

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.12012017123-137>

## DIÁLOGOS INTERSEMIÓTICOS: O CINEMA E A POESIA NO FILME *O ESPELHO*, DE TARKOVSKI

Denise Azevedo Duarte Guimarães\*

**Resumo:** O artigo pretende estabelecer um diálogo entre o filme *O Espelho* (1974), de Andrei Tarkovski e os conceitos teóricos do cineasta em seu livro *Esculpir o Tempo* (1985), com ênfase nas relações entre cinema e poesia. Investiga-se também o gênero autobiográfico e o modo como os poemas de Arseni Tarkovski constituem uma espécie de fio condutor da trama do filme, na situação limítrofe entre vida e ficção.

**Palavras-chave:** Cinema. Poesia. Autobiografia. Tarkovski

A sociedade contemporânea está imersa numa cultura marcadamente visual e que possui seu grande modelo de representação no cinema, cuja linguagem aglutina as outras artes, por força de uma incrível interlocução sígnica, tornando-se capaz de atuar em diversos níveis de percepção. As relações interartes, mais especificamente entre o cinema e a poesia constituem uma chave-mestra para a compreensão não só da literatura, mas também da produção cinematográfica.

Uma linguagem específica de imagens encontra-se no mundo da memória humana e no mundo dos sonhos. Qualquer tentativa de memorização apresenta-se como imagens sequenciadas e assim também os sonhos, que têm características da sequência cinematográfica, por exemplo: planos gerais, travellings, close ups, etc.. Essa convivência instintiva com um mundo complexo de imagens significativas talvez explique o fascínio das imagens por parte dos poetas de todos os tempos e a sedução que a poesia exerce sobre os cineastas.

O objetivo deste artigo é destacar a forma como o cineasta Andrei Tarkovski<sup>1</sup> reitera a força e a relevância do pensamento poético no que tange ao que ele considera fazer cinema, na segunda metade do século XX; sem esquecer o fato de o diretor russo ser, inegavelmente, uma referência na cinematografia mundial, com nove longas e outros trabalhos, como curtas e obras para televisão, em 28 anos de carreira.

Partimos da investigação de alguns leitmotive da concepção cinematográfica do cineasta, para efetuar um recorte temático bem específico sobre a questão das relações entre cinema e poesia, em seu pensamento teórico-criativo. Tomamos como objeto empírico de análise seu filme *O Espelho* (1974)<sup>2</sup> que é considerado uma de suas obras

---

\* Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná. Docente, orientadora e pesquisadora do Doutorado e Mestrado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. Editora Científica da Revista Interin. E-mail: [denise.guimaraes@utp.br](mailto:denise.guimaraes@utp.br).

<sup>1</sup> Andrei Tarkovski (4 de Abril de 1932, Rússia - 29 de Dezembro de 1986, França); nasceu na aldeia de Zavrazhye no Distrito de Ivanovo em Volga.

<sup>2</sup> Ficha técnica.

Direção: Andrei Tarkovski Produção: E. Vaisberg/Mosfilm Roteiro: Andrei Tarkovski Alexander Misarin Fotografia: Georgi Rerberg Montagem: Liuba Feiginova Música: Eduard Artemev Elenco: Margarita

mais conceituais porque, nele, o diretor demonstra estar motivado pelo desejo de trabalhar liricamente com a memória, além de colocar em prática algumas de suas idéias fundamentais a respeito do conceito de tempo cinematográfico.

Metodologicamente, procuramos estabelecer uma relação dialogal entre o referido filme e o livro do cineasta, *Esculpir o Tempo*, publicado em 1985 e que teve sua primeira edição brasileira em 1990. Em vários trechos do livro, dentre inúmeras reflexões sobre arte e cinema, o cineasta russo compara o trabalho do diretor ao de um escultor que, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo o que não faz parte dela. Assim, explica seus critérios estéticos na hora de escolher o que filmar e o que deixar de fora, em cada um dos seus filmes. O cerne do livro seria a questão do processo de elaboração das imagens, de modo a incorporar o tempo e a memória como os dois lados de uma medalha; pois, segundo ele, os fatos registrados em si mesmos “são absolutamente inadequados para a criação da imagem cinematográfica. No cinema, a imagem baseia-se na capacidade de apresentar como uma observação a percepção pessoal de um objeto” (TARKOVSKI, 1990, p. 126).

O que há de mais importante, para o cineasta, é o que a imagem pode sugerir por si mesma, independentemente de qualquer fundo narrativo. Diríamos que o enredo de seus filmes poderia ser resumido em poucas linhas, mas, a maneira como ele aborda os temas propõe um esforço de interpretação. Segundo o autor,

É natural, portanto, que nem mesmo críticos especializados tenham a necessária sutileza para procederem à análise das idéias de uma obra e do seu conjunto de imagens poéticas. Pois, na arte, uma idéia só existe nas imagens que lhe dão forma, e a imagem existe como uma espécie de apreensão da realidade através da vontade, que o artista realiza de acordo com suas próprias tendências e as idiossincrasias de sua visão de mundo (TARKOVSKI, 1990, p. 61).

