

A escultura do tempo e sua percepção na filmografia de Andrei Tarkovski

The sculpture of time and its perception in Andrei Tarkovski's filmography

VALÉRIA PEDROSO DOS SANTOS¹ / MARCO ANTÔNIO CRISPIM MACHADO²

Resumo: Esta pesquisa visa a reflexão sobre o tempo no cinema em uma análise da filmografia do diretor soviético Andrei Tarkovski, investigando o seu processo criativo, narrativa poética e suas contribuições para a arte do cinema. Com base no livro do próprio diretor *Esculpir o tempo* (1998), busca-se relacionar suas ideias aos conceitos de tempo e memória do filósofo francês Henri Bergson, encontrando semelhanças entre ambos para assim analisar as qualidades do tempo apresentadas na obra do cineasta.

Palavras-chave: Cinema. Filosofia da Arte. Bergson.

Abstract: This research aims to reflect on time in cinema in an analysis of the filmography of Soviet director Andrei Tarkovski, investigating his creative process, poetic narrative and his contributions to the art of cinema. Based on the director's own book *Sculpting Time* (1998), we seek to relate his ideas to French philosopher Henri Bergson's concepts of time and memory, finding similarities between the two in order to analyze the qualities of time presented in the filmmaker's work.

Keywords: Cinema. Philosophy of Art. Bergson.

*Só preciso da imortalidade
Para que meu sangue continue a fluir de era para era
Eu prontamente trocaria a vida
Por um lugar seguro e quente
Se a agulha veloz da vida
Não me puxasse pelo mundo como uma linha
Trecho de Vida, Vida de Arseni Tarkovski³*

Introdução

¹ Artista visual e Professora de Arte, possui Licenciatura em Arte pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO). Durante seus dois primeiros anos na graduação participou do Programa de Iniciação Científica da instituição e pesquisou a condição da sinestesia, buscando relações com a arte e a educação sensível. Atualmente atua na rede particular e leciona em oficinas de desenho do programa de Oficinas Culturais da Secretaria de Cultura de Guarapuava. Realiza estágio voluntário na disciplina de Fundamentos das Artes Visuais na Unicentro. E-mail: valeriapedrosoarte@gmail.com

² Músico, Compositor e Esteta; Doutor em Processos Criativos pelo Instituto de Artes da UNICAMP (bolsista FAPESP); Mestre em Composição Musical pela UFRJ (bolsista CAPES); Bacharel em Música pela Faculdade de Artes Santa Cecília; Pós-Graduação Lato Sensu em Composição pela Faculdade de Música Carlos Gomes; Violonista/Guitarrista e Compositor do coletivo Tempo-Câmara; Editor da revista Abate; Professor nas cadeiras de Estética e Teoria da Arte no curso de Arte e de Prática de Ensino de Artes na Licenciatura em Pedagogia para Povos Indígenas na Universidade Estadual do Centro-oeste do Paraná (2018-2024). E-mail: m.a.crispim.machado@gmail.com

³Tarkovski, 1998, p. 169.

O cinema é uma linguagem artística recente na história da humanidade que utiliza diversos elementos de outras linguagens já consolidadas na arte, o que implica no campo da arte uma busca para definição do que é o cinema ou ainda do que o cinema é feito. Para o diretor soviético Andrei Tarkovski (1932-1986) o instrumento de um cineasta é o tempo, tal qual define o diretor cinematográfico como um escultor do tempo.

O tempo formula a poética no cinema. Se para a música o fundamento é o som, para dança o movimento, para as artes visuais a forma, e posteriormente a cor, para a dramaturgia o texto, para o cinema, que conflui com todas essas linguagens, o fundamento é o tempo. Este funciona como um narrador dentro de um filme, influenciando na percepção durante sua apreciação, direcionando para uma reflexão não linear, convergindo entre o atual e o virtual, assim fortalecendo a complexidade da obra. Nos filmes de Tarkovski esta relação está presente desde seu processo criativo, e, embora, o tempo se apresente em outras linguagens artísticas como no teatro e na música, em seus filmes o tempo tem um protagonismo próprio. Neste sentido, o diretor contribui para a construção de um conceito cinematográfico refletindo o papel do tempo como essência do cinema.

Tarkovski nasceu em 1932 na União Soviética e desde a infância conviveu com dificuldades que influenciaram sua obra até o final de sua vida, nesse aspecto Ferrarezi e Araújo pontuam: “O Devir da vida de Andrei Tarkovski se dá, por assim dizer, por temas conflituosos, como a relação conturbada entre seus pais, a ausência paterna em sua infância, a Segunda Guerra Mundial.” (2021, p. 132). Tais experiências pessoais fizeram parte da construção de sua poética, em seu livro o diretor descreve: “No que me diz respeito, só admito um cinema que esteja o mais próximo possível da vida (...)” (Tarkovski, 1998, p. 20).

Por se tratar de uma linguagem que surge como um produto passível de lucro, o cinema está vinculado estreitamente à indústria cultural e em sua construção como objeto artístico e a poética de modo geral esteve em segundo plano (Adorno, 2009, p. 18). Nesta perspectiva, Tarkovski é um artista que se opõe ao propósito comercial do cinema e busca nele uma explicação da significância humana, o diretor desenvolve uma poética própria e reflete em uma busca pela essência do cinema, por assim dizer, o tempo:

Acredito que o que leva normalmente as pessoas ao cinema é o tempo: o tempo perdido, consumido ou ainda não encontrado. O espectador está em busca de uma experiência viva, pois o cinema, como nenhuma outra arte, amplia, enriquece e concentra a experiência de uma pessoa — e não apenas a enriquece, mas a torna mais longa, significativamente mais longa. É esse o poder do cinema: "estrelas", roteiros e diversão nada têm a ver com ele. (Tarkovski, 1998, p. 72).

