



Uma certa vocação do cinema: o realismo entre o tempo e a plástica da imagem no cinema de Andrei Tarkovski¹

Gabriel Brisola da CUNHA²

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

RESUMO

O artigo busca explorar o conceito de tempo no cinema segundo André Bazin, sua definição e sua relação com o pensamento na linguagem do realismo cinematográfico. Ao mesmo tempo, busca também investigar, através de um estudo do Impressionismo Francês, as implicações daquilo que Bazin entendia como "plástica da imagem" cinematográfica. Tendo como base essas duas vertentes estilísticas (realismo e impressionismo), busca-se uma articulação dessas duas perspectivas no cinema de Andrei Tarkovski. O diretor russo pensa a materialidade do tempo como elemento principal de sua reflexão e prática cinematográficas sem, no entanto, abrir mão de recursos plásticos da imagem, alcançando uma forma de realismo que não fecha o diálogo com o impressionismo.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Ontologia da Imagem; Realismo; Impressionismo Francês; Andrei Tarkovski.

Introdução

Em seu ensaio intitulado “Ontologia da imagem fotográfica”, Bazin desenvolve a idéia de que a principal vocação do cinema é a representação do tempo em sua integridade, o tempo que dura na imagem que passa na tela. Tal argumento encontrará sua “realização” na linguagem do cinema realista, como no Neo-realismo Italiano, e em autores como Orson Welles e Yasujiro Ozu, por exemplo.

Pensando especificamente a linguagem, o autor, em “Evolução da linguagem cinematográfica”, elenca duas principais linguagens do cinema: aquela que privilegia, na comunicação cinematográfica, os efeitos plásticos da imagem ou a montagem, isto é, confia em primeiro lugar, na manipulação da imagem, e aquela que, opondo-se a essa primeira forma comunicativa, “confia na realidade”, isto é, evita manipular a imagem.

¹ Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação realizado de 2 a 6 de setembro de 2010. Trabalho orientado pelo Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga, da Faculdade de Comunicação Social da UFJF.

² Graduando do 5º semestre do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET), financiado pela Secretaria de Ensino Superior (SESu/MEC). Contato: gabriel_brisola@hotmail.com



Interessa aqui, mais especificamente, como Bazin nos leva à questão da montagem e sua função no cinema. A montagem seria um corte, interrupção no tempo, critério de classificação específico dentro da argumentação de Bazin, indo contra a linguagem realista. Outro ponto importante é que o autor a considera um direcionamento preciso do olhar do espectador. Seria, portanto, uma produtora de significados não ambíguos, contrária também à lógica realista.

Porém, dentro pensamento baziniano, muitos autores, que se utilizam da plástica da imagem, seriam colocados fora do espectro realista. Para melhor analisarmos a plástica, passamos então a considerar o Impressionismo Francês, vanguarda dos anos 20 que buscava o específico do cinema em relação às outras artes. Dessa forma, foi um movimento de profunda experimentação da imagem, com base no conceito de fotogenia, explorado aqui.

A questão e hipótese que nos afigura é que os elementos da plástica da imagem não apresentam clivagem no tempo, mas apenas modificam o teor da mesma. Para buscarmos uma melhor argumentação, tomamos como exemplo Tarkovski, que, dentre vários elementos da plástica, utilizava a aceleração e o retardamento do tempo na própria câmera, abaixo dos 24 fps que o olho humano está habituado. Segundo Bazin, Tarkovski não entraria no espectro realista, pois traz uma manipulação do tempo.

Porém, o cineasta não se utiliza da montagem como pilar principal de sua linguagem. O tempo aqui é colocado em xeque. Talvez o tempo que Tarkovski se utiliza não é aquele ao qual estamos acostumados, mas sim um tempo que varia conforme a situação e circunstância. Temos que a nossa consciência do tempo não é sempre a mesma. É sobre essa hipótese, com base no que o Impressionismo e o próprio Tarkovski têm a dizer sobre o tempo, que o raciocínio é desenvolvido, com o objetivo de expandir o conceito de realismo para além do pensamento baziniano.

