

ESCOLA SUPERIOR DE TEOLOGIA

INSTITUTO ECUMÊNICO DE PÓS-GRADUAÇÃO

POR UMA TEOLOGIA DA IMAGEM EM MOVIMENTO
uma troca de olhar com o cinema a partir da obra de
Andrei A.Tarkovski, no horizonte da teologia de Paul Tillich

JOE MARÇAL GONÇALVES DOS SANTOS

DOUTORADO EM TEOLOGIA

Área de Concentração: Teologia e História

São Leopoldo, maio de 2006

BANCA EXAMINADORA

>> trocar por folhas assinadas <<

POR UMA TEOLOGIA DA IMAGEM EM MOVIMENTO
uma troca de olhar com o cinema a partir da obra de
andrei a.tarkovski, no horizonte da teologia de paul tillich

TESE DE DOUTORADO

por

Joe Marçal Gonçalves dos Santos

em cumprimento parcial das exigências
do Instituto Ecumênico de Pós-Graduação em Teologia
para obtenção do grau de
Doutor em Teologia

Escola Superior de Teologia
São Leopoldo, RS, Brasil
Maio de 2006

SANTOS, Joe Marçal G. *Por uma teologia da imagem em movimento* : uma troca de olhar com o cinema a partir da obra de Andrei A.Tarkovski, no horizonte da Teologia de Paul Tillich. São Leopoldo: Escola Superior de Teologia, 2006.

SINOPSE

Um estudo sobre o olhar cinematográfico a partir da obra do cineasta russo ANDREI ARSENSEVICH TARKOVSKI (1934-1986), na perspectiva de uma recepção estético-teológica do filme como referência para uma teologia da imagem em movimento. O **primeiro capítulo** desenvolve uma ontogênese da criação cinematográfica a partir da trajetória artístico-biográfica do cineasta, tendo em vista delinear a formação de um “olhar” a partir da relação autor e obra, que Tarkovski entendia como a “ligação orgânica” da qual depende toda arte. O **segundo capítulo** analisa o último filme realizado pelo diretor, *O Sacrifício* (Suécia, 1986). Apresenta uma sinopse prévia do filme e detalha a imagem movimentada pela câmera de Tarkovski compreendendo-na como uma economia do olhar que o artista cria no filme. Num terceiro ponto, trata de sedimentar a “troca de olhar” com o filme numa *sinóptica teopoética*, como perspectiva de um olhar teológico sobre o filme. O **terceiro capítulo** consiste do momento teórico teológico propriamente dito. Busca assentar a relação cognitiva da teologia com o cinema a partir da metáfora do “olhar teológico” para, no segundo ponto, definir o objeto de uma teologia da imagem em movimento como a mediação de um olhar. No terceiro ponto, definimos a situação comunicativa de recepção estético-teológica do filme como “troca de olhar”, a partir da qual desenvolvemos a idéia de uma *sinóptica teopoética* como perspectiva teológica crítico-criativa de interpretação cinematográfica. Esse estudo se ocupa da experiência de recepção estética do filme a partir de suas implicações para o sujeito do olhar teológico. Afirma o valor heurístico do cinema para a teologia como experiência de crise do olhar e, ao mesmo tempo, de olhar criativo e autotranscendente.

SANTOS, Joe Marçal G. *Por uma teologia da imagem em movimento* : uma troca de olhar com o cinema a partir da obra de Andrei A.Tarkovski, no horizonte da Teologia de Paul Tillich. São Leopoldo: Escola Superior de Teologia, 2006.

ABSTRACT

A study about the “cinematographic look” centered on the work of the Russian director ANDREI ARSENSEVICH TARKOVSKI (1934-1986), in the perspective of an esthetic-theological reception of film as reference for a theology of the image-in-movement. The **first chapter** is the development of an ontogenesis of film creation, through an analysis of the artistic-biographical career of Tarkovski, aiming at delineating the formation of a “look” out of the relation between author and work, which Tarkovski understood as the “organic relation” on which all art depends. The **second chapter** is an analysis of Tarkovski’s last film, *The Sacrifice* (Sweden, 1986). It starts with a synopsis of the film and then details the image moved by Tarkovski’s camera, understanding it as a economy of the look which the artist create in the film. A third moment in this chapter describes the “look exchange” with the film in a *theo poetic synoptic* as a perspective of a theological look on the film. The **third chapter** presents the moment of theological theory. The aim is to construct the cognitive relation between theology and cinema from the metaphor of a “theological look”. In a second moment it defines the object of a theology of the image in movement as the mediation of a look. In a third moment, the communicative situation of esthetic-theological reception of film is defined as a “look exchange” out of which the idea of a *theo poetic synoptic* as a theological critical-creative perspective of cinematographic interpretation is developed. The study is about the experience of esthetic reception of film, centering on its implications for the subject of the theological look. It affirms the heuristic value of cinema for theology as experience of a look crisis and, at the same time, the experience of a creative and self-transcendent look.

*...a Micael e Karina,
alegria e graça
em minha vida.*

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	9
INTRODUÇÃO	10
<u>BANCA EXAMINADORA</u>	<u>2</u>
SUMÁRIO	7
AGRADECIMENTOS	x
INTRODUÇÃO	11
<u>1 INFÂNCIA DE UM SACRIFÍCIO</u>	<u>18</u>
UMA ONTOGÊNESE DA CRIAÇÃO CINEMATOGRÁFICA NA VIDA E NA OBRA DE ANDREI ARSENSEVICH TARKOVSKI	18
<u>1.1 A ligação orgânica: uma breve biografia do artista.....</u>	<u>20</u>
<u>1.2 Desvios e novos nascimentos: ontogênese de um olhar.....</u>	<u>28</u>
1.2.1 O artista no contexto soviético	28
1.2.2 Anos de formação e duas infâncias – O rolo compressor e o violinista (1960) e A infância de Ivan (1962)	36
1.2.3 Outra infância e outra década de 60 – Andrei Rublev (1966)	40
1.2.4 Década de 70, e uma terceira infância – Solaris (1972), O Espelho (1974) e Stalker (1979)	47
1.2.5 Década de 80, ser como criança – Nostalgia (1983) e O Sacrifício (1986)	63
Concluindo.....	70
<u>2 A TROCA DE OLHAR COM O FILME O SACRIFÍCIO</u>	<u>73</u>
UMA ANÁLISE FÍLMICA NUMA SINÓPTICA TEOPOÉTICA	73
<u>2.1 Um primeiro olhar sobre o filme (sinopse).....</u>	<u>74</u>
<u>2.2 A imagem movimentada pela câmera de Tarkovski: economia visual, sonora e narrativa do filme.....</u>	<u>76</u>
2.2.1 Economia visual	78
2.2.1.1 Planos e seqüências – aproximação, distanciamento e participação do olhar	79
Aproximações: primeiro plano, primeiríssimo plano e planos de detalhe.....	82
Distanciamentos: planos médio, de conjunto e “americano”.....	87
Participações: planos gerais.....	93

2.2.1.2 Cores e iluminação	99
2.2.2 Economia sonora	103
2.2.2.1 O tema de Bach “Erbarne Dich”: música do silêncio	104
2.2.2.2 Os temas do canto tradicional dos pastores suecos e a flauta japonesa: refrões	108
2.2.2.3 Sons e ruídos: orquestração do espaço	113
2.2.3 Economia narrativa	117
2.2.3.1 Personagens: primeiro bloco narrativo	119
Alexander, o pai.....	121
Menino, o filho	121
Otto, o carteiro.....	122
Victor, o médico.....	123
Adelaide, a esposa.....	124
Marta, jovem filha.....	124
Júlia e Maria, empregadas da casa.....	125
2.2.3.2 Três catástrofes: segundo bloco narrativo	127
Cena no interior da casa de Alexander: “o leite derramado”.....	127
Cena do sonho de Alexander: inacessibilidade.....	132
Cena de amor de Alexander e Maria: salvação.....	136
2.2.3.3 Retorno: terceiro bloco narrativo	141
2.3 A imagem movimentada pelo olhar espectador: uma sinóptica teopoética.....	142
2.3.1 Um filme-presença	144
2.3.2 Casa, lugar para chorar o leite derramado	147
2.3.3 O lugar do caminho e seus desvios	150
2.3.4 No princípio era a infância do verbo	154
3 POR UMA TEOLOGIA DA IMAGEM EM MOVIMENTO	157
DA SENSIBILIZAÇÃO DO OLHAR TEOLÓGICO	157
3.1 O olhar teológico: atitude receptiva de revelação.....	160
3.1.1 Preocupação e desejo: princípio de ultimidade do olhar teológico	166
3.1.2 Fundamento e abismo: princípio incondicional do objeto da teologia	169
3.1.3 “Tornar a ver”: recepção de revelação	173
3.1.3.1 Símbolo: irrupção e transparência	174
3.1.3.2 Recepção simbólica como “irrupção”	178
3.1.3.3 A noção de “vazio sagrado”	179
3.1.3.4 Recepção simbólica como “transparência”	182
3.1.4 O evento de recepção: mistério, êxtase e milagre	183
3.1.4.1 Mistério	184
3.1.4.2 Êxtase	186
3.1.4.3 Milagre	187
3.2 A imagem em movimento: a mediação de um olhar	191
3.2.1 Cinema, uma antropologia do olhar	193
3.2.2 Ontologia direta: a vida, a morte e o tempo	196
3.2.2.1 Toda arte é funerária	198
3.2.2.2 Tempo do movimento da vida	200
3.2.3 A experiência do filme	204
3.3 Troca de olhar: a recepção estético-teológica do filme.....	208
3.3.1 “Algo nos acontece”: recepção consentida	211
3.3.2 Situação de comunicação: conteúdos da recepção estética	215

<u>3.4 A idéia de uma sinóptica teopoética: uma perspectiva teológica de interpretação do filme</u>	<u>222</u>
<u>3.4.1 A noção de sinóptica</u>	<u>223</u>
<u>3.4.2 A noção de teopoética</u>	<u>225</u>
<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>	<u>229</u>
<u>BIBLIOGRAFIA</u>	<u>237</u>
<u>Filmografia.....</u>	<u>237</u>
<u>Bibliografia primária.....</u>	<u>238</u>
<u>Bibliografia secundária.....</u>	<u>238</u>
<u>Bibliografia complementar.....</u>	<u>239</u>

AGRADECIMENTOS

Dr. Enio R. Mueller

Dr. Juan G. D. Droguett

Grupo de Pesquisa Teologia e Inter/Transdisciplinaridade

EST e IEPG

Familiares e amigos

Paróquia dos Estudantes de Porto Alegre (IECLB)

CAPES

...por todas e tantas trocas de olhar que instigaram desejo, curiosidade e descobertas. Se a pesquisa é um exercício de solidão, torna-se mais fácil estar sozinho junto.

INTRODUÇÃO

...que quereis que eu vos faça?
– *Senhor, que se nos abram os olhos.*

Evangelho de Mateus

O evangelho sob o qual colocamos essa tese é aquele que segue à súplica “Senhor, tem misericórdia de mim, pecador”. Uma ária de BACH, *Erbarne Dich mein Gott*, de “A Paixão de São Mateus” que inicia e finaliza o filme *O Sacrifício*, de Andrei Arsensevich Tarkovski. É um evangelho em forma de pergunta: “que quereis que eu vos faça?” O que se torna significativo para nosso estudo é o fato da pergunta de Jesus aos cegos à beira do caminho ser também uma provocação à atitude, instigando-os a expressar o que sua oração silencia, o desejo de enxergar.

No filme *O Sacrifício*, nós também encontramos essa confluência de oração e desejo no drama vivido por Alexander. E se nos propomos a uma “troca de olhar” entre teologia e cinema, o filme nos faz pensar a articulação entre súplica e atitude, no que diz respeito ao saber teológico. O que procura e deseja a teologia com a imagem do cinema, senão enxergar? Na verdade, estamos nos colocando o problema básico da relação da teologia com seu objeto. Não é por acaso que tomamos do evangelho uma situação de milagre, precisamente, de cura de dois

cegos que clamam por misericórdia. A palavra que os cegos recebem, porém, é curadora porque Ihes devolve primeiro o olhar para si. É daí que a metáfora do olhar, sob esse contraponto da “cegueira”, torna-se apropriada para pensarmos a atitude com que a teologia se relaciona com seu objeto de conhecimento que, essencialmente, Ihe é manifesto e mediado.

Quanto a essa questão, PAUL TILLICH (1886-1965) nos chama a atenção quando distingue filosofia e teologia não exatamente por seu objeto, mas na relação que estabelecem com esse. Para a teologia importa não a *realidade como tal*, mas a *realidade para nós*. Essa definição une ao argumento da atitude o da recepção, remetendo-nos a definição que propomos nessa tese para o “olhar teológico”: *uma atitude receptiva de revelação*. Porém, o caminho que faremos para chegar a tal definição é o do encontro estético com o cinema de ANDREI TARKOVSKI, e será através da mediação da imagem em movimento que receberemos o evangelho do “tornar a ver”.

Por sua vez, esse desvio à estética foi, em grande medida, encorajado pela obra e pelo pensamento de PAUL TILLICH, cuja elaboração crítica e criativa da teologia se fez em franco diálogo com sua realidade. Filósofo e teólogo, propôs a expressão “teologia da cultura” para mapear metodologicamente o lugar de seu saber na fronteira entre cultura e religião, focando em seu horizonte a vocação comunicativa e conciliadora da teologia, expressa no que chamou de método de correlação. Por meio desse, a teologia realiza sua tarefa de auto-interpretação de sua tradição, com vistas a sistematizar respostas às perguntas que definem sua época e lugar.

A partir daí, o encontro com a obra de TARKOVSKI vale ser referido. O que nos motivou a aproximar realidades tão distantes? Primeiro que essa distância o próprio cinema, como linguagem universal, supera por si. No entanto, nosso primeiro contato com o diretor não foi através de sua filmografia, mas com sua teoria sobre arte e cinema, precisamente através da coletânea de seus ensaios em *Esculpir o tempo*. Por sua vez, o contato teórico não foi menos aproximativo. Na verdade, esse livro foi uma sugestão bibliográfica que “escapou” de nosso estudo anterior, a dissertação de mestrado intitulada *Central do Brasil – buscas, fugas, inversão e encontro* : a expressividade teológica do filme a partir de uma troca de olhar entre cinema e teologia. E, uma vez que seguimos com o projeto que, então, vislumbrava uma teologia do cinema, nos voltamos à instigante sugestão que nos fora feita: “...você vai adorar esse livro, é de ler de joelhos”.

De fato, nos textos de TARKOVSKI ressoavam as nossas intuições. E mais, convidavam a relações inusitadas com a cinematografia russa e européia da segunda metade do século passado, cuja identificação era latente pelo próprio referencial teológico de TILICH e de outros pensadores e pensadoras do contexto do pós-segunda guerra. Assim, depois de conhecer seus textos, os seus filmes, um após outro, foram criando uma relação entre teologia e cinema de modo correlacional, isto é, de modo que ambas “sofressem” a relação.

Nesse sentido, o que depreendemos da teologia e do pensamento de TILICH é um sentido de saber inerente à misericórdia, isto é, de “sofrer junto” aquelas perguntas que se pretende responder. E nossa visão compartilhou de sua idéia de que a mediação estética tem um potencial singular que vem ao encontro dessa cumplicidade amorosa que define a teologia, expressa aqui na idéia de “olhar

eucarístico”. Não se trata, porém, de estetizar o objeto desse olhar – pão continua pão, vinho, vinho, cinema, cinema. O que nos ocorre é sofrer a sensibilização crítica e criativa do olhar através do evento que uma experiência estética possa propiciar. Assim, circunscrevemos nossa tese na construção do sujeito do olhar, desde a perspectiva de análise e interpretação de cinema a partir da recepção estética, o encontro com o filme que a teologia entende ser um evento passível de revelação.

Dessas considerações, vale mencionar que o processo de pesquisa que está na base desse estudo ganha também a qualidade de um “sofrer junto”. O olhar que exercemos aqui de modo algum é solitário, pressupõe a comunhão à mesa de saberes, sabores e mesmo de dissabores que são parte de um processo de vida e pesquisa. Referimo-nos ao grupo de pesquisa que ao longo dos últimos anos vem elaborando uma perspectiva inter e transdisciplinar de teologia, tendo encontrado no pensamento de PAUL TILLICH uma base e uma linguagem comum, a partir das quais vimos construindo em conjunto a metáfora de “olhar teológico”.

De todo modo, para identificar alguns pontos pelos quais essa pesquisa compartilhada pauta o presente estudo, mencionamos além da metáfora acima, a busca pela troca de saberes com vistas a uma mais profunda e, ao mesmo tempo, ampla abordagem do fenômeno humano em suas manifestações culturais, científicas, filosóficas, pedagógicas e artísticas. Junto a isso, também a preocupação pelo sujeito desse saber: algo que o processo impôs, na medida que buscávamos reconhecer e cruzar fronteiras realizando interfaces entre diferentes áreas do conhecimento. O rosto teológico teve também de ser delineado e reconhecido, na medida em que um vínculo orgânico transparecia nas relações estabelecidas por seus sujeitos com seus objetos.

Esse estudo se volta justamente para essa última questão, quando desenvolve implicações para o sujeito do olhar teológico, a partir de uma estética de recepção do filme. Afirma o valor heurístico do cinema para a teologia como experiência de crise do olhar e, ao mesmo tempo, como experiência de olhar criativo. Voltando-se a uma cinematografia que se ocupa da vida e da existência tocada por um sentido de ultimidade, onde o olhar teológico encontra insinuações teopoéticas, cujo potencial autotranscendente permite a experiência de um “olhar eucarístico”: sensível e grato por “tornar a ver” a vida a partir daquilo que lhe é Incondicional, mediado pelo olhar cinematográfico.

Quanto ao que segue, apresentamos a tese em três capítulos e uma parte final de considerações que nos colocam questões por serem concluídas.

No primeiro capítulo, *Infância de um sacrifício*, desenvolvemos uma ontogênese da criação cinematográfica a partir da trajetória artístico-biográfica do cineasta. O título remete ao primeiro e último filme de TARKOVSKI, além de apontar para um dos temas que mais o acompanharam, a infância. Procuramos enxergar através do elemento de regressão que certamente o afeta, as poéticas pelas quais TARKOVSKI desenvolve sua arte como um exercício de autocriatividade e autotranscendência. Assim, apresentamos uma biografia resumida da vida do diretor e, num segundo momento, caracterizamos sua carreira em quatro momentos, relacionando-os com o desenvolvimento de sua produção artística e teórica de cinema no contexto da União Soviética das décadas de 60 a 80. Neste primeiro capítulo, temos em vista delinear a formação de um “olhar”, segundo a relação autor e obra, que na compreensão de TARKOVSKI era de uma “ligação orgânica”, da qual depende a autenticidade da verdade da arte.

No segundo capítulo, pressupondo a breve descrição dos filmes de TARKOVSKI no capítulo anterior, permanecemos na última parábola que propôs, *O Sacrifício*, para com esse filme realizarmos a *troca de olhar*. De início, oferecemos uma sinopse do filme e, num segundo momento, passamos para a análise, cujo procedimento tem como objetivo caracterizar o olhar que o artista constrói através de uma economia visual, sonora e narrativa da vida. Dessa maneira, já indicamos o modo como compreendemos a imagem em movimento: mais que a técnica de animação sensório-motora da imagem, nos importa os movimentos que o artista imprime na imagem, estendendo sua consciência ao aparelho técnico da câmera e nos permitindo ver, através de seus olhos, um encontro com o mundo e com o humano. Por fim, realizamos o movimento do olhar-espectador através do filme, interpretação que sedimenta a “troca de olhar” como uma *sinóptica teopoética*, isto é, um “olhar junto” numa perspectiva teológica de interpretação cujo ato é assumidamente criativo.

O terceiro capítulo consiste do momento teórico propriamente dito, assentando a relação cognitiva da teologia com o cinema a partir da metáfora do “olhar”. A experiência de “troca de olhar” que pressupomos com o filme, agora, ganha a definição tanto do “olhar teológico” quanto do “olhar cinematográfico”. Esse último é definido como o objeto de uma teologia da imagem em movimento, à medida que tomamos essa imagem, isto é, o filme como atividade de um olhar que nos media uma interpretação criativa da existência. No terceiro ponto, definimos a situação comunicativa de recepção estético-teológica do filme como “troca de olhar”, a partir da qual propomos uma definição à idéia de uma *sinóptica teopoética* como perspectiva teológica crítico-criativa de interpretação cinematográfica.

Fizemos referência acima a um estudo que antecede a esse, cujo assunto aqui aprofundamos, sobre a relação entre teologia e cinema. Vale observar que a estrutura aqui apresentada, partindo do cinema para o filme e, então, para a teorização teológica, realiza um retorno ao nosso referencial. Entendemos que esse movimento traduz o que, na verdade, desenvolvemos na própria pesquisa: delimitamos um referencial de fundamentação teológica, alçamos o vôo ao cinema para nele encontrar também referenciais teóricos e retornamos para colocar ambos referenciais em discussão, com vistas ao que se coloca em nosso horizonte, uma teologia da imagem em movimento.

Por fim, apresentamos essa tese com o desejo de contribuir entre os diferentes olhares que encontram no cinema seus desvios para as questões de nosso tempo e lugar. Ademais, compartilhamos da idéia de que uma teoria de cinema não tem por objeto o cinema, mas os conceitos que ele cria. Por isso, as abordagens a que o cinema convida são multidisciplinares; tão complexa é a vida que o cinema insiste em imitar, desejando corrigir e transcendê-la. Nossa expectativa, nesse sentido, é encontrar em outros olhares o reflexo daquele que nos é próprio, fomentando uma relação mutuamente fecunda entre teologias e filosofias da vida que nutrem diferentes áreas do conhecimento, e que encontram no cinema uma instância crítica e criativa para um voltar a si mesmo e a seu próprio olhar.

1 INFÂNCIA DE UM SACRIFÍCIO

Uma Ontogênese da Criação Cinematográfica
na Vida e na Obra de Andrei Arsensevich Tarkovski

*Essas revelações poéticas, todas elas válidas e eternas,
testemunham o fato de que o homem é capaz de
reconhecer a imagem e semelhança de quem
o criou, e de exprimir este reconhecimento.*

– Andrei TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*.

O título acima, “Infância de um sacrifício”, nos remete ao primeiro e ao último filme em longa-metragem de ANDREI A. TARKOVSKI – *A infância de Ivan*, de 1961 (URSS) e *O Sacrifício*, de 1986 (Suécia). Entre um filme e outro são mais de vinte anos dedicados à criação cinematográfica perfazendo uma obra de sete longas-metragens, dois documentários e um curta-metragem que o diplomou da faculdade de cinema, além de algumas participações como roteirista e ator. De certo modo, uma obra modesta, mas reconhecida, sobretudo na Europa, pela originalidade estilística, desenvolvida também sob um cuidado teórico-crítico assumidamente ético, na busca por uma autêntica forma de arte cinematográfica, a *arte da observação*.

Neste capítulo, queremos conhecer a pessoa e o artista que dá rosto a esta “infância da arte”, procurando identificar sua relação – a ligação orgânica – entre arte e vida, com vistas a uma *ontogênese da criação cinematográfica*. É como se entrássemos nesse espaço sagrado da casa, tantas vezes e de formas tão diferentes representado por TARKOVSKI. De todo modo, é seu último filme, *O Sacrifício* (1986), a nossa porta de acesso à sua obra-habitação: esse será o filme a partir do qual acessaremos o universo criado por sua poética.

Tomando o filme por “porta”, na verdade, já o colocamos sob uma outra imagem recorrente na cinematografia de TARKOVSKI, e o fazemos mais que por mera ilustração. Nos filmes de TARKOVSKI encontramos muitas *aberturas que dão passagem ao espectador*. Portas e janelas fechadas, semi-abertas, portas que se abrem violentas à força do vento e da chuva e outras que abrem com leveza, sugerindo e descortinando passagens, convidando ao acesso, ao encontro e ao preenchimento. Em *O Sacrifício* o protagonista sonha com a porta de uma igreja que, sob a rajada do vento, se revela lacrada com tijolos de dentro para fora. Mesmo essa não deixa de ser acesso, ainda que como um desvio que encaminha o personagem para a casa da estranha Maria – mulher que encarna no filme a misericórdia que tanto procura o protagonista. Casas, quartos e armários ocultando e revelando os interiores pelos quais o cineasta convida a movermos e coabitar a imagem.

Se, então, tomamos o filme como não apenas “porta”, mas também de “acesso” e “desvio”, estamos aceitando o convite implícito, querendo nos situar em relação ao objeto de nosso interesse – a *imagem em movimento*. Algumas implicações surgem aqui, como regras de um jogo. Situando-nos desse

modo para com nosso objeto, significa que espacializamos a verdade que ele comunica, asseveramos que a imagem cinematográfica tem seu conteúdo no encontro com o espectador, à medida que este coabita nela – o sentido mais literal de contemplação. Significa, também, que *temporalizamos* essa verdade que o objeto comunica, afirmando a imagem cinematográfica como um evento de encontro intersubjetivo – uma verdade que se dá exclusivamente no encontro pessoa-pessoa como numa troca de olhar.

Trata-se, finalmente, de uma situação comunicativa cuja natureza é ética e estética ao mesmo tempo, precisamente na fronteira de ambas. Numa situação tal de comunicação em que não apenas algo nos é dito, mas “algo nos acontece”. Porque o conteúdo comunicado pelo filme está no movimento que ele mesmo constitui; isto é, se estabelecemos uma interação comunicativa com uma obra fílmica, o seu movimento é capaz de nos mover. E o que nos interessa, justamente, é esse fenômeno e os “desvios”, pelos quais, ele nos conduz. E aprofundaremos isso, são eventos de revelação; situações em que uma verdade nos agarra incondicionalmente.

1.1A ligação orgânica: uma breve biografia do artista

Por ocasião de um seminário em Roma, TARKOVSKI fala a um público de estudantes de cinema sobre seus referenciais artísticos. Refere-se a dois tipos básicos de diretores, os que se esforçam em imitar a realidade que os circunda e aqueles que procuram criar seu próprio mundo. Esses que criam um universo particular o fazem não por desejarem a obscuridade de seus sentimentos em

detrimento da realidade, mas porque desejam ouvir os segredos dessa realidade e dar expressão àquilo que está oculto no interior do público. São artistas que criam porque têm uma intenção comunicativa cujo teor do assunto imprime na sua obra certos traços de vidência. Esses são os “poetas”, diz TARKOVSKI; e não há dúvidas que ele mesmo se compreendia como tal. Seus filmes, mais que apenas objeto de teoria de cinema, são objeto para uma teoria mais ampla, acerca da condição humana em sua atualidade.¹

Neste capítulo queremos entender as raízes e os fatores que levam TARKOVSKI a essas concepções da criação artística. Que, para o nosso entendimento, se trata de um fazer artístico imbuído de uma preocupação e um desejo último acerca da vida na sociedade moderna. Não deixa de ser por isso, um fazer artístico muito humano, movido pela biografia e subjetividade do artista. Numa entrevista, TARKOVSKI comenta que o artista nunca trabalha em condições ideais, pelo contrário, “existe porque o mundo não é perfeito. A arte seria desnecessária se o mundo fosse perfeito, assim como o homem não procuraria por harmonia, apenas viveria nela”.² A criação artística, nesse sentido, está visceralmente ligada à disposição de sofrer essas circunstâncias, processando-as numa novidade não apenas crítica, mas de algum modo transformadora – um novo nascimento a cada nova obra. Nas suas palavras:

¹ Esta fala de TARKOVSKI é parte do material que compõe o documentário e *making of* do filme *Sacrifício*, *Dirigido por Andrei Tarkovski*, direção de M. LESZCZYLOVSKI, 1986. In Dossie Tarkovski, v.4, DVD, Continental, 2004. A referência a estes “dois tipos de diretores”, TARKOVSKI também faz em *Esculpir o tempo*, p. 140-41, onde não esconde que se autocompreende como entre aqueles que criam seu próprio mundo. “ (...) isso, porém, não muda nada: meu mundo interior pode ser de interesse para alguns, enquanto outros permanecerão frios diante dele, quando não irritados. A questão é que o mundo interior criado através de recursos cinematográficos deve sempre ser tomado como realidade, estabelecido objetivamente na imediação do momento registrado”.

² *O poeta do cinema*, Dossiê Tarkovski, v.1, DVD, Continental, 2004.

Penso que sem uma ligação orgânica entre as impressões subjetivas do autor e a sua representação objetiva da realidade, ser-lhe-á impossível obter alguma credibilidade, ainda que superficial, e muito menos autenticidade e verdade interior.³

Essa ligação orgânica, na verdade, é sobretudo o material biográfico com o qual e a partir do qual o autor trabalha. Não como meras ilustrações, mas como metáforas vivas que o poeta traz impresso em seu corpo, a partir das quais organiza memória, afetos, identidade e o próprio conhecimento.⁴ Daí a importância de conhecermos alguns dos desvios que fizeram a trajetória artística de ANDREI ARSENSEVICH TARKOVSKI.

Andrei nasceu em abril de 1932, numa vila perto da cidade de Yurievets, não muito distante de Moscou, filho de uma família de uma certa tradição intelectual. Seu pai, Arseni Tarkovski, era tradutor e poeta ainda não publicado e sua mãe, Maria Ivanovna, trabalhava como editora na Primeira Editora do Estado, em Moscou. Viveu poucos anos no interior, tendo ele e sua irmã Marina, dois anos mais nova, uma infância e uma adolescência tipicamente urbana. Em razão do trabalho dos pais, Andrei conviveu com muitos períodos de distanciamento entre seus pais, permanecendo sempre com a mãe. O que se estabeleceu quando aos quatro anos seus pais se separaram e, por fim, veio o divórcio, por um motivo que permaneceu desconhecido a Andrei e sua irmã para

³ A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.19.

⁴ Cf. G. LAKOFF ; M. JOHNSON, *Philosophy in the flesh*, p.539-48. A filosofia faz uso de metáforas e não de verdades acabadas e universais. Ela é baseada em e condicionada por estruturas que dependem da natureza de nossos corpos e do ambiente em que vivemos. São essas metáforas que fazem a filosofia uma teoria unificada, e não um amontoado de conceitos. Contudo, dar a conhecer que filosofias são construídas de metáforas e metonímias não diminui a sua importância. A filosofia é a poesia do pensar sistemático, nos dá meios para o exercício da crítica e da criatividade em relação à nossa consciência. *A metáfora é um instrumento que nos ajuda a entender coisas que estão ligadas a nosso corpo, nossa experiência vivida.*

o resto da vida. O pai casou novamente. A mãe entregou-se ao trabalho e ao cuidado dos filhos.⁵

Andrei, em seus filmes, não esconde o significado que a dissolução de sua família lhe causou, a ausência do pai desde sua infância mais remota e a presença controladora da mãe nos anos da adolescência e juventude. Com a Segunda Guerra, esses sentimentos ganharam outros motivos e intensidade em razão de uma nova mudança de cidade, agora de Moscou a Yurievets, e o distanciamento ainda mais radical de seu pai que se alistou para a guerra. Foi mesmo, para ele, um período de espera: o fim da guerra e o retorno do pai. Uma espera que cresceu nas projeções heróicas e patrióticas que alimentaram a geração de Andrei, impedida de ir à guerra por sua juventude. Com os pais divorciados, porém, nunca houve o retorno tão esperado do pai, ainda que tenha tenham chegado ao fim a guerra e mesmo a meninice. Embora Andrei tenha mantido uma relação respeitosa com o pai, somente na vida adulta se aproximou dele, motivando-o inclusive a publicar seu primeiro livro de poesias, pelas quais tanto o admirava.

Porém, ao contrário de seus personagens crianças, Andrei foi um menino e um adolescente irrequieto e muito ativo. Educado no humanismo religioso da “inteligência russa” sua adolescência foi nada atípica, dedicada aos amigos, esportes e manifestando sempre suas contrariedades em relação à cultura matriarcal com a qual conviveu, muito concretamente, junto à mãe. Segundo entrevista de sua irmã: “Andrei só era quieto quando lia”, servindo-se preferencialmente dos clássicos. Aquietava-se também no gosto pela música

⁵ V. JOHNSON; P. PETRIE, *The films of Andrei Tarkovsky*, p.17-18.

incentivado pela mãe, dobrando-se aos eruditos russos e europeus, sobretudo Bach.⁶

A escolha pelas artes o aproximou, de certo modo, àquilo que lhe era ausente da parte do pai e, ao mesmo tempo, lhe deu formas de romper com aquilo que tinha se tornado a presença avassaladora da mãe. O filme *O Espelho* (1974) é o que mais lhe oportuniza isso, com suas várias referências ao pai, suas poesias e o sentimento de “espera” que nele expressa, bem como o retrato que Andrei faz de sua mãe, a quem dedica o filme. Ambos, na verdade, figuram papéis que estão em toda sua obra, seja em referência direta ou indireta: fatos do passado, a casa da família, relatos, poesias do pai, alimentam motivos, roteiros e cenografia de sua obra.

O caminho para chegar nas artes, contudo, foi longo e feito de desvios. Terminada sua formação escolar, em 1951, Andrei se tornou aluno do Instituto de Estudos Orientais, interesse que nunca abandonou, mas a instituição e o currículo o frustra de modo que abandona o curso no segundo ano letivo, para o desespero de sua mãe. A solução encontrada por ela foi radical: inscreve o filho numa expedição geológica para a Sibéria, um período referido por Andrei como um “exílio” que, se bem ou mal, lhe permitiu pensar seu futuro. Determinado, ao retornar em 1953, inscreve-se na Escola da União dos Institutos de Cinema da União Soviética, o VGIK, com o que seus pais assentem e lhe provêm.

Nos anos de estudos de cinema, durante 1954 e 1960, Andrei esteve sob influência principalmente de Mikhail Romm. Esse era professor

⁶ V. JOHNSON ; P. PETRIE, *The films of Andrei Tarkovsky*, p.18.

especialista na cinematografia soviética, com a peculiaridade de ser um crítico voraz ao realismo soviético que predominara na produção dos anos 20 e 30. Romm, por isso, fazia uma “figura trágica” entre uma maioria de estudantes. Andrei, junto de outros colegas, respondia positivamente ao ímpeto de Romm, quando esse provocava a criticidade e a criatividade, “encorajando seus alunos a pensar por si mesmos, para desenvolver seus talentos individuais, ou criticar seu próprio trabalho”.⁷ Até sua morte, em 1971, Romm foi um importante suporte afetivo e profissional para Andrei, tendo este conquistado o ex-professor também como crítico desde seu primeiro longa-metragem, *A infância de Ivan*, em 1962.

Quanto ao elemento biográfico de Andrei nesse filme, temos nele um menino que luta não só numa guerra contra inimigos que em momento algum vemos, mas contra seus próprios superiores que querem lhe poupar de uma missão para qual o jovem soldado está convencido em se entregar. A relação de Andrei com o cinema não foi diferente: lutou contra muita burocracia, sofreu rupturas com colegas de estudo e profissão, bem como a ruptura de um primeiro casamento, “sacrificando”, ao fim da vida, a relação com sua nação para levar adiante o que tomava por sua vocação.

Por esses e outros motivos, em torno do nome de TARKOVSKI criou-se um mito, do “artista mártir”. Não menos induzido pelas projeções do autor em seus personagens e por toda uma seleção de informações a respeito de sua vida. A biografia de uma idealização faz de Andrei um personagem, ou antes, um mito a partir de sua própria obra. Mas, não nos importa mais o “mito” que a pessoa do autor refletida em sua arte, como contínuo exercício autocriativo e

⁷ V. JOHNSON ; P. PETRIE, *The films of Andrei Tarkovsky*, p.21.

autotranscendente no qual também suas ambigüidades alimentam e enriquecem a sua obra. Onde, realmente, vamos encontrar o vínculo orgânico de seus ideais.

Para essa questão, nos acercamos de uma perspectiva crítica à “ideologia teológica da arte”, em que a analogia entre criação “estética” e “divina” corrobora com o mito do artista mártir. Porque a princípio, o “artista não mata Deus senão para colocar-se em seu lugar”,⁸ o que consiste do lugar da infância na arte, numa perspectiva metapsicológica, como “regressão ao estágio de fixação em si”.⁹ O artista, nesse sentido, expressa a necessidade de “passar pela ilusão para denunciá-la”,¹⁰ admirando o pai, identificando-se com ele, querendo tomar o seu lugar para possivelmente descobrir sua humanidade e a sua própria liberdade nesta humanidade criatural – não mais infância, mas ser *como criança*.¹¹

⁸ S. KOFMAN, *A infância da arte*, p.165.

⁹ S. KOFMAN, *A infância da arte*, p.165.

¹⁰ S. KOFMAN, *A infância da arte*, p.166.

¹¹ S. KOFMAN, *A infância da arte*, p.165s. A autora define esse estágio de liberdade como sendo possível apenas no “desvio da ciência”, porque esta é “entre as disciplinas culturais, a única que pode ser lúcida; é por isso que ela não encontra *seu eco* em nenhuma neurose: enquanto a religião obedece apenas o princípio do prazer, enquanto a arte é, no sentido que vimos anteriormente, um intermediário entre o princípio do prazer e princípio de realidade, a ciência obedece essencialmente ao princípio de realidade”, *Ibid.*, p.167. Tais conceitos de religião, arte e ciência, contudo, dependem também de uma definição “essencial”. Obediência, mesmo a científica, não é inerente a ética alguma, e necessitam de uma normatividade essencial que está presente em seu exercício como referência e não objetivamente, para que se torne efetivamente um desvio para liberdade. Numa perspectiva teológica da cultura, é o *desvio* que importa, seja lá qual for sua mediação – se religiosa, estética ou ética, neste caso, científica – desde que tenha sua norma numa *incondicionalidade que agarre o sujeito numa experiência de autotranscendência*. Seria interessante um ajuste de conceitos aqui, pois defendemos nesta tese uma noção de “desvio” teopoético como, certamente, exercício de imaginação, mas que resguarda o princípio incondicional de uma simultaneidade crítica e criativa do sujeito. Há na tradição cristã, por exemplo, uma teologia derivada do símbolo da encarnação *simultânea* ao símbolo da cruz, chamada de teologia kenótica, do grego *kenósis* que significa “esvaziamento” (cf. por exemplo carta de Paulo a Filipenses, capítulo 2). No filme que analisamos é esta simultaneidade incondicional de afirmação de si que implica no esvaziamento de si que está no cerne de seu conteúdo teopoético e que torna o filme uma “parábola para o amor”, com o diz o diretor.

Um último período da vida de TARKOVSKI se dá num movimento de auto-exílio que inicia com freqüentes idas à Europa, no fim dos anos 70 e início dos 80. Conseguiu permissão para realizar seu penúltimo filme na Itália, em companhia de sua segunda esposa, Larrisa Tarkovskaia. Porém, seu filho e a família de Larrisa não tiveram permissão para sair da União Soviética e, tampouco, TARKOVSKI a obtém para permanecer trabalhando na Europa. Uma ruptura novamente se impõe, em julho de 1984. TARKOVSKI anuncia que permaneceria na Europa à revelia das autoridades soviéticas, por motivos de liberdade artística e necessidades econômicas. Realiza, então, seu último filme, *O Sacrifício*, entre negociações diplomáticas, apoiado por grupos de produtores influentes na Europa, com a União Soviética, para permitir a reunião da família. Esta só ocorre depois de diagnosticado o estado terminal de TARKOVSKI, com um câncer no pulmão, em dezembro de 1985. Segue um ano de luta contra a doença, período em que é encorajado pela reunião da família, o que lhe permite pensar em novos projetos de filmes: *Hoffmanniana*, *A tentação de Santo Antônio*, uma adaptação de *Hamlet* e mesmo *O Novo Testamento*. Sob o desgaste de tratamentos quimioterápicos e alternativos, contudo, nenhum filme mais seria realizado. TARKOVSKI falece em 29 de dezembro de 1986, com 54 anos.¹²

¹² V. JOHNSON ; P. PETRIE, *The films of Andrei Tarkovsky*, p.25-26.

1.2 Desvios e novos nascimentos: ontogênese de um olhar

1.2.1 O artista no contexto soviético

Andrei TARKOVSKI teve repercussão desde seu primeiro longa-metragem, *A infância de Ivan*, de 1962, na edição do Festival de Veneza do mesmo ano, onde fizeram lugar ao seu lado Godard, Kubrick, Pasolini e outros já consagrados mestres do cinema. Sua entrada no circuito internacional, aos 30 anos, anunciava o que viria a ser uma carreira marcada pelo desenvolvimento de um estilo original de cinema. Algo já latente em seu trabalho conclusivo da faculdade de artes cinematográficas, o curta-metragem intitulado *O rolo compressor e o violinista* (1960). Ambos os filmes são protagonizados por meninos (o violinista Sacha por Igor Fomshenko, e o jovem soldado Ivan por Nikolai Burlyayev), com os quais TARKOVSKI cria um olhar sobre o pós-segunda guerra na União Soviética. São duas infâncias diferentes, pelas quais o diretor expressa as suas expectativas e esperanças da geração a qual pertence, uma possível resposta à pergunta “o que é exatamente a Rússia?”. Há, certamente, além da memória do diretor, uma esperança latente nessas personagens crianças – como se perguntassem em meio a uma viagem “onde estamos agora? falta muito?”.



O rolo compressor e o violinista– menino músico na carona do operário, nova geração russa. DVD, Continental, 2004.

Essas perguntas, por sua vez, acompanham toda a vida e a carreira de TARKOVSKI, e não seria exagero dizer que nutrem a própria originalidade que lhe é atribuída. Porque, também, são metáforas que o cineasta vive e as traz impressas em seu corpo, a ponto de determinarem a maneira particular dele se relacionar com sua história e lugar, sua presença. É assim que o conjunto de sua obra, por sua unidade e por sua qualidade biográfica, toma forma de um universo próprio como uma resposta radical às perguntas que lhe perseguem nas representações que cria, principalmente, das relações entre criança e adulto, mãe e filho, homem e mulher. A densidade da paisagem, a névoa, a água que encharca a terra e as habitações “fazem renascer sem descanso a questão: que sarça ardente, que fogo, que alma, que esponja estancará essa terra?”.¹³ DELEUZE lembra, nesse aspecto, algo próprio de TARKOVSKI entre outros cineastas soviéticos e europeus, que procuram suas respostas espirituais na massa incólume da

¹³ G. DELEUZE, *A imagem-tempo*, p.95.

matéria acumulada e abandonada, diferente do cinema ocidental que privilegia o movimento e a velocidade como tal.

Mas, como enquadrar essa originalidade no contexto de socialismo soviético, caracterizado por burocracias e políticas de controle de produção de todo e qualquer bem? “A história do cinema soviético é, de fato, intrinsecamente ligada ao estabelecimento da União Soviética e a consolidação do poder do Partido Comunista”, atribuindo a ele uma função tanto bélica quanto logística.¹⁴ Um cinema extremamente positivo e administrativo que se instalou numa potente indústria, produzindo e distribuindo nas décadas de 20, 30 e 40 o mais importante suporte da construção do Estado Soviético – o imaginário da revolução.¹⁵ Uma espécie de agência cinematográfica estatal, a Goskino, fomentava e pautava essa produção a partir de dois parâmetros: a *ideologia do partido*, que dava ao cinema uma funcionalidade pedagógica, e segundo, a *política de controle*, que impunha ao cinema tanto o método de produção quanto à estética de criação, o “realismo soviético” – sob o lema de representar a realidade em seu desenvolvimento revolucionário.

O *realismo soviético* foi teorizado sobretudo pelo cineasta SERGEI EISENSTEIN, que transpôs o sistema do materialismo dialético, como processo de

¹⁴ “The history of Soviet cinema is indeed very closely tied to the establishment of the Soviet Union and the consolidation of power by the Communist Party”, V. JOHNSON ; P. PETRIE, *The films of Andrei Tarkovsky*, p.6.

¹⁵ Na introdução a S. EISENSTEIN, *Sentido do filme*, p.10, José Carlos AVELLAR remete ao texto *A natureza não indiferente* de Eisenstein, onde ele relata que “em outubro de 1941 deixou Moscou, então bombardeada pelos nazistas, ao lado de outros cineastas soviéticos, em direção a Alma-Ata – doze dias e doze noites num trem, espécie de nova arca de Noé no meio do dilúvio da guerra. (...) Diz que ali, tão longe, tão na retaguarda, seria vergonhoso trabalhar e criar, seria impossível viver, se não estivessem conscientes das missões que deveriam desempenhar durante a guerra: primeiro, disparar filmes e filmes contra o inimigo, aplicando com o cinema golpes tão devastadores quanto os de um tanque ou de um avião. Segundo, preservar a cultura cinematográfica da onda de destruição fascista”.

pensamento, para o processo formativo que ao projetar a realidade – um sistema das coisas – cria a arte. Um filme é, para EISENSTEIN, o dinamismo do pensamento que sintetiza entre planos e contra-planos o encontro dialético de tese e antítese, colocando o *conflito* como “princípio fundamental para a existência de qualquer obra de arte de qualquer forma de arte”.¹⁶

Desse conflito vem toda a demanda e o desejo revolucionário, pois que a arte, como EISENSTEIN a entende, tem para a sociedade uma função de denúncia que, esteticamente, se dá na materialização do conflito e das contradições entre a forma inerte da *lógica da natureza* e a forma objetificante da *lógica da indústria*. Para EISENSTEIN, não interessa a forma orgânica ou a forma técnica, mas o conflito entre ambas. Por isso desenvolve como princípio artístico do cinema o conceito e a prática da montagem, assumindo-a como método do que virá a ser um cinema-pensamento. Porque, se lhe interessa o conflito, o seu princípio dramático começa com a contraposição desses planos através da montagem. Na sua composição temos o contraponto gráfico-espacial da imagem e o contraponto sonoro-temporal da música. Com a imagem em movimento, porém, dá-se à luz o *contraponto visual*, que através da *montagem* é precisamente o que permite compreender o cinema como um olhar narrativo.¹⁷

É nesse ponto que TARKOVSKI começa a ter dificuldades com sua tradição estética, pois não lhe interessa primeiro uma narrativa, mas um acontecimento que comunique o indizível. Seus princípios formativos o levavam antes da montagem à filmagem propriamente dita, o exercício orgânico e

¹⁶ S. EISENSTEIN, *A forma do filme*, p.50.

¹⁷ S. EISENSTEIN, *A forma do filme*, p.55. O autor também teoriza acerca dessa narratividade do cinema como “discurso interior”, que antecede um discurso articulado, e que está na base da criação de imagens sensoriais. *Ibid.*, p.125s.

subjetivo de olhar. A montagem torna-se um procedimento segundo, derivado desse olhar, e que o faz visível como evento. “A montagem, em última instância, nada mais é que a variante ideal da junção das tomadas, necessariamente contidas no material que foi colocado no rolo de película”.¹⁸

Por outro lado, tomando a atuação dos personagens e mesmo o espaço cenográfico como elementos formativos, o “estado de espírito” do filme, TARKOVSKI era levado mais por um princípio de reconciliação que de conflito. Não buscava exatamente uma síntese ou uma idéia. Sua ênfase estava no objeto do olhar e, com isso, no jogo subjetivo do desejo, mais que a objetividade do conhecimento. Por isso, para explicar seu método de trabalho, se aproximava mais à poesia, ou ao que chama de “associações poéticas”, que à dialética. “Quando falo de poesia, não penso nela como um gênero. A poesia é uma consciência do mundo, uma forma específica de relacionamento com a realidade”.¹⁹ É ainda um cinema-pensamento, mas de um pensamento orgânico e visceral, que estabelece com o espectador uma comunicação sem palavras, talvez mais precisamente uma cumplicidade.

Com isso, TARKOVSKI se mantivera distanciado de um classicismo soviético²⁰ que daria uma certa unidade à cinematografia soviética a partir da década de 1960 e, com isso, também uma certa unanimidade de repertório.²¹ Ele

¹⁸ A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.136.

¹⁹ A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.18.

²⁰ Cf. texto “A forma do filme: novos problemas” em S. EISENSTEIN, *A forma do filme*, p.120s. Embora partindo do princípio do conflito, a ideologia revolucionária se formalizou numa espécie de domesticação do conflito.

²¹ “There was often little realism in the schematic, highly idealized heroes and improbable plots of most socialism realist literature and cinema. In his classic article ‘On Socialist Realism’, the writer Daniel Sinyavinsky (...) pointed out the incompatibility of the terms ‘socialism’ and ‘realism’ and offered instead a more accurate designation – ‘Socialist Classicism’”, V. JOHNSON ; P. PETRIE, *The films of Andrei Tarkovsky*, p.7-8.

se encaminha definitivamente na trilha de um cinema autoral, que caracterizou a partir de ideais refletidos numa tradição artística. Por isso, TARKOVSKI se cerca de referencias, tanto no fazer teórico, quanto no fazer artístico. Em todas suas obras há um lastro de tradição que afirma o sujeito criador: uma autonomia que deixa transparecer seus fundamentos.²² Pintura, música, literatura, teatro, filosofia costumam cada roteiro do diretor, espelhando na sua arte a opinião acerca de um cineasta que lhe é mentor, Luís Buñuel:

É impossível pensar nele sem o seu vínculo inspirado com Cervantes e El Greco, Lorca e Picasso, Salvador Dalí e Arrabal. A obra desses artistas, cheia de paixão, terna e irada, intensa e desafiadora, nasce, por um lado, de um profundo amor pela pátria, e, por outro, de seu ódio implacável pelas estruturas sem vida e pela brutal e insensível exaustão da inteligência. O campo de sua visão, limitado pelo ódio e pelo desprezo, abarca apenas o que está animado pela comunhão humana, pela centelha divina, pelo sofrimento humano – por todas aquelas coisas de que, há séculos, se tem impregnado o escaldante e pedregoso solo espanhol.²³

De início, esses desvios da escola soviética puderam contar com um clima favorável de liberdade artística, mais exatamente entre os anos de 1954 a 1960 – o chamado “Degêlo”, que não por acaso, se dá após a morte de Stalin, em 1953.²⁴ A questão que se poderia levantar é por que um artista com a genialidade de Andrei, nos vinte anos de carreira em solo soviético, entre os anos de 1960 e 1980, produziu apenas cinco filmes? Um certo estigma de perseguição foi um argumento ao qual o próprio TARKOVSKI muitas vezes recorreu em seu

²² Usamos esta fórmula conscientes da importância que ela tem para a teologia da cultura, que usa da noção de “teonomia” para referir a criações culturais que, na sua liberdade autônoma, transparecem a profundidade religiosa – e sem problemas conceituais, poderíamos chamar de profundidade humana – na qual estão assentadas. São criações que, por sua autenticidade antropológicas, tornam-se teopoéticas.

²³ A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.57.

²⁴ V. JOHNSON ; P. PETRIE, *The films of Andrei Tarkovsky*, p.12.