Sua obra ecoa mesmo após quarenta anos de sua morte, e, nesta pesquisa, buscaremos evidenciar sua importância não somente como obra artística, mas também como construção de um conceito quanto a grande potência do cinema, quanto ao papel do diretor de um filme, quanto ao tempo e sua escultura.

O tempo e sua percepção na memória

*Enfim, eu dizia – o tempo é real. Mas que tempo, que realidade?
Bergson para Deleuze, em carta⁴*

223

Antes de nos atentarmos especificamente à filmografia de Tarkovski, é necessário a reflexão e busca do que é essencial no tempo, ou ainda uma possível definição deste. Utilizamos como base teórica desta pesquisa o filósofo francês Henri Bergson (1859-1941), que define o tempo como duração, ou, precisamente em suas palavras: “A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e que incha ao avançar. Uma vez que o passado aumenta incessantemente, também se conserva indefinidamente.” (Bergson, 2005, p. 5). O tempo, neste sentido, é contínuo e é constantemente sobreposto, tal qual não se trata de algo homogêneo, portanto este tempo se diferencia do tempo cronológico, que presume uma consistência mensurável. O fato é que este é o tempo real, ou seja, é a nossa experiência com o tempo, esta que ocorre através da percepção, neste sentido Bergson (1999, p. 175/176) define:

A sua percepção, por mais instantânea, consiste portanto numa incalculável quantidade de elementos memorados, e, para falar a

⁴ Lucheta, 2014, s/d e s/p.

verdade, toda percepção é já memória. Nós só percebemos, praticamente, o passado, o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro.

Para Bergson existem dois tipos de preservação do passado: “O passado sobrevive sob duas formas distintas: 1) em mecanismos motores; 2) em lembranças independentes.” (Bergson, 1999, p. 84). Ou seja, uma diz respeito ao material e outra ao espiritual, neste sentido o filósofo atribui a memória corporal ao hábito, ou seja, ações que permanecem presentes em nosso corpo espontaneamente, e enquanto memória espiritual está na lembrança apreendida na alma. É um passado que permanece no ser, é impessoal no espírito, conforme é revisitada se torna atualizada no indivíduo (Bergson, 1999, p. 91). Podemos então considerar que a percepção do tempo que se dá na memória trata-se de uma relação espiritual, de uma lembrança de um passado rememorado na alma que permanece em nós e que nos forma como seres para além da matéria, do corporal. Neste sentido, Bergson discorre (1999, p. 281):

Compreende-se então por que a lembrança não podia resultar de um estado cerebral. O estado cerebral prolonga a lembrança; faz com que ela atue sobre o presente pela materialidade que lhe confere; mas a lembrança pura é uma manifestação espiritual. Com a memória estamos efetivamente no domínio do espírito.

224

Para contribuir na compreensão dos conceitos de Bergson, podemos recorrer à perspectiva do filósofo também francês Gilles Deleuze (1925-1995), que foi um grande estudioso do pensador. Ao concebemos estas relações entre o tempo e o espírito, duração e alma, nos colocamos no posicionamento de seres que percebem a duração e a experienciam para além da matéria, e muitas vezes quase não percebemos as mudanças que a duração atravessa devido a nossa realidade cotidiana, estamos direcionados a perceber sempre menos do que se é (Deleuze, 2013, p. 13).

Portanto, ao compreender a duração como uma característica pela qual somos reagentes, refletimos sobre como percebemos esse tempo, como esta relação se dá na duração, sempre mutável, enquanto o tempo constitui de uma natureza imutável, um cerne onde a percepção se dá, semelhante ao pensamento de Benjamin, quando o pensador diferencia o tempo vazio e homogêneo e o tempo englobado por

“agoras” (1987, p. 229). Para Deleuze (2013, p. 103): “O tempo não é o interior em nós, é justamente o contrário, a interioridade na qual estamos, nos movemos, vivemos e mudamos”. A memória pura (virtual) é o âmbito espiritual, ela a cada instante pressiona o presente para atualizar-se, de modo que é o passado que se faz presente no atual, contração do tempo. Deleuze esclarece (2013, p. 121/122):

É a mesma coisa com a percepção: assim como percebemos as coisas lá onde elas estão presentes, no espaço, nós nos lembramos lá onde elas passaram, no tempo, e tanto num caso quanto no outro saímos de nós mesmos. A memória não está em nós, somos nós que nos movemos numa memória-ser, numa memória-mundo.

A relação da memória, no entanto, não trata-se somente de um movimento que parte do presente ao passado. Em nossas vidas somos constantemente lembrados pelo espírito dos acontecimentos que nos marcaram, em um sentido no qual somos sempre atravessados pelos passados, em uma montagem de lembranças que se atualizam no presente. Como se as lembranças buscassem a sua permanência na constituição do ser, influenciando as suas percepções do dito atual, como flashbacks que compõem a cena do presente.

A verdade é que a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída. Partimos de um “estado virtual”, que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de planos de consciência diferentes, até o termo em que ele se materializa numa percepção atual, isto é, até o ponto em que ele se torna um estado presente e atuante, ou seja, enfim, até esse plano extremo de nossa consciência em que se desenha nosso corpo. Nesse estado virtual consiste a lembrança pura (Bergson, 1999, p. 280).

Tal constatação de Bergson, eventualmente aprimorada por Deleuze, demonstra uma concepção de tempo que se dá pela percepção para o espírito: “Ao passar da percepção pura para a memória, abandonamos definitivamente a matéria pelo espírito.” (Bergson, 1999, p. 275). Esta ação ocorre em confluência na formação do ser, e tal ideia é comparável a experiência da Arte, uma vez que em sua proposta, entre o diálogo do artista e do espectador, exige a convergência entre atual e virtual na conservação das sensações que se atualizam quando percebidas, na arte há uma

tentativa de eternidade desta vida fadada ao material, que busca sempre permanecer e se manifestar por meio de afectos e perceptos (Deleuze e Guattari, 2010).

