotado, em si, de uma natureza histórica, ao escrever que Tarkóvski “filma a memória no [tempo verbal] ‘mais-que-perfeito’” em *O Espelho* (de Baecque, 1989, 80).⁶ Sob esse ponto de vista, *O Espelho* se enquadra perfeitamente no plano artístico de Tarkóvski, sendo “uma autobiografia do artista, e uma biografia de duas gerações soviéticas (a de Tarkóvski e a de seus pais) dentro de um vasto contexto histórico russo, europeu e mundial, subjetivamente interligadas por sonhos, a memória, o tempo, e a arte em si” (Johnson e Petrie, 1994, 116). No filme, esses dois componentes, o pessoal e o histórico, tornam-se parte de um mesmo contínuo, no qual o ponto de vista subjetivo de um narrador-protagonista, Alexei, que nunca aparece na frente da câmera exceto em suas recordações de infância (e, mais tarde, indiretamente, em seu leito de morte), torna-se o único meio para a apreensão do real. Essa apreensão do real através do cinema pode parecer contraditória, já que ela se dá por meio da

⁶ Lembramo-nos aqui também de Gilles Deleuze, que declara que “o postulado da ‘imagem no presente’ é um dos mais prejudiciais a qualquer compreensão do cinema” (Deleuze, 1985, 56-57).

eliminação de qualquer objetividade; por outro lado, é na fidelidade aos eventos pessoais da vida do narrador (evidentemente, um alter ego do diretor, como o cartaz de *Andrei Rubliôv* na parede do apartamento de Alexei sugere) e ao efeito psicológico desses eventos que pode-se encontrar o realismo do filme: Tarkóvski “queria que a obra fosse uma exata descrição de fatos, e uma legítima comunicação de sentimentos” (Synessios, 2001, 49), e essa busca da realidade exercerá direta influência no plano estético do filme.

Exemplo lapidar dessa busca pela realidade é o uso de imagens de cinejornais a ser analisado mais à frente, “evidência do respeito pelo ‘real’ dentro da estrutura geral de ficção, que Tarkóvski irá demonstrar, de uma forma ou de outra, em toda a sua obra subsequente” (Johnson e Petrie, 1994, 188). O respeito pelo real se manifesta em *O Espelho*, por exemplo, já na sequência de abertura do filme, na qual um jovem afásico participa de uma sessão clínica com uma psicóloga, que culmina com o retorno do jovem à expressão verbal, manifestado em uma frase que alude diretamente a essa capacidade: “Eu posso falar”. Essa cena, em preto-e-branco, filmada sem cortes, e precedida por uma breve tomada em que uma televisão é ligada (sugerindo que essa cena da “cura” está sendo transmitida pela TV), contém todos os indícios de instantaneidade e realidade que são contraditos pela temporalidade do filme, por sua existência como um produto artístico, editado e premeditado.

No entanto, ao longo do filme, Tarkóvski retornará várias vezes a essa contradição fundamental entre a “realidade”, factual e extradiegética, e aquilo que está sendo mostrado pela câmera (a diegese). Um dos núcleos dramáticos do filme se concentra nas memórias da infância do narrador, Alexei, na casa de campo (*datcha*) da família antes da Segunda Guerra. Como a casa de campo da família de Tarkóvski não existia mais na época da filmagem de *O Espelho*, “Tarkóvski mandou reconstruí-la, baseando-se não só nas suas memórias de infância, mas também na prova tangível da sua existência – fotos de família” (Synessios, 2001, 42) (e aqui percebe-se, novamente, o uso do meio fotográfico como **índice** do passado). No entanto, aquela *datcha* adquire, no filme, importância muito maior do que ela teve na própria vida de Tarkóvski, já que ele havia nascido em uma outra casa de campo em uma vila perto daquela *datcha* reproduzida no filme. A *datcha*, desse modo, torna-se “uma síntese criativa de vários ‘lares’ da primeira infância” (Synessios, 2001, 71) de Tarkóvski, desde a ideia de sua concepção (é nessa *datcha* que os pais de Alexei conversam sobre seus planos de ter filhos, ao final do filme) até a confusão temporal da enigmática cena final, em que Alexei, enquanto ainda criança, passeia com sua irmã e com a personagem que o espectador associa à mãe de Alexei quando idosa, isto é, correspondente à época “contemporânea” do filme, quando Alexei já é adulto. A presença da mãe idosa na sequência final adquire um significado

especial se for levado em consideração o fato que a própria mãe de Tarkóvski (na vida real) interpreta a mãe do protagonista enquanto idosa, confundindo ainda mais os limites entre o que é “real,” factual, e o que é puramente “artístico”, fictício ou interpretado no filme.

