

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO – UFOP
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA – IFAC
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

**O FLUXO DO TEMPO: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE AS IMAGENS
TEMPORAIS EM ANDREI TARKOVSKI**

Ludymylla Maria Gomes de Lucena

OURO PRETO
2013

Ludymylla Maria Gomes de Lucena

**O fluxo do tempo: uma investigação sobre as imagens temporais em Andrei
Tarkovski**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estética e Filosofia da Arte. Orientadora: Profa. Dra. Cíntia Vieira da Silva

**OURO PRETO
2013**

AGRADECIMENTOS

À orientadora Prof.^a Cíntia Vieira, por ter acolhido a ideia, pela atenção, paciência e generosidade durante esse longo processo.

Aos meus amigos queridos, João Paulo (Charlie), Wescly (Psique), Thâmara Cristina, Virgínia Cordovés e Fran Alavina, pela amizade dedicada.

À Mariana Nunes, pelo amor, pela ajuda, pelas palavras de conforto e por estar sempre ao meu lado.

À minha mãe, Núbia Lucena e minhas tias Noelha Lucena e Noezia Lucena pelo carinho e ajuda financeira.

Ao corpo docente do mestrado em Estética e Filosofia da Arte da UFOP.

Aos funcionários do IFAC-UFOP, em especial à secretária do mestrado Claudinéia.

À Capes, pelo apoio financeiro a essa pesquisa.

RESUMO

O fluxo do tempo: uma investigação sobre as imagens temporais em Andrei Tarkovski

O presente trabalho busca uma aproximação da filmografia e dos escritos do cineasta russo Andrei Tarkovski às ideias formuladas por Gilles Deleuze em seus livros *Imagem-movimento* (1983) e *Imagem-tempo* (1985). O objetivo é acompanhar o desenvolvimento teórico dos conceitos relativos ao cinematógrafo – imagem-ação, imagem-afecção, imagem-percepção, imagem-tempo - até o conceito que predominará no cinema de Tarkovski, a imagem-cristal: imagem atual (presente, “real”) que se cristaliza com sua própria imagem virtual (passado, futuro, imaginário), como um duplo ou reflexo. A intenção aqui é investigar, a partir da análise de algumas sequências e cenas, a forma como os procedimentos cinematográficos utilizados pelo realizador russo que priorizam a integridade do plano em detrimento à montagem – plano-sequência, profundidade de campo, *slow-motion* -, materializam uma imagem ao mesmo tempo presente e passada, “real” e imaginária, atual e virtual.

Palavras-chave: Imagem, Tempo, Virtual, Cinema

ABSTRACT

The flow of time: an investigation into the temporal images in Andrei Tarkovsky

This work intends an approximation of the filmography and the writings of the russian filmmaker Andrei Tarkovsky to the ideas formulated by Gilles Deleuze in his books *The Movement Image* (1983) and *The Time-Image* (1985). The goal is to follow the theoretical development of the concepts related to the cinematograph - the action-image, the affection-image, the perception-image, the time-image - up to the concept which prevails in the films of Tarkovsky, the crystal-image: an actual image (present, "real") that crystallizes with its own virtual image (past, future, imaginary), like a double or a reflection. The intention is to investigate, from the analysis of some sequences and scenes, the way in which the cinematographic procedures used by the russian director that prioritize the integrity of the shot over the editing techniques - sequence-shot, depth of field, slow-motion -, materialize an image that is, at the same time, present and past, "real" and imaginary, actual and virtual.

Keywords: Image, Time, Virtual, Cinema

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
1 – Sobre as imagens	16
1.1. A gênese do conceito de imagem	16
1.1.1. A imagem dogmática	16
1.1.2. O pensamento sem imagens	21
1.1.3. A imagem pictural	23
1.1.4. A imagem cinematográfica	24
1.2. Andrei Tarkovski, o criador de imagens temporais	25
1.3. Bergson e a crítica ao cinematógrafo	27
1.4. A imagem e o movimento	31
1.4.1. A primeira tese sobre o movimento: o movimento não se confunde com o espaço percorrido	31
1.4.2. Do cinema primitivo à evolução do plano	34
1.4.3. A segunda tese sobre o movimento: a representação do movimento feita pelos antigos e a representação do movimento feita pelos modernos	36
1.4.4. A terceira tese sobre o movimento: o movimento como corte móvel da duração....	39
1.4.5. A imagem é o movimento: a ruptura com a fenomenologia	40
1.4.6. A imagem especial: meu corpo	41
2 - Sobre as imagens-movimento e as imagens-tempo	44
2.1. As imagens-movimento	44
2.1.1. A imagem-percepção, a imagem-ação e a imagem-afecção	44
2.1.2. A montagem e a imagem-movimento	47
2.2. A imagem-tempo	48
2.2.1. As situações óticas e sonoras puras	48
2.2.2. O neo-realismo italiano: o movimento base da nova imagem	49
2.2.3. O cinema como um mecanismo denunciador de clichês	53
2.2.4. “Um pouco de tempo em estado puro”	55
2.3. Tarkovski e a imagem-tempo direta	59
2.3.1. A pressão do tempo no plano	59
2.3.2. Tarkovski, crítico de Eisenstein	61
2.4. Duas memórias: dois reconhecimentos	64
2.5. O flashback e as falhas no reconhecimento	67
2.6. A imagem-cristal	68
2.6.1. Um cristal de tempo: <i>A dama de shangai</i>	68
2.6.2. A imagem especular	70
2.6.3. Os termos que definem o cristal	72
2.7. A percepção e a lembrança	73
2.7.1. A primeira tese sobre o tempo: o passado coexiste com o presente que ele foi	73
2.7.2. A segunda tese sobre o tempo: o passado se conserva em si mesmo	76
2.7.3. O papel do cérebro e a totalidade das lembranças: a metáfora do cone	77
2.7.4. A terceira tese sobre o movimento: o desdobramento do tempo	79
2.8. As diferentes estruturas cristalinas	79

3 - Sobre as imagens em Tarkovski	82
3.1. A produção de um cinema: os longas e os curtas	82
3.1.1. Os primeiros anos	82
3.1.2. A Infância de Ivan e Andrei Rublev: os anos 60	84
3.1.3. Solaris, O espelho, e Stalker: os anos 70	86
3.1.4. Tempo de viagem, Nostalgia, e o Sacrifício: Tarkovski fora da Rússia	89
3.2. A presença do passado: lembranças e sonhos	93
3.3. A dimensão do futuro: projeções e premonições	96
3.4. A preferência pelo plano-sequência e pela profundidade de campo	99
3.5. Plano-sequência e profundidade de campo: alguns exemplos em Tarkovski	107
3.6. “Um convite a lembrar”: <i>Nostalgia</i> e <i>Cidadão Kane</i>	112
3.7. Imagens especulares: <i>O espelho</i>	116
3.8. O <i>slow-motion</i> como alargamento da estrutura temporal	118
3.9. O trabalho em equipe e a preparação do roteiro	121
3.10. Os elementos sonoros: Tarkovski, poeta da dessincronização	123
3.11. A coloração do filme: um realismo diferenciado	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	132
FILMOGRAFIA	137

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Lev Kuleshov. Experimento em vídeo: “Efeito Kuleshov”

Figura 2: Lev Kuleshov. Experimento em vídeo: “Efeito Kuleshov”

Figura 3: Lev Kuleshov. Experimento em vídeo: “Efeito Kuleshov”

Figura 4: Lev Kuleshov. Experimento em vídeo: “Efeito Kuleshov”

Figura 5: Andrei Tarkovski. *O espelho*, 1975. 1:20:57h

Figura 6: Andrei Tarkovski. *O espelho*, 1975. 1:21:30h

Figura 7: Andrei Tarkovski. *O espelho*, 1975. 1:21:45h

Figura 8: Henri Bergson. “O cone”. *Matéria e Memória*. p. 178.

