



Realismo e Impressionismo: diálogos entre o espectador e o autor de cinema - a via de Andrei Tarkovski¹

Gabriel Brisola da CUNHA²

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

RESUMO

O presente trabalho busca investigar o Realismo e o Impressionismo cinematográficos, na tentativa de articular ambos, e verificar a possibilidade de um cinema em que o espectador se lance em uma experiência emocional e subjetiva ante a obra, ao mesmo tempo em que existe uma forte expressão autoral e artística por trás da mesma. Diante desse questionamento e hipótese, busca-se no cineasta Andrei Tarkovski a chave para a compreensão e resolução desse impasse, baseando-se em sua reflexão teórica e prática cinematográfica.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Realismo; Impressionismo; Andrei Tarkovski.

Introdução

Em um de seus mais conhecidos ensaios, intitulado “Evolução da linguagem cinematográfica”, André Bazin suscita a questão, inicialmente a partir de uma oposição entre cinema mudo e cinema falado, sobre os meios pelo qual o cinema comunica-se com o espectador. Elenca então 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.

Interessa aqui, mais especificamente, como Bazin nos leva à questão da montagem e sua função no cinema. O autor a considera em relação ao modo como ela produz pontos de vista não ambíguos e, com isso, um direcionamento preciso do olhar do espectador. Seria, portanto, uma produtora de significados não ambíguos. É mais

¹ Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 13 a 15 de maio de 2010. Trabalho escrito, e orientado, em co-autoria com o 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



especificamente no contraste com esse modo de significar próprio do cinema que Bazin introduz o argumento em favor tanto dos diretores do Neorealismo Italiano quanto de Jean Renoir, William Wyler e Orson Welles. Para estes cineastas a montagem não era o meio privilegiado de produzir significado e, em seus filmes, o espectador tem uma função maior, tanto na interpretação do roteiro, ambíguo tematicamente, quanto na apreensão da imagem, ambígua formalmente.

Retomando um momento anterior ao do pós Segunda Guerra, quando surge o cinema moderno exaltado por Bazin, encontramos, na década de 1920, uma primeira manifestação da busca de legitimação do cinema como forma de arte: os debates em torno do cinema *como* “Sétima Arte” e de suas especificidades *enquanto* arte. É no contexto dessa busca que localizamos não só a prática, mas a reflexão em torno do que ficou conhecido como Impressionismo Francês. A obra cinematográfica, para autores como Jean Epstein e Louis Delluc, seria, primeiro, uma manifestação particular do autor; segundo, encontraria como meios de expressão privilegiados os recursos de fotogenia – que Bazin não hesitaria em chamar de “plásticos” – , buscando trabalhar através deles o roteiro com base mais na subjetividade dos personagens do que na trama; e, terceiro, buscaria um modo de comunicação com o espectador que exigiria uma interpretação menos racional (lógico causal) e mais emocional e subjetiva.

Nesse ponto coloca-se a questão central e uma hipótese desse artigo. Seria possível conjugar o realismo tal como definido por Bazin, em que se pressupõe uma maior atividade mental do espectador justamente pela ausência não só da montagem mas também dos efeitos plásticos, com aquela expressão autoral e artística própria do Impressionismo Francês, que confia justamente nos efeitos plásticos da imagem cinematográfica como forma de ativar uma participação subjetiva do espectador? Ou seja, é possível conciliar um “cinema do plano” de matriz realista com um “cinema fotogênico” de matriz impressionista? A hipótese é de que, sim, podemos conciliar essas duas abordagens comunicativas do cinema, mantendo uma mesma finalidade (a maior participação do espectador na formação do significado da matéria audiovisual) e acreditamos que no cinema e na reflexão teórica de Andrei Tarkovski podemos encontrar a pista para essa conciliação dos paradigmas do realismo baziniano e do impressionismo francês.