O “documental” está presente no filme inteiro, mas ele está sempre indissoluvelmente ligado ao “poético” ou ficcional, como comprovam as cenas inicial e final do filme, além de vários outros detalhes:

São “documentais” os poemas de Arsiêni Tarkóvski – pai de Andrei, – lidos pelo próprio Arsiêni Tarkóvski. A presença na tela da idosa mãe é “documental”. Mas essa presença também envolve a necessidade da “dupla exposição” do personagem, quando um só personagem aparece como duas pessoas ou, pelo contrário, uma pessoa aparece como duas hipóstases (um recurso puramente cinematográfico). Assim, Ignat [o filho de Alexei] aparece como ele mesmo, mas também como o autor quando criança; assim também, a atriz [Margarita] Terekhova acumula os papéis da jovem mãe e da esposa do protagonista. (Turovskaia, 1991, 107)

Essas relações entre atores e personagens estão diretamente relacionadas à função do tempo no cinema de Tarkóvski, já que o diretor se aproveita da linearidade e do senso de continuidade do cinema para explorar diversos tipos de conjunturas temporais. Contribui para esse efeito também o desenvolvimento da trama nos filmes de Tarkóvski, que obedece a um princípio comum à música, “na qual se enfatiza não a *lógica*, mas a *forma*, o fluxo de eventos. E a forma para [Tarkóvski] estava vinculada, em última análise, ao tempo – à duração e à passagem do tempo em cada tomada” (Synessios, 2001, 48). Desse modo, a própria estrutura dos filmes de Tarkóvski (e de *O Espelho* em particular, em que paralelismos entre as várias sub-tramas são mais destacados) é regulada por um princípio temporal e formal, mais do que lógico ou dramático. Exemplo disso é a série de sequências nas quais imagens de documentário ou cinejornais, privadas do som ambiente original, são integradas à trama “ficcional” do filme.

Uma dessas sequências começa, pelo menos tematicamente, na cena em que Ignat, o filho do narrador-protagonista, se encontra sozinho no apartamento do pai, mas de repente se vê na presença de uma mulher desconhecida (provavelmente uma moradora do apartamento em uma época passada, a julgar pelo seu figurino e pelas mudanças na decoração tão logo ela aparece, e pelo serviço de chá à mesa diante dela), que pede que Ignat leia uma passagem sublinhada de um livro da estante. Essa passagem é uma carta de Púchkin, o grande poeta russo do início do século XIX, para o filósofo Piôtr Tchaadáiev, famoso pela série de *Cartas*

Filosóficas, nas quais ele argumenta que a Rússia, em consequência de seu alinhamento com a Igreja Ortodoxa, fora excluída da História sob o ponto de vista da Cristandade ocidental (isto é, sob o ponto de vista da Europa à qual vários setores da elite russa à época queriam se aliar). A resposta de Púchkin, que contém o germe da posição que viria a caracterizar o pensamento eslavófilo até o tempo atual, consiste na ênfase no papel histórico da Rússia como barreira à invasão mongol da Europa e como bastião da Cristandade Bizantino-Oriental. Em suma, para Púchkin, a Rússia está destinada a um papel histórico peculiar, que impede que ela se compare ou se integre ao resto da Europa (posição que poderia justificar também a existência da própria realidade soviética). E é essa mesma posição que Tarkóvski irá defender nas cenas seguintes do filme.