Nas artes o tempo fora apresentado, vinculado e conceitualizado muitas vezes em sua qualidade cronológica, em referências ao tempo linear e espacial do relógio. Para além de sua presença como técnica na produção musical e na atuação como ferramenta cênica, é talvez no cinema que o tempo é experimentado em uma outra perspectiva, expressando a sua potencialidade como duração virtual. Devido a possibilidade que a tecnologia apresenta, conforme acertadamente apontado por Benjamin (2020), o cinema utiliza estas características de outras linguagens em sua construção como linguagem própria, a montagem temporal de uma conjuntura de durações, mostrada como atuais, que não necessariamente são essenciais a outras linguagens. Deleuze comparou esta relação do cinema com a pintura, e para ele: “É que o cinema, ainda mais diretamente que a pintura, dá um relevo no tempo, uma perspectiva no tempo: exprime o próprio tempo como perspectiva ou relevo” (1985, p. 33-34).

Ao pensarmos em uma concepção de percepção temporal do cinema, podemos fazer uma relação entre essas imagens apresentadas em sequência, formando um movimento, como uma lembrança, da qual possuímos certa impessoalidade, do mesmo modo que somos observadores e íntimos do que vemos. Deleuze atribui a montagem o papel de criar o tempo do filme, para o pensador (2013, p. 48): “Daí, uma primeira tese: é a própria montagem que constitui o todo, e nos dá assim a imagem do tempo. Ela é, portanto, o ato principal do cinema”. Nas técnicas do cinema é na montagem das cenas que a potência temporal é trabalhada, é ali que encontramos uma imagem virtual representada como uma imagem real, uma imagem do presente.

Bergson critica o pensamento cinematográfico, no que diz respeito aos primeiros filmes realizados pelo equipamento, e a qualidade da ilusão que a câmera promove, visto que estas imagens sequenciadas não são instantâneas e não representam o devir, ou o tempo real (Bergson, 2005, p. 331). O filósofo não teve a oportunidade de apreciar como esta arte continuaria para além da primeira metade do século XX, visto que o pensador faleceu em 1941, portanto, sua contribuição para um pensamento a partir do cinema se limita às possibilidades da época.

Em divergência ao pensador, e com o conhecimento do cinema contemporâneo, acredito que a potência do cinema esteja justamente em não ser uma tentativa de representação sobre o tempo real. Ao que refere-se ao tempo no cinema, é a percepção desta duração, ou mais precisamente a lembrança produto desta percepção, que atribui a faculdade desta arte, que pulsa a poética que esta linguagem pode oferecer. Partilhando desta concepção, Melo (2014, p. 21) descreve:

Desse modo, o cinema nos oferece não apenas a possibilidade de expansão da percepção, assim como outras formas de arte, mas também uma espécie de deslocamento para o aspecto mais profundo da memória que se expande concomitantemente com a percepção. O cinema apresenta-se assim como a forma de arte que faz pensar o passado em sua coemergência com o presente, dando-nos a condição de pensarmos a nossa própria experiência subjetiva em seu desdobramento contínuo em percepção e lembrança.

O cinema experimenta técnicas e subverte o tempo cronológico, em uma proposta de tempo não linear. O cinema propõe uma experiência temporal que só é possível quando experienciada pela alma, quando percebida como uma conjuntura de cenas que, não somente narram uma história, mas que as representa conforme a lembrança funciona. No filme vemos uma imagem virtual, vemos essencialmente o passado, entretanto, tal imagem nos é apresentada como atual, ação possível pela montagem. Esta é talvez a grande potência do cinema, a experiência de um tempo que já foi ao mesmo que é, concebida em uma integração sensorial, percebida psicologicamente, e duracional, em constante mudança e trocas de ambientações e cenas, como lembranças que nos atingem e delas nos levam a outra, sem linearidade qualquer, apenas o passado nos afetando. E, em minha concepção, existe um diretor que expressa mais sensivelmente esta potência.

A concepção de Tarkovski

*O que é a arte? (...) — amor e sacrifício.
Tarkovski, em Esculpir o tempo⁵*

Andrei Tarkovski é um cineasta soviético nascido em 1932, filho do poeta Arseni Tarkovski que lutou na Segunda Guerra Mundial, evento que impactaria diretamente a infância e futura obra do cineasta. Produziu onze filmes, sendo três

⁵Tarkovski, 1998, p. 286.

durante sua formação universitária. O cineasta foi muito criticado e pressionado pelo regime soviético por não abordar as ideias socialistas em suas obras, e, em seus últimos anos saiu da URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas) e produziu seus filmes pela Europa ocidental, morreu em 1986 na França, quatro anos depois de deixar seu país natal (Ferrarezi e Araújo, 2021). O cineasta sempre considerou a relação pessoal dos filmes para com o público, deixando claro a importância da interpretação: “Quem quiser, pode encarar meus filmes como encara um espelho, e ver-se refletido neles.” (Tarkovski, 1998, p. 221).

A escultura do tempo no cinema de Tarkovski se dá pelos aspectos da memória como narradora da história e a montagem que constroi estes tempos passados, tão contemporâneos com as cenas que se apresentam. A ideia de memória e tempo é explorada em sua obra e, a respeito desta colocação, o diretor descreve:

O tempo e a memória incorporam-se numa só entidade; são como os dois lados de uma medalha (...) A memória, porém, é algo tão complexo que nenhuma relação de todos os seus atributos seria capaz de definir a totalidade das impressões através das quais ela nos afeta. A memória é um conceito espiritual! (Tarkovski, 1998, p. 64).

228

Apesar do cineasta não tomar somente a montagem como ferramenta principal da composição de um filme, ele ressalta a sua importância na construção da narrativa, para ele: “A montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme; no interior de cujos vasos sanguíneos pulsa um tempo de diferentes pressões rítmicas que lhe dão vida” (Tarkovski, 1998, p. 135).