Nossa premissa é que os poemas do pai, Arseni Tarkovski<sup>3</sup>, servem como uma espécie de fio condutor da trama não linear e bastante complexa do filme *O Espelho*. São 5 poemas declamados pelo próprio pai do cineasta, durante o filme e que caracterizam um processo intersemiótico expressivo. Esses poemas podem ser considerados estruturantes básicos da obra, em vários níveis, uma vez que estabelecem relações significantes entre seus versos e o processo da feitura do filme, criando um novo universo semiótico a ser explorado, em cada uma das cinco partes do filme que emolduram. Os significados das palavras declamadas e suas conotações lançam reflexos sobre as diversas sequências de *O Espelho*, como se as ‘iluminassem’, configurando um expressivo diálogo entre o que se ouve e o que se vê, entre a poesia e a narrativa fílmica.

---

Terekhova Filipp Yankovski Oleg Yankovski Ignat Danilcev Anatoli Solonitsyn Nikolai Grinko. 35mm Cor/P&B 105 Min .URSS. 1974

<sup>3</sup> Seu pai, Arseni Alexandrovich Tarkovski, natural da Ucrânia foi um dos mais cultuados poetas russos modernos. Sua mãe, Maria Ivanova Vishnyakova, que participa do filme, era atriz graduada no Instituto de Literatura Maxim Gorky.

## UMA POÉTICA DE AUTOR E A RECUSA DE UM “CINEMA POÉTICO”

A leitura do livro *Esculpir o Tempo* permite entender como a obra cinematográfica de Tarkovski revela-se um universo filosófico de poesia e introspecção. Segundo ele, “Há alguns aspectos da vida humana que só podem ser reproduzidos fielmente pela poesia. Mas é exatamente aí que muitos diretores costumam recorrer a truques convencionais, em vez de fazerem uso da lógica poética” (TARKOVSKI, 1990, p. 31). Oposta à lógica linear e cronológica do pensamento racional, é esta lógica poética que o cineasta procura na concepção de seus filmes, por considerá-la mais próxima das leis do desenvolvimento do pensamento e dos processos heurísticos de descoberta da própria vida.

No capítulo I do livro, intitulado *O início*, o cineasta dedica-se a reflexões sobre a arte em geral e sobre a adaptação de obras-primas para o cinema. Exemplifica suas idéias com o processo de criação de seu filme *A Infância de Ivan* (1962)<sup>4</sup>, que é sobre a perda precoce da inocência, vista sob os olhos de um órfão, que se torna um espião na Segunda Guerra. Ao tematizar a infância, o filme já antecipa marcas que permeariam a carreira do cineasta, tais como as cenas em preto-e-branco para expressar a mistura de sonho, vigília e memória. Com um trabalho de câmera que mescla um ambiente ao outro sem cortes, o filme de 1962 revela muitas das idéias seminais de *O Espelho*, sendo, no fundo, a história de um menino que apenas em sonhos consegue redescobrir uma infância sem preocupações e que não mais existe.

Tarkovski é considerado um dos mais aclamados diretores russos, ao lado de Sergei Eisenstein, porém diverge do seu antecessor por não concordar com o seu conceito de montagem:

Oponho-me radicalmente ao modo como Eisenstein utilizava o fotograma para codificar fórmulas intelectuais. Meu modo pessoal de comunicar experiências ao espectador é muito diferente. (...) Eisenstein transforma o pensamento em um déspota: não deixa nada “no ar”, nada daquela intangibilidade silenciosa que talvez seja a qualidade mais fascinante de qualquer arte ( TARKOVSKI, 1990 , p. 220-221).

Todavia, não deixa de prestar seu tributo ao diretor e ponderar que “Os filmes feitos por Eisenstein na década de 20, sobretudo *O Encouraçado Potemkin*, eram muito diferentes, cheios de vida e poesia” (TARKOVSKI, 1990, p. 77). O cineasta diz ser cuidadoso e prudente ao fazer comparações entre o cinema e outras formas de arte, mas assevera que o haicai é um exemplo específico da poesia muito próximo ao que ele considera a ‘verdade do cinema’,

com a diferença de que, por definição, a poesia e a prosa valem-se de palavras, ao passo que um filme nasce da observação direta da vida; é esta, em minha opinião, a chave para a poesia do cinema. Afinal, a imagem cinematográfica é essencialmente a observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo (TARKOVSKI, 1990, p. 77).

---

<sup>4</sup> Grande prêmio do Festival de Cinema de Veneza, em 1962. Vencedor do "Prêmio da Crítica do Festival de Cannes", em 1980 com *Stalker*. O diretor trata com primor as relações entre os indivíduos, tendo sido alvo de uma extrema censura na URSS, o que o levou a abandonar seu país. Porém, seus filmes continuaram com a mesma temática e a receber inúmeros prêmios.

Assim como Eisenstein, que via no haicai um modelo de como a combinação de três elementos separados é capaz de criar algo que é diferente de cada um deles, associando-o ao conceito da montagem cinematográfica, Tarkovski também faz questão de afirmar o seu fascínio por este gênero tradicional da poesia japonesa. Segundo ele, no haicai, a observação da vida é, não somente pura e sutil, mas também inseparável do seu tema; ou seja, trata-se de observação em estado puro, da imagem viva que o autor captou.

