

Uma espectadora escreve ao cineasta, surpresa de encontrar em *O Espelho* sua própria infância. Como pôde o artista *saber de* uma experiência tão pessoal, passada numa cidade longínqua e, para ele, desconhecida? "Havia o mesmo vento, e a mesma tempestade... 'Galka, ponha o gato para fora', gritava minha avó... O quarto estava escuro... E a lamparina a querosene também se apagou, e o sentimento da volta de minha mãe enchi-me a alma... E com que beleza você mostra o despertar da consciência de uma criança, dos seus pensamentos!... E, meu Deus, como é verdadeiro... nós de fato não conhecemos o rosto das nossas mães. E como é simples... 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..."¹

O ritmo do tempo interior de uma criança, o som de uma fala, uma imagem mal iluminada: a imagem verdadeira revela a realidade, o cinema produz ou inventa uma comunidade. O rosto da mãe, espelho límpido ou embaçado, inicia um processo que o cinema compreende não através do conceito mas no desdobrar da imagem. Imagem visual, imagem sonora, que uma lógica poética determina.

Ao publicar sua reflexão sobre a arte do cinema e seu próprio trabalho, a que as autoridades soviéticas procuraram impor limitações, Tarkovs-

Em tempo e fora de tempo: a imagem em chamas

Resenha de Andreï Tarkovski, *Esculpir o Tempo*, São Paulo, Martins Fontes, 1990.

ki apela para o testemunho de espectadores que lhe comunicam indignação com seus filmes, ou perplexidade, mas também entendimento profundo. É o caso de Galka. Testemunho, mais do que simples depoimento, do espectador - essa radical alteridade para a qual o cineasta russo se volta inteiramente e que o anima a fazer cinema, para revelar o que o ultrapassa. Cada filme ilumina a opaca realidade do mundo humano com uma imagem verdadeira.

"Estamos diante de um paradoxo: a imagem constitui a mais plena expressão do que é típico, e quanto mais plenamente ela o expressar, tanto mais individual e única se tornará. Que coisa extraordinária é a imagem! Em certo sentido, ela é muito mais rica do que a própria vida, e talvez assim seja exatamente por expressar a idéia da verdade absoluta".²

O livro torna-se agora tes-temunho do próprio Tarkovski, para quem a construção da forma na arte não se separa de uma visão ética. Alguém nos fala, no limite das possibilidades da fala, quase ingenuamente convicto de uma crença infinita, e solicita de nós uma escuta sem interrupção. Tarkovski nos convida à conversão ao mundo humano, cego e sofrido, que se des-

dobra no tempo. O cinema tem, para ele, a potência de apresentar no sensível da imagem mutante, de indicar como sintoma ou signo, de expor como linguagem, de efetivar como experiência intransferível a paradoxal comunhão da singularidade e do infinito no tempo. Sentimos que não estamos sós.

Para Tarkovski, o cinema não fala de si mesmo, não se legitima como um processo de produção: produção de cultura em vista do mercado, produção de consciência para a política, produção de sentido na linguagem. Cabe ao cinema tornar possível a revelação da realidade do mundo, através da visão absolutamente pessoal do artista, arauto de uma comunidade que a arte promove. O cinema existe para falar do mundo, das crises atuais do mundo, para pensá-las. Essa a exterioridade mais exigente, porque livre e subjetiva, que demanda um compromisso ético.

O método de que se serve é prático, experimental e associativo. Contra a narrativa linear, dependente da lógica literária e dramática, Tarkovski propõe articulações que respeitem os paradoxos do fluxo da vida e se oponham à moderna razão imanente e instrumental. Não discutir a vida, mas exibi-la através de imagens vivas - repete o cineasta, lembrando Gogol.

A especificidade do cinema reside, para o cineasta rus-

so, na maneira de operar com o tempo. O cinema entra em contato com o verdadeiro porque, sendo movimento, adere ao mundo sempre mutante, e revela o tempo interior ao próprio mundo. "A história não é ainda o Tempo, nem o é, tampouco, a evolução. Ambas são conseqüências. O tempo é um estado: a chama em que vive a salamandra da alma humana".³

E o cinema é uma poética do tempo. Esculpir o tempo é trabalhar, sobre blocos de tempo puro, a realidade de um mundo em que o curso desesperado dos momentos tende a dissipar a verdade. Esculpir o tempo é subtrai-lo, com a luz do cinema, à mera sucessão e trazê-lo à forma da duração espiritual, que reúne a singularidade infinita de cada um à comunidade de todos. Esse trabalho vale o sacrifício. Trabalho do novo artesão da era tecnológica: desbastar, com o cinema de poesia, - cinzel ou *laser* -, a matéria do mundo, para encontrar nela o ícone interior, imóvel e imutável, do tempo, que torna possível nossa experiência de tempo. Nas palavras de Tarkovski: "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".⁴

Essa experiência imediata, para além do conceito, o qual não tem força para determinar o infinito, é acessível pela arte. Arte não como procedimento de formação da forma na linguagem, mas de proferição da verdade que, no próprio elemento sensorial da imagem, redescobre o impulso ético e social e abre para o sagrado.