*martiriol*o,²⁵ que posteriormente contribui para sua canonização como artista-mártir. Porém, um argumento mais contundente está no seu contexto histórico: sua carreira acontece entre duas viradas de páginas determinantes para o desenvolvimento cultural e especialmente cinematográfico do pós-guerra e do pós-URSS, o “Degêlo” dos anos 60, seguido de um período novamente de arbitrariedades que coloca a União Soviética diante da bancarrota forçando-a, nos anos 80, a “Glasnost” (abertura econômica) que faria caminho para a “Perestroika” (abertura política) do governo de Mikail Gorbachev no fim dessa década.

Essas contradições da carreira de TARKOVSKI refletem tanto ou mais a contradição da máquina Socialista Soviética que a condição romântica de um gênio incompreendido. Ainda que, a respeito desse “gênio”, revela algo não menos contradito, que não sabemos ao certo se foi ingenuidade ou teimosia em relação à instituição cinematográfica. Pois, depois de seu primeiro longa-metragem, cada filme seu “pode ser visto como uma tentativa de subverter o realismo soviético”, o que não é nada estranho e exclusivo a TARKOVSKI – até porque, houveram outros diretores muito mais radicais em seu protesto e que sofreram perseguição e sanções objetivas, prisões e até tortura. “O que era incomum era o fato de TARKOVSKI não ser reprimido, mas permitido continuar a fazer seus filmes, ainda que com grandes dificuldades”.²⁶

²⁵ Este foi o nome dado por TARKOVSKI a seu diário entre os anos de 1970 e 1986, no qual reflete sobre seus mais difíceis anos de produção na União Soviética e, posteriormente, sobre suas viagens a Europa que acabam lhe levando ao auto-exílio.

²⁶ “Yet, after *Ivan’s Childhood*, each Tarkovsky’s films can be seen as an attempt to subvert socialistic realism. In itself this challenge to artistic dogma was not unusual. What was unusual was that Tarkovsky was not suppressed but was allowed to keep making films, albeit great difficulty”, V. JOHNSON ; P. PETRIE, *The films of Andrei Tarkovsky*, p.8.

Em suma, a dificuldade de TARKOVSKI foi mesmo burocrática, tanto quanto era burocratizada a produção cinematográfica da União Soviética. No caso de TARKOVSKI, porque essa burocracia o intimidava e comprometia sua liberdade de criação na execução de seus projetos. TARKOVSKI não sofreu exatamente perseguição,²⁷ sofreu mesmo a “administração”²⁸: seus roteiros emperravam porque não vinham ao encontro dos interesses ideológicos do Partido, embora também não fossem exatamente contrários a esses interesses. Uma vez realizados, seus filmes, sofriam censuras por excessos mais de ordem estilística do que exatamente ideológica. Longe de exercer uma resistência ou subversão direta e explícita, TARKOVSKI até reproduziu certas diretrizes de sua formação, como ao tratar da questão da responsabilidade do artista e sua função educadora. Porém, entendia a arte muito mais como uma disfunção crítica, tendo em vista a formação do espectador como sujeito de seu olhar,²⁹ propondo em seus filmes uma experiência de desestabilização do público em relação às

²⁷ “Once again, we are not attempting to deny the very real hardships and sufferings that Tarkovsky underwent in his latter career, or to ignore the petty vindictiveness, jealousy, and hostility that he encountered from the bureaucrats with whom he had to deal. The cat-and-mouse game played with him over whether or not he would be allowed to make *Nostalghia* and the deliberate emotional cruelty inflicted on him in separating him from his son after his decision to remain in the West are certainly unforgivable and helped to fuel the sense of persecution that he experienced so acutely in the last years of his life”, V. JOHNSON ; P. PETRIE, *The films of Andrei Tarkovsky*, p.24.

²⁸ Quanto a essa questão da “arte administrada”, entendemos que ela está no cerne da crítica levantada por ADORNO contra a “Indústria Cultural”; cf. T. W. ADORNO, M. HORKHEIMER, *Dialética do esclarecimento*, p.111s. TARKOVSKI, ainda que crítico, permaneceu na arte, expressando suas preocupações filosóficas e religiosas quanto à exacerbação tecnológica e o esvaziamento espiritual da sociedade moderna. Elas são explicitadas como questões existenciais e partem da própria experiência de sofrimento do artista. Torna-se também uma crítica modesta e irônica, possivelmente encarnada na metáfora que TARKOVSKI recorre em seus últimos dois filmes, do “tolo santo” – personagem folclórico, popularizado pela figura do peregrino profeta, entregue a busca de santidade, como o personagem narrador do clássico da literatura religiosa russa, *Relatos do peregrino russo*.

²⁹ “Se tentarmos agradar o público, aceitando acriticamente suas preferências, isso significará apenas que não temos respeito algum por ele, que só queremos o seu dinheiro. Em vez de educarmos o espectador através de obras de arte inspiradoras, estaremos apenas ensinando o artista a garantir seu lucro. De sua parte, o público – satisfeito com aquilo que lhe dá prazer – continuará firme na convicção de estar certo, uma convicção no mais das vezes sem fundamento. Deixar de desenvolver a capacidade crítica do público equivale a tratá-los com total indiferença”, A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.210.

suas expectativas e convicções. Desse modo, TARKOVSKI, exerceu uma forma modesta de resistência, dirigida por um espírito tocado por uma fragilidade expressa por imagens e temas da infância, da maternidade e da casa – todas elas, formas poéticas de protesto solidário às perguntas de seu mundo e sua geração.

1.2.2 Anos de formação e duas infâncias – *O rolo compressor e o violinista* (1960) e *A infância de Ivan* (1962)

A formação de Tarkovksi, como vimos, coincide com o Degêlo da política de controle, propiciando um clima de reação autônoma (e de um certo modo reconciliatório) contra três décadas de heteronomia política, e não menos, contra uma tradição estética de um cinema bélico criado sob o mote revolucionário. Nessas condições e motivações, os referenciais artísticos se ampliaram, e mesmo o contato com o cinema internacional, desde o neo-realismo e o expressionismo europeu ao clássico americano, foi patrocinado pelo próprio Instituto de Cinema.

Ao término da faculdade, o tema da infância, justamente, expressava um sentimento de novidade e a expectativa que aquela geração trazia consigo. Esse tema TARKOVSKI leva para as telas em seus dois primeiros filmes, com a força da nostalgia que marca sua própria biografia, a espera de um retorno do pai nunca realizado. A acolhida pelo público, pela crítica e pelos burocratas do cinema da então URSS foi plena. A identidade nacional é evidente nesses filmes; o tema e o seu tratamento permitiram rápida e fácil comparação com produções da época. Menos evidente e mais originais, contudo, são as

imagens-germinais de subversões de códigos do cinema soviético; principalmente pela combinação entre ficção e realidade liberta da demanda realista do esquema pedagógico-revolucionário. Discretamente, TARKOVSKI, ia dando lugar a uma “humanização do herói”, que deixava de ser soviético, e passava a ser russo.

Em *A infância de Ivan*, o dilema russo-soviético encarna-se num herói da segunda guerra, um menino major. O filme é baseado no conto “Ivan” de Vladimir Bogomolov, escritor soviético que publica essa obra em 1958. Em reflexões posteriores à realização do filme, TARKOVSKI comenta sua relação com o material literário, que julgou possível transferir para tela por sua característica realista e estrutural, deixando aberto o lugar imaginativo para o leitor, lacuna que ocupa com sua lente. Assim, quanto à prosa, “a filmagem poderia conferir-lhe aquela intensidade estética de sentimentos que transformaria a idéia da história numa verdade confirmada pela vida”.³⁰

Dentre alguns elementos da história em torno dos quais TARKOVSKI coloca seu olhar, o primeiro destacado por ele é quanto ao destino do protagonista, a morte do jovem herói como uma interrupção de qualquer possibilidade de sentido na situação de guerra. Deixa-nos num vazio onde “não há espaço para mais nada: é esse o fato terrível que nos torna, inesperada e agudamente, conscientes a monstruosidade da guerra”.³¹ Um segundo elemento é quanto ao desenvolvimento da narrativa: esta não se articula a partir do “heroísmo das operações de reconhecimento, mas no intervalo entre as duas missões”, levando a uma suspensão de iniciativas e de ação justamente entre

³⁰ A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.13.

³¹ A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.13.

duas operações de guerra. Nessa situação, a presença das personagens nos são como “uma mola pressionada até o seu limite máximo”.³² Esse motivo narrativo leva ao último destaque: TARKOVSKI chama atenção para a personalidade do personagem, cuja dramaticidade não acentua os momentos épicos tradicionais de deslocamento, luta e vitória. Ao contrário, o seu drama se estende no tempo e tem um movimento para a profundidade, aparentemente parado, mas “interiormente cheio da energia de uma paixão avassaladora”.³³

Através dessas associações imaginativas baseadas no conto de V. Bogomolov, TARKOVSKI projeta no filme suas próprias perguntas e de sua geração: o que exatamente esperamos dessa infância cultural, na qual, como deseja a geração de TARKOVSKI, a alma russa desperta? Pelo que, afinal, lutamos? O cineasta não esconde que suas imagens nascem de um choque ético com sua realidade, geradas numa “ligação orgânica entre idéia e forma” – a pessoa do artista. O filme toma, assim, a dinâmica de uma observação direta, real, de um ato imaginativo que responde a perguntas concretas transfigurando-as em questões universais. Por isso, já nessa primeira obra, um princípio se impõe para TARKOVSKI: de um protagonismo essencialmente humano centrando seus filmes na intimidade do personagem principal, num *movimento da alma transitando entre ficção e realidade e não de uma ação progressiva sobre a realidade*.

O jogo entre ficção e realidade é a própria essência do cinema. Porém, como ela se dá num e noutro filme faz absolutamente toda a diferença. TARKOVSKI almeja através desse jogo uma *observação da vida*, situação em que, para quem exerce esse olhar, a fronteira entre ficção e realidade é nada fixa, nem mesmo óbvia. Entre o visto e o imaginado, um corpo povoado de metáforas

³² A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.13.

³³ A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.14.

constrói um mundo. Em *A infância de Ivan*, temos isso numa cena que recorre a motivos que perpassam toda a obra de TARKOVSKI, metáforas que ele carrega consigo: no *sonho de Ivan com a mãe junto ao poço*, o tema do desamparo materno liga-se ao elemento ótico-sonoro da água e da imagem do poço, criando o clima cavernoso e úmido que tanto se faz presente em suas imagens da casa, da mulher e da mãe. Não bastasse o próprio tema ser evocado – um herói que dorme e que sonha, segue que o menino-major desperta num susto e logo confere com o soldado que de certo modo lhe velava o sono, se ele por acaso teria falado enquanto dormia. Isto é, se por acaso ele teria *informado a realidade da guerra* com um *sonho de saudade* da mãe, colocando todo o ensejo patriota do soldado sob a relação materno-russa.³⁴



A Infância de Ivan – o jovem soldado se revelando no sonho com a mãe (Irma Tarkovskaia). DVD, Continental, 2004.

³⁴ Há toda uma tradição popular e mesmo literária para a relação com a identidade russa centrada na figura da mãe, a “Mãe Rússia”. TARKOVSKI explora exaustivamente esse simbolismo, oscilando contudo entre imagens opostas e contraditórias da maternação, baseando-se em sua própria biografia, bem como em suas projeções quanto à mulher. Essa oposição vemos já nesses dois primeiros filmes citados: a austeridade da mãe do menino Sacha e a idealização da mãe do jovem soldado.

É uma cena que, retrospectivamente, dá a entender o desenvolvimento artístico de TARKOVSKI, sedimentando a cada filme imagens na fronteira entre real e sonho, baseadas no exercício de um olhar que mais que analisar ou sintetizar a realidade, deixa-se levar, sujeita-se ao objeto e contempla-o, tendo em vista que o movimento que lhe importa é justamente esse, ao essencialmente humano. É assim que TARKOVSKI se lança num cinema que privilegia o próprio registro da imagem, a performance do ator e a vivência do espaço cenográfico como tradução de “estados de espírito”, a *mise en scène* propriamente dita.³⁵ Para TARKOVSKI, essa deveria ser o contrário de encenações mecânicas que asseguram a narrativa – o clichê. A *mise en scène* do cinema tem a função de ritualizar o cotidiano ou, como diz DELEUZE, “cerimoniar o corpo”, permitindo ao espectador o estranhamento da sua banalidade.³⁶ Permanecendo na fronteira entre sonho e vigília, TARKOVSKI trazia à tela um metacinema; seu realismo é intimista e nostálgico e justamente por essas qualidades subjetivas e particulares é cósmico.

1.2.3 Outra infância e outra década de 60 – *Andrei Rublev* (1966)

Esses ideais estéticos moldam o estilo cinematográfico de TARKOVSKI, e, por outro lado, a polêmica que acompanha sua carreira. Porque TARKOVSKI, embora rompendo com parâmetros vigentes, manteve-se profundamente vinculado com seu tempo, sua cultura e, não menos, com sua instituição

³⁵ Por esta opção entende-se, por exemplo, a relação de TARKOVSKI com seu elenco, e mesmo o trabalho de escolha de atores e atrizes, bem como sua preparação. Uma primeira característica que salta aos olhos é a atuação de pessoas de sua relação familiar em papéis sobre os quais ele explicitamente projeta elementos biográficos, bem como sua trajetória acompanhada por alguns atores com quais tinha uma afinidade especial. O “vínculo orgânico” dele com sua obra passa pelo próprio ator.

³⁶ Cf. G. DELEUZE, *A imagem-tempo*, p.227s.

“formadora e empregadora” – o que se evidencia pelos temas de seus filmes, sempre relacionados às suas raízes, sua casa, e o dilema russo em constante diálogo com a situação soviética.

Num clima de liberalismo, ainda durante o “Degêlo”, essas tendências germinais foram esmaecidas. Mas, seria no segundo longa-metragem, lançado quatro anos depois de *A infância de Ivan*, que TARKOVSKI embarcaria numa originalidade estilística e temática que daria ocasião para “o caso *Andrei Rublev*”: produzido em 1966, estréia em Cannes apenas três anos mais tarde, em 1969, e é liberado pela administração do cinema em Moscou em nada menos que somente em 1972. Com esse caso, começava uma espécie de deportação que TARKOVSKI sofria em seu próprio país, ao menos num sentido íntimo.



Trindade de Andrei Rublev. Fonte: Internet

O projeto para esse filme ganhou motivação durante as filmagens de *A infância de Ivan*, em 1961, ano das comemorações do quinto centenário da morte de Andrei Rublev³⁷ – monge pintor de ícones que se tornara um próprio ícone do nacionalismo russo, conhecido sobretudo pela pintura de *Trindade* (cf. ilustração ao lado). O roteiro tornou-se um

texto independente sobre a vida do monge com o título “A paixão de Andrei”.

³⁷ “O monge, discípulo de Sergio de Randonez [Sergey Radonezhsky], deixou às gerações futuras uma obra cheia de claridade, harmonia e gênio, tanto mais surpreendente por seu contraste com as condições históricas em que nasceu: a brutal invasão tártara, ignorância e superstição de um povo abandonado a sua sorte durante séculos e uma recorrente luta entre os príncipes russos, que se aliavam as potencias lituânias ou mongóis para acabar com sangue suas desavenças familiares. A essa época cruel e a esse artista genial, TARKOVSKI queria dedicar seu segundo longa-metragem”, R. LLANO, *Andrei Tarkovski (1932-1986)*, disponível na Internet em <http://www.andreitarkovski.org/biografia.html>, acessado em 06/11/2004.

Sugestivo título, como um espelho refletindo autor e obra com um rosto crístico, enriquecido pela escolha de seu ator predileto, Anatoli Solonitsyn, que atua também em *Solaris*, *O Espelho* e *Stalker*, para o papel de Rublev.

Com esse filme, TARKOVSKI, declara que desejava representar a “realidade russa” do Século XV para a modernidade. Mas como alcançar uma observação realista dessa época tão difusa e distante? “Para chegar à verdade da observação direta, àquilo que quase poderíamos chamar de verdade psicológica, tivemos que nos afastar da verdade arqueológica e etnográfica” e, nesta lacuna de verdade apropriada ao realismo que ele almeja, a pintura de Rublev tornou-se o elo de ligação.

A “Trindade” pode ser vista simplesmente como um ícone, como um magnífica peça de museu, talvez como um modelo do estilo de pintura da época. Mas esse ícone, esse monumento, pode ser visto de outra forma: podemos nos voltar para o significado humano e espiritual da “Trindade”, que está vivo e compreensível para nós que vivemos na segunda metade do Século XX. Foi assim que abordamos a realidade que deu origem à “Trindade”.³⁸

Enfatizamos o detalhe no relato de TARKOVSKI, como ele chama atenção às possíveis perspectivas de significação para essa pintura de Rublev. Em seu filme é esse olhar que enfoca o “significado humano e espiritual” da pintura que TARKOVSKI se propõe representar. Evidentemente, a partir de uma identificação com a vida desse monge e a relação de sua obra com a história de seu povo. O retrato que TARKOVSKI faz dessa Rússia é movido pelo “anseio popular de fraternidade, numa época de ferozes lutas intestinas e de domínio tártaro”³⁹ –

³⁸ A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.92.

³⁹ A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.92.

anseio que o monge pintor experimentou numa jornada pelo território russo que se transforma, no filme, numa jornada interior. Esse argumento se encarna numa saída e retorno para casa. Trata-se do confronto de Rublev com a realidade fora do mosteiro em que foi educado no axioma trinitário do amor, comunidade, fraternidade. O monge experimenta o estranhamento do mundo e de si mesmo, inclusive abandonando o exercício de sua arte, que era ao mesmo tempo o seu ofício. A “casa” que ele abandona é sua tradição; retorna a ela como quem se apropria, a partir de uma experiência pessoal, de algo aprendido por uma via meramente racional.



Andrei Rublev – reconciliação do monge (Anatoli Solonitsyn) com sua vocação. DVD, Continental, 2004.

A cena ápice desse argumento cerca novamente o tema da infância: é a da *construção do sino pelo filho do metalúrgico*, a última parte do filme. A cena cresce na tensão pelas dúvidas que vão surgindo em torno das reais capacidades e conhecimentos do jovem metalúrgico. Sob pressão do príncipe que investiu fortunas de ferro, cobre e prata na fundição do sino, o jovem argumenta com a tradição aprendida pelo pai. Vale lembrar que a metalurgia, em pleno Século XV,

também na Rússia, era uma prática alquímica, artesanal, cujo paralelo iniciático com o sistema monacal é evidente. As imagens de TARKOVSKI sugerem todo o simbolismo na relação dos elementos da terra, água, fogo e ar nessa cena. O sino é gerado sob a terra, sob ação do fogo que liquêfaz o metal. Um sistema de circulação de ar mantém a “vida” durante o processo e, por fim, a água rompe e sinaliza o nascimento de um novo ser. O sino é posto à primeira prova quando “descascado” do forno-ovo de terra – e a primeira vitória foi o metal não rachar. Colocado na torre, a prova final; sonoras badaladas convencem a todos do sucesso do empreendimento. O monge acompanha todo o processo, instigado com a figura do jovem. Procura ajudá-lo, tocado por sua debilidade após dias a fio sem dormir. Rompendo os vivas da multidão, o menino se isola e entrega-se ao choro, quando confessa ao monge que se aproxima: “meu pai, maldito seja, não me ensinou nada aquele desgraçado!”. É a partir desse momento que Andrei Rublev retoma seu ofício e pinta a *Trindade*.

Só depois de ter passado pelos ciclos do sofrimento e de participar do destino de seu povo, depois de perder a fé numa concepção de bem que não podia ser conciliada com a realidade, é que Andrei volta ao ponto de partida: à idéia de amor, do bem e da fraternidade. Agora, porém, ele já sentiu na própria pele a grandiosa e sublime verdade dessa idéia como expressão das aspirações de seu atormentado povo.⁴⁰

Finalizado, *Andrei Rublev* ganhou uma duração de 3 horas e 20 minutos, dos quais 40 minutos as autoridades soviéticas impunham censura, alegando inexatidões históricas e algumas cenas de violência gratuita, referindo-se à cena de saque a uma igreja, onde “o povo russo é demonstrado fraco e vulnerável, descabidamente”. Isso corresponde ao repúdio de TARKOVSKI às

⁴⁰ A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.104-105.

caracterizações de filmes épicos desse período, sinalizado já nas cenas de abertura do filme, o *vôo de balão*: num cenário de vastidão e isolamento, um camponês quer “evadir-se” com seu balão feito de pedaços de couro e trapos, sob protestos e pavor de uma multidão. O vôo acontece por alguns minutos, até que o sonho vem abaixo – tal qual o herói nacional, Andrei Rublev, seria trazido à terra. “Este foi verdadeiramente um ‘filme nacional’ e um precursor do retorno para o ‘solo’ russo que viria a se tornar mais popular ao público em geral em filmes do fim da década de 60 e nos 70”.⁴¹

Em 1967, o filme já tinha sido apreciado pela comissão de Cannes, mas havia sido retirado de competição por iniciativa de Moscou. Em reação à censura, Cannes dizia “ou nos mandam *Andrei Rublev* ou nenhum filme soviético entrará em competição”. E assim foi: naquele ano o problema “TARKOVSKI” se colocou entre o cinema soviético e o Festival de Cannes. Por sua vez, o jovem diretor se firmou como um artista original, tanto pela obra *Andrei Rublev* – cuja exibição assim mesmo ocorreu, paralelamente ao Festival, salvo por uma cópia feita antes de ser devolvido o filme a Moscou – quanto pelo artigo escrito durante sua realização, intitulado *Tempo impresso*.⁴²

Pela importância desse texto, vamos considerar alguns pontos que tocam no cerne da compreensão da imagem cinematográfica, e assentam os princípios estilísticos de um cinema autoral. Em torno desse conceito, TARKOVSKI teoriza o seu fazer artístico e delinea uma agenda a ser cumprida. E num texto

⁴¹ “It was a truly ‘national film’ and a harbinger of the return to the Russian ‘soil’ which was to become so popular in the village prose and films of the late sixties and seventies”, Lev ANNINSKY *apud* V. JOHNSON ; P. PETRIE, *The films of Andrei Tarkovsky*, p.14.

⁴² O texto na íntegra forma um capítulo em A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.64-94.

posterior, intitulado *Vocação e destino do cinema*, declara ter encontrado na idéia de TEMPO IMPRESSO

(...) um princípio com pontos de referência que manteriam minha fantasia sob controle enquanto eu procurava a forma, as maneiras de trabalhar com a imagem. Um princípio que me deixaria com as mãos livres, permitindo-me excluir todos os elementos desnecessários, inadequados ou irrelevantes, e fazê-lo de tal maneira que a questão das necessidades do filme e das coisas que deveriam ser evitadas fosse resolvida por si própria.⁴³

O artigo inicia com uma consideração filosófica sobre o tempo, radicalizando-o na consciência que o ser humano tem de sua existência. Essa consciência é fundamentalmente temporal e seu produto é a memória. Assim, “o tempo é necessário para que o ser humano, criatura mortal, seja capaz de se realizar como personalidade”. Não se trata de um tempo técnico, medida de duração entre causa e efeito, possivelmente distraído pelo movimento de corpos no espaço. Antes, trata-se do tempo de cultivo destas “esperas”: o tempo “como um estado: a chama em que vive a salamandra da alma humana”.⁴⁴

A novidade do cinema e do que depende sua autenticidade artística, segundo TARKOVSKI, está em ser uma técnica capaz de imitar essa temporalidade existencial e visionária, já que nele o mundo não é descrito, antes, é diretamente manifesto. Qual forma que o cinema imprime o tempo? – pergunta-se TARKOVSKI: “digamos que na forma de evento concreto” que manifesta a alma do mundo – a pessoa, a paisagem, o objeto transfiguram-se em “evento”. Isto é, um evento que, por meio da representação da banalidade da vida, tem um poder de

⁴³ A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.111.

⁴⁴ A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.64.

“desvio” que faz da experiência do cinema, antes de tudo, um encontro com a verdade “da observação direta da vida; é esta, em minha opinião, a chave para a poesia do cinema. Afinal, a imagem cinematográfica é essencialmente observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo”.⁴⁵

A novidade cinematográfica não está, portanto, na *animação* mecânica e sensorial da imagem em movimento. Mas numa dimensão mais profunda, no *movimento da vida dada* (acontecida) na consciência humana, tornando efetiva a gratuidade da realidade através do poder comunicativo dessa arte, cuja sintaxe é a mesma da memória e do sonho, de onde a vocação universalizante do cinema. “Um novo princípio estético” nasce com o cinema e TARKOVSKI conclui esse artigo considerando que por mais que o cinema tenha se afastado de sua vocação ao voltar-se para o entretenimento e ideologias dominantes, como autor ele decide levar adiante um cinema que, por princípio e finalidade, coloca como seu objetivo devolver a experiência de tempo a seu público – tempo de espera e encontro com suas próprias ausências.

1.2.4 Década de 70, e uma terceira infância – *Solaris* (1972), *O Espelho* (1974) e *Stalker* (1979)

A década de 70, entretanto, inicia sob negações e escolhas necessariamente políticas para TARKOVSKI. Seu projeto autoral o direcionava para o cinema experimental que traria a público apenas em 1974, com o filme *O Espelho*. Antes, os caminhos institucionais o levaram a realizar a ficção-científica *Solaris*, lançado em 1972. Uma adaptação cinematográfica da novela homônima

⁴⁵ A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.77.

do escritor polonês Stanislaw Lem.⁴⁶ TARKOVSKI saía de um período de cinco anos de seguidas rejeições de seus projetos pela Goskino, tornando sua inserção no cinema do gênero de ficção-científica algo longe de exatamente uma opção estética. Todavia, um estilo artístico já se consolidara, e o tratamento poético que TARKOVSKI dispensa ao romance e ao próprio gênero, rende uma obra que antecipa vários elementos originais que o acompanham nessa década, além de antecipar também as dificuldades para a produção e finalização de seus filmes nesse período.⁴⁷

Solaris conta a viagem do psicólogo Kris Kelvin (Donatas Banionis) à estação espacial Solarística. O nome, a estação deve a Solaris, um Planeta-Oceano onde era desenvolvido um projeto de exploração científica. Kris é enviado a estação espacial para investigar a situação da tripulação, reduzida a dois cientistas, Snout (Anatoli Yarvet) e Sartorius (Anatoli Solonitsyn) depois do suicídio de um terceiro, Gibarian (Sos Sarkisin). Kris logo se depara com o mistério do Oceano de Solaris: o planeta é uma forma de vida inteligente capaz de ler e estabelecer contato com os humanos a partir do inconsciente desses, materializando-o em fantasmas. É assim que o protagonista se confronta com a lembrança de sua falecida ex-esposa Hari (Natalia Bondarchuk), que cometera suicídio quando ele a deixara. Estas lembranças, porém, se revelam associadas, em sonhos e devaneios, com a perda de sua mãe, também falecida na mesma época. Semelhante ao monge Rublev, o cientista Kris sofre o desvio para uma jornada interior. E o problema que lhe surge é justamente como estabelecer uma

⁴⁶ Stanislaw LEM, *Solaris*. Harmondsworth : Penguin Books, 1981. Citado na bibliografia em V. JOHNSON ; G. PETRIE, *The films of Andrei Tarkovski*, p.321.

⁴⁷ Para a aprovação de *Solaris* já finalizado, por exemplo, a Goskino recomenda nada menos que trinta e cinco mudanças e cortes do filme antes dele ir a público. Cf. V. JOHNSON ; P. PETRIE, *The films of Andrei Tarkovsky*, p.99.

relação científica, metodológica, com um “objeto” capaz de uma comunicação tão profunda, sensual e sensível com o seu “sujeito”.



Solaris – Kris (Donatas Banionis) observa um “segundo suicídio” de Hari (Natalia Bundarchuk). DVD, Continental, 2004.

Quanto à adaptação de TARKOVSKI, o filme subverte o romance original e o gênero de ficção-científica desde um tema que passa mais e mais a caracterizar os protagonistas na obra de TARKOVSKI, a saber, o da *necessidade e possibilidade de reconciliação*. Não há dúvida que através do filme TARKOVSKI faz crítica à cultura moderna, à exacerbação científica e tecnológica, instigando o protesto contra essa civilização, precisamente contra uma progressão científica violenta. O que deixa aberto, contudo, é o empenho por uma reconciliação entre o ser humano e o cosmo, a cultura e a natureza, o homem e a mulher. O lugar em que TARKOVSKI encontra os referenciais para expressar essa reconciliação é, não apenas, em sua tradição “russa”, mas de modo mais abrangente, no legado do humanismo clássico e romântico europeu, bem como no holismo oriental e na religião cristã ortodoxa e ocidental – de onde tira uma parábola que perpassa o

filme, a do filho pródigo, cuja referência é explicitada na cena final, remetendo ao quadro de Rembrandt sobre o mesmo tema.

Evidentemente, todo esse material ganha em detalhes a partir do olhar do diretor, tocados pelos argumentos que alimentam sua criatividade. Chama atenção em *Solaris*, por exemplo, a narrativa posta novamente sobre a viagem do protagonista, agora numa projeção cósmica, literalmente para “outro mundo”. Onde é capaz de experimentar um encontro consigo mesmo nas projeções das presenças que traz, para finalmente retornar a sua casa. Em *Solaris*, essa jornada ganha ainda uma qualidade de regressão à infância, pela “visita” que o personagem recebe não apenas da ex-esposa Hari, mas da mãe – ambas se confundindo. Neste sentido, a representação de gêneros e das relações adulto e criança, também nesse filme, complexificam a trama: os três personagens na estação espacial, são cientistas e homens, e os fantasmas que projetam são da mulher, da criança e de uma adolescente. Sutilezas que ganham uma unidade em torno dessa evocação por reconciliação que cresce, na medida que o filme, também, projeta as alienações que fazem a personalidade do próprio artista.

A questão que se torna importante agora é quanto ao que está implicado no tema da reconciliação, e como TARKOVSKI o desenvolve em sua obra. Já pontuamos que, historicamente, o cineasta se insere num contexto de ruptura com uma esperança e um otimismo em relação ao sentimento de identidade nacional; uma ruptura que não apenas cria obstáculos burocráticos para a sua produção, mas implica numa demanda crítica de desencanto e, possivelmente, niilismo. Essa crise, e o sofrimento pessoal que ela encarna, se tornam fonte de

criação para um estilo original que, uma vez impresso em seus filmes, vai tornando cada vez mais difícil a realização dos seus projetos.

As dificuldades aumentam na proporção em que TARKOVSKI desenvolve sua arte. A criação de um universo próprio através de seus filmes dá uma dimensão cósmica tanto para essas rupturas, quanto para a crise que elas instauram. A reconciliação que TARKOVSKI almeja vem ao encontro de uma alienação que, embora localizada histórica e biograficamente, se amplia e toma proporções universais. E, tanto mais estranhamentos causam seus filmes, pela poética que propõe, tanto mais significativa e instigante torna-se sua obra. O sentido existencial que ganha decorre do próprio processo artístico, através do qual o artista transcende os fatores que o cercam e sua própria subjetividade, tocando em dilemas que são inerentes ao humano.

A Década de 70 foi um período de estagnação no desenvolvimento do cinema soviético, caracterizado principalmente por melodramas, comédias, ou adaptações sócio-realistas de clássicos da literatura popular.⁴⁸ Nesse contexto e contra ele, TARKOVSKI realiza *Solaris* e consegue posteriormente a aprovação imediata para realizar um filme em que ele pudesse levar ao extremo seus princípios artísticos e suas opções estéticas. Estreado em 1975, após significativas mudanças de roteiro, o projeto original intitulado *Claro dia, claro*, vem a público como *O Espelho*.

Uma obra de inspiração e formação biográfica, dedicada a sua mãe, organizada com memórias de sua infância, a partir das quais ele trabalha a memória de pelo menos duas gerações russas: a sua e a de seus pais. O título

⁴⁸ V. JOHNSON ; P. PETRIE, *The films of Andrei Tarkovsky*, p.15.

original é uma referência a uma poesia de seu pai sobre as alegrias da infância. Sua substituição acontece no processo de produção do filme, e se faz entender pela ambigüidade das memórias que o filme constrói. Nesse filme, TARKOVSKI aproxima mais o cinema da memória, do sonho e do devaneio, linguagem que lhe é correlativa, afastando-o de uma narratividade clássica, ainda que, o filme seja justamente uma “narração” de situações e fatos de infância.



O Espelho – Alexei (Fillip Yankovski), o protagonista, sonhando com a casa da infância. DVD, Continental, 2004.

No prólogo, *O Espelho* quebra um procedimento comum a todos os outros filmes de TARKOVSKI: ele acontece “fora” do desenvolvimento narrativo como tal, aparecendo antes dos créditos iniciais do filme. Um menino liga a televisão e assiste a uma cena de um documentário sobre a cura hipnótica de um jovem gago. A câmera, após um corte, nos coloca a imagem como se assumíssemos o olhar do menino e passamos a assistir a um tratamento médico ríspido que, todavia, possibilita o rapaz dizer em alto e bom som: “eu posso falar!”.

Segue a essa cena, a tela escura. É o início do filme propriamente dito, a narração do personagem Alexei com respeito às lembranças de seu passado, de um passado histórico, e, também, de seu presente marcado pela relação distante com a mãe, com o filho adolescente Ignat e a ex-esposa. É nesse ponto que o prólogo complexifica ainda mais o filme: o ator que faz o filho aos doze anos é o mesmo que faz o narrador em suas memórias de adolescência (Ignat Danilcev). Pai e filho se encontram frente ao mesmo dilema, do verbo original, a possibilidade de “falar de si” como experiência fundante do sujeito – argumento que TARKOVSKI explora em *O Sacrifício*, seu último filme.

Essa simultaneidade de tempos e de personagens contraria qualquer possibilidade de narrativa centrada na ação, dentro de um desenvolvimento dramático linear e crescente. São diferentes episódios, intercalados com leituras de poesias – todas de autoria do pai do diretor (Arseni Tarkovski) –, articulados pelo tema que Alexei, o narrador-personagem, evoca: nostalgia de infância e desejo de reconciliação. Com isso, o filme coloca a possibilidade de uma estrutura narrativa surgir exclusivamente na interação com o espectador, como se diante de um “espelho”. Trata-se, porém, não de uma interação lógica e racional, mas extremamente afetiva e imaginária como um espelho da alma, daí sua “complexidade estilística e subjetividade descarada”.⁴⁹

As referências biográficas a sua mãe, irmã, pai, paixões da adolescência e mesmo a réplica da casa construída para as cenas da infância do narrador não eclipsam a expressividade que dá ao filme suas referências teóricas – a música de Bach, a temporalidade do filme, a estética da imagem –, bem

⁴⁹ V. JOHNSON ; P. PETRIE, *The films of Andrei Tarkovsky*, p.15.

como, as referências históricas e culturais que alimentam sua criatividade. Por exemplo, as que faz aos governos totalitários na Espanha, na China, os imigrantes espanhóis e a bomba que arrasou Hiroshima.

Por essa razão, *O Espelho* é um filme testamento num sentido também teórico, oferecendo uma espécie de metalinguagem que perfaz um estilo de cinema. O processo criativo envolvido nessa produção nos permite entender esse filme como um eixo na trajetória de TARKOVSKI. Nele o diretor cristaliza o que teoricamente vinha desenvolvendo durante anos, principalmente a idéia de uma narrativa estruturada na poesia que ele chama de “observação direta da vida”.⁵⁰ Não há mais que um roteiro como uma “estrutura frágil, viva e em constante mutação”:⁵¹ pois, o que dá unidade e autenticidade para o filme é o fato dele tomar dimensões de um olhar que se estende no tempo.



O Espelho – o “tempo impresso” de objetos ao vento.
DVD, Continental, 2004.

⁵⁰ “No cinema (...) a observação é o primeiro princípio da imagem. (...) No cinema, a imagem baseia-se na capacidade de apresentar como uma observação a percepção pessoal de um objeto”, A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.126.

⁵¹ A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.157.

Após *O Espelho*, TARKOVSKI esteve a ponto de desistir sob a intensa crítica e, aparente, incompreensão generalizada de sua proposta artística. Mas foi motivado a manter sua carreira de cineasta pelo público que conquistara, um “resto fiel”.⁵² Nesse período, contudo, TARKOVSKI vivia o drama da produção daquele que seria seu último filme realizado na URSS, *Stalker*, estreado em 1978. Um filme que no roteiro original era de ficção-científica, mas abandona a categoria do gênero e vai se assumindo, no processo de criação, como uma parábola moral-filosófica.

No ano de lançamento de *O Espelho*, em 1975, TARKOVSKI desiste de seu projeto para *O Idiota*, de Dostoievski, convencido de sua rejeição pela Goskino. Apresenta, então, duas propostas: *A morte de Ivan Illiych*, de Tolstoi, e o recente conto de ficção-científica *Piquenique à beira da estrada*, dos irmãos Arkadi e Boris Strugacki. A aprovação veio para a segunda alternativa e, TARKOVSKI, naquele mesmo ano inicia um trabalho em parceria com os autores do conto. Um trabalho que se estende por três anos devido a sérios problemas técnicos, que acarretaram desentendimentos na equipe, comprometeram recursos e colocaram em risco, até mesmo, uma possível perda do material filmado – correspondendo à metade do filme que, posteriormente, foi finalizado como a “primeira parte” do mesmo.

O que segue a essa situação foi algo inusitado na história do cinema estatal soviético. TARKOVSKI consegue, inclusive com a ajuda de burocratas da Goskino, não muito amigos seus, aprovação, prazo e recursos para filmar uma “segunda parte” de *Stalker*. Isso tudo dado pela cúpula do próprio Partido

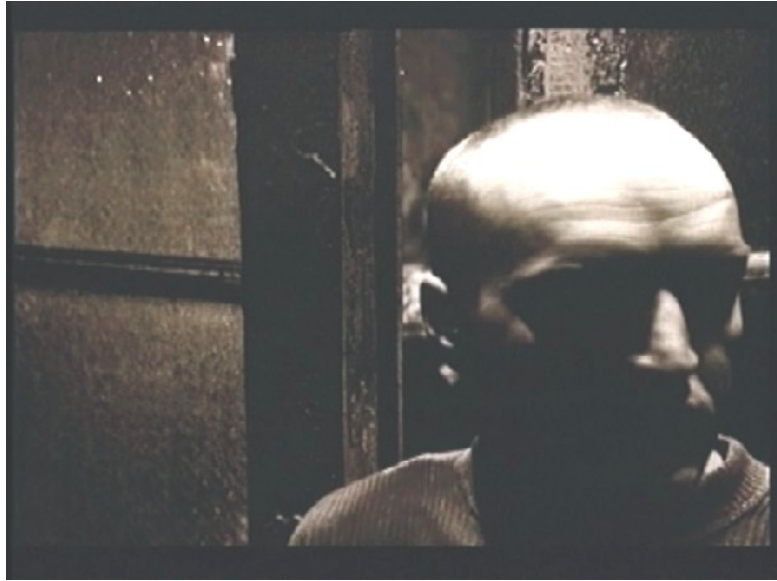
⁵² Algumas dessas motivações são comentadas por TARKOVSKI a partir de suas correspondências na introdução a *Esculpir o tempo*.

Comunista, enlevando, ainda, o orçamento total de produção do filme para 1 milhão de rublos. Um novo roteiro foi escrito em poucos dias, como garantia de recursos para que o processo de criação tivesse continuidade, e com todos esses percalços, em alguns meses o filme estava pronto. Embora tenha gerado uma grande polêmica, entendido por alguns setores (militar, principalmente) como uma crítica direta ao Socialismo Soviético, o filme não sofreu censuras e, após ter passado por Cannes em 1980, recebeu grande acolhida na União Soviética.⁵³

O título que a história recebe no filme, *Stalker*, já indica a perspectiva pela qual TARKOVSKI propõe adaptar a história: que trata de uma visita feita por um poeta (Anatoli Solonitsyn) e um cientista (Nikolai Grinko) ao misterioso lugar chamado Zona – um território proibido, interditado pelo exército e que esconde armadilhas mortais entre seus caminhos e recintos. O objetivo da visita é chegar ao Quarto que realiza os desejos de seus visitantes. Para chegar lá, porém, é preciso contar com guias, os *stalkers*: vocacionados e, ao mesmo tempo, amaldiçoados pela Zona. Eles são os únicos conhecedores dos “desvios” pelos quais se pode andar com segurança nela, assim sendo, ganham a vida com excursões clandestinas que lideram ao lugar. Embora o roteiro tenha sido escrito pelos próprios autores do conto original, na “manobra” de escrever uma segunda parte para o filme, TARKOVSKI celebra em seu diário o rumo que os autores dão a narrativa: “Os Strugatski estão escrevendo um novo *Stalker* (...) agora um crente escravo e apóstolo da Zona”.⁵⁴

⁵³ V. JOHNSON ; P. PETRIE, *The films of Andrei Tarkovsky*, p.137-40.

⁵⁴ TARKOVSKI, *Martyrolog*, apud V. JOHNSON ; P. PETRIE, *The films of Andrei Tarkovsky*, p.138.



Stalker – o stalker (Alexander Kaidanovskiy) deixando sua casa para guiar visitantes a Zona. DVD, Continental, 2004.

O filme não se ocupa em explicar exatamente o que é, e como surgiu a Zona, antes privilegiando a construção dos personagens no movimento que realizam para dentro desse lugar proibido e, principalmente, o stalker (Alexander Kaidanovskiy), em seu drama particular de “ser de fronteira”. Semelhante a *Solaris* há no filme um lugar que possibilita a experiência de limite para o conhecimento e para a ética: assim como o Oceano misterioso espelha as fissuras mais íntimas dos personagens à bordo da estação espacial, em *Stalker*, junto à porta do Quarto dos Desejos, revelam-se as intenções secretas dos personagens, e com elas suas insuficiências mais determinantes – expressa o poeta em seu discurso:

Não passa de um Deus louco! Não faz a mínima idéia do que acontece aqui. Por que acha que o Porco-Espinho se enforcou? (...) Sabe o por quê? Entendeu que aqui não se realizam todos os desejos... Mas só os íntimos, os mais recônditos. Pode gritar a vontade... Aqui só se concretiza o que é da tua natureza, da tua essência, (...) Da qual não fazemos qualquer idéia... Mas ela está dentro de nós, nos comanda toda a vida! Não compreendemos nada. Não foi a ambição que acabou com o Porco-Espinho. Andou por esse charco de joelhos suplicando seu

irmão de volta. E recebeu montanhas de dinheiro! A única coisa que pôde receber. A Porco-Espinho o que é de Porco-Espinho. Consciência e tormentos da alma, tudo inventado. Compreendeu tudo isso e enforcou-se. Não quero entrar em seu Quarto. Não quero despejar a sujeira de minha alma na cabeça de ninguém, nem sobre a tua (...) Não, Grande Serpente é um fraco conhecedor de pessoas se traz tipos como eu para a Zona.⁵⁵

É o limite da aventura, do deslocamento; frente às possibilidades infinitas do desejo, o movimento é de retrocesso. O filme suprime esse movimento num corte, para nos colocar, novamente, no mesmo local que fora ponto de partida da visita a Zona: o bar – lugar do princípio da jornada que agora dá a possibilidade para um novo movimento. Agora, a esposa do *stalker* (Alisa Friendlich) vem ao seu encontro, lhe traz a filha (Nastacha Abramova), alimenta o cão, oferece cuidado ao estranho com qual casou e, reconhecendo as ambigüidades da relação que construíram juntos, segreda ao espectador o seu amor e a parte de felicidade que encontrou ao lado desse estranho. Na última cena, a menina aleijada, filha de *Stalker*, também uma estranha, sela o filme com o tema do amor e do desejo revelado agora sob o véu do estranhamento pelo qual o filme nos conduz – o poema “Como amo teus olhos, minha amiga” (Fyodor Tyuchev, séc XIX).

*Como amo os teus olhos, minha amiga,
E a chama radiante que neles dança,
Quando por um instante fugaz eles se erguem
E teu olhar voa célere
Como relâmpago no céu.*

*Mas há um encanto mais poderoso ainda
Nos olhos voltados para o chão
No momento de um beijo apaixonado,
Quando brilha por entre as pálpebras baixas
A sombria, obscura chama do desejo.⁵⁶*

⁵⁵ *Stalker*, DVD, cap.18, 1h06m20s.

⁵⁶ Cf. A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.237.

As palavras associam-se com seu gesto entre mágico e paranormal de mover os objetos sobre a mesa. No início do filme, o mesmo movimento é causado pelo trem que passa ao lado da casa; agora, porém, o movimento não coincide com o trem. O que move os objetos? A menina, em seu silêncio e na sua inabilidade explícita (deficiência física que a impede de andar), parece finalmente ser a única pessoa pronta para o Quarto.

Nesse filme, novamente, TARKOVSKI interroga e estranha seu público, pela via do encontro com o desconhecido que revela o seu mais íntimo, e, portanto, a alienação e a ambigüidade do espírito humano. Não somente na sua busca de conhecimento, mas já no recôndito de seus desejos. Retrospectivamente, para o contexto cultural que preparava, sem se dar conta disso, o cenário para o acidente de Chernobyl e o próprio colapso da URSS, foi um verdadeiro “golpe”, e rendeu mais motivos para alimentar o mito do “profeta” TARKOVSKI. Em vista a *O Espelho*, agora TARKOVSKI recorre a um desenvolvimento narrativo mais linear, ainda que, se demorando nos desvios que faz a trajetória da Zona, próprio de sua poética calcada no conceito de “tempo impresso”. Há, entretanto, novas intuições durante a produção de *Stalker* que rendem, em abril de 1979, a publicação de mais uma reflexão teórica intitulada *A imagem cinematográfica*⁵⁷ que nos pede algumas linhas de atenção.

Em linhas gerais, o texto inicia remetendo novamente à “ontologia direta” da imagem artística que em *O tempo impresso* o autor explora, a partir do conceito de tempo. Na dificuldade de precisar numa tese uma definição da

⁵⁷ Texto também disponível como capítulo em A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.122-96.

imagem artística, TARKOVSKI, parte de um pressuposto – “posso dizer apenas que a imagem avança para o infinito e leva ao absoluto”.⁵⁸ Essa tendência se “imprime” na imagem, como forma pela qual o ser humano eterniza a verdade de sua existência, que é uma verdade essencialmente temporal, dinâmica e fluída. A imagem é, portanto, uma ilusão da verdade; embora avança para o absoluto, está, a princípio, sob a sua negação.

Mas, a arte é a faculdade de certas pessoas “que mentem com inspiração e de forma convincente”, porque essa “categoria descobre a pulsação da verdade e consegue seguir os caprichosos desvios da vida com precisão quase geométrica”.⁵⁹ Percebemos como aqui o conceito de verdade, em TARKOVSKI, se aproxima do que outrora chamava de *tempo*, sendo que a “imagem é uma impressão da verdade, um vislumbre da verdade que nos é permitido em nossa cegueira”.⁶⁰

A metáfora da cegueira introduz o argumento da arte como observação, cujo exemplo TARKOVSKI encontra na poesia japonesa, o *hai-kai*, que na sucessão de imagens expressas em curtas frases, comunica o que dificilmente se comunicaria em fórmulas lógicas e descritivas. “Os versos são belos porque o momento, apreendido e fixado, é único e lança-se ao infinito”.⁶¹ Nesse aspecto reside a novidade da imagem cinematográfica, que não apenas guarda um

⁵⁸ A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.122.

⁵⁹ A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.123.

⁶⁰ A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.123. Podemos pensar essa definição de TARKOVSKI a partir das “potências do falso” de G. DELEUZE, *A imagem-tempo*, p.155s, que encontra no desenvolvimento dos novos cinemas um “novo estatuto da narração: a narração deixa de ser verídica, quer dizer, de aspirar à verdade, para se fazer essencialmente falsificante. (...) uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não-necessariamente verdadeiros”, G. DELEUZE, *Op. cit.*, p.161.

⁶¹ A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.124.

registro desse momento, mas o próprio momento é capturado e dado na tela, estabelecendo sua unidade indivisível com a imaginação do espectador.

É aqui que esse artigo traz um argumento que se revela muito importante para TARKOVSKI: a sua relação com o público. Inclusive, dedicando algumas páginas a uma autocrítica, onde ele percebe que se rendeu a uma tentação ideologizante da imagem, fechando-a em si mesma, num significado ou conteúdo próprio. Por uma questão ao mesmo tempo estética e ética, ele entende que o conteúdo de verdade da imagem não está dado no filme, senão no evento de nascimento dessas imagens no encontro com o público e, sua verdade, está na própria experiência de que consiste a imagem cinematográfica. “Em resumo, a imagem não é certo *significado* expressado pelo diretor, mas um mundo inteiro refletido como que numa gota d’água”.⁶²

Nesse ponto, o paradoxo surge como argumento para responder algumas perguntas que levanta – argumento de muita importância para uma teologia da imagem. A questão para ele é, referindo-se a Gogol, se a imagem tem de expressar a própria vida e não conceitos, não designando a vida, mas torná-la presente, corporificando-a e exprimindo seu caráter único. Como ela poderá fazer isso através de elementos concretos e típicos?

O paradoxo é que aquilo que há de único numa imagem artística torna-se misteriosamente típico, pois, por mais estranho que pareça, o típico está em correlação direta com o que é individual, idiossincrático, diferente de tudo o mais.⁶³

⁶² A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.130.

⁶³ A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.131. Adiante, TARKOVSKI retorna ao mesmo ponto: “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 será”, p.133.

O artista está sob efeito dessa novidade e unicidade da vida. “O que significam, em termos funcionais, Leonardo e Bach? Nada (...) Eles vêem o mundo como se o fizessem pela primeira vez”.⁶⁴ E o olham com uma atentividade não dirigida; é isso que lhes dá autonomia: representam a vida com um espírito livre para perceber, em sua simplicidade, a sua qualidade única, sua beleza. O que vale ressaltar que justamente na idéia de beleza, TARKOVSKI encontra um parâmetro crítico da arte enquanto concebia esta, com Hegel e diferente deste ao mesmo tempo, “como uma das manifestações superiores do espírito humano” que, ao lado da filosofia e da religião, consiste num código de potência “para falar do Absoluto, quer dizer, para tratar do cosmos e do mistério da presença do ser humano nele”.⁶⁵ Da simplicidade profunda da recriação da vida numa imagem artística é que depende, para TARKOVSKI, seu realismo – em suas próprias palavras:

A busca da perfeição leva um artista a fazer descobertas espirituais, e a empregar o máximo de esforço espiritual. A aspiração ao absoluto é a força que impele o desenvolvimento da humanidade. Para mim a idéia de realismo na arte está ligada a esta força. A arte é realista quando se empenha em expressar um ideal ético. O realismo é uma aspiração à verdade, e verdade sempre é bela. Nesse ponto, o estético e o ético coincidem.⁶⁶

Numa segunda parte do texto, TARKOVSKI desenvolve esses princípios nas suas implicações para o processo criativo do filme, uma teoria da forma cinematográfica. Define, assim, sua noção de “tempo, ritmo e montagem”, “roteiro e decupagem técnica”, “a realização gráfica do filme”, “o ator de cinema”, “música e sons”. Na exposição desses conceitos, ele revela sua

⁶⁴ A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.133.