Bazin e a analogia do real

Ao citar a montagem clássica, “invisível”, Bazin argumenta que o hábito, de certa forma, artificializou o cinema. Temos consciência da ilusão a qual somos submetidos, quando em frente à citada montagem; o recorte do plano já nos é explícito, evidente. Há aqui uma construção muito peculiar dessa idéia. A realidade se mostra aberta à nós, no que concerne ao espaço; quando o recorte é usado, sabemos que ali houve uma escolha particular do cineasta, e assim cai por terra nossa ilusão em relação à realidade. Sua representação falha quando recortada.

Desse argumento surge o modo de fazer cinema pelo qual o Realismo se apropriou, uma linguagem até então não explorada à fundo, com exceções como Murnau e Flaherty. A opção pelo não recorte nos traz uma ilusão de realidade. Uso aqui a palavra analogia, no sentido estrito do termo, pois de forma alguma poderíamos afirmar que a “não montagem” traria ares de realidade à obra. Estamos diante de uma construção, uma série de escolhas que nos afigura na obra cinematográfica.

A escolha pelo plano aberto, em que os elementos estão dispostos no espaço, abertos ao espectador, pode ser considerada uma ilusão concreta, remetendo-nos à realidade sem, no entanto, pretender ser um documento, como se isento ou aleatório. O que nos afigura é o olhar aberto sobre a cena: os elementos estão dispostos tal qual a realidade.

Bazin nos traz o exemplo do filme *Quand les vautours ne voleront plus*. Em determinada cena um garoto se vê, num mesmo plano, sem cortes, diante de uma leoa. A ação entre os dois transcorre sem intervenção alguma. Se fossem usados os artifícios da montagem, “a cena nunca teria se desenrolado em sua realidade física e espacial diante da câmera”, nas palavras do próprio autor. Aqui, mais uma vez, na presente escolha, estamos diante de uma analogia, uma ilusão, que talvez possa nos convencer ou transmitir certa “veracidade” não encontrada na montagem, já que nos convencemos de ser esta um elemento cinematográfico.

O espectador como elemento-chave do espetáculo

Retomando o conceito da “não montagem”, nos deparamos com outro elemento indispensável, e até de maior importância em nossa abordagem. Temos que a montagem, segundo Bazin, seria uma criadora de sentido, em que o espectador adota os pontos de vista do diretor. Desse ponto de vista, temos um espectador impassível diante



do espetáculo; há pouco ou quase nenhuma atividade mental no que concerne às relações do mesmo com o filme.

O uso de planos abertos e profundidade de campo nos coloca diante de um outro paradigma. Aqui, a câmera escolhe por “não perder nada”, segundo o próprio autor. Essa atitude ante a cena nos remete ao real, tal qual abordado anteriormente, porém, mais que isso, exige uma maior atividade mental do espectador; exige que o mesmo faça escolhas dentro do que lhe é mostrado. Ao espectador é dada a escolha diante do quadro, e lhe é exigido interação ante o que ele vê.

Em *Cidadão Kane*, observamos que a dramaticidade da cena reside no deslocamento dos atores e em outros meios de significação que não a montagem. Não se trata, no entanto, de um registro passivo ante ao acontecimento, mas sim na recusa de cortá-lo; aqui, a montagem é reintegrada de outras maneiras. Dada a disposição espacial dos elementos na cena, o espectador tem a liberdade de encontrar focos de interesse diversos no corte, o que pressupõe sua maior interação com a cena e relativa liberdade, em comparação com a montagem clássica, “invisível”.

Temos, então, que a profundidade de campo modifica o sentido do espetáculo de duas maneiras: permitindo uma estrutura mais realista e legando ao espectador maior atividade mental ante à obra cinematográfica, em que “lhe é solicitado um mínimo de escolha pessoal” (BAZIN, 1991).

O cinema como arte

É no período do entre guerras, principalmente na década de 20, que o cinema afigurava-se como uma arte em potencial. A efervescência das vanguardas na pintura e literatura trouxe novos horizontes e coube ao chamado movimento impressionista francês reivindicar esse lugar de destaque, em que o cinema não mais figurava como um suporte para outros meios, mas sim como uma arte completa em si. Dessa busca nasceu a necessidade de se legitimar, e até criar, linguagens para o cinema, de modo a conquistar assim um patamar de igualdade com as artes e que não dependesse de outras para sua expressão. Busca-se aqui eleger o cineasta como artista, buscar nomes e levantar autores no cinema.