Figura 9: Andrei Tarkovski. *O rolo compressor e o violinista*. 1961. 00:04:22h

Figura 10: Andrei Tarkovski. *O rolo compressor e o violinista*. 1961. 00:04:30h

Figura 11: Andrei Tarkovski. *O rolo compressor e o violinista*. 1961. 00:04:38h

Figura 12: Andrei Tarkovski. *O rolo compressor e o violinista*. 1961. 00:04:42h

Figura 13: Andrei Tarkovski. *O rolo compressor e o violinista*. 1961. 00:05:00h

Figura 14: Andrei Tarkovski. *O rolo compressor e o violinista*. 1961. 00:05:02h

Figura 15: Andrei Tarkovski. *O sacrifício*. 1986. 00:21:29h

Figura 16: Andrei Tarkovski. *O sacrifício*. 1986. 00:21:52h

Figura 17: Andrei Tarkovski. *O sacrifício*. 1986. 1:50:21h

Figura 18: Andrei Tarkovski. *O sacrifício*. 1986. 2:14:27h

Figura 19: Andrei Tarkovski. *O espelho*, 1975. 00:13:58h

Figura 20: Andrei Tarkovski. *O espelho*, 1975. 00:14:19h

Figura 21: Andrei Tarkovski. *O espelho*, 1975. 00:14:21h

Figura 22: Andrei Tarkovski. *O espelho*, 1975. 00:14:28h

Figura 23: Andrei Tarkovski. *O espelho*, 1975. 00:19:35h

Figura 24: Andrei Tarkovski. *O espelho*, 1975. 00:19:44h

Figura 25: Andrei Tarkovski. *O espelho*, 1975. 1:40:28h

Figura 26: Andrei Tarkovski. *O espelho*, 1975. 1:40:41h

Figura 27: Orson Welles. *Cidadão Kane*, 1941. 1:31:18h

Figura 28: Andrei Tarkovski. *O espelho*, 1975. 00:18:39h

Figura 29: Andrei Tarkovski. *O espelho*, 1975. 00:18:46h

Figura 30: Andrei Tarkovski. *O espelho*, 1975. 00:18:54h

Figura 31: Andrei Tarkovski. *O espelho*, 1975. 00:19:06h

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“No que me diz respeito, só admito um cinema que esteja o mais próximo possível da vida – ainda que, em certos momentos, sejamos incapazes de ver o quanto a vida é realmente bela”¹.

Em meio a uma indústria cinematográfica que costuma saturar grande parte das salas de cinema com narrativas que priorizam antes de tudo o entretenimento e a ação, entrar em contato pela primeira vez com algum dos sete longas-metragens que compõem a filmografia do cineasta russo Andrei Tarkovski (1932-1986) é o mesmo que entrar em relação com uma experiência que se assemelha a um despertar de um sono profundo. *A infância de Ivan* (1962), *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *O espelho* (1975), *Stalker* (1979), *Nostalgia* (1983) e o *Sacrifício* (1986) são obras singulares e demonstram afinidade com um tipo de cinema que Deleuze em *Imagem-tempo* (1985) convencionou chamar de moderno.

Sabemos que Deleuze pouco se debruçou sobre a obra de Tarkovski, mesmo em *Imagem-tempo*, seu segundo tomo dedicado ao cinema. Nas páginas referentes ao conceito de Imagem-cristal – imagens essas que, como veremos, mais caracterizam o cinema de Tarkovski - pouco se fala dele. Do contrário, muitas páginas são gastas na análise dos filmes de Orson Welles (*Cidadão Kane*, *A dama de Shangai*) e Alain Resnais (*O ano passado em Marienbad*). Essa dissertação não desconsidera tais cineastas – até mesmo porque em um dos capítulos, ao tratarmos da profundidade de campo, *Cidadão Kane* (1941) de Welles será retomado - nem a importância dada a eles por Deleuze em *Imagem-tempo*. Todavia, o trabalho segue na tentativa de encontrar outra conexão possível através da predominância do conceito de imagem-cristal na obra de Andrei Tarkovski.

É importante ressaltar que quando me refiro à obra de Tarkovski não me limito ao seu trabalho cinematográfico, mas também à sua contribuição teórica que podemos encontrar em seu livro *Esculpir o Tempo* (1990). Livro que nasceu, como ele mesmo confessa em uma das páginas, de uma certa inquietação e frustração em relação aos livros de teoria do cinema ao

¹TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2 ed – São Paulo: Martins Fontes. 1990. p. 20.

qual teve acesso. Por não conseguir se inserir no que era formulado ali, o realizador russo sentiu a necessidade de expressar suas próprias ideias, mesmo que de forma autobiográfica.

Esculpir o tempo é então um grande esboço não só sobre a significação do cinema, mas também da arte, da poesia, da música e da literatura. Em suas considerações mais particulares ao cinema, que serão de grande valor para a formulação de algumas questões futuras nessa dissertação, Tarkovski apresenta suas ideias sobre o tempo, a montagem, a função do cineasta, o roteiro, a coloração e a sonoridade nos filmes, etc. Pontos esses que quando desenvolvidos permitirão uma apresentação melhor do tempo no interior do plano.

O presente trabalho tem então como objetivo não só apresentar os regimes de imagens que Deleuze estuda em seus livros *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo*, mas também, a partir do desenvolvimento teórico desses dois regimes, inserir Tarkovski no segundo grupo, apresentando elementos que justifiquem isso. Buscarei mostrar de que forma as estratégias de construção no cinema de Tarkovski – o uso meticuloso que ele faz de alguns recursos cinematográficos, como o plano-sequência, a profundidade de campo, o *slow-motion* etc. – vem distanciá-lo das narrativas clássicas, com seus vínculos sensório-motores e imagens bem montadas e alinhá-lo ao contexto cinematográfico moderno². De modo mais especial veremos, a partir na análise de algumas sequências, como Tarkovski, através de sua insistência no plano cinematográfico, permite que entremos em contato direto com o tempo. Isso ficará mais claro a partir do momento em que mostrarmos de que modo, ao evitar a reconstituição do passado através do *flashback*, Tarkovski acaba por apresentar o passado enquanto virtualidade que coexiste com a atualidade do que está sendo registrado.