⁶⁵ R. LLANO, *Cine y el poder transformador de la belleza*, p.5.

⁶⁶ A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.133-34.

distância da estética predominante ainda nesse período no cinema soviético; revela também que encontrava motivações e referências nos cinemas das vanguardas européias, indicando um desvio de caminho para, nos próximos anos, encontrar lugar para desenvolver seu trabalho.

1.2.5 Década de 80, ser como criança – *Nostalgia* (1983) e *O Sacrifício* (1986)

A década de 80 distancia TARKOVSKI da burocracia do cinema soviético e mesmo do solo russo, acentuando sua originalidade numa Europa receptiva a sua obra. O sofrimento pessoal pelo distanciamento que tem do filho é, de algum modo, motivo para lançar-se em projetos e produção de novos filmes. Também do ponto de vista teórico, na Europa, TARKOVSKI ganha não apenas os olhos de seus espectadores, mas também ouvidos de interlocutores que contribuiriam para a solidificação de seus conceitos e compromissos com o cinema e a arte.

Há também o aspecto autoral, a projeção de TARKOVSKI nesse período, aliado a muitos convites para realizações na Europa e nos Estados Unidos – a maioria deles rejeitados pelo diretor, cujos motivos alimentam o mito, embora TARKOVSKI mesmo declarava dificuldades de ordem pessoal. Em muitos escritos, faz veemente crítica contra toda e qualquer relação do cinema com a indústria do entretenimento, defendendo o cinema como arte por sua função espiritual e idealista. Mas, de forma explícita e pública, essa não foi uma polêmica que ele fazia de bandeira.

A polêmica está na sua obra, e essa mesma lança bases para, a partir dos anos 80, se construir o mito em torno de TARKOVSKI. Entre os fatores de sua “canonização”, as censuras sofridas na década de 70 inflamaram admiração numa geração posterior que convive com o vácuo cultural, espiritual e moral da abertura tardia. O acidente nuclear de Chernobyl, por exemplo, em abril de 1986, corrobora para uma projeção profética de TARKOVSKI, principalmente por seu explícito chamado a uma renovação espiritual e religiosa e sua visão de uma apocalipse tecnológica que caracteriza a cada um de seus filmes desde a década anterior.⁶⁷

Em 1983 é estreado o sexto longa-metragem de TARKOVSKI, *Nostalgia*, uma co-produção entre URSS (Mosfilm) e Itália (Rai), filmado nesse último país. O filme adentra o universo emocional do exílio de intelectuais russos através de um escritor e poeta, vivendo sua angústia ao lado de uma jovem atriz que o acompanha na viagem.

Chaadaiev na Suíça ou em Londres, Gogol na Itália, Dostoievski em Genebra, e mesmo TARKOVSKI em Toscana: os russos transformam sua nostalgia numa sorte de amor onicompreensivo, impossível solução das contradições históricas da Humanidade e que produz uma voz sentimental que faz alguém se sentir capaz de abraçar fraternalmente todos os povos da Terra.⁶⁸

Nostalgia dá uma atenção especial para antagonismos que perpassam a obra de TARKOVSKI, principalmente entre homem e mulher, entre maturidade e infância. O filme cria a situação de auto-exílio do poeta russo Andrei Gorchakov (Oleg Yankovski) no norte da Itália. Mergulhado em silêncio,

⁶⁷ V. JOHNSON ; P. PETRIE, *The films of Andrei Tarkovsky*, p.4.

⁶⁸ R. LLANO, *Andrei Tarkovski (1932-1986)*, disponível na Internet em <http://www.andreitarkovski.org/biografia.htm>, acessado em 06.11.2004.

entregue a um movimento de busca por um modo de vida que lhe satisfaça e preencha a nostalgia que o deprime – trabalhada por TARKOVSKI em belas imagens da casa e da infância. Viaja acompanhado de Eugenia (Domiziana Giordano com a voz de Lia Tanzi), uma jovem atriz atraente e sedutora que não esconde sua insatisfação com seu parceiro, pela nostalgia que o acomete. Ambos se hospedam num vilarejo, onde se deparam com a religiosidade do lugar: Eugenia tem seu estranhamento frente à relação das mulheres com sua maternidade e Andrei vive, pelo contrário, a cumplicidade com o estranho homem dado por louco e fanático, Domenico (Erland Josephson – Alexander em *O Sacrifício*), por sua vida solitária e visão de mundo.

O elemento que poderíamos destacar aqui é a relação que se estabelece entre Domenico e o poeta. Embora esse último viva a *nostalgia* é no encontro com o estranho que encontra uma resposta. Porém, a ação definitiva frente a esse sentimento incondicional, quem executa é Domenico – o irônico auto-sacrifício em praça pública. O poeta se reserva um ato mais modesto, cumprindo apenas a promessa feita a Domenico – cruzar a piscina de água sulfurosa com a vela acesa – fazendo disso seu ritual suicida.

O filme encerra com um sonho: a imagem de Andrei, com seu cachorro de infância, em frente à casa de sua mãe. A paisagem, contudo, está dentro das ruínas da igreja que Andrei visitara, introspectivo entre um cigarro e outro, durante suas longas caminhadas. Na ocasião dessa visita, a câmera acompanha Andrei, que anda solitário. Ouvimos, ao fundo, vozes e ladainhas de mulheres que acompanham uma missa impregnada no que resta das paredes da igreja. Uma voz feminina e uma voz masculina conversam entre si – ela: “Senhor,

não vê como ele pede? por que não lhe diz alguma coisa?”, ele: “pode imaginar o que aconteceria se ele ouvisse a minha voz?”, ela: “faça-o sentir a sua presença!”, ele: “eu o faço sentir sempre; ele que não se recorda”.

A recordação, contudo, como um “novo nascimento”, só lhe é possível apenas com a morte, acentuando o caráter trágico e último de sua condição, levando à radicalidade do problema que define a personalidade do herói da filmografia de TARKOVSKI.



Nostalgia – o suicídio do poeta Andrei (Oleg Yankovski).
DVD, Continental, 2004.

A repercussão desse filme foi muito grande, sob a projeção que lhe deu a premiação no Festival de Cannes de 1984. Alcançou também uma repercussão muito pessoal, pois, TARKOVSKI, semanas após a estréia de *Nostalgia*, anuncia à imprensa que não mais voltaria a sua pátria. Sua vida nesse período é marcada pelo rompimento de relações familiares, conjugais e fraternas. Tudo isso, porém, colocado sob apenas uma razão com que, publicamente, TARKOVSKI

justificou sua atitude: “apenas aqui, na Europa, poderei continuar fazendo meus filmes longos e enfadonhos”.⁶⁹

Retrospectivamente, *Nostalgia* prepara e abre caminho para o filme seguinte de TARKOVSKI. Seria, então, a última obra que ofereceria ao público, *O Sacrifício* (1986), antes de falecer no ano seguinte. Em 1986, o filme ganhou o Prêmio Especial do Jurado em Cannes, assinalando a definitiva reverência do cinema europeu a TARKOVSKI. *O Sacrifício* é considerado sua obra-prima, não apenas por ser seu último filme, mas porque nele há uma maturação de sua poética, explicitando e sintetizando os temas com os quais lidou em toda sua carreira. A história trata de um eventual encontro em família, surpreendido pelo anúncio na televisão acerca de um lançamento de um míssil nuclear e a instrução de que todos se mantenham em suas casas até uma possível segunda ordem. A angústia de Alexander (Erland Josephson) que reúne filho, filha, esposa e amigos em sua casa, o oprime a ponto de se dispor a um sacrifício a fim de salvar sua família e seus amigos.

⁶⁹ R. LLANO, *Andrei Tarkovski (1932-1986)*, disponível na Internet em <http://www.andreitarkovski.org/biografia.htm>, acessado em 06.11.2004.



O Sacrifício – detalhe do quadro “A adoração dos Magos”, de Leonardo da Vinci. DVD, Continental, 2004.

A produção desse filme foi sueca, em total independência de Moscou; filmado em locações no norte da Suécia, contando com um elenco também europeu. Erland Josephson, que atuou como Domenico em *Nostalgia*, tem aqui o papel principal de Alexander.⁷⁰ Um detalhe significativo é o fato de o roteiro desse filme unir, nesse personagem, uma dinâmica que havia entre Domenico e Andrei, no filme anterior, principalmente, a ação sacrificial. Mas, também, outros antagonismos e temas que acompanham sua obra se fazem presentes, bem como imagens recorrentes da casa, da mulher, da água, natureza e de interiores. A história que o filme conta e o olhar com que o faz, nos leva a pensá-lo, de fato, como uma síntese da criação de TARKOVSKI.

Ainda quanto à produção do filme, há um fato peculiar que vale ser mencionado com respeito à filmagem da cena do sacrifício da casa de Alexander.

⁷⁰ O ator Erland Josephson e, sobretudo, o diretor de fotografia Sven Nykvist, têm a sua carreira na Suécia ao lado de Ingmar Bergman, aproximando mestres que, na verdade, se admiravam mutuamente. Principalmente quanto ao fotógrafo Sven Nykvist que fez escola ao lado de Bergman, por sua sensibilidade à paisagem e à iluminação característica ao norte europeu – potencial que colabora especialmente ao filme de TARKOVSKI.

A casa é uma réplica de uma das casas em que TARKOVSKI residiu em sua vida adulta, com sua esposa. Na cena em que Alexander conta ao filho sobre como ele e a mãe do menino encontraram aquele lugar e decidiram fazer ali sua casa, esse fato é vivido por TARKOVSKI e sua segunda esposa, Larissa. Nesse sentido, uma vez que TARKOVSKI dedica o filme a seu filho, é realmente o pai contando essa história ao filho.

Nas filmagens, contudo, ocorre um problema muito grave: já em meio ao incêndio da casa, o diretor de fotografia Sven Nykvist constata o emperramento da câmera – o único aparelho que gravava naquele momento. O pior acontece, a cena é perdida e com ela o cenário. Uma nova casa precisou ser construída – e as condições de produção não eram a de um grande estúdio – envolvendo a equipe por mais quinze dias, inclusive tendo que haver acordo de todos para “sacrificar” certas quantias, a fim de manter o orçamento. É um fato que o filme, evidentemente, oculta, mas que enriquece significativamente um enfoque do filme a partir de sua produção e o processo de criação.⁷¹

Na opinião de TARKOVSKI “o filme é uma parábola”, passível a muitas interpretações, e que se propõe a discutir a humanidade em meio à década de 80. Especulando sobre o tema da catástrofe nuclear, reúne suas críticas à civilização tecnológica, ao estilo de vida de sua cultura sob o real potencial de autodestruição do planeta pelo ser humano. O filme lança seu olhar, contudo, na direção não exatamente de uma resposta moral ou de uma ética geral; ao contrário, encarna-se no dilema pessoal do protagonista e sua atitude de auto-

⁷¹ Cf. o relato e imagens da produção na situação em que acontece o emperramento da câmera no *making of Dirigido por Andrei Tarkovski*, direção de M. LESZCZYLOVSKI, 1986. In. Dossie Tarkovski, v.4, DVD, Continental, 2004.

sacrifício cuja motivação essencial é o amor e mesmo a carência desse. Nas palavras de TARKOVSKI:

O que me impeliu foi o tema da harmonia que nasce apenas do sacrifício, da dupla dependência do amor. Não se trata de amor mútuo: o que ninguém parece entender é que o amor só pode ser unilateral, que não existe outra espécie de amor, que, sob qualquer outra forma, não é amor. Se não houve entrega total, não é amor. É impotente, e no momento, é nada.⁷²

Como artista, TARKOVSKI nunca escondeu a intencionalidade que afeta sua criação: alcançar e registrar em sua lente uma observação da vida, cujo critério de autenticidade e verdade é a alma humana. “Isso não é meu trabalho, filmar é minha vida”, diz numa entrevista.⁷³ O filme, além de se dar numa relação entre estética e ética, ganha também um valor heurístico, no princípio da relação entre obra e público que busca estabelecer com esse uma comunicação de experiência, de uma verdade essencial e amorosa. A originalidade de TARKOVSKI está naquilo que ele chamava de “ligação orgânica” entre autor e obra e o modo como partilhava de si mesmo através de seus filmes. A medida em que fazia isso, recriava suas próprias memórias e infância. Como refere o filme em seu início e fim, “no princípio era o verbo”: o que experienciamos em *O Sacrifício* é uma relação de almas, em que o verbo não necessariamente precisa ser dito, mas pode ser partilhado na presença apenas.

Concluindo

Temos até aqui um panorama da trajetória artística de TARKOVSKI e, uma noção de situações que acompanharam e motivaram a formação de seu estilo

⁷² A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.260.

⁷³ *Dirigido por Andrei Tarkovski*, direção de M. LESZCZYLOVSKI, 1986. In. Dossie Tarkovski, v.4, DVD, Continental, 2004.

artístico, um cinema de um realismo contemplativo. No desenvolvimento de sua obra, percebemos que alguns temas estiveram muito presentes: a *identidade nacional* nas três primeiras obras – incluindo seu trabalho conclusivo da faculdade de cinema, cuja questão latente é a identidade cultural russa em conflito com a ideológico-política. A partir desse tema, já no trabalho *Andrei Rublev*, insere o *tema da reconciliação* e, ao mesmo tempo, o *tema do desvio*, a saída e a possibilidade de retorno para casa, como busca por essa reconciliação.

Mergulhando nessas questões da alienação do indivíduo, seu desejo por reconciliação e mesmo de busca por um retorno ao original (a casa), é que os filmes de TARKOVSKI vão ganhando complexidade estilística. A trama simbólica vai mais e mais impondo uma via indireta de comunicação com o espectador, passando esse a atuar com o seu olhar, sobretudo na estruturação da narrativa. É o que temos em *Solaris*, *O Espelho* e *Stalker*, onde a tônica da insuficiência humana e do limite para uma reconciliação original é colocada tanto sobre o conhecimento científico quanto sobre a ética, preparando e dando lugar ao *tema da nostalgia da infância*. Retrospectivamente, esse tema está presente em toda a obra de TARKOVSKI, sobretudo em razão do peso que ele dá em seus filmes para o estado de sonho de seus personagens e a estrutura narrativa onírica dos filmes.

Outra questão importante está na insistência por representações da infância e da vida adulta de seus protagonistas, sempre masculinos e caracterizados com argumentos de forte acento biográfico. Essa talvez seja uma das marcas de um cinema autoral, isto é, quando o filme é assinado tal como um quadro, onde a relação entre autor e obra se torna o próprio princípio criador da obra.

Se o filme é uma narrativa do olhar, nos interessa perceber que o olhar de TARKOVSKI é afetado por essa crise entre identidade e tradição como pertencimento, pelo desejo de reconciliação, por busca de uma originalidade e pelo sentimento nostálgico próprio da condição de ser um estrangeiro, um errante, e, como no fim de sua vida fora levado às últimas conseqüências, a condição de exílio. Trata-se, sem

dúvida, de uma biografia e uma história particular, mas que com o processo artístico, unindo a técnica cinematográfica a uma representação dessas particularidades, ganha a repercussão universal da poesia e da comunicação simbólica, própria para a presentificação das ausências que tanto afetam o cineasta.

Nosso próximo passo é entrar neste universo criado por TARKOVSKI, a partir de sua última obra. O objetivo é de enriquecer os detalhes do olhar que consiste o filme, a postura que nele está implicada e o desejo que projeta sobre aquilo em que coloca seus olhos, para exercermos a interpretação a partir do modelo de uma teopoética do filme, com vistas a uma “teologia da imagem em movimento”.

2 A TROCA DE OLHAR COM O FILME *O SACRIFÍCIO*

Uma análise fílmica numa *sinóptica teopoética*

É necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem: se há uma filosofia da poesia, ela deve nascer e renascer por ocasião de um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, muito precisamente no próprio êxtase da novidade da imagem.

– G. Bachelard, *Poética do espaço*.

Um primeiro plano fixo se abre gradualmente e expande na tela o detalhe de uma pintura: um personagem idoso em traços grotescos, olhando para cima, entrega um objeto à mão que se lhe estende, de uma criança. A música é uma ária de Johann Sebastian Bach, “*Erbarne Dich, mein Gott*”⁷⁴; ela se harmoniza à imagem e a torna o próprio momento em que a súplica é ouvida. É uma situação puramente no tempo, que se estende ao longo de quase seis minutos, enquanto são dados os créditos do filme. Entrementes, a música pára; e já ouvíamos o soar de gaivotas e o vagar de ondas ao fundo. Um movimento sutil, como se a câmara ascendesse o olhar, revela outros detalhes do quadro. A criança que pega o objeto está num colo, e com sua outra mão aponta qualquer coisa acima que lhe chama a atenção. E a câmara segue no seu movimento, como se a procura do foco de atenção da criança. Um outro rosto, iluminado, aparece direcionado à criança; há sombras atrás dessa figura,

⁷⁴ “Tem misericórdia, meu Deus, por minhas feridas. Aproxima teu olhar, meu coração e olhos choram amargamente diante de ti”. Esta ária insere um Kyrie logo após a leitura da traição de Pedro em “A paixão segundo São Mateus”.

de onde uma ou duas mãos apontam também para cima, onde agora começa aparecer uma árvore. Atrás desta outras figuras, talvez femininas, talvez angelicais. Subindo mais, a câmera mostra um cenário de desolação e aridez ao fundo, contrastando, por fim, com o verde intenso das folhas da copa da árvore sobre a qual, agora, a câmera pára – talvez por encontrar o que apontava a criança. A presença vívida da árvore na tela se enche com o ruído de água, ondas e gaivotas – natureza viva. O filme retornará em momentos-chaves da narrativa a esta pintura, e nos dará a conhecê-la como sendo “A adoração dos magos” de Leonardo Da Vinci.

Esta é uma descrição da cena dos créditos do filme *O Sacrifício*. Na abertura, uma dubiedade já é sugerida entre o “presente” que o rei mago traz ao Jesus-criança de Da Vinci e o “sacrifício” do Cristo que ressoa na música de Bach. A ausência de movimento pela falta absoluta de ação dos personagens literalmente, ou melhor, pictoricamente fixados a tela, causa o primeiro estranhamento que, se aceito pelo espectador, lhe abrirá as portas para a história que está por vir. Pois é uma ausência de movimento aparente: o tempo da imagem se faz um convite ao *movimento para a imagem*, ao seu interior. O filme que está iniciando exige uma distração atenta – um espectador passível ao que vê e ouve.

2.1 Um primeiro olhar sobre o filme (sinopse)

Alexander (Erland Josephson), um homem em torno de quarenta e cinco anos, há algum tempo abandonou os palcos do teatro, quando encenava uma adaptação de *O Idiota* de F. Dostoievski, fazendo o papel de Príncipe Mischkin. Sua vida agora parece ganhar sentido na dedicação a seu filho (Tommy

Kjellqvist), um menino de não mais que dez anos que se recupera, emudecido, de uma cirurgia na garganta. Alexander, por sua vez, fala. E parece tentar sumir num esconderijo de palavras e opiniões sobre os excessos da civilização moderna, onde se vê, talvez, livre de suas angústias particulares. Entregue a absoluta escuta, o menino brinca... Aquele dia comemorava o aniversário de Alexander, para o qual a família e alguns amigos se reuniram na casa que em outros e bons tempos Alexander e Adelaide (Susan Fleetwood), mãe do menino, construíram juntos. Antes de contar essa história ao filho, porém, Alexander está com o menino na praia, onde plantam uma árvore morta. Pai e filho começam o filme brincando com a parábola da árvore estéril, que percorre relatos dos evangelhos do Novo Testamento, chamando-a de “ikebana”.⁷⁵ Qualquer gesto, por mais banal, ritualizado no tempo como um modesto sacrifício, tem poder de transformar as coisas, ensina Alexander ao filho... As primeiras felicitações são trazidas ao aniversariante por Otto (Allan Edwall), o carteiro enigmático e divertido que se insinua íntimo a Alexander. Torna-se inevitável uma longa conversa sobre as preocupações metafísicas do carteiro. Alexander, embora ainda há pouco não fora menos simplório com suas idéias a respeito de gestos rituais, resiste cético às idéias quanto ao eterno retorno de Otto. Mas fica sem palavras quando surpreendido pela perspicácia do homem, ao ouvir sobre suas impressões a respeito dele – sempre triste, como se numa estação a espera de um algum trem. Na despedida, o carteiro também brinca, e Alexander retomando a palavra, ensina ao filho: “no princípio era o verbo; mas você está mudo como um peixe”... Na casa, as alegrias com presentes se perdem nas intrigas de

⁷⁵ A palavra é japonesa, significa “arranjo floral”. Trata-se de uma tradição milenar que une ao estético os conceitos filosóficos do budismo. Seu princípio enfatiza as linhas do arranjo que são sempre em número de três, por consistir de um princípio espiritual e cósmico, unindo Céu, Terra e Homem.

meias-conversas que sugerem vir de muito tempo. O que, porém, surpreende a todos são os sons de destruição vindos de fora e, ao mesmo tempo, dando lugar à explosão da crise familiar que tanto se antecipava. O leite é derramado.... A televisão, como um arauto, anuncia se tratar do início de uma guerra nuclear. Alexander encontra motivos para sua espera obstinada e se entrega à oração – abriria mão de todo seu conforto, inclusive de sua casa e mesmo de sua fala, se lhe fosse poupada a vida das pessoas que ama, naquele terrível momento... O início de um apocalipse íntimo entrega Alexander a um sono profundo e um sonho o leva às portas de uma igreja inacessível. É despertado por Otto que traz uma estranha mensagem sobre Maria (Gúdrun Gísladóttir), a empregada misteriosa, e a possibilidade dela realizar o desejo de Alexander – “peça para ela fazer amor com você”... Realidade? Sonho? Talvez nada tenha acontecido, mas Alexander já traz em seus ombros um mundo inteiro salvo por sua oração – bem como por seus desvios à casa de Maria. Põe fogo em sua casa e mergulha no silêncio... Alheio a todos, o menino segue o seu caminho, levando consigo dois baldes com água e rega a parábola com que brincavam outrora ele e o pai. A música de Bach convida a ficar, e o menino se ajeita no chão para reparar nos galhos ressequidos da árvore morta. Tem, agora, sua voz devolvida, e fala para si como se numa primeira vez: “no princípio era o verbo... por que, papai?”

2.2A imagem movimentada pela câmera de Tarkovski: economia visual, sonora e narrativa do filme

O momento metodológico que se nos coloca neste segundo capítulo é o da análise do conteúdo que nos é comunicado na experiência com o filme “O

Sacrifício”, a partir da imagem movimentada pela câmera de TARKOVSKI; “corpo” que liga organicamente sua idéia a uma forma e encarna suas metáforas num filme-olhar. É neste sentido orgânico que usamos o termo “economia”, como o uso dos recursos formais e estilísticos com os quais TARKOVSKI une a diversidade de imagens e temas para construir a unidade poética de sua última obra.



Fonte: Internet

Com a análise do conteúdo do filme, por sua vez, queremos avançar de um *olhar o olhar* como experiência de espectador de cinema, para um *olhar o olhar nos nossos olhos*, a experiência crítica como “troca de olhar”. Neste sentido, um dos mestres mais reverenciados por TARKOVSKI, Luis Buñuel, nos propõe a metáfora deste exercício nas primeiras cenas de seu filme *O Cão Andaluz* (*Un Chien Andalou*, França, 1929), a imagem do corte no olhar (cf. ao lado), que por sua força expressiva ou fechamos os olhos, ou os “trocamos” através da *crisis* que o filme quer oportunizar ao seu público.

A *decupagem* é lâmina que instala o “corte do olhar”. Do francês *découper*, “cortar em pedaços”, designa o procedimento técnico de transcrição detalhada do roteiro para a finalização do filme na montagem. Na análise, a decupagem permite a apreensão dos elementos visuais, sonoros e narrativos que constituem a forma do filme. E por meio deste exercício ainda descritivo nos abre os olhos para nossa própria participação no filme, nos deixa enxergar as associações e estranhamentos que “vazam” na experiência com a imagem.⁷⁶

⁷⁶ Para uma mais completa definição da decupagem na análise fílmica e diferentes propostas metodológicas, cf. F. VANOYE; A. GOLIOT-LÉTÉ, *Ensaio de análise fílmica*, p.15-16;123s.

Quanto a este proceder, nossa análise visa caracterizar primeiro o “olhar do filme” e, por isso, dispensa uma decupagem do filme em sua totalidade. Nos concentraremos em algumas cenas, detalhando as dinâmicas da mediação da câmera movimentada por TARKOVSKI: as perspectivas, os movimentos, as presenças pelas quais o cineasta movimenta a imagem no tempo de um encontro com o mundo. Para facilitar a leitura sem prejudicar o rigor do argumento, tomamos algumas medidas metodológicas: termos técnicos da decupagem relativos aos tipos de olhares da câmera, seus movimentos e posições, visto a importância destes para percebermos os afetos deste olhar, os definimos em nota de rodapé em sua primeira ocorrência. Uma segunda medida, para partes mais longas de descrições detalhadas de cenas, usamos um parágrafo com formatação específica. E, finalmente, visto que não seguimos a ordem narrativa das cenas, dispomos imagens capturadas de cenas do filme em formato digital para situar a análise no filme.

2.2.1 Economia visual

O filme se nos oferece como um olhar que é mais que perceptivo; ele é visionário e pensante, ao mesmo tempo. São estas as disposições a que o prólogo, descrito acima, convida. Nosso objetivo nas páginas que seguem é caracterizar o “ponto de vista” pelo qual opera o filme e a maneira como usa dos recursos de câmera para criar o que chamamos de uma economia visual. Não nos importa apenas o que enxerga, mas como o faz.⁷⁷

⁷⁷ Baseamos nossas distinções de planos a partir do que propõe G. DELEUZE, *A imagem-tempo*, p.14s, com a noção de “optisignos”. Ele difere dois tipos, “as constatações e as ‘instatações’”, uns dando uma visão profunda à distância, tendendo para a abstração, os outros, uma visão mais próxima e plana, induzindo uma participação.”

2.2.1.1 Planos e seqüências – aproximação, distanciamento e participação do olhar

O plano cinematográfico se define pelo enquadramento da imagem, cuja variação se dá essencialmente pela proximidade ou distanciamento da câmera em relação a seu objeto, sua posição entre alta e baixa e seu ângulo. Seria uma fotografia, não fosse o movimento registrado junto à imagem e principalmente o movimento da própria câmera enquanto registra. Na análise, o plano é a unidade mais básica e mais complexa do filme, como a célula de um tecido vivo; sobre ele recaem todas as possibilidades de constituição da imagem, definidos pela posição e pelo movimento da câmera, iluminação, cor, som e a ação narrativa quando combinados numa seqüência. Plano e seqüência formam os órgãos internos daquilo que chamamos “cena”, já do ponto de vista da narrativa acontecendo diante de nossos olhos.

Como nos antecipa a cena dos créditos do filme, *O Sacrifício* se caracteriza pela câmera fixa e por cenas de longa duração. Quando há movimento da câmera, é de um olhar lento e discreto. Há no filme uma atitude de permanência e espera atuando no olhar em cada cena.⁷⁸ Na criação cinematográfica, porém, a inércia também é um “movimento” e, como opção estética, é a transfiguração do movimento em tempo, desviando o olhar da expectativa pelo que segue a ação para focar na própria ação e na experiência do espectador frente a ela. É no tempo que necessariamente algo tem de acontecer, principalmente pela via do estranhamento: o desvio do olhar do consumo de

⁷⁸ Vimos no primeiro capítulo algo desta espera na biografia de TARKOVSKI. Neste sentido, a nostalgia seria uma poderosa metáfora a partir da qual poderíamos compreender não apenas biograficamente mas estilisticamente o seu cinema. Trataremos disso no terceiro capítulo.

curiosidades para a contemplação.⁷⁹ A cena que abre o filme, após os créditos, por exemplo, dura nada menos que 9m05s, numa seqüência sem cortes, assim chamada de *plano-seqüência*.⁸⁰

[0h7m47s] O plano aberto e distanciado dá uma visão da paisagem, em cores de um azul acinzentado: o mar nórdico ao fundo, já prenunciado pelos sons das gaivotas e das ondas durante os créditos, sugere o ponto de fuga: céu e mar numa massa homogênea devido à concentração de luz. Os personagens ocupam o centro da tela; estão à margem da praia plantando uma árvore morta, contrastando com a árvore de verde vívido dos créditos – sem palavras ou ações indicativas para isso, uma relação se estabelece entre a árvore da pintura que encheu vividamente a tela, a secura “real” da planta que agora está no centro da tela e o agito das águas, numa beira-mar que corta a tela em diagonal e se perde em profundidade.

⁷⁹ Neste desvio há algo de suma importância para uma teologia da imagem em movimento, que é a passagem do que poderíamos chamar de um olhar-consumista para um olhar-eucarístico: ambos são eróticos, diferindo essencialmente na relação com seu objeto de desejo, o primeiro de posse, pressupondo a separação, o segundo de gratidão, pressupondo a unidade e o gozo. E não são olhares antagônicos, mas relativos, e caracterizam a ambigüidade do olhar como tal.

⁸⁰ O plano-seqüência consiste de uma seqüência sem cortes, e estilisticamente uma radical imitação do olhar humano. G. DELEUZE, *A imagem-tempo*, p.104s., credita a concepção do “plano-seqüência” às vanguardas cinematográficas dos pós-guerras, principalmente ao neo-realismo italiano. Seu surgimento é já por si mesmo uma subversão da linguagem clássica de cinema, e expressou uma preocupação mais que por um realismo sócio-histórico dos “novos cinemas”; foi antes a expressão do desejo por uma relativização do esquema sujeito-objeto na experiência do cinema, propondo a representação de uma nova ou pelo menos uma *metarealidade* na fronteira entre real e imaginário mesmo e justamente em situações onde nada, aparentemente, aconteça. Por isso, podemos entender o plano-seqüência como o primeiro passo dado para um cinema contemplativo.



O Sacrifício – pai, filho e a árvore infrutífera. DVD, Continental, 2004.

O plano-seqüência segue com um único movimento de câmera, um *travelling*⁸¹ que acompanha a ação dos personagens durante uma caminhada. Com tal procedimento, a câmera coloca a cena sob total responsabilidade dos atores, que deverão sustentar a situação dramática sem ajuda de efeitos ou combinação de planos. Por isso, justamente, não há muito o que dizer sobre a atividade da câmera; ela está praticamente parada, e se anula de modo a dar lugar absolutamente ao que registra. Aqui temos algo característico de TARKOVSKI, onde o recurso técnico favorece uma opção ao mesmo tempo estética e ética pelo ator de cinema e pelo “estado de espírito” que ele cria. Assim, TARKOVSKI

⁸¹ O *travelling*, do inglês *to travel*, “andar, percorrer”, é o nome do movimento de câmera possibilitado pelo uso de trilhos sobre os quais a câmera se desloca num movimento contínuo e simétrico. O nome já indica algo significativo, colocando literalmente o movimento da imagem a cargo da câmera. Quando ela acompanha uma ação de deslocamento na cena, de certo modo ela esconde o potencial expressivo deste movimento mantendo o princípio de enquadramento. Porém, quando este movimento é feito em detrimento do plano, ele desloca a ação da imagem para o exercício do olhar, tornando-o independente da ação narrativa. Nestes casos, o *travelling* é que entra em cena, criando um olhar fantasmático próprio para imagens de sonho, memória e devaneio, em contraste com a câmera que se desloca no ombro, sugerindo um realismo “jornalístico”.

procura eximir-se do olhar, deixando-o com o espectador. O rigor criativo nestas cenas se concentra na direção dos atores, na *teatralidade do cinema*.⁸²

Porém, ao contrário de sugerir um olhar abstinente, operando dessa maneira, TARKOVSKI sedimenta na imagem seu princípio formativo de “esculpir o tempo” através do registro fílmico. Adiantando algo do aspecto narrativo do filme é significativo que, apesar do volume de informações que nos dão os diálogos nesta cena inicial, com seus mais de nove minutos, ela não apenas nos “informa” acerca dos personagens, mas sobretudo nos “impressiona” com eles. Mais que contar uma história, importa para TARKOVSKI criar exatamente estes elos afetivos, de identificação e estranhamento pelos quais a imagem instala no espectador os seus movimentos.⁸³

Aproximações: primeiro plano, primeiríssimo plano e planos de detalhe

O *primeiro plano*, por sua aproximação ao objeto, explicita a positividade erótica do olhar, agigantando o objeto de seu interesse na tela. Se evoluir do *primeiríssimo plano* ao *plano de detalhe*, revela também o desejo por penetrar na realidade de seu objeto e sua intenção de profundidade. Estes consistem da economia de aproximação, namoro e sedução do olhar e seu objeto. Ganha sua força como momento que convida e prepara à participação, a

⁸² “A única coisa que um ator de cinema tem de fazer é expressar em circunstâncias específicas um estado psicológico peculiar apenas a ele próprio, sendo fiel à sua estrutura emocional e intelectual”, A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.172. Cf. sobre a noção de teatralidade do cinema no capítulo “2.2.4. Personagens”, p.119s.

⁸³ A imagem poética possui o que BACHELARD chama de “elementos cinestésicos”, que consistem em traços de movimento da subjetividade do poeta para a do fruidor da obra. Assim, um desenho da casa “inclui, em particular, os movimentos pelos quais se chega à porta. O *caminho* que conduz à casa é freqüentemente uma subida. Às vezes ele convida”, G. BACHELARD, *A poética do espaço*, p.85. A imagem em movimento do cinema ganha seu poder poético e expressivo justamente por “acionar” este potencial cinestésico entregando a imagem ao tempo.

união com seu objeto de desejo. Mas enquanto exercício restrito ao olhar, não do corpo em sua totalidade, permanece ainda pressupondo a distância no jogo de identificação – mesmo que esteja tão perto daquilo que olha. Nas primeiras imagens de *O Sacrifício* temos exatamente isto, na passagem do detalhe da árvore do quadro de Leonardo Da Vinci, à árvore que pai e filho estão plantando: dá-se uma identificação sob o contraste de vida e morte, fertilidade e esterilidade. Um contraste que acontece antes nas dimensões da mudança de planos que, do detalhe abre-se à imensidão da paisagem da praia, projetando sobre esta última a intimidade e a harmonia do instante anterior.

Em seu desenvolvimento, o filme concentra suas aproximações no personagem Alexander: até ele ou ao que ele enxerga. Nesta intimidade, uma ambigüidade se instala entre um *estado de olhar obsessivo* do personagem – sua espera por algo definitivo e final a qualquer momento, expresso, por exemplo, na cena de sua oração – e um *estado de olhar contemplativo*, almejando a participação que só pode acontecer sem perdas de identidade. Entre estes olhares passa o eixo em torno da qual a narrativa se desenvolve, acompanhando o drama vivido por Alexander: somos levados ao centro das emoções do personagem, e nos identificamos com ele também em sua ambigüidade.



O Sacrifício – Alexander entrega-se à oração. DVD, Continental, 2004.

Contudo, o detalhe que estes planos de aproximações revelam como seu objeto é o rosto do personagem, mais precisamente o seu olhar. Há um jogo de espelho nestes planos, cujo reflexo, porém, se dá sobre a membrana viva da imagem em movimento. O olhar nos aproxima a um duplo refratário: de repente, o jogo de identificação ganha a regra fundamental de nos aproximarmos por uma via indireta, a cumplicidade característica ao estranhamento. É o corte do olhar que Buñuel propõe em *O Cão Andaluz*: estas imagens nos devolvem o olhar justo quando, aparentemente, elas mais nos sujeitam os olhos ou, dito de outra forma, tanto mais se evidencia o objeto do olhar, mais nos desvia ao que nos é estranho em nós mesmos.⁸⁴

⁸⁴ Este estranhamento que revela na intimidade do “familiar” – “heimlich” – algo clandestino, escondido – “un” – é tema de investigação de Freud em *O Estranho* (*Das Unheimliche*, 1919). No texto, Freud chega a distinção de dois tipos de estranho, o que é gerado por um retorno a crenças primitivas (animistas) superadas e por um retorno de recalques da infância. E faz, ainda, uma observação especial ao estranho descrito na literatura, pois “muito daquilo que não é estranho em ficção sê-lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo lugar, que existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção, do que na vida real.” A estética do estranhamento do cinema ganha seu potencial reunindo características das três distinções que faz Freud: o encanto da imagem em movimento está em sua natureza “animada”, sua capacidade em transitar entre real e imaginário explora o campo da fantasia infantil e, por fim, com a técnica de montagem possibilita criar uma narrativa do olhar, acentuando na ilusão da imagem o efeito de estranhamento por meio dos códigos de realidade que é capaz de registrar e projetar na tela.



O Sacrifício – trocas de olhares com o espectador. DVD, Continental, 2004.

Nas imagens acima temos primeiros planos endereçados ao espectador, isto é, não se trata do olhar de algum personagem que vemos, mas o olhar da câmera, objetivo por princípio, narrativo por intenção. Porém, mesmo assim o referente dramático permanece, o personagem Alexander. Por exemplo, a imagem de Maria que na cena coloca-se diante da câmera para repetir a lista de tarefas que acabara de ganhar da patroa Adelaide, expondo-a a um certo ridículo, pela petulância de suas ordens. O filme coloca o espectador diante do antagonismo entre Maria e Adelaide, convidando à cumplicidade com Maria – a mesma que será a de Alexander.

Noutra imagem, de Alexander e Otto, temos a cena em que ambos reparam na gravura da pintura que o primeiro tem em seu escritório. A riqueza deste plano de proximidade é que a câmera assume o lugar do quadro. Tudo aquilo que essa pintura sugeriu no detalhe da cena dos créditos, agora torna-se o ponto de vista do diálogo entre as personagens.

[48m35s] Um primeiro plano da gravura do início do filme aparece e ouvimos sobre a música da flauta japonesa o carteiro Otto perguntar numa voz lânguida “O que é isso?”. Alexander está ali e indaga “O quê?”, quando Otto aparece em primeiríssimo plano numa expressão de receio, e logo em seguida Alexander entra no campo de visão do plano, seu olhar a procura do que teria chamado atenção de Otto. “Aquele quadro na parede, o que é? Não dá para

ver, está escuro demais”. Alexander, instigado, responde “É A Adoração dos Magos, de Leonardo. Uma reprodução, é claro”, mantendo a voz baixa como se evitando acordar alguém. Atônito e querendo se afastar, Otto exclama “Meu Deus, é horrível!”, e se afasta, para dizer “Eu sempre tive medo de Leonardo”, saindo pela sacada. Alexander permanece e volta-se novamente para o quadro que assiste ao diálogo. O plano é mantido quando Alexander vem andando em direção à câmera, para se aproximar do quadro. Ouvimos, além da flauta japonesa, um anúncio do rádio ou da televisão sobre a guerra que acabara de começar – “Estão sendo organizados por todos os lado. E é responsabilidade dos oficiais do exército. Cada cidadão responsável deve ter coragem e calma, ajudando o exército a manter calma, ordem e disciplina...”. Embora a câmera sugira estar na perspectiva do quadro, este estava mais ao fundo do recinto, para onde Alexander se dirige e, de súbito, a imagem que temos é dele vendo o quadro através de uma vidraça que projeta seu reflexo sobre a imagem do quadro. [50m11s]

Esta cena nos faz pensar o modo como o filme coloca o princípio de aproximação em relação a objetos, levando em conta, novamente, que o filme inicia justamente nesta situação, de “imersão no coração das coisas” – neste caso, na pintura diante da qual agora Otto e Alexander se aterrorizam. De modo geral, estas imagens intensificam o afeto que move o olhar a estes objetos inanimados, os reais e, ao mesmo tempo, obscuros motivos que inserem uma narrativa no universo de coisas paradas.



O Sacrifício – os objetos que testemunham segredos. DVD, Continental, 2004.

Estes deixam de ser objetos, tornam-se presenças, cúmplices de Alexander, como se tudo a sua volta lhe devesse obediência e amizade. Estes objetos privilegiados pelo o olhar nos fazem pensar nas mãos que os tocaram e nos pensamentos que dispuseram junto deles, imprimindo-os com suas digitais.

Distanciamentos: planos médio, de conjunto e “americano”

A economia de distanciamentos privilegia o olhar cotidiano; é a “economia doméstica” do cinema, que por sua banalidade surpreende ao se revelar tão empírica. Posiciona-se em relação a seus objetos com ligeiras distâncias, valorizando certa tendência do olhar corriqueiro em acolher a maioria dos objetos e das presenças que compõem a realidade tida por concreta. A diferença é que no cotidiano o olhar distrai-se na procura de algo e se fixa àquilo que encontra. No cinema, esta atitude cotidiana de “distância ligeira das coisas” se cola ao olhar e este se torna um olhar-cotidiano, como de um insaciável curioso.⁸⁵

Estão sob este princípio de distanciamento os *planos de conjunto* (grupo de personagens), *médio* (personagem de corpo inteiro) e *americano* (personagens da cintura para cima), com suas variações e combinações. O que os torna comum é essa postura de, fazendo parte da situação, manter certa distância. Na análise da imagem a pergunta que se coloca é pelos motivos deste distanciamento: por que permanecer olhando? O cinema, aqui, tem um encanto

⁸⁵ Em se tratando de um olhar, o cinema pressupõe um corpo que “o carrega”. Esta questão levanta G. DELEUZE, *A imagem-tempo*, p.227s, onde distingue o “corpo cotidiano” do cinema e o “corpo cerimonial”. Nestes, as referências são espaço-temporais.

particular e, de certo modo mórbido, de criar a situação sem sofrê-la, flagrando o espírito *voyeur* da observação direta que se quer neutra.

Não menos ambíguo, este princípio de distanciamento revela também uma expectativa, uma esperança de realização que, se não acontece ao observador, porventura poderá acontecer aos seus olhos, nessa situação de poder ver sem interferir – que é um verbo de sofrer mútuo. A cena do beijo é geralmente numa certa distância, o “plano americano”, que pelo enquadramento do corpo, se quer dessexuado, dando ao encontro amoroso um sentido pudico. A visita de Alexander a Maria é uma cena de interior que tende ao segredo. Maria lhe dá boas vindas, lhe lava as mãos, ouve o que Alexander tem a dizer e o ama. A média distância privilegia o olhar de desejo por Maria, quando esta se desnuda e leva Alexander para sua cama.

É neste ponto que o olhar-cotidiano transfigura-se num olhar-sonho. Afinal, este planos sob o princípio de distanciamento, se afastam de que precisamente? Qual é seu foco na diversidade de objetos e presenças? Eis a chave, o jogo de distanciamento entre planos de conjunto, médio e americano se dão a partir das personagens, das protogonias e antagonias, dos encontros e desencontros, das projeções daquilo que o ser humano tem de mais particular e misterioso, sua presença.

O filme *O Sacrifício*, porém, faz outra pergunta: por que não permanecer olhando? E a coloca no inquietante olhar que acompanha as cenas de interiores da casa de Alexander. Aos 29m30s de filme temos a primeira destas cenas em sua casa, uma *mise en scène* doméstica recorrente no filme,

com duração de sete minutos e que dá início a um segundo bloco narrativo do filme, dando a conhecer os personagens num complexo e ambíguo ambiente familiar.

A cena inicia com um primeiríssimo plano das páginas abertas de um livro sobre iconografia russa, em cores vivas e lúcidas. Trata-se do presente que Alexander acaba de ganhar do amigo Victor, por ocasião de seu aniversário, para o qual justamente família e amigos estão se reunindo. O olhar da câmera parece ser de Alexander, enquanto segura o livro e acarinha algumas páginas, comentando-as. Porém, a posição da câmera privilegia mesmo o espectador, como se Alexander estivesse nos mostrando seu livro por cima do ombro – e endereçando também a nós os seus comentários – “tudo isso e nem rezar sabemos mais”. Um corte coloca a câmera noutra posição; temos agora um plano de conjunto da sala de jantar – o relógio badala uma meia hora qualquer, e chilreios de andorinhas repetem-se mecanicamente. Ao fundo, Victor fuma em frente à janela. Na sala ainda há outra janela que esbanja luz em contraste com o ambiente interno, em tons de sépia e um verde apagado. Victor se mostra inquieto – “Tive um dia difícil hoje. Perdi o controle dele”. Alexander entra em cena – “Obrigado, Victor, um livro maravilhoso!” e agradece os outros presentes. Victor senta e Alexander agora é quem olha pela janela no centro da sala – o ponto de fuga da imagem. A conversa desconexa e morosa ganha nova motivação com a pergunta de Victor: “Nunca sentiu que sua vida foi um fracasso?”. Alexander responde que não e movendo-se lentamente em direção a câmera, diz que antigamente sim, mas não após o nascimento de seu filho. Já parado em frente à câmera, muda o tom da conversa: “Sou muito apegado a ele. Apegado até demais”. E após um suspiro curto, confessa o que diz ser “apenas uma mágoa” em relação as suas expectativas profissionais, sua formação e “agora parece que estou amarrado voluntariamente”. Virando-se para Victor, vai sentar a sua frente, e a janela fica entre eles: “Mas ao mesmo tempo estou feliz. Hoje, por exemplo...” Neste instante entra em cena a jovem Marta, filha de Alexander, num movimento

diagonal que corta o ambiente e acentua sua interrupção da conversa – Alexander engole palavras, e Victor entrega os olhos à jovem numa postura galante. Um breve silêncio, pigarreando contidamente Victor pergunta: “Sim, o que aconteceu hoje?”. Alexander retoma a fala, tirando do bolso o cartão de aniversário que recebera, enquanto Marta flerta com Victor, colocando algo que poderia ser um saquinho de pano guardando contas de pedras sobre sua perna, como que um presente. Ao relatar a Victor sobre o motivo de alegria do dia, o cartão trazido por Otto, a lembrança de velhos amigos do teatro traz Marta para a conversa revelando suas lembranças a respeito da última vez em que Alexander atuou nos palcos. Alexander surpreso enquanto Victor admirado, Marta entra no círculo caminhando até perto da câmera. Pega uma cadeira junto à mesa e senta de costas para a câmera, entre os dois amigos, formando com eles um triângulo invertido.



O Sacrifício – Alexander e Victor interrompidos por Marta.
DVD, Continental, 2004.

Neste clima “teatral” segue uma discussão familiar sobre a desistência dos palcos de Alexander e a frustração que causou “tudo isso” a Adelaide, sua esposa que entra no ambiente roubando a cena e instalando o conflito – “Tudo isso, o quê?”, pergunta Alexander. A teatralidade artificializa a cena que passa a contar não mais apenas com a performance dos personagens:

ligeiramente o sépia “natural” cede lugar ao tom esverdeado com a entrada em cena de Adelaide subitamente dissipando o contraste do interior – não há mais ponto de fuga! Na entrada da personagem, algo inusitado: o corte poderia sugerir que a câmera simplesmente teria se virado para o novo centro de ação, numa rotação simples. Porém, com uma lenta diminuição do zoom, a câmera coloca novamente em cena os personagens – ninguém escapa ao olhar onipresente da câmera.

Ainda que fixa, a câmera muda de posição sem aviso prévio e sem evidenciar o corte, assegurando a disposição dos personagens numa espécie de palco que se torna o ambiente. Teatraliza-se o próprio olhar. Se tivesse permanecido no lugar que estava antes, seria impossível o plano de conjunto, pois a câmera estava no meio da sala. Mas ela assume o lugar junto à janela que fora antes o ponto de fuga da cena, e situa-se ali, numa distância fronteira, ocupando a passagem da fuga. Também o espectador não escapa deste olhar.

Acionando o princípio de distanciamento justamente no âmbito da casa – espaço que, por princípio, é de relação e aproximação – o filme nos faz pensar esses distanciamentos como uma atitude corajosa de *permanecer olhando*. A imagem torna-se teatral porque a câmera reduz a uma espécie de palco a cotidianidade que registra no núcleo familiar. Aqui já não temos apenas a referência do olhar e do espaço, mas também do tempo de cena e da descrição de uma câmera praticamente fixa. Numa palavra, trata-se de suportar discretamente este olhar-cotidiano, exercido, mesmo que, sob o princípio da realidade. Isto é, suportar sem desviar o olhar quando esse se depara justamente com os desvios que povoam a realidade, seus “desprazeres” e “desilusões”. A

onipresença deste olhar ganha um contraponto na impotência com qual expõe Alexander diante de nós.



O Sacrifício – não-comunicação no ambiente familiar.
DVD, Continental, 2004.

Ao final desta mesma cena, um outro recurso de perspectiva entra em ação nestes planos de médias distâncias: duplicar a imagem de um personagem permitindo entrar no campo do registro o seu reflexo ou um fragmento dele num espelho. Aqui isso acontece com Marta, pontuando sua presença inquietante na cena ao provocar a interrupção do diálogo de Alexander com Victor. Não é primeira interrupção que sofre Alexander. Tampouco, é a primeira vez que com a interrupção, o assunto do diálogo se torna o passado de Alexander e sua atitude de abandonar sua carreira artística como ator de teatro. Evidentemente, essa inserção de um duplo ganha um acento fortemente narrativo, havendo momentos, inclusive, em que o olhar da câmera centra mais o “duplo” que o personagem como tal. Estes são dois recursos que caracterizam as cenas de interiores no filme, que garantem um olhar que poderíamos chamar

de *metaperspectiva*, pela sua direta incidência na cena; aqui o olhar “atua” enquanto narra.⁸⁶

Quanto ao clima de tensão que é criado a partir da interrupção do diálogo entre Alexander e Victor, a cena ganha um reforço com a continuidade do plano de TARKOVSKI, que evita recorrer ao corte durante os diálogos para endereçar a fala e a escuta. Nesse caso, a câmera se comporta como um olhar onipresente que permite ao espectador o conjunto da situação. Chamamos de “onipresente”. Porém, é algo que se dá mais no tempo que apenas no espaço, definindo a teatralidade da cena como situações narrativas de não-comunicação: enquanto conversam, à medida que se instala a tensão, mais *intensamente* os personagens falam e menos se olham – não obstante a câmera, na sua média distância, se mantém atenta, dando ao espectador a visão da situação para qual aparentemente os próprios personagens estão cegos.

Participações: planos gerais

A economia de participação mediada pela câmera em *O Sacrifício* transfigura a paisagem em “imensidão íntima” através do *plano geral*. A expressão é de BACHELARD que, analisando a poesia de Baudelaire, conclui que “o destino poético do ser humano é o de ser o espelho da imensidão; ou, mais exatamente ainda, a imensidão vem tomar consciência de si mesma no homem”.⁸⁷ Não há praticamente movimento porque “importa já não esperar

⁸⁶ Cf. G. DELEUZE, *A imagem-tempo*, p.125, com a imagem-tempo, a narração ganha novo valor; mais que garantir ações sucessivas, cristaliza pontos de vistas consistindo de “distribuir os diferentes presentes às diversas personagens, de modo que cada uma forme uma combinação plausível, possível em si mesma, mas que todas em conjunto sejam ‘impossíveis’, e que o inexplicável seja por isso mesmo mantido, suscitado”.