Um dos aspectos relevantes e presentes dentro da filmografia de Tarkovski é a sua relação com a espiritualidade. O diretor se considerava cristão e perpetuava sua fé não somente em seus filmes, mas também na sua visão artística, nesta perspectiva Santos descreve esta conexão como: “Nesse sentido, a opção pelo cinema como meio para o exercício do esculpir-se, escolha imutável, inadiável e inalienável, é para Tarkovski, um ato de fé” (Santos, 2021, p. 36).

Tarkovski via a vocação artística como um desejo da espiritualidade, para ele: “Tudo que há de novo na arte surgiu em resposta a uma necessidade espiritual” (Tarkovski, 1998, p. 95). Sua compreensão a respeito do papel do artista na

sociedade transpassa em seu cinema a busca pela aproximação e reflexão do público, colocando um olhar sensível quanto ao criador de uma obra de arte e os considerando seu cúmplice espiritual (Tarkovski, 1998). Em seu livro *Esculpir o Tempo*, publicado em 1985, o cineasta define que o diretor de cinema esculpe o tempo, e dele cria narrativas, percepções, e afetos. A respeito desta relação entre o diretor e o espectador Barreto discorre:

Mas é a ação do tempo que o cineasta pretende capturar, aquilo que, ainda que aparentemente estático no espaço, se transforma. A ação transformadora do tempo cinematográfico dá-se quando olhos e ouvidos que se expõem ao filme permitem que o murmúrio interno das suas vidas interiores entre em ressonância com a temporalidade do filme nos caminhos talhados pelo diretor, deixando para trás o ambiente da sala de cinema e as fronteiras das poltronas (Barreto, 2015, p. 76).

Em concordância ao pensamento de Bergson, Tarkovski define o tempo em sua relação espiritual como uma memória fixada no espírito. “O tempo não pode desaparecer sem deixar vestígios, pois é uma categoria espiritual e subjetiva, e o tempo por nós vivido fixa-se em nossa alma como uma experiência situada no interior do tempo” (Tarkovski, 1998, p. 66). A captura desse tempo e sua representação na memória constitui a concepção do cineasta, dá uma significação espiritual ao seu trabalho, esculpe essa duração gravada e a exhibe sob uma determinada percepção, moldando este tempo e o apresentando ao espectador, que o percebe e o experimenta em seu espírito.

O termo da técnica de escultura, esculpir, não é uma coincidência e concebe uma ação do cineasta em relação ao escultor. A escolha desta palavra para Barreto revela uma contradição: “A escultura, dentre as artes, é a que mais enfatiza a imobilidade e a presença material solidificada no espaço, e o tempo, no extremo oposto, é dentre as ideias que fazemos das coisas, a mais incapturável fisicamente” (2015, p. 77). E é nesta incoerência que o cineasta deve se atentar, pela montagem molda-se às durações que serão apresentadas, mas há sobretudo um tempo maior, do qual esculpimos as durações que queremos perceber. Tarkovski definiu a escolha deste verbo da seguinte maneira:

Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte

dela — do mesmo modo o cineasta, a partir de um "bloco de tempo" constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica (Tarkovski, 1998, p. 72).

Portanto, em sua concepção como artista, o cineasta ressalta uma potência de se fazer cinema, e, conforme discorrido anteriormente, que se distingue de outras linguagens artísticas. Dá uma nova significação ao ato do cineasta e apresenta uma proposta de concepção artística, que não se trata somente de uma técnica de montagem ou ainda uma estratégia narrativa, o cinema, para Tarkovski, é capaz de propor uma nova visão de mundo, um ato espiritual em relação a arte e a vida, em suas palavras:

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

230

A obra de Tarkovski é relevante no contexto do cinema contemporâneo, e se destaca tanto em sua profundidade intelectual como em sua intensidade emocional, trata-se de um diretor integral quanto às características de uma obra de arte complexa e de uma filmografia cheia de afetos (Bird, 2017). Em uma busca de se entender melhor o cinema, e, de enriquecer seus conceitos e teorias, o diretor soviético desponta teoricamente e apresenta uma perspectiva quanto ao processo criativo artístico de um diretor de cinema, ou melhor, de um escultor do tempo.

Tempo e espírito na obra de Tarkovski

O verdadeiro artista está sempre a serviço da imortalidade, lutando para imortalizar o mundo e o homem nesse mundo.
Tarkovski, em *Esculpir o tempo*⁶

⁶Tarkovski, 1998, p. 202.

Partimos nesse momento do texto para a análise e discussão a respeito das obras de Tarkovski e a presença de seu pensamento em sua filmografia. Os filmes do cineasta estão categorizados e disponíveis com suas fichas técnicas em uma tabela presente no Apêndice. O próprio diretor assume que não sabe se a sua obra foi capaz de corresponder a sua concepção de arte (Tarkovski, 1998, p. 93), e, com essa análise, busco compreender a sua obra através de seu olhar e a perceber as qualidades do tempo aparente em seus filmes.

O primeiro filme do cineasta, *Os Assassinos* (1956), trata de um curta-metragem realizado ainda na graduação e baseado em um conto do escritor americano Ernest Hemingway. Narra a história de dois assassinos que vão a um bar para encontrar com a sua vítima, já que a vítima costuma ir a este local. Entretanto esta pessoa em questão nunca chega ao local, fazendo com que os assassinos fiquem a esperando por um período de tempo ao passo que desistem da ação. Ao fim, a pessoa, em um quarto de hotel, é informada da perseguição destes assassinos e não parece se importar com a ameaça de sua morte. Podemos iniciar nossa reflexão em como a própria espera do tempo se torna uma personagem desta história, que acompanha os outros personagens em suas respectivas tarefas, a duração que se apresenta no curta perdura uma prerrogativa que não é resolvida.