Mais adiante, no capítulo V, *A imagem cinematográfica*, o cineasta retoma o conceito da poesia japonesa como observação precisa da vida, mesmo em suas manifestações mais simples. Segundo ele, em apenas três linhas (haicai) os poetas nipônicos, “com uma calma sublime, procuravam o seu significado eterno” (TARKOVSKI, 1990, p. 124).

Cumprasse assinalar, contudo, que em vários momentos, o cineasta recusa a expressão “cinema poético” – que, segundo ele, já se tornara lugar-comum. “Via de regra, o ‘cinema poético’ dá origem a símbolos, alegorias e outras figuras do gênero – isto é, a coisas que nada tem a ver com as imagens que lhes são inerentes” (TARKOVSKI, 1990, p. 75). Ele assevera não se utilizar deste tipo de imagens em seus filmes porque as concebe como convenções artificiais, estereótipos ou simbolismos vazios e pontua “vejo com especial irritação as pretensões do moderno “cinema poético”, que implica perda do contato com os fatos e com o realismo temporal, fazendo concessões ao preciosismo e à afetação” (TARKOVSKI, 1990, p. 79).

O autor assegura ser necessário insistir que o critério decisivo, no cinema, “é o fato de um filme ser ou não verossímil, específico e real; é isso que o torna único. Os símbolos, pelo contrário, nascem, são usados indiscriminadamente e logo se tornam cliclês” (TARKOVSKI, 1990, p. 83).

Delineia-se, assim, sua concepção sobre um cinema de autor, composto através de uma visão pessoal que confere unidade final a um trabalho conjunto, na expressão de um estado de espírito único e verdadeiro. O cineasta russo confirma sua crença em que somente o que foi composto através de uma visão pessoal do diretor “poderá tornar-se material artístico e fazer parte daquele mundo complexo e singular que reflete uma verdadeira imagem da realidade” (TARKOVSKI, 1990, p. 33).

Diante de sua ênfase no compromisso do cinema com a ‘vida real’ e de sua profissão de fé contra o uso dos símbolos, hipotetizamos que seria de outra ordem a relação do cineasta com a poesia simbolista e, talvez, até mesmo paradoxal o papel configurador dos poemas paternos na estruturação do filme *O Espelho*. Faz-se mister assinalar que são poemas do Acmeísmo, que é o estilo pós-simbolista da poesia russa, criado em 2012 por Nikolai Gumilyov. Neles, percebe-se a influência de Kierkegaard e também de filósofos russos ligados à espiritualidade, considerados relevantes para a compreensão de muitas das cenas do filme. Os textos poéticos, portanto, não são meros encaixes verbais, mas sim metatextos plenos de conotações, ao dialogarem o tempo todo com as cenas apresentadas na tela. Diríamos que os versos funcionam como uma espécie de trilha sonora, daí a relevância no ritmo e nas sonoridades dos versos.

No capítulo II, já no próprio título - *Arte: anseio pelo ideal* - apresentam-se inegáveis reverberações do ideário do Simbolista no pensamento do cineasta, com todas as suas tentativas de evasão e escapismo através da busca interior, para o cultivo de

sensações mais refinadas e excêntricas, em termos do ideal inacessível. Em seus filmes, o papel configurador dos elementos oníricos e a imprecisão significativa de algumas cenas caracterizariam a busca do inefável, de uma consciência imprecisa das imagens fugidias e evanescentes, como se envoltas numa névoa daquelas lembranças entre as quais uma existência oscila.

Todavia, em que pesem os profundos ecos da estética simbolista em sua proposta artística, faz-se mister assinalar que o pensamento do cineasta pretende-se realista e /ou naturalista, como se percebe claramente no trecho do livro:

A aspiração do 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 a verdade é sempre bela. Neste ponto, o estético e o ético coincidem (TARKOVSKI, 1990, p.134).

À luz das propostas poéticas do Simbolismo, a assertiva acima mereceria ser questionada, o que já seria tema para outra pesquisa. Acreditamos, porém, que no que concerne ao cinema, a questão precisa ser relativizada em virtude das metamorfoses do imaginário, que são decorrentes da diegese fílmica. Arlindo Machado considera que o conceito de verossimilhança não deve ser demasiadamente “escrupuloso para as liberdades do mundo diegético” (MACHADO, 2007, p. 9). Explicando que, na literatura, as teorias da enunciação e do ponto de vista literário parecem ter dado respostas adequadas às questões de voz e modo - quem fala, como e de onde? – o autor afirma a complexidade do tema no cinema: “Mais que um jogo de falas, uma ‘polifonia’, como queria Bakhtin, no cinema temos um jogo de olhares, uma “polivisão”, cuja natureza é difícil de decifrar” (MACHADO, 2007, p. 14).

O pensamento de Ismail Xavier corrobora o exposto: “Deve-se pensar o cinema a partir das ilusões da técnica [...] seu encantamento persiste porque o dado crucial em jogo não é tanto a imitação do real na tela – mas a simulação de um certo tipo de sujeito-do-olhar pelas operações do aparato cinematográfico (XAVIER, 1988, p. 377).