O tempo na imagem

André Bazin, ao fazer uma análise das artes plástica - e o faz desde a antiguidade até o cinema - sugere que talvez a luta do homem contra o fluxo do tempo seja uma questão fundamental para o artista. Nesse contexto, se utiliza do embalsamento egípcio como metáfora de sua argumentação: “A morte não é senão a vitória do tempo. Fixar artificialmente as aparências carnis do ser é salvá-lo da correnteza da duração: aprumá-lo para a vida (...) salvar o ser pela aparência” (BAZIN, 1991). Essa luta contra o tempo



parece evidente na arte do retrato, por exemplo, em que se reconhece a face de um outro pela representação pictórica no quadro: “Não se acredita mais na identidade ontológica de modelo e retrato, porém se admite que este nos ajuda a recordar aquele e, portanto, a salvá-lo de uma segunda morte espiritual” (BAZIN, 1991). Nesse aspecto, segundo Bazin, temos que a história das artes plásticas é “essencialmente a história da semelhança, ou, se se quer, do realismo” (BAZIN, 1991).

Posto esse fato e essa perspectiva das artes plásticas, em que o tempo se coloca como fator determinante, são encontradas duas aspirações pelas quais a pintura se envereda: a primeira diz respeito à “expressão das realidade espirituais em que o modelo se acha transcendido pelo simbolismo das formas” (BAZIN, 1991); a outra seria aquela que diz respeito à semelhança em si, “substituir o mundo exterior pelo seu duplo” (BAZIN, 1991). Ora, a fotografia vem sanar essa divisão, libertando a pintura do “exorcismo” do tempo, da busca pela semelhança. A fotografia apresenta uma relação muito forte com o objeto representado, excetuando as manipulações feitas nos dias de hoje. Dessa forma, o objeto está presente no tempo e espaço. Há, quem sabe, uma objetividade maior em relação à representação na pintura. Bazin admite o papel do fotógrafo, que seleciona por meio de decisões subjetivas, mas atenta para a “realidade” do objeto fotografado. A fotografia, “embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção” (BAZIN, 1991). Seria a vocação primeira da fotografia a semelhança.

Ora, em que patamar se coloca o cinema nessa relação? Mais uma vez, não podemos afirmar com propriedade que o que foi filmado esteve lá, devido às novas tecnologias. Portanto, o que traria o cinema próximo dessa perspectiva do realismo, ou semelhança? O tempo ainda é a chave para essa questão. Porém, não é o tempo representado na narrativa, seja ela cronológica ou não. A semelhança se estabelece no tempo que passa na tela: “Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas como que uma múmia da mutação” (BAZIN, 1991). Inegável é a semelhança com a argumentação sobre a fotografia: a materialidade é a mesma. Porém, a natureza da imagem é diferente no que concerne ao movimento. Sem julgamentos, o cinema teria a primazia de representar pelo tempo. Porém, nem todos cinemas se pretendem ou realizam tal função, dentro do pensamento de Bazin.



Poder-se-ia objetar que as novas tecnologias - a possibilidade de manipular a imagem, incluir elementos que não estavam originalmente - poderiam nos afastar dessa perspectiva realista. Porém, o próprio Bazin, em “O mito do cinema total”, argumenta que as novas tecnologias, o som, a cor, por exemplo, só contribuem para aproximar o cinema de uma representação mais fiel à realidade, no que concerne à semelhança. Importante é estabelecermos de antemão que a classificação feita pelo autor tem como argumento “motor” o tempo, e não outros tipos de pensamento que comumente são associados à palavra “realidade”. Portanto, os novos elementos da imagem são parte do “mito do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem” (BAZIN, 1991). Para Bazin, “a história do cinema é um longo progresso em direção à realização de sua essência” (HENDERSON, 1972).

Estabelecidos os limites do termo aqui utilizado à exaustão, há um fato interessante a ser percebido nesse raciocínio. Tratando-se da imagem, e do tempo transcorrido na mesma, é dado ao espectador essa interação. Em outras palavras, esse cinema que prioriza o tempo, que tem como vocação a semelhança, o realismo, necessita do espectador para ser pleno. É um cinema feito para o espectador, exigindo dele uma posição mais ativa, incluindo-o em seu desenvolvimento. É necessário, em última instância, que o espectador viva o tempo transcorrido na tela.