“A única coisa que sobrou para mim é esperar. Eu não sei para o que.” (tradução livre), diria o personagem principal de *Solaris* (1973), o filme narra a história de um psicólogo que é enviado a uma base espacial no planeta Solaris para investigar e ajudar os tripulantes que estão lidando com diversas dificuldades, das quais os cientistas que estão na Terra não compreendem. Lá, Chris, o psicólogo, se depara com a sua falecida ex esposa, e é atormentado pelo fantasma de sua existência que parece não entender sua materialidade. O primeiro filme de ficção científica de Tarkovski, baseado em *Solaris* de Stanisław Lem, foi considerado pelo próprio diretor como algo distante da realidade devido a sua abordagem ficcional (Tarkovski, 1998, p. 240).

A temática deste filme evidencia o que nos atormenta e retorna a cada instante, o nosso passado, as nossas memórias rememoradas. A interseção entre passado e presente onduladas no filme se encontra no âmbito espiritual, mistificado pelo planeta desconhecido, a água do planeta funciona como um fluxo de

lembranças materializadas, o desconforto de um passado atualizado confunde os tripulantes ao passo que os agoniza. Em *Solaris* os personagens vivem a permanência de seus problemas da Terra, tornando-os incapazes de atualizar esse sofrimento e prosseguir com sua missão.

A ânsia infinita do homem por conhecimento, que lhe foi dada gratuitamente, é uma fonte de grande tensão, pois traz consigo ansiedade constante, sofrimento, pesar e desilusão, já que a verdade última nunca pode ser conhecida (...) Os personagens de *Solaris* eram atormentados por desilusões, e a saída que lhes oferecemos era demasiado ilusória. Baseava-se em sonhos, na oportunidade de reconhecer as próprias raízes — aquelas raízes que para sempre ligam o homem à Terra onde nasceu. Contudo, até esses laços já se haviam tornado irrealis para eles (Tarkovski, 1998, p. 239).

Podemos observar uma característica que permanece em toda a obra de Tarkovski, a duração das cenas. Enquanto seus filmes podem parecer demorados e lentos, em *Solaris* ele evidencia a sua potência duracional como a própria espera, montadas em cenas da natureza ou de movimentos que levam o personagem de um local ao outro, o cineasta deixa suas cenas durarem em si. Ao aproximarmos a ideia de espera no conceito de tempo de Bergson, estamos discutindo o âmbito da duração em si e como ela ocorre na própria vida: “Mas o universo material em seu conjunto, deixa na espera nossa consciência: ele próprio espera. Ou ele dura, ou é solidário de nossa duração.” (Bergson, 2006, p. 30). Ainda nesta perspectiva o filósofo descreve a ação da espera em um singelo exemplo:

Caso queira preparar-me um copo de água com açúcar, por mais que faça, preciso esperar que o açúcar derreta. Esse pequeno fato está repleto de lições. Pois o tempo que preciso esperar já não é mais esse tempo matemático que ainda se aplicaria com a mesma propriedade ao longo da história inteira do mundo material ainda que esta se esparramasse de um só golpe no espaço. Ele coincide com minha impaciência, isto é, com uma certa porção de minha própria duração, que não pode ser prolongada ou encurtada a vontade. Não se trata mais de algo pensado, mas de algo vivido. Não é mais uma relação, é algo absoluto (Bergson, 2005, p. 10).

Do mesmo modo em que a espera era personagem principal em *Os assassinos* e *Solaris*, em *A infância de Ivan* (1962), temos a memória assumindo a centralidade da narrativa. Conforme dito anteriormente, a Segunda Guerra Mundial teria surtido efeito direto na vida e obra de Tarkovski, e, em seu primeiro filme após a graduação,

ele decide mostrar a perspectiva do seu tempo, de suas tragédias e obscuridades sob um olhar infantil. O filme mostra o cotidiano de Ivan, um refugiado da guerra que perdeu sua família para o exército nazista. O menino decide ficar com soldados do exército soviético, em um bunker, se tornando amigo destes soldados que estão em constante batalha. Ivan se vê como um dos soldados e questiona a relação da guerra com a infância, visto que as crianças são diretamente afetadas por ela, ao fim do longa o menino morre e o filme encerra com uma memória de Ivan, livre e antes da guerra. O filme aborda a infância neste contexto de guerra, refletindo sobre como a guerra afeta as memórias de uma criança. No decorrer da história há também cenas da memória de Ivan antes da guerra.

A infância é um tema muito caro para Tarkovski, como um recurso catalisador de memória, vejamos como isso se retrata em *O rolo compressor e o violinista* (1961). O filme mostra o início de uma amizade entre um menino violinista e um homem que trabalha como motorista de um rolo compressor. Este longa é o trabalho de conclusão de curso de Tarkovski, e reflete sobre a infância de uma criança que desde pequena tem responsabilidades cobradas pelos pais. Em contraponto é apresentado um adulto que parece não ver muita perspectiva em sua vida. Em um diálogo, o motorista do rolo compressor relata que quando tinha a idade do garoto violinista estava na guerra. O homem vê no menino a possibilidade do que ele gostaria de ter tido em sua infância, enquanto o menino inveja a sua liberdade de adulto. O homem olha para a criança não com um olhar de alteridade mas como um espelho para seu passado.