⁸⁷ “A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures;

mais nada” – como diz o personagem Otto a Alexander. Um sentido ou ilusão de participação plena é alcançado na distância ampla de horizontes e de vértices, como se o olhar abraçasse o mundo. O plano geral ganha, por isso, uma dinâmica muito própria: sugerir participação quando justamente o que temos é um “perder de vista”. *O Sacrifício* acentua isso, dando a esta participação uma qualidade de nostalgia, isto é, uma participação no sentimento da falta, da ausência e da infinitude, que na aparente tranqüilidade encaminha o filme ao seu fim trágico.

O plano geral da praia, com o pai e o filho junto à árvore morta é uma imagem de fronteira à beira de um mar que não faz divisa com o céu. Uma horizontalização do infinito, mais precisamente um sentido de vastidão. A beirada da praia corta a imagem em diagonal e a estende sobre a paisagem informe do mar. As palavras do pai ao filho, com o coro de gaivotas e das ondas, são todas cheias de uma esperança em relação à árvore tornar a viver. Essa se entrega a paisagem como Alexander se entrega, em sua insuficiência, à crença de que pequenos gestos possam transformar o mundo.

Essa cena em especial nos remete a uma reflexão a respeito do sentido horizontal que TARKOVSKI transmite nesse princípio de participação da imagem. É significativo porque sob esse princípio, o desejo de infinito e de ultimidade ganha uma expressão muito própria. É à margem da praia que Otto pergunta a Alexander “que relação você mantém com Deus?”. Desejo que, todavia, é muito comum receber um sentido vertical. TARKOVSKI, no entanto, pouco

sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranqüilo”, G. BACHELARD, *A poética do espaço*, p.190, e citado acima, p.201.

sobe aos céus, e quando o faz, o retorno ao chão é sempre um movimento que possibilita realidade de reconciliação (o vôo do camponês em *Andrei Rublev*, ou a viagem de Kris em *Solaris*, por exemplo).

Há, porém, uma cena em que esse desejo último, ganha uma perspectiva inversa, na ocasião da oração de Alexander. Nesta, outro princípio atua paralelamente, o das curtas distâncias, que evolui do plano médio para um primeiríssimo plano de Alexander em seu momento de desespero orante. Um detalhe faz o todo: a câmera, no momento que atinge o rosto do personagem, o faz num *plongée*,⁸⁸ a característica visão “de cima para baixo” que separa Deus do mundo. Este Deus é tão espectador quanto nós nessa aproximação assimétrica a angústia estampada no rosto de Alexander. Na perspectiva do Deus do alto de Alexander, não há intervenção possível, e a visão mais onisciente se revela impotente. É dentro de seu próprio universo, no universo de seus desejos e das suas relações que o personagem terá de encontrar os meios para lidar com esse sentimento.

⁸⁸ O *plongée* é um recurso de posicionamento da câmera com a grua, pequeno “guindaste” que permite um “mergulho” da câmera, como sugere a palavra francesa. Porém, quem faz o mergulho não é a câmera mas o olhar, em contrapartida ao espectador que ganha uma “visão do alto” ou de “vôo”. Num sentido oposto, temos o *contra-plongée*, onde o olhar é esmagado pelo que vê. O jogo psicológico destes dois posicionamentos da câmera rende uma série de clichês – procedimentos padronizados e mecanicamente reproduzidos no cinema, por isso, também são cuidadosamente usados por TARKOVSKI.



O Sacrifício – a casa em sua plenitude, inacessível.
DVD, Continental, 2004.

O plano geral da casa a coloca sob névoa, é também uma fronteira de tempos entre o dia e a noite, tendendo ao noturno. Somente numa visão assim, que é também uma não-visão, a casa aparece e se esconde sob um sentido de plenitude. Torna-se também inacessível. Nessa imagem de sonho, acontece o encontro entre Maria e Alexander no jardim da casa. Diante o filme concretiza esta participação aqui apenas sugerida, quando Alexander a visita no meio da noite e os dois se amam. Nesse encontro furtivo há, porém, um detalhe paradoxal: Alexander encontra o presente dado por seu filho, uma réplica da casa em miniatura. E o filme nos mostra num primeiro plano, jogando novamente o sentido de participação dado pelo plano geral e amplo, com o sentido da aproximação que a miniatura condensa. Não é exatamente uma relação entre o grande e o pequeno que temos aqui, mas a relação entre o sentido de plenitude e infinitude que o grandioso remete (nesse caso a imagem da casa em meio à paisagem enevoada) e a possibilidade de algo finito e pequeno (a miniatura) conter essa grandeza.

Há, finalmente, os planos gerais que fazem os últimos doze minutos de filme, a cena da casa em chamas, o sacrifício propriamente visto. Essas imagens ganham novas características pela ação que se desenvolve, quebrando o estado contemplativo da imensidão para nos fazer dizer com Adelaide, “acordei de um sonho”. Fato é que algo acontece e nos prende o olhar em meio à paisagem, despertando o nervo da curiosidade. Assim, pegos de surpresa, o ímpeto é de nos aproximarmos para “ver um pouco mais de perto”. O cotidiano quer entrar em cena com sua tendência à pequenez das médias distâncias.



O Sacrifício – a casa em chamas, purificação.
DVD, Continental, 2004.

Porém, a câmera permanece no geral, nos dando a visão ampliada do que os olhos querem particularizar. O filme engrandece a figura trágica de Alexander, mas o faz sem recorrer à intimidade do primeiro plano, aquele que nos agiganta o objeto do olhar na tela. O filme conserva sua perspectiva de imensidão, colocando o sentido de grandioso em sua relação de ambigüidade com o trágico. Como o diz TILlich , “a auto-transcendência da vida, que se revela ao homem como a grandeza da vida, sob as condições da existência encaminha ao

caráter trágico da existência”.⁸⁹ Participamos, nos identificamos e nos aproximamos, mesmo nas médias distâncias, do olhar do próprio personagem no decorrer do filme. Assim como para ele, aos nossos olhos real e imaginário, vida e sonho, fato e fantasia emularam-se, a fim de encontrar uma narrativa possível que respondesse afirmativamente a angústia de Alexander para efetivamente “poder fazer alguma coisa” em prol das pessoas que ama. Agora, no entanto, a visão que temos já não é mais de Alexander em sua fantasia de grandiosidade, mas sobre ele. E o que se desdobrava como seu apocalipse íntimo, agora se evidencia como seu fim trágico, e de certo modo grotesco.

A figura do ator que não consegue transcender-se em seu papel, e teme a sua própria honestidade no palco, é exatamente o que torna ele um herói trágico. Peca por excesso de justiça. Ele se confunde com aquilo que representa, identifica-se com sua grandeza. Despretensiosa *hybris*, na definição de TILLICH , “a auto-elevação do que é grande para além dos limites de sua finitude”.⁹⁰ Alexander não é mais sujeito de si, ele vive sua fantasia sem tomar o olhar-consciência que justamente temos nesta cena final, na qual finalmente podemos enxergá-lo novamente numa perspectiva geral – que na distância permite a participação total, crítica e criativa. Como se uma luz fosse colocada sobre a situação, percebemos que a angústia do herói está em que “não resiste à autotranscendência, mas resiste a exigência de transcender sua própria grandeza. Ele é possuído por seu próprio poder de representar a autotranscendência da vida” e torna-se, por isso, um profeta-louco.⁹¹

⁸⁹ P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.455.

⁹⁰ P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.455.

⁹¹ P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.456.

Nesse sentido, com toda ruptura que essa cena de planos gerais permite, ainda assim permanece o seu princípio de participação, a medida em que a grandeza da vida, e suas conseqüências trágicas, nos tocam. Colocando-nos esse fim trágico de Alexander em dimensões amplas, o filme não permite que a tendência cotidiana de apequenar-se seja satisfeita. Na medida em que nosso olhar é afetado pelo sentido de imensidão íntima do plano geral, participamos intimamente também da tragédia de Alexander – ainda que de um modo inverso, pois se sua loucura trágica nos toca é porque em nós engrandece e dignifica as identificações que criamos durante todo o filme.

2.2.1.2 Cores e iluminação

O filme trabalha com oscilação de matizes de cores entre cenas em interiores e exteriores, bem como cenas sugerindo dia ou noite. Em todo caso, vale uma consideração especial à questão a partir de cenas em preto e branco, que por seu lugar na narrativa e sua forma, nos permitem caracterizá-las como imagens que nos abrem o universo individual do protagonista. A primeira delas tem uma inserção bem evidente na narrativa, finalizando a primeira cena no filme (do passeio de Alexander com seu filho). É uma espécie de inflexão do personagem Alexander, ao assustar-se com seu filho, ferindo-o no rosto.

[21m27s] Em preto e branco, segue num *travelling* lento, descendente, que à medida que desliza vai “baixando” o olhar num *plongée* que reduz o plano geral a um plano de conjunto e finalmente a um primeiro plano. A música de tema pastoril acompanha a cena. É a alucinação de Alexander de uma cidade arruinada: uma rua num cenário de desolação e abandono, escorrendo água

em meio a destroços e lixo. Insere no fim do movimento o recurso do reflexo numa superfície vidrada, cuja imagem reflete o alto de um prédio deixando-o de cabeça para baixo para, finalmente, mostrar um pequeno rastro do que poderia ser sangue sobre um espelho; o plano encerra com um *fadeout*.⁹²
[22m31s]

Nesta cena, TARKOVSKI além de recorrer a imagem preto e branco, ele usa de outros dois recursos, o *plongée* e o *fadeout*. Estes últimos consistem de importantes artifícios do cinema para imitar o olhar humano e que, portanto, inflacionam subjetivamente essas imagens, de modo que claramente podemos dizer que se trata de uma alucinação de Alexander. Aparentemente, isso parece estar em contradição com a opinião de TARKOVSKI quanto à imagem em preto e branco que “aproxima-se mais da verdade psicológica e naturalista da arte, fundamentada em propriedades especiais da visão e da audição”. Por isso, a cor implica num “dos principais obstáculos à criação na tela de uma autêntica sensação de verdade”, sugerindo que seu uso indiscriminado é menos uma demanda estética que comercial, mas que seu efeito oprime a imagem e a compromete em sua “fidelidade para com a vida”.⁹³

⁹² Corte de cena gradual; insere o tempo no recurso e, por isso, tem um acento narrativo próprio, como um “fechar de olhos”. O *fade-in* tem a mesma dinâmica num sentido inverso.

⁹³ A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.166.



O Sacrifício – traços de violência na alucinação de Alexander.
DVD, Continental, 2004.

Contudo, o argumento de TARKOVSKI coloca a questão em termos de “verdade da arte”. Significativo é que a cena descrita acima constitui no filme uma das intervenções oníricas – inclusive usando de outros recursos de subjetivação da imagem. Significa que a verdade da aproximação da vida através da arte é dada, para TARKOVSKI, justamente pela via subjetiva do sonho, da memória, da alucinação e da experiência individual implicada em cada uma destas maneiras de enxergar a realidade.

Mais que defender um esquema mecânico, TARKOVSKI chama à responsabilidade de criação, defendendo o uso da cor como elemento expressivo e dramático que não deve ser imposta ao cinema ou simplesmente subentendida em razão da técnica pela qual opera. A possibilidade técnica da cor tem de ser usada artisticamente, sobretudo porque a cor consiste de um fenômeno perceptivo não apenas fisiológico, mas psicológico e, por isso, ganha na imagem maneiras de linguagem – ou seja, incide diretamente sobre a organização narrativa do filme.

E como isso aparece em *O Sacrifício*? No que diz respeito aos aspectos visuais, primeiro vale mencionar que o filme parte do registro pictórico, no detalhe da pintura de Leonardo Da Vinci. O ocre reservado entre sombras contrasta com o verde vívido das folhas da árvore – um jogo de tonalidades presente no decorrer de todo o filme, principalmente nas cenas que acontecem à noite, sob a luminosidade ambígua característica da Escandinávia, onde o filme é produzido.⁹⁴ O contraste vai aumentando conforme avança a narrativa, povoando as imagens com mais e mais sombras, até que um novo dia permite nova harmonia no registro da imagem.

Quanto à função poética, vale destacar que a cor entra numa cena “celebrativa”, da adoração dos magos que presenteiam o menino Jesus. O verde vívido da árvore celebra a natureza, coloca-a como objeto de desejo para qual aponta a criança, buscado na associação da árvore seca que Alexander planta com seu filho. Por isso, os interiores do filme tendem a restrição de cores e à sombra, ganhando seus pontos de fuga nas “aberturas” (janelas e portas).⁹⁵ Enquanto nas cenas exteriores de início e fim do filme tornam-se mais vivas, embora esmaecidas pela luminosidade – uma espécie de névoa e, outrora, brilho que envolve o filme.

⁹⁴ A fotografia do filme ganha sua poética peculiar devido ao trabalho conjunto de TARKOVSKI com o diretor de fotografia de Sven Nykvist, cujas opções estilísticas – pela luz natural e o contraste – captaram a expressão de nostalgia, obscuridade e simplicidade com que TARKOVSKI dirige o filme. Cf. comentário na nota 70.

⁹⁵ Vale sublinhar que estas “aberturas” e “passagens” consistem em elementos poéticos do filme, e que caracterizam o próprio estilo de TARKOVSKI. No capítulo 3, nos ocupamos em criar uma perspectiva teórica para a interpretação, privilegiando a idéia destas “lacunas” como espaços vazios que instalam o olhar-espectador na narrativa. Numa perspectiva teológica, estes podem ser “vazios sagrados” que chamam o espectador para um experiência de incondicionalidade do sentido. Cf. o capítulo “3.3.1 ‘Algo nos acontece’: recepção consentida”, p.211.

A imagem em preto e branco, contudo, está associada ao terror de Alexander e à angústia que lhe toma conta. A verdade que elas contêm é a interioridade do personagem, lembrando que nessas cenas ele não fala – são imagens de seu silêncio, de sua subjetividade titubeante entre receios de perdas e pertencimentos. Nesse sentido, vale também observar que o filme não se preocupa em dar indicações de começo e fim destas cenas, por exemplo, através de algum *fade* ou mesmo no plano sonoro. Nesta primeira ocorrência não há dúvidas para “entendermos” que se trata de uma alucinação. Mas no decorrer do filme essa obviedade é absolutamente abandonada – por exemplo, em câmeras lentas que se não estivessem coloridas não teríamos dúvidas que se trataria de um sonho. Assim, tanto quanto Alexander perde sua noção do real e do imaginário, nós também os perdemos, e as cenas em preto e branco, que justamente estão neste intervalo, são as portas para entrarmos e permanecermos nas dúvidas do filme.

2.2.2 Economia sonora

A imagem cinematográfica não se define apenas pelo movimento objetivo que se pode “ver”, mas também pelo movimento subjetivo que se pode “ouvir” na temporalidade da música. Em seus filmes TARKOVSKI deseja dar visibilidade a dimensões intangíveis da vida, lugares que a escuta se presta mais que o olhar. Um cinema cuja imagem cria situações ótico-sonoras puras, contemplativas, criadas sob impressões do tempo na imagem, imagens-tempo.⁹⁶

⁹⁶ Estamos propondo uma correlação teórica entre aquilo que TARKOVSKI propunha com “tempo impresso” do ponto de vista do processo de criação artística, com o que DELEUZE teoriza na noção de “imagem-tempo”. Cf. em “3.2.2.2 Tempo do movimento da vida”, p.200.

Por sua propriedade temporal é que a música participa da imagem em movimento, com uma função estética específica e independente. Como no caso da cor, a música é mais que um “recurso” técnico subordinado e complementar (ilustrativo) à imagem. Por isso, aos nossos propósitos de análise do filme de TARKOVSKI, levaremos em conta a propriedade especialmente temporal da música.

Claro, não faz sentido falarmos da música no cinema fora do regime imagético da experiência cinematográfica, mesmo porque estamos falando de imagem não num sentido gráfico, mas de vidência, quando imagem e música convergem e interagem simultaneamente uma sobre a outra. Convergência, por sua vez, não para “resolver” a imagem numa síntese ou conceito determinado, mas justamente para a intangibilidade da vida, cujo efeito de estranhamento gera o que DELEUZE chama de indiscernibilidade da imagem-tempo: aquele ponto de fuga luminoso e nebuloso que envolve o filme; uma imagem que à medida que vemos não podemos exatamente ver, mas sim ouvir ressoando em nós. A “economia musical” do filme, portanto, é o meio pelo qual o filme modula esta junção audiovisual, cujo recurso primeiro é o silêncio inerente à imagem artística que no cinema ganha ressonância musical e sonora.

2.2.2.1 O tema de Bach “Erbarme Dich”: música do silêncio

O Sacrifício principia com a música, não ainda com a força expressiva da ária de Bach, “Erbarme Dich”, mas no silêncio imponente da tela escura e vazia, na qual o Instituto Sueco de Cinema nos apresenta a direção e o título do filme durante vinte segundos. O silêncio é condição para o ato criativo, assim como o espaço vazio. O nascimento da imagem está naquele “princípio”

em que somente o verbo era e estava – não como abandono, mas como pura presença. Ganha forma e textura quando se manifesta aos olhos através da criação da imagem, ato por si também de encarnação. Uma vez nascida e saída destas condições, é, na verdade, para este lugar anterior ao verbo enunciado que deseja retornar a imagem. Basicamente, já temos nisso o argumento principal do filme que tem seu primeiro ato na reverberação da música de Bach.

O silêncio rege o ato criativo. E a música no cinema sempre esteve em estreita relação com esta ausência de ruído original. Na verdade, o desenvolvimento do cinema mudo, em que as imagens “falavam” por si, mostrou que o silêncio é um ser musical e mesmo o ruído ganha ares de música quando se aventura na poesia. Nesse sentido, a música de Bach que rege o detalhe do quadro “A adoração dos magos”, dá ao início do filme mais que uma marca de começo de uma narrativa; lhe confere um peso original, um princípio narrativo. A imagem do quadro, por sua vez, retornará em diferentes momentos do filme dissociado da ária “*Erbarne Dich*”, com o desenvolvimento da trama sugerindo justamente o desejo de retornar a harmonia original.

A obra de Bach tem lugar especial na filmografia de TARKOVSKI, por uma afinidade também estilística. Junto ao detalhe do quadro de Leonardo Da Vinci, e mesmo lembrando da referência a iconografia russa em um dos presentes que ganha Alexander, são obras de arte que TARKOVSKI considera como “fontes” para seu fazer artístico, um legado espiritual da humanidade. Em *O Sacrifício* ganham um lugar original e, ao mesmo tempo, final. Como conta em seu depoimento o músico Eduard Artemiev, que acompanhou TARKOVSKI em três

filmes anteriores a *O Sacrifício*, relatando a explicação dada pelo próprio TARKOVSKI quanto a este ponto:

Preciso dos velhos mestres porque o cinema é uma arte muito jovem. (...) Preciso para criar no subconsciente dos espectadores uma perspectiva histórica da profundidade dos séculos, através da música e da pintura dos velhos mestres, e que eles pensem no cinema como uma velha arte, trezentos ou quatrocentos anos mais velha e não com apenas noventa anos.⁹⁷

Nas duas vezes em que aparece o tema de Bach no filme – início e fim, temos uma unidade de plano visual através do movimento lento ascendente da câmera (*zoom* e *travelling*), a evolução do plano fixo ao primeiro plano, o estado de olhar contemplativo. São imagens de explicitação do seu objeto e, na mesma medida, de sua intenção como “desejo de serem vistas”, convidando à unidade intersubjetiva que caracteriza o estado de contemplação. Do mesmo modo, a música nessas duas cenas explicita este desejo, criando uma situação ótico-sonora na qual a ação é lapidada pelo tempo⁹⁸ – no início, o passeio dos olhos na pintura de Da Vinci e, na cena final, a despedida de Maria a Alexander e a fala que retorna ao menino. A última cena se dá praticamente no tempo da música, durando aproximadamente seis minutos:

[2h17m10s] Um plano médio com o menino no centro, levando dois baldes pela estrada à beira da praia, um de cada vez. Acima, a linha de horizonte com mar (de luz), e no centro do horizonte vemos o pé da “ikebana”. A câmera move-se ligeiramente para cima, abrindo o horizonte e ao mesmo tempo

⁹⁷ E. ARTEMIEV, *Dossiê Tarkovski* – Solaris. Continental, 2002. DVD, v.2.

⁹⁸ Já referimos ao conceito de TARKOVSKI de “tempo impresso”; no capítulo seguinte o aprofundaremos na perspectiva da recepção estética, a partir dessa noção de “situação ótico-sonora” que DELEUZE define a partir do cinema da imagem-tempo, que difere do cinema da imagem-movimento quando esta cria o que chama de “situação sensório-motora”.

acompanhando a caminhada do menino num lento zoom. O cenário da praia se mostra, com o mar à direita e ao fundo uma cabana na beira da praia. O tema musical dos pastores entra. O menino larga um dos baldes e volta para pegar o que ficou para trás. [2h17m47s] Um corte direto passa para um plano médio de perfil de Maria andando na bicicleta voltando os olhos para linha do horizonte; *travelling* acompanha seu movimento, evoluindo num distanciamento da câmera, que abre um plano geral, permitindo entrar no enquadramento a ambulância que leva Alexander no fundo à direita. Vem pela estrada e logo vemos a cabana e, então, o menino e a “ikebana”. [2h18m20s] Um corte direto nos dá um plano geral fixo com o menino e a “ikebana” no centro e o mar é todo luz. O menino pega um dos baldes para regar a árvore seca, e entra o tema de Bach [2h18m34s], sobrepondo-se gradualmente ao tema dos pastores e o ruído da água. O menino senta ao pé da árvore e ali fica, e olha para a copa da “ikebana”. [2h19m] Um corte oferece um plano geral fixo da estrada com Maria no centro, parada na beira da estrada. A bicicleta está caída ao seu lado, e ela mira na direção em que a ambulância tomou rumo. Vira-se, pega a bicicleta e toma o rumo contrário, pela estrada. [2h20m] Um corte volta a cena para o menino num primeiro plano fixo dele deitado ao pé da “ikebana”. O menino olha em direção à copa (para cima), demora-se, e diz “No princípio era o verbo. Por que, papai?”. [2h34m] *Travelling* ascendente vertical acompanha o caule da “ikebana” e vai chegando em sua copa – o movimento dura um minuto para fixar-se num primeiríssimo plano da copa ressecada em contraste total com a luz do mar. A dedicatória do diretor ao filho aparece e o filme termina em 2h22m25s num *fadeout*.



O Sacrifício – o menino rega a árvore infrutífera.
DVD, Continental, 2004.

Com a incidência da música, outros elementos do filme ganham novos estímulos: o próprio “retorno” é um argumento do início do filme, quando Alexander conta a história do monge que plantou uma árvore morta numa montanha, mandando que seu discípulo a regasse todos os dias. O discípulo o fez durante dois anos, até que um dia se deparou com a árvore cheia de flores. Alex conclui algo sobre a “grandiosidade do método do sistema”, em que repetições possibilitam novidades. A relação entre a árvore da pintura e da árvore morta é selada pela presença do menino, que nesse instante torna-se o protagonista, a própria novidade reconciliatória que brota da parábola.

2.2.2.2 Os temas do canto tradicional dos pastores suecos e a flauta japonesa: refrões

Dois outros temas musicais acompanham o filme numa função de “refrão”: o canto tradicional pastoril e a música tradicional de flauta japonesa. Ambas têm uma proximidade estilística no filme, embora usadas de modo quase

antagônico e em momentos dramáticos diferentes, até que na importante cena da visita de Alexander a Maria, no momento em que os dois se amam, os dois temas se fundem.

O *tema pastoril* aparece a primeira vez na situação em que Alexander perde de vista o seu filho, após também perder-se de si num longo monólogo: “o homem sempre se defendeu dos outros, da natureza, da qual faz parte, e a violenta...”. Quando Alexander olha ao seu redor, e a câmera dá um plano de conjunto das árvores e da relva sob ação do vento, sugerindo a visão do personagem, o tema inicia e acompanha a cena até seu desfecho. Junto à imagem da natureza, sob à força do vento (que também enche a cena sonoramente), esse tema evoca um sentido de primitividade que toma de assalto a Alexander quando se percebe sozinho.

A música se sobrepõe ligeiramente aos outros sons. Alexander, assombrado pela ausência do menino, chama “Pequenino! Meu pequenino!” Nesse instante, ouvimos uma revoada de pássaro e a câmera se volta lentamente para Alexander num primeiro plano do seu rosto, ele se senta novamente no chão. De súbito, ouvimos passos que surpreendem Alexander pelas costas; num corte rápido, a câmera se “esconde” atrás das árvores para mostrar parcialmente Alexander levantando-se num susto, dando um grito contido. Um estrondo de trovão ao fundo, e vemos numa média distância o menino agachado no chão, com o rosto ferido, sangue escorrendo do nariz. Alexander, assustado, se segura numa árvore e deixa-se cair no chão, desmaiando: “Meu Deus! O que está acontecendo comigo?” Segue, então, a primeira cena de sua alucinação da cidade em ruínas (cf. descrição acima), e o tema pastoril ganha ainda mais volume.

Esse tema musical acompanhará o filme em momentos semelhantes, em que alguns aspectos se repetem e outros aparecem conforme o desenvolvimento da narrativa: no sonho que segue à oração, na alucinação que segue o encontro com Maria, e no final, na despedida de Maria. Sua unidade é mantida pelo modo que caracteriza especialmente o estado emocional de Alexander em sua solidão.



O Sacrifício – o filho ferido pelo pai. DVD, Continental, 2004.

Vale observar que essa música está mais ligada ao espaço externo, confundindo-se com uma espécie de orquestração dos sons da natureza (vento, água, trovão) e dos sons que povoam os sonhos de Alexander, aparecendo, dessa forma, ligados a alguns eventos da narrativa, que o filme nos mostrarão relacionados com alguns eventos do enredo. É, na verdade, esse elemento espacial que faz este tema diferir do tema tradicional japonês, que embora também esteja associado com o universo emocional do protagonista, é um som cenográfico reproduzido pelo aparelho de som que Alexander tem em seu escritório. Esse, no filme, está associado a esta artificialidade, mesmo quando acaba penetrando em cenas que representam estados de sonho de Alexander.

A *música japonesa* aparece no filme, a primeira vez, no momento em que Maria se despede de Alexander, quando ambos se encontram perto das árvores onde ele houvera achado a miniatura da casa, presente de seu filho. Veremos adiante, nas considerações sobre aspectos narrativos, que a cena pode ser vista como um sonho de Alexander, mantendo uma unidade com a cena seguinte através do tema musical. Nela haverá o momento em que Alexander vai até seu armário para desligar o aparelho de som, colocando novamente o filme num princípio de realidade.

Um detalhe importante é que, antes de desligar o aparelho, a música envolve a cena no momento em que Otto e Alexander estão contemplando a reprodução do quadro de Leonardo, “Adoração dos Magos”, que Alexander tem em seu escritório. A música, aqui, acompanha o sentimento de terror que suscita a imagem para Otto e o modo como Alexander fica perturbado com o comentário do carteiro; trata-se da cena que antecipa o anúncio da catástrofe nuclear pela televisão.

O tema japonês volta em cena quando Alexander visita Maria, no momento em que os dois se amam. É aqui que ambos os temas, pastoril e japonês, e uma série de ruídos recorrentes no filme, se juntam numa complexa orquestração sonoro-musical da cena. Fundem-se aqui também fragmentos de alucinação e sonho de Alexander, para ao final permanecer apenas o tema japonês, mantendo unidade com o que segue: novo despertar de Alexandre e, novamente, o seu gesto de desligar o aparelho de som, como num *déjà vu*.

O tema irá retornar mais uma vez no momento preciso do ato sacrificial, a imolação da casa, quando Alexander liga o aparelho em seu escritório antes de abandonar a casa ao fogo. A música japonesa também é sacrificada; silencia com Alexander, num momento em que o fogo atinge o segundo andar da casa, onde ele tinha seu escritório. O seu gesto de colocar essa música como “fundo musical” para o ato sacrificial pode sugerir algo do que ele encontrava nela. Que pertencia a este pequeno universo de recolhimento e reflexão que era aquele recinto, do qual agora se desfaz, e mais, purifica. Um elemento de tradição japonesa que, junto de outros elementos do filme – o roupão que Alexander usa nesta cena, com o símbolo Ying-Yang nas costas, e a “ikebana” plantada com o filho – se contrapõe ao que evoca justamente o tema pastoril, marcado porém pela artificialidade da reprodução técnica no próprio enredo.

Quando plantam a “ikebana”, e o pai conta ao filho a história do monge ortodoxo, ele conclui com elogios ao que chama de “método do sistema”, cuja definição para ele é a da repetição que torna possível a transformação das coisas, como um ritual. Este argumento de busca por transformação através de atos disciplinados, associado à idéia de busca de equilíbrio que a tradição da “ikebana” remete, caracteriza os meios pelos quais Alexander procura escapar de suas angústias, criando um contraponto entre os dois temas musicais que perpassam a trama como um “refrão”.

Uma última consideração com respeito a esse antagonismo musical: a cena em que os dois temas se fundem, e com eles uma série de fragmentos visuais de sonhos e devaneios do personagem, quando Alexander e Maria se

amam. Poderia sugerir uma reconciliação que ali acontece, com relação à ambigüidade do que espera e deseja Alexander de Maria; uma reconciliação sugerida inclusive pela imagem de êxtase do casal no momento da levitação. Junto disso, a cena dá uma visão mais acentuada da ambigüidade que caracteriza o personagem; os dois refrãos sobrepostos sugerem uma espécie de luta entre carne e espírito, entre os sentimentos de sua angústia e impotência, e a busca obsessiva de Alexander por transformação, por “poder fazer alguma coisa”. A música japonesa permanece em cena – porque estava sendo reproduzida mecanicamente pelo aparelho de som –, e as imagens do sonho que Alexander tem durante seu êxtase nos braços de Maria, confundem suas fantasias com o horror da destruição de uma cidade, com suas fantasias de morte, de incesto e de cuidado materno.

2.2.2.3 *Sons e ruídos: orquestração do espaço*

O som e o ruído também são elementos expressivos do filme e, diferente da música que se desenvolve no tempo, esses são uma espécie de “grafia sonora”, uma forma de *espacializar* os sentidos que evocam a imagem em seu desenvolvimento narrativo. Tendo em vista sua compreensão do filme como evento registrado na película, TARKOVSKI entende os sons e os ruídos como pertencentes ao tempo impresso na imagem, transformando-os no processo artístico numa espécie de *orquestração do espaço*, em que cada detalhe de som participa do olhar que consiste o filme. Nesse sentido, TARKOVSKI credita mais peso a essa orquestração de sons e ruídos na criação das imagens que a música como tal. Essa última, no cinema, deveria sempre derivar dos componentes sonoros

que fazem parte do evento filmado; do contrário, a música é reduzida a uma “muleta” que pretende salvar um filme mal feito.⁹⁹

O que, talvez, melhor define essas “orquestrações” em *O Sacrifício* são alguns conjuntos sonoros recorrentes no filme, que queremos agora caracterizar pelas espacialidades que criam. Primeiro, os sons da natureza, e de paisagens, compostos com o ruído das ondas na praia, canto de gaivotas, vento sobre a relva, um trovão, chilrear de andorinhas e o apito de um navio ao longe. Surgem, evidentemente, em diferentes cenas, criando sensação de imensidão, um espaço universal. Vale, porém, pontuar um momento em que um destes sons de imensidão “invade” o ambiente interno da casa, criando um contraponto importante: na cena em que a família se vê reunida num “teatro doméstico” para uma discussão sobre o abandono de Alexander dos palcos de teatro, instalando ali o conflito familiar que corroí sua relações de afetos (cf. descrição da cena acima). Durante essa cena, numa insistência mecânica, andorinhas chilreiam, como se em vôos rasantes em torno do ambiente – em protesto, talvez, contra invasores de um ninho.

Um outro grupo de sons e ruídos são os que povoam o interior da casa. Ruído de janelas ou portas se abrindo à esmo, o *tic-tac* do relógio, passos em ambientes e corredores, móveis arrastados, a tv, o telefone e uma moeda rolando no chão. A evidência desses ruídos dimensiona, na verdade, o silêncio da casa. Alguns desses, marcam momentos importantes do filme, por exemplo, o ruído que acompanha a imagem do interior do quarto do menino, mostrando sua cama ao lado da janela. É uma imagem que não sabemos ao certo se é sonho ou

⁹⁹ Entrevista com o músico Eduard Artemiev em *Dossiê Tarkovski – Solaris*. Continental, 2002. DVD, v.2.

realidade. O ruído que a acompanha, finalmente aparece numa cena como sendo ouvido por Alexander, enquanto dormia em seu escritório, pertencendo ao ambiente físico da casa e não apenas ao sonho do personagem. O ruído abre passagem entre ambas realidades.

Nesse sentido, há uma série destas orquestrações do interior da casa que acabam atravessando a fronteira entre sonho e realidade, e mesmo a fronteira de interior e exterior, sendo provocadas no universo físico do filme e, ao mesmo tempo, participando de um estado de sonho. Trata-se de um fenômeno natural que TARKOVSKI usa para complexificar a narrativa, de sons durante o sono que integram o sonho. O cinema possibilita a ressonância do sonho do que chamamos sono profundo: quanto mais “real” a lembrança do sonho, tanto mais o sono foi profundo e pesado, e assim, tanto mais longe o colocamos da realidade.

É esse onirismo que permite a combinação de sons sucessivos que integra a cena da passagem de mísseis ou aviões que, depois, será anunciada pela televisão como início de uma guerra nuclear: o ambiente é a sala de jantar, onde um gradual tilintar de vidro se torna um tremor, objetos caem, e um vento muito forte dá lugar a um alto som de deslocamento de ar, uma explosão. Porém, essa mesma seqüência de ruídos aparece em duas outras ocasiões do filme, estimulando uma certa relativização do desenvolvimento narrativo: foram três mísseis? Ou é um evento sobre o qual Alexander sonha duas vezes? E estes dois sonhos, acontecem um após o outro, ou se trata de um sonho dentro de um outro sonho?



O Sacrifício – Alexander desligando o aparelho de som.
DVD, Continental, 2004.

A imagem-tempo, como dirá DELEUZE, se define por criar situações ótico-sonoras. Nessas, o som e a música relativizam sua função narrativa – e por vezes didático-narrativa – de assegurar determinadas reações do espectador, ganhando uma independência formativa numa relação – e não subordinação – com a imagem, conservando uma função mais estética (experiência) que técnica (efeito sensorial), como no caso das cores. Não faz sentido aqui, por exemplo, distinguir os sons como “*in*” ou “*off*”: pois não há um dentro e um fora do universo criado pelo filme – o universo diegético; o filme é uma realidade autônoma onde texturas e silêncios, ruídos e sombras, música e cores convergem na direção de um ponto indeterminado na experiência estética.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Entendemos, portanto, que a teoria de DELEUZE vai ao encontro de responder à importante crítica levantada por ADORNO contra a função mecânica da música subordinada à imagem no cinema, como uma administradora dos afetos do público. Em seu estudo da crítica adorniana, R. A. da ROSA, *Música e mitologia do cinema*, aponta como caminho possível uma “convergência” em que possa “a relação visual-auditiva se apresentar mediada reciprocamente, e sem aspirar à identidade, renunciando ilustrar tudo o que já esteja visível, pode-se dar uma efetiva contribuição ao cinema enquanto arte”, p.110.

Em *O Sacrifício*, isso se materializa nessas cenas em que a poética visual e sonora se complexifica mutuamente, tornando-as determinantes para a narrativa justamente por sua indiscernibilidade – não sabemos de pronto se é sonho ou realidade, exterior ou interior, noite ou dia. O conteúdo narrativo nasce mesmo no espectador que passa a atuar, com o seu próprio olhar, diante do olhar de que consiste o filme. Este nos oferece uma narração inacabada, através de *metaperspectivas* que juntam pontos de vista e de escuta em fragmentos temporais do universo particular do personagem principal. As passagens que nos abre o filme – não para resolvê-lo, mas para participar dele – estão nas cenas que não nos dão evidências, e sim naquelas que nos causam impressões subjetivas que se repetem ao longo do filme, pelas quais agregamos novos elementos a medida em que se desenvolve a trama. Como se fosse um enigma, o filme se organiza numa narrativa a partir destas impressões que provoca.

2.2.3 Economia narrativa

Vimos acima os elementos pelos quais o filme *O Sacrifício* se porta como enigma, exigindo uma atitude voluntária do espectador em participar da construção da narrativa do filme. Sublinhamos que a porta se abre pela via do estranhamento e como o filme se serve, justamente, das cenas mais instigantes e oníricas para organizar sua trama. Tais cenas caracterizam-se como construções imaginárias do personagem principal – suas alucinações e sonhos – e, portanto, como imagens que povoam seu universo pessoal.

Porém, o filme não se preocupa em sinalizar passagens de imaginário ao real ou vice-versa. Sua realidade consiste justamente em permanecer nessa junção porque não se trata de contar uma história sobre o personagem, mas, ao contrário, penetrar na história que é o próprio personagem. Nesse sentido, TARKOVSKI é bastante coerente em sua obra, na sua investigação da alma humana, condição frágil do mundo interiorizado na consciência. Seus personagens são a história e atuam mais para revelar seu drama interior que exatamente agir em prol de um grande feito, como num cinema épico. A história do filme, entendida assim, é a história do encontro entre um indivíduo e seu mundo e as formas pelas quais ele, o personagem Alexander, transcende seu ambiente ao mesmo tempo em que vive as angústias daquilo que o aprisiona nesse.

Quanto à *estrutura narrativa*, o filme tem um início e um fim caracterizados por uma série de referências que lhes dá uma unidade bem evidente: a paisagem da beira da praia, a árvore estéril plantada por pai e filho, a música de Bach, que é o tema do prólogo do filme, e o argumento de “no princípio era o verbo” que retorna na fala do menino como pergunta ao pai. Precisamente é isto o que temos, um retorno ao ponto de partida do filme: o argumento do ritual, o ato repetitivo que é capaz de transformar a realidade das coisas. Essa unidade também está na própria câmera – o plano geral, o *travelling*, a iluminação externa e tempo de duração da cena – que nos sugere um olhar sob princípio de realidade. No início, acompanhamos a longa conversa entre Alexander e o carteiro Otto; no fim, a cena da casa em chamas, e o desenrolar trágico da despedida de Alexander levado pela ambulância. Essas cenas acontecem no tempo objetivo impresso sobre a película, o evento como tal

registrado pela câmera, diante do qual é o espectador vivencia e constrói uma narrativa a partir do desenvolvimento de todo o filme.

Essa estrutura de “retorno” é, por sua vez, entrecortada de retornos e repetições “menores” no decorrer da história, cuja menção já fizemos acima. Trata-se de cenas que, em princípio, sugerem o estado de alucinação ou sonho de Alexander. Porém, a temporalidade destas imagens não pertence exatamente à crônica; é o tempo subjetivo do personagem, o tempo de seu universo pessoal, que se sobrepõe ao tempo cronológico. É em razão desta sobreposição de tempos que o filme ganha sua complexidade narrativa, precisamente em torno do momento em que se dá a catástrofe nuclear – evento que, como os personagens do filme, não vemos, apenas ouvimos, imaginamos e reagimos. Propomos, então, uma organização narrativa que se dá num retorno que, entre o movimento de início e fim, opera uma ritualização do evento e do tema que o filme trata, a ameaça de uma catástrofe nuclear.

2.2.3.1 Personagens: primeiro bloco narrativo

A noção de teatralidade do cinema, de DELEUZE, desenvolve a idéia de *gestus* de Brecht na imagem cinematográfica, constituindo de uma economia de atitudes e posturas pelas quais o corpo mediado pela imagem torna-se movimento em imagem-presença: um “cinema revelação no qual a única obrigação é a dos corpos, a única lógica a do encadeamento de atitudes”¹⁰¹ e os personagens tornam-se os instrumentos que precisamente esculpem o tempo na imagem. O *gestus* cinematográfico, na sua virtualidade, “é necessariamente

¹⁰¹ G. DELEUZE, *A imagem-tempo*, p.230.

social e político, segundo a exigência de Brecht, mas é também necessariamente outra coisa (...). É bio-vital, metafísico”.¹⁰²

Assim, o ponto de vista narrativo do personagem Alexander é onde o diretor coloca seu “vínculo orgânico entre a idéia e a forma”, e a partir de quem constrói os outros personagens. Não há, contudo, um esquema fechado de protagonista, antagonista e coadjuvantes – porque são todos projeções do próprio artista. Porém, para além do aspecto psicológico, estas projeções criam presenças que, poeticamente, figuram símbolos. O filme assume um olhar que desnuda as personagens, as torna presenças ora se ocultando, ora se revelando reciprocamente. Uma combinação de “personalidades” e “papéis” que criam “posturas” e “atitudes” humanas.¹⁰³

Um primeiro bloco narrativo poderíamos caracterizar do ponto de vista da apresentação dos personagens, ocupando os primeiros trinta minutos do filme. A entrada define em grande medida as características do personagem no enredo, conforme a *situação narrativa* em que surgem e a *ação performática* que desenvolvem nestas cenas – desde suas atitudes e ações, bem como posicionamento no cenário. Conforme a complexidade narrativa do filme, essas características são, de fato, germinais para um *desenvolvimento dramático* de afirmação e negação de papéis e de expectativas que projetamos sobre cada personagem. Em *O Sacrifício*, os encontros mútuos dos personagens vão criando um clima de “indeterminação de papéis”, não apenas por se tratar de um filme que toca a desestruturação familiar, mas como uma demanda orgânica do realismo de TARKOVSKI.

¹⁰² G. DELEUZE, *A imagem-tempo*, p.233.

¹⁰³ Cf. comentário na nota 82.

Alexander, o pai

Está presente nos primeiros momentos do filme, após o prólogo dos créditos. O cenário em que surge é de paisagem, à beira da praia. Está terminando de plantar com seu filho uma árvore seca a que chamam de “ikebana”. Segue imediatamente falando, discursando ao filho ininterruptamente – não fosse justamente as interrupções provocadas pela chegada de outros personagens. Personagem principal da história, atende o apelo de sua esposa de que “alguém deveria fazer alguma coisa” frente à situação limite que o filme cria. Essa resposta ao apelo de Adelaide cria o drama interior de Alexander que encaminha a história. Alexander, desde o início do filme, causa uma impressão de alguém angustiado: fala compulsivamente de grandes problemas da humanidade, e age como num desamparo, como se estivesse num palco atuando sem convencer nem a si próprio. Logo de início, o filme o coloca à sombra de uma ruptura do passado, ocasião de sua desistência do teatro. A razão de sua desistência revela sua inabilidade em lidar com sua identidade frente aos papéis que assume, o real e o imaginário sobre si mesmo. Em suas palavras, “senti vergonha de ser honesto no palco”.

Menino, o filho

Está com o pai nos primeiros momentos do filme. Enquanto o pai fala, o menino ajeita as últimas pedras em torno da árvore. Não fala nada, absolutamente – saberemos minutos adiante que ele se recupera de uma cirurgia na garganta. A expressão pela qual é chamado pelo pai seria “pequeno homem” numa tradução literal. Essa sugere algo da relação que o pai tem com o filho,

como ele mesmo diz, “um apego exagerado”. O menino está em cena no início e ao final do filme e sua ação tem a mesma motivação, o plantio da árvore morta com o pai. No fim, porém, age sozinho – precisamente, fala por si mesmo, protagonizando este fim. No decorrer do filme, porém, está presente sugestivamente, através de imagens de seu quarto ou dele mesmo dormindo, ou em menções a ele quando outros dão por sua ausência. É objeto de obsessão de Alexander e de uma certa disputa entre pai e mãe.

Otto, o carteiro

Entra em cena interrompendo a conversa de Alexander e o filho, junto à “ikebana”. “Hoje você não vai se ver livre de mim” – com essas palavras se apresenta Otto, trazendo felicitações a Alexander pelo dia de seu aniversário. Não tendo seus óculos consigo, Alexander pede que Otto leia a carta para ele. Otto não apenas lê, tece comentários que rendem uma longa conversa, na qual Otto oferece a Alexander algumas impressões que ele lhe causa. O ofício de carteiro figura em Otto, também por sua pose nos trajes pretos, algo mitológico entre angelical e demoníaco de “oráculo”, “mensageiro” e “guia”. O seu presente a Alexander é um mapa; e retruca ao protesto de Alexander de não poder aceitar um presente tão caro – trata-se do original de um mapa da Europa do século XVII – dizendo que se não for um sacrifício, não é um presente. Há também um cena em especial, em que ele ocupa o centro da narrativa. É na ocasião em que conta a Adelaide, Victor, Marta e Julia, a empregada que está na cozinha, sobre sua real ocupação, de ser um “coleccionar de eventos”, diz. Na verdade, trata-se de coleccionar relatos de milagres e com eles as “provas” que arranja para confirmá-

las. Otto, em suas maneiras estranhas, tolas até, se torna um cúmplice de Alexander.

Victor, o médico

Depois de o carteiro despedir-se, aproximadamente aos 15 minutos de filme, Victor e Adelaide chegam de carro para o jantar de aniversário de Alexander, encontram com pai e filho em seu passeio num bosque, já a caminho de casa. Ao sair do carro, caminham em direção a ambos, então Victor pergunta sobre Alexander a Adelaide, como se este requeresse certos cuidados de trato. “Odeio seus monólogos”, comenta Victor, instantes antes de cumprimentá-los e, logo, parabenizá-lo por seu aniversário. Segue conversando e, ao mesmo tempo, examinando o menino, seu paciente, quando nos dá a entender a razão do silêncio do menino entre comentários sobre as vantagens do silêncio, “a vida social não é nada fácil”. E conta para Alexander e Adelaide sobre Gandhi que um dia por semana mantinha calado rigorosamente – “era o seu ritual”, conclui Alexander. Victor, no decorrer do filme, se declara cansado da família para qual é médico e “babá”, segundo ele define. Procura, num certo momento, desabafar com o amigo Alexander, na ocasião em que lhe dá seu presente de aniversário, mas acaba tendo sua atenção roubada por uma discussão familiar. Victor é alvo de interesses tanto de Adelaide quanto da jovem filha do casal, Marta. Responde inicialmente de modo ambíguo, ora estimulando, ora rejeitando. Porém, defende Alexander quando esse está ausente, contra as insinuações vexatórias que lançam sobre ele mãe e filha.

Adelaide, a esposa

Como vimos acima, Adelaide entra em cena com Victor, demorando-se a entender que se trata mesmo é da esposa de Alexander. A dinâmica que se instala entre ambos, nessa cena, é de um conflito em que a discrição já começa a falhar. “Meu corajoso menino!”, elogia a mãe ao menino que, com seu silêncio, se aplica na sua recuperação. Alexander, sem pestanejar, comenta “por que ‘meu’ se o filho é ‘nosso’?” Adelaide coloca em cena a sua frustração com o marido, julgando-o pela desistência de uma carreira promissora como ator, sem conseguir compreendê-lo em seus motivos, sequer esforçando-se para isso. Ele deixa escapar que, atuando, sentia-se expondo a si mesmo, uma coisa “fraca, e feminina”, afirma. Associando-se a essa “coisa fraca e feminina”, Adelaide une-se ao marido por sua própria fraqueza – como expressa a cena em que ela tem uma crise nervosa. Ambos, marido e esposa, pai e mãe, homem e mulher, vivem uma unidade no conflito, isto é, uma cumplicidade nos sentimentos de insuficiência. Uma relação que ganha um espectro simbólico de princípios universais em desarmonia, cujo equilíbrio e reconciliação busca o personagem Alexander. Vale observar, por último, que sintomas os dois manifestam – falas diletantes e crises nervosas, mas é ao drama interior de Alexander que o filme nos leva, projetando-nos uma visão masculina destes conflitos.

Marta, jovem filha

A entrada de Marta no filme, com sua maneira espontânea e jovial, torna-se a seu pai uma interrupção. Alexander estava por contar uma novidade

que lhe deixara feliz naquela manhã de aniversário, quando a filha atravessa a sala e se instala entre os dois. “Interrupção”, “instala”: os prefixos sugerem o efeito da presença de Marta “em” Alexander. E, somente, em seus sonhos com a nudez da filha vamos compreender as razões de seus vetos de rejeição – sua presença é sexualizada, não vê mais a filha apenas as flutuações de seu desejo. Alexander retoma seu relato ao amigo após a insistência desse, contudo, Marta não só interrompe como entra na conversa, revelando lembranças muito vivas em relação à última atuação do pai no teatro – então Alexander se sente mais uma vez exposto ao que pretendia ter deixado para trás. Marta permanece às voltas enquanto também está presente Victor, disputando sua atenção com a mãe, e de certa forma, também, se torna cúmplice dessa em seus julgamentos do comportamento do pai.

Júlia e Maria, empregadas da casa

As empregadas da casa aparecem numa mesma cena, durante a discussão de Alexander e Adelaide, um pouco antes de alguém anunciar que o carteiro vinha pela estrada trazendo algo em sua bicicleta – o presente para Alexander. A breve aparição de ambas fecha as apresentações de personagens no filme. Nessa ocasião elas estão na cozinha, ouvindo a discussão. A postura de ambas revela algo de sua relação com a casa: Júlia, em primeiro plano, pertencendo mais à família que Maria, à soleira da porta. Mas, é Maria que tece o comentário “Ela ainda irá desgraçar a vida dele”. Júlia dá a volta e sai sem dizer palavra, numa atitude de não querer envolver-se com falatório, mesmo com Maria.

Porém, Júlia terá também um momento especial no filme, quando enfrenta Adelaide em defesa do menino. A mãe quer acordá-lo para o jantar, contudo, o pânico está instalado na casa – podemos entendê-lo como sendo pelo anúncio de uma guerra nuclear ou como sendo a crise familiar. Ao mandar Júlia ir chamá-lo, essa diz que não vai e não deixará ninguém ir – “quer alguém para torturar, escolha outro. O Sr. Alexander que tanto a senhora gosta de torturar”. Um momento antes, Adelaide tinha despertado do calmante, dado por Victor, dizendo que acordava de um sonho, sugerindo ter percebido algumas contradições de sua vida, suas escolhas em negação de seus amores. Adelaide, nesse momento de lucidez, é capaz de abraçar a Julia e compreendê-la quando fazendo o papel de mãe do seu próprio filho.

Maria, por sua vez, ganha um lugar especial no filme. Se Julia defendeu o menino contra Adelaide, essa defende Alexander contra ela. Quando ironiza a teatralidade plástica que caracteriza as conversas da família, diálogos em que a troca de olhar é evitada, numa cena em que vem até a câmera e, olhando em nossos olhos, repete a lista de tarefas passadas pela patroa.¹⁰⁴ Essa cumplicidade com Alexander ganha novos motivos no desenvolvimento do filme tendo, finalmente, o lugar especial da ocasião em que Alexander a visita. No desfecho do filme, novamente, seu sentimento por Alexander ganha a bela imagem de despedida, no plano geral da praia quando ambos tomam direções opostas, para a câmera permanecer com o menino junto da árvore morta, no centro da imagem.

¹⁰⁴ Comentamos esta cena em tópicos anteriores, bem como esta caracterização “teatral” das situações no interior da casa de Alexander. Cf. no capítulo 2.2.1.1 Planos e seqüências, o tópico “Aproximações”, p.82, e “Distanciamentos”, p.86.