André Labarthe, escrevendo sobre o assunto, conclui, baseado em Bazin, que, tal qual o viajante atravessa um rio pulando de pedra em pedra, assim é o espectador em um cinema de vocação realista. “É que não pertence à essência das pedras deixar os viajantes atravessarem os rios sem molhar os pés” (LABARTHE, 2006). Importante ressaltar que parte do raciocínio de Labarthe, nesse momento, inclui a narrativa realista, ponto que não contemplaremos no presente estudo. Portanto, seria a imaginação do espectador, exposto ao tempo na imagem, que realizaria as ligações de sentido no filme. Por fim, o cinema realista tem como premissa a participação ativa do espectador, sem o qual não há realismo e não há semelhança, nesse sentido.

Vemos então a natureza da imagem fotográfica e, por conseqüência, a cinematográfica. Entretanto, nas palavras do próprio Bazin: “Por outro lado, o cinema é uma linguagem” (BAZIN, 1991).



Linguagem

A questão que nos afigura no momento é como tal natureza, a vocação do cinema pela semelhança, é manifesta nos filmes, em termos de linguagem. Henderson nos coloca a questão sob uma outra ótica: se o cinema realista pretende preservar a natureza ontológica da imagem, ou seja, a predileção pelo tempo, é preciso expressá-lo em termos que mantenham a integridade de tal. E isso é feito através de escolhas na prática cinematográfica.

Nessa perspectiva, Bazin separa os diretores em dois tipos: aqueles que confiam na imagem, e aqueles que confiam na realidade. Segundo o próprio autor, “Por imagem, entendo de modo bem geral tudo aquilo que a representação na tela pode acrescentar à coisa acrescentada” (BAZIN, 1991). Desse grupo decorrem duas práticas: a plástica da imagem e os recursos da montagem. A plástica diz respeito ao “estilo do cenário e da maquiagem (...) a interpretação, a iluminação e o enquadramento” (BAZIN, 1991). Já a montagem seria o ponto crucial na separação entre os cineastas da imagem e os da realidade. A montagem seria, de fato, uma clivagem no tempo, um corte no decurso natural do tempo, tal qual nós o vivenciamos. Nesse sentido, classifica a montagem em paralela, acelerada, de atrações e a invisível. A paralela seria aquela pela qual o diretor desenvolve duas narrativas espacialmente separadas, mas que ocorrem simultaneamente; a acelerada seria a usada para dar a impressão do tempo que se acelera, sem, porém, ocorrer de fato; a de atrações é a usada por Eisenstein, ao se utilizar de duas imagens distintas para reforçar o sentido de uma primeira. Porém, a invisível é a que mais foi e é usada no cinema clássico. Ao, por exemplo, exibir um diálogo pelo plano/contra-plano de dois personagens, intenta-se mostrar a dramaticidade do ato no rosto dos personagens. Porém, tal uso requer certa abstração do espectador ao entender a ferramenta utilizada pelo diretor, prática que, com o passar do tempo, fez-se hábito.

Tal prática ainda reforça os pontos de vista do autor de cinema. Ao enfatizar um objeto na cena, aproxima-se do mesmo com maior importância, em detrimento aos outros elementos de cena. Assim, a montagem clássica seria uma criadora de sentidos, além de ser uma consecução no tempo. A superposição de imagens, tal qual usada nos filmes do Impressionismo Francês, corrente posteriormente analisada nesse artigo,



também seria um elemento que modificaria a natureza do tempo na imagem, pois nada mais é que uma montagem que ocorre simultaneamente na imagem.

Já os diretores que confiam na realidade são aqueles que não lançam mão da manipulação da imagem, mas sim do que esta representa em sua totalidade, e em consequência o não recorte do tempo. Trata-se aqui de um cinema de plano, em oposição a um cinema de montagem. Nesse grupo enquadra-se o uso da profundidade de campo, em que os elementos da cena são mostrados em perspectiva e em sua totalidade. Orson Welles, em o Cidadão Kane, nos demonstra de forma primorosa tal técnica, ao se utilizar dela em cenas com vários elementos e personagens. Um ponto importante a ser ressaltado aqui é a ambigüidade que tal prática introduz à imagem. Aqui se interpõe, novamente, o espectador.