Depois que Ignat termina de ler a passagem do livro, ouve-se a campainha da porta; Ignat atende, e vê-se a mãe idosa de Alexei, que crê ter-se enganado de apartamento e desaparece. Ignat reentra no apartamento, mas vê que a mulher desconhecida também desapareceu. O telefone toca: é Alexei, que pergunta se está tudo bem, e se Ignat tem amigos ou namoradas que gostaria de trazer em casa. Essa pergunta, aparentemente gratuita, serve de deixa para Alexei se lembrar de seu amor de infância, durante a Segunda Guerra, por uma garota ruiva, por quem seu instrutor militar, vítima de traumas da guerra, também se apaixonara.⁷ A menção dessa menina leva a um episódio presenciado por Alexei quando criança, envolvendo um conflito entre o instrutor militar e Assáfiev, um menino sobrevivente do Cerco de Leningrado, no qual seus pais haviam perecido. Assáfiev lança uma granada em um campo de tiro, e o instrutor tenta impedir que ela exploda ao cobri-la com seu corpo, até que Assáfiev lhe diz que a granada era de brinquedo, feita para o treinamento militar. A câmera segue lentamente o instrutor enquanto ele se levanta do chão e se senta em uma cadeira. Há um corte para um *close-up* da menina ruiva, seu lábio rachado pelo frio do inverno. Ela olha para a câmera, e logo em seguida – como em uma sequência de campo/contracampo, sob o ponto de vista da menina – começa uma série de cenas de cinejornais mostrando a travessia do lago Sivach, na Criméia, pelo Exército Vermelho durante a ofensiva em 1943.⁸ Ao silêncio dessas sombrias imagens (que normalmente seriam acompanhadas de uma narração triunfalista em filmes jornalísticos da época da guerra), Tarkóvski superpõe a voz de seu pai lendo o poema “Vida, vida”, cujo verso serve de epígrafe para este artigo. A imagem de um dos soldados escorregando na lama durante a travessia

⁷ A garota ruiva da infância de Alexei é interpretada pela mesma atriz que faz o papel de membro de uma família de imigrantes espanholos na Rússia, durante o episódio que precede a cena em que Ignat está no apartamento (e que também faz parte daquele núcleo temporal).

⁸ Bird identifica as fontes de todas as cenas de documentário do filme em Bird, 2008, 136-42.

funciona como uma deixa visual para um corte de volta ao episódio da infância do protagonista: agora, Assáfiev escorrega ao subir uma colina coberta de neve (em uma tomada que evoca a *Paisagem de Inverno* de Pieter Bruegel o Velho, como o próprio filme sugere ao mostrar aquela pintura em um breve corte). Um pássaro pousa na cabeça de Assáfiev, e ele o pega (ou esmaga) com suas mãos, um ato que serve de introdução às cenas seguintes (de documentário novamente) de triunfo e conflito: a tomada de Berlim pelo Exército Vermelho, a filmagem do cadáver de Hitler (uma cena que também havia sido usada em *A Infância de Ivan*), as comemorações da vitória na guerra em Moscou; as explosões de Hiroshima e Nagasaki, a Revolução Cultural na China e, finalmente, o protesto de jovens chineses na ilha Damanskii, na fronteira entre a União Soviética e a China, em resposta à ocupação da ilha pelos soviéticos em 1969, que havia deixado os dois países à beira de um conflito nuclear. O episódio conclui com uma tomada, de volta ao mundo “ficcional”, mostrando um livro com pinturas de da Vinci; o enquadramento impede que o espectador veja quem está folheando o livro, mas deduz-se que seja Ignat, na casa de seu pai.

Nessa sequência em que imagens de documentário se alternam a imagens de ficção, Tarkóvski oferece uma espécie de curta história recente para uma audiência soviética: Mark Zak acredita que “as ideias de Púchkin, históricas em sua essência, aparecem na tela em forma de uma performance de uma citação, vinda de cima [do ponto de vista do diretor] e sobreposta à contemporaneidade” (Zak, 2008, 148). Como Zak, pode-se perceber então um certo didaticismo no uso da história em Tarkóvski, como ela é motivada – poder-se-ia dizer selecionada – para servir ao discurso ideológico do diretor. Mas é importante notar que essa história é também motivada, e refletida, por elementos estéticos internos ao filme, desde a recordação de infância do narrador, passando pelos escorregões em comum do soldado na Criméia e do menino no treinamento militar, e culminando com o eco explícito da carta de Púchkin a Tchaadáiev nas cenas dos soldados soviéticos formando uma barreira aos chineses que protestam em Damanskii.