2.2.3.2 *Três catástrofes: segundo bloco narrativo*

Cena no interior da casa de Alexander: “o leite derramado”

O evento no filme em que aparece a combinação de sons da catástrofe, “acontece” em três momentos e lugares diferentes. A primeira vez, apenas ouvimos o evento do interior da casa. Nessa cena, alguns detalhes chamam atenção: a atitude totalmente alheia de Otto, sentado em frente à janela como se nada estivesse acontecendo, Victor mantendo-se reservado e a ausência de Alexander, enquanto Julia, Adelaide e Marta dramatizam o efeito aterrador dos sons. A câmera termina a cena dando o detalhe de um jarro que, posto no armário no meio da sala, cai e quebra derramando o leite que continha.



O Sacrifício – o leite derramado, a catástrofe nuclear no interior da casa. DVD, Continental, 2004.

Essa imagem do leite derramado é recorrente na obra de TARKOVSKI, presente em praticamente todos seus filmes e ganhando em cada um deles matizes diferentes, mas sempre como algo do âmbito da casa ligado a um

sentido de maternidade. Aqui, instala a crise que Adelaide, a esposa, dará vazão – “Alguém faça alguma coisa!” – e diante da qual Alexander irá procurar meios para reagir. Com isto o filme convida para que vejamos a catástrofe nuclear, e o que ela sugere de um “fim de mundo”, como evento paralelo e, possivelmente simbólico, da catástrofe daquela família, a destruição dos laços de amor que faziam da casa um lar (núcleo) e seus efeitos em Alexander, personificando a narrativa da crise.

Esse paralelismo ganha expressão pela ação que se desenvolve no exterior da casa durante esta cena, o encontro casual de Alexander e Maria no bosque, quando ele descobre o presente que o filho lhe fez com a ajuda de Otto, o carteiro. É uma miniatura da casa da família, disposta sobre o chão encharcado da grama. Ao ver a miniatura, Alexander se interroga com Shakespeare em *Hamlet*, “Quem terá feito isso? Os deuses?”. Maria se aproxima e lhe revela que fora o menino. “Meu filho? Onde está o meu filho?”, Alexander responde, demonstrando certa ansiedade na procura pelo menino; Maria lhe tranqüiliza assegurando que ele está em casa, se despedindo de Alexander desejando “felicidades pelo retorno”, deslocando a cena para um motivo desconhecido, um “retorno” que não sabemos do que se trata.

A miniatura, por si só, é uma imagem expressiva – como diz BACHELARD em *A poética do espaço*, “É preciso amar o espaço para descrevê-lo tão minuciosamente como se nele houvesse moléculas de mundo”.¹⁰⁵ Voltaremos adiante a essa imagem da casa em razão deste sentido “amoroso” implicado e, por sua relação com o menino, como autor dessa maquete que em si mesma é

¹⁰⁵ G.BACHELARD, *A poética do espaço*, p.167.

um sonho de construção e novidade de um lar. De momento, porém, chamamos a atenção para um detalhe de deslocamento de tempo nessa cena: a cena anterior (do “leite derramado”), embora dentro de casa, sugere uma luminosidade de pleno dia, conforme o tempo diegético do filme; porém, essa cena no exterior se dá entre sombras, quase em preto e branco, como algo fora do tempo. Podemos entender que se trata de um sonho de Alexander com o filho, com a casa e com Maria numa situação de retorno, pelo que esta última lhe felicita e o filho lhe presenteia.



O Sacrifício – miniatura da casa, presente do filho a Alexander. DVD, Continental, 2004.

Deste ponto em diante, o filme acentua o paralelismo entre dois mundos, o que acontece na casa, entre os familiares, e o que acontece para Alexander, isolado em seu íntimo. Na cena que segue, temos a chegada de Otto no escritório de Alexander, quando ambos contemplam a reprodução de “A adoração dos magos”, e Otto se horroriza diante da imagem, enquanto Alexander lhe fixa o olhar numa espécie de identificação – o que a imagem sugere por seu reflexo sobre o quadro, colocando o próprio personagem numa relação estreita

com a cristologia da gravura. Aqui a luminosidade já é outra, aparentemente noite; Alexander desliga o aparelho de som – e vemos novamente o seu rosto no duplo do reflexo do espelho – desce as escadas, para encontrar todos reunidos em frente à televisão, que anuncia estado de alerta geral devido ao início de uma guerra nuclear.



O Sacrifício – Alexander se projeta sobre o quadro de Leonardo. DVD, Continental, 2004.

Alguns detalhes importantes dessa cena: ao descer, Alexander pergunta “o que aconteceu?”, alheio a toda a situação, isto é, num outro tempo; a luminosidade na sala aqui é tal qual era na cena em que “o leite é derramado”, e Otto, que um instante anterior estava “visitando” Alexander, também está ali, totalmente entregue ao realismo dos fatos narrados pela televisão. Isto é, entre o evento que ouvimos no interior da casa até este momento, são mais ou menos seis minutos de filme que nos sugerem poder pertencer à imaginação de Alexander, fragmentos do que lhe poderia ter vindo à mente no momento em que aconteceu a explosão, e talvez como reação à outra explosão que acontece neste momento: uma crise histérica de Adelaide vem à tona diante da situação e do

sentimento de total incapacidade frente ao que está acontecendo. “Alguém deveria fazer alguma coisa”, ela diz; e, logo, já num estado de pânico, “você homens, por que não fazem nada?”. Aqui, novamente, TARKOVSKI se vale do princípio do “tempo impresso” numa cena totalmente entregue à atuação principalmente da personagem Adelaide; totalmente impotentes, a única coisa a fazer é recorrer a um sedativo. Victor toma a iniciativa. E a cena termina com a imagem de Alexander distanciando-se da situação e da casa.



O Sacrifício – irrupção da crise no *gestus* femenino.
DVD, Continental, 2004.

No desenvolvimento narrativo do filme, nos parece que temos aqui um acontecimento que “detona” com a crise familiar que se antecipava, e da qual tanto Alexander se defende. Atitude que lhe caracteriza desde o início do filme. Num certo momento, instantes antes da crise nervosa de Adelaide, Alexander declara “eu estava esperando toda a vida por isto”, fazendo uma referência dúbia ao clima escatológico da catástrofe e da crise familiar. Se, como vimos no início do filme, uma situação tão banal de ferir o filho numa brincadeira, desencadeia para Alexander uma alucinação como a que ele tem –

de destruição e violência, essa agora parece que o abala de modo ainda mais radical. E o filme, sem nos dar muita evidência disso, trata de nos levar para o interior desse estado íntimo de desespero que vive Alexander.

Cena do sonho de Alexander: inacessibilidade

Uma segunda ocasião em que “ouvimos” o evento da catástrofe nuclear segue ao momento em que Alexander, tomado pelo desespero, faz uma oração em que reza o Pai Nosso, suplicando por salvação daquele “terrível momento”. A oração é sua primeira expressão de pavor diante da situação anunciada pela televisão e também diante da crise de desespero que sua esposa manifestou momentos antes. Agora, ele está sozinho em seu escritório; e há muito já havia começado a beber seguidas doses de conhaque. Ao reparar na gravura do quadro de Leonardo, de repente, irrompe seu desejo por salvação de si e daqueles que ama, dispondo-se ao sacrifício “de tudo o que me une com a vida” – como diz em sua oração, “se tudo voltar como era antes, como era está manhã, como era ontem”. Exausto, Alexander dorme tão logo termina a oração, e tem um sonho.

Alexander deita-se e ouvimos uma moeda rolando pelo chão, o tema musical pastoril inicia. A voz de Marta chama “Victor, vem me ajudar!”, e ela aparece num primeiro plano em preto e branco virando para a câmera, tirando sua roupa. A câmera lentamente diminui o zoom abrindo um plano de conjunto do quarto de Marta. Ela dá a volta por detrás de um biombo, vemos o reflexo de sua nudez no espelho do outro lado do quarto; em seguida ela vai até sua cama, virando-se para a câmera novamente. O olhar da câmera se distancia mais, quando também o som de gotas de água se sobrepõe ao fundo musical.

Num rápido corte, vemos um corredor da casa, encharcado de água, por onde Victor corre em fuga numa câmera lenta. Segue em preto e branco, um plano médio em *plongée* de Alexander sentado numa cadeira dentro de um quarto escuro quando olha para uma janela muito clara. A câmera se aproxima da janela e um som de um córrego se ouve. Alexander está agora do lado de fora, caminhando em direção a casa em frente, a casa de Maria, a empregada. A câmera mostra em seguida os passos de Alexander sobre um chão lamacento; ele encontra a cortina que recém caiu da janela enterrada na lama, com moedas. Em seguida, um vento começa-se a ouvir, e a imagem é de Alexander entre a casa de Maria e outra construção mais ao fundo, entre árvores; ele está decidindo em que direção seguir. O *travelling* da câmera nos faz perder Alexander de vista por instantes; e ele aparece novamente, imóvel. Novamente a câmera passeia sobre o chão, mostrando a lama, a água e nela objetos domésticos perdidos e muitas moedas. O som do vento aumenta, ouve também um tilintar de vidros; Alexander começa a chorar. O mesmo passeio da câmera sobre o chão mostra, então, parte de uma cerca, e do outro lado os pés de uma criança – “Meu filho!”, Alexander chama; e ele sai correndo em fuga. O som do vento e de tilintar de vidro ganha volume, quando a câmera pára e, como se erguesse o olhar, mostra uma velha porta fechada, justamente quando o som da explosão e uma rajada de vento muito forte forçam a porta se abrir em meio à poeira, e a entrada se revela lacrada por tijolos, Alexander acorda de sobressalto.

Na conversa com Otto que Alexander terá em seguida ao sonho, a porta lacrada com tijolos será referida como sendo da “igreja fechada” que está a caminho da casa de Maria. Alexander conhecia o lugar, assim como conhecia a Maria, que está presente novamente em seu sonho. A catástrofe aqui está associada com a imagem da igreja como lugar inacessível a Alexander, que no sonho se encontra num quarto fechado cujo ponto de fuga é a janela – tal qual temos nas cenas do interior da casa. O caminho que Alexander percorre o leva

até a casa de Maria e a igreja fechada. É semelhante à rua de sua alucinação, cheia de objetos abandonados, moedas e especialmente pelo elemento da água encharcando o chão.



O Sacrifício – a igreja inacessível no sonho de Alexander.
DVD, Continental, 2004.

O sonho é marcado por uma atmosfera de inacessibilidade sugerida pela caminhada na lama, a fuga de Victor e do filho e a igreja fechada que acaba sendo a alternativa da escolha de Alexander. Vale destacar que o sonho se dá a partir de dois olhares: primeiro vemos a ação de Alexander até o momento que está entre a casa de Maria e a igreja fechada; num segundo momento, após a sua escolha em desviar da casa de Maria e se dirigir à igreja, o olhar que temos é o do próprio Alexander, que concentra suas vistas baixas, olhando para o chão e finalmente para a porta lacrada. É precisamente quando opta pelo desvio da casa de Maria que o sonho ganha sincronia com o evento da catástrofe.

Se procurarmos entender essas cenas numa seqüência de fatos, teríamos de enxergá-las como produto da imaginação de Alexander no momento

da explosão e, portanto, teríamos de enxergá-las uma sobre a outra, isto é, num olhar transversal, ou no que chamamos outrora de *metaperspectiva*. Porque são imagens que chamam para a profundidade do sujeito desse olhar, o próprio personagem, e se desdobram numa temporalidade própria, o instante da imagem. Se sonho, fantasia, alucinação ou pensamento, não importa. O que fica evidente é a relação destas cenas entre si, a unidade da imagem dada pela diversidade de elementos comuns, além da própria repetição de acontecimentos:

1) Imagens da casa: *primeiro sonho*: exterior de sua casa – quarto do filho. *Segundo sonho*: quarto da filha – corredor de sua casa – interior de um quarto – janela – caminho – casa de Maria – igreja fechada.

2) Imagens de pessoas: *primeiro sonho*: Alexander – Maria – referência ao filho. *Segundo sonho*: filha – Victor – Alexander – filho – referência a Maria.

3) Imagens de objetos: *primeiro sonho*: miniatura da casa. *Segundo sonho*: cortina – moedas.

4) Imagens da natureza: *primeiro sonho*: terra e água. *Segundo sonho*: terra, água, neve e vento.

Estas cenas não apenas se repetem, mas se enriquecem. Há uma agregação, como se o argumento que lhes vincula estivesse num crescendo, acompanhando a própria evolução narrativa. Um crescimento em profundidade, se pensarmos que é o próprio personagem que as une. De uma para outra cena alcançamos uma camada mais profunda do desejo que o personagem expressou

em sua oração. Nos sonhos, Alexander se coloca num movimento de se distanciar da casa, buscando um lugar novo – desejo expresso na miniatura que Alexander sonha ter ganhado do filho. São sonhos de pertencimento e de perdas que o colocam na situação de alternativas aparentemente contrárias e estanques: a igreja ou a casa de Maria. Sua escolha o leva ao lugar inacessível, um espaço religioso que lhe está fechado. Desperto, porém, Alexander se vê novamente diante da mesma decisão, mas a alternativa é uma só: como numa resposta a sua oração, Otto lhe vem trazer a notícia de que Maria é a única esperança.

Cena de amor de Alexander e Maria: salvação

A terceira e última referência à catástrofe nuclear aparece no filme em sincronia com a visita que Alexander faz a Maria, para ter com ela uma noite de amor. No filme, esta cena se dá na seqüência do seu sonho, Alexander desperta entre sombras, em seu escritório, e Otto chega sorrateiro (a câmera lenta ajuda neste aspecto) pela escada externa que acessa uma sacada. Certo tremor e o som de aviões ainda se pode ouvir – mantendo uma unidade sonora com a cena do sonho de Alexander. Otto bate na janela chamando Alexander, pois o podemos distinguir pela silhueta através das vidraças. Ao fundo, a gravura do quadro de Leonardo está presente. “Desculpe ter te acordado. Você estava dormindo?” diz Otto. Ao que responde Alexander “O que aconteceu?” – sugerindo uma segunda vez estar alheio a situação (e com isso, o filme coloca em suspenso a situação em que Alexander surpreende todos na sala em frente à televisão, se aconteceu ou foi também um sonho). Otto não responde, apenas lhe diz que “resta uma esperança”.

O relógio avisa que são duas horas da manhã, e o diálogo que segue é marcado pela incomunicabilidade entre os dois, embora Otto se mostre mais ciente e mais sensível ao sonho de Alexander que esse mesmo. “É verdade. É uma verdade sagrada”, Otto reforça. Diz que não há outra alternativa para Alexander: ele deve ir até a casa de Maria e pedir para que ela durma com ele. “Não é isto que você mais deseja neste momento? Vá e termine com isto”. Mas Alexander resiste, defende-se.



O Sacrifício – Otto interpreta sonho de Alexander.
DVD, Continental, 2004.

A “verdade” que Otto traz para Alexander pode ser entendida tanto referindo-se à oração quanto ao sonho de Alexander, ambos expressando o desejo que assalta Alexander naquele momento. Maria, diz Otto, “tem poderes especiais. Ela é uma feiticeira (...) num bom sentido”. As imagens que seguem, em que a câmera privilegia a imagem de Alexander refletida no espelho, sugerem seu diálogo interior na situação de decisão que Otto lhe deixou. “Deixei minha bicicleta para você lá embaixo. Não vá de carro (...) E cuide que a bicicleta está

quebrada no pneu da frente”. A decisão de Alexander ganha essa qualidade de “queda” para qual Otto lhe chama, como única alternativa que resta a Alexander.

Alexander toma sua decisão enquanto ouve, da sacada, a conversa à mesa no andar de baixo: sobre sua desistência do teatro, na verdade sua crise em “ser honesto no palco”. Seu ímpeto ganha um sentido de novidade na imagem de um copo de água, um ovo e manuscritos sobre a mesa da sacada. A caminho da casa de Maria, a queda de bicicleta que Otto tenta prevenir acontece – e Alexander se vê novamente tendo que decidir se segue ou não. Na sua chegada, um rebanho de ovelhas se agita em frente a casa de Maria, surpreendendo-a também na escuridão – havia uma queda de eletricidade na região, assim como faltava querosene na casa de Maria naquele momento. A recepção de Maria é marcado por cordialidades – no interior de sua casa abundam adereços religiosos. Ao perceber os sinais da queda de Alexander, ela o lava numa bacia de porcelana – uma imagem muito sugestiva, de purificação e batismo, reforçada por sua fala seguinte com certa formalidade “Você é bem-vindo nesta casa”.

Alexander demonstra perturbação por estar ali e ela se mantém atenta. Uma conversa inicia quando Alexander toca um prelúdio de Bach num órgão: Alexander se refere a sua mãe e conta a Maria sobre o jardim que, em sua doença, ela teve de abandonar os cuidados. Um dia ele resolve arrumar esse jardim – “tudo a meu gosto com minhas próprias mãos” –, e durante dias trabalha nele “para alegrar a minha mãe”. Finalmente, o trabalho terminado, ele repara na obra “com os olhos de minha mãe”, e ao contrário do que esperava, é

tomado pelo horror dos traços de violência que ele deixou sobre aquela natureza – “eu havia preparado uma visão de mim mesmo”.

A lembrança suscita em Alexander seu sentimento de horror e os três toques do relógio lhe despertam o sentido de urgência da situação. Vai ao encontro de Maria, que o ouve atenta, e lhe pergunta “Você poderia... você poderia fazer amor comigo, Maria?” Ela não o entende, e da pergunta Alexander vai à súplica, colocando sua cabeça em seu colo “Suplico que me ame! Salve-me, Maria. Salve a todos nós. Eu sei quem você é”. A resistência de Maria é ainda um gesto amoroso; ela se levanta e sugere para que Alexander volte para sua casa, ela mesma o poderia acompanhar. Nesse momento, Maria se levanta, toma distância e Alexander saca o revólver que havia pegado de Victor. O tilintar de vidros e o tremor começam sob a ameaça de suicídio de Alexander – “não nos mate, Maria!” – ao que Maria lhe vem em socorro – “Pobre homem, o que fizeram com o senhor? (...) Não fique com medo... Eu entendo que fizeram algo com o senhor em sua casa? Eu a conheço, ela é má”. A explosão acontece. Nesse momento, o cuidado que ela dispensa a Alexander se confunde num gesto materno e, ao mesmo tempo, sensual, se despindo e levando-o para sua cama.



O Sacrifício – um outro sonho de Alexander. DVD, Continental, 2004.

Nesta cena TARKOVSKI evidencia uma proposta de subversão de códigos religiosos, precisamente, de uma “mariologia”: a presença de Maria é marcada desde sua primeira atuação por uma qualidade de “estranha” – em sua primeira fala, ela está justamente na porta da casa, nem dentro e nem fora. Otto, ao trazer a mensagem para Alexander, a caracteriza como “bruxa – no bom sentido”. E uma série de simbolismos religiosos cristãos são sugeridos junto ao argumento da ida de Alexander a sua casa: o ovo sobre a mesa, a queda na estrada, as ovelhas em frente a casa de Maria e seus objetos no interior. Sua receptividade é um contraponto a inacessibilidade da igreja de outrora, por isso Alexander dirige a Maria a mesma súplica feita antes.

A mariologia que TARKOVSKI propõe é precisamente uma metáfora para a resposta da oração de Alexander, cujo sentido é o amor. Alexander chora nos braços de Maria e, ambos, levitam – “aqui nada te acontecerá”, diz Maria. A imagem associa ao ato sexual uma fusão tanto dos temas musicais quanto dos

fragmentos oníricos do filme: a alucinação da rua devastada, agora com pessoas correndo e o filho morto sobre a superfície vidrada; ele mesmo morto ou moribundo com Maria em trajes de Adelaide lhe velando ao pé da cama; a imagem do quadro de Leonardo; a nudez da filha e Adelaide entre sombras segurando um copo em sua mão. Durante essas cenas, ouvimos Alexander chorando e uma voz de mulher em tratos de mãe servindo-lhe algo para acalmar.

2.2.3.3 Retorno: terceiro bloco narrativo

A passagem deste estado de sonho para o estado de realidade é marcada pela música japonesa, que continua no despertar de Alexander. Ele desliga o aparelho de som visivelmente confuso, percebendo a “normalidade” da situação, e se emociona com a oração atendida. Não se pergunta pela realidade do próprio fato, acredita apenas na realidade de seu desejo. O filme segue, então, para seu desfecho, em que Alexander cumpre com sua promessa de abandonar tudo o que lhe mantém vinculado com seu modo de vida, representado especialmente pelo sacrifício de sua casa.

Na perspectiva do desenvolvimento narrativo, no final temos um retorno a motivos do que fora o princípio do filme, como já vimos. É um retorno para o real radicalmente marcado pela ilusão de Alexander, definindo agora o seu “vínculo com a vida”, a partir de tudo o que fantasiou a respeito de um fim da civilização, concretizado no fim de sua convivência social. Os fatos que o filme narra são poucos, centrados nas conversas iniciais do filme e mesmo os monólogos de Alexander. Embora, sejam tantas palavras, discussões e opiniões,

o decisivo na história é mesmo a imaginação do personagem Alexander, que literalmente sofre e carrega consigo uma situação familiar de conflito, rancores e desafetos do tamanho de um mundo. Não são discursos que dão sentido a esse estado de coisas, mas o sentimento, o desejo e os sonhos em relação a ele projetados, finalmente, na presença do menino e na sua pergunta última.

2.3A imagem movimentada pelo olhar espectador: uma *sinóptica teopoética*

Um filme que termina com uma pergunta pelos princípios da vida, não tem exatamente um fim. Ganha em nós uma finalidade, à medida que encontra lugar vazio para deixar ressoar a voz devolvida ao menino: esse, como um “verbo adormecido” desperta no silêncio da música de Bach e brinca com as palavras do pai enquanto rega a herança de seu sacrifício. Uma novidade que ressurgem em nossas próprias imagens acerca do filme que vimos. Uma ressurreição que é, ao mesmo tempo, retorno à infância, e um convite à nova criação. Como nas parábolas bíblicas, verdades últimas são as mais falíveis, indiretas e incertas, no entanto cheias de esperança por encontrar ouvido que as ouça e olhos que as enxergue. O filme espera que a árvore morta venha a render frutos em nós, em quem agora a imagem é movimentada.

Essa participação no filme se dá na dimensão do imaginário, o cenário mais além do filme, onde os olhos do espectador também atuam. É assim que se fundem os olhares – do diretor, da imagem real, do espectador – que fazem o evento fílmico acontecer. Essa fusão torna a perspectiva da

interpretação uma *sinóptica*, uma troca de olhar que possibilita ao espectador sofrer e fazer os desvios na sua liberdade autocriativa. A mesma liberdade do filho tomar as palavras do pai como suas e, na sua ausência, lhe devolvê-las numa pergunta que faz a si mesmo. Liberdade própria de seres das beiradas que ganham consciência de seus limites, quando permanecem neles para os transcender – como o pai e o filho à margem da imensidão do mar, desafiando a morte com seus ímpetos de vida projetada numa árvore seca.

Temos nessa imagem de fronteira algo peculiar que é uma simultaneidade entre o ponto de fuga e de busca. Como no gênesis bíblico é pairando sobre o oceano abissal – pai de todo ponto de fuga – que o Espírito lança seus fundamentos criativos – mãe de todo ponto de busca. O abismo sugere a terrível angústia das possibilidades infinitas e o espaço vazio dá ao indivíduo, essa criatura do abandono, fundamento para uma criatividade autotranscendente, quando este se percebe filho de um amor feito na cama do paradoxo.

Assim como no abismo ser e sentido encontram seus fundamentos, também a imagem: aquelas que nos abrem espaços vazios, de aberturas últimas, são nessas que podemos coabitar e nos fazer como mais que espectador, pessoa. Isso porque é nestas imagens inacabadas que habita a verdade do cinema, no interstício entre o real e o imaginário que, como lâmina que separa a alma do espírito, o cinema faz o corte para nos deixar passar. Se não o faz, trata-se de um cinema que ilude sem mentir autenticamente – mutila seu público enquanto lhe distrai os olhos intactos.

Estes lugares insólitos do filme são *vazios sagrados*: lacunas de ultimidade que delineiam as fronteiras do ser a partir de uma falta essencial, de um desejo último que, no filme, ganha forma de uma *teopoética*. É *uma poética crítica* porque o referente é incondicional, escapa ao enquadramento de todos os olhares. É *uma poética criativa* porque ganha um referente incondicional que está entre e dentre os olhares que o filme realiza. É *teopoética* por ser ambas simultaneamente, dando-se aos olhos ao mesmo tempo em que deles se esconde.¹⁰⁶

2.3.1 Um filme-presença

O Sacrifício é um filme-presença, um convite à contemplação como estado de almas que permanecem no tempo de seu encontro. Sua estética, diferente de um cinema-hipnótico, não nos agarra mais por seu efeito em nós que pelo efeito arrancado de nós. E, de repente, estamos nós mesmos fazendo a visita inesperada. O filme, por isso, não se impõe, pelo contrário, se nos abre tal qual Maria recebendo Alexander em sua casa, para colocar-nos em presença do que nos segreda entre frestas e reflexos de espelhos. Uma vez que façamos o caminho até ele.

¹⁰⁶ Retornaremos a esses conceitos no capítulo “3.4 A idéia de uma sinóptica teopoética: uma perspectiva de interpretação teológica do filme”, p.222s.



O Sacrifício – Alexander ausentando-se de sua casa.
DVD, Continental, 2004.

Presença é um lugar-corpo, e nisso está a implicação subjetiva e mesmo orgânica de um filme cujo personagem principal não nos conta um enredo, mas nos enreda com aquilo que é a *autopoiésis* de seu criador. Mais que uma redução do corpo ao olhar, podemos pensar, com TARKOVSKI, o cinema como experiência do corpo que se olha, se estranha, se imagina e se constrói.

O filme nos coloca, primeiro, na presença de um homem com seu filho na ocasião de seu aniversário – de quarenta e alguns anos, talvez. Diz-se que em certo aniversário da vida é bom que o homem plante uma árvore; Alexander o faz, embora seja ela já morta. O que espera um homem que planta em seu natalício uma árvore que não promete mais frutos? De todo modo, a árvore evoca uma presença para esse pai e, por isso, ele lhe dá um nome. A mesma presença que ele também procura enxergar na árvore, no menino e na mulher do quadro de Leonardo Da Vinci, uma cópia de “Adoração do Magos” que tem em seu escritório – lugar esse que lhe resta em sua casa, onde pode

esconder sua presença sem que seja atrás de palavras. Mas, ao mirar a pintura, só consegue enxergar a si mesmo. São também os seus espelhos que lhe dizem o quanto está cativo de sua própria presença.

E quanto mais entregue a si, tanto mais Alexander se perde, se desvia de si. Assim como o filme faz-nos perder em devaneios, alucinações e nos sonhos do personagem. “Meu Deus! O que está acontecendo comigo?”, se pergunta Alexander ao ferir o filho quando esse apenas queria brincar com o pai. A mesma pergunta, porém, se cala nos encontros não menos violentos com outras presenças, com quais, porém, as feridas mútuas já não se mostram, precisam ainda ser sofridas. Esposa, amigo, filha, o estranho que se faz amigo, empregada da casa, empregada não tão da casa... Sucessivos desencontros se estabelecem no recinto doméstico e as presenças vão se nos dando como ausentes entre si. Tanto falam, sem trocar palavra nem olhar. E a onipresença de Alexander, o personagem que traz tudo isso para dentro de si, começa nos agonizar pelo sentimento de impotência com qual ele abraça suas grandes causas, expandindo-a em seu inverso, uma “onipotência”, enquanto se lhe escapa a causa pequena, essa que cabe no espaço de uma casa.

Mas, a ferida do filho arranca uma pergunta do pai, uma dúvida de si. Momento de lucidez que lhe faz cair no sonho, na visão desolada da cidade, a grande habitação em ruínas, totalmente vazia e abandonada. Por sua vez, a presença de seu filho lhe inspira apegos que ele mesmo julga demasiados – “me sinto voluntariamente amarrado”, afirma. Age como se quisesse evitar a realidade de que sua presença lhe é insuficiente e contra isso, mantém a ilusão de responder aos apelos da esposa – “alguém faça alguma coisa! Vocês, homens,

por que nunca fazem nada?”. Sua visão da cidade abandonada revela que ele, Alexander, ainda permanece nela e participa de seu abandono – mesmo que o observe do alto, com certa prepotência até.

No decorrer do filme vemos o pai a procura do filho em diferentes momentos, colocando-nos uma situação inusitada de inversão de uma conhecida parábola: é o pai que, pródigo, sofre a ausência do filho; é o pai que deixa sua casa, e se perde na esperança de ser encontrado. O menino, em seu silêncio obediente, ao contrário de todos na casa, é o único realmente ausente no filme. Talvez por se ocupar com seus brinquedos de verdade, sem fingimento. E por isso, justamente, é tão amado.

2.3.2 Casa, lugar para chorar o leite derramado

Chama atenção que a imagem da casa da família não possua um caminho que lhe dê acesso convidando à porta. Se tiver, não o vemos a não ser em insinuações dos sonhos de Alexander. Há algo de inacessível nela, fazendo com que o filme nos situe ou fora ou dentro, como mundos em separados. Assim são mundos separados sua parte superior – onde Alexander tem seu escritório – e sua parte inferior – o palco das performances domésticas. A imagem da casa arquiteta a ambigüidade das relações, as alienações da intimidade, prodigiosas em criar abismos no espaço que aninha presenças. O filme trata dessas perdas exclusivas ao espaço sagrado do pertencimento mútuo, procurando um caminho que permita um encontro de restituição.



O Sacrifício – Alexander sonha com passagens.
DVD, Continental, 2004.

Por isso, Alexander sonha com o corredor que ora o leva ao quarto do filho, outrora lhe abre passagem, uma abertura pela qual possa vislumbrar uma novidade. São sonhos de evasão, de um movimento de fuga e, ao mesmo tempo, de busca por um lugar onde possa chorar “o leite derramado”. Essa imagem também é uma abertura ao espectador, para que se situe em relação ao que segue: o momento em que uma crise de proporções universais – o início de uma guerra nuclear – ganha um sentido de parábola para a crise no núcleo das relações familiares, no espaço interior da casa.

O leite se derrama no ambiente da convivência doméstica, a sala de jantar, e não haverá mais a comunhão de mesa.¹⁰⁷ A partir dessa cena começamos a participar do olhar de Alexander a respeito de toda aquela situação. Como se pudéssemos nos convencer com ele da realidade que ele

¹⁰⁷ Esta imagem repercute em toda uma cinematografia da “comunhão de mesa” que para a interpretação teológica não poderia passar despercebida, visto o caráter eucarístico dessa situação. O cinema a reconstrói como espetáculo, mas sob os códigos do cotidiano. DELEUZE examina essa distinção, entre o cinema-cotidiano e o cinema-cerimonial; o que poderíamos colocar em perspectiva é perceber como o cinema, fazendo do estar à mesa um espetáculo, devolve o caráter humano ao ritual.

mesmo imagina, associa, sonha diante do terrível sentimento de fim. Otto, o carteiro, ainda indagará sobre aquilo que Alexander mais deseja naquela situação. Pois é desse desejo último, anseio daquilo que realmente importa nesse momento, que agora se servirá o filme para se conceder, como olhar do personagem ao nosso olhar.

E o que vemos com e em Alexander? O homem que plantara uma árvore morta naquela manhã, ao receber a notícia de um início de uma guerra nuclear, confessa “sempre esperei por este momento”. Porque em seu íntimo já o vivia, ou “já o morria”, no seu próprio núcleo de afetos e de paixões, de relações e realizações. Sua presença é feita desses sentimentos e, por isso, não conseguiu mais “representar” o herói trágico de Dostoievski nos palcos. Pois, se tornara ele mesmo o herói de sua tragédia interior: onipresente, porque é seu olhar que determina tudo; “onipotente”, porque sofre de uma pretensão de poder que redundava no desespero de impotência; insuficiente, porque o sentimento de absoluto que lhe invade ainda não é o bastante. Pelo contrário, expande sua falta e seu vazio em proporções tão heróicas que ele mesmo não as pode suportar. A sua grandeza é a sua tragédia.

Mas ele é um herói que sonha. E nesses sonhos encontramos toda esta ambigüidade sob signos de esperança, isto é, de desvios para outros espaços, para lá talvez poder chorar o leite derramado. Num primeiro sonho, o encontro com a novidade figurada no presente que o filho e o carteiro fazem, a miniatura da casa. Novidade pelo sugerido enquanto um produto da minúcia, uma reconstituição amorosa daquilo que se miniaturiza, como se colocasse a grandeza “casa” em um ninho, ou antes, no ovo de um novo nascimento.

Alexander acha o presente durante um encontro furtivo com Maria; e algo se anuncia quando o sonho se revela ser de chegada, isto é, de encontro: Maria, ao despedir-se, parabeniza Alexander não pelo aniversário, mas por seu “retorno”. O sonho revela que Alexander traz consigo sentimentos de recém-chegado, talvez desejo de novo nascimento, de novidade, expresso de outro modo na triste figura de uma árvore morta plantada à beira do oceano.

2.3.3O lugar do caminho e seus desvios

A condição humana cabe inteira nessa poderosa imagem de retorno para casa, ao menos como o filme nos faz ver, num movimento do espírito à profundidade do corpo-presença não “apenas de um personagem”, mas “nada menos que de um personagem”. Por meio de suas particularidades que outrora chamamos de *gestus*, os personagens evocam universais quando se tornam presenças, determinadas muito mais que por ações dramáticas, por suas atitudes e posturas. Porque é por meio destes que o indivíduo se aventura em seu íntimo, podendo sujeitar-se a si.

A situação limite é o ponto em que esse movimento para a profundidade acontece, pois é ali o lugar em que a falta e o vazio se desviam ao sonho, ao desejo de “um além de” que, embora sonho, é determinante. É nesse cenário que o filme acontece: pai e filho já estão no limite, à beira da imensidão, onde plantam uma incerteza. Um mensageiro vem pela estrada, e o movimento que fazem agora é o do retorno para a casa, onde efetivamente a árvore morta espalha seus galhos e espera frutificar novamente. É sob esse teto que Alexander

sonha não apenas com um lugar para chorar o leite derramado, mas com corredores abrindo caminhos possíveis a este lugar “mais além” dentro dele.

Alexander sonha com um caminho pela lama, que começa com o amigo Victor fugindo pelo corredor da casa que se desfaz em água. Victor, no sonho, foge da sedução de Marta, a jovem com quem o pai já não se sente à vontade – que foi filha e agora é mulher. Um sonho de homem projetado nos cantos escuros da casa da família, desentocando fragilidades e fantasmas do masculino. O caminho que faz Alexander, a partir deste corredor de fuga, o leva à casa de Maria, a estranha empregada que encontra outrora junto ao presente do filho – a miniatura da casa. Mas ele desvia da casa de Maria, e segue pelo chão denso e pesado para deparar-se com a igreja fechada com tijolos, um espaço que já não acolhe mais nada, um caminho interrompido. E o sonho do homem, por ser um sonho com um caminho, o revela tomado por um sentimento de inacessibilidade.

Sobre essa imagem da porta lacrada recai o peso e o estrondo da explosão que agora coloca o planeta sob a possibilidade de um fim. A mesma civilização que cria estas condições de destruição e violência, lacra seus espaços sagrados. Os recônditos nos quais ainda poderia ser encontrada esperança. A igreja fechada precisa ser bem entendida: mais que uma crítica à instituição, à religião, é uma crítica a uma cultura que já não mais arquiteta o espaço de santidade. Alexander comenta ao folhar o livro sobre iconografia antiga dado de presente pelo amigo “tudo isso e nem rezar sabemos mais”. É o fim do caminho que pretendia Alexander: não há mais a quem fazer seus discursos, a cidade está

vazia tanto quanto o templo está fechado e sua oração terá de ser atendida de outras maneiras.

Ao se tratar de caminhos, porém, há um personagem que entende deles, o carteiro Otto. E Alexander ganha dele um mapa da Europa do Século XVII que para sua surpresa é original – uma autenticidade que o constrange. “Se não for um sacrifício, que tipo de presente seria?”, argumenta Otto. Como um menino com seu brinquedo novo, Alexander repara no mapa e pensa na Europa daquele tempo – “como deve ter sido bom... essa Europa parece Marte, não tem nada de verdadeiro”. Otto concorda e diz finalmente a Alexander que sua preocupação com a verdade lhe faz pensar numa barata andando em volta de um prato, imaginando estar seguindo em frente.

Não se trata de um mensageiro apenas, Otto toma ares de um guia que traz a Alexander uma novidade em forma de um antigo mapa. O mal-estar causado por suas brincadeiras e ironias seria um oráculo se houvesse quem o percebesse. Na conversa em que se apresenta a Victor, logo depois de entregar o presente, segreda a todos na sala suas familiaridades com Maria, a empregada que nesse mesmo instante havia recebido suas últimas tarefas do dia. Otto lhe é familiar, Adelaide e Alexander confessam o quanto a estranham. Sentimentos ambivalentes que pertencem aos mesmos âmbitos, da casa e do íntimo – espaços que o sonho de Alexander nos faz visitar.

Otto, finalmente, visita Alexander no meio da noite e lhe traz a boa nova de uma esperança, de uma última chance nos braços de Maria. Um novo caminho que, porém, nasce no desvio, diante do que Alexander pondera e

duvida, mas decide ir. Na estrada, uma queda faz pensar em voltar – talvez um instante de “cair em si” que o coloca frente ao absurdo de tudo aquilo. Mas, as palavras de Otto ainda ressoam: “não é isto que você mais deseja agora? Então acabe logo com isto!”. Sem nos deixar entender ao certo se está se referindo a oração ou ao secreto de Alexander em relação à Maria.



O Sacrifício – Alexander pensa em voltar. DVD, Continental, 2004.

O encontro com Maria, todavia, é um sonho de reconciliação, onde essas distinções se mantêm e são acentuadas. O aspecto religioso, o aspecto erótico, o aspecto afetivo fazem a unidade que, no ato de amor, eleva espiritualmente Alexander e Maria, uma unidade realizada na levitação sobre a cama. É um sonho, novamente, de um homem que finalmente encontra lugar para “chorar o leite derramado”, a possibilidade de chorar como uma criança a sua insuficiência masculina nos braços da mulher estranha, bruxa e amante, santa e mãe. E nessa regressão ao religioso, TARKOVSKI o subverte, propondo no sonho de Alexander o caminho da rua para a casa, lugar que finalmente se revela como o espaço para cultivar o que há de mais sagrado.

Em seu sonho, porém, Alexander enxerga, na rua desolada, que pessoas estão vivendo o horror daquele momento de destruição e o sinal de sangue que víamos outrora, agora podemos identificar como sendo do filho de Alexander, aparentemente morto sobre o espelho. Ele mesmo está morto numa imagem seguinte, sendo velado por Maria, a amante, nos trajes de Adelaide, a esposa, enquanto a voz que o consola é maternal. Por fim, em sua casa, ele que está dormindo, desperta de seu sonho. Esse despertar de Alexander é o mesmo que momentos antes sua esposa vivenciou – “Acordei de um sonho...” – dando-se conta da infelicidade de suas escolhas no passado. Diferente dela, agora, ele desperta e já não é mais o mesmo, as coisas em seu entorno também não podem ficar as mesmas. Um mundo foi preservado porque interiormente foi destruído. Algo nele morreu, e a casa, que prefigurava o espaço dos conflitos, das ausências e das faltas precisa ser sacrificada: o fogo realiza seu juízo.

2.3.4 No princípio era a infância do verbo

O sacrifício de Alexander o entrega ao silêncio. Desiste de seu verbo e deixa-se levar pela ambulância – como se já previsse Victor, o amigo médico, uma recaída de um paciente em longo tratamento. E o filme nos traz à realidade do personagem: um homem seriamente deprimido e já beirando a insanidade. No decorrer do filme nos tornamos seus cúmplices e, mais que isso, nos identificamos com sua loucura – isto é, a tornamos real em nós mesmos. Porque é uma loucura de amor, de sua falta e de sua reivindicação. Finalmente, a despedida mais dolorosa quem faz é Maria, que também previa algo de ruim a

Alexander, ao comentar com Júlia, a outra empregada, as discussões dele com Adelaide na sala. Ela o amava e Alexander sonhou com isso.

Por sua vez, o menino pode fazer o seu caminho à praia sozinho porque o pai o levou lá, e com ele plantou uma bela metáfora. Um altar que, quando pronto, se mantivera inacabado, necessitando agora ser regado com esperança. Se plantassem uma árvore viva, morreria, e talvez o filho não tivesse mais pelo que perguntar quanto aos princípios do verbo descansando aos seus pés. Mas a árvore que plantam pai e filho suscita dúvidas de um futuro incerto, pede por uma história e, mais que isso, por uma escatologia. E mesmo adulta, e morta, como se recém nascida ganha um nome, *ikebana*, que lhe dá esta qualidade de semente que morre para dar a vida. “Deus, tem misericórdia de mim”, pode-se imaginar uma oração mais autêntica para a árvore seca plantada à margem de um oceano? O mar e as gaivotas comentam a música de Bach, como num responsório litúrgico, e toda a paisagem se volta ao modesto altar que pai e filho erigiram. Loucura para uns, escândalo para outros, salvação para quem crer.

Uma praia quando vista assim, como na lente de TARKOVSKI, se anula na imensidão oceânica que o mar sugere. É um lugar “cheio” de um vazio sagrado, onde a vida está presente nas criaturas por seu próprio Criador. Mas tem um caminho que lhe dá acesso, assim como há uma estrada que conduz Alexander à casa de Maria. Um filme com tantos espaços e tão poucos caminhos, sobre um homem angustiado por um desejo de pertencer, obstinado pelo medo de perder e que sonha com lugares inacessíveis.



O Sacrifício – menino rega a árvore seca.
DVD, Continental, 2004.

E agora, para permanecer sozinho ali, o menino evoca a presença de quem o levou até lá. É novamente o paradoxo do abandono que lapida o indivíduo, um lugar para o qual temos de ser levados. Falamos lugar, mas na experiência isso se dá no tempo dessa fala liberta da criança, pergunta que desvia as palavras para uma linguagem anterior ao discurso, anterior a palavra que esconde: como aquelas que Alexander gostaria mesmo de poder abandonar – “por que eu falo tanto?!”. É a fala do verbo em sua infância que é original porque é em si mesma diálogo e troca, isto é, uma fala amorosa sobre aquilo que enxerga, como aquele que acabara de chegar ao mundo. O filme de TARKOVSKI transfigura no personagem da criança um “imaginário de fim” em apocalipse, no seu sentido original de “revelação”.

3 POR UMA TEOLOGIA DA IMAGEM EM MOVIMENTO

da sensibilização do olhar teológico

Se é possível usar uma metáfora ótica para a caracterização da linguagem, poder-se-ia dizer que a Palavra de Deus como palavra de revelação é linguagem transparente.

– PAUL TILLICH, *Teologia sistemática*.

UMA TEOLOGIA DA IMAGEM EM MOVIMENTO se define pelo método, tem seus princípios na situação e no próprio momento da recepção de seu objeto: aquela imagem que, uma vez nascida, ressoa *incondicionalmente* e repercute numa fala original do indivíduo acerca de si e do mundo que o cerca. Primeiro, como imagem que nasce nos olhos de uma câmera movida pela consciência do artista – com o que nos ocupamos no primeiro capítulo, *Infância de um sacrifício*. Onde desenvolvemos uma ontogênese da criação cinematográfica, a partir da vida e da obra de ANDREI A. TARKOVSKI. Num ato segundo, repercute como imagem que nasce nos olhos do espectador – que no segundo capítulo, *A troca de olhar com o filme*, foi o assunto da análise do filme *O Sacrifício* numa perspectiva que chamamos *sinóptica teopoética*. Essa perspectiva, o nome já o diz, resultou do encontro com o filme como uma troca de olhar, cuja definição teopoética diz respeito à

recepção estética do filme que, por sua vez, é fruto de uma experiência que instaura o olhar teológico.

Assim, através de uma relação cognitiva com o filme, a teologia procura delinear o caráter existencial e transcendente da imagem.¹⁰⁸ O que na experiência é estético e na recepção é teopoético, na interpretação torna-se teológico. Isso parece possível no caso do filme ter um tema explicitamente religioso, despertando este na experiência sensível de imagens em movimento. Porém, o tema religioso não garante o elemento teológico que define o que entendemos por uma recepção teopoética. Porque uma experiência sensível no sentido estético, daquela que *remete* à religião, não implica necessariamente numa experiência acerca do que é essencialmente religioso. O mesmo aconteceria se houvesse uma tradição de cinematografia religiosa ou sacra. Essa garantiria o “espetáculo” e mesmo uma “estética” religiosa, mas ainda não uma experiência religiosa.¹⁰⁹

Essa breve problematização nos dá conta das perguntas implicadas em nossa proposta: quanto ao que define o estético em cinema, o religioso enquanto tema, o religioso enquanto experiência e, sobretudo, nos convida a pensar a relação da teologia com o cinema em que esse ganha um valor heurístico. Não se trata, portanto, de uma abordagem pragmática, ainda que

¹⁰⁸ Em sua reflexão sobre o método teológico, em P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.57-58, o caracteriza a partir da relação que o sujeito estabelece com seu objeto, bem como, o “aspecto decisivo do objeto ao qual é aplicado”. O método da teologia é de correlação porque seu objeto é a própria mediação e não uma realidade imediata, o que a torna uma ciência essencialmente comunicativa, movida através de perguntas últimas e respostas provisórias.

¹⁰⁹ Remeto aqui a discussão de H. DREBES, *A expressão de espiritualidade na obra pictórica de Frida Kahlo no horizonte da Teologia da Cultura de Paul Tillich*, p.58-86, onde a autora define diferentes abordagens da obra de arte a partir da noção de “encontro com a obra”, dando o recorte para a compreensão da qualidade religiosa da experiência estética.

possa encaminhar desdobramentos nesse sentido. O que nos interessa de momento é definir como a teologia deve estabelecer cognitivamente uma relação com o cinema de modo que demonstre o “caráter existencial e transcendente da imagem”. A questão que nos colocamos é quanto à qualidade teológica da experiência com o filme, através da qual as insinuações teopoéticas, ganham feições de uma teologia da imagem em movimento.

Em linhas gerais, neste capítulo nos ocuparemos, primeiro, com o olhar teológico e como este estabelece a relação com seu objeto, a partir da estrutura de sujeito que olha e imagem que é olhada. Evidenciar o aspecto teológico dessa relação a partir dos princípios de ultimidade e incondicionalidade da consciência de sentido, será o objetivo do primeiro ponto. Em seguida, faremos o exame da imagem em movimento enquanto forma mediadora da experiência teológica. Nosso objetivo é conhecê-la na perspectiva da experiência criativa que ela propicia, isto é, não em seu sentido técnico, mas enquanto forma que estrutura uma “linguagem em movimento”. A situação de comunicação que essa linguagem instaura será o objeto do terceiro ponto, onde abordaremos a experiência de cinema a partir de uma estética do efeito, cuja comunicabilidade se dá a partir de lacunas em que o espectador é convidado a participar do filme. É aí, finalmente, que situamos o ato interpretativo teológico para o qual, no quarto ponto, propomos uma perspectiva que definimos como “sinóptica teopoética”.

3.10 olhar teológico: atitude receptiva de revelação

Já consideramos num estudo anterior uma definição de “teologia enquanto olhar”, aplicada à análise e a interpretação teológica do filme.¹¹⁰ Como ponto de partida, vale pensarmos a metáfora do olhar e sua relevância para uma definição de teologia que se autocompreende hermenêutica e apologética. Nas primeiras páginas de sua *Teologia sistemática*, PAUL TILLICH aponta para estas duas definições como pontos de vista derivados da função da teologia.

A teologia, como função da igreja cristã, deve servir às necessidades da igreja. Um sistema teológico deve satisfazer duas necessidades básicas: a afirmação da verdade da mensagem cristã e a interpretação desta verdade para cada nova geração.¹¹¹

Ambas as tarefas têm seu foco em dois pólos: as “novas gerações” que, TILLICH logo em seguida define com a noção de *situação cultural* como “a interpretação criativa da existência”, a qual a teologia deverá enxergar no interior e na profundidade das diferentes atividades e criações da cultura, em um determinado tempo e espaço. E, o outro pólo, a tradição cristã, na qual a teologia deverá enxergar a *verdade de sua mensagem*, que a igreja cristã cultiva como recepção da verdade eterna que lhe é revelada.¹¹² As duas tarefas estão

¹¹⁰ Foi o que realizamos na dissertação de mestrado intitulada *Central do Brasil – buscas, fugas, inversão e encontro*, p.15-38. Uma análise do filme *Central do Brasil*, de Walter Salles (Brasil, 1998) numa perspectiva de interpretação teológica a partir do referencial teórico da teologia da cultura de Paul Tillich, em que o cinema é visto como suporte cultural para dar expressão a uma significatividade teológica por meio da linguagem simbólica. A análise parte de uma descrição do filme, avança procurando caracterizar seu estilo expressivo, o desenvolvimento narrativo, e, então, concentra-se em determinadas cenas e imagens, sobre as quais a interpretação teológica se detém. Por sua vez, a significação teológica que *Central do Brasil* articula não é de uma evidência imediata, devido a seu marcado realismo e sua opção pelo cotidiano. Contudo, o tratamento simbólico opera uma espécie de “transfiguração” da cotidianidade que representa, ressignificando-a com uma sensibilidade teológica.

¹¹¹ P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.13.

¹¹² P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.13,14.

unidas numa relação que constitui o *método de correlação* que “explica os conteúdos da fé cristã através de perguntas existenciais e de respostas teológicas, em interdependência mútua”.¹¹³

De princípio, então, não estamos somente lidando com a metáfora de um olhar solitário, mas pressupondo nela a situação de troca de olhar entre “situação” e “mensagem”. Visto que a interpretação que a teologia faz de ambas está dada a partir de uma intenção comunicativa e amorosa, com todos os riscos implicados de uma teologia que entende que “para responder a uma pergunta, deve-se ter algo em comum com a pessoa que a formula” estabelecendo com ela “uma base comum, não importa quão vaga essa possa ser”.¹¹⁴

A idéia de uma “troca de olhar” nos faz pensar no jogo intersubjetivo que se estabelece também numa correlação metodológica. Nesse sentido, consideremos rapidamente alguns apontamentos de uma “psicanálise do conhecimento”. Pois ela, conforme BACHELARD, tem sua relevância justamente quando o conhecimento faz o uso de metáforas, precisamente quando realiza a passagem dessas para a realidade. Porque isso não acontece “da realidade à metáfora, mas ao contrário (...) das metáforas de origem subjetiva a uma realidade objetiva”.¹¹⁵ Isso evidentemente não gera um problema e, sim, o procedimento de considerar nosso próprio olhar e as demandas subjetivas que nos relaciona ao objeto olhado, à medida que construímos e exercemos este olhar num método. A objetividade científica nos coloca, como exigência primeira,

¹¹³ P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.58.