Nessa busca e contexto criou-se um modo muito particular de fazer cinema. Aqui interessa a subjetividade dos personagens e seu modo interior, em detrimento de uma simples narrativa de fato; esmera-se o aprofundamento nos personagens. Para isso,



o Impressionismo se tornaria um movimento predominantemente visual. Meios estilísticos, tais como “sobreimpressões, deformações ópticas e planos subjetivos” (MARTINS,2006) efeitos de luz difusa e duração dos planos demonstram o alto nível de estetização e experimentação do movimento; mais uma vez, há uma “reflexão sobre a estética do cinema” e conseqüente busca de linguagens. Todos esses elementos se ajuntavam em torno do sujeito, todos em função do interior do personagem.

Conceitos como o de fotogenia, de Jean Epstein, ressaltam o elemento subjetivo: “O primeiro plano é a alma do cinema” (EPSTEIN, 1983); em outra passagem, o autor, munido de seus artifícios estéticos, afirma que “Não olhamos a vida, nós a penetramos. Esta penetração permite todas as intimidades. Um rosto, sob a lupa, rodopia, exhibe uma geografia febril” (EPSTEIN, 1983). A exploração do sujeito à partir dos elementos estéticos tornou-se maior que a necessidade de contar uma história, por isso o Impressionismo foi uma vanguarda essencialmente experimental, dado seu contexto e alvos.

Afigura-se aqui o aspecto de vital importância para a compreensão de nossa questão. O autor é elemento chave desse jogo estético; há a tentativa de uma “técnica subjetiva”, termo de Bordwell, em que o cineasta se apropria das linguagens e monta seu sistema de significação dentro de sua obra. A estética do autor é o ponto chave de nossa análise.

Caminhos do cinema

Tomando posse desses conceitos, nos encontramos com a questão a que nos propusemos na introdução. Bordwell, em artigo intitulado “A narração de arte e ensaio”, nos descreve modo de fazer cinema que, em sua essência, é oposta à narração Hollywoodiana. O foco, nesse chamado cinema de arte e ensaio, torna-se as pequenas ações, os intervalos despercebidos e a chamada “desdramatização” da narrativa. Já não são mais as ações dos personagens que definem a narrativa, muito menos a relação dos atos na construção de uma linha lógico-racional.

Tais aspectos, acima citados, nos lembram claramente as narrativas do Neo-realismo Italiano. Porém, e principalmente nos filmes da década de 60 e 70, tais elementos foram usados como formas expressivas do autor, para um fim além da narrativa “simples”, prosaica e cotidiana, tal qual suporá Hollywood.



Nessa época falava-se nas múltiplas facetas da chamada realidade, dividida entre a subjetividade do sujeito e os fatos “concretos”. Parafrazeando o autor, tratava-se de apoderar-se de outras realidades: o mundo aleatório da realidade objetiva e os estados passageiros que caracteriza a realidade subjetiva. O autor impõe-se como elemento chave em nossa análise, como mediador entre a subjetividade de seus personagens e a nossa própria.

Aqui falamos de elementos que remontam, claramente, a escola impressionista francesa. Em menor escala, pois não se trata de uma generalização do movimento citado, mas apenas uma inferência que servirá a outras obras. Chegamos na encruzilhada aonde o espectador é levado à experimentar o cinema, aonde é dado espaço para que interaja com o que lhe é proposto, segundo o Realismo; e do outro lado, temos um autor, diretor, que nos lança dados e elementos estético-estilísticos, que nos permite entrar na subjetividade de seus personagens.

Citamos aqui a *Nouvelle Vague*, que pode nos dar exemplo desse tipo de narração; porém, o movimento aqui citado aproximar-se-ia mais do impressionismo, a chamada “primeira onda”, e não nos serviria como um exemplo modelo.