Tomadas em conjunto, essas imagens oferecem um comentário mútuo, à medida em que elas mostram indivíduos imersos no fluxo histórico, ao mesmo tempo em que essa própria perspectiva histórica é submetida à fragmentação imposta pela câmera e pela edição (algo irônico se considerarmos que Tarkóvski, em polêmica com a herança de Serguei Eisenstein [Éisenchtein], sempre preferiu o plano-sequência), resultando em uma nova forma temporal que subverte a linearidade histórica em função da coerência estética da obra cinematográfica. A importância do recurso da montagem em *O Espelho* – um elemento à primeira vista secundário no cinema de Tarkóvski, dada a sua notória aversão ao seu uso além do

estritamente necessário pelas limitações técnicas do cinema – é observada, por exemplo, por de Baecque, para quem, em *O Espelho*, “Tarkóvski baseia a estrutura na interseção incerta de montagem e memória. (...) Tarkóvski inventa uma montagem que escapa do intelecto para se refugiar na doçura e na dor dos sentidos” (de Baecque, 1989, 78). Essa forma de montagem não contradiz absolutamente a ênfase de Tarkóvski no plano-sequência, sendo baseada na experiência pessoal e estética do diretor, e não exclusivamente em uma necessidade discursiva ou ideológica (para além da própria ideologia pessoal de Tarkóvski). Para Gilles Deleuze,

o que Tarkóvski rejeita é que o cinema seja como uma linguagem, operando com unidades, mesmo que estas sejam relativas e de ordens diversas: a montagem não é uma unidade de ordem superior que seja exercida sobre os planos individuais [*les unités-plans*], e que conceda às imagens-movimento, desse modo, o tempo como nova qualidade. A imagem-movimento pode ser perfeita, ela permanece amorfa, indiferente e estática se ela já não é afetada pelas injeções do tempo que inserem a montagem nela e alteram o movimento. (Deleuze 1985:60)

A rejeição do cinema como linguagem, e da montagem como uma forma de sintaxe dos planos individuais, se reflete no encadeamento das imagens na sequência sob análise. Cada imagem existe, não (ou não somente) como parte de um todo, dentro de um fluxo temporal (o filme), mas também, e principalmente, como um objeto simultaneamente autônomo e histórico, subordinado ao evento primordial que está sendo evocado. A ênfase de Tarkóvski no plano individual não elimina a possibilidade de associações entre os vários planos através da montagem; porém, o diretor nega à montagem o papel de impor, de forma abrangente, uma ideia externa a cada plano individual, mesmo se levarmos em consideração as declarações de Zak citadas acima: os valores histórico e estético de cada plano, a sua ontologia como objeto independente (e dotado de seu próprio movimento interior), se superpõem ao seu valor como parte de uma sequência de planos. Embora as imagens de documentário funcionem à primeira vista como um comentário descritivo e objetivo da citação de Púchkin, adaptado às circunstâncias do século XX, o próprio caráter autobiográfico do filme põe em dúvida a pretensão à objetividade que teria sido inerente àquelas imagens em seu contexto original. Em outras palavras, a evocação daquelas realidades reproduzidas primeiramente nos cinejornais obedece, no filme de Tarkóvski, a uma motivação eminentemente pessoal, ainda que modulada pelas circunstâncias históricas da existência de Alexei/Andrei Tarkóvski vista sob o prisma de Ignat e do espectador. O traço indicial preservado pelas imagens de documentário torna-se uma tentativa de reconstituição ou

evocação para Alexei – e também para a audiência – da realidade sensorial que ele havia experimentado, uma realidade destituída ao máximo (ainda que não completamente) do conteúdo “ideológico” que lhe tivesse sido dado pelo contexto original das imagens, usadas como propaganda direta ou indireta do regime soviético. A história pessoal e a História coletiva se manifestam nitidamente nas sequências de documentário, nas quais ambas as histórias são incorporadas em uma imagem de cinema que é, para Bazin e Tarkóvski, a forma por excelência de mumificação da mudança e de impressão do tempo.