Se, por exemplo, alguém nos fizer um relato das suas impressões da infância, poderemos afirmar, com certeza, que temos em nossas mãos material suficiente para formar um retrato completo dessa mesma pessoa. Privado da memória, o homem torna-se prisioneiro de uma existência ilusória; ao ficar à margem do tempo, ele é incapaz de compreender os elos que o ligam ao mundo exterior — em outras palavras, vê-se condenado à loucura. (Tarkovski, 1998, p. 64-65)

Em *Nostalgia* (1983), vemos a história de Andrei, um poeta que viaja a uma cidade da Itália para a produção de seu próximo livro biográfico. Acompanhado de uma tradutora, ele conhece a cidade e tenta se relacionar com o local, em meio às suas teimosias e estilo de vida, ele conhece um homem que decidiu isolar a si e sua

família do mundo exterior, colocando Andrei em uma crise interna sobre a sua relação com a vida. A nostalgia nesse sentido denota duas situações: a do homem que prefere congelar o seu tempo e suas memórias e a de Andrei que entrelaça as suas memórias e a do autor do qual faz a biografia, perdendo a capacidade de experienciar as atualizações do seu tempo. O nome do personagem não é coincidência, visto que Tarkovski admite de se tratar de um filme com base em seu momento atual da carreira, onde o cineasta teria deixado a União Soviética e buscaria novos lugares, mesmo atormentado pela nostalgia de sua terra natal (Tarkovski, 1998). Sobre o longa o diretor relata⁷:

O retrato de alguém em profundo estado de alienação em relação a si próprio e ao mundo, incapaz de encontrar um equilíbrio entre a realidade e a harmonia pela qual anseia, num estado de nostalgia provocado não apenas pelo distanciamento em que se encontra de seu país, mas também por uma ânsia geral pela totalidade da existência (Tarkovski, 1998, p. 246).

Se em *Nostalgia* há um retorno ao passado, em *O Espelho* (1975) é o passado que se faz no presente. O filme com uma narrativa não linear, e, certamente obra de carácter autobiográfico de Tarkovski, onde a narrativa funciona como uma espécie de conjunturas de lembranças, através da montagem de memórias que se contrapõem e se atualizam ao passo que rememoradas. O longa narra a história de uma mãe recém divorciada no período da Segunda Guerra Mundial, que precisa trabalhar para sustentar os filhos. O pai e ex-esposo pede a guarda deles, e gera uma comoção na mãe, ao passo que o filme se encaminha para o fim, Natalya, a mãe, relembra cenas do passado misturadas no presente. Neste filme o cineasta experimenta as possibilidades da montagem na construção da história, nas palavras do diretor: “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” (Tarkovski, 1998, p. 127). O filme encerra em uma cena significativa e amarrada, em

⁷Cabe aqui atentar ao fato de que durante a gravação do filme, o diretor realizou um documentário com seu amigo, poeta e roteirista de *Nostalgia*, Tonino Guerra. O longa intitulado *Tempo de viagem* (1983) captura alguns comentários de Tarkovski a respeito do filme, e, sob a perspectiva desta análise, não contribui para a linha de pensamento da pesquisa.

um plano sequência observamos as crianças com sua avó andando pelo campo enquanto no outro lado estão seus pais, no passado, conversando sobre quantos filhos gostariam de ter: “a última cena do filme parece realizar o desejo tanto do protagonista quanto do diretor, tem-se o reencontro entre o passado e o presente.” (Ferrarezi e Araújo, 2021, p. 148)

Além da lembrança, neste filme podemos observar a presença de outra qualidade do tempo, a simultaneidade, ou seja, a convergência de eventos que ocorrem ao mesmo tempo, mesmo que sob diferentes qualidades temporais. Tal característica está presente uma vez na memória e no presente em *O Espelho*, e outra vez no atual presente em *Hoje não haverá saída* (1959). O segundo filme de Tarkovski, realizado com colegas da graduação, narra a história baseada em fatos reais de uma pequena cidade soviética onde é encontrada uma bomba soterrada, que acreditam ser da Alemanha Nazista. Logo após a descoberta, toda a população é evacuada do local e apenas membros militares permanecem para retirar a bomba, ao mesmo tempo um homem é atropelado e precisa realizar uma cirurgia de emergência. Os militares encontram mais de uma bomba e as retiram para explodilas em um local distante, enquanto a bomba explode o homem que havia sofrido um acidente falece.

O filme, baseado em fatos reais, explora ainda que superficialmente a qualidade simultânea do tempo, e nos instiga a pensar se a sincronia destes eventos significaria algo. A ideia da simultaneidade teria sido explorada por Bergson como uma relação entre o espaço e o tempo, Worms explica este pensamento: “O instante não é então somente um limite abstrato do tempo, é uma relação entre o espaço e o tempo, e uma relação instantânea ou antes a instantaneidade como relação deve chamar-se simultaneidade” (2005, p. 142). *Hoje não haverá saída* experimenta as narrativas espaciais na perspectiva temporal na contração de durações experienciadas, o atual se atualiza em diferentes formas, sob domínios duracionais que resultam em experiências singulares.

Em *Andrei Rublev* (1966), um filme biográfico de um pintor russo ortodoxo cristão da Idade Média que relata a vivência do artista em relação à sua religião, esta ânsia pelo conhecimento infinito (como em *Solaris*) também é retratada, e contida pela religiosidade: “Com muita sabedoria há muita tristeza. E quem aumenta o

conhecimento aumenta a tristeza.” (livre tradução), fala um personagem para Rublev, em referência a um capítulo da bíblia. Nesse filme, Tarkovski exemplifica a angústia de um artista em seus conflitos pessoais, e revela uma outra face do tempo em questão, este tempo pelo qual compartilhamos as crises do passado em atualização, o contemporâneo, para o diretor:

O ponto crucial da questão, porém, é que o artista não pode expressar o ideal ético do seu tempo, a menos que toque todas as suas feridas abertas, a menos que sofra e viva essas feridas na própria carne (...) Privada de espiritualidade, a arte traz em si sua própria tragédia. Pois, até mesmo para perceber o vazio espiritual do tempo em que vive, o artista deve ter qualidades específicas de sabedoria e compreensão (Tarkovski, 1998, p. 202).

Podemos aproximar a temática desse filme na perspectiva do filósofo italiano Giorgio Agamben, especialmente no que diz respeito à definição do contemporâneo como a capacidade de perceber as características obscuras de seu tempo, para ele: “A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias (...) através de uma dissociação e um anacronismo” (Agamben, 2009, p. 59). O que Rublev enfrenta então é uma crise com seu próprio tempo e sua arte, como expressá-la sem evidenciar as amarguras que importunam seu espírito ao passo que o artista percebe que para ser fiel com sua arte necessita olhar para a obscuridade de seu tempo. O tempo nesse sentido possui uma qualidade social e geracional, o artista é capaz de perceber as durações de seu tempo antes deste se tornar um passado distante.