¹¹⁴ P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.15-16.

¹¹⁵ G. BACHELARD, *Psicanálise do fogo*, p.57.

uma ética do sujeito do conhecimento e não apenas uma definição de recorte da realidade.

Se, num conhecimento, a soma das convicções pessoais ultrapassa a soma dos conhecimentos que se pode explicar, ensinar, demonstrar, uma psicanálise é indispensável. A psicologia do cientista deve tender a uma psicologia claramente normativa; o cientista deve recusar-se a *personalizar seu conhecimento*; correlativamente, deve esforçar-se por *socializar suas convicções*.¹¹⁶

Pensando por esse viés, o referencial de TILLICH ganha suas razões sob esses dois elementos de recusa de si que no método gera rigor e honestidade, e uma afirmação socializadora de si que no discurso gera identificação e criatividade. A começar que seu olhar é situado em sua autobiografia, nas “fronteiras” que fizeram sua vida. Com essa outra metáfora, TILLICH nos oferece motivações subjetivas e objetivas para criar, neste lugar de divisa e de relações, a situação de conhecimento que ele relata assim:

(...) estar entre duas possibilidades da existência, sem estar completamente interessado em nenhuma delas, nem tomar frente a nenhuma uma decisão definitiva. Tão fecunda foi e é esta atitude para o pensamento, pelo que supõe de abertura a novas possibilidades, quanto foi difícil e perigosa para a vida, que continuamente exige decisões e, com isso, exclusão de possibilidades.¹¹⁷

Caracterizando, então, diferentes fronteiras ao longo de sua vida, entre essas, a que mais lhe rendeu possibilidades criativas e desafios para desenvolver seu pensamento, foi a que ele encontrou entre cultura e religião.¹¹⁸

¹¹⁶ G. BACHELARD, *Psicanálise do fogo*, p.114.

¹¹⁷ P. TILLICH, *En la frontera*, p.11.

¹¹⁸ “Sempre que no pensamento e na conduta se ponha em juízo a própria existência humana, e com isso ela se transcenda, sempre que vibre um sentido absoluto através de uma razão de ser relativa, a cultura é religiosa. O caráter substancialmente religioso da cultura me levou à fronteira

Se colocar na fronteira de ambas, porém, não significa estar alheio às duas, mas transitar em ambos os territórios. Como filósofo, TILLICH se dedicou a pensar o que as distingue, conflita e une. Como teólogo buscou encontrar meios de reconciliá-las no pensamento e na linguagem. O resultado foi uma teologia da cultura: não como uma aplicação da teologia sobre a cultura, mas como uma teologia aplicada à cultura, conservando no rigor do método os riscos de envolvimento do “*logos* encarnado”.

Quanto aos pressupostos filosóficos da teologia da cultura, cujo exame fizemos em estudo anterior mencionado acima, eles permitem correlacionar cultura e religião como faces de um mesmo fenômeno que TILLICH descreve como a “consciência de sentido”. Não exatamente “Sentido do sentido” – porque esse mesmo seria um sentido. Trata-se, pois, da consciência de uma experiência de sentido, e os elementos derivados da consciência que nasce dessa experiência.¹¹⁹

Assim, a teologia procura enxergar na atividade criativa do espírito humano a atuação dessas duas faces do sentido: essas criações serão culturais quanto à sua *forma*, a aparência concreta que recebem, seja numa idéia ou num objeto. E serão religiosas quanto à sua *substância*, isto é, o poder de sentido destas criações que, evidentemente, são “sentidas” por alguém em atividade criativa (seja de criação ou de recepção) numa situação concreta. Insere, portanto, o elemento subjetivo que determina a experiência e a consciência de sentido tanto quanto o elemento objetivo da forma. TILLICH chama esses atos

entre cultura e religião, a qual nunca abandonei e cuja compreensão teórica, sobretudo, está dedicada minha Filosofia da Religião”, P. TILLICH, *En la frontera*, p.42.

¹¹⁹ P. TILLICH, *Filosofía de la religión*, p.44s.

criativos de “realização do sentido”, e acrescenta que, independente de como se defina a relação entre sujeito e objeto nessa atividade, o que importa é que o “espírito” o realiza.

Do nosso ponto de vista, essa referência à relação estrutural sujeito-objeto se faz importante para resgatar a perspectiva de unidade, que TILLICH pressupõe com o termo “espírito” na atividade criativa, isto é, realizadora de sentido do ser humano. Pois, a definição de religião proposta aqui implica nessa noção de espírito: religião não é o lado espiritual da cultura ou do sentido, mas o espiritual consiste da unidade entre a face manifesta do sentido em cultura e a face oculta do sentido em religião.

Se a consciência se dirige para as formas particulares do sentido e sua unidade, estamos frente à *cultura*; se está dirigida para o sentido incondicionado, para a substância do sentido, estamos frente à *religião*. *A religião é a orientação para o Incondicional, e a cultura é a orientação para as formas condicionadas e sua unidade.*¹²⁰

A orientação que Tillich aqui define é, notadamente, da consciência, de modo que a distinção de movimentos – o “dirigir-se para” – é o movimento do espírito no seu encontro com o mundo. Quando usamos acima a metáfora da “face do sentido”, estamos falando da face do espírito que realiza sentido e se autorealiza nessa atividade. Por isso, o olhar teológico não restringe sua atenção a manifestações tidas *formalmente* por religiosas, isto é, criações de uma determinada cultura religiosa – um complexo de doutrinas, mitos, símbolos, culto e conduta. Um olhar definido a partir da dupla tarefa teológica, de correlacionar “situação” e “mensagem”, sua atenção estará dirigida àquelas

¹²⁰ P. TILLICH, *Filosofía de la religión*, p.46.

manifestações culturais que deixam transparecer a substância religiosa que nutre sua criatividade, independente de seu *assunto* ser sacro, profano ou secular e independente de sua forma ser tradicionalmente usada para expressões sacras, profanas ou seculares.

Essa relação de unidade e de reconciliação entre cultura e religião, porém, não é algo que se encontra na realidade senão de modo fragmentário e eventual. Por exemplo, numa experiência que TILLICH relata de uma visita a um museu, quando, de repente, uma pintura manifesta uma “nova dimensão do ser” a medida em que estabelece com ele uma “relação de almas”. Para o teólogo, foi como um “tornar a ver”, quando justamente regressava a Alemanha no pós-primeira guerra. A partir daí, se dedicou a exercer esse novo olhar que chamou “teologia da arte”.¹²¹

O que TILLICH nos conta é uma experiência de recepção do objeto estético. Isso nos indica que uma teologia derivada da arte é uma definição de método e não exatamente de objeto da teologia. Não significa que a teologia se abstém de seu específico para se ocupar com a estética, mas que *a forma estética media aquilo que é o propriamente teológico*. Em seu relato, TILLICH chama essa propriedade mediada de “nova dimensão do ser”, qualificando a experiência como uma situação comunicativa de “relação de almas”. O método, no sentido etimológico de “encaminhamento”, nasce da abdução, isto é, de um desvio provocado pela experiência particular do sujeito com o objeto estético. Desenvolve-se como método teológico porque o “desvio poético” mediou uma experiência de revelação, cujas implicações são universais, à medida que tocam

¹²¹ P. TILLICH, *En la frontera*, p.207.

em questões últimas da vida. Esse mesmo procedimento a *teologia* pode estender a toda cultura: *ela consiste de um olhar e de um saber que pode ser definido como uma atitude cognitiva receptiva de revelação*. A partir dessa atitude ela estabelece uma relação científica com um objeto cultural – não para superar a ciência com a revelação, mas para fazer ciência sob a expectativa de revelação.¹²²

3.1.1 Preocupação e desejo: princípio de ultimidade do olhar teológico

Neste sentido, a metáfora do olhar define a teologia não apenas porque ilustra o exercício teórico de “ver” e “interpretar”. Sugere também um exercício de saber modesto que estabelece com seu objeto uma relação cognitiva de preocupação e desejo, porque reconhece o caráter epifânico desse objeto. Essa atitude nasce do que TILLICH chama de “preocupação última”, definindo-a como “uma tradução abstrata do grande mandamento: O Senhor, nosso Deus, é um. Amarás o Senhor teu Deus com todo o teu coração, com toda a tua alma, com toda a tua mente, e com toda tua força”.¹²³

¹²² O que define a teologia como uma hermenêutica de revelação, cf. a proposta de E. R. MUELLER, *Paul Tillich: teologia como hermenêutica da revelação*, (texto didático), 2004. Vale pontuar que sobre esta hermenêutica recai a implicação subjetiva da recepção em espera. Assim, a interpretação da cultura que a teologia realiza conserva essa expectativa, porque tanto cultura quanto religião dependem de revelação – embora a primeira viva bem sem ela, e a segunda se torna arbitrária sem ela. E ainda, a hermenêutica teológica da cultura pode ter como finalidade justamente perceber a atuação na cultura deste princípio de “expectativa por revelação”, que Tillich chama em sua “Teologia da Vida do Espírito” de desejo por uma vida sem ambigüidade. Assim como o apóstolo Paulo o expressa: “Porque sabemos que toda a criação a um só tempo geme e suporta angústias até agora. E não somente ela, mas também nós (...)”, Romanos 8.23,24.

¹²³ P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.20.

É importante entender que a atitude cognitiva teológica, seu olhar, responde à ultimidade que irrompe no evento da fé, o “estado de ser possuído por aquilo que nos toca incondicionalmente”.¹²⁴ Como atitude cognitiva, significa que o determinante teológico não decorre da vontade em relação à preocupação última, mas de uma promessa refletida no “grande mandamento do amor” que irrompe e torna-se transparente de modo incondicional no sujeito da teologia. É daí que advém a ultimidade que afeta o olhar teológico, como atitude de preocupação e de desejo nascida de uma promessa.

Essa atitude ganha caráter existencial por ser preocupação e é última, porque coloca o sujeito dessa atitude numa relação de sujeição incondicional ao objeto desta preocupação. Isto define o aspecto religioso e reverente dessa atitude cognitiva, que evidentemente é mais que cognitiva, pois determina o sujeito na sua totalidade e, por isso, compreende a dimensão do desejo. Torna-se importante apontar para essa relação entre “preocupação” e “desejo”, principalmente quando falamos da teologia a partir da metáfora do olhar. Como vimos, usando a metáfora, estamos mais que apenas “ilustrando” uma atitude de conhecimento. A instância do olhar é apropriada como metáfora também por sua propriedade essencialmente erótica. Quando o olhar teológico se volta para um determinado filme é evidente que uma relação de “desejo” se instala ali e, quanto à positividade implicada num princípio de prazer que dirige este olhar, sendo teológico, necessariamente se coloca sob o princípio de ultimidade do amor. Este não subtrai o prazer nem o *eros*, mas os plenifica em juízo e graça.

¹²⁴ P. TILLICH, *Dinâmica da fé*, p.1s. Depois de uma breve introdução, justificando sua proposta de “reinterpretar esta palavra e excluir suas conotações distorcidas e enganosas”, o autor propõe esta definição de fé e o coloca como critério para examinar diferentes aspectos do fenômeno íntimo da fé.

O interesse e a atuação da teologia na relação com outros campos do saber, na verdade, se definem a partir desse princípio de ultimidade,¹²⁵ e se articula a partir da relação fundamental entre teologia e filosofia. Se esta última é entendida como “aquela abordagem cognitiva da realidade, na qual a realidade como tal é o objeto”,¹²⁶ então ela informa os olhos da teologia com categorias desta realidade.¹²⁷ O olho será crítico e metodologicamente criterioso, mas como olhar teológico que é, terá sua parte de reverência para com a realidade que enxerga, espera, deseja de modo último para além da crise a que os olhos estão submetidos. O sujeito da teologia se define pela atitude de recepção porque “a fonte de seu conhecimento não é o *logos* universal mas o Logos ‘que se tornou carne’”.¹²⁸ Sobretudo, porque este sujeito reconhece em sua fala e em seu saber que, na verdade, está sujeitado ao objeto de seu amor, assim como reconhece que este objeto que o sujeita não é um dado entre outros, de modo que a teologia “deve olhar ali onde se manifestou aquilo que a preocupa de forma última”.¹²⁹

Uma teologia da imagem em movimento, porém, acrescenta mais uma mediação, no nível formal, a essa mediação fundamental da revelação. Sua relação com a realidade se dá através de um objeto estético e, portanto,

¹²⁵ Esta tese foi desenvolvida na interação de um grupo de pesquisa voltado a problemática da Teologia e Inter/Transdisciplinaridade, cuja produção parcial pode ser encontrada em E. R. MUELLER; R. H. BEIMS, *Fronteiras e interfaces : o pensamento de Paul Tillich em perspectiva interdisciplinar*, (2005).

¹²⁶ “A realidade como tal, ou a realidade como um todo, não é o todo da realidade. É a estrutura que torna a realidade como um todo e, portanto, um objeto potencial de conhecimento”, cf. na introdução a P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.25s, sob o título “Teologia e filosofia, uma pergunta”.

¹²⁷ Pelo menos duas filosofias estão na base na teologia da cultura, uma teoria do sentido e uma teoria do ser, esta última desenvolvida nos três volumes da Teologia Sistemática. Cf. comentário da nota “183”.

¹²⁸ P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.29.

¹²⁹ P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.27.

recebendo uma realidade “falseada pela verdade” da arte.¹³⁰ Se essa verdade estética, embora falsa, agarra o olhar teológico envolvendo-o existencial e incondicionalmente com a substância desta verdade, é porque ele enxerga no encontro do artista com a realidade impresso na obra, algo do qual compartilha. Pois, essa “preocupação e desejo último” que define o pólo subjetivo da recepção cognitivo-teológica do filme, podem afetar também o pólo subjetivo da criação artística desse.

Assim, a atitude cognitiva da teologia não se define apenas pela recepção em si; a qualidade de ultimidade dada a essa recepção é que será decisiva para estabelecer um jogo de identificação e participação com a narrativa, com as imagens e os temas evocados pelo filme. É no espelho de olhares agarrados por uma preocupação e desejo último que o filme ganha transparência teológica, porque consiste de um olhar sensibilizado pela revelação teológica mediada pelo objeto estético. Daí que uma teologia da imagem em movimento nasce de um encontro intersubjetivo que chamamos de “troca de olhar”, tendo sua fonte no objeto mediado nesse encontro.

3.1.2 Fundamento e abismo: princípio incondicional do objeto da teologia

Essas observações já nos encaminham a uma resposta para a pergunta “o que exatamente faz da experiência com um filme um evento de revelação teológica?” É preciso, porém, demorar-se nessa pergunta, porque,

¹³⁰ Referimo-nos à questão da “potência do falso” que apontamos anteriormente (cf. comentário na nota 60), onde TARKOVSKI define em seu texto *A imagem cinematográfica*, a arte como faculdade de certas pessoas “que mentem com inspiração e de forma convincente”. Veja esta discussão no capítulo “1.2.4 Década de 70...”, p.47s.

como vimos, a recepção numa atitude tocada pela ultimidade é crucial para a experiência de revelação. Isto é, para responder essa questão não se pode querer legitimar a experiência congelando a cena do filme e riscando na tela o que é e o que não é teológico. O filme é cinema não teologia e, somente, permanecendo cinema poderá mediar a experiência de sentido teológico. Definir uma teologia imediata no objeto estético, ou qualquer objeto que seja, seria contradizer o princípio pelo qual a teologia mantém com a verdade de seu objeto uma relação de ultimidade.

Neste sentido, a relação cognitiva entre teologia e cinema tem de passar necessariamente pelo crivo do princípio incondicional do objeto da teologia. De fato, embora a teologia se defina como um olhar, é significativo que o objeto de seu olhar não pode ser visto, a não ser que se revele. Esse é o paradoxo sobre o qual se assenta todo pensamento que se quer teológico: o incondicional irrompe por meio da realidade condicionada sem diluir sua incondicionalidade, pelo contrário, dando transparência ao condicionado para aquilo que o abala e sustenta na sua profundidade.

Para podermos correlacionar esse princípio incondicional da teologia com o princípio estético do cinema (que é um princípio de condicionamento cultural) é necessário compreendê-lo como fenômeno. Se estivéssemos num púlpito, falaríamos da cruz de Cristo; mas teologia não é pregação. Enquanto “ciência normativa da religião”,¹³¹ a correlação que consiste

¹³¹ Esta definição TILLICH propõe em seu texto programático *Über die Idee einer Theologie der Kultur*, de 1919, onde considera a teologia no quadro das “ciências culturais sistemáticas”, ou as “ciências do espírito”. “Há três formas de ciência cultural (...): a filosofia da cultura, que se interessa pelas formas universais que são o *a priori* de toda cultura; a filosofia da história dos valores culturais, que na abundância de situações, relaciona a transição entre as formas culturais e o ponto de vista particular de cada situação (...) e, por último, a ciência normativa da cultura, que oferece ao ponto de vista concreto uma expressão sistemática”. Assim, se a filosofia da

sua tarefa necessariamente tem de ser feita por critérios formais. O primeiro, vimos sob o princípio de ultimidade; o segundo, diz respeito ao princípio incondicional de seu objeto. Numa situação de troca de saberes, falamos destes princípios a partir de uma filosofia que nos dê categorias formais da estrutura da realidade da religião. TILLICH, como vimos, a desenvolve a partir de uma teoria fenomenológica da consciência do sentido, encontrando na tríade forma-conteúdo-substância seus conceitos norteadores.¹³²

Forma e conteúdo dizem respeito às funções culturais, sejam de caráter teórico ou prático. Elas têm como seu objetivo “condicionar” sentidos unindo atos de linguagem e técnicos para cultivar um “universo de sentido” – daí a palavra cultura. O cinema, por exemplo, surge a partir de um suporte técnico, o cinematógrafo, cuja finalidade de *cultivar* a ciência através do registro objetivo de imagens sofreu o desvio para uma atividade que *cultiva* o encontro espetacularizado com o mundo, fantasiando histórias e construindo memórias.¹³³

É nesse ponto que o conceito de “substância” entra em cena, a partir de uma constatação antropológica que se torna uma pergunta filosófica, cuja resposta é teológica: por que tanto cultivar sentidos? Por que ver o mesmo

religião se ocupa das estruturas universais da forma religiosa, a teologia “é a ciência concreta e normativa da religião”, cabendo a ela esboçar um sistema religioso normativo que se baseie em categorias da filosofia da religião, no qual o ponto de vista individual se relacione com o ponto de vista confessional, histórico-universal da religião e o ponto de vista histórico-cultural geral”. P. TILLICH, *Filosofía de la religión*, p.156-57.

¹³² Amparada nesses conceitos, a análise religiosa e existencial da arte as menciona como “forma artística”, “assunto ou tema” e “estilo”, aos quais voltaremos adiante para definir a situação comunicativa que se estabelece entre filme e espectador.

¹³³ Nesse ponto valeria um aprofundamento da discussão levantada por T. W. ADORNO e M. HORKHEIMER, *Dialética do esclarecimento*, p.113s., quando recorrem à metáfora de “indústria” para desenvolver uma crítica à burocratização e capitalização de bens culturais, cooptando a cultura justamente pela via da domesticação do “entretenimento”. Evidentemente, o cinema americano do pós-segunda guerra é o carro-chefe desse processo; o que torna ainda mais significativa os protestos contra esse espírito de burocratização da arte manifestos pelo próprio cinema, a exemplo de TARKOVSKI.

filme mais de uma vez e derramar as mesmas lágrimas em todas elas? O que explica essa atitude de cultivar “mesmas lágrimas”? E ainda, por que condicionar a realidade num filme, ou numa outra atividade “criativa”, se a realidade está dada aos olhos no cotidiano?

Resolver essas questões com a idéia de uma generalizada compulsão humana por um princípio de identidade ou de prazer, seria, no nosso ponto de vista, também uma atitude identificatória e de prazer primário. A resposta mais complexa nos encaminha para o conceito de “substância”, que é a noção de uma exigência incondicional na consciência de sentido: em cada ato criativo que o ser humano condiciona a realidade, como se estivesse fazendo um filme, ele “enquadra” seu encontro com o mundo numa “realidade” e, assim, realiza a consciência de sentido dessa realidade – lhe dá nome, identidade. Por sua vez, a realização de sentido como atividade de enquadramento de realidade não é condicionada nesse, pois permanece aberta para novos atos realizadores de sentido. O filme da vida segue porque o sentido condicionado num ato criativo do espírito é concreto e temporal, por isso precisamente “faz sentido”. Ao mesmo tempo, porém, é particular e efêmero. A necessidade de uma incondicional realização de sentido permanece aberta como o potencial de sentido que TILlich chama de substância do sentido.

Assim, na medida que enquadramos a realidade num encontro com o mundo, a reduzimos ao enquadramento que criamos. O potencial de sentido, ao mesmo tempo em que alimenta a realização de sentido, também é incondicional, põe termo a toda realização de sentido, de modo que forma e conteúdo sofrem seguidas rupturas e tornam-se matéria-prima para novos atos

criativos. Essa exigência incondicional do sentido é um imperativo e um impulso de toda atividade cultural. TILLICH a chama de fundamento e abismo de todo o sentido,¹³⁴ que está na “profundidade da cultura”, de onde a nutre e lhe dá “substância” a partir dessa falta essencial, tornando a negativa que corresponde ao prefixo “in” uma determinante frente a qual, toda realização de sentido deseja se posicionar – defender-se, permanecer diante de, ou integrar-se, corajosamente, a esta negação.¹³⁵

A teologia depreende desta noção do incondicional sua idéia de Deus,¹³⁶ e o aspecto teológico implicado está no fato de que essa profundidade pode se manifestar através dos atos criativos, quando irrompe ou transparece essa falta essencial que dá profundidade à cultura. Para a teologia este fenômeno é a revelação do incondicional que é o abismo em que todo sentido se perde e que põe a cultura em juízo, ao mesmo tempo é seu fundamento, dando poder de sentido a atividade criativa.

3.1.3 “Tornar a ver”: recepção de revelação

“Jesus como o Cristo” é a recepção original de uma revelação última, a verdade do paradoxo do “verbo encarnado”.¹³⁷ Esse paradoxo, por sua

¹³⁴ P. TILLICH, *Filosofía de la religión*, p.45.

¹³⁵ No cinema, por exemplo, encontramos essas posturas determinando diferentes estilos, não exatamente os gêneros. Comédias, por exemplo, podem ser uma defesa, mas podem ser um exercício de liberdade.

¹³⁶ No desenvolvimento de sua *Teologia sistemática*, TILLICH estende o princípio do incondicional da teoria do sentido à ontologia, tratando o problema do ser em correlação com a doutrina de Deus como o Ser-em-si. A questão do sentido permanece pelo fato de que nenhuma idéia positiva de Deus – Deus como poder de ser e sentido – pode ser afirmada a não ser pela via simbólica, permanecendo, então, sob a negatividade crítica do incondicional, uma vez que Deus é sempre mais que o nome pelo qual o designamos. Cf. P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.199s.

¹³⁷ Remeto aqui a cristologia no segundo volume de P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.319s.

vez, tem de necessariamente ser sofrido e recebido pelo indivíduo. A referência não muda, mas o ato de referir necessariamente precisa ser sempre de novo atualizado “já que novas gerações e novas potencialidades de recepção entram na correlação e transformam-na”.¹³⁸ Assim, a revelação ganha o caráter de “um evento subjetivo e objetivo em estrita interdependência” no qual, aquele que a recebe, “torna a ver” seu objeto de desejo e preocupação última e passa exercer seu olhar em “ação de graças”.

3.1.3.1 Símbolo: irrupção e transparência

Ao tratarmos da noção de revelação de sentido incondicional, nota-se como a referimos por meio de metáforas: profundidade, fundamento, abismo, que irrompe ou deixa-se transparecer, para ser recebida como um “tornar a ver”. Essa observação é importante porque nos coloca novamente diante da forma cultural, pois necessariamente temos que recorrer à linguagem para referir a essa experiência. Esse “retorno à forma”, porém, precisa registrar o paradoxo do “incondicional manifestando-se no condicionado”, caso contrário será uma regressão da consciência numa tentativa de “condicionar o incondicional”.

Do mesmo modo, esse “retorno à forma” precisa se caracterizar na forma como tal, assumindo que não tem outro meio para realizar sentido e compartilhar da experiência do paradoxo. A linguagem que TILLICH insiste ser apropriada para esse retorno, mantendo-se sob o paradoxo do incondicional e, ao mesmo tempo, instaurando sua própria crítica, é o *símbolo*. Seu oposto é o ídolo que materializa uma recepção em que o sujeito regride à forma de um

¹³⁸ P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.111.

modo que domestica o paradoxo; perde-o num clichê conceitual e procura tornar o incondicional algo familiar e sob controle.

O simbólico é paradoxal porque suporta o conflito de sentidos opostos e, precisamente, transforma-o em simultaneidade de presença e ausência que o sujeito experimenta no incondicional como fundamento e abismo do ser e do sentido.¹³⁹ Como o sinal, “o símbolo indica uma realidade fora dele mesmo; mas, diferente do sinal, o símbolo, ao mesmo tempo, participa dessa realidade”.¹⁴⁰ Ao distinguir entre símbolo e sinal, porém, TILLICH não pretende elaborar uma teoria da linguagem, mas se colocar no horizonte da atividade espiritual humana. O simbólico, nesse sentido, comunica uma dimensão antropológica e psicológica profunda do ser humano ou, se por outro nome, uma dimensão em que o centro da pessoa se expõe em imagens, representações e metáforas que “exprimem algo inexprimível”.

Seja lá como designamos nossa preocupação suprema (...) as nossas afirmações sempre têm significado simbólico; e os símbolos então

¹³⁹ Esta simultaneidade é o princípio da graça e da fé que a teologia luterana desdobra do paradoxo da cruz e da Escritura Sagrada. Respondem a duas questões que Lutero se fez: “como a palavra bíblica deveria ser interpretada para que dissesse respeito ao leitor em sua atualidade, o atingisse e se tornasse viva em seu coração; e ainda: qual seria a causa específica das Escrituras, de Cristo, da fé, do Espírito Santo”. G. EBELING, *O pensamento de Lutero*, p.87s. Nota-se que a preocupação de Lutero era justamente de compartilhar sua experiência de recepção de um sentido incondicional que também pelo texto bíblico é mediado e não condicionado. Neste sentido, o próprio cânone e as doutrinas cristológica e pneumatológica, Lutero o percebeu, deveriam se tornar matéria de preocupação e desejo último quando o indivíduo experimenta o juízo da exigência incondicional da “lei” e, ao mesmo tempo, experimenta a graça da promessa e a gratuidade incondicional do “evangelho”. O que nos chama atenção é que Lutero, assim como Tillich, tenderam a não somente recorrer ao símbolo, mas também a um conjunto simbólico bipolar, por exemplo, de justo e pecador, lei e evangelho, fundamento e abismo, para justamente acentuar a simultaneidade, embora o símbolo em si já a possa conservar. Esse procedimento é assunto para uma psicologia da religião, sob a hipótese que isso seja uma demanda antropológica mas não um universal, comparando-se, por exemplo, à tendência do pensamento oriental para a unidade.

¹⁴⁰ P. TILLICH, *Dinâmica da fé*, p.30.

usados mostram para além de si mesmos e têm participação naquilo que eles designam.¹⁴¹

Toda expressão artística é simbólica, mas não necessariamente presentifica uma ausência teológica, isto é, uma presença-ausência que torne efetiva uma autotranscendência no sujeito da recepção da obra de arte. O que decidirá essa questão é o paradoxo do incondicional: quanto mais o símbolo remete ao incondicional, mais ele mesmo é subtraído por sua face abismal; e quanto mais subtraído, tanto mais ele participa de seu fundamento e mais significativo se torna, isto é, mais nos atinge. Por isso, não nos interessa definir objetivamente o que é e o que não é um símbolo, pois isso seria também uma objetivação conceitual mesmo que do símbolo. Nos interessa a questão da recepção, a experiência pela qual o indivíduo cria símbolos ou vivifica em seu íntimo símbolos compartilhados, distinguindo essa recepção daquela definida como idolátrica.

Quando TILLICH, por exemplo, recorre aos termos “irrupção” e “transparência” do incondicional, ele está falando da recepção simbólica de um evento, sugerindo com essas palavras – que são metáforas óticas – o sentido dessa experiência revelatória. Do mesmo modo, para referir a uma recepção idolátrica, TILLICH usa outras metáforas óticas a partir do conceito de “demoníaco”. Esse não define uma resistência direta à autotranscendência de uma experiência do incondicional. Pelo contrário, a pressupõe, “mas distorce a autotranscendência identificando um portador particular”, encerrando-a num

¹⁴¹ P. TILLICH, *Dinâmica da fé*, p.31,34. É por essa razão que Tillich dedica uma atenção especial ao exame das palavras às quais recorre, principalmente às metáforas e metonímias, visto que elas guardam consigo experiências acumuladas e, por vezes, ruídos de sentido. Na introdução a *Dinâmica da fé*, Tillich o diz, “fé é uma dessas palavras que precisa ser curada antes de curar”.

ídolo.¹⁴² Ora, tanto “irrupção”, “transparência” como “distorção” são referências objetivas que têm seu correlato na consciência do indivíduo: algo irrompe, transparece ou distorce sua própria subjetividade.

O que caracteriza a recepção idolátrica é essa “distorção” da simultaneidade de fundamento e abismo numa síntese positiva que, por sua vez, distorce a consciência numa identificação direta e primária – Deus, então, cabe no nome que damos a ele. Pois, no terror da ausência incondicional de predicados, que acima vimos como a face abismal do sentido, o indivíduo, ao invés de ser agarrado, se agarra àquilo que lhe sugere presença incondicional, desesperado, subtrai-se, vende a consciência pela experiência e deixa-se “possuir” pelo sentimento de presença total, segura e certa, mas heterônoma, dada pela idolatria. Heteronomia religiosa, TILLICH define como negação arbitrária da autonomia da forma que implica numa negação, também arbitrária, do sujeito da consciência dessa forma, dada por uma objetivação da substância religiosa. É o risco implicado nas “representações da preocupação última [que] tendem a se tornar sua preocupação última. Eles são transformados em ídolos. Santidade provoca idolatria”.¹⁴³

Como fenômeno é religioso, mas pode acontecer em todas as esferas culturais, onde um ato de realização de sentido objetiva sua preocupação última. Quando TARKOVSKI define a arte, por exemplo, como necessariamente nascida em condições adversas, ele precisa essa questão afirmando que num estado de perfeição não haveria mais arte, porque o perfeito está dado. Do ponto de vista da recepção, a idolatria encontra, pela via demoníaca, a perfeição. Não

¹⁴² P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.463.

¹⁴³ P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.184.

há mais estética porque a experiência já não é nem crítica, tampouco criativa, pois é imediata. Não se trata, portanto, de cegueira, mas o contrário, a idolatria confere um referencial preciso para o olhar afetado pela ultimidade. A recepção idolátrica é um problema sério para a religião justamente por isso: o idólatra enxerga demais sem se enxergar mais, o que caracteriza a regressão da consciência na perda de si, isto é, perda da consciência de seu próprio olhar.

3.1.3.2 Recepção simbólica como “irrupção”

A recepção simbólica, por sua vez, é dada como IRRUPÇÃO. Sugere a experiência de revelação em que o incondicional atravessa a forma e irrompe como negatividade crítica, “abismo” de todo sentido.¹⁴⁴ Quando TILLICH usa essa linguagem, cuida para não caracterizá-la como uma violação da forma a partir de uma heteronomia religiosa, como a que vimos atuando no demoníaco. A irrupção revelatória é irrupção da própria forma, em sua autonomia, que se coloca sob a crise do paradoxo do incondicional na qual ela mesma está fundamentada. Torna-se “teônoma” porque deixa irromper seus fundamentos num ato de liberdade, assumindo em si a exigência do incondicional, transgredindo-se a si mesma como uma atitude de protesto que reclama transparência de profundidade.¹⁴⁵

¹⁴⁴ P. TILLICH, *Filosofía de la religión*, p.97-98.

¹⁴⁵ O conceito de teonomia de Tillich é muito importante para compreender sua perspectiva de unidade entre forma e substância, cultura e religião. Ele a define como base tanto para a afirmação da autonomia da cultura quanto para a da normatividade da religião. “A autonomia, sem substância incondicional, torna-se vazia e sem poder vital nem criatividade. Do mesmo modo, a heteronomia, sem a consciência autônoma da forma, é espiritualmente impossível; perde seu poder de convicção e se converte em um meio demônico de poder, contrário ao sentido, até que desmorona”, P. TILLICH, *Filosofía de la religión*, p.64.

Por sua vez, essa irrupção é correlata à irrupção da própria consciência que na metáfora do olhar poderíamos referir como o “corte” crítico, podendo ser suportado na participação desta indignação e protesto, porque é o próprio indivíduo que irrompe como portador de transparência incondicional, mesmo quando o expressa como protesto. É esse elemento que TILLICH encontra na pintura de Picasso, por exemplo, e esse mesmo sentido de revelação, lhe permite encontrar nas artes visuais modernas um elemento de ausência de sentido que tem implicações últimas e, portanto, torna-se um “vazio sagrado”.

Este é o elemento protestante da presente situação: nenhuma solução prematura será tentada; antes, porém, a condição humana em seus conflitos será expressa corajosamente. Se ela é expressa, ela já é transcendida: quem pode suportar e expressar sua finitude mostra que de alguma forma participa do infinito. Quem pode suportar e expressar culpa, mostra que já conhece algo acerca da ‘aceitação-apesar-de’. Quem pode suportar e expressar falta de sentido mostra que experimenta sentido em seu deserto de falta de sentido.¹⁴⁶

3.1.3.3 A noção de “vazio sagrado”

A noção de “vazio sagrado” merece atenção. TILLICH a refere para compreender algumas manifestações artísticas das novas técnicas, isto é, que definem seu princípio formal pela reprodutibilidade técnica,¹⁴⁷ associadas à “indústria cultural”. Com essa expressão, em *Dialética do esclarecimento*, ADORNO e HORKHEIMER fazem crítica à voracidade com que o espírito capitalista usurpa a

¹⁴⁶ “Se olhamos para a pintura e a escultura, nós percebemos que sob o predomínio do estilo expressivo nos últimos cinquenta anos, a tentativa de recriar uma arte religiosa tem indicado a maioria das vezes para a redescoberta de símbolos em que a negatividade da condição humana está expressa: o símbolo da cruz torna-se assunto-temático de muitas obras de arte – freqüentemente no estilo representado por Picasso em ‘Guernica’. Outros símbolos, tal como a ressurreição, não são encontrados numa adequada representação artística, e o mesmo com outros tradicionais ‘símbolos de glória’”, P. TILLICH, *Protestantism and the contemporary style in the visual arts* (1957), in M. PALMER, *Main Works*, v.2, p.301s.

¹⁴⁷ Cf. comentário da nota “167”.

liberdade criativa do espírito humano, regredindo o esclarecimento à ideologia do “cálculo da eficácia” e da “técnica de produção e difusão” de bens culturais.¹⁴⁸ O cinema e o rádio são, conforme os autores, expressão por excelência dessa indústria: uma vez que seus produtos – trazendo em si a pretensão de verdade, por se considerarem “obras estéticas” – acabam sustentando, em sua conformidade com o sistema, uma “idolatria daquilo que existe e do poder pelo qual a técnica é controlada”.¹⁴⁹

A elaboração crítica à indústria cultural encontrará seu objeto principal no fenômeno de *standardização* da cultura – “a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança” – através de uma “falsa identidade do universal e do particular”.¹⁵⁰ O problema não é apenas reduzir bens culturais a “negócio”, mas a naturalização de uma relação economicista com a realidade que constituem esses bens simbólicos “industrializados” – pois, se a cultura é industrializada, o mundo, os valores e a própria vida o são.¹⁵¹

Essa simplificação capitalista da realidade social que a indústria cultural opera se dá por sua ênfase às fórmulas que substituem as obras – desde o clichê dos filmes, à apelação publicitária a que se reduz a música *pop*. A técnica suplanta o fazer artístico e, na identificação com o entretenimento, torna a indústria cultural ainda mais suplantadora de humanidade – cujo efeito mais grave é a suspensão da subjetividade na interação de público e produções

¹⁴⁸ T. ADORNO; M. HORKHEIMER, *Dialética do esclarecimento*, p.16.

¹⁴⁹ T. ADORNO; M. HORKHEIMER, *Dialética do esclarecimento*, p.16.

¹⁵⁰ T. ADORNO; M. HORKHEIMER, *Dialética do esclarecimento*, p.113,14.

¹⁵¹ “O que se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação”, T. ADORNO; M. HORKHEIMER, *Dialética do esclarecimento*, p.114.

culturais. Contraditoriamente, a medida em que o público se “diverte”, retroalimenta o sistema que o momento de lazer tinha intenção de ser um escape. “Os produtos da indústria cultural podem ter certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los alertamente”.¹⁵²

A idéia de “vazio sagrado”, por sua vez, é já uma interpretação do teólogo que em tal situação cultural procura enxergar uma manifestação de “interpretação criativa da existência” dada nessas condições. É assim que TILLICH encontra numa cultura caracterizada por um generalizado vazio de sentido, expressões de uma “nova arte” que subverte justamente a produção dessa indústria, transformando em sentido o próprio vazio que a caracteriza, tornado-o objeto da refração estética.

Onde isto acontece, o vácuo da desintegração pode se tornar um vácuo a partir do qual é possível a criação, um “vazio sagrado”, por assim dizer, que traz uma qualidade de espera, de um “ainda não”, de uma não-inteireza oriunda de cima, para dentro de toda criatividade cultural.¹⁵³

Aqui, novamente, vale o critério de incondicionalidade. O vazio torna-se sagrado na medida que uma criação artística percebe esse como uma questão última de ser e não-ser, expressando o cotidiano de uma cultura que

¹⁵² T. ADORNO; M. HORKHEIMER, *Dialética do esclarecimento*, p.119. “A necessidade social de divertimento e do que se chama a descontração é cismada por uma sociedade, cujos membros coagidos dificilmente suportariam de outro modo o peso e a monotonia de sua existência e que, nos tempos livres que lhes são atribuídos e administrados, com dificuldade aceitariam outra coisa além do que lhes é outorgado pela indústria cultural, de que, em verdade, também faz parte a pseudo-individualização dos romances *à la Colette*. Mas, o divertimento não melhora mediante tal necessidade; ele vende em saldo e desativa o refugio da arte séria e, segundo a própria estrutura, acaba por ser estéril, abstratamente estandardizado e incoerente. O divertimento, mesmo o elevado e de realização nobre, tornou-se vulgar desde que a sociedade de troca se apoderou também da produção artística e a transformou em mercadoria”, T. W. ADORNO, *Teoria estética*, p.345-46.

¹⁵³ P. TILLICH, Religion and secular culture (1946), in M. PALMER, *Main Works*, v.2, p.202.

mercadeja seus bens culturais com uma preocupação última, dando transparência incondicional para sua “não-inteireza”.

3.1.3.4 Recepção simbólica como “transparência”

Por sua vez, a TRANSPARÊNCIA, sugere aquilo que TILICH relata ter encontrado na pintura de Botticelli, uma “nova dimensão do ser”, integradora e afirmativa. A revelação ganha aqui um aspecto reconciliador e glorioso que convida à atitude contemplativa do “olhar a si” do indivíduo, a partir da incondicionalidade com que ele é surpreendido consigo mesmo. O seu risco é cair numa recepção narcísica de si, a partir de uma regressão idolátrica. Mas, o indivíduo que se depara consigo e se contempla no paradoxo da transparência incondicional, encontra-se consigo mesmo sob um signo de inacessibilidade.¹⁵⁴

Em *O Sacrificio* encontramos justamente essa imagem de inacessibilidade de si nas cenas em que, no interior da casa, Alexander se depara com seu duplo refletido, porém, numa vidraça que dá, ao mesmo tempo, transparência para o quadro de Da Vinci na parede ao fundo do escritório. A relação consigo mesmo ganha ali a abertura, ou, a irrupção do desejo de Alexander que, então, viverá o rompante da crise familiar. Neste sentido, ainda que convide para a contemplação e ao que chamamos “olhar a si”, não significa que haja na transparência uma positividade regressiva ao idêntico: a reconciliação não evita a crise que precede o perdão, tampouco a glória, no seu

¹⁵⁴ Em teologia luterana há uma distinção importante entre “*teologia crucis*” e “*teologia gloriae*” que poderia ser discutida a partir dessas duas metáforas. Nessa aproximação à estética, somos encorajados a pensar essa distinção sem separá-las – como insistia Lutero na questão de juízo e graça. Isto é, a partir da crise do incondicional, importa enxergar a glória como uma experiência de “tornar a ver” não como numa regressão idolátrica, mas como uma “*metanoia* do olhar”.

sentido etimológico de “peso de presença”,¹⁵⁵ exime o olhar de sofrer a plenitude.

3.1.4O evento de recepção: mistério, êxtase e milagre

Consideremos um momento a recepção estética. Jean-François Lyotard a define com a distinção entre atitudes de passibilidade e passividade: a primeira “supõe uma doação” de si ao efeito estético baseado num estatuto fundamental. “Aquilo que acontece conosco não é, de forma alguma, algo que tenhamos antes controlado, programado, captado através de um conceito (Begriff)”. Como uma obra de arte poderia nos “atingir” se a atitude de recepção foi construída pelo conceito? É a passividade ao objeto estético que se define pelo conceito e por ele está bloqueada. Isto é, o problema não é “falta de senso crítico”, mas um conceito que se atravessa na doação ao objeto.

O estatuto dessa passibilidade, por sua vez, Lyotard encontra na base de um julgamento estético que pressupõe “um *sensus communis*, ou seja, de uma sentimentalidade imediatamente comunicável”. Assim, o que está “em jogo na recepção das obras é o estatuto de uma comunidade sentimental, estética, bastante ‘anterior’ a qualquer comunicação e a toda pragmática”. Uma relação intersubjetiva que se estabelece antes de qualquer conceito, em teologia

¹⁵⁵ Quanto à compreensão de “glória”, C.S. Lewis procura desdobrá-la num sermão a partir de seu sentido de “fama, celebridade ou bom nome”. Explora, contudo, o argumento de “uma fama conferida não pelas criaturas” mas perante Deus, um sentido de aprovação e reconhecimento. “A promessa da glória é a promessa quase incrível, e possível apenas pela obra de Cristo, de que alguns (...) resistirão a esse exame, encontrarão aprovação, agradecerão a Deus. Agradar a Deus... ser um verdadeiro integrante da felicidade divina... receber o amor de Deus, não apenas a sua piedade, mas ser o motivo do prazer, como um artista deleita-se em sua obra ou o pai em seu filho – parece impossível, é um peso ou carga de glória que nossa imaginação mal pode suportar”, C.S. LEWIS, *Peso de glória*, p.17,19.

diríamos doutrina e confessionalidade, “em uma ordem que não pode ser ‘ainda’ a da argumentação entre subjetividades racionais e falantes”.¹⁵⁶

Visto que estamos tratando da relação cognitiva entre teologia e cinema, o argumento de Lyotard ilumina nossa reflexão acerca da atitude teológica que definimos a partir do princípio de ultimidade, e a própria noção de revelação, com a qual o objeto da teologia se resguarda de todo e qualquer *a priori* conceitual. Quanto ao *sensus communis* é importante pontuarmos com esse conceito que uma relação teológica com o cinema construída metodologicamente, a partir da experiência de recepção estética, se estabelece não em razão de uma “comunidade confessante”. Isso configuraria uma passividade em relação ao filme, uma espécie de filtro ou rede conceitual com qual nós estaríamos capturando o filme. Pelo contrário, o *sensus communis* na base também de uma teologia da imagem em movimento é um pertencimento mediado pelo objeto estético, que nele irrompe, se deixa transparecer e se revela, nos agarrando de modo último e incondicional.¹⁵⁷

3.1.4.1 *Mistério*

Quanto ao MISTÉRIO, a palavra “revelação” sugere um sentido inusitado de que algo “velado” é “re” velado, isto é, escondido novamente. Não deveríamos falar em “de” velamento, porque implica numa positividade. O “re”

¹⁵⁶ J-F. LYOTARD, Algo assim como: comunicação... sem comunicação, p.259.

¹⁵⁷ Essa distinção poderia ser colocada à luz da definição de teologia em que Tillich depreende três esferas ou dimensões da vida espiritual com que a teologia se ocupa: a cultura, a religião e a igreja. Essas são dimensões de realização de sentido relacionadas como em círculos concêntricos, envolvendo cada círculo ou dimensão aquelas outras que contém. Frisamos isso que se trata de uma distinção formal onde cultura contém religião e igreja, religião contém igreja, e essa, a partir de sua missiologia, deveria não tentar suplantiar cultura e religião, mas através delas, viver sua plenitude. Cf. o texto programático de 1919, *Über die Idee einer Theologie der Kultur* como capítulo de P. TILLICH, *Filosofia de la religión*, p.155s.

caracteriza o que se manifesta como “mistério”, cuja sua qualidade não é perdida mesmo quando manifesto. TILLICH, em seu apego a análises semânticas, faz lembrar que o termo “mistério” deriva de $\mu\upsilon\epsilon\iota\nu$, “fechar os olhos ou a boca”. Ou seja, algo é revelado e, na sua recepção, evoca uma reverência, um ímpeto de silêncio porque toca incondicionalmente o sujeito dessa recepção. Pouco se pode dizer a respeito do objeto dessa recepção, porque à medida que se manifesta ele se oculta, abalando o sentido de toda a objetividade porque atinge o sentido de subjetividade – fecha olhos e boca.

Algo mais é conhecido do mistério depois que ele se manifestou na revelação. Primeiro, sua realidade se tornou uma questão de experiência (...) Mas revelação não dissolve o mistério em conhecimento. Nem acrescenta algo diretamente à totalidade de nosso conhecimento ordinário, isto é, a nosso conhecimento sobre a estrutura sujeito-objeto da realidade.¹⁵⁸

O que vale ressaltar é que o mistério incide diretamente sobre o conhecimento. Mais precisamente sobre o limite do conhecimento, conduzindo a razão “para além de si mesma”, algo análogo ao que TILLICH chama de “choque ontológico”: situação em que a pergunta pelo ser nos é arrancada pela experiência de não-ser. O paradoxo do mistério teológico, porém, o torna simultaneamente uma questão de não-ser e ser, que TILLICH descreve como experiência em que o mistério se revela “como fundamento e não como abismo. Aparece como o poder de ser, conquistando o não-ser. Aparece como nossa preocupação última”,¹⁵⁹ que só pode ser expressa por uma linguagem indireta – daí sua relação com a arte.¹⁶⁰

¹⁵⁸ P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.97.

¹⁵⁹ P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.98.

¹⁶⁰ “(...) a arte representa a experiência do abismamento, o lugar do estranho através do qual a filosofia toma consciência de sua real situação. A arte é o conhecimento não intencional, o

3.1.4.2 Êxtase

O “fechar de olhos e boca” diante do mistério é um desvio ou convite a outra forma de linguagem e pensamento: o mistério de um “verbo original” ressoa em nós no ÊXTASE. Este traz para a revelação um sentido dionisíaco de uma experiência de encontro e unidade com um objeto, de preocupação e também de desejo.¹⁶¹ Talvez por esse aspecto, TILLICH se mostra reservado e sugere sobriedade quanto ao uso do termo. Sua descrição desse “estar fora de si mesmo” é novamente reiterado pela questão da razão. “Êxtase aponta para um estado da mente que é extraordinário no sentido de que a mente transcende sua situação ordinária”, não exatamente evocando uma irracionalidade ou anti-racionalidade, mas porque “transcende a condição básica da racionalidade finita, a estrutura sujeito-objeto”.¹⁶²

Por isso, o êxtase configura exatamente a recepção da revelação do mistério quando a razão é conduzida para “além de si mesma”. A metáfora, porém, deve ser entendida: o pensar e o expressar racional acontecem no corpo, então, o desvio extático do pensar e do expressar os encaminha para um além de si que necessariamente está no território do si-mesmo. O êxtase é orgânico, faz

conhecimento sem uma consciência de ser conhecimento; institui, por conseguinte, uma crítica em relação à filosofia que só a filosofia pode perceber. A arte não existe porque a filosofia precisa ser criticada, embora a filosofia possa ser criticada através da arte,” M.TIBURI, *Crítica da razão e mimesis no pensamento de Theodor W. Adorno*, p.79.

¹⁶¹ “(...) convém elaborar um saber ‘dionisíaco’ que esteja o mais próximo possível de seu objeto. Um saber que seja capaz de integrar o caos ou que pelo menos, conceda a este o lugar que lhe é próprio”, M. MAFFESOLI, *Elogio da razão sensível*, p.12. Remeto à discussão que levanta o autor no capítulo “Razão interior”, onde coloca como ponto de partida uma consideração a respeito da Teologia Negativa que “não fala de Deus senão por evitação” para compreender uma “sensibilidade que pode permitir compreender o que vem a ser uma racionalidade aberta”, *Ibid.*, p.53s. Pensamos que o diálogo com a teologia poderia seguir na direção que propomos, de um *saber eucarístico*, cuja questão deslocaria de uma abertura da racionalidade para a de sua atitude receptiva caracterizada pela ultimidade do amor.

¹⁶² P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.99.

suar, excita, palpita porque nele o choque ontológico com o não-ser sofre uma inversão, quando “é preservado no poder aniquilador da presença divina (*mysterium tremendum*) e é superado no poder fascinante da presença divina (*mysterium fascinosum*)”.¹⁶³

Significativa inversão de sentido! O êxtase, como um sair de si, é exatamente o que permite “receber em si” o mistério que se revela como abismo e fundamento do ser. Diferente do que seria uma possessão, temos aqui uma experiência de pertença mútua e incondicional, transfigurando o elemento dionisíaco do êxtase em *eucarístico*. Essa qualidade, na verdade, define a recepção do mistério incondicional com uma atitude de “ação de graça”, porque ao mesmo tempo em que o mistério nos “fecha olhos e boca”, ele os restitui. Para uma teologia da imagem em movimento essa inversão importa no que se refere a “troca de olhar”, na experiência com o filme. Quando esse não apenas nos distrai os olhos, mas nos devolve o olhar a partir do que através dele se revela de último e incondicional.

3.1.4.3 *Milagre*

O mistério que nos “fecha olhos e boca”, portanto, o faz para nos curar os sentidos, concedendo-nos um olhar sensível e eucarístico, para que “tornemos a ver” a realidade na novidade deste evento. A fala que segue ao silêncio extático é o verbo que anuncia esse MILAGRE. Essa palavra, porém, gera tantos mal-entendidos que TILLICH prefere trocá-la por “sinal-evento”, remetendo

¹⁶³ P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.101. Vale apontar que a distinção que Tillich usa aqui é proposta no estudo fenomenológico da religião de Rudolf OTTO, *O sagrado: o irracional na idéia do divino e a sua relação com o racional* (1917), com o qual Tillich discorda no que diz respeito a irracionalização do divino, preferindo a idéia de uma razão transcendida em revelação.

ao sentido neo-testamentário de *σημειον* – embora os evangelhos relatam também mal-entendidos que esse gerou. Por sua vez, “milagre” como relato de um evento extraordinário, sugere um sentido de intervenção numa situação de sofrimento, isto é, sob o sentimento de choque com o não-ser manifesto numa desgraça, numa doença, numa morte.