Outra prática é o plano-sequência, em que uma ação é representada sem cortes, como num só ato. É clara a relação dessa ferramenta com o tempo, transcorrendo sem interrupções, sem clivagens. Ora, o que o autor consegue com tais práticas? A primeira resposta, seria uma maior atividade mental por parte do espectador, ao qual é dado e exigido certa escolha ante ao que lhe é colocado na tela. A segunda, em referência à vocação de semelhança no cinema, é que “independente do próprio conteúdo da imagem, sua estrutura é mais realista” (BAZIN, 1991).

O realismo, reforçando nosso argumento anterior, depende do espectador, pois é ambíguo na própria natureza de sua imagem. Cabe ao espectador o mínimo de escolha para a criação de significados: “o sentido não cabe ao autor, mas ao espectador” (LABARTHE, 2006).

De tal forma é que Bazin aplica sua argumentação sobre a Ontologia da imagem, baseado no argumento do tempo. Temos, por consequência, que o cinema Realista, essa categoria um pouco vaga e etérea, é aquele que contém essas características de maneira mais plena e clara. O realismo, como foco de estudo e reflexão de Bazin, se mostra múltiplo nesse sentido. O argumento do tempo embarca filmes os mais variados.

Assim, dando continuidade ao raciocínio, aqui se afigura a hipótese de que a plástica, e não a montagem, manipula o teor da imagem e não o tempo em si. Se tal argumentação se provar correta, podemos classificar como realistas outros autores que lançam mão de ferramentas que contradizem a noção de Bazin. Ao lançar mão do teor



da imagem e manter o tempo, tal qual o entendemos, a noção de Realismo, segundo Bazin, pode se tornar ainda maior e multiforme.

Usaremos o exemplo de Tarkovski, que tem uma estrutura estritamente realista, mas que lança mão de estratégias de imagem que manipulam, em menor escala, o teor da imagem, sem apresentar corte no tempo, mas trabalhando com outros “tempos”.. Porém, não intentamos dizer que o tempo não é manipulado, mas apenas que a noção de tempo também pode ser ampliada, dado os estados de consciência aos quais são submetidas as cenas e a narrativa. Assim, analisaremos o Impressionismo Francês, vanguarda da plasticidade, segundo os padrões de Bazin, para assim tentarmos compreender mais os usos que aqui são aplicados e tentar assim ampliar o termo Realismo.

A plástica da imagem

O Impressionismo Francês foi um movimento do cinema, na década de 20, nascendo em meio à efervescência do modernismo nas artes plásticas. Um movimento que buscava a legitimidade do cinema como arte em si, prescindindo de outras, como o teatro e a literatura. Nesse contexto, buscou-se uma linguagem do cinema, específica:

Pois toda arte constrói sua cidade proibida, seu domínio exclusivo (...) [a] literatura deve ser primeiramente, e acima de tudo, ‘literária’; o teatro, teatral; a pintura, pictorialista; o cinema, cinemático (EPSTEIN, 1981).

Na tentativa de sugerir o interior dos personagens, o Impressionismo lançou mão da manipulação direta da imagem, da plástica. Do ponto de vista da linguagem, está a plástica da imagem, segundo os padrões de Bazin. A manipulação na iluminação, nos efeitos de desfoque, a montagem acelerada, as sobreposições de imagem estão todas lá. Tornou-se uma vanguarda puramente estética, lançando mão da narrativa para experimentações puramente estilísticas.

O movimento, porém, parece utilizar de uma abordagem menos intelectual ao se aproximar da subjetividade dos personagens, o que significa que a manipulação da imagem possui fundo numa certa fluidez advinda da natureza, o que remonta ao impressionismo na pintura. “Instalação do olhar, dimensão cósmica a evocar estados de alma ou a alma do mundo, o Impressionismo Francês consagrou o reino da imagem” (MARTINS, 2006). Nesse sentido, a vanguarda trabalha aquilo que é invisível, abstrato (MARTINS, 2006).



Porém, nos falta um conceito unificador dessas práticas, tal qual a ontologia da imagem de Bazin. Epstein, teórico do movimento, utiliza o termo “Fotogenia”, cunhado por Louis Delluc, em uma tradução aproximada do francês *photogénie*. A fotogenia, em um primeiro momento, seria o específico do cinema. Segundo Epstein: “Eu descreveria como fotogênico qualquer aspecto das coisas, seres, ou almas as quais o caráter moral é realçado pela reprodução filmica (...) Fotogenia é a mais pura expressão do cinema” (EPSTEIN, 1981).