Perceber seu tempo e suas potências implicam em uma relação espiritual, e aqueles que a experimentam muitas vezes se tornam a voz desse presente recém passado, observando a sua atualização e a percepção daqueles que nele duram. Tal fato é visto em *Stalker* (1979), um filme de ficção científica onde observamos um homem vivendo em um mundo pós apocalíptico. O personagem trata-se de um stalker, uma pessoa que ajuda outros a se guiarem na chamada *zona*, um local misterioso onde ocorrem acontecimentos estranhos, circundado por lendas e afastado do público. No filme o personagem guia pela *zona* dois homens, um escritor e um professor, e, conforme os encaminha para o local, é capaz de perceber

as angústias que carregam consigo na esperança de compreendê-las e resultá-las neste local enigmático.

(...) em *Stalker* eu queria que não houvesse nenhum lapso de tempo entre as tomadas. Meu desejo era que o tempo e seu fluir fossem revelados, que tivessem existência própria no interior de cada quadro; para que as articulações entre as tomadas fossem nada mais que a continuidade da ação, que não implicassem nenhum deslocamento temporal, e para que não funcionassem como um mecanismo para selecionar e organizar dramaticamente o material — eu queria que o filme todo desse a impressão de ter sido feito numa única tomada (Tarkovski, 1998, p. 234).

O ambiente retratado no filme nos faz pensar a respeito do fim ‘dos tempos’, o que nele acontece e até mesmo o anseio que precede esse fim. O diretor, como em toda sua obra, busca aproximar a relação do homem com o mundo, e nesse filme evidencia um tempo trágico e apocalíptico: “Talvez tenha sido em *Stalker* que senti pela primeira vez a necessidade de indicar clara e inequivocamente o valor supremo pelo qual, como se diz, o homem vive e nada lhe falta à alma.” (Tarkovski, 1998, p. 239).

A qualidade apocalíptica é, talvez mais simbolicamente, evidenciado em *O sacrifício* (1986), último filme de Tarkovski carregado de referências espirituais. O filme retrata um homem de meia idade em seu aniversário, refletindo sobre a sua vida, com sua família e amigos é surpreendido com um anúncio de que a guerra nuclear havia começado. Após vivenciar o desespero da guerra apocalíptica, o homem encontra a salvação deste fim inevitável com sua empregada, Maria (fazendo uma associação a Maria, mãe de Jesus), que é capaz de amar e perdoar o homem, que se apaixona e consome seu amor por ela, ao passo que acorda e descobre que foi apenas um sonho, e, enlouquecido, põe fogo na própria casa, sacrificando-se.

A arte, para Tarkovski, é uma maneira de lidar com nossas próprias dores da alma: “Creio que a arte foi sempre a arma de que o homem dispôs para enfrentar as coisas materiais que ameaçavam devorar-lhe o espírito” (Tarkovski, 1998, p. 284). Encontramos nela, e conseqüentemente em seus filmes, um refúgio para enfrentar a morte, para dissecar seu tempo e se deixar durar nele “o objetivo da arte é preparar uma pessoa para a morte, arar e cultivar sua alma, tornando-a capaz de voltar-se

para o bem” (Tarkovski, 1998, p. 49). O cinema de Tarkovski capta o movimento, edita as durações e compõe uma conjuntura de momentos, realiza uma tarefa espiritual, insere o ser e suas sensações guardadas no espírito, revogam as suas memórias que sempre se atualizam no atual, simultaneamente, ao passo que deixam de existir para criar novas lembranças, a eterna busca da permanência sacrificada quando um outro tempo se faz presente.

Considerações finais

*Todos nós vivemos num mundo imaginário, criado por nós.
E assim, em vez de desfrutarmos seus benefícios,
somos vítimas dos seus defeitos.
Tarkovski, em Esculpir o tempo.⁸*

A obra de Tarkovski demonstra como o cinema é uma capaz de ser uma linguagem artística condutora espiritual em uma experiência duracional, da qual reúne as qualidades de outras linguagens para compor os elementos da proposta do cinema. Em sua obra, a arte do cinema demonstra sua potência em confluir e espaço e o tempo, a percepção e o espírito, as sensações e a filosofia, o devir e a temporalidade, o virtual e o real, o pessoal e o coletivo, o primitivo e o tecnológico, a dor e a catarse, a dor da alma, a morte da vida e a vida da morte, amor e a tragédia, afecto e percepto, devoção e sacrifício, matéria e memória, movimento e passado, ser e existir, e afirmar-se, o registro do movimento, portanto a captura do passado, que reaparece como atual e nos atravessa como uma fantasia, das quais queremos acreditar e muitas vezes acreditamos.

É o cinema que é narrado tal como a vida ou a arte que dá sentido à vida em suas montagens projetadas? Certamente não há somente uma resposta para tal questão, mas talvez uma significação destas memórias e percepções do mundo, visualizadas sob uma câmera, atuadas por representantes, descritas da maneira que percebemos, ou gostaríamos de perceber, e por fim, em uma coreografia de movimentos que somente a imagem-tempo é capaz de captar. O eterno retorno do

⁸Tarkovski, 1998, p. 289.

anterior, aparentado como atualizado para aqueles que o observam, o percebem e o sensibilizam, e que bom que a isso se demoram.