Como afirma András Kovács, em *Les Oeuvres d'Andrei Tarkovski*: "A presença do absoluto no mundo é um motivo central do pensamento ortodoxo; pode-se reencontrá-lo na liturgia e na teologia ortodoxas, como também no culto dos ícones, que não são imagens, mas a própria coisa representada (...) Desta forma, a imagem pertence à esfera metafísica, ou melhor, ela é sua representação".⁵ Qual a relação entre a imagem e o tempo no cinema?

"A imagem cinematográfica nasce durante a filmagem, e existe *no interior* do quadro. Durante as filmagens, portanto, concentro-me na passagem do tempo no quadro, para reproduzi-la e registrá-la. 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".⁶

No que Tarkovski é provocantemente inatural, ele que se opõe ao formalismo das vanguardas, ao método como

principal razão de ser do cinema? Na insistência sobre a arte da imagem como verdade do mundo. Na exigência ética de fundar - à força de diferença - uma comunidade composta de singularidades infinitas. Na compreensão de um "tempo fora dos gonzos", que acolhe em seu interior imóvel as diferenças rítmicas de nossa temporalidade. Notícias que compreendemos mal, que trazem até nós ruídos de afetos e crenças estrangeiros ao mundo da competição e do consumo, e fazem ressoar na história mais uma vez o sentimento trágico. Ética da mutação no interior de um tempo não-linear, de um tempo dos valores que concentra em si desastre e esperança.

Diz-nos Tarkovski que "a arte é uma imagem do processo que já chegou ao fim, da culminação desse processo; uma imitação da posse da verdade absoluta (embora apenas na forma de uma imagem) que desimpede o longo - na verdade, talvez interminável - caminho da história".⁷

A personagem de Gorchacov, de *Nostalgia*, vai para a Itália por um breve tempo, e acaba morrendo por lá. Tarkovski vê nisso um prenúncio. "Eu também não imaginava que, depois de terminar *Nostalgia*, permaneceria na Itália: mas, assim

como Gorchacov, estou sujeito a uma Vontade Superior. Um outro fato lamentável veio acentuar esses pensamentos: a morte de Anatoli Solonitsyn, que havia desempenhado o papel principal em todos os meus filmes anteriores e que, eu suponha, desempenharia o papel de Gorchacov em *Nostalgia*, e o de Alexander em *O Sacrifício*. Morreu da doença de que Alexander foi curado e que, um ano depois, iria me afligir".⁸

O filme invade a vida e transforma a realidade. Artista, personagem, espectador conectam-se numa unidade complexa, feita de ressonâncias entre singularidades autônomas, mas que um enigmático princípio une na obscuridade da sala, ou do mundo. Poesia e realidade contaminam-se mutuamente: "Não sei o que isso significa. Apenas sei que é muito assustador, e não tenho nenhuma dúvida de que a poesia do filme vai se tornar uma realidade específica, de que a verdade à qual ele se refere irá se materializar, far-se-á conhecida por si mesma, e - quer eu goste ou não - irá afetar minha vida".⁹

O artista entra em contato com verdades fundamentais: exige-se dele que seja profeta, como quer Puchkin, porque - dom terrível, fonte de tormentos - olha através do tempo e prediz o futuro. Que futuro estará reservado a todos nós, *no interior* dos filmes de Tarkovski?

Esculpir o tempo é, literalmente, um caminho de iniciação à arte do cinema, imagem viva da eternidade no tempo, que o termo próximo da morte - ao qual estamos sempre suspensos - permite e torna urgente.¹⁰

Rogério Luz é artista plástico, professor e pesquisador do Núcleo de Cultura e Tecnologia da Imagem da ECO-UFRJ.

NOTAS

1. Tarkovski Andrei. *Esculpir o Tempo*. S. Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 5.
2. *Ibid.*, p. 133.
3. *Ibid.*, p. 64.
4. *Ibid.*, p. 66.
5. Kovács B. András. *Les Oeuvres d'Andrei Tarkovski*. L'Âge de l'Homme, 1987. Citado em *L'avant-scène*. "Stalker - um film d'Andrei Tarkovski", déc. - 1993, n. 427.
6. Tarkovski, op. cit., p. 135.
7. *Ibid.*, p. 288.
8. *Ibid.*, p. 264.
9. *Ibid.*, p. 264-265.
10. A filmografia de Andrei Tarkovski (1932-1986) inclui: *A Infância de Ivan* (1962), *Andrei Roublev* (1966), *Solaris* (1972), *O Espelho* (1974), *Stalker* (1979), *Nostalgia* (1983), *O Sacrifício* (1986).