*

Num momento inicial do primeiro capítulo, procurarei primeiramente apresentar os diferentes campos onde o conceito de imagem pode aparecer em Deleuze. O objetivo dessa apresentação é percorrer, juntamente com Deleuze, os caminhos que concorrem – desde suas obras da primeira fase, *Diferença e Repetição* (1968), *Nietzsche e a Filosofia* (1962) e *Proust e os signos* (1964) - para a formação do conceito de imagem no interior de seu pensamento, até o momento em que, juntamente com Guattari, irá definir o plano de imanência como uma

²Quando falo moderno, me reporto ao cinema que teve início logo após a Segunda Guerra Mundial com o neo-realismo italiano, conforme postula Deleuze em *Imagem-tempo*. Cinema, cujas imagens óticas e sonoras puras, caracterizam por excelência um cinema em relação direta com o tempo.

“nova imagem do pensamento”. O caminho da apresentação da imagem nesse capítulo segue até as obras mais atuais de Deleuze, seu livro sobre Francis Bacon – *Francis Bacon – Lógica da sensação* - e os dois volumes em torno do cinema – *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo* - ambos da década de 80.

Num segundo momento, ainda no primeiro capítulo, buscarei compreender os caminhos teóricos que antecederam a elaboração do conceito de imagem-movimento por Deleuze em seu primeiro tomo dedicado ao cinema. Nesse ponto procurarei responder a seguinte questão: Como pode Bergson (1859-1941) ser a principal influência de Deleuze em seus livros sobre cinema, se o mesmo estabelece uma ferrenha crítica ao cinematógrafo em seu livro *A Evolução Criadora* (1907)? O capítulo segue na tentativa de dar uma resposta a essa questão, mostrando como Deleuze em *Imagem-movimento* situará a crítica de Bergson ao cinematógrafo não ao cinema como um todo, mas apenas ao seu início, quando ainda imitava a percepção natural. Nesse capítulo procurarei investigar – e também no segundo capítulo a partir da apresentação das teses de Bergson sobre o tempo - como o estudo realizado por Deleuze em torno do cinema só é possível a partir de sua aproximação com a filosofia bergsoniana, especialmente a que podemos encontrar em *Matéria e Memória* (1896).

Todavia, não podemos esquecer de mencionar, por mais que esse não seja o objetivo central do presente trabalho, a proximidade teórica que há também entre o pensamento de Andrei Tarkovski e o pensamento de Henri Bergson. A proximidade entre os dois é um pouco “misteriosa”, visto que não há registros de que Tarkovski tenha lido Bergson. Porém, o crítico Donato Torato vai afirmar que o escritor que mais se aproxima de Tarkovski espiritualmente é o próprio Bergson³. De fato, há muita proximidade entre os dois. Analisar todos os pontos em que Tarkovski e Bergson se aproximam, talvez seja um bom tema para um próximo trabalho. Por agora, podemos observar uma primeira aproximação quando ambos entendem que o processo de conhecimento intelectual é limitado e não pode apreender tudo. Outra aproximação óbvia é a concepção que tanto Bergson como Tarkovski têm do tempo. Ambos defendem claramente um tempo não-linear, não-cronológico, não-matemático. Outra proximidade importante é a oposição que os dois fazem à fragmentação. Bergson se opõe a fragmentação do tempo, ou seja, sua metrificacão e Tarkovski se opõe à fragmentação do plano cinematográfico, ou seja, os constantes cortes ocasionados pela montagem que afetam a “pressão do tempo” no interior do plano.

³TORATO, D. *Art For All 'Time'*. Disponível em <http://www.film-philosophy.com/vol4-2000/n4totaro>. Acessado em 2 de maio de 2013.

Mais adiante, no segundo capítulo, buscarei apresentar e distinguir os dois regimes de imagem, suas características e particularidades: as imagens-movimento – imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação – e as imagens-tempo. As primeiras predominantes do cinema clássico e as segundas predominantes no cinema moderno. No cinema clássico, observaremos como é apenas através da montagem, indiretamente portanto, que se apresenta uma imagem do tempo. O tempo então dependendo do movimento. Enquanto no cinema moderno, notaremos como a subordinação se inverte e o movimento é que passa a depender do tempo. Trata-se de uma imagem-tempo direta, onde o plano é que determina a força do tempo na imagem e não a montagem. Mais adiante, ainda no mesmo capítulo, apresentarei as particularidades de uma imagem-tempo mais aprofundada: a imagem cristal, ou seja, uma imagem atual que tem uma imagem virtual que lhe corresponde como um duplo ou um reflexo. De acordo com Deleuze a imagem-cristal é uma imagem atual – visível e límpida – que cristaliza com sua imagem virtual – invisível e opaca.

O que entrará em foco a partir desse momento no trabalho é como a imagem-cristal predominará em muitos trabalhos de Andrei Tarkovski. Procuraremos demonstrar como o realizador russo, a partir de seu posicionamento em não recorrer ao *flashback* para trazer de volta àquilo que já passou, passa a apreender a dimensão do passado como uma virtualidade que coexiste com a imagem-atual, formando um circuito. Investigaremos então, a partir da análise de algumas cenas, como acontece essa temporalização do plano cinematográfico, para que o presente não se reduza apenas a um instante matemático, um ponto numa reta, mas que possa reter aquilo que já não é e antecipar àquilo que ainda não é. Como diria Deleuze numa esclarecedora passagem em *Imagem-tempo*: “não há presente que não seja obcecado por um passado e por um futuro, por um passado que não se reduz a um antigo presente, por um futuro que não consiste em um presente por vir”⁴.

Outro ponto que será destacado ainda no segundo capítulo - e também no terceiro de modo mais detalhado, a partir da oposição teórica entre as teses de Sergei Eisenstein (1898-1948) e André Bazin (1918-1958) - é o posicionamento de Tarkovski em privilegiar mais a integridade do plano, ou seja, seu ritmo interno, do que a fragmentação ocasionada pelo processo de montar. Nesse sentido, veremos como Andrei Tarkovski não apenas se distancia de seus antepassados, Eisenstein, Dziga Vertov (1896-1954) e Lev Kuleshov (1899-1970), mas passa a dirigir-lhes uma severa crítica, na medida em que descarta totalmente a ideia de um cinema que se constitui na moviola.

⁴DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. Trad. Eloísa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007. p. 52.

Gostaria de fazer uma observação de ordem metodológica. É importante esclarecer que o trabalho não tem a pretensão de isolar um filme e analisá-lo em sua totalidade, cena por cena. Na presente dissertação nenhum filme será analisado por completo. Trata-se de investigar, a partir da análise de algumas sequências realizadas por Tarkovski, como seus procedimentos cinematográficos vêm materializar uma imagem que estabelece parentesco teórico com a imagem-cristal deleuziana.