## UM MERGULHO EGÓTICO NO PRETÉRITO

Tentar registrar qualquer visão ou consciência de instantes do passado faz com que a memória aguce a sensação da transitoriedade e distorça as perspectivas, num processo anamórfico. As imagens do filme de Tarkovski refletem um mergulho nas camadas profundas do próprio ego, na busca da criança que um dia foi; e o cineasta demonstra ter consciência do processo, ao referir-se à feitura de *O Espelho*, numa das muitas entrevistas disponíveis na Internet:

Eu não busquei uma forma particular para as memórias internas e subjetivas, por assim dizer, pelo contrário – eu me esforcei para reproduzir todas as coisas do jeito que elas eram, isto é, repetir literalmente o que estava fixado na minha memória. E o resultado tornou-se muito estranho. (Entrevista/1985/ disponível em <http://www.acs.uccalgary.ca/homepage/tarkovski.html> Acesso 20 de maio de 2016)

Acreditamos que tal estranheza poderia advir da imponderabilidade que cerca toda narrativa autobiográfica. Teoricamente falando, todo texto é uma representação, é um interpretante possível, entre muitos outros, de eventos passados. Outrossim, faz-se mister considerar o papel da imaginação no processo de rememoração, quer em narrativas impressas, quer em documentários audiovisuais. Em seu livro, Tarkovski questiona se o tempo é irreversível e indaga-se sobre o passado:

Mas o que será, exatamente, esse "passado"? Aquilo que já passou? E o que essa coisa "passada" significa para uma pessoa quando, para cada um de nós, o passado é o portador de tudo que constante na realidade do presente de cada momento do presente? Em certo sentido, o passado é muito mais real, ou de qualquer forma, mais estável, mais resistente que o presente, o qual desliza e se esvai como areia entre os dedos, adquirindo peso material somente através da recordação (TARKOVSKI, 1990, p. 65-66).

Verifica-se que o título do livro está no cerne da concepção do tempo cinematográfico, tal como expressa o cineasta:

minha tarefa profissional é criar meu fluxo de tempo pessoal, e transmitir na tomada a percepção que tenho do seu movimento \_ do movimento arrastado e sonolento ao rápido e tempestuoso \_ que cada pessoa sentirá a seu modo. (...) fazer a montagem é algo que perturba a passagem do tempo, interrompe-a e, simultaneamente, dá-lhe algo de novo. A distorção do tempo pode ser uma maneira de lhe dar expressão rítmica. Esculpir o tempo! (TARKOVSKI, 1990, p. 144).

Na exclamação do final do trecho, o título do livro se auto-explica, pois ali está o ponto central do pensamento crítico de Tarkovski sobre o fazer cinematográfico: saber como 'esculpir o tempo' seria o diferencial de cada diretor, pois sua concepção temporal pode ser percebida na montagem como uma atitude inventiva.

Podemos dizer que o filme *O Espelho* propõe-se a mostrar o passado, não da forma como foi vivido, mas tal como foi percebido 'num momento que foi presente', ligado à *durée* concebida por Henri Bergson – filósofo francês que entende o tempo da narrativa como duração, como um 'passado sempre-presente', movimentando-se em um fluxo contínuo e que altera nossa percepção da realidade. Em termos da *durée* bergsoniana, tudo o que acontece a alguém surge, posteriormente, como necessário, não somente devido a um encadeamento exterior da situação, mas sobretudo, em razão da própria psicologia do indivíduo. Consideramos que todos os filmes de Tarkovski são, num certo sentido, alegóricos \_ o que o cineasta nega em textos escritos e entrevistas, contudo, cabe à tarefa analítico-interpretativa avaliar as funções, os procedimentos, as inferências significativas, para que se possa alcançar o *qualis* de sua obra, ou seja, sua qualidade de informação estética, repleta de sentidos e significados ocultos.

A tessitura do filme seria uma espécie de malha que se deixa entrever nas reiterações icônicas, por força das associações entre sequências que o compõem. Cenas que se repetem ou se associam servem para o re/conhecimento daqueles que estão nelas envolvidos. Mesmo que não exista uma trama explícita que sustente a diegese, as cenas não são apenas fluxos aleatórios de imagens, pois apresentam uma coerência em sua estrutura temporal cíclica. Como exemplo, em uma das sequências iniciais de *O Espelho*,

enquanto a jovem mãe espera /pelo marido ausente, olhando para o campo e a floresta à frente, ouve-se o poema abaixo<sup>5</sup>:

Primeiros encontros  
Todo instante que passávamos juntos  
Era uma celebração, como a Epifania,  
No mundo inteiro, nós dois sozinhos.  
Eras mais audaciosa, mais leve que a asa de um pássaro,  
Estonteante como uma vertigem, corrias escada abaixo  
Dois degraus por vez, e me conduzias  
Por entre lilases úmidos, até teu domínio,  
No outro lado, para além do espelho  
(...)  
E — Deus do céu! — tu me pertencias.  
(...)  
Objetos comuns transfiguravam-se imediatamente,  
Tudo — o jarro, a bacia — quando,  
Entre nós como uma sentinela,  
Era colocada a água, laminar e firme.  
Éramos conduzidos, sem saber para onde;  
Como miragens, diante de nós recuavam  
Cidades construídas por milagre,  
Havia hortelã silvestre sob nossos pés,  
Pássaros faziam a mesma rota que nós,  
E no rio peixes nadavam correnteza acima,  
E o céu se desenrolava diante de nossos olhos.  
Enquanto isso o destino seguia nossos passos  
Como um louco de navalha na mão.  
(Arseni Tarkovski)

Este é o primeiro poema declamado no filme e expressa as impressões repentinas, imagens fugidias e instantes oníricos que dialogam com a arte simbolista, em profunda identidade com a matéria dos sonhos.