Há dois desdobramentos, ou características da Fotogenia. A primeira delas é a mobilidade dos aspectos do mundo, que podem ser realçados pelo cinema. Tal mobilidade, porém, é considerada em sua totalidade: “Essa mobilidade deveria ser entendida em seu sentido mais amplo, o que implica todas as direções perceptíveis pela mente” (EPSTEIN, 1981). Epstein argumenta que as três dimensões possíveis, conhecidas do espaço não são suficientes para a representação dessa totalidade de aspectos. É preciso uma quarta dimensão, e essa é a do tempo, que se concretiza no vetor passado-futuro. Argumenta ainda que a mente viaja no tempo:

O tempo se apressa ou retrocede, ou pára e espera por você. Uma nova realidade é revelada, uma realidade para uma ocasião especial, a qual não é verdadeira para a realidade do dia-a-dia da mesma maneira que a realidade do dia-a-dia não é verdadeira à elevada consciência da poesia (EPSTEIN, 1981).

Assim, a Fotogenia contempla essas quatro dimensões, todas possíveis do ponto de vista da mente.

Logo, podemos afirmar que o aspecto fotogênico de um objeto é uma consequência de sua variação no espaço-tempo (...) Aos elementos da perspectiva empregados na pintura, o cinema acrescenta uma nova perspectiva no tempo (EPSTEIN, 1981).

Poderíamos dizer que, partindo da subjetividade, tal qual se propõe, o impressionismo entendeu que o tempo é essa grandeza que varia, oscila na eixo passado-futuro, considerando-a assim um ponto essencial desses específicos do cinema, que é a fotogenia. Uma segunda característica da fotogenia é a personalidade. Ao mostrar um olho na tela, o cinema está elegendo um personagem, dando vida ao que era anteriormente inanimado:

Para as coisas e seres em sua mais frígida aparência, o cinema então concede o maior presente sobre a morte: vida (...) Todo aspecto do mundo, elevado à vida pelo cinema, é somente eleito na condição de



possuir uma personalidade em si mesmo. (...) Um revolver não é somente um revolver, é um revolver-personagem, em outras palavras o impulso em direção ao remorso pelo crime, falha, suicídio (EPSTEIN, 1981).

Tal aspecto é crucial no nosso entendimento da significação através da plástica da imagem. Os impressionistas consideravam que a imagem poderia revelar aspectos da natureza interna das coisas. A esses conceitos de difícil apreensão, no sentido intelectual, se dá o nome de Fotogenia.

Nossa análise se delonga no aspecto do tempo aqui citado. Parece-nos que a manipulação do tempo, tal como considerada pelos impressionistas, é um tanto quanto oposto ao tempo de Bazin. Porém, aqui se sustenta que o tempo varia tal qual cita Epstein. O tempo, essa grandeza mutável, se estende ou retrai de acordo com a situação, nas palavras do próprio autor. O tempo subjetivo, esse ao qual Epstein se refere, é móvel, é uma dimensão que varia em seu eixo.

Tal afirmação legitima certas práticas do impressionismo. A montagem acelerada, por exemplo, tem respaldo nessa argumentação. A manipulação do tempo, sua desaceleração ou aceleração, o que em termos técnicos seria mudar a relação de quadros por segundo, seria também legítima. Por fim, fica a pergunta quando se refere ao pensamento de Bazin sobre o assunto: Qual tempo se refere o autor? Dependendo da resposta, temos que o conceito de Realismo, segundo Bazin, pode ser ampliado. É baseado nessa questão que damos continuidade ao desenvolvimento do argumento.

A imagem em Tarkovski

O cinema de Tarkovski é feito de subjetividades: tanto a de seus personagens como a sua própria, como autor de cinema, limitado por suas próprias concepções. Falar de realismo no cinema de Tarkovski nos parece razoável, tendo como base suas próprias convicções e práticas cinematográficas. É nesses termos que o cinema do autor se concretiza:

Se, no cinema, o tempo se manifesta na forma de um evento real, este se dá em forma de observação simples e direta. O elemento básico do cinema, que permeia até mesmo suas células mais microscópicas, é a observação (TARKOVSKI, 2002, p.75).