O que TILLICH deseja evitar é o sentido dessa intervenção como sendo “sobrenatural”.¹⁶⁴ Porque, assim, dispensaria o corpo e mesmo o olhar. Seria uma revelação em detrimento da ultimidade dessa experiência, indiferente para o mistério da simultaneamente de abismo e fundamento do ser, porque é arbitrária e intervencionista. Seria demoníaca porque dependeria de uma cisão na estrutura da realidade entre natural e sobrenatural, tendo que necessariamente cindir a consciência receptora desse evento. Por fim, uma tal revelação contradiria o princípio reconciliador do paradoxo da encarnação revelado em Jesus como o Cristo.

Como sinal-evento, então, o milagre dá lugar para a recepção da experiência revelatória numa memória. Seria aquilo que BACHELARD chama de “repercussão” diferente de “ressonância”: nessa há uma dispersão da experiência, enquanto a primeira “convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência”, assim que na “ressonância ouvimos o poema; na repercussão o falamos, ele é nosso”.¹⁶⁵ Uma apropriação, porém, que procura meios de linguagem para comunicar esses eventos a partir do elemento extático e

¹⁶⁴ P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.102s.

¹⁶⁵ G. BACHELARD, *A poética do espaço*, p.7.

misterioso neles, tornando-os “constelações especiais de elementos da realidade, em correlação com constelações especiais da mente”.¹⁶⁶

TILLICH propõe três princípios para conferir legitimidade a um sinal-evento: primeiro, trata-se de um *evento* extraordinário que, segundo, se torna *sinal* por que aponta para o mistério do ser e, terceiro, é fruto de uma *recepção extática*. O uso do termo “sinal” e não “símbolo”, caracteriza a propriedade de memória do evento que remete a ele, mas não participa da sua realidade. Podemos discutir nesse ponto, quanto à possibilidade de uma experiência extática de caráter teológico revelatório poder ser criada através de uma experiência estética que é “calculada” – o cinema, por exemplo.

Jean-François Lyotard chama atenção para o problema que ele entende estar implicado em toda representação “industrial”, isto é, uma reprodução técnica.¹⁶⁷ A experiência estética pressupõe a apresentação de uma realidade no aqui e agora, situação que é subtraída nas “artes da representação”.¹⁶⁸ Baseando-se em sua própria argumentação, entendemos que também a arte reproduzida tecnicamente não se define apenas pela forma e conteúdo, mas por uma “modalidade de presença” onde a “questão da unanimidade sentimental está relacionada não com o que é apresentado ou com

¹⁶⁶ P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.103.

¹⁶⁷ Em estudo anterior já mencionado, abordamos este fenômeno de a “máquina instalar-se no seio da estética” nas reflexões de Walter Benjamin em *A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica*. Benjamin argumenta que o cinema inaugura uma nova arte, dessacralizada e autônoma, que compreendemos como potencialmente o surgimento de uma “estética teônoma” no século XX. Cf. J. M. G. SANTOS, *Central do Brasil – buscas, fugas, inversão e encontro*, p.53s.

¹⁶⁸ “Como pode haver um sentimento *estético* saído apenas da re-(a)apresentação calculada? Como os indícios da determinação das formas através de conceitos, proposta pela nova *techne*, poderiam deixar em liberdade o jogo do julgamento reflexivo que constitui o prazer estético? Como a comunicabilidade constitutiva desse prazer, que permanece potencial, prometida e não efetuada, deixaria de ser excluída pela determinação conceitual, argumentativa e tecno-científica, “realista”, daquilo que é comunicado no produto dessas novas tecnologias?”, J-F. LYOTARD, *Algo assim como: comunicação... sem comunicação*, p.260-1.

as formas de apresentação, mas com a modalidade da recepção, como exigência da unanimidade”.¹⁶⁹

Veremos a seguir a questão da experiência do cinema em níveis intersubjetivos, partindo da idéia de que o cinema pode ser sim uma experiência de “presença” e de um “aqui e agora” para o sujeito-espectador. Esse “aqui e agora” do cinema, como modalidade de presença, o entendemos a partir do que TILLICH coloca em termos de *constelações especiais da realidade em correlação com a mente*. Isso define precisamente a natureza dessa experiência que, num evento revelatório, estende o sentido dionisíaco de êxtase ao sentido eucarístico que vimos acima, quando “êxtase é o milagre da mente, e milagre é o êxtase da realidade”.¹⁷⁰

Em todo caso, não deveríamos ir ao cinema pretendendo um “milagre”: o cinema proporciona sonho, de resto, dependerá do que “acontecer a nós”. Neste sentido, um objeto estético pode ser milagre, isto é, um “sinal-evento”, quando nele é registrado um encontro com a realidade em que o artista a recebe como objeto de preocupação última, representando a realidade em êxtase, dando-lhe transparência. E ainda, se a realidade de um objeto de arte nos provoca êxtase, nos devolve um olhar sensível, nosso encontro com a obra também ganha caráter de “sinal-evento” – tal como o relato que TILLICH faz de seu encontro com a Madonna de Botticelli,¹⁷¹ e como o fizemos no segundo capítulo a respeito do filme *O Sacrifício* de Andrei TARKOVSKI.

¹⁶⁹ J-F. LYOTARD, Algo assim como: comunicação... sem comunicação, p.265.

¹⁷⁰ P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.104.

¹⁷¹ Veja também comentários em H. DREBES, *A expressão de espiritualidade na obra pictórica de Frida Kahlo...*, capítulo “1.1.3. Da arte à teologia da arte: sobre a teologia das artes plásticas”, p.45s.

Nesses dois exemplos, contudo, se evidencia uma determinada correlação da realidade da obra com a mente, isto é, uma receptividade de “ter olhos que vejam e ouvidos que ouçam” a qual chamamos troca de olhar. Assim, o sinal-evento tem um caráter heurístico para o *sensus communis*, a saber, cultivar uma receptividade nos termos de uma passibilidade e não de uma expectativa passivo-conceitual.

3.2A imagem em movimento: a mediação de um olhar

Toda imagem guarda uma epifania de mundo. Nos termos da teoria do sentido de TILICH , diríamos que a imagem é portadora de sentido, assim como a palavra. Ambas se encontram na noção de metáfora como consciência, ao mesmo tempo, de corpo e sentido numa “presença”. Esta define o indivíduo portador de espírito, aquele ser em que pensamento e linguagem *acontecem* juntos. BACHELARD, em *Poética do espaço*, investiga este fenômeno em que “a imagem emerge na consciência como produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade”.¹⁷² A imagem poética é, segundo este último, mais que produto de um impulso, uma criação que impulsiona. Assim, quando falamos em *imagem em movimento*, este movimento vai além de uma técnica de animação. Esse movimento é ele mesmo sentido condicionado em imagem, na medida que esta guarda consigo um poder de ação, de acontecimento. Uma imagem que “imerge” tem sempre traços de imersão, assim como uma imagem que nasce num estado de “ser tomado” ganha o contorno desse evento.

¹⁷² G. BACHELARD, *A poética do espaço*, p.2.

Assim, o conteúdo da forma cinematográfica é o próprio evento dessa forma nascendo. Consiste de uma forma-olhar que condiciona ou media a atividade criadora do espírito humano que, nos termos da filosofia da religião que vimos, é o evento da realização de sentido no encontro da consciência com mundo. É este o gênio do cinema: no olhar da câmera nos vemos vendo o mundo. As simplificações da realidade na imagem denunciam os simplismos do próprio olhar e da consciência; assim como as complexificações da realidade na imagem testemunham as inquietações do olhar e da consciência em sua realização de sentido.

Por sua vez, o real que a imagem almeja é vivo e efêmero, está de passagem. Por isso há na imagem também um movimento de resistência a essa efemeridade do real, que se efetiva na qualidade de “eterno-agora” da realidade que ela cria. EDGAR MORIN, embora tratando da imagem fotográfica, coloca essa qualidade da imagem sob a noção de fotogenia, como um “fazer despertar para o ‘pitoresco’ as coisas que não são pitorescas”.¹⁷³ Sua análise aponta para um regime de duplo onírico, tornando a imagem “uma segunda visão” que tem a propriedade singular de cristalizar memória e evento, o que define a vocação temporal da imagem.

A questão é que essa propriedade não está na imagem como tal, mas no que nela existe de nós próprios: “o que parece ser propriedades da fotografia são propriedades do nosso espírito, que nela se fixaram, e que ela nos devolve”.¹⁷⁴ O movimento da imagem privilegia aquilo que é particularmente

¹⁷³ E. MORIN, *O cinema ou o homem imaginário*, p.21.

¹⁷⁴ E. MORIN, *O cinema ou o homem imaginário*, p.27.

humano, “sua necessidade de lutar contra a erosão do tempo”¹⁷⁵ e tem sua direção para a eternidade. Como vimos com TARKOVSKI, “a imagem avança para o infinito e leva ao absoluto (...) um vislumbre da verdade”. Daí que a própria representação implica sempre em percepção e imaginação, inércia e protensão literalidade e ficção, pois mais que apreender realidade a imagem quer transcendê-la numa realidade que ela mesma cria entre real e imaginário.

No cinema, o movimento da imagem deixa de ser fator subjetivo e torna-se fato objetivo. Na ilusão cinética do cinema e no prazer que institui o olhar, o único elemento real é o movimento de imagens sucessivas, pelas quais somos levados a lugares e tempos imaginários. Paradoxalmente, este poder ilusório de presentificar ausências é que confere à imagem do cinema sua cosmicidade, fazendo da experiência de *olhar* mediada pelo cinema, uma experiência de *ontologia direta*.¹⁷⁶

3.2.1 Cinema, uma antropologia do olhar

EDGAR MORIN, em *Cinema ou o homem imaginário*, desenvolve uma antropologia do olhar a partir do cinema, apontando para sua função cognitiva unida ao caráter mágico e fantástico da imagem.¹⁷⁷ Como ponto de partida considera dois inventos que dão “asas à humanidade”, fundando mitos

¹⁷⁵ E. MORIN, *O cinema ou o homem imaginário*, p.29.

¹⁷⁶ “A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Procede de uma *ontologia direta*”, G. BACHELARD, *A poética do espaço*, p.2.

¹⁷⁷ Para essa questão, remetemos ao nosso estudo anterior, a dissertação de mestrado intitulada *Central do Brasil – buscas, fugas, inversão e encontro: a expressividade simbólico-teológica do filme a partir de uma troca de olhar entre cinema e teologia*. No segundo capítulo, precisamente, nos reportamos a EDGAR MORIN para definir o regime simbólico da imagem em movimento.

apropriados para uma leitura do século XX: o cinema e o avião. Morin, porém, evita se restringir aos predicados desses inventos, abordando-os em seu próprio desenvolvimento e, principalmente, em seus momentos de transformação e desvio. Ambos sofrem metamorfoses, e ambos sofrem inversões reveladoras. “Ao passo que o avião se evadia do mundo dos objetos, o cinematógrafo pretendia apenas refleti-lo, a fim de melhor o examinar”.¹⁷⁸ O avião, do sonho à máquina, emancipa-se enquanto máquina. O cinema, de máquina ao sonho, espetaculariza o olhar objetivo; assimila à técnica do cinematógrafo o poder imaginário, ou melhor dito, imaginante, e sua metamorfose para o cinema dá lugar a uma forma inusitada de antropomorfização e cosmorfização da realidade através da imagem em movimento.¹⁷⁹

Significativo é que a inversão que metamorfiza a máquina começa com um desvio de observação que se instala não na objetiva da câmera, nem na objetividade da imagem registrada, mas na subjetividade do olhar receptor. É esse que transforma a “máquina de ver” em “máquina de fazer ver”. O aparelho técnico ganha alma e passa a ser chamado de cinema. Não surpreende, então, que a *ilusão* de movimento tornou-se *critério de verdade* para a imagem cinematográfica nos seus primeiros contatos com o público. Eram imagens *animadas* que, uma vez projetadas – isto é, imitando o aparelho psíquico de projeção íntima – expunham em grande tela a “alma” do mundo, o próprio ser humano em sua atividade imaginativa. Foi como “sonhar de olhos abertos”.¹⁸⁰

¹⁷⁸ E. MORIN, *O cinema ou o homem imaginário*, p.13.

¹⁷⁹ Já vimos em estudo anterior a ontogênese que EDGAR MORIN desenvolve do cinema a partir do que chama de *metamorfose do cinematógrafo em cinema*, J. M. G. SANTOS, *Central do Brasil – buscas, fugas, inversão e encontro*, p.41s.

¹⁸⁰ “Na analogia do sonhar, essa atividade atribuída aos processos de criação cinematográfica enquanto instância do olhar, atividade humana de conhecimento e condição do espectador, é algo a ser construído tomando por referência um princípio organizador, o desejo”, J. DROGUETT, *Sonhar de olhos abertos*, p.169.

Ao encanto mágico da imagem em movimento projetada, segue a participação afetiva nela através da identificação. A formação de uma linguagem cinematográfica a partir da escolha de planos, posições e movimentos de câmera, bem como, através da montagem do filme, sedimenta a analogia do sonhar na experiência do cinema. Não por acaso logo se torna um contador de histórias: assim como no sonho, uma narrativa do olhar.¹⁸¹ Nesse aspecto, o processo de identificação com a imagem em movimento principia no cinema uma situação comunicativa de almas que Morin chama de “fusão de olhares”. Os processos psíquicos que o cinema imita, de *projeção* e *identificação*, são os que exatamente “humanizam” a objetiva da câmera, bem como, refletem na grande tela um “espelho antropológico”, cuja propriedade essencial é de duplicar criativamente a realidade, corrigindo-a sob a demanda do desejo que dirige o olhar da câmera.

É assim que o olhar simbólico do cinema permite o desenvolvimento de diferentes estilos de *narrativas do olhar*. Num lado, o cinema mágico e encantatório que GILLES DELEUZE chama de imagem-movimento, criando situações sensório-motoras através da identificação plena do espectador com a imagem, tirando-o de seu centro e, literalmente, o “carregando” através da narrativa. Noutra extremo, nasce o cinema que se apropria da complexidade dessa fusão de olhares e arquiteta seu sonho numa imagem-tempo, colocando a experiência do cinema na temporalidade de situações ótico-sonoras em que o olhar distraído do espectador é sujeitado a voltar para si, pois que não há identificação estabelecida, isso é algo a ser construído pelo próprio olhar. Um cinema que cria

¹⁸¹ Como vimos, EISENSTEIN concebe o que chama de “olhar narrativo” na definição da montagem. Trata-se de uma compreensão inversa da que estamos aqui propondo, posto que, o olhar não está dado a não ser no próprio evento da imagem. Cf. essa discussão em “1.2.1 O contexto soviético”, p.28s.

experiências não apenas de “olhar o olhar alheio”, mas de “olhar o olhar alheio nos próprios olhos”.

Estas observações sublinham algumas implicações antropológicas que já apontamos, no que diz respeito a estendermos a metáfora do olhar à definição de uma teologia da imagem em movimento. Primeiro, a constituição dessa imagem como “instância do olhar” coloca a teologia numa situação cognitiva que é, ao mesmo tempo, “sonhadora”. Ao se fazer como um olhar, essa teologia, necessariamente, tem de criar uma articulação com a dimensão imaginativa que tem por princípio organizador o desejo.

Em segundo lugar, devemos ressaltar que estabelecendo com a imagem em movimento uma relação cognitiva, a teologia se relaciona com a realidade elevada a uma “segunda potência” e, a partir desta, realiza sua interpretação numa “terceira potência”. Isto é, o olhar teológico sobre o filme não apenas o vê; mas vê nele como nos vemos vendo o mundo. Essa consideração nos leva, por sua vez, a examinarmos o que podemos chamar de uma “ontologia direta” da imagem em movimento – isto é, procurar entender o que TARKOVSKI entendia como “um mundo inteiro refletido como que numa gota d’água” na experiência do cinema.¹⁸²

3.2.2 Ontologia direta: a vida, a morte e o tempo

Numa linguagem em que se mesclam o princípio de realidade e o princípio do desejo e do sonho, uma ontologia se une à semântica. Pois, quando

¹⁸² Cf. seu artigo sobre a imagem cinematográfica. Veja capítulo “1.2.4 Década de 70, e uma terceira infância”, p.47.

a cultura organiza a vida através da linguagem numa estrutura de caráter teórico e prático, dando o nome para esta estrutura de “realidade”, ela estabelece ou antes responde, ao mesmo tempo, a uma ontologia.¹⁸³ Essa nasce do encontro entre eu e mundo em que um determinado ser dotado de autoconsciência, observa seu ambiente e, conjugando pensamento e linguagem, real e imaginário, subjetividade e objetividade, é levado a *imaginar um mundo*.

(...) no encontro entre o eu e outro eu ele [o ser humano] experimenta o limite em que esbarra sua corrida desestruturada de um “aqui e agora” para outro e o lança de volta para si mesmo e assim o capacita a olhar a realidade encontrada como um mundo.¹⁸⁴

A relação da teologia com o cinema se dá, justamente, pelo potencial desse de reproduzir técnica e artisticamente esse encontro intersubjetivo através da imagem em movimento, consistindo no que TARKOVSKI definia como “arte da observação da vida”. Não pelo que o diretor viu e imita, mas pelo que cria e oferece ao público como um evento de vidência. Aqui o olhar do espectador participa e, esse evento de vidência, promove o que Tillich define como lançar o *eu de volta a si mesmo*, capacitando-o a *olhar a realidade encontrada como um mundo*. Isto é, o cinema pode convidar ao espectador a uma atividade criativa de elaboração de uma ontologia íntima, direta.

¹⁸³ É por isso que no desenvolvimento de sua teologia, Tillich evolui de uma teoria do sentido a uma teoria do ser. Isso não leva Tillich refutar a filosofia da religião em razão de uma ontologia na base da teologia; pelo contrário, há um redimensionamento da teologia da cultura precisamente “quando o fundamento ontológico do ser é identificado como o fundamento incondicional de todo ato de sentido”. Colocada na perspectiva da revelação significa que agora o mistério de sentido que se revela em meio à criatividade cultural é também o mistério da própria vida, e a crítica dirigida contra uma situação cultural vazia de sentido é porque nisso ela compromete a vida em suas diferentes dimensões”, cf. na introdução ao segundo volume das obras de TILLICH por M. PALMER, Paul Tillich’s theology of culture, p.2s.

¹⁸⁴ P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.429.

Trata-se de um potencial que, evidentemente, não se torna efetivo em todo e qualquer filme. O cinema garante espetacularizar a realidade, mas não garante o encontro que a transfigura em mundo. Essencialmente porque um mundo nasce do sofrimento, a ontologia nasce sob o abalo do não-ser. Para que haja um encontro com um mundo nessas condições de abalo, o olhar tem de ser outro, precisamente tem de “nascer de novo”. Quando o filme exige que o espectador volte a si mesmo, num processo essencialmente crítico de um “corte” do olhar, a subjetividade irrompe como espírito.

3.2.2.1 *Toda arte é funerária*

Em sua compreensão da vida do espírito, no terceiro volume de sua *Teologia sistemática*, PAUL TILLICH compreende o surgimento do espírito diante da consciência da morte como transferência original, ato de “evadir-se” no qual nasce o sujeito. Essa consciência se dá no encontro eu-mundo em que se assenta a cultura: atividade em que o ser humano “cultiva” a realidade conforme sua própria imagem (projeção) e semelhança (identificação). Dessa atividade nascem o eu-sujeito e a realidade-mundo, em relações ambíguas e multifacetadas, mas não menos imbuídas do desejo/ilusão de unidade: a cultura, assim como a linguagem, sempre ambiciona uma universalidade de sentido em que as ambigüidades estejam superadas.¹⁸⁵

O surgimento da dimensão do espírito coincide com o surgimento da consciência humana de sua alienação essencial diante da morte, evento que se estendeu no gesto pitoresco de enterrar mortos, fazendo a arte nascer nos

¹⁸⁵ P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.429s.

primeiros sepulcros.¹⁸⁶ Esse é o coração do problema existencial e, não menos, ontológico, que diante da objetividade empírica da morte, o ser humano cede ao desejo para *além de*, o “lugar da falta” no qual brota a subjetividade.¹⁸⁷ A vida, para encontrar-se no espírito, teve de cair no destino humano.

Por isso, TILLICH compreende o símbolo da Queda como uma exigência da atualização da liberdade da qual emerge o espírito. Isto é, o ser humano é livre tanto para transcender os limites de sua situação concreta, quanto para negar a sua própria liberdade e sua humanidade. Essas, porém, não são duas liberdades isoladas, mas sempre simultaneamente criativas, que se efetivam no ato de linguagem pelo qual o ser humano transcende seu *ambiente* e projeta um *mundo*. O que o ser humano cria livre e ambigualmente é um universo de sentido, simultaneamente idêntico e de não-idêntico (estranho) a si.¹⁸⁸

Tal liberdade de transcendência e de sua negação se atualiza no cinema, enquanto ato de linguagem realizadora de sentido que consiste fundamentalmente de uma narrativa do olhar e, do ponto de vista do espectador, uma experiência de alienação do olhar. O elemento de ambigüidade é importante

¹⁸⁶ A arte nasce funerária, a primeira e mais elementar consideração de um estudo sobre a história do olhar no ocidente. R. DEBRAY, *A vida e a morte da imagem*, p.22. Aqui também vale as investigações antropológicas de E. MORIN a partir da arqueologia e da etiologia, pelas quais procura delinear o que chama de processo de hominização, em *O enigma do homem* : para uma nova antropologia, p.107s.

¹⁸⁷ “*O mundo do desejo*, da fantasia, do afeto, é de tal forma essencial ao psiquismo humano, que as outras faculdades vão dele receber sua energia (...) o mundo afetivo, que assenta suas raízes nas mais indestrutíveis fantasias e desejos infantis, ocupa o primeiro plano no desenvolvimento e funcionamento de toda a personalidade”, J. DROGUETT, *O desejo de Deus: um diálogo entre fé e psicanálise*, p.45.

¹⁸⁸ “O homem é livre, na medida em que tem linguagem. (...) O homem é livre, na medida em que pode jogar com, e construir estruturas imaginárias (...) O homem é livre, na medida em que tem a faculdade de criar mundos acima do mundo dado, o mundo dos instrumentos e dos produtos técnicos, o mundo das expressões artísticas, o mundo das estruturas teóricas e das organizações práticas. Finalmente, o homem é livre, na medida em que tem o poder de contradizer-se a si mesmo e a sua natureza essencial. O homem é livre até mesmo com relação à sua liberdade; isto é, ele pode abdicar de sua humanidade”, P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.268.

considerar, porque significa que atos de liberdade e de negação de liberdade se dão misturados. Ao desejar transcendência, como vimos, uma atitude idólatra acaba perdendo. O cinema narra desejos por “enxergar além” e mesmo “aquém” da realidade dada, e o resultado que temos projetado em imagens em movimento é o testemunho da gênese de um universo criado nestas ambigüidades.

3.2.2.2 *Tempo do movimento da vida*

Ora, se reconhecemos que o movimento inerente à imagem tende para a eternidade, o tempo impresso¹⁸⁹ na imagem em movimento é mais que medida desse movimento. É antes um cristal de vida acontecendo, um registro que flagra a vida dando-se como “atualização do ser”.¹⁹⁰ Por sua vez, o tempo expressa uma dupla relação do encontro entre eu e mundo: a positividade do ser e a negatividade do não-ser.¹⁹¹ Na “imagem-tempo”, DELEUZE coloca essa dupla relação sob a idéia de um cristal bifacial em que o olhar se instala como “germe”.

¹⁸⁹ Cf. sobre o conceito de “tempo impresso” no capítulo “1.2.3 Outra infância e outra década de 60”, p.40.

¹⁹⁰ “(...) a polaridade de vida e morte sempre coloriu a palavra ‘vida’. Esse conceito polar de vida pressupõe o uso da palavra para um grupo especial de seres existentes, isto é, os ‘seres vivos’. ‘Seres vivos’ são também ‘seres que estão morrendo’, e apresentam características especiais sob o predomínio da dimensão orgânica. Esse conceito *genérico* de vida é o molde segundo o qual o conceito ontológico de vida foi formado. A observação de uma potencialidade particular de seres, seja ela a da espécie ou de indivíduos se atualizando no tempo e no espaço, levou ao conceito *ontológico* de vida – vida como a ‘atualidade do ser’. Esse conceito de vida une as duas qualificações principais do ser que fundamentam esse sistema em sua totalidade; essas duas qualificações principais do ser são o essencial e o existencial” – P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.391.

¹⁹¹ “Todo processo da vida apresenta ambigüidade de elementos positivos e negativos misturados de tal forma que se torna impossível separar o negativo do positivo: a vida é ambígua em cada momento. É minha intenção discutir as funções particulares da vida, não em sua natureza essencial, separadas de sua distorção existencial, mas na forma em que aparecem dentro das ambigüidades de sua atualização, pois a vida não é nem essencial nem existencial, mas ambígua”, P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.409.

Envolvendo o germe, [o cristal] ora lhe comunica uma aceleração, uma precipitação, às vezes um salto, uma fragmentação que vão constituir a face opaca do cristal; ora ele lhe confere uma limpidez que é como que a prova do eterno.¹⁹²

Opacidade e limpidez são impressões ambíguas de ser e não-ser na imagem que em *O Sacrifício*, encontramos na oscilação de contrastes que variam com o desenvolvimento dramático do personagem Alexander. Tanto mais o olhar se instala em seu íntimo, mais opaca a imagem, em contraste com os pontos de fuga, espécie de irrupções de transparência no cristal. São os pólos do encontro entre eu-mundo: tanto impressões de *tempo objetivo* desse encontro com o mundo – unindo elementos de ser e não-ser, quanto impressões de *tempo subjetivo* do eu (personagem, diretor, espectador) – unindo elementos de angústia e coragem.¹⁹³

Assim, a experiência do tempo no cinema como movimento de atualização da vida, “une a ansiedade da transitoriedade com a coragem de um presente auto-afirmado”, colocando a arte sob a efígie da morte. Como realização de sentido do espírito não poderia ser diferente. Nesse sentido, para TARKOVSKI, a função espiritual do cinema “é preparar uma pessoa para a morte, arar e cultivar sua alma, tornando-a capaz de voltar-se para o bem”.¹⁹⁴ Não como pretensa negação ou suspensão da angústia, pelo contrário, “preparar-se para morrer” é o contraponto de uma coragem que afirma a temporalidade.

Esta coragem é efetiva em todos os seres. Mas é radical e conscientemente efetiva só no homem, pois é capaz de antecipar seu

¹⁹² G. DELEUZE, *A imagem-tempo*, p.113.

¹⁹³ P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.165.

¹⁹⁴ A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.49.

fim. Portanto, o homem necessita da maior coragem para assumir sua ansiedade. (...) O homem não pode evitar a questão do fundamento último de sua coragem ontológica.¹⁹⁵

O cinema, como experiência de “antecipar seu fim” do espírito humano, cria imagens de morrer como espetacularização da morte, cujo motivo mais recorrente e instigante é, sem dúvida, o suicídio. No cinema da imagem-tempo é diferente: mais que espetáculo, enquanto experiência de tempo, o filme ritualiza algo do morrer, expandindo a consciência desta dupla relação de ser e não-ser numa determinada qualidade de tempo que TARKOVSKI definia como constitutiva do cinema, *a nostalgia*.

O cinema nasceu como um meio de registrar justamente o movimento da realidade: concreto, específico, no interior do tempo e único; de reproduzir indefinidamente o momento, instante após instante, em sua fluida mutabilidade – aquele instante que somos capazes de dominar ao imprimi-lo na película.¹⁹⁶

O cinema que nasce nesse berço-fronteira entre a vida e a morte – fronteira que Edgar Morin chama de “brecha antropológica”,¹⁹⁷ na verdade, dignifica a vida porque a experiência de tempo que ele engendra é um reclame por eternidade e coragem,¹⁹⁸ assim como uma ritualização do morrer pode ser

¹⁹⁵ P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.166. Em sua perspectiva evolucionista, Tillich desenvolve uma antropologia discreta: o ser humano é o ser mais elevado não num sentido hierárquico e de perfeição. Pelo contrário, sua potencialidade autocriativa está na consciência da vulnerabilidade/insuficiência que o constitui. Cf. também para essa discussão o estudo de antropologia pascaliana de L. F. PONDÉ, *O homem insuficiente*, p.17-46.

¹⁹⁶ A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.110.

¹⁹⁷ Lugar em que o ser humano transcende a si mesmo “pela interação de uma consciência objetiva que reconhece a mortalidade e de uma consciência subjetiva que afirma, se não a imortalidade, pelo menos numa ‘transmortalidade’”. E. MORIN, *O enigma do homem*, p.109. Torna-se significativo, no desenvolvimento desse argumento, aproxima-lo a idéia de “vazio sagrado”.

¹⁹⁸ “Quando o tempo é experimentado sem o ‘eterno agora’ através da presença do poder do ser-em-si, é conhecido como mera transitoriedade sem presença atual”, P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.297.

para o indivíduo uma experiência de ressurreição. Essa é a brecha que torna o cristal “aberto”: o tempo impresso em *O Sacrifício*, como vimos, cria imagens de infância, do sonho e do devaneio, duplos em espelhos, *déjà vu* e privilegia as aberturas dos espaços como ponto de fuga da imagem, almejando a abertura da amplitude que dá passagem ao infinito. É uma brecha antropológica, porque define a condição humana; ao mesmo tempo, porém, é uma lacuna de “vazio sagrado” que permite enxergar na profundidade do humano aquilo que a tradição do Antigo Testamento chamou de Imagem de Deus.

A questão, portanto, que o cinema nos coloca não é somente pelo *quê ele enxerga*, mas *como enxerga o que enxerga*: isto é, qual é o objeto desse desejo que imbuí o olhar que nos narra um mundo na tela do cinema? De que modo combina o jogo de projeção e identificação que lhe confere o estatuto de olhar? E o que encontra e não encontra através deste jogo? A partir dessas questões temos uma ontologia direta na imagem cinematográfica que nos devolve a experiência de tempo como uma experiência de si, porque à medida que uma ontologia se efetiva, um indivíduo nasce no encontro com um mundo.

É assim que o cinema da imagem-tempo proporciona uma experiência iniciática: “a capacidade que o cinema teria de *dar* um corpo, isto é, de fazê-lo, de fazê-lo nascer e desaparecer numa cerimônia, numa liturgia”.¹⁹⁹ Essa “liturgia” não é somente o tempo de filme mas o filme-tempo, através do qual um mundo acontece. Uma ontologia acontece na “sentimentalidade comunicativa” que se instala entre filme e espectador, por tocar em questões de “realidade última” frente ao ser e não-ser, ganha um caráter simbólico. Por isso

¹⁹⁹ G. DELEUZE, *A imagem-tempo*, p.229.

PAUL TILLICH , quando fala sobre o símbolo, não admitia a expressão “somente um símbolo”... “Nada menos que um símbolo”, pois é um indivíduo que pode estar sendo gerado ali, de um encontro eu-mundo nas intimidades do paradoxo.²⁰⁰

3.2.3A experiência do filme

Essa relação eu-mundo se dá no “processo” que MORIN, como vimos, chama de antropomorfização e cosmorfização, quando uma antropologia e uma ontologia definem-se numa interdependência, a partir da “troca de almas” de olhares, que se fundem no cinema. Vimos também que o olhar, como atividade realizadora de sentido mediada pelo cinema, é uma experiência de mundo que pode instalar no íntimo do espectador um processo de construção do sujeito de um olhar. Isso faz acontecer dentro de nós um “cinema” que nos “antropomorfiza e nos cosmorfiza”.

Em sua *teologia da vida do espírito*, PAUL TILLICH caracteriza estas transformações interdependentes do encontro eu-mundo em três momentos do processo de atualização da vida: primeiro, a *auto-integração* estabelecendo o centro do processo, a auto-identidade de um “eu” no encontro com outros “eus”, que na dimensão do espírito tem a função de moralidade. Segundo, o *auto-crescimento* como movimento circular da auto-integração do eu ao mundo encontrado, saindo de si e retornando a si. Cresce porque cria novos centros e segue no movimento de expansão horizontal auto-criativa que na dimensão da

²⁰⁰ “A expressão ‘só um símbolo’ deveria ser evitada, porque um conhecimento não-analógico e não-simbólico de Deus apresenta menos verdade do que o conhecimento analógico e simbólico. O uso de materiais finitos em seu sentido ordinário, para o conhecimento da revelação, destrói o sentido de revelação e priva a Deus de sua divindade”, P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.115.

vida no espírito é a função de cultura. Terceiro, a *autotranscendência* que, diferente de criar novos centros, é quando a vida vai além de si e transcende seu próprio centro autocriativo. Essa, na dimensão do espírito, é a função de religião.

É *autotranscendência* porque a vida não é transcendida por nada que não seja vida. A vida, por sua própria natureza de vida, está tanto *dentro* de si mesma como *acima* de si mesma, e essa situação se manifesta na função de autotranscendência”.²⁰¹

Esses três momentos, na verdade, se dão a um só tempo e estão presentes sempre que a vida se manifesta como vida. Na dimensão do espírito, em que a vida torna-se autoconsciente de si, é pensada diante da morte e recebida como vida-apesar-da-morte, a manifestação da vida se dá precisamente na atividade criativa de realização de um universo de sentido. Por isso, em todo ato criativo do espírito, as funções de moralidade, cultura e religião estarão presentes em combinações retroativas e complexas. Não seria exagero aqui sublinhar que não se trata de “uma” moral, “uma” cultura e “uma” religião. Estamos falando de dimensões do espírito humano que atuam na consciência em todas realizações de sentido.

Tendo em mente a ontologia da imagem em movimento que vimos, importa compreendermos como esse processo da vida espiritual se dá na mediação do cinema, já que se trata ela mesma uma mediação de olhar. Na tela, esses três processos se cristalizam aos olhos do espectador que, porém, tem uma experiência de “olhar já olhado”. Neste ponto, uma perspectiva psicanalítica

²⁰¹ P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.409.

do cinema como um “sonhar de olhos abertos” nos oferece elementos para a compreensão.

Primeiro que a auto-integração do eu-sujeito diante de um filme sofre o *estranhamento* de ter seu olhar já olhado, pois que a imagem irrompe como real e, mais que uma impressão de realidade, se experimenta uma realidade impressionante. “Passa-se do olho da câmera aos olhos abertos do espectador que, em uma sala escura, como num sonho, é arrastado pela ilusão da máquina cinematográfica”.²⁰²

A centralidade do indivíduo dá lugar para o processo de *identificação* em que o olhar da tela torna-se o objeto de seu olhar, isto é, seu objeto de desejo. O sujeito-espectador tem seu olhar desviado de si, ele mesmo é sujeitado pelo olhar do filme que se torna onipresente. Vale sublinhar que se trata de *uma situação extática que estabelece o olhar imaginário*: a “fusão de olhares” como uma relação de almas em que o eu sofre a auto-alteração e “cresce” na experiência de mundo que o filme lhe media.

Nesse ponto a psicanálise atenta para a *fetichização*, quando a imagem adquire objetivação e a “falta” principiada pelo desejo é preenchida pelo si-próprio do eu numa identificação primária, vetando a auto-alteração e, portanto, o crescimento. Vimos esse processo definido como recepção idolátrica, que pode se efetivar numa experiência de autotranscendência mediada pelo filme. Como tal, a imagem consiste numa “operação simbólica sobre o real. Imagem é sempre imagem, mas o real é sempre vazio”. A imagem fetichizada torna-se ídolo ao perder seu caráter de presença-ausência, “característica

²⁰² J. DROGUETT, *Sonhar de olhos abertos*, p.174.

fundamental da produção simbólica”.²⁰³ O ídolo aparece quando, na recepção da imagem, essa não permite o que TILlich chama de “volta a si mesmo”, cuja função é de selar a relação eu-mundo no sujeito, proporcionando “sublimidade” ou “plenificação” sob o princípio da ultimidade que afeta o sujeito.

A atitude idólatra, uma vez que bloqueia a auto-alteração do sujeito, não permite a experiência crítica de autotranscendência, porque essa pressupõe que o estranhamento primeiro seja estendido ao *olhar imaginário*, isto é, no processo de identificação com o filme. A dificuldade está em permanecer “olhando” quando o sujeito experimenta não-identidade justo no processo de identificação, instaurado quando o olhar-filme se torna objeto de desejo do olhar-espectador. Se essa não-identidade acontece numa experiência de autotranscendência, significa que o vazio que ela gera é o da negatividade crítica do incondicional – na tela se abre o abismo do não ser. Resistindo a essa não-identidade incondicional, toda identidade decorrente será demoníaca.

Apenas numa atitude de *recepção simbólica* a autotranscendência se efetiva. Pois essa atitude é que permite o sujeito se deixar sujeitar pela imagem, passando a participar dela no vazio do real. A qualidade simbólica desse olhar cria uma situação comunicativa entre filme e espectador, na qual a recepção do sujeito encontra no filme uma mediação para questões últimas, sendo arrancado de si em êxtase e retornando a si numa experiência crítica e criativa. Esse retorno é exatamente o que chamamos “tornar a ver”: é novo olhar porque sofreu a crítica; é criativo porque é novo. É, no sentido simbólico-teológico, *eucarístico* porque o objeto recebido em revelação irrompe e deixa-se transparecer no olhar

²⁰³ J. DROGUETT, *Sonhar de olhos abertos*, p.172.

do próprio espectador que, sujeito deste olhar, o exerce numa atitude de gratidão e comunhão consigo mesmo e com o mundo.

3.3 Troca de olhar: a recepção estético-teológica do filme

A situação concreta de recepção do objeto de nossa abordagem teológica é a experiência com o filme, que temos definido como uma estética do olhar. A teologia teoriza o cinema na medida que nele encontra uma auto-interpretação criativa que o ser humano desenvolve de si e de seu mundo em plena atividade, através de processos de auto-identidade, autocriatividade e autotranscendência.

Neste sentido, o interesse da teologia pelo cinema vai além do produto finalizado, o filme. Enquanto uma estética do olhar, o cinema ganha valor heurístico para a teologia num duplo sentido. Primeiro, na perspectiva do processo artístico, quando reconhecemos através do filme uma “preocupação última” conduzindo a consciência do artista no olhar que cria através de sua câmera. E, segundo, na perspectiva do processo de recepção estética que, para além da pergunta sobre o que o filme fala, instiga a receptividade através da pergunta pelo que aconteceu, de que modo o filme nos provocou, qual foi seu efeito em nós. Essas perspectivas, entretanto, não conflitam entre si, antes, se enriquecem mutuamente.

Afirmamos esse *valor heurístico* a partir do potencial crítico e criativo da experiência do cinema que possibilita o que entendemos por “sensibilização” do olhar teológico. Desta sensibilidade depende o que TILlich chama de “base

comum” que a teologia necessariamente tem de ter com a situação cultural com a qual correlaciona sua mensagem. Ora, esta “base comum” em teologia é o que TARKOVSKI chamava para a arte de “vínculo orgânico”, ou seja, diz respeito à atitude muito pessoal daquele e daquela que laboram a teologia também organicamente. Por isso, nos voltamos à questão do olhar teológico como problema não de uma teologia do sujeito, mas uma teologia da subjetividade que experimenta em si a reconciliação de forma e substância, cultura e religião. E nisto reside o valor heurístico do cinema: através do que chamamos de “troca de olhar”, ele possibilita ao espectador o evento de olhar seu próprio olhar através da refração estética.

É uma experiência, antes de tudo, crítica. THEODOR W. ADORNO, em sua *Teoria estética*, observa que na refração estética, isto é, na re-apresentação da realidade empírica numa obra de arte, o que ela concebe permanece inalterado, ainda que no procedimento artístico esteja implicado, justamente, a alteração da empiria que lhe fornece esse conteúdo. É assim que *atua na refração estética um princípio de não-identidade com a realidade empírica* – a obra de arte encerra em si uma subjetividade, uma identidade própria que responde e desafia a realidade com que interage.

Toda obra de arte aspira por si mesma à identidade consigo, que, na realidade empírica, se impõe à força a todos os objetos, enquanto identidade com o sujeito e, deste modo, se perde. A identidade estética deve defender o não-idêntico que a compulsão à identidade oprime na realidade. Só em virtude da separação da realidade empírica, que permite à arte modelar, segundo as suas necessidades, a relação do Todo às partes é que a obra de arte se torna Ser à segunda potência.²⁰⁴

²⁰⁴ T. W. ADORNO, *Teoria estética*, p.15.

Ao mesmo tempo, porém, a vida da obra de arte pulsa “enquanto fala[m] de uma maneira que é recusada aos objetos naturais e aos sujeitos que as produzem”.²⁰⁵ Isso porque, embora a “arte nega as determinações categorialmente impressas na empiria”, a medida em que o fazer artístico modela e afasta o objeto artístico da realidade através da forma estética, esse objeto “encerra na sua própria substância um ente empírico”.²⁰⁶

É dessa maneira que a forma estética é ela mesma conteúdo sedimentado, cuja afirmação empírica do artefato e seus procedimentos artísticos testemunham sempre, além da criatividade de um estilo, também o mais trivial da cultura. Isto é, a obra de arte deseja ser vista, e compreende em si mesma estes dois momentos – “em-si” e “para-outro” –, que constituem a dialética comunicacional de seus conteúdos em, ao mesmo tempo, *pertença* e *polêmica* à situação sócio-histórica com que estão correlacionadas.²⁰⁷

Enquanto a forma sedimenta uma certa experiência, a dinâmica de novas experiências rompe, subverte e cria novas formas. No cinema, essa dinâmica define o desenvolvimento da forma fílmica através de novos códigos e da subversão destes, como por exemplo, os gêneros que espelham o momento histórico ao qual pertence, geralmente numa relação de identidade com o *establishment*. Se, porém, o cineasta está sensível àquela dimensão incondicional do sentido que põe termo a todo e qualquer estado de coisas, um princípio de não-identidade dirigirá os olhos de sua câmera e, através do filme, convidará o

²⁰⁵ “Falam em virtude da comunicação nelas de todo o particular. Entram assim em contraste com a dispersão do simples ente. Mas precisamente enquanto artefatos, produtos do trabalho social, comunicam igualmente com a empiria, que renegam, e da qual tiram o seu conteúdo”, T. W. ADORNO, *Teoria estética*, p.15.

²⁰⁶ T. W. ADORNO, *Teoria estética*, p.15.

²⁰⁷ T. W. ADORNO, *Teoria estética*, p.15,16.

espectador a receber em si mesmo sua inquietação e sua esperança numa troca de olhar.

3.3.1 “Algo nos acontece”: recepção consentida

Tal convite, porém, o vimos, não é algo “dito” mas que nos acontece. Isso nos faz perguntar pelo modo com que efetivamente uma teologia da imagem em movimento recebe seu objeto, a mediação desta imagem. Trata-se, como já o indicamos, de uma situação cujo sentido comunicado não é exatamente conceitual, mas sensível e imediato. Isto é, se a imagem, como tal, é “funerária”, sua intenção e mesmo função é que “ressurja” em nós – estamos, então, no quadro de uma teoria do efeito estético.

WOLFGANG ISER, abordando a literatura, esclarece que a perspectiva de uma estética do efeito nasce em razão da negatividade da arte moderna: essa força uma mudança da pergunta pela significação – questão que pauta a estética clássica – por uma pergunta pela recepção da obra.

A modernidade se manifesta sobretudo como uma negação daquilo que era essencial para a arte clássica: a harmonia, a conciliação, a superação dos opostos, a contemplação da plenitude. O hábito da negatividade na literatura moderna age, por isso, como agressão ininterrupta às nossas convenções orientadoras, desde a atitude até a percepção cotidiana. Em consequência, sempre nos acontece algo através dessa arte, e nos cabe perguntar o que acontece. Por isso, a pergunta deve ser alterada, pois ela não visa mais à significação, mas principalmente aos efeitos do texto.²⁰⁸

²⁰⁸ W. ISER, *O ato da leitura* : uma teoria do efeito estético, v.1, p.9.

Importa para a teoria do efeito estético o encontro que se dá entre estrutura textual e o ato de leitura, que “constituem (...) os dois pólos da situação comunicativa” e se dá concretamente “à medida que o texto se faz presente no leitor como correlato da consciência”.²⁰⁹ A partir do consentimento à ficção, *algo acontece* quando um “jogo de fantasia” possibilita uma participação mútua entre texto e leitor, pressupondo a produtividade de ambos numa relação intersubjetiva.

Embora a teoria de I_{SER} seja elaborada a partir da experiência da literatura, a transposição para a experiência do cinema é válida. Esse também é um jogo de fantasia, como vimos, de projeção e identificação, que cria relação intersubjetiva entre filme e espectador. Distingue-se pelo fato de a estrutura fílmica ser ela mesma um “ato de leitura” da realidade quando a câmera passeia pelo *set* de filmagem, imprimindo esse movimento como ponto de vista do filme. Isso torna o cinema, o que vimos, uma “narrativa do olhar” que instala a perspectiva do sujeito-espectador em sua própria estrutura formal numa operação de troca de olhar.²¹⁰ Pois o olhar do espectador é constitutivo da estrutura fílmica enquanto “ponto perspectivístico” que atua na recepção estética do filme. Para o cinema é válida a tese de I_{SER}, de que a “apreensão de objetos estéticos tecidos por textos ficcionais tem sua peculiaridade em sermos pontos de vista movendo-nos por dentro do que devemos apreender”.²¹¹

²⁰⁹ W. I_{SER}, *O ato da leitura* : uma teoria do efeito estético, v.2, p.9.

²¹⁰ “A constituição de sentido e a do sujeito-leitor são duas operações entrelaçadas nos aspectos textuais (...) o texto deve de certa forma instituir o ponto de vista do leitor e isso significa que o sentido não é só constitutivo para o texto, mas também, por meio deste, para a perspectiva de sua compreensão, perspectiva essa que se manifesta no momento em que o ponto de vista do leitor é instalado”, W. I_{SER}, *O ato da leitura* : uma teoria do efeito estético, v.2, p.83.

²¹¹ W. I_{SER}, *O ato da leitura* : uma teoria do efeito estético, v.2, p.12.

Quando, entretanto, I_{SER} chama atenção para o elemento de negatividade do texto ficcional moderno, ele nos dá uma questão para refletir a partir do cinema de vanguarda. Esse também rompe com uma denotação estanque, provocando vazios de sentido que permitem um ritmo e um exercício de constante focalização do filme pelo espectador, sem o qual o filme não acontece. Esse cinema exige que espectador e filme se envolvam e se transcendam constantemente, numa dialética de protensão e retenção de sentido, cujo resultado é uma síntese inacabada, isto é, a própria obra.²¹²

O conceito de “vazio” literário de I_{SER}, encontra em DELEUZE um correlato em seu conceito de “indiscernibilidade” da imagem-tempo. Como em *O Sacrifício*, os lugares indiscerníveis são os que justamente se tornam os eixos da narrativa, porque é através deles que o olhar do espectador é convidado a “coabitar” na imagem, atuando com seu olhar na formação de uma narrativa incerta.

(...) não se sabe mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso mais saber, e nem mesmo há lugar para a pergunta. É como se real e imaginário corresse um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade.²¹³

Tal corrida entre real e imaginário se dá a partir da refração do sujeito-espectador que se torna o olhar perspectivístico do filme. Seu movimento, porém, não pretende e nem pode “resolver” o filme. A pergunta por aquilo que é real e não é, como DELEUZE sugere, o filme convida a esquecer. Perspectivas se

²¹² W. I_{SER}, *O ato da leitura* : uma teoria do efeito estético, v.2, p.17.

²¹³ G. DELEUZE, *A imagem-tempo*, p.16.

impõem, criando uma polifonia de intencionalidades de sentido que se atravessam entre espectador e filme. Sobre essa polifonia, por sua vez, recai o desejo por um conteúdo de verdade que a obra instiga no jogo de fantasia com seu público, estabelecendo uma tensão criativa entre dinâmica e forma no próprio ato de recepção do filme.

Não mais o movimento da imagem, mas o movimento dinâmico do olhar consentido ao filme, saltando entre perspectivas frente à estrutura formal da imagem em movimento, fará nascer uma narrativa íntima no espectador, tornando a experiência com o filme uma experiência de tempo. Daí que DELEUZE depreende que o cinema da imagem-tempo cria “situações ótico-sonoras”:²¹⁴ tratam-se de situações comunicativas em que, entre um salto e outro do olhar, irrompe a negatividade da lacuna de perspectiva, o vazio de sentido. De “brecha em brecha” vai-se constituindo uma narrativa esperançosa, buscando criar a realidade do filme num certo grau de plenitude.²¹⁵

Este ponto é chave para um olhar teológico do filme, onde a sua atitude consente com a experiência ficcional do cinema, o próprio olhar atua sob o princípio de ultimidade. O consentimento é ao estético e àquilo que nele implica de ficcional e onírico, consistindo da atitude de passibilidade ao filme. O efeito estético, nesse caso, incita a atuação do olhar que enxerga no sistema de

²¹⁴ “As situações óticas e sonoras do neo-realismo se opõem às situações sensório-motoras fortes do realismo tradicional. (...) Não sendo mais induzida por uma ação, como também não se prolonga em ação, a situação ótica e sonora não é portanto um índice, nem um *synsigno*. Falaremos de uma nova raça de signos, os *optisignos* e os *sonsignos*”, G. DELEUZE, *A imagem-tempo*, p.14.

²¹⁵ “Os lugares vazios regulam a formação de representações do leitor, atividade agora empregada sob as condições estabelecidas pelo texto. (...) Os lugares vazios omitem as relações entre as perspectivas de apresentação do texto, assim incorporando o leitor ao texto para que ele mesmo coordene as perspectivas. Em outras palavras, eles fazem com que o leitor aja dentro do texto, sendo que sua atividade é ao mesmo tempo controlada pelo texto”, W. ISER, *O ato da leitura : uma teoria do efeito estético*, v.2, p.107.

“lacunas” um *vazio sagrado*, como o definimos anteriormente, estabelecendo com o filme uma comunicabilidade que ocorre nas lacunas de sentido que se tornam efetivas em nós.

3.3.2 Situação de comunicação: conteúdos da recepção estética

Quando ADORNO teoriza a estética, coloca-a numa relação tensional entre arte e sociedade. Se por um lado ela compreende produção e condicionamento social, por outro, “na esfera da sua autonomia (...) as forças produtivas salvaguardam, neutralizando, o que outrora os homens experimentaram literal e inseparavelmente no existente e o que o espírito dele bania”.²¹⁶ A produção estética *pertence* ao seu contexto social e, por isso, a ele comunica conhecimento, no sentido de esclarecimento – *Aufklärung*. Porque sua realidade objetiva consiste de “respostas à forma interrogativa do que lhes vem ao encontro a partir do exterior”. Daí a necessária *polemização* da arte com a sociedade, pois que os

estratos fundamentais da experiência, que motivam a arte, aparentam-se com o mundo objetivo, perante o qual retrocedem. Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma.²¹⁷

O postulado crítico da arte, de seu conteúdo de verdade, portanto, reside em sua negatividade. Será nessa que a arte encontrará seu conteúdo de verdade – nessa posição insegura e tensa de ser, ao mesmo tempo, antítese de

²¹⁶ T. W. ADORNO, *Teoria estética*, p.16.