Enfatizamos que os objetos citados no poema aparecem reiteradamente em outros momentos do filme, como *flashes* daquele sentimento pessoal que o cineasta diz cultivar. Instaura-se uma textualidade em processo, que se engendra em sua totalidade e que vai articular, superpor e aglutinar diversos tipos de informações verbais poéticas a fragmentos fílmicos. Trata-se de um método dramático de veiculação do equivalente psicológico do presente, diante do fluxo de consciência do narrador, entendido como processo orgânico e vivo. Como assinala o cineasta, por diversas vezes, em seu livro: “As obras de arte são, por assim dizer, criadas por um processo orgânico; quer boas, quer más, elas são

---

<sup>5</sup> Citamos aqui fragmentos dos poemas do pai do cineasta, Arseni Alexandrovich Tarkovski, de acordo com a versão em língua portuguesa. Os poema encontram-se traduzidos e intercalados aos textos teóricos e críticos do cineasta, no livro *Esculpir o Tempo*, aqui citados de acordo com a versão em língua portuguesa. Os originais em russo constam do final do livro.

organismos vivos com seu próprio sistema circulatório, que não deve ser perturbado” (TARKOVSKI, 1990, p. 145).

Um exemplo é a própria *dacha*, reconstruída em detalhes para o filme *O Espelho*, com o auxílio de fotografias antigas. Como o cineasta explica, a casa não deveria parecer diferente, e, como as árvores haviam crescido muito, foi preciso cortar muita coisa. Além disso, plantou e esperou florescer um campo de trigo sarraceno em frente da casa, para recuperar a imagem da florada branca, como se fosse um campo nevado, que havia ficado em sua memória.

O tema básico do filme encontra-se na tentativa de retorno à infância para entender/resolver os traumas decorrentes da ausência da figura paterna – o poeta Arseni Tarkovski - e os subsequentes problemas com a mãe,<sup>6</sup> Maria Tarkovskaia, que representa a si mesma, quando idosa. Ambos trabalham no filme. O pai não aparece, mas sua voz *in off* declama os poemas de sua própria autoria, como pano de fundo para diversas cenas. Maria jovem é representada pela mesma atriz que interpreta a esposa do narrador protagonista (Margarita Terekchova). A identificação entre a mãe e a ex-esposa do personagem fica evidenciada em diversas cenas de superposições das imagens. O personagem/narrador, que também não aparece em cena, discute com a ela seus próprios problemas oriundos da infância, seus conflitos com a mãe e sua preocupação com a educação do filho Ignat.

A partir do título, o filme sugere a questão da identidade buscada como um reflexo, como ilusão especularmente inscrita na imagem do espelho. A distância temporal evidencia um sujeito de rememoração cindido, buscando fazer uma ponte entre o vivido e o narrado, por força das anacronias inerentes ao ato de recordar. A memória, encarada como experimentação de linguagem, atua como uma barreira à constituição de um “eu” uno e completo, o que o filme demonstra em sua organização aparentemente caótica. Da mesma maneira como em toda escrita memorialística, um pacto é formado entre a visão do narrador adulto - que, no presente, organiza o texto - e a fidelidade a uma visão infantil dos acontecimentos - que se sabe imprecisa e fragmentada, com seus contornos diluídos pelas impressões, sensações e emoções de cada momento experienciado.

Diante de um universo ficcional que iconiza o impreciso universo da memória, somos levados à necessária problematização do conceito de ficção autobiográfica e transferência temporal. Segundo Jean Pouillon, “a contingência da duração do tempo vivido prende-se à prioridade essencial do tempo presente.” (POUILLON, 1974, p. 125) Nesse sentido, mergulhar verticalmente através do momento presente, em busca de sentimentos e sensações que restaram do passado – entendido como um complexo de diferentes graus de percepção – é sempre um presente fictício, construído como um giro imaginário sobre o pretérito.

---

<sup>6</sup> Tarkovski passou a infância em Yuryevets. Em 1937 seu pai deixou a família e apresentou -se ao exército, em 1941, tendo perdido a perna no front. Tarkovski ficou com a mãe, mudando-se com ela e sua irmã Marina para Moscou.



## AS SINGULARIDADES DA MONTAGEM FÍLMICA

O que interessa ao cineasta é captar o que ele chama de o tempo da imagem, com o uso constante do plano sequência, ritmo lento, poucos diálogos e imagens sugestivas. Desse modo, a ilusão de perspectivas, planos e distâncias, a ilusão de simultaneidade ou de decorrência, as implicaturas de sentido entre as partes e o todo ou as relações rítmicas das partes; tudo vai contribuir para a criação de uma percepção temporal específica no filme. Exemplos destas associações encontram-se na vasilha de leite, no vaso que cai de uma mesa, no menino subindo os degraus e tentando abrir a porta; bem como nas imagens reiteradas de corredores, do interior da *dacha* ou do ato de abrir portas e janelas. Todas elas, além de índices, são imagens que estabelecem vínculos entre as diferentes sequências, no espaço-tempo da narrativa.