Nesse sentido, o autor cunha o termo “imagem-observação”. O cineasta defende que o cineasta necessita ater-se à semelhança, o que atende às concepções de Bazin, no que concerne ao realismo. Tal qual o Neo-realismo Italiano, o cinema de Ozu e



Kurosawa, Tarkovski se utiliza do conceito de *mise-en-scène*. Tal conceito, no cinema, é a delimitação, disposição e movimento dos objetos no enquadramento. Ora, o que tal termo teria a ver com a dimensão psicológica e subjetiva do cinema? O leitor desavisado poderia interpretar que a mera observação não oferece nada além do factual, do prosaico. Porém, é nesse patamar que Tarkovski desenvolve seu cinema:

Para construir uma *mise-en-scène*, o diretor tem de trabalhar a partir do estado psicológico dos personagens, através da dinâmica interior da atmosfera da situação, e reportar tudo isso à verdade do fato diretamente observado e à sua textura única (TARKOVSKI, 2002, p.85).

A dimensão subjetiva da cena é transmitida através da observação do fato. O realismo de Tarkovski se concretiza nesses termos: o que foi feito está registrado no fotograma, e não há nada além da ação. O autor exemplifica tal conceito com a descrição de uma cena, em que algumas pessoas serão executadas. Porém, antes de serem fuzilados, um dos prisioneiros retira seu casaco e o joga na rua; o faz pois não precisará mais dele, será morto em pouco tempo. Ora, não há como negar o realismo da cena, dentro da lógica do cinema de plano, ou seja, um cinema que prioriza a “realidade”, segundo diferenciação de Bazin. Há apenas o prisioneiro que deita seu casaco. Porém, não há maior prova da dimensão poética e subjetiva que tal ação. Já não há necessidade do casaco, pois em breve morrerá, e aqui, em uma análise muito particular, dentre muitas outras, há um elemento de resignação e tristeza forte frente à morte eminente.

É nessas entrelinhas que a poesia de Tarkovski se desenvolve. Difícil argumentar contra a realidade subjetiva de suas tomadas. Sua poética desenvolve-se na imagem real, no nível da semelhança, na realidade representada em suas tomadas. Aparente “paradoxo” é registrado em suas memórias:

Não há sentido em falar de naturalismo em cinema, como se os fenômenos pudessem ser registrados indiscriminadamente pela câmera, sem levar em consideração quaisquer princípios artísticos, registrá-los, por assim dizer, em seu “estado natural” (TARKOVSKI, 2002, p.224).

Ao se posicionar contra o naturalismo no cinema, Tarkovski entrevê que é necessário uma certa plástica na imagem, para se considerar algum princípio artístico. Ainda em outra passagem: “eu queria demonstrar como o cinema, com sua continuidade, é capaz de observar a vida sem interferir nela de forma grosseira ou



evidente. Pois é nisso que vejo a verdadeira essência poética do cinema” (TARKOVSKI, 2002, p. 235).

O autor cita, com muita propriedade, a poesia japonesa, o haicai. Tal poesia é concebida a partir da observação da vida, elaborada em tercetos. Porém, permanece poesia: “Eisenstein via nesses tercetos o modelo de como a combinação de três elementos separados é capaz de criar algo que é diferente de cada um deles” (TARKOVSKI, 2002, p.76). Para exemplificar: “Não, não para minha casa/ Veio o guarda-chuva tamborilante;/ Foi para o meu vizinho” (TARKOVSKI, 2002, p.132).

Tal exemplo nos demonstra que cada linha é uma imagem poética, e o conjunto das mesmas, forma outra, que ainda suscita mais impressões e sentimentos no leitor, diversos dos anteriores. Assim deve ser o cinema, diz Tarkovski; e assim tomo a liberdade de definir seu cinema como um haicai. Deve ser uma observação da vida, em que cada imagem nos leva à poesia e à subjetividade inerente à observação e à semelhança.