Portando, a partir do terceiro capítulo o trabalho segue na tentativa de fazer uma análise dos componentes que existem no cinema de Tarkovski que possibilitam uma apresentação cinematográfica do tempo real, do tempo vivido, da duração, de acordo com a fórmula de Bergson. O trabalho tem pretensão de ir da visualização das proximidades até a cena onde essa afinidade, a meu ver, será melhor explorada. Nesse sentido, diversos procedimentos serão investigados. Não se trata somente de examinar a recorrência ao plano-sequência e a profundidade de campo, mas de tentar entender a inserção, por exemplo, de uma sequência de sonho ou lembrança em determinado momento. Não é só a insistência na integridade do plano através de algumas possibilidades da câmera que interessa aqui, mas de tentar compreender, por exemplo, o uso meticuloso que Tarkovski faz do *slow-motion*, a motivação dos personagens, etc. Outros elementos que procurarei trabalhar, todavia de modo não tão profundo, serão: o trabalho com o roteiro, a preparação dos atores, as sonoridades e a coloração.

Como interesse geral esse trabalho tem o desejo de investigar como a dimensão do passado ou do futuro se manifestará em Tarkovski, ou seja, de que modo essa instância virtual se tornará visível, de que modo ela se materializará em seus filmes. É importante enfatizar que não se pretende realizar aqui uma análise fechada ou conclusiva das sequências, mas de apontar possibilidades de interpretação.

CAPÍTULO 1 – SOBRE AS IMAGENS

1.1. A gênese do conceito de imagem

1.1.1. A imagem dogmática

Antes de adentrarmos no estudo feito por Deleuze (1925-1995) em torno do conceito de imagem-cristal - presente em seus livros sobre a arte cinematográfica - *Imagem-movimento* (1983) e *Imagem-tempo* (1985) e, como o estudo de tal conceito, conseqüentemente vem a se aproximar do cinema e dos escritos do cineasta russo Andrei Tarkovski - necessitamos, de início, entender a gênese do conceito de imagem no interior do seu pensamento.

O conceito de imagem é transversal no interior da obra de Deleuze, ou seja, ele não se limita a um estudo em torno de um tipo particular de imagem. Deixando isso claro, ainda que de modo não tão “profundo”, partiremos para um estudo mais específico e direcionado ao trabalho do realizador russo, paralelamente ao trabalho realizado por Deleuze, para não fugir ao nosso tema.

Ao estudarmos Deleuze, nos deparamos com três campos onde o conceito de imagem pode aparecer: a imagem enquanto imagem do pensamento (imagem dogmática do pensamento), a imagem pictural (que podemos observar em seu estudo em torno da obra de Francis Bacon) e a imagem cinematográfica (as imagens-movimento e as imagens-tempo em seus livros sobre o cinema). Ainda há um outro tipo de imagem que Deleuze chama, junto com Guattari, de uma nova imagem do pensamento⁵. Em *O que é a filosofia?* Deleuze e Guattari diriam que “o plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento (...)”⁶.

Em capítulos presentes nos livros *Diferença e Repetição* (1968), *Nietzsche e a Filosofia* (1962) e *Proust e os signos* (1964), Deleuze versa sobre a imagem do pensamento:

⁵Cíntia Vieira dirá que Deleuze, nesse momento, juntamente com Guattari, a partir dos estudos sobre a pintura e o cinema, irá rever sua posição em relação ao conceito de imagem em geral e definirá o plano de imanência como uma nova imagem do pensamento. In: VIEIRA, C. “Pintura e Cinema em Deleuze: do pensamento sem imagens às imagens não representativas”. *Artefilosofia*. Ouro Preto. nº 10. p. 81-88. abril 2011. p. 81.

⁶DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr.; Alberto Alonzo Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2007. p. 53.

imagem que, segundo ele mesmo afirma em *Diferença e Repetição*, é “pré-filosófica e natural”⁷. Mas, podemos nos perguntar: por que chamar tal imagem primeiramente de pré-filosófica? Deleuze dirá que a imagem dogmática do pensamento é antes de tudo pré-filosófica, porque pressupõe que todo mundo sabe o que significa pensar e ser. Nesse sentido, tal imagem, segundo Deleuze, se serviria de pressupostos subjetivos para se instituir⁸.

Também de acordo com essa imagem fundada em pressupostos, o pensamento é visto como exercício natural de uma faculdade, bastando então pensar “corretamente” para se pensar em afinidade com o verdadeiro. Frente a essa imagem dogmática do pensamento pautada na representação e instituída por pressupostos, a busca pela verdade, o amor pela verdade seria algo natural que provem de uma boa vontade de pensar, de uma natureza reta do pensamento (“Todo mundo tem por natureza o desejo de conhecer”⁹). Desse modo, para se pensar “verdadeiramente”, para se pensar bem, é necessário apenas um método que seja capaz de vencer as influências exteriores, as zonas obscuras, as forças estranhas (corpos, paixões) que agem sobre o pensamento na tentativa de o desviar de seu objetivo, de sua vocação natural.

Todavia, o que Deleuze nos mostra, seguindo Nietzsche, é que o pensamento não é algo natural e nem está em afinidade com o verdadeiro. Também não há uma boa vontade e uma natureza reta do pensamento. A ideia de afinidade entre pensamento e verdade é uma ideia essencialmente moral, pois como diria Deleuze, “só a Moral é capaz de nos persuadir de que o pensamento tem uma boa natureza, o pensador, uma boa vontade, e só o Bem pode fundar a suposta afinidade do pensamento com o Verdadeiro”¹⁰.

Para Deleuze, um dos principais papéis do pensamento nietzschiano foi desestabilizar a imagem dogmática do pensamento através do questionamento do conceito de verdade. Nietzsche vai nos mostrar que ela, a verdade, devido a sua origem moral, é sinônimo não de “fortaleza”, mas de decadência. De acordo com a concepção nietzschiana então, o homem que ama o verdadeiro, que o busca a toda instante, recusando todas as forças externas que agem sobre o pensamento, não passaria de um homem decadente. Desse modo, insistir em seguir um bom método para se chegar à verdade universal, segundo Nietzsche, é assumir uma

⁷DELEUZE, G. *Diferença e Repetição* Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006. p. 192.

⁸Deleuze esteve sempre interessado, de alguma maneira, em pensadores que se negaram a construir um pensamento que precisasse de pressupostos para se concretizar. Dentre esses pensadores podemos citar Bergson, Spinoza e Nietzsche.

⁹DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. p. 192.

¹⁰DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. p. 193.

atitude que valoriza mais o conhecimento do que a vida. Tal postura, nesse sentido, refletiria o que o filósofo alemão chama de “ideal do homem ascético”.

Ainda de acordo com Nietzsche, o homem ascético é o homem descontente, dominado pelo ressentimento, que nega, acusa, julga e diminui a vida. O homem ascético é um verdadeiro “tirano” contra a natureza, um autêntico desprezador do corpo que:

(...) gostaria de se tornar senhor, não sobre algo na vida, mas sobre a própria vida, sobre suas mais profundas, mais fortes, mais básicas condições; aqui é feito um ensaio de usar a força para estancar as fontes da força; aqui se dirige o olhar, verde e maligno, contra o próprio prosperar fisiológico, em particular contra sua expressão, a beleza, a alegria; enquanto no malograr, no enfezar, na dor, no desastre, no feio, na penitência voluntária, na negação de si, na autoflagelação, no auto-sacrifício, uma satisfação é sentida e procurada¹¹.