²¹⁷ T. W. ADORNO, *Teoria estética*, p.16.

uma sociedade “certa” e “utilitarista”²¹⁸ e estar visceralmente relacionada, e mesmo dependente, dessa sociedade.²¹⁹ Assim, onde e quando esse conteúdo de incerteza crítica da verdade do objeto artístico irromper numa situação de refração estética, cuja situação é a da recepção envolvendo alguém numa situação concreta, uma vez que despertar nesse a pergunta pelo ser, pelo sentido com e no poder de ser e do sentido em que se baseia, estaremos numa situação de comunicação teologicamente definida como evento revelatório.

Essas considerações nos interessam à medida que nos ajudam caracterizar a *situação comunicativa estética* que instiga o espírito ao desvio crítico.²²⁰ JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, numa discussão já referida, propõe esse tema a partir da idéia de que “existe uma forma de pensar a arte que não é um pensamento da não-comunicação, mas sim da comunicação não conceitual”, deslocando a questão para o problema dos sujeitos da recepção estética, precisamente, sua passibilidade em relação ao que se lhes acontece nessa experiência.²²¹

²¹⁸ “A arte é a antítese da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta. A constituição da sua esfera corresponde à constituição de um meio interior aos homens enquanto espaço da sua representação: ela toma previamente parte na sublimação”, T. W. ADORNO, *Teoria estética*, p.19.

²¹⁹ F. RÜDINGER, *Comunicação e teoria crítica da sociedade: Adorno e a Escola de Frankfurt*, p.110s, tematiza esta linha fronteira da arte em relação à sociedade considerando que o conteúdo de verdade da obra de arte que promove a crítica social, enquanto verdade também social, depende sempre de um caráter fetichista, ainda que essencialmente diferente do fetichismo de mercado, pois não é utilitarista. Cf. T. W. ADORNO, *Teoria estética*, p.255-56.

²²⁰ O desvio se dá justamente pela suspensão do *princípio de imanência* ou de *identidade*: “a explicação de todo acontecimento como repetição, que o esclarecimento defende contra a imaginação mítica, é o princípio do mito. A insossa sabedoria para a qual não há nada de novo sob o sol, porque todas as cartas do jogo sem-sentido já estariam jogadas, porque todos grandes pensamentos já teriam sido pensados, porque as descobertas possíveis poderiam ser projetadas de antemão, e os homens estariam forçados a assegurar a autoconservação pela adaptação – essa insossa sabedoria reproduz tão somente a sabedoria fantástica que ela rejeita: a ratificação do destino que, pela retribuição, reproduz sem cessar o que já era”, T. W. ADORNO ; M. HORKHEIMER, *Dialética do esclarecimento*, p.26.

²²¹ J-F. LYOTARD, *Algo assim como: comunicação... sem comunicação*, p.258.

Apresentamos o argumento de LYOTARD quando considerávamos a questão da “recepção de revelação”, onde distinguimos uma receptividade simbólica e idólatra, definindo o caráter teológico dessa recepção com o princípio de incondicionalidade do objeto da teologia. Este princípio nos permite tanto assimilar a perspectiva crítica de ADORNO como a afirmação de LYOTARD quanto a uma comunicabilidade que, embora não conceitual, seja possível. Do ponto de vista teológico é o que acontece em revelação: a incondicionalidade do sentido se manifesta em sua negatividade e positividade ao mesmo tempo, uma vez que irrompe e transparece seu fundamento e abismo. Sendo assim, nos colocamos agora o problema da comunicação que o cinema cria e o que comunica para compreender como na forma fílmica se efetiva um evento revelatório, isto é, como “irrompe” e “transparece” o incondicional nessa forma.

Vimos que a realização de sentido mediada pelo cinema se dá através de elementos objetivos e subjetivos. Consideremos agora que esses elementos estão sintetizados no filme através das funções da atividade humana estética: *techné*, *mimesis* e *poiesis*. Isso vale para toda obra de arte que, por definição, encerra uma objetividade empírica e representativa através das funções técnica e mimética, bem como, uma junção objetivo-subjetiva através da função poética, atuando tanto na ação criativa quanto na ação receptiva da obra. São dois pólos diferentes que, na experiência estética, se fundem numa “troca de olhar”. Assim, do ponto de vista do espectador, essas funções estéticas incidem como dimensões de linguagem, através das quais, a imagem faz sentido “acontecendo em nós”, isto é, comunicando-se com seu público – pressupondo que é isso que ambos desejam.

Até aqui estivemos construindo a compreensão da recepção estética do filme como atividade criativa do espectador, portanto, nos focamos numa experiência de cinema como atividade espiritual realizadora de sentido. Não apenas recebemos sentidos, mas à medida que o recebemos, nos apropriamos deles conforme o que nos acontece ao recebê-los. A teologia, como tal, pressupõe em seu saber a situação concreta na qual recebe seu objeto, por isso uma teologia da imagem em movimento necessariamente se dá a partir da recepção estética, compreendendo-a como uma situação comunicativa.

Em sua proposta de análise religiosa e existencial da cultura, TILlich não define exatamente se seu ponto de vista é o da criação artística como realizadora de sentido e/ou da recepção estética como realizadora de sentido. Na verdade faz ambos em diferentes lugares, mas à medida que pensa a teologia da cultura como análise hermenêutica religiosa e existencial da cultura, parece firmar-se numa perspectiva da criação artística, para a partir delas delinear o que percebia como uma qualidade “protestante” presente na situação do pós-segunda guerra.²²² Por isso, toma como chave de análise a “tríade de elementos

²²² Remeto aqui à crítica que faz C. E. B. CALVANI, *Teologia e MPB*, p.64s. O autor analisa o período “americano” da produção de Tillich, cuja obra maior foi a *Teologia sistemática*, e considera que nessa a teologia da cultura passa a ter uma tarefa mais restrita, como “fonte do teólogo para trazer à luz as inquietações humanas”, desdobrando-se numa mudança de pensamento em que “a dialética entre religião e cultura que dominou seu pensamento na Alemanha é substituída na *Teologia sistemática* pela dialética mensagem-situação”. Não o entendemos exatamente como mudança de pensamento mas como uma aplicação da teologia da cultura a nova situação de vida e de cultura que Tillich experimentava nos EUA. A *Teologia sistemática* é ela mesma parte da teologia da cultura, seu terceiro momento metodológico, como Tillich já previa em seu estudo programático de 1919, *Sobre a idéia de uma teologia da cultura*. Por implicação teórica, tem de haver uma opção de “enquadramento” justamente no momento de sistematização, o que, inclusive, dá direito a Tillich reconhecer ao fim da vida, a partir de um seminário desenvolvido na Universidade de Chicago em parceria com o historiador das religiões Mircea Eliade, a necessidade de que se produza uma sistematização não mais na correlação entre mensagem e uma situação cultural secularizada, mas agora com uma situação cultural em que o religioso novamente desperta. Para um panorama do desenvolvimento da obra de TILlich em perspectiva biográfica, veja E. R. MUELLER ; R. BEIMS, *Fronteiras e interfaces*, p.11-39.

na criatividade cultural”: *forma, conteúdo e substância*, e atenta o seu olhar para aquilo que entende por “expressão”.²²³

Vimos anteriormente a definição dos três primeiros conceitos a partir de uma fenomenologia do sentido. Em sua análise da cultura, Tillich opera com os mesmos, aplicando-os, porém, como elementos da estrutura de linguagem, assim que *FORMA* define o *meio expressivo* de linguagem – o cinema, por exemplo. O *CONTEÚDO* define o *assunto* sobre o que será expresso – um filme sobre a ameaça nuclear. E *SUBSTÂNCIA* define o poder expressivo no *estilo* de expressão – um filme sobre a ameaça nuclear em que essa é expressa como uma ameaça que está no núcleo do próprio ser humano. Cada um desses elementos correspondem respectivamente às funções estéticas de técnica, mimética e poética da linguagem.²²⁴

Uma vez que definimos nossa situação concreta como a de recepção estética do filme, importa precisarmos que, enquanto situação realizadora de sentido, essa cria conteúdos de cada elemento do sentido do filme, à medida que esse se torna correlato à consciência do sujeito-receptor. Os índices de realidade da imagem em movimento, como vimos, não apenas representam-na como impressões do real, mas criam a realidade dessa impressão no espectador.²²⁵ A forma fílmica torna-se um filme íntimo, assim como o assunto do filme se desenvolve numa trama interior. E, não menos, o estilo poético do filme, suas subversões e recodificações da realidade, provoca uma poesia na intimidade do sujeito-receptor.

²²³ Para ver como Tillich articula a noção de “expressão”, veja em H. DREBES, *A teologia da arte*, in E. R. MUELLER; R. BEIMS, *Fronteiras e interfaces*, p.185s.

²²⁴ P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.430-31.

²²⁵ C. METZ, *A significação no cinema*, p.25s.

Assim, na dimensão técnica de uma obra de arte temos um “conteúdo construtivo” derivado da forma, sua realidade material ou virtual que, seja feita de pedra, madeira, tinta ou sons, película e câmera, comunica-se com um público como artefato que resulta de um processo de produção refletido teórica e metodologicamente. Além disso, por ser artístico, esse artefato possui uma dimensão comunicativa mimética: o “conteúdo representativo” derivado de seu assunto, correspondendo a uma realidade material ou virtual imitada e artisticamente “re” apresentada. Dependendo da técnica usada, muda sensivelmente a realidade das diferentes artes, e mesmo a imagem mais realista – fotografia, por exemplo – irá carregar implicações das opções do artista nesse realismo – escolha de lentes, cores e o objeto da fotografia, por exemplo.

Essa possibilidade e necessidade do artista “optar” dá lugar ao princípio poético da representação artística que é o *estilo*. Este dirige as opções que o artista toma na sua relação com a realidade, sua postura diante da mesma. Atua em algum lugar atrás de seu olhar e de sua escuta do mundo, determinando sua sensibilidade tanto de percepção quanto de criação. É o que TARKOVSKI chama de “ligação orgânica” entre a idéia e a obra de arte, que permite fazer da atividade cotidiana do olhar uma “arte de observar” cujo desejo de “fazer ver”, ou de vidência, resulta no filme.

Quanto ao estilo, uma distinção importante: da perspectiva da criação, isto é, do artista, a poética *imprime* um estilo que, como conteúdo comunicado na experiência estética, *impressiona* o fruidor ou espectador da obra numa experiência de encanto e estranhamento. Por sua vez, a noção de expressividade com que TILlich trabalha, pressupõe essa experiência de se

impressionar com a obra: dado o encontro receptivo com uma obra de arte cuja poética lhe agarra, o fruidor se apropria da obra numa interpretação que, em si mesma, também é poética – ao jogo de associações, identificações e novas projeções, segue o instante de silêncio com a obra. Num termo mais preciso, trata-se de uma autopoética, que no caso de TILlich se desenvolveu como uma *teopoética*.

O artista, por isso, encerra na sua obra um desejo-intenção de oferecer não apenas uma representação, mas exatamente uma “apresentação direta de realidade”, o seu encontro com o mundo. O modo de “re” apresentação da realidade, portanto, estará sob demandas da memória e do desejo, fazendo a arte brotar nalguma fissura entre estética e ética, lançando raízes para a profundidade de ambas. Por isso, Tillich depreende a noção de estilo do que define como substância do sentido: o estilo de cada linguagem é exatamente o que define o potencial de sentido que lhe é particular, assim como o estilo de um artista define aquilo que lhe é particular em sua maneira de relacionar técnicas e miméticas.

Essa dimensão comunicativa poética, por isso, define o específico da arte, o simbólico, que é ao mesmo tempo uma comunicação indireta e incerta quanto a seu conteúdo, porque não conceitual. A *poiésis* encerra o que Adorno chama de “em-si” e “para-outro” que torna o filme “finalizado” um convite para troca de olhar, dando-lhe não um conteúdo mas a abertura de conteúdo. É ela que abre passagem para que o espectador se instale como constituinte do evento fílmico na recepção estética. Por isso, a poética tem uma qualidade extática: a comunicabilidade que se estabelece entre filme e espectador torna possível a

esse recriar a realidade da obra, voltando-se crítica e criativamente para si mesmo. Neste sentido, através da poética, a arte definitivamente não representa mas cria realidades, e quanto ao cinema, a realidade criada é o próprio olhar.

3.4A idéia de uma *sinóptica teopoética*: uma perspectiva teológica de interpretação do filme

A experiência com o cinema nos convida a repensar o nosso olhar. Isto é, o estamos considerando mais que por seu potencial ilustrativo de “imagear” os enquadramentos de realidade aos quais estamos familiarizados, com os conteúdos de verdade que já não surpreendem. Contra esse regime de familiaridade, há na arte do cinema um poder de inversão e mesmo subversão de códigos do cotidiano, mediando através do que é familiar uma experiência crítica e sensível de “tornar a ver” que gera, por sua vez, a atitude do olhar teológico. Para a teologia cristã isso não deveria ser algo tão inusitado, já que é nesse mesmo poder crítico e sensível que os evangelistas receberam e relataram como parábolas algumas histórias que o Mestre contou.

De repente, na sala escura, um filme entre outros tantos, nos causa a estranheza de por meios tão diferentes tocar em questões que são tão próprias à teologia. A obra de TARKOVSKI, neste sentido, convida à permanência por essa via do estranhamento, restituindo à realidade e a um legado de símbolos da humanidade sua vivacidade e profundidade, porque desperta em nós a atitude receptiva de preocupação e desejo últimos. Como num evangelho inesperado, TARKOVSKI é um entre outros cineastas que nos devolve a noção de que os

universais são encontrados a partir de desvios que nos encaminham por um caminho estreito.

Desse modo, nos voltamos a nossas perguntas iniciais. Quando consideramos nosso olhar estamos pensando nossos princípios, suspendendo o sentimento de já tê-los como dado. Mas não um princípio como ponto de partida de quem está pronto para a caminhada. Nos demoramos um pouco mais na pergunta por nosso ponto de vista, um ponto que vai definir o rumo desta caminhada. Em outras palavras, se o método nasce do desvio, necessariamente precisamos compreender o que efetivamente está implicado nesse desvio que cria o sujeito da teologia.

3.4.1A noção de sinóptica

A noção de uma sinóptica surge da experiência de ter o olhar compartilhado, quando o teólogo encontra entre os olhares que fazem o cinema um duplo olhar. A palavra “sinóptica”, que do grego sugere algo de “olhar com”, soa como adjetivo ao ouvido, talvez por ter consigo a qualidade da troca, a memória do processo sofrido pela qual nasce e se cria uma visão de mundo. O olhar, como dirá BACHELARD, para ser científico, tem de aprender a resistir a sedução do “a primeira vista”. O cinema, nesse sentido, em larga escala atrapalha esse processo, mas nos dá também oportunidade de sofrer algo como o “corte de Buñuel”. Para a teologia importa encaminhar esse processo para além do corte, uma cura dos sentidos, compreendendo esta crise do olhar como

uma “negação da negação” que nos encaminha a um “tornar a ver”. Porque a sedução que segue a esse olhar restituído é a de uma “visão última”.

A sinóptica é uma perspectiva eucarística, nascida do êxtase como tão precisamente define TILLICH, como um estado de evadir-se de si para, ao contrário de perder-se de si, encontrar-se na unidade com o objeto do desejo. E nos faz pensar que a igreja primitiva chamava mesmo a eucaristia de “festa do amor”. É da situação extática de um compartilhar à mesa que depende a memória eucarística que vê pão e vinho e recebe salvação. Essa cumplicidade visionária torna a sinóptica uma perspectiva do “olhar junto”. Em torno da mesa, ganha uma qualidade ética de identificação e participação com aquilo que se revela como a prioridade no que é “último”: o humano condicionado em sua criaturalidade, onde Deus irrompe e se faz transparente. Por isso, o que enxerga esse olhar não é universal porque é abrangente e absoluto – isso ainda poderia sugerir um olhar solitário. Sua universalidade está na cumplicidade com a humanidade, onde a teologia sofre das mesmas perguntas que pretende responder. Sua função, aliás, está justamente em cultivar a expectativa por respostas, colocando-se sensível e na expectativa por um Último que quando se manifesta, nos remete ao que era desde o Princípio.

Em suma, a sinóptica define o olhar que experimenta a sujeição à redução crítica diante do mistério que lhe cega e cala, ganhando a restituição graciosa desse olhar, justamente por esse mistério que o faz “tornar a ver”. Passa a enxergar solidária e misericordiosamente, produzindo em sua fala um

saber eucarístico, porque se faz em gratidão e amor com a realidade que encontra.

3.4.2A noção de teopoética

A teopoética nasce da crítica teológica de literatura, definindo um determinado modelo de representação literária da idéia de Deus, tendo como seu princípio a noção de “indisponibilidade de Deus”.²²⁶ Por sua vez, essas narrativas literárias são elas mesmas nascidas de uma experiência de crise frente à indisponibilidade sagrada, configurando-se, porém, numa atitude “crítica de dúvida que pertence à fé”.

Fé é certeza na medida em que se baseia na experiência do sagrado. Mas ao mesmo tempo a fé é cheia de incerteza, uma vez que o infinito, para o qual ela está orientada, é experimentado por um ser finito. Esse elemento de insegurança da fé não poder ser anulado; nós precisamos aceitá-lo. E esta aceitação é um ato de coragem.²²⁷

Neste sentido, a fé crê contra a fé num ato de coragem que, por exemplo, o apóstolo Paulo encontra em Abraão que “esperando contra a esperança, creu”.²²⁸ O temor e a coragem dessa fé advém da incondicionalidade da realidade para qual ela se dirige, que sujeita o crente a uma “preocupação última”. Essa institui a crítica a si mesma e, por conseguinte, objetiva em sua manifestação de fé ambos elementos, de dúvida e coragem, que se pertencem mutuamente.

²²⁶ A. MAGALHÃES, *Deus no espelho das palavras* : teologia e literatura em diálogo, p.140.

²²⁷ P. TILLICH, *Dinâmica da fé*, p.15.

²²⁸ Romanos 4.18.

Assim, a teopoética, como princípio teológico de crítica da arte preza por expressões da “sacra irreducibilidade do discurso sobre Deus”,²²⁹ do ponto de vista da recepção crítica do filme na interpretação, convida a teologia responder a algumas tarefas: a primeira é atentar a crítica feita pelo cinema contra determinadas idéias de Deus que já se dão por consenso, isto é, são recebidas numa atitude idolátrica e, por isso, não atingem a subjetividade do espectador. Essas críticas são desenvolvidas como protesto contra clichês espirituais que apenas reforçam um princípio de identidade, conduzindo a expressões demoníacas de autotranscendência.

A segunda tarefa de uma crítica teopoética é aprender com este protesto que encontra na arte, desenvolvê-lo numa perspectiva teológica contra um cinema feito em nome de Deus, isto é, que pretende adaptar para o cinema tradições espirituais que, por definição, são “sinais-eventos” cuja finalidade não é apenas de ilustração ou de construir memória, mas de evocar confessionalidade – isto é, um tipo de receptividade teológica. Uma adaptação mecânica como uma dramatização do evento acaba implicando ingenuamente no seu “condicionamento” e, por implicação, ou frustra ou, no pior dos casos, erige ídolo.

A terceira tarefa é decorrente desta, de positivamente essa crítica atentar a apreensões artísticas que permitem uma representação mais densa e complexa da realidade humana quando, ao mesmo tempo, de forma implícita (na recepção) ou explícita (na obra de arte) tocam em questões últimas da vida.

²²⁹ K.-J. KUSCHEL, *Os escritores e as escrituras*, p.215s.

Nesse sentido, tomamos o cinema que TARKOVSKI desenvolveu teórica e artisticamente como um exemplo de criação teopoética em que a negatividade crítica não se fecha ao seu próprio enquadramento de realidade, permitindo uma experiência revelatória em que o mundo é transfigurado pelo mistério que lhe fundamenta e abala.

Levando em conta o ministério teológico, implica compreender essa tarefa crítico-teológica como também um exercício criativo,²³⁰ especialmente no que diz respeito à função comunicadora da teologia que TILICH define a partir da correlação entre “situação” e “mensagem”. Importa aqui ter em mente que, a partir da crítica de cinema, essa tarefa comunicadora é realizada a partir do que acima vimos, quanto à sinóptica: a perspectiva que nasce do encontro com o objeto estético num evento revelatório. Quer dizer, este exercício criativo é justamente daquela fala que segue a uma restituição do olhar a partir da crise da situação evocada pelo filme. É a pessoa que, com suas metáforas mais íntimas, irá processar esta correlação situação-mensagem, tornando-se ela mesma o que TARKOVSKI chamava de “vínculo orgânico”.²³¹

Neste sentido, a teopoética sensibiliza o olhar e mesmo o saber teológico, tornando esse olhar também uma “arte de observação da vida”. Sob o princípio de encarnação, a própria teologia tem que perceber e, de algum modo, participar dos novos amálgamas espirituais, suas contradições e complexidades, de um mundo e de uma cultura que exige uma constante elaboração do discurso

²³⁰ A. MAGALHÃES, *Deus no espelho das palavras* : teologia e literatura em diálogo, dedica um capítulo em que analisa esta função criativa a partir da obra de Rubem Alves.

²³¹ Cf. vimos no primeiro capítulo, TARKOVSKI define a relação de idéia e forma artística como “vínculo orgânico”, sem o qual a obra de arte perde sua autenticidade.

sobre Deus. Agregando diferentes fontes desse discurso, visando elaborar uma revisão da consciência humana de si e de seu tempo. Ou seja, a teologia deveria estar sempre disposta a ser aquela área do conhecimento susceptível não apenas ao incondicional, mas ao que lhe está mais ao alcance dos olhos, porque é ali exatamente que o incondicional se manifesta. Assim, a teopoética instiga a teologia elaborar seu conhecimento consciente de sua criaturalidade elementar, como um estilo adequado para falar de Deus nos nossos dias.²³² A teopoética dá um sentido estético para a teologia, como um permanente cultivo da receptividade que chamamos de “desejo último”.

Por sua vez, a revelação “se revela” como um evento condutor às perguntas fundamentais, sem necessariamente respondê-las. A refração estética, neste sentido, a partir do que vimos como situação de comunicação não conceitual e, com ADORNO, de uma verdade incerta, potencializa esse evento. É aí que uma sinóptica teopoética tem sua função, como um olhar criativo na experiência crítica de vazio incondicional, unindo à exegese do filme e da realidade um olhar imaginativo e não apenas descritivo. E na fala que segue ao silêncio frente ao mistério, cultivar e prezar por cada expressão para referir a essa experiência de fundamento e abismo.

²³² K.-J. KUSCHEL, *Os escritores e as escrituras*, p.223.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme *O Sacrifício*, ao final, nos coloca numa situação de pergunta por nossos princípios, pelo “verbo” anterior ao discurso. A questão quem levanta é a criança, pois é na sua boca que surge a expressão joanina – “no princípio era o verbo” – ganhando forma de pergunta dirigida ao pai: “por que?” Uma regressão simbólica à infância que ganha um sentido escatológico dado pelo próprio filme, cujo desfecho é, sobretudo, finalidade e encaminhamento. Porque a pergunta, na boca do menino e no seu gesto débil de regar uma árvore morta, dá um sentido de novidade a uma antiga questão da humanidade. A meninice desse verbo nos remete à parábola que condiciona a recepção do reino do Pai: “quem não receber o reino de Deus como uma criança, de maneira alguma entrará nele”.²³³

A própria escrita desta tese sofreu esse movimento a que o filme nos moveu, de “retorno”. O trajeto do primeiro ao segundo capítulo, e deste para um terceiro que refaz todo um itinerário de referências “por uma teologia da imagem em movimento”. O retorno que fizemos foi justamente aos nossos pressupostos, desenvolvidos outrora numa dissertação de mestrado cuja

²³³ Evangelho de Lucas 18.17.

estrutura fora exatamente inversa: do olhar teológico ao cinema e, desse, ao filme. Voltamos aos nossos olhos e isso nos parece coerente com a idéia de “tornar a ver”: a experiência com um filme e mesmo com toda uma obra de um cineasta, cujo olhar nos permite não apenas encontrar uma interpretação criativa da existência, antes nos instiga a própria experiência criativa de enxergar.

A teologia, como TILlich a define, procura encontrar base comum com sua situação cultural, a fim de reconhecer entre as manifestações da cultura aquelas em que o ser humano imprime sua condição existencial e expressa uma compreensão de si e do mundo, à luz do que é fundamento e abismo de ser e sentido. Pois, do ponto de vista de uma teologia da imagem em movimento, a obra de TARKOVSKI nos confirma as intuições em relação ao potencial do cinema em ambos os aspectos: encontramos nele uma experiência de base comum com a situação em que vivemos, como também encontramos uma manifestação cultural fonte de autocompreensão humana na sua atualidade.

Essas observações nos motivam a sublinhar o que se nos coloca como fundamental: o caráter heurístico do cinema para a teologia precisamente como “arte da observação”, isto é, que cria um olhar poético tornando a atividade cotidiana do “ver” uma linguagem de “vidência”. Uma vez que investimos na noção de “olhar teológico” para definir metodologicamente a teologia, evidentemente o cinema tem algo a nos ensinar sob esse aspecto. Desse modo, queremos agora pontuar algumas questões que nos sugerem encaminhamentos a serem pensados.

1. Nos parece relevante considerarmos a dupla tarefa teológica, assim como TILlich a define, à luz da relação que criamos entre teologia e cinema. Trata-se da tarefa hermenêutica como uma “análise religiosa e existencial da cultura”, cuja finalidade está em reconhecer as condições de receptividade teológica da situação cultural, como perguntas existenciais e últimas que essa manifesta em sua atividade realizadora de sentido. Colocando a relação entre teologia e cinema na perspectiva de uma estética da recepção, podemos pensar a experiência do cinema como um meio pelo qual a teologia, ou antes, o sujeito do olhar teológico, perceba as perguntas de seu tempo e lugar cultural como suas próprias perguntas.

Neste sentido, quanto à questão da *base comum* entre teologia e a “situação cultural” com a qual correlaciona sua “mensagem”, o cinema nos faz pensar essa relação a partir do elemento sensível implicado na experiência estética – o que TARKOVSKI chamou de “ligação orgânica”. Entendemos que nisso está um princípio de encarnação que traz implicações para o método teológico. A experiência do cinema, na medida em que é uma experiência intersubjetiva de mundo, possibilita à teologia experimentar ou correlacionar esse mundo consigo mesma, na perspectiva de seus sujeitos. Nisso, o conceito de “preocupação última” ganha elementos para ser pensado: não apenas seu princípio de ultimidade define o teológico, mas justamente essa ultimidade “encarnada” numa preocupação que TILlich define como elemento “existencial” que afeta o labor teológico.

2. A questão que se nos coloca é pelo que implica existencialmente para a teologia esse *desejo de enxergar*, isto é, de exercer um olhar. Longe de ser

“apenas uma metáfora”, quando recorremos à idéia de uma atividade que não é apenas ver, mas imaginar e visionar, é porque acreditamos que na teologia há mais que uma motivação de análise descritiva de realidade. Há, antes, um desejo de “tornar a ver” que determinará os enfoques e os enquadramentos desse olhar. Podemos compreender isso na distinção entre teologia e filosofia a partir de sua relação com a realidade, quando a filosofia lida com essa “em si mesma” e a teologia com a realidade “para nós”.²³⁴

A atitude cognitiva teológica é determinada pela receptividade dada em “preocupação última” – metáfora que em si mesma mereceria ser aprofundada. Nós, contudo, a colocamos junto de “desejo último” em razão do elemento erótico que define o olhar, que se projeta e imagina a partir das lacunas que encontra em seu objeto, fomentando a relação cognitiva a partir dessa não-inteireza do objeto de desejo do conhecimento. Nossa recepção da metáfora de TILLICH, nesse sentido, a transforma com as demandas de nossos interesses e de nossa situação concreta. Aqui vislumbramos encaminhamentos deste estudo, no sentido de aproximar a produção de saber teológico a esse elemento erótico e sensível da relação de conhecimento que chamaríamos se não um saber dionisíaco, um saber eucarístico.

3. Isso nos coloca diante do que é o essencial nessa discussão, pois acreditamos que uma teologia da imagem em movimento deve demorar-se nesse “desvio”, na espera pelo “encaminhamento” do efeito *no* e *sobre* o sujeito sujeitado, ou antes desviado pela experiência com o filme. Seu critério está na

²³⁴ “O filósofo olha a totalidade da realidade para descobrir dentro dela a estrutura da realidade (...) O teólogo deve olhar ali onde se manifesta aquilo que o preocupa de forma última. (...) O *logos* concreto que ele vê é recebido através de um comprometimento de fé”, P. TILLICH, *Teologia sistemática*, p.29.

incondicionalidade: não como “conteúdo incondicional” e sim como expressão que, através do efeito estético, impressiona e se cola ao sujeito numa metáfora orgânica e visceral. Nesse sentido, a idéia de “desvio” ilumina a definição de “revelação”: ela não dá respostas, mas desvia e encaminha o sujeito para encontrá-las em fragmentos de certeza, em verdades fugidias tais como as imagens que correm sobre a película frágil que separa ser e não-ser, vida e morte, fundamento e abismo, cruz e ressurreição e todas essas polaridade com as quais tentamos expressar o que, na verdade, se esconde nesse “e” que as une e separa ao mesmo tempo.

4. A idéia de uma sinóptica teopoética nasce dessas intuições e reflexões, propõe-se como perspectiva teológica de análise crítica e interpretativa de cinema. É construída no encontro com o filme, à medida que esse dê passagem para questões últimas do humano. Não é um olhar definido e pronto, suficiente de si sem seu objeto – por isso é um “olhar junto” e “eucarístico”. E também sua tarefa, não consiste em produzir uma interpretação definitiva, mas que instigue à receptividade. Tendo como princípio que a verdade da arte é incerta e crítica e, na medida em que, ao mesmo tempo, oportuniza coragem e esperança, talvez até alegria e consolo, é uma verdade teológica, final e criativa.

É certo que teologia não é pregação; mas ela gera (deveria, ao menos) pregação e, como vimos, determina a postura de uma comunicação fundamental que nasce da falta de palavras. Aqui estamos lidando com uma questão em que epistemologia, ética e estética estão amarradas pelo “nó górdio” da intersubjetividade, despertando-nos para aquilo que está implicado na própria vocação teológica. Não é o caso querer desfazer esse nó, mas se emaranhar nele.

Pois acreditamos que a ponta do fio da estética nos dá acesso a esse problema, sem desmerecer ou esquecer de outros fios. Porque mais que uma teologia da criação artística, através do cinema, nos colocamos sensíveis a uma teologia da encarnação poética. E isso pode ser desenvolvido a partir da experiência com a mediação estética do olhar cinematográfico, como meio de elaboração crítica e criativa da receptividade de mundo e humanidade por parte da teologia. A essa também cabe, de seu modo, estabelecer um “vínculo orgânico” entre seus sujeitos e sua produção de saber.

5. Uma noção que nos foi muito importante e ainda merece atenção é a de “vazio sagrado”, na medida que ela encontra repercussão na experiência com o filme e com a cinematografia de TARKOVSKI. Pensamos que ela expressa adequadamente o sentido crítico e criativo do elemento teopoético, com que procuramos definir nossa interpretação do filme. Há, aqui, um sentido de falta e de ausência que esteticamente é experienciado como último e incondicional. De que modo essa noção se torna relevante para nosso contexto? Sobretudo, permanece atual no sentido que TILlich mesmo lhe deu, como manifestação que, pela via negativa ou de protesto, reivindica o sentido último da vida frente a quaisquer processos de esvaziamento espiritual. Nesse sentido, poderíamos explorar a idéia de “vazio sagrado” a partir de estéticas de choque e de irrupção do estranho e do abismal, que perfaz uma grande parcela de produções no cinema contemporâneo.

De outro modo, com TARKOVSKI, o sentido de “vazio sagrado” ganha conotações diferentes e tende a uma estética de transparência, fazendo do próprio “vazio” um sentido de plenitude. Numa cultura soterrada de informações

e exigências, nos parece que essa estética ganha sua relevância. Se pensarmos, com TARKOVSKI, o cinema como uma experiência de tempo, não exatamente de ganhar tempo, mas de tempo em suspensão inclusive da lógica de perdas e ganhos; encontramos, então, uma manifestação de vazio sagrado não como protesto, mas encontro. Um cinema como experiência contemplativa, de visionar e encontrar, em poéticas do vazio, uma transparência de incondicionalidade que, na medida que instaura a crítica, areja e oferece espaço para autocriatividade e, potencialmente, para autotranscendência – o que definiria uma teopoética do vazio.

É neste horizonte que uma teologia da imagem em movimento tem a contribuir, no sentido crítico e interpretativo, voltando-se principalmente à criação cinematográfica que explicita uma preocupação ética vinculada ao seu específico estético. Todo cinema que se coloca reverente à condição humana e às questões que fazem nosso cotidiano e nossa história, poderia ser objeto de reflexão teológica no duplo sentido que apontamos acima. Contribuindo com seu olhar instigando à receptividade estética, convidando à problematização que o cinema faz da sociedade e das práticas culturais. Neste sentido, identificamos uma relação entre a teologia e instâncias da cultura que possibilitam condições de experiência crítico-criativa à sociedade.

Ademais, uma teologia da imagem em movimento tem a tarefa de “voltar a si mesma” e, instigada pela experiência estética, pensar e construir seu olhar na correlação constante com a situação cultural que o cinema lhe media. A questão é que toda recepção estética e toda interpretação dessa experiência, falam tanto ou mais do sujeito que a realiza que do objeto ao qual se refere. A

partir daí, uma teologia que se coloca diante do estético deveria dar expressão a uma ética do sujeito, como tarefa “vigilante” de suspeita com relação às suas próprias perspectivas, suas escolhas e as demandas de desejo que determinam suas opções. A sensibilização do olhar teológico diz respeito a uma operação não tanto em relação ao objeto do olhar – por exemplo, de se sensibilizar com ou por algo, mas como crise pela qual o olhar se molda autocriativamente e experimenta “cuidado” afirmativo e curador, consistindo de uma autotranscendência do olhar.

Por fim, o movimento de retorno aos nossos pressupostos permitiu que encontrássemos um caminho promissor a ser trilhado, colocando-nos passíveis à experiência do cinema, numa perspectiva crítica e criativa. Isto é, realizá-la, de fato, numa correlação ou, como chamamos, a partir de uma “troca de olhar” que nos permita sempre novamente “tornar a ver”. Nesse sentido, uma palavra final de TARKOVSKI que, embora dirigida a cineastas, ressoa em nós como um convite.

O cinema deve ser um meio de explorar os problemas mais complexos de nosso tempo, tão vitais quanto aqueles que há tantos séculos vem servindo de tema à literatura, à música e à pintura. É apenas uma questão de procurar, e cada vez com o espírito renovado, o caminho, o canal a ser seguido pelo cinema. Estou convencido de que, para cada um de nós, nossa atividade cinematográfica irá se revelar um empreendimento inútil e sem valor, se não formos capazes de apreender, precisamente e sem equívocos, a especificidade do cinema, e não conseguirmos encontrar, dentro de nós mesmos, a chave que nos abra suas portas.²³⁵

²³⁵ A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.96. Palavras conclusivas do diretor em seu artigo *O tempo impresso*.

BIBLIOGRAFIA

Filmografia

1. ANDREI Rublev. Direção de Andrei Tarkovski. Moscou. Mosfilm, 1966 : Continental, 2003. 205 minutos : legendas em Português, Espanhol e Inglês, colorido, PB. DVD.
2. DOSSIÊ Tarkovski. Continental. 2003. Volumes I,II,III,IV. DVD.
3. ESPELHO, O. Direção de Andrei Tarkovski. Moscou. Mosfilm, 1974 : Continental, 2003. 101 minutos : legendas em Português, Espanhol e Inglês, colorido, DVD.
4. INFÂNCIA de Ivan, A. Direção de Andrei Tarkovski. Moscou. Mosfilm, 1961 : Continental, 2003. 90 minutos : legendas em Português, Espanhol e Inglês, colorido, PB. DVD. [Baseado no conto "Ivan" de Vladimir Bogomolov].
5. NOSTALGIA Direção de Andrei Tarkovski. Suécia e Itália. Sovin e Rai 2 TV, 1983 : Continental, 2003. 121 minutos : legendas em Português, Espanhol e Inglês, colorido, DVD.
6. ROLO COMPRESSOR e o violinista, O. Direção de Andrei Mikhalkov-Konchalovski e Andrei Tarkovski. Moscou. Mosfilm (Unidade de Cinema Infantil), 1960 : Continental, 2003. 46 minutos : legendas em Português, Espanhol e Inglês, colorido, DVD.
7. SACRIFÍCIO, O. Direção de Andrei Tarkovski. Suécia. Swedish Film Institute e Argos Film, 1986 : Continental, 2003. 142 minutos : legendas em Português, Espanhol e Inglês, colorido, DVD.
8. SOLARIS. Direção de Andrei Tarkovski. Moscou. Mosfilm, 1972 : Continental, 2003. 166 minutos : legendas em Português, Espanhol e Inglês, colorido, DVD. [Baseado na novela *Solaris* de Stanislaw Lem].
9. STALKER. Direção de Andrei Tarkovski. Moscou. Mosfilm, 1979 : Continental, 2003. 134 minutos : legendas em Português, Espanhol e Inglês, colorido, DVD. [Baseado no conto *Piquenique à beira da Estrada* de Boris Strugatski].

Bibliografia primária

10. PALMER, M. (ed.). *Paul Tillich Main works/Hauptwerke* : writings in the philosophy of culture. Berlim/New York : De Gruyter – Evangelisches Verlagswerk BmbH, 1990. v.2.
 - a. Religion and secular culture (1946), p.197-207.
 - b. Existencialist aspect of modern art (1956), p.269-79.
 - c. Protestantism and the contemporary style in the visual arts (1957), 297-302.
 - d. Art and ultimate reality (1960), p.317-332.
11. TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. 2ed. São Paulo : Martins Fontes, 2002.
12. TILLICH , P. *Filosofía de la religión*. Buenos Aires : La Aurora, 1973.
13. TILLICH , P. *Teologia sistemática*. 3.ed. São Leopoldo : Sinodal, 2000.

Bibliografia secundária

14. ADORNO, T. W. ; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento* : fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1985.
15. ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Lisboa : Edições 70, 1982.
16. ARMBRUSTER, C. J. *El pensamiento de Paul Tillich* . Santander : Sal Terrae, 1968.
17. CALVANI, C. E. B. *Teologia e MPB*. São Paulo : Loyola, 1998.
18. DELEUZE, G. *A imagem-tempo* : cinema 2. São Paulo : Brasiliense, 2005.
19. DELEUZE, G. *La imagen-movimiento* : estudios de cine 1. Barcelona : Paidós, 1984.
20. DREBES, H. *A expressão de espiritualidade na obra pictórica de Frida Kahlo no horizonte da Teologia da Cultura de Paul Tillich*. São Leopoldo : IEPG, 2005. [Tese de doutorado].
21. DROGUETT, J. G. *Sonhar com os olhos abertos* : cinema e psicanálise. São Paulo : Arte & Ciência, 2004.
22. EBELING, G. *O pensamento de Lutero* : uma introdução. São Leopoldo : Sinodal, 1988.
23. ELMANOVITS, T. *El espejo del tiempo* : los filmes de Andrei Tarkovski. Tallin, 1980.
24. HIGUET, E. A. Atualidade da teologia da cultura de Paul Tillich . *Revista Eclesiástica Brasileira*. v.54, n.213, mar. 1994. p.50-61.

25. HIGUET, E. A. O método da Teologia Sistemática de Paul Tillich : a relação da razão e da revelação. *Estudos de Religião*, v.10, n.10, jul. 1995. p.37-54.
26. JOHNSON, V. T. ; PETRIE, G. The films of Andrei Tarkovsky : a visual fugue. Bloomington : Indiana University, 1994.
27. KEGLEY, C. W.; BRETALL, R. W. *The theology of Paul Tillich*. New York : Macmillan, 1959. v.1.
28. MORIN, E. *O cinema ou o homem imaginário : ensaio de antropologia*. 2.ed. Lisboa : Moraes, 1980.
29. MUELLER, E. R. ; BEIMS, R. W. (org.). *Fronteiras e interfaces : o pensamento de Paul Tillich em perspectiva interdisciplinar*. São Leopoldo : Sinodal/EST, 2005.
30. PALMER, M. Paul Tillich's theology of culture. In. ——— (ed.). *Main works/Hauptwerke : writings in the philosophy of culture*. Berlim/New York : De Gruyter – Evangelisches Verlagswerk GmbH, 1990. v.2.
31. SANTOS, J. M. G. dos. *Central do Brasil – busca, fuga, inversão e encontro : a expressividade simbólico-teológica do filme a partir de uma troca de olhar entre cinema e teologia*. São Leopoldo : IEPG, 2002. [Dissertação de mestrado].
32. TARKOVSKAIAA, M. (ed.). *Sobre Andrei Tarkovski*. Madrid : Jaguar, 2001.
33. TILLICH , P. *Coragem de ser*. 5.ed. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1992.
34. TILLICH , P. *Dinâmica da fé*. 6.ed. São Leopoldo: Sinodal, 2001.
35. TILLICH , P. *En la frontera : de las obras de Paul Tillich*. Madrid : Studium, 1971.
36. TILLICH , P. *Era protestante*. São Paulo : Ciências da Religião, 1992.
37. TILLICH , P. *Theology of culture*. New Tork : Oxford University, 1959.

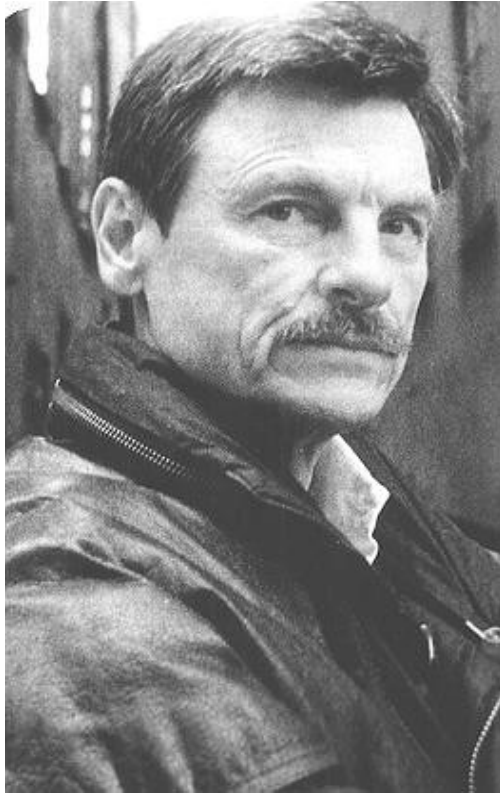
Bibliografia complementar

38. ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo : Abril Cultural, 1984. p.237-269. (Coleção Os Pensadores, v.2).
39. AUMONT, J. *Points de vue: l'oeil, le film, l'image*. Iris : 1983.
40. BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo : Martins Fontes, 2003.
41. BACHELARD, G. *Psicanálise do fogo*. São Paulo : Martins Fontes, 1998.
42. BENJAMIN, A. ; OSBORNE, P. *A filosofia de Walter Benjamin : destruição e experiência*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1997.
43. BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. São Paulo : Abril Cultural, 1975. p.11-34. (Coleção Os Pensadores, v.48).

44. BRAKEMEIER, G. *O ser humano em busca de identidade : contribuições para uma antropologia teológica*. São Leopoldo : Sinodal, 2002.
45. BULHÕES, M. A. ; KERN, M. L. B. (org.). *As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*. Porto Alegre : Universidade, 1997.
46. CARRIÉRE, J. C. *A linguagem do cinema*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1995.
47. CASSIRER, E. *A filosofia das formas simbólicas : segunda parte : O pensamento mítico*. São Paulo : Martins Fontes, 2004.
48. CAVALIERI, A. O. *Arte e cultura na Rússia Antiga : beleza e santidade*. Disponível na Internet em http://www.ecclesia.com.br/biblioteca/iconografia/arte_e_cultura_na_russia_antiga.htm, acessado em 20.06.05.
49. CECIM, V. F. Tarkovski : através de uma fina película transparente. *Triplo V*. Revista eletrônica disponível na Internet em http://www.triplov.com/letras/vicente_cecim/tarkovski.htm, acessado em 06.11.2004.
50. CUCHE, D. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru : EDUSC, 1996.
51. DANIEL, R. F. *Cinema uma experiência mística*. Bauru : Edusc, 1998.
52. DAVIDSON, D. *De la verdad y de la interpretación*. Barcelona : Gedisa, 1995.
53. DEBRAY, R. *Vida e morte da imagem : uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis : Vozes, 1993.
54. DROGUETT, J. G. *Desejo de Deus : diálogo entre psicanálise e fé*. Petrópolis : Vozes, 2000.
55. DUARTE, R. ; FIGUEREDO, V. ; KANGUSSU, I. *Theoria aesthetica : em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre : Escritos, 2005.
56. DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
57. EBELING, G. *O pensamento de Lutero*. São Leopoldo : Sinodal, 1988.
58. ECO, U. *Nos limites da interpretação*. São Paulo : Perspectiva, 1995.
59. EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2002.
60. EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2002.
61. ELIADE, M. *Imagens e símbolos : ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo : Martins Fontes, 1991.
62. ELIADE, M. *Symbolism, the sacred, and the art*. New York : Crossroad, 1985.
63. FLICHY, P. *Les industries de l'imaginaire*. Paris : PVG, 1991.
64. FREITAS, V. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2003.
65. FREUD, S. O estranho (1919). In ———. *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. 2ed. Rio de Janeiro : Imago, 1988. p. 237-269. [Obras completas de Sigmund Freud, v.17].
66. GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro : Zahar, 1986.

67. GOMES, P. E. S. *Cinema : trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo : Paz e Terra, 1996.
68. GRAWUNDER, M. Z. *A palavra mascarada : sobre a alegoria*. Santa Maria : UFSM, 1996.
69. ISER, W. *O ato da leitura : uma teoria do efeito estético*. v.1. São Paulo : 34, 1996.
70. ISER, W. *O ato da leitura : uma teoria do efeito estético*. v.2. São Paulo : 34, 1999.
71. KIERKEGAARD, S. *Temor e tremor*. São Paulo : Ediouro, s.d.
72. KOFMAN, S. *A infância da arte : uma interpretação da estética freudiana*. Rio de Janeiro : Relume-Damará, 1996.
73. KUSCHEL, KJ. *Os escritores e as escrituras : retratos teológicos-literários*. São Paulo : Loyola, 1999.
74. LAKOFF, G. ; JOHNSON, M. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York : Basic Books, 1999.
75. LEONE, E. ; MOURÃO, M. D. *Cinema e montagem*. 2ed. São Paulo : Ática, 1993.
76. LEWIS, C. S. *Peso de glória : mensagens para o homem moderno*. São Paulo : Vida Nova, 1993.
77. LLANO, R. *Andrei Tarkovski (1932-1986)*. Disponível na Internet em <http://www.andreitarkovski.org/biografia.html>, acessado em 06.11.2004.
78. LLANO, R. *El cine y el poder transformador de la belleza*. Disponível na Internet em http://www.andreitarkovski.org/ivac/Extrato_charla_LLano.Zaragoza.10.11.2003.pdf, acessado em 06.11.2004.
79. LYOTARD, Jean-François. Algo assim como : comunicação... sem comunicação. In. PARENTE, André. *Imagem máquina : a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro : 34, 1993. p.258-266.
80. MAFFESOLI, M. *Elogio à razão sensível*. 2ed. Petrópolis : Vozes, 2001.
81. MAGALHÃES, A. *Deus no espelho das palavras : teologia e literatura em diálogo*. São Paulo : Paulinas, 2000.
82. MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo : Martins Fontes, 2000.
83. METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo : Perspectiva, 1977.
84. MIÈGE, Bernard. *O pensamento comunicacional*. Petrópolis : Vozes, 2000.
85. MILMAN, L. *A natureza dos símbolos : explorações semântico-filosóficas*. Porto Alegre : UFRGS, 1999.
86. MORIN, E. *Cultura de massas no século XX : o espírito e o tempo*. 9.ed. Rio de Janeiro : Forense-Universitária, 1997. v.1
87. MORIN, E. *O enigma do homem*. s.l. : Círculo do Livro, 1984. 242p.
88. MORIN, E. *O homem e a morte*. São Paulo : Imago, 1997. 354p.

89. MORIN, E. *O método* : 3. O conhecimento do conhecimento. Porto Alegre : Sulina, 1999.
90. MORIN, E. *O método* : 5. A humanidade da humanidade. Porto Alegre : Sulina, 2002.
91. MUELLER, E. R. Paul Tillich: teologia como hermenêutica da revelação (texto didático). São Leopoldo : 9 de agosto de 2005. *TillichHermen_Enio*. 1 arquivo (57Kb). Word for Windows 2000.
92. NUSSBAUMER, G. M. O mercado da cultura em *tempos (pós) modernos*. Santa Maria : UFSM, 2000.
93. ORTEGA Y GASSET, J. *A desumanização da arte*. São Paulo : Cortez, 1991.
94. OTTO, Rudolf. *O sagrado* : um estudo do elemento não-racional da idéia do divino e sua relação com o racional. São Bernardo do Campo : Imprensa Metodista, 1985.
95. PÁNIK, E. T. *Cinema e religião* : um estudo do humano e divino em “A Última Tentação de Cristo”. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 1998.
96. PONDÉ, L. F. *O homem insuficiente* : comentários de antropologia pascaliana. São Paulo : EDUSP, 2001.
97. RACINE, L. *El evangelio según Paul Tillich* . Madrid : Studium, 1971.
98. ROSA, R. A. da. *Música e mitologia no cinema* : na trilha de Adorno e Eisler. Ijuí : Unijuí, 2003.
99. RÜDINGER, Francisco. *Comunicação e teoria crítica da sociedade: Adorno e a Escola de Frankfurt*. Porto Alegre : Edipucrs, 1999.
100. ————. Técnica, arte e indústria cultural segundo Adorno, *Veritas*, v.43, n.2, jun.1998, p.399-411.
101. SHUSTERMAN, R. *Vivendo a arte* : o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo : 34, 1998.
102. TIBURI, M. *Crítica da razão e mimesis no pensamento de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre : Edipucrs, 1995.
103. VANOYE, F ; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. São Paulo : Papyrus, 1994.
104. XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema* : antologia. Rio de Janeiro : Graal; Embrafilme, 1983.
105. XAVIER, I. (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro : Imago, 1996.



Andrei Arsenyevich Tarkovski (1932-1986)