Um cinema de impressão

Tarkovski admite ser a realidade do autor o que cerceia sua obra. A liberdade do artista é limitada por ele mesmo: “Ele nunca é livre. A nenhum grupo de pessoas falta mais liberdade. O artista está preso ao seu dom, à sua vocação (TARKOVSKI, 2002, p. 198). Portanto, aqui reside um questionamento: Se o artista está preso a si mesmo, como então dialoga com o espectador? O próprio Tarkovski nos responde à essa pergunta:

A arte se dirige a todos, na esperança de criar uma impressão, de ser sobretudo sentida, de ser a causa de um impacto emocional e de ser aceita, de persuadir as pessoas não através de argumentos racionais irrefutáveis, mas através da energia espiritual com que o artista impregnou a obra (TARKOVSKI, 2002, p.40).

Ora, muito se assemelha tal afirmação com a fluidez do Impressionismo Francês, no que concerne a uma aproximação menos intelectual do espectador com a obra do artista. Desse ponto de vista, reforçamos a função do espectador na resignificação da obra, ao experimentá-la sensitivamente, a partir das impressões do artista, remontando-a segundo suas próprias experiências. Seria essa, talvez, uma reminiscência da já citada Fotogenia.

Se considerarmos a plástica, temos que qualquer elemento de sugestão que venha a modificar o teor da imagem, dentro do universo de Tarkovski, pode indicar uma



certa Fotogenia, já que não existe, ao certo, uma linguagem propriamente dita de tal conceito. Há de se sustentar que as modificações de cor na imagem, tal como em *O Espelho* são elementos de sugestão dentro da obra. Cada escolha, seja a cor, o preto e branco e o sépia sugere além do que é representado na cena, tanto no núcleo da própria imagem quanto no da narrativa.

Por último, há em Tarkovski, inegavelmente, uma predileção por imagens de pura contemplação. Tomo como exemplo as cenas iniciais de *Solarys*, em que nos é mostrado um rio que corre, e nele algumas algas, vagas na água. Sobre o assunto, Tarkovski nega qualquer simbolismo:

A impressão que temos é que o espectador perdeu a tal ponto a sua capacidade de simplesmente entregar-se a uma impressão estética imediata, emocional, que, no mesmo instante, ele sente necessidade de se deter e perguntar: “Por quê? Para quê? O que significa?” (TARKOVSKI, 2002, P. 255).

Tal posicionamento explicita uma experiência estética pura, que foge ao intelecto, simbolismo ou metáfora que outros tipos de cinema usaram com tanto empenho. Desse ponto de vista, Tarkovski é devedor do Impressionismo. O autor admite ser essa “intangibilidade silenciosa” (TARKOVSKI, 2002), o que permite o relacionamento com o espectador.

Portanto, temos que tais elementos manipulam o teor da imagem, porém não apresentam corte no fluxo temporal, mantendo assim o argumento de Bazin sobre o realismo.

O tempo em Tarkovski

O tempo, para Tarkovski, é a matéria prima do diretor. “Esculpir o tempo” é seu primeiro e essencial trabalho do cineasta. É sobre ele que o artista irá construir sua obra, é a partir dele que o próprio ser humano cria sua consciência. O tempo, desse ponto de vista, seria uma condição à existência: “O tempo e a memória são incorporam-se numa mesma entidade; são como os dois lados de uma medalha (...) Privado de memória, o homem torna-se prisioneiro de uma existência ilusória” (TARKOVSKI, 2002, P.65).

Em qualquer processo que haja, o sujeito lança mão da memória para a compreensão dos efeitos. Desse ponto de vista, “fazemos o tempo retroceder através da consciência (...) Considera-se que o tempo, *per se*, ajuda a tornar conhecida a essência das coisas” (TARKOVSKI, 2002, P.66). A arte, então, trabalha essencialmente com o



tempo, seja ele passado ou futuro, dado que o passado é mais concreto que o presente, mais estável. Temos aqui uma primeira hipótese que se forma, de que o presente é, ao mesmo tempo, fugidio e estável, este último na condição de passado. Eis aqui uma evidência dessa mutável face do tempo.