Em resumo, o presente ensaio foi dedicado em parte a esclarecer a aparente contradição entre as diferentes formas de compreensão de Tarkóvski, como por um lado um *auteur* profundamente individualista e subjetivo, e por outro lado um cineasta que – como tantos outros literatos e cineastas russos e soviéticos – dedicou-se a explorar questões históricas na sua obra, demonstrando uma obsessão com a fidelidade histórica e a precisão factual que às vezes ecoa as práticas de autores mais estreitamente alinhados com o regime soviético. A análise das sequências de documentário em um momento-chave de *O Espelho* demonstrou que, enquanto o cinema de Tarkóvski pode ser caracterizado por esmero estético e refinamento intelectual e cultural incomparáveis no cinema soviético desde Eisenstein, seu discurso ideológico, refletido na justaposição da citação de Púchkin às cenas de conflitos militares do século XX, expressa uma crença quase messiânica no papel histórico extraordinário da Rússia e – devido à evocação do Exército Vermelho na Criméia e na fronteira com a China – também da União Soviética. Em outras palavras, o excepcionalismo histórico da Rússia a que Púchkin se refere na citação que Ignat lê se reflete na própria condição antagônica da URSS frente às grandes potências da Europa Ocidental no pós-Segunda Guerra – e de certa forma se reflete também no ponto de vista extremamente pessoal, mas simultaneamente revelador de uma concepção nacional(ista) da história, que caracteriza *O Espelho* tanto em suas cenas ficcionais quanto nas cenas documentais. A presença de uma ideia (ou ideologia) definida que pareça comandar a sequência de imagens de documentário é suprimida em parte pelo caráter autobiográfico e pessoal da narrativa, pela tentativa, nem sempre bem-sucedida, de resgatar o traço indicial do objeto reproduzido, despido ao máximo de um arcabouço ideológico. Como fica evidente n’*O Espelho*, bem como no resto da obra do cineasta, esse resgate do traço indicial em seu estado puro tornara-se um objetivo utópico para Tarkóvski: sua produção do “tempo impresso” na película estava indissolúvelmente ligada ao caráter histórico e ideológico das imagens. Revertendo a direção aparente do discurso cinematográfico na sequência analisada acima, é como se as imagens, em seu caráter histórico, engendrassem a citação de Púchkin, e não o contrário. Talvez aí se encontre a

essência do clima de tragédia pessoal que parece impregnar *O Espelho*: na conclusão, inescapável para Tarkóvski àquela época, que a União Soviética evocada nas cenas de documentário e na atenção aos detalhes histórico-pessoais nas cenas “ficcionais” (em suma, que o traço indicial da realidade soviética em que Tarkóvski crescera e vivera) nada mais era do que a herdeira espiritual da Rússia de Púchkin.

Referências bibliográficas

- Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Les Editions du Cerf, 1999.
- Beasley-Murray, Jon. “Whatever Happened to Neorealism?—Bazin, Deleuze, and Tarkovsky’s Long Take”. In: *Iris* 23, Primavera de 1997, 37-52.
- Bird, Robert. *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema*. Londres: Reaktion Books, 2008.
- Clark, Katerina. *The Soviet Novel: History as Ritual*. Terceira edição. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- Condee, Nancy. *The Imperial Trace: Recent Russian Cinema*. Nova York: Oxford University Press, 2009.
- De Baecque, Antoine. *Andrei Tarkovski*. Paris: Editions de l’Etoile/Cahiers du cinéma, 1989.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 2: L’image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- Johnson, Vida T., e Petrie, Graham. *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Rosen, Philip. *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Synessios, Natasha. *Mirror*. Londres: I.B. Tauris, 2001.
- Tarkovski, Andrei. “De la figure cinématographique”. In: *Positif* 249, dezembro de 1981, 29-38.
- Tarkovskii, Andrei. “Zapetchatliônnoe vrêmia” (“O Tempo Impresso”). In: Tarkovskii, Andrei. *Andrei Tarkovskii: Natchálo... i puti (vospominâniia, interv’iu, lektsii, stat’i) [Andrei Tarkóvski: Começo... e caminhos (memórias, entrevistas, palestras, artigos)]*. Moscou: VGIK, 1994, 45-67.
- Turovskaia, Maiia. *Sem’ s polovínoi, ili fil’mý Andrêia Tarkóvskogo (Sete e meio, ou os filmes de Andrei Tarkóvski)*. Moscou: Iskusstvo, 1991.
- Zak, Mark. *Fil’mý v istorítcheskoi proéktssii (Filmes na projeção da História)*. Moscou: Naúchno-isslédatel’skii institut kinoiskússtva, 2008.