Tratamos aqui de narrativas em que a realidade “interior” é escolhida, em detrimento da realidade objetiva, e que ao mesmo tempo, ao espectador é dada a escolha, a interação, a experiência.

Tarkovski- Comunicação e Subjetividade

O cinema de Tarkovski se aproxima muito da hipótese aqui argüida. O modo como o espectador é levado a interagir, a criar significados a partir das imagens, ao mesmo tempo em que o diretor usa de vários elementos estéticos para nos emergir no universo interior de seus personagens, sem, contudo, ser opressivo, criador de significados e orientador do olhar.

A narrativa será ordenada segundo a subjetividade de seus personagens, seus estados psicológicos. Porém, ao espectador cabe a interação com o cinema, a busca por significados. Caso não haja essa troca, não haverá significados latentes.



Arte: a busca pelo ideal

A arte é sempre limitada, comecemos por essa premissa. Tarkovski nos lembra, a princípio, que a arte nunca será absoluta, nem para o criador nem para o público a quem se dirige. Uma rápida visita a alguns de seus filmes para comprovar tal verdade; sempre abertos, convidativos, apesar das constantes acusações contrárias. Em uma esfera quase mística, a arte constituiria um lado espiritual do homem. Desse modo, não há como desvencilhar o ser humano da arte, como um pilar que sustenta a existência no mundo moderno.

Ante tal perspectiva, a arte precisa servir ao homem, precisa esclarecê-lo, elevá-lo a um nível em que busque a si próprio. Em suma, o ser humano está no centro de qualquer tipo de atividade artística. A busca, espiritual, moral, move a humanidade e se estabelece como o objetivo de sua existência; desse ponto de vista, não haveria alvo maior que o do próprio esclarecimento e conhecimento. O homem, portanto, ante a incompreensão do mundo, busca organizá-lo, entendê-lo. Porém, sua própria realidade condiciona sua visão, o mundo em que está imerso. Dessa maneira, seria impossível apreendê-lo em sua totalidade. Essa busca constitui a matéria-prima da arte, segundo Tarkovski: “E assim, a arte (...) é um meio de assimilação do mundo, um instrumento para conhecê-lo ao longo da jornada do homem em direção ao que é chamado ‘verdade absoluta’” (TARKOVSKI, 2002, p.39).

A limitação do homem define a arte. Na tentativa de alcançar a verdade, o mundo por si só, ele encontra sua própria existência, cercando sua busca e jornada. A arte funciona como um meio pelo qual ele “conquista a realidade mediante uma experiência subjetiva” (TARKOVSKI, 2002, p.39).

Tal afirmação do cineasta nos leva a uma maior compreensão de seu próprio cinema. A realidade, e sua conseqüente verdade, são conquistadas pela experiência subjetiva. Não há maneira possível de atingir o ideal senão pela subjetividade. Seu cinema, por conseqüência, é baseado nessa premissa. Tal palavra estende-se em todas as dimensões: a do autor, de seus personagens e a do espectador.

Entretanto, temos aqui um problema. Se, como já dito, a realidade do autor é única e limitada, e também sua subjetividade, sua obra será então um reflexo disso. Tarkovski defende que o artista nada pode executar além de si mesmo, de sua honestidade, de sua sinceridade:



Não consigo de modo algum entender o problema da chamada “liberdade” ou “falta de liberdade” de um artista. 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).

O autor, preso em sua própria arte e realidade, assim como qualquer ser humano, também não consegue empreender sua busca pelo ideal, pela verdade. Como, então, ele dialogará com o espectador, fazendo-o com que busque seus próprios significados na arte? Tarkovski nos responde a essa pergunta, argumentando que a arte é para ser sentida. Seus próprios filmes, em certo nível, não foram feitos para serem pensados, no sentido racional da palavra, mas sim para serem “experimentados”- na medida em que ele busca um diálogo com o espectador e busca desenvolver novos significados. Segundo o próprio autor:

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).