Ao registrar o tempo na tela, Tarkovski lembra-se do quanto o cinema se distanciou de sua vocação original, tal qual sugere Bazin. Porém, o tempo para o cineasta apresenta-se multiforme. De seus escritos, podemos depreender que compreendia tais manifestações do tempo: “O tempo, registrado em suas formas e manifestações reais: é esta a suprema vocação do cinema enquanto arte” (TARKOVSKI, 2002, P.72). Devemos reconhecer aqui a imagem-observação, que possui uma certa inclinação para o tempo tal como o apreendemos. Porém, a afirmação do autor nos indica um outro possível registro das formas do tempo.

O tempo é sempre determinado pela situação em que o sujeito se insere. Ora, se a experiência estética é o alvo do cineasta, este lança mão dos tempos que lhe estão disponíveis na cena sem, contudo, fazer-lhe um corte.

Tarkovski faz algo semelhante em uma cena de *O Espelho*. Logo no final do filme, é exibida uma cena, em preto e branco, utilizando câmera lenta de uma criança correndo em um quarto: as cortinas balançam por causa do vento que passa pelas janelas abertas. Ora, conhecendo a estrutura do filme, sem uma cronologia linear, do ponto de vista da narrativa, temos algumas sugestões quando o preto e branco é utilizado. Tal cena é claramente uma reminiscência, uma lembrança vaga, afetada pelo tempo que passou na vida do próprio protagonista. Portanto, em um ato que relembra a nostalgia, o cineasta lança mão de um tempo mais lento que o de costume.

Aqui poderia se argumentar que tal fato é uma consecução no tempo. Ora, o tempo aqui não é interrompido ou manipulado. O tempo é preservado, mas opera em outra ordem. Talvez o tempo da perspectiva do passado do protagonista, a memória afetada por sua própria vivência, opere de fato de outras formas. Novamente estabelece-se a pergunta: De que tempo estamos tratando, afinal?

Considerações finais

Ora, o tempo é essa grandeza mutável na visão do próprio Tarkovski e na perspectiva do Impressionismo. E de fato a nossa consciência do tempo é afetada pelas



circunstâncias e situações. Temos que o cineasta não trai o argumento ontológico de Bazin, ampliando assim nosso conceito de Realismo, sem necessariamente romper com a vocação da semelhança em Bazin. Temos ainda que Tarkovski é adepto do cinema de plano, incluindo aí elementos da Fotogenia, sem contudo trair o argumento fundamental do Realismo cinematográfico: o tempo.

A plástica pode, sim, modificar o teor da imagem, mas tal como analisamos, não modifica nem causa corte no tempo. Dada a análise, podemos considerar essa prática de Tarkovski como uma estética muito particular, mas que é detectada em outros cineastas que se utilizam da plástica e da manipulação do tempo segundo a consciência, sem, contudo, trair a raiz ontológica da imagem no cinema. Daí podermos dizer que Tarkovski seria um diretor Realista, mas que incorpora elementos do Impressionismo e, mais amplamente, da plástica da imagem como um todo. Temos então que a idéia de “cinema realista” ou “diretor realista” se torna mais complexa, extrapolando os limites da proposta baziniana.

Referências bibliográficas

BAZIN, André. “Evolução da Linguagem Cinematográfica”, in **Cinema – Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 66-81.

_____. “Montagem Proibida”, in **Cinema – Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 54-65.

_____. “Ontologia da imagem fotográfica”, in **Cinema – Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 19-26

_____. “O mito do cinema total”, in **Cinema – Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 27-31

EPSTEIN, Jean. “On Certain Characteristics of *Photogénie*”, in **Afterimage**. Disponível em
<<http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic235120.files/EpsteinPhotogenie.pdf>>
Acessado em 14 abr. 2010.



EPSTEIN, Jean. Excertos, in: Ismail Xavier (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983, p. 267-313.

HENDERSON, Brian. “The Structure of Bazin’s Thought”, in **Film Quarterly**, Vol 25, No. 4. Disponível em < <http://www.jstor.org/stable/1211273>> Acessado em: 08 mai. 2010.

LABARTHE, André S. “Prefácio”, in: André Bazin. **Orson Welles**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 7-12.

MARTINS, F. A. C. “Impressionismo Francês.”, in: Fernando Mascarello (Org.). **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Papyrus, 2006, p. 89-107.

TARKOVSKI, Andrei. **“Esculpir o Tempo”**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2002.