Referências

- ADORNO, Theodor. *A indústria cultural e a sociedade*. Tradução: Juba Elisabeth Levy. 5. ed. São Paulo, SP: Editora Paz e Terra. 2009.
- AGAMBEN, G. *O que é contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Editora Argos. 2009.
- BARRETO, M. “O cinema é a percepção do espaço-tempo: uma perspectiva bergsoniana”. *Geograficidade*. Niterói, RJ, vol. 5, n. 1, p. 73-83, verão de 2015.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. vol. 1. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1987 (Coleção: Obras escolhidas).
- BENJAMIN, W. *A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica*. Tradução: Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre, RS: Editora L&M, 2020.
- BERGSON, H. *A evolução criadora*. Tradução: Bento Prado Neto. São Paulo, SP: Editora Martins Fontes, 2005.
- BERGSON, H. *O pensamento e o movente: ensaios e conferências*. Tradução: Bento Prado Neto. São Paulo, SP: Editora Martins Fontes, 2006.
- BERGSON, H. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves. 2. ed. São Paulo, SP: Editora Martins Fontes, 1999.
- BIRD, R. O afeto Tarkovski. In *Revista Cult*. São Paulo-SP, Edição 214. 2017.
- DELEUZE, G. *Cinema 1: A imagem-movimento*. Tradução: Stella Senra. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, G. *Cinema 2: A imagem-tempo*. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 2013.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 3. ed. São Paulo, SP: Editora 34, 2010.
- FERRAREZI, C. S; ARAÚJO, P. R. M. Andrei Tarkovski: uma biografia marcada pela guerra. In: *Revista Nós - Cultura, Estética e Linguagens*. vol. 6, n. 1. p. 131-150, 2021.
- IMDB. *Andrei Tarkovsky (1932-1986)*. Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm0001789/?ref=ext_shr_lnk> Acesso em: 2 nov 2023.
- LUCHETA, R. *Três cartas de Henri Bergson para Gilles Deleuze*, Por Henri Bergson. Tradução: Rodrigo Lucheta. In: Site Machine Deleuze. 2014. Disponível em: <https://machinedeleuze.wordpress.com/2014/10/27/tres-cartas-de-henri-bergson-para-gilles-deleuze-2/>>
- MELO, D. A. S. Bergson e os paradoxos do tempo, ou como o cinema faz pensar. In: *Estudos da Língua(gem)*. Vitória da Conquista, BA, v. 12, n. 1, p. 9-28, 2014.
- SANTOS, S. M. B. A escrita de si, o espaço biográfico e o sagrado em Tarkovski. In: *Seminário Interlinhas — Fábrica de Letras*. Alagoinhas, BA, v. 9, p. 33-45, 2021.

TARKOVSKI, A. A. *Esculpir o tempo*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 2 ed. São Paulo, SP: Editora Martins Fontes, 1998.

WORMS, F. A concepção bergsoniana do tempo. In: *Revista DoisPontos*. Curitiba, PR, v. 1, n. 1, p. 129-149, dez, 2005. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/doispontos/article/view/1922>>. Acesso em: 01 dez. 2023.

Apêndice

Ficha técnica da filmografia de Tarkovski em ordem cronológica, dados coletados do IMDb.

Título da obra	Ano	Duração	Gênero	Direção	Produção	Roteiristas	Cinematografia	País de gravação
<i>Ubiytsy</i> (Os assassinos)	1956	19min	Drama	Marika Beiku, Aleksandr Gordon e Andrei Tarkovski	-	Ernest Hemingway (original), Aleksandr Gordon e Andrei Tarkovski	Aleksandr Rybin e Alfredo Álvarez	União Soviética
<i>Segodnya uvolneniya ne budet</i> (Hoje não haverá saída)	1959	45min	Drama	Aleksandr Gordon e Andrei Tarkovski	-	Aleksandr Gordon, Irina Makhovaya e Andrei Tarkovski	Lev Bunin e Ernst Yakovlev	União Soviética
<i>Katok i skripka</i> (O rolo compressor e o violinista)	1961	46min	Drama	Andrei Tarkovski	A. Karetin	S. Bakhmeteva, Andrey Konchalovs e Andrei Tarkovski	Vadim Yusov	União Soviética
<i>Ivanovo detstvo</i> (A infância de Ivan)	1962	1h 35min	Drama	Andrei Tarkovski	Gleb Kuznetsov	Vladimir Bogomolov e Mikhail Papava	Vadim Yusov	União Soviética
<i>Andrey Rublyov</i> (Andrei Rublev)	1966	3h 25min	Drama	Andrei Tarkovski	Tamara Ogorodnikova	Andrey Konchalovs kiy e Andrei Tarkovski	Vadim Yusov	União Soviética
<i>Solyaris</i> (Solaris)	1973	2h 47min	Ficção científica	Andrei Tarkovski	Vyacheslav Tarasov	Stanislaw Lem (original), Fridrikh Gorenshteyn e Andrei Tarkovski	Vadim Yusov	União Soviética
<i>Zerkalo</i> (O espelho)	1975	1h 47min	Drama	Andrei Tarkovski	Erik Waisberg	Aleksandr Misharin e Andrei Tarkovski	Georgi Rerberg	União Soviética

<i>Stalker</i> (Stalker)	1979	2h 42min	Ficção científica	Andrei Tarkovski	Aleksandra Demidova	Arkadiy Strugatskiy e Boris Strugatskiy (original), Arkadiy Strugatskiy e Boris Strugatskiy	Aleksandr Knyazhinskiy e Georgi Rerberg	União Soviética
<i>Nostalghia</i> (Nostalgia)	1983	2h 5min	Drama	Andrei Tarkovski	Manolo Bolognini, Renzo Rossellini, e Daniel Toscan du Plantier	Andrei Tarkovskye Tonino Guerra	Giuseppe Lanci	Itália
<i>Tempo di viaggio</i> (Tempo de viagem)	1983	1h 2min	Documentário	Tonino Guerra e Andrei Tarkovski	Franco Terilli	Tonino Guerra e Andrei Tarkovski	Luciano Tovoli	Itália
<i>Offret</i> (O sacrificio)	1986	2h 29min	Drama	Andrei Tarkovski	Anna-Lena Wibom	Andrei Tarkovski	Sven Nykvist	Suécia

Submissão: 06. 06. 2024 / Aceite: 30. 06. 2024