Tomo como exemplo *O Espelho*, filme de 1974. Tarkovski em análise de sua própria obra, pergunta-se se seus filmes realmente têm algum efeito, se tem atingido seu público. “A grande função da arte é a comunicação” (TARKOVSKI, 2002, p.42). Em resposta a essa pergunta, percebe que, apesar das muitas cartas que recebe contendo críticas, acusando-o de ser hermético e questionando o sentido do filme, recebe também respostas positivas de uma parcela de seu público. E tais respostas consistem em declarações de trabalhadores, pessoas comuns, não parte da elite intelectual, que afirmam terem se identificado, estabelecendo um diálogo muito direto com a obra e o autor. Em uma dessas cartas, a espectadora se expressa em tais termos:

Obrigada por *O Espelho*. Tive uma infância exatamente assim. Mas você... como pôde saber disso? Havia o mesmo vento e a mesma tempestade (...)Você sabe, no escuro daquele cinema, olhando para aquele pedaço de tela iluminado pelo seu talento, senti pela primeira vez na vida que não estava sozinha... (TARKOVSKI, 2002, p. 5).

É possível afirmar, portanto, que na expressão da própria subjetividade e na de seus personagens, o autor atinge seu público, que por sua vez experimenta a obra, significando-a novamente, segundo suas próprias experiências. Importante frisar, que Tarkovski deliberadamente recusa a tradição do cinema de montagem russo: “Eisenstein transforma o pensamento em um déspota: não deixa nada ‘no ar’” (TARKOVSKI, 2002,



p.221). Recusa veementemente o argumento, a imposição de idéias em seus filmes. A arte, para ser sentida, se afasta de qualquer racionalização, de qualquer imposição de ponto de vista.

Aqui temos certos posicionamentos já conhecidos. O cinema baseado exclusivamente na subjetividade nos lembra o impressionismo. Porém, Tarkovski se afasta dessa corrente quando nega os efeitos estilísticos e suas significações, simbolismos. O autor nega qualquer diálogo de sua obra com o cinema “poético”. Basta lembrar-se da chuva, elementos sempre presente em seus filmes, e que poderia nos remeter a certo 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).

O impressionismo está presente em sua obra, no sentido central e pontual de que o cinema é feito de subjetividades- incluindo a do próprio diretor como autor-, e digo pontual, pois permanece sendo apenas este. A constituição da imagem em Tarkovski se distancia dos artifícios estilísticos usados no impressionismo, tópico que discutiremos a seguir. Aproxima-se do conceito de filme de arte e ensaio (BORDWELL, 1996), porém, no propósito de categorizar apenas.

Cabe lembrar que a realidade da obra é a realidade do autor. Não há como desvincular essa verdade: “a realidade é condicionada por uma multiplicidade de conexões casuais e destas o artista só pode apreender algumas” (TARKOVSKI, 2002, p.223).

A obra é construída, criada a partir da subjetividade. O autor de cinema esculpe o tempo, segundo própria definição de Tarkovski, escolhe e determina os acontecimentos. Porém, deixa espaço para o espectador. A questão é como isso se desenrola. A obra de arte, nesse contexto, se perpetua através do espectador. É nele que os significados ocorrem e é nele que o cinema se concretiza. Tarkovski reafirma “a grandeza da arte consiste no fato de que ela não prova, não explica e não responde às perguntas” (TARKOVSKI, 2002, p.60).

A arte, no contexto do cineasta e de seus filmes, é experiência estética, sublime, que tem como objetivo elevar o espectador à compreensão e ao auto-conhecimento, de si mesmo e do mundo.

A imagem

Se Tarkovski prioriza sempre a dimensão psicológica de seus filmes, a questão que se coloca é o modo pelo qual ele o faz. Constatamos, anteriormente, que o cineasta rechaça o chamado “cinema poético”, rejeitando as metáforas, simbolismos e comparações que permeiam tal cinema. Falar de realismo no cinema de Tarkovski soa, de certa forma, equivocado. Porém, 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 ao concreto. Tal qual o Neo-realismo Italiano, o cinema de Ozu e Kurosawa, Tarkovski se utiliza de um conceito já debatido aqui, o *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 a realidade da cena. Não há ali elementos que poderiam enfatizar a cena, tal como jogo de luzes, foco inusitado ou qualquer elemento estilístico desse tipo. 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, há um elemento de resignação e tristeza fortes frente à morte eminente.