De acordo com o cineasta: “O tempo em forma de evento real [...] Eu vejo a crônica, o registro de fatos no tempo, como a essência do cinema: para mim, não se trata de uma maneira de filmar, mas uma maneira de reconstruir, de recriar a vida” (TARKOVSKI, 1990, p. 73). Todavia, como na poesia e no universo onírico, já que é impossível nomear os contornos vacilantes dos fatos, a sugestão torna-se vital; o que nos leva, novamente, ao papel configurador e estruturante dos poemas paternos na concepção de *O Espelho*. O diretor organiza as sequências fílmicas para se alternarem entre as lembranças e sonhos do narrador/protagonista. Cumpre lembrar que o diretor insere inúmeras cenas de sonhos em seus filmes, mais especificamente em *O Espelho*, *Stalker* e *Nostalgia*. Cada sonho, por sua vez, é cuidadosamente escolhido e tem seu processo de filmagem pré-estabelecido. Tratar da proposta estética e de como estes sonhos se apresentam no filme seria um desafio fascinante, mas escapa aos propósitos do presente estudo.

Um dos sonhos mais memoráveis assemelha-se a um pesadelo, em preto e branco, revelando ainda ecos desrealizantes das propostas surrealistas, quando a mãe adormecida levita sobre a própria cama e o poema abaixo é declamado:

Eurídice  
Uma pessoa tem um corpo,  
Um só, sozinho.  
A alma já está farta  
De ficar confinada dentro  
De uma caixa, com orelhas e olhos  
Do tamanho de moedas,  
Feita de pele — só cicatrizes —  
Cobrindo um esqueleto.  
Pela córnea ela voa  
Para a cúpula do céu,  
Sobre um raio gélido,  
Até uma rodopiante revoada de pássaros,  
E ouve pelas grades  
Da sua prisão viva  
O crepitar de florestas e milharais,

O troar de sete mares.  
[...]  
Uma charada sem solução:  
E eu sonho com uma alma diferente  
Vestida com outras roupas:  
Que se inflama enquanto corre  
Da timidez à esperança;  
Pura e sem sombra,  
Como fogo, ela percorre a Terra,  
Deixa lilases sobre a mesa  
Para que se lembrem dela.  
Então continua a correr, criança, não te aflige  
Por causa da pobre Eurídice;  
Continua a rodar teu aro de cobre,  
Corre com ele mundo afora,  
Enquanto, em notas firmes  
De tom alegre e frio,  
Em resposta a cada passo que deres,  
A Terra soar em teus ouvidos.  
(Arseni Tarkovski)

A referida sequência, emoldurada pela voz masculina que declama o poema, demonstra a consciência da luta travada pelo artista entre expressar as sensações, tais como deveriam ser conservadas e, ao mesmo tempo, concretizá-las em signos que apenas as “re/presentam”; deformando-as, portanto, num processo de anamorfoses sucessivas. Para ele, “[...] embora o mundo seja colorido, a imagem em preto e branco aproxima-se mais da verdade psicológica e naturalista da arte, fundamentada em propriedades especiais da visão e da audição” (TARKOVSKI, 1990, p. 166). Como exemplo de sua intencionalidade significativa, a assertiva prende-se ao que o cineasta denomina “fidelidade para com a vida” e “verdade psicológica e naturalista da arte”, ao teorizar sobre o tema e assinalar a importância expressiva das imagens em preto e branco, que se inscrevem entre as imagens coloridas, num efeito paradoxal.

Por outro lado, os contrastes cinéticos, na dinâmica das cenas filmadas e/ou integradas ao filme, bem como uma trilha sonora de caráter indicial, apontam para uma consciência obscura de dissolução temporal, de algo diferente, indefinível e único, em que se fundem a memória coletiva russa e o inconsciente do próprio cineasta. Assim é que, embora Tarkovski tenha expressado sua dúvida de que os elementos ficcionais e do documentário pudessem se unir harmonicamente, por acreditar que as transições entre os tempos subjetivo da ficção e o tempo ‘verdadeiro’ sejam pouco convincentes, ele opta por incluir em *O Espelho* o episódio de um cine-jornal. Trata-se da sequência, cuidadosamente selecionada sobre o Exército Soviético atravessando o lago Sivash.

[...] ali estava um registro de um dos momentos mais dramáticos da história do avanço soviético em 1943. Era um material único [...] tive certeza de que aquele episódio tinha de se tornar o centro, a própria essência, o coração e o sistema nervoso desse filme que tivera início simplesmente como uma reminiscência lírica íntima. (TARKOVSKI, 1990: 155)

Este longo trecho documental é intercalado em momento crucial do filme, tendo ao fundo outro poema do pai, de modo a revelar o conflito da crônica histórica que lhe serve de contexto. Os versos do poema substituem a esperada trilha sonora ou a voz do narrador, imprimindo às cenas a necessária atmosfera agônica. Eis alguns fragmentos do poema:

Vida, vida  
Não acredito em pressentimentos, e augúrios  
Não me amedrontam. Não fujo da calúnia  
Nem do veneno. Não há morte na Terra.  
Todos são imortais. Tudo é imortal. Não há por que  
Ter medo da morte aos dezessete  
Ou mesmo aos setenta. Realidade e luz  
Existem, mas morte e trevas, não.  
Estamos agora todos na praia,  
E eu sou um dos que içam as redes  
Quando um cardume de imortalidade nelas entra.  
(...)  
Peguei meu destino e amarrei-o na minha sela;  
E agora que cheguei ao futuro ficarei  
Ereto sobre meus estribos como um garoto.  
(...)  
Só preciso da imortalidade  
Para que meu sangue continue a fluir de era para era  
Eu prontamente trocaria a vida  
Por um lugar seguro e quente  
Se a agulha veloz da vida  
Não me puxasse pelo mundo como uma linha.  
(Arseni Tarkovski )

O diretor afirma que a referida cena era sobre as incontáveis vítimas de um sofrimento em nome do progresso histórico, obtido a um custo incalculável e justifica o uso do poema do pai, afirmando, ser “impossível acreditar, por um momento, que tal sofrimento fosse destituído de significado. As imagens falavam de imortalidade e os poemas de Arseni Tarkovski foram a consumação do episódio, pois davam voz ao seu significado fundamental” (TARKOVSKI, 1990 , p. 156).

O resultado atinge plenamente as expectativas e é detalhadamente descrito, no livro do cineasta. O cineasta considera que estes momentos registrados pelo filme e integrados aos sons dos versos do referido poema, com sua perspectiva ilimitada, “criava um efeito próximo à catarse”. Confirma-se, portanto, a relevância dada à poesia, no conjunto de sua obra e sua concepção do poeta como demiurgo. “O poeta tem a imaginação e a psicologia de uma criança, pois as suas impressões do mundo são imediatas, por mais profundas que sejam suas idéias [...] O poeta não usa ‘descrições’ do mundo; ele próprio participa de sua criação (TARKOVSKI, 1990, p. 45).

## À GUIA DE CONCLUSÃO

Cumpra aqui lembrar que o filho do narrador do filme chama-se Ignat, numa alusão etimológica à simbologia do fogo. Na tela, as antíteses associam reiteradas vezes as imagens ígneas e aquáticas, ora identificadas à regeneração, ora à destruição. Nesse sentido, vale destacar a cena em que o menino coloca fogo em um arbusto, no pátio da residência, enquanto chove lá fora. Por sua vez, seria interessante associar o nome do menino Ignat ao poema que é declamado na cena final, que se passa na floresta da infância do protagonista/diretor.

Floresta de Ignatievo

Brasas de folhas últimas, uma auto-imolação densa,

Ascendem ao céu, e no teu caminho

A floresta inteira vive o mesmo nervosismo

Que tu e eu vivemos este ano.

A estrada se espelha nos teus olhos lacrimejantes

Como arbustos ao crepúsculo num campo inundado,

Não te deves inquietar ou ameaçar, deixa estar,

Não perturba o sossego das matas do Volga.

Podes ouvir a velha vida respirar:

Cogumelos viscosos crescem na grama molhada,

Lesmas abriam caminho até o miolo,

E uma umidade corrosiva atormenta a pele.

Todo o nosso passado é como uma ameaça:

“Cuidado, estou voltando, olha que te mato!”

O céu se agita, segura um bordo, como uma rosa —

Que a chama brilhe mais ainda! — quase na frente dos olhos.

(Arseni Tarkovski )

Os versos deste poema emolduram o momento anacrônico mais relevante de *O Espelho*, que apresenta a mãe, já idosa, acompanhada dos dois filhos ainda pequenos, no cenário bucólico da infância do autor. Passado e presente se fundem, demonstrando a importância da dimensão temporal no filme, enquanto a câmera vai se afastando entre os troncos da floresta de Ignatievo. As palavras e as imagens revelam a comunhão com a natureza vista como um templo, a harmonização do homem com a floresta de símbolos plena de sugestões, familiar e simultaneamente associada a uma tenebrosa e profunda unidade.

Sendo uma espécie de fecho de ouro do filme, o poema mostra inegáveis reverberações das “Correspondências” baudelairianas. Suas sinestésias permitem passar do mundo material das percepções ao mundo das idéias, como o fizera Charles Baudelaire, um dos precursores do Simbolismo, em sua busca da experiência plena do ideal. A metáfora, ‘floresta de símbolos’, corporifica algo que é próprio da invenção de significações novas pela linguagem humana e decorrente da experiência resultante da comunhão entre homem e natureza.

Segundo Walter Benjamin, na poesia baudelairiana ocorre uma recusa da imagem explícita e presente aos olhos, como se o afastamento fosse uma condição para representá-la através dos símbolos. Eis o poema:

Correspondances<sup>7</sup>

La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laisent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,  
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.  
(Charles Baudelaire, 1857)

Benjamin relaciona a poética de Baudelaire ao ato de “rememorar” como uma recusa da imagem explícita e presente aos olhos, como se o afastamento fosse uma condição para representá-la. Essa conotação não é negativa, uma vez que a distância não é a recusa das coisas, mas um modo de se relacionar com tudo que se realiza na complicitude com o mistério que as envolve.

Consideramos que este tipo de mistério está presente na sequência final do filme aqui analisado, com a idosa e as duas crianças caminhando na campina. As imagens da mãe e da avó se integram na mesma mulher, presente e passado se misturam, como os longos ecos e rumores do soneto baudelairiano: “que de longe se confundem, em uma tenebrosa e profunda unidade, vasta como a noite e como a claridade” (BAUDELAIRE, 1976, p. 11). As imagens são acompanhadas de forte vento, cuja presença reiterada no filme identifica-se ao ar e aos sonhos, e, mais ainda, à passagem do tempo – na expansão das coisas infinitas...

---

<sup>7</sup> Tradução - Correspondências: A Natureza é um templo onde vivos pilares /Deixam às vezes soltar confusas palavras;/ O homem a cruza em meio a uma floresta de símbolos que o observam com olhares familiares. /Como os longos ecos que de longe se confundem /Em uma tenebrosa e profunda unidade/, Vasta como a noite e como a claridade, / Os perfumes, as cores e os sons se correspondem. /Há perfumes frescos como as carnes das crianças, /Doces como o oboé, verdes como as pradarias, /- E outros, corrompidos, ricos e triunfantes, /Como a expansão das coisas infinitas,/ Como o âmbar, o almíscar, o benjoin e o incenso,/ Que cantam os êxtases do espírito e dos sentidos (Charles Baudelaire, 1857).

Em sua busca do tempo perdido, Tarkovski lembra Marcel Proust, ao referir-se à feitura do filme *O Espelho*. Após citar trechos de *O Caminho de Swan* \_ nos quais o escritor francês faz referência à felicidade sentida após terminar de escrever o episódio das torres da igreja de Martinville e confessar que se desembaraçara perfeitamente da memória daquelas torres e jamais voltara a pensar em tal página. "Passei por emoções exatamente iguais quando terminei de filmar *O Espelho*. Recordações da infância que por tantos anos não me haviam deixado em paz, de repente desapareceram como que por encanto, e finalmente deixei de sonhar com a casa em que vivera tantos anos atrás" (TARKOVSKI, 1990 , p. 152).

O ato de fazer o filme revela-se, portanto, catártico; seu lirismo onírico sugere uma possibilidade de transcender a matéria e alcançar o ideal da infinitude. É nesse sentido que podem ser interpretadas as singularidades da montagem fílmica e a inserção sinérgica dos poemas paternos ao longo das sequências, numa interação contínua e motivada, capaz de subverter a medida cronológica, em favor de uma expressão mais próxima ao andamento das percepções vivenciais mnemônicas que o cineasta almeja expressar. Seja esta expressão de caráter realista/naturalista, seja ela impregnada de reflexos do Simbolismo, pouco importa; pois, afinal o cineasta, como artista, aproxima-se do poeta "fingidor" imortalizado por Fernando Pessoa.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1998.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Gallimard, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Les Fleurs du mal (1857)* Disponível in: <http://www.etudes-litteraires.com/ baudelaire-correspondances> ( Acesso em 15 jun.2016)
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERGSON, Henri. *Oeuvres*. Paris: PUF, 1963.
- BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: Univ. of Wisconsin, 1985.
- GILMORE, Leigh. *The Limits of Autobiography*. Ithaca/Nova York: Cornell UP, 2001.
- HUYGHE, Rene. *La relève du réel. Impressionnisme. Symbolisme*. Paris: Flammarion, 1974.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela. Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.
- MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.
- MICHAUD, Guy. *Message poétique du Symbolisme*. Paris: Nizet, 1951.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.
- RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Papyrus, 1995.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Entrevista a Jerzy Illig e Leonard Neuger*. Estocolmo, mar.1985. Disponível in: [www.nostalghia.com](http://www.nostalghia.com) – (acesso em 5 jul. 2015)
- XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto et alii. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras,1988, p. 367-384.

## SITES CONSULTADOS

[http://filmplusor/plays/mirror\\_](http://filmplusor/plays/mirror_)(acesso em 20 set. 2015)

[http://obviousmag.org/archives/o\\_cinema\\_poetico\\_de\\_andrei\\_tarkovsky](http://obviousmag.org/archives/o_cinema_poetico_de_andrei_tarkovsky).(acesso em 10 jun.2016)

<http://www.acs.uccalgary.ca/homepage/tarkovski..html> (acesso em 5 ago. 2015)

<http://www.etudes-litteraires.com/ baudelaire-correspondances.php>(acesso em 5 ago. 2015)

## FILMOGRAFIA

*Zerkalo / The Mirror.* (1974) Andrei Tarkovski

**Recebido em 02/01/2017. Aprovado em 10/04/2017**

**Title:** *Intersemiotic dialogues: cinema and poetry in Tarkovski's film, The Mirror*

**Author:** *Denise Azevedo Duarte Guimarães*

**Abstract:** *This article intends to establish a dialogue between Andrei Tarkovski's film, The Mirror (1974) and the theoretical concepts of the filmmaker, in his book Sculpting in Time (1985), with emphasis in the relations between cinema and poetry. It also investigates the autobiographical gender and the way as the Arseni Tarkovski's poems constitute a sort of underlying theme of the plot, from the bordering situation between life and fiction.*

**Keywords:** *Cinema. Poetry. Autobiography. Tarkovski.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.