Viver de acordo com a natureza reta do pensamento é viver na linha de uma existência reativa, domesticada, enfraquecida, cansada, condenada. É viver uma vida que foi amansada e diminuída pelo homem ascético, “feiticeiro e domador de animais de rapina, ao redor do qual todo sadio se torna necessariamente doente”¹². Uma vida reativa é uma vida em que os interesses sensíveis seriam vistos apenas como o erro que deve ser exorcizado do pensamento.

Para Deleuze e Nietzsche, pelo contrário, o pensamento está em afinidade não com a verdade, mas com a vida. Em *Nietzsche e a Filosofia*, Deleuze diz:

Em lugar de um conhecimento que se opõe à vida, um pensamento que afirme a vida. A vida seria a força ativa do pensamento, e o pensamento seria o poder afirmativo da vida. Ambos iriam no mesmo sentido, encadeando-se e quebrando os limites, seguindo-se passo a passo um ao outro, no esforço de uma criação inaudita. Pensar significaria descobrir, inventar novas possibilidades de vida¹³.

Quando Deleuze e Nietzsche defendem que a arte tem que estar além da verdade, eles querem nos dizer que a arte não deve se limitar por valores que não são os do homem, valores

¹¹NIETZSCHE, F. “Para a Genealogia da moral”. In: *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda. 1996. pp. 358-359.

¹²NIETZSCHE, F. “Para a Genealogia da moral”. In: *Obras incompletas*. p. 360.

¹³DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. Ruth Joffily e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio. 1976. p. 48.

que não são os da vida. A busca da arte não é pela verdade e nem por valores que eliminam tudo o que pode haver de acaso, de possibilidade, de desejo, de criação, de afirmação. A arte, tanto para Nietzsche como para Deleuze, é um elemento que assegura a afinidade entre o pensamento e a vida e não uma afinidade entre o pensamento e a verdade. Nesse sentido, a arte se contrapõe ao ideal de verdade do homem ascético, pois não compartilha do interesse em negar a vida, mas, pelo contrário, deseja inventar novas possibilidades de vida, novas maneiras de pensar.

Deleuze questiona então fortemente essa imagem do pensamento que se institui a partir de pressupostos. Para o filósofo francês, pensar não é reconhecer o verdadeiro. Pensamento é criação¹⁴. Em *Nietzsche e a Filosofia* ele nos diz que o pensamento nunca pensa por si mesmo, como também não encontra, por si mesmo, o verdadeiro. “A verdade de um pensamento deve ser interpretada e avaliada segundo as forças ou o poder que o determinam a pensar, e a pensar isso de preferência àquilo”¹⁵.

Como o verdadeiro não está mais em afinidade com o pensamento, se auto-explica então a relevância dada ao indeterminado, ao falso, principalmente quando se fala de arte no contexto deleuziano. Aliás, a concepção de falso acaba por se tornar nessa conjuntura uma condição de possibilidade e um “poder afirmativo e criativo que encontra na obra de arte a sua efetuação, sua verificação, seu devir verdadeiro”¹⁶.

De modo mais claro, a arte, para Deleuze, confirmando sua influência nietzschiana, não deseja se impor como verdade, mas, pelo contrário, é essencialmente mentirosa. Por exemplo, em um dos capítulos de *Imagem-tempo*, intitulado ‘A potência do falso’, ao falar de um novo estatuto da narração, Deleuze apresenta a potência do falso como força criativa das imagens-tempo. Ainda nesse mesmo capítulo, Deleuze nos mostra como o falso torna-se uma fonte de inspiração e uma possibilidade de invenção para o cinema moderno. O que conseqüentemente vem a destronar a forma do verdadeiro das narrativas clássicas.

Como indicamos anteriormente, para Deleuze, pensar nunca é um exercício natural e reto de uma faculdade, assim como também não é estar em afinidade com um valor superior. Então podemos nos perguntar: No que consiste pensar? Para Deleuze, pensar indica primeiramente uma atividade. Como veremos mais adiante, pensar é estar relacionado com o fora. Deleuze combate a imagem dogmática do pensamento justamente por ela ignorar essas

¹⁴O cerne do pensamento deleuziano é justamente a capacidade criativa da filosofia, tese defendida por ele na introdução de *O que é a filosofia ?* (1991), onde ele afirma: “não há céu para os conceitos. Eles devem ser inventados, fabricados ou antes criados” p. 13.

¹⁵DELEUZE, G. *Nietzsche a e filosofia*. p. 49.

¹⁶DELEUZE, G. *Nietzsche a e filosofia*. p. 49.

zonas obscuras que agem sobre o pensamento, ou seja, as inúmeras experiências cotidianas que nos forçam a pensar.

O erro da filosofia, segundo Deleuze, é justamente esse: “pressupor em nós uma boa vontade de pensar, um desejo, um amor natural pela verdade”¹⁷, quando na verdade o pensamento nasce de uma violência original feita a ele, uma “agitação” que o tira de seu estupor natural. Daí Deleuze defender a tese em *Proust e os signos* de que o pensamento é mais fruto de um choque do que de um gosto, ou como ele diria: “Sem algo que force a pensar, sem algo que viole o pensamento, este nada significa. Mais importante do que o pensamento é o que ‘dá a pensar’”¹⁸.

O pensamento, nesse sentido, não decorre de uma simples possibilidade natural. Diferente, ele é algo agressivo, ativo, afirmativo. Consequentemente, o que tira o pensamento de sua imobilidade, de sua “lerdeza” é o encontro com o inesperado, com o inusitado, com o fora, ou seja, com tudo aquilo que força o pensamento a pensar. Portanto, Deleuze afirma que essa instância portadora de problema, essa entidade que assume a tarefa de violentar o pensamento, de colocá-lo em movimento é o signo.

De acordo com Deleuze, o signo se apresenta como uma espécie de segredo que quer ser descoberto, como se seu sentido estivesse sempre emaranhado nele, implícito nele. Esse mistério que envolve o signo é que nos força a tentar interpretá-lo, que nos incita a decifrá-lo. Desse modo, são os encontros com os signos que nos levam a traduzir os seus sentidos. De modo mais claro, em *Proust e os signos* Deleuze diz:

O que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento¹⁹.

A arte, nesse caso, é um meio propício para forçar o pensamento a pensar, para liberar conceitos, para provocar encontros e produzir impactos que arrebatem desse modo o pensamento. “A obra de arte não só nasce dos signos como os faz nascer; o criador é como o

¹⁷DELEUZE, G. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 15.

¹⁸DELEUZE, G. *Proust e os signos*. p. 89.

¹⁹DELEUZE, G. *Proust e os signos*. p. 91.

ciumento, divino intérprete que vigia os signos pelos quais a verdade se trai”²⁰. Daí a importância dada no interior de sua obra à pintura, à literatura e ao cinema, tratados por ele como alimento para um pensamento eminentemente voltado para a filosofia.

Os signos da arte nos forçam a pensar: eles mobilizam o pensamento puro como faculdade das essências. Eles desencadeiam no pensamento o que menos depende de sua boa vontade: o próprio ato de pensar. Os signos mobilizam, coagem uma faculdade: seja inteligência, memória ou imaginação. Essa faculdade, por sua vez, põe o pensamento em movimento, força-o a pensar a essência²¹.

1.1.2. O pensamento sem imagens

Depois de criticar a imagem dogmática do pensamento, Deleuze reivindica então, em *Diferença e repetição*, um ‘pensamento sem imagem’, ou seja, um pensamento que renuncie aos pressupostos filosóficos na tentativa de se desvencilhar da representação. Nem que essa renúncia, dirá Deleuze, seja “à custa das maiores destruições, das maiores desmoralizações”²².

(...) em vez de se apoiar na Imagem moral do pensamento, ela (a filosofia isenta de pressupostos de qualquer espécie) tomaria como ponto de partida uma crítica radical da Imagem e dos “postulados” que ela implica. Ela encontraria sua diferença ou seu verdadeiro começo não num acordo com a Imagem pré-filosófica, mas numa luta rigorosa contra a Imagem²³.

Sob influência de Nietzsche, Deleuze faz um movimento em direção a uma orientação filosófica que engloba a crítica, a criação e a diferença. A melhor maneira então de definir o pensamento deleuziano é como uma “filosofia da diferença”. Como vimos, o mundo da representação não consegue pensar a diferença em si mesma – a não ser fazendo-a passar pela figura do negativo. Vale lembrar que a diferença na imagem dogmática do pensamento foi sempre repelida e encarada como algo exterior que põe em jogo a retidão do pensamento.

²⁰DELEUZE, G. *Proust e os signos*. p. 91.

²¹DELEUZE, G. *Proust e os signos*. p. 92.

²²DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. p. 193.

²³DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. p. 193.

A filosofia da diferença seria então uma filosofia livre da representação, do pensamento dogmático, da subordinação do diferente ao idêntico. Seria também uma filosofia que não desperdiçaria sua potência criativa, sua possibilidade de criar o novo com o modelo da reconhecimento. Até porque, o que seria do pensamento sem as forças que o movimentam? O que seria do pensamento sem a diferença?

O eu penso é o princípio mais geral da representação, isto é, a fonte destes elementos e a unidade de todas estas faculdades: eu concebo, eu julgo, eu imagino e me recordo, eu percebo – como os quatro ramos do cogito. E, precisamente sobre estes ramos, é crucificada a diferença. Quádruplo cambão, em que só pode ser pensado como diferente o que é idêntico, semelhante, análogo e oposto; é sempre em relação a uma identidade concebida, a uma analogia julgada, a uma oposição imaginada, a uma similitude percebida que a diferença se torna objeto de representação. (...) Eis por que o mundo da representação se caracteriza por sua impotência em pensar a diferença em si mesma²⁴.

A reversão do platonismo proposta por Deleuze em um dos apêndices de *Lógica do Sentido* (Platão e o simulacro) é justamente isso: a recusa da primazia do idêntico sobre a diferença. Reverter o platonismo seria então “encurrular” a motivação de Platão de separar as cópias, ou seja, as imagens que tinham pretensão de semelhança, “pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança”²⁵, dos simulacros, isto é, os desvios, as imagens dessemelhantes, “os falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude”²⁶.

O objetivo de Platão era recalcar os simulacros, mantê-los ao fundo, longe da superfície, para que eles não se manifestassem, para que eles não triunfassem. Deleuze irá dizer então que: “O platonismo funda assim todo o domínio que a filosofia reconhecerá como seu: o domínio da representação”²⁷. O simulacro, pelo contrário, se contraporia ao sistema da representação, visto que, daria visibilidade à diferença que a filosofia da representação sempre tentou esconder:

²⁴DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. p. 201.

²⁵DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 262.

²⁶DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*. p. 262.

²⁷DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*. p. 264.

O simulacro é construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude. Eis por que não podemos nem mesmo defini-lo com relação ao modelo que se impõe as cópias, modelo do Mesmo do qual deriva a semelhança das cópias. Se o simulacro tem ainda um modelo, trata-se de um outro modelo, um modelo do Outro de onde decorre uma dessemelhança interiorizada²⁸.

1.1.3. A imagem pictural

Francis Bacon – Lógica da sensação (1981) é o livro onde Deleuze se debruça mais longamente sobre a imagem pictural, por mais que haja também comentários sobre a pintura espalhadas por toda a sua obra, como em *Mil Platôs* (1980) e *O que é a Filosofia?*, por exemplo. Todavia, é no livro sobre o pintor anglo-irlandês que há uma atenção maior de Deleuze em relação à pintura. Mas por qual razão Deleuze dedicou um livro inteiro a um único pintor? O que ele tinha de especial?

Em vez de privilegiar a forma, ou até mesmo a abstração, Bacon mantém em sua pintura uma figura que nem é abstrata, nem propriamente figurativa. Desse modo, Francis Bacon, para Deleuze, seria um dos pintores bem sucedidos na tentativa de escapar da representação na pintura.

Francis Bacon – Lógica da sensação segue então nos mostrando como, ao apresentar figuras desfiguradas, deformadas, Bacon consegue fugir ao figurativo, consegue fugir ao clichê na pintura. O figurativo, segundo Deleuze, com caráter ilustrativo e narrativo implica “a relação entre uma imagem e um objeto que ele deve ilustrar”²⁹. Ao escapar disso, Bacon consegue liberar a figura e pôr fim à narração e à representação. O caráter narrativo e figurativo na pintura, de acordo com Deleuze, deve ser evitado, pois acaba por anular “as possibilidades que a pintura tem de agir por si mesma”³⁰:

Em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. É por isso que nenhuma arte é figurativa. A célebre fórmula de Klee, ‘não apresentar o visível, mas tornar visível’, não significa outra coisa. A tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não são

²⁸DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*. p. 263.

²⁹DELEUZE, G. *Francis Bacon – Lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado (coordenação)... [et al.]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2007. p. 12.

³⁰DELEUZE, G. *Francis Bacon – Lógica da sensação*. p. 13.

visíveis. Da mesma forma, a música se esforça para tornar sonoras forças que não são sonoras. Isso é evidente³¹.

1.1.4. A imagem cinematográfica

No que diz respeito ao estudo da imagem cinematográfica, Deleuze realizou dois livros: *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo*. Para começar, é importante ressaltar que tais obras tratam-se primeiramente de livros de filosofia que abrem espaço para uma discussão filosófica do cinema a partir da observação de conceitos do próprio cinema e não de livros que supostamente dividiriam o que seria o bom e o mau cinema. Como diria Deleuze:

Uma teoria de cinema não é ‘sobre’ o cinema, mas sobre os conceitos que o cinema suscita, e que eles próprios estão em relação com outros conceitos que correspondem a outras práticas, não tendo a prática dos conceitos em geral qualquer privilégio sobre as demais, da mesma forma que um objeto não tem sobre os outros³².

Em *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo* Deleuze busca então uma taxionomia, ou seja, uma classificação das imagens e dos signos correspondentes. Para ele, o cinema “está apto a revelar ou a criar um máximo de imagens diversas, (...) há imagens-percepção, imagens-ação, imagens-afecção e muitas outras”³³. Assim como há “signos internos que caracterizam cada uma dessas imagens”³⁴:

Os grandes gêneros, western, filme policial, filme de história, comédia, etc., não nos dizem nada sobre os tipos de imagem ou sobre os caracteres intrínsecos. Os planos, em compensação, primeiro plano, plano geral, etc., já definem tipos. Mas há muitos outros fatores, luminosos, sonoros, temporais, que intervêm³⁵.

³¹DELEUZE, G. *Francis Bacon – Lógica da sensação*. p. 62.

³²DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. pp. 331-332.

³³DELEUZE, G. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed 34, 1992. p. 62.

³⁴DELEUZE, G. *Conversações*. pp. 62-63.

³⁵DELEUZE, G. *Conversações*. p. 62.

Em capítulos posteriores as questões que envolvem a imagem cinematográfica estarão em foco. Por agora é importante dizer que, por mais que Deleuze negue, *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo*, até certo ponto, são também livros de história do cinema, pois estabelecem um diálogo com os mais diversos autores, ao mesmo tempo em que propõem uma divisão de acordo com um acontecimento histórico, como veremos mais adiante, a Segunda Guerra Mundial.

1.2. Andrei Tarkovski, o criador de imagens temporais

Tanto em seus filmes, como em seu livro *Esculpir o tempo*, Andrei Tarkovski esteve sempre preocupado em explorar a relação entre imagem e tempo. Aliás, tempo vai ser o mais importante princípio de trabalho para ele, na medida em que, segundo ele mesmo crê e afirma, a imagem no cinema “é essencialmente a observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo”³⁶. Mas que tempo é esse ao qual Tarkovski se reporta?

Uma das mais importantes teses desenvolvidas por Tarkovski em *Esculpir o tempo*, que trabalharemos mais adiante, e que já adiantaremos aqui, é a ideia de tempo como memória. Tal tese fica clara na seguinte passagem, quando Tarkovski nos diz: “O tempo e a memória incorporam-se numa só entidade; são como os dois lados de uma medalha. É por demais óbvio que, sem o tempo, a memória também não pode existir”³⁷. Ora, afirmar que o tempo forma um todo coeso com a memória é o mesmo que dizer que o passado, as lembranças encontram-se sempre em uma relação de simultaneidade com o “presente”, o vivido. Falar de “presente” implica necessariamente falar do outro lado da medalha, ou seja, o passado. Assim como falar do passado envolve claramente falar do presente. É preciso de um corpo para lembrar, um corpo que vivencia e age. Podemos afirmar então que o tempo ao qual Tarkovski se reporta não é o tempo cronológico, espacializado que marca nossa vida cotidiana, mas algo próximo do que Bergson chama de tempo real. Mais adiante trabalharemos as implicações dessa tese, por agora é importante observar como Tarkovski esteve sempre preocupado em trabalhar o tempo em seus filmes. Notamos essa relevância ao explorarmos seus principais filmes - desde *a Infância de Ivan*³⁸ (1962) e naturalmente em seu

³⁶TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 77.

³⁷TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 64.

³⁸Antes de *A infância de Ivan*, Tarkovski tinha realizado um curta-metragem chamado *Os assassinos* (1956) e dois média-metragens: *Hoje não haverá saída livre* (1959) e *O rolo compressor e o violino* (1960). Todavia, não obstante a qualidade e os elogios, Tarkovski não considerava tais filmes como pertencentes a sua filmografia. Para ele, esta, só se iniciaria, de fato, com a adaptação do romance de Vladimir Bogolomov que veio resultar no roteiro de *A infância de Ivan* (1962).

filme mais auto-biográfico, *O espelho* (1975). Ele dirá até em *Esculpir o tempo* que o cinema é como um “vasto edifício de memórias”³⁹.

Desde *L'arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat* (1895) de Lumière, o homem descobriu como registrar uma impressão do tempo. A partir dali, Tarkovski irá observar o surgimento da “a possibilidade de reproduzir na tela esse tempo, e de fazê-lo quantas vezes se desejasse, de repeti-lo e retornar a ele”⁴⁰. Para o realizador russo, ninguém podia negar a capacidade que o cinema tinha de registrar o tempo, de imprimi-lo em celuloide:

A força do cinema, porém, reside no fato de ele se apropriar do tempo, junto com aquela realidade material à qual ele está indissolavelmente ligado, e que nos cerca dia após dia e hora após hora. O tempo, registrado em suas formas e manifestações reais; é esta a suprema concepção do cinema enquanto arte, e que nos leva a refletir sobre a riqueza dos recursos ainda não usados pelo cinema, sobre seu extraordinário futuro. A partir desse ponto de vista, desenvolvi as minhas hipóteses de trabalho, tanto práticas, quanto teóricas⁴¹.

Tarkovski, ao ser questionado sobre o motivo que faz as pessoas irem ao cinema, reforça ainda mais a importância do tempo para ele ao responder dizendo que o que leva as pessoas a saírem de casa e irem até uma sala de cinema é o tempo. Segundo ele, o espectador vai ao cinema em busca de uma experiência viva e nenhuma outra arte “amplia, enriquece e concentra a experiência de uma pessoa. (...) É esse o poder do cinema: ‘estrelas’, roteiros e diversão nada têm a ver com ele”⁴².

Assim como o nome que dá título ao seu livro, esculpir o tempo é também o trabalho do realizador cinematográfico. Tarkovski encara o filme como se fosse um bloco de tempo que pudesse ser moldado. O realizador, nesse sentido, seria uma espécie de escultor. Todavia, em vez de esculpir o mármore, a pedra ou a madeira, trabalharia com o tempo, esculpiria o tempo.

O cineasta tiraria do tempo àquilo que não é necessário e deixaria apenas o que seria um componente essencial da imagem cinematográfica. “Trata-se de selecionar e combinar os

³⁹TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 67.

⁴⁰TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 71.

⁴¹TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. pp. 71-72.

⁴²TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 72.

segmentos de fatos em sucessão, conhecendo, vendo e ouvindo exatamente o que se encontra entre eles e o tipo de ligação que os mantém unidos. Isso é cinema”⁴³.

O que tentarei mostra na sequência do trabalho é como há a predominância da imagem-cristal⁴⁴, imagem-tempo especial, no cinema de Tarkovski. Assim como também há proximidade entre as análises feitas pelo realizador russo em seu livro e as teses formuladas por Deleuze em *Imagem-tempo*, influenciado, como veremos mais adiante, por Henri Bergson.

1.3. Bergson e a crítica ao cinematógrafo

A fraqueza é grande, a força é insignificante. Quando uma pessoa nasce, ela é fraca e flexível. Ao morrer, é forte e dura. Quando uma árvore cresce, ela é flexível e macia, e quando fica seca e dura, ela morre. A dureza e a força são companheiras da morte. A flexibilidade e a fraqueza traduzem o frescor da vida. Então, o que endureceu não vence.

Lao- Tsé, Tao Te Ching (passagem presente no Diário pessoal de Tarkovski.)

Até o conceito de imagem-cristal, um longo caminho é percorrido. De início podemos afirmar que o estudo que Deleuze realiza em torno do cinema tem início a partir de seu diálogo com Henri Bergson, filósofo francês que juntamente com Spinoza e Nietzsche figuram entre os maiores para Deleuze.

Bergson foi um dos raros pensadores que soube impor novos conceitos, que soube criar. Devido a isso, Deleuze destina um livro inteiro a ele, trata-se de *Bergsonismo* (1966), livro onde há uma dedicada análise do pensamento bergsoniano. Nele, podemos encontrar um estudo sobre os conceitos de intuição, duração, impulso vital e memória. Todavia, o interesse de Deleuze por Bergson, como veremos, vai além de escrever *Bergsonismo*.

O pensamento bergsoniano é importante para a filosofia deleuziana e suas teorias circulam por toda a obra de Deleuze. Essa influência é mais notável ainda em seus livros dedicados ao cinema. Mas daí surge o primeiro problema. Como podemos dizer que Bergson

⁴³TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 74.

⁴⁴Os conceitos de imagem-tempo e imagem-cristal serão definidos em capítulos posteriores.

foi a principal influência de Deleuze em seus livros sobre o cinema, se o mesmo estabelece uma feroz crítica ao cinematógrafo em seu livro *A Evolução Criadora*?

Tentando responder a essa questão, podemos inicialmente dizer que Bergson utilizou o cinema, na verdade, como analogia para falar do método como a inteligência apreende o conhecimento da realidade. Podemos afirmar então que a crítica ao cinema, ou mecanismo cinematográfico, conforme ele mesmo nomeia, se solidifica quando defende que o mesmo, assim como o intelecto, é por natureza um mecanismo de espacialização - que anula a duração que constitui o movimento da vida e só consegue reconstituir o movimento através de cortes imóveis, instantes privilegiados.

O cinema vira alvo de crítica justamente por seguir na contramão do que Bergson desejava que fosse o caminho da filosofia, ou seja, um caminho filosófico que visse “na duração o próprio tecido de que a realidade é feita”⁴⁵. Em outras palavras, o que a filosofia deveria fazer, de acordo com Bergson, era fugir da ilusão do falso movimento, do vínculo matéria e forma característico da tradição clássica.

Bergson desejava uma filosofia cujo método de conhecimento seria não intelectual, mas intuitivo. Qualquer outro método que não fosse o da intuição falsearia radicalmente a atitude filosófica, visto que só o conhecimento intuitivo, segundo Bergson, permitiria o conhecimento da vida além do conhecimento da matéria. Só o método intuitivo possibilitaria encarar a realidade como um perpétuo devir.

A inteligência, bastante criticada em *A evolução criadora*, buscava mais solidificar o fluente do que penetrá-lo e compreendê-lo. Os fins sempre interessavam mais do que os meios. A praticidade da vida sempre era mais importante do que a própria vida. Desse modo, o conhecimento intuitivo, por se opor ao conhecimento intelectual, era sacrificado. Bergson em *A Evolução Criadora* diz:

De fato, na humanidade de que fazemos parte, a intuição é quase que completamente sacrificada à inteligência. Parece que a consciência tenha precisado esgotar o melhor de sua força em conquistar a matéria e em reconquistar-se a si própria. Essa conquista, nas condições particulares em que se deu, exigia que a consciência se adaptasse aos hábitos da matéria e concentrasse toda sua atenção neles, enfim, que se determinasse mais especialmente em inteligência. A intuição está aí, no entanto, embora vaga e sobretudo descontínua. É uma lâmpada quase que apagada, que só

⁴⁵BERGSON, H. *A Evolução criadora*. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes. 2005. p. 295.

se reanima de longe em longe, por alguns instantes apenas. Mas reanima-se, em suma, ali onde um interesse vital está em jogo. Sobre nossa personalidade, sobre nossa liberdade, sobre o lugar que ocupamos no conjunto da natureza, sobre nossa origem e talvez sobre nosso destino, projeta uma luz vacilante e fraca, mas que nem por isso rasga menos a obscuridade da noite em que nos deixa a inteligência⁴⁶.

Em *Esculpir o tempo*, Andrei Tarkovski, ao tentar entender o papel da arte como tal, nos diz que ela, assim como a ciência, é um meio de assimilação do mundo pelo homem. Todavia, o que diferencia as duas é que a arte tenta “persuadir as pessoas não através de argumentos racionais irrefutáveis, mas através da energia espiritual com que o artista impregnou a obra”⁴⁷.

A intuição vem ressaltada na obra de Tarkovski, tanto no que se refere à ciência quanto à arte, embora a intuição do cientista não tenha nada a ver com a do poeta. Tarkovski tenta nos explicar dizendo que:

A intuição do cientista nunca deixará de ser um código indicativo de uma dedução lógica (...). O processo empírico do conhecimento intelectual não pode explicar o nascimento de uma imagem artística – única, indivisível, criada e existente num plano diverso daquele do intelecto⁴⁸.

Não realizo um estudo na tentativa de igualar a intuição bergsoniana à intuição que Tarkovski aborda em *Esculpir o tempo*. Todavia, já podemos observar uma primeira aproximação entre o filósofo francês e o realizador russo. Notamos que tanto Bergson como Tarkovsky falam da mesma coisa quando entendem que o processo de conhecimento intelectual é limitado e não pode apreender tudo.

Conforme Bergson nos ensina, a inteligência nunca vai além do conhecimento da matéria, visto que opera sempre a partir dos conceitos já feitos até a realidade, como se o mundo tivesse que vestir uma roupa já fabricada.

⁴⁶BERGSON, H. *A Evolução criadora*. p. 290.

⁴⁷TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 40.

⁴⁸TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 44.

Para Tarkovsky há sempre algo que não se ajusta ao pensamento consciente, mas que surge como uma espécie de “lampejo súbito de iluminação”. Trata-se de um conhecimento de outra ordem, existente num plano diverso, já bem distante daquele apreendido pelo intelecto.

Em *A Evolução Criadora*, Bergson nos diz que o mecanismo cinematográfico vem se confundir com o mecanismo do pensamento. Isso quer dizer que: o cinema, assim como a inteligência, não atinge o movimento real, mas apenas o movimento artificialmente criado. Nesse sentido, tanto um mecanismo como o outro, segundo Bergson, acaba por anular a duração.

Na introdução de *O pensamento e o movente*, Bergson vai nos mostrar como a inteligência se harmoniza o tempo todo com a matéria, concentrando toda sua atenção no resultado. O movimento real e a qualidade são ignorados. Ainda que anote o momento da passagem, ainda que pareça se interessar então pela duração, a inteligência, segundo Bergson limita-se a constatar a simultaneidade de duas paradas virtuais: “parada do móvel que ela considera e parada de um outro móvel cujo curso seria supostamente o do tempo. Mas é sempre com imobilidades, reais ou