É nessas entrelinhas que a poesia de Tarkovski se desenvolve. Não como argumentar contra a realidade subjetiva de suas tomadas. Porém, não há como argumentar o realismo de tais. Sua poética desenvolve-se na imagem real, 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).

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).

Tarkovski resolve aparente contradição na representação fiel da imagem, incluindo sua poesia na chamada realidade, tal qual a concebemos. O autor cita, com muita propriedade, a poesia japonesa, o haikai. Tal poesia é concebida a partir da observação da vida, elaborada em tercetos. Porém, permanece poesia. Deparamo-nos, aqui, com o mesmo paradoxo do cinema do cineasta. A solução é semelhante, segundo o autor: “Eisenstein via nesses tercetos o modelo de como a combinação de três elementos separados é capaz de criar algo que é diferente e 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 haikai. Deve ser uma observação da vida, em que cada imagem nos leva à poesia e à subjetividade inerente à observação e realidade.

Considerações finais

Tarkovski é um cineasta que pretende dialogar com o espectador. Através do realismo ele imprime sua própria subjetividade, sem nunca, porém, impelir o espectador



à sua conclusão ou argumento. Como já dito, é contra o cinema construtivista, como o de Eisenstein, e o “cinema poético”, utilizando-se de simbolismos, alegorias e metáforas.

Difícil tarefa é de classificar seu cinema, se realista ou impressionista. Talvez esteja no limiar de ambos. Acredito que não nos interessa classificá-lo, mas sim entender um pouco de seus artifícios para desenvolver sua poética no cinema. Tarkovski se enquadra, com certeza, na definição de Bordwell, quando citando o cinema de arte e ensaio; porém o faz de maneira estritamente autoral e pessoal, fugindo a cada momento que tentamos classificá-lo.

De outro lado, é alguém que defende veementemente uma linguagem própria do cinema e o diretor como autor de seus filmes, não apenas como um empregado de estúdio. Tais argumentos eram os dos impressionistas no entre guerras. Porém, suas resoluções diferem quando comparadas e analisadas.

Quanto ao espectador, Tarkovski é categórico:

Quem quiser, pode encarar meus filmes como encara um espelho, e ver-se refletido neles. Quando a concepção de um filme é fiel à vida, e a concentração ocorre sobre sua função afetiva, mais que sobre fórmulas intelectuais de “tomadas poéticas” (em outras palavras, tomadas onde a forma é claramente um receptáculo de idéias), então é possível que o espectador se relacione com aquela concepção à luz da experiência individual (TARKOVSKI, 2002, p.221).

Seus filmes assemelham-se às obras primas: elas são múltiplas quando se trata das leituras permitidas pelos espectadores. Não há um modo único de encarar seus filmes, não há uma única conclusão. Há diferentes resoluções e experiências. É na “intangibilidade silenciosa” que as experiências se desenrolam e se concretizam. Segundo o próprio autor, busca que seus filmes ofereçam uma “oportunidade de experiência profundamente íntima” (TARKOVSKI, 2002, p.221).

Nesse contexto, não existe espaço para argumentações racionais e lógicas. Essa é a dimensão das emoções, dos sentimentos e da poesia, segundo a qual seu cinema se desenvolve:

A oportunidade de vivenciar o que está ocorrendo na tela como se fosse sua própria vida [a do espectador], e de apropriar-se, como se ela fosse sua experiência impressa no tempo e mostrada na tela, relacionando sua própria vida com o que está sendo projetado (TARKOVSKI, 2002, p.220).



Referências bibliográficas

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

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

BORDWELL, David. “La narración de arte y ensayo”, in: **La narración en el cine de ficción**. Espanha: Paidós, 1996, p. 205-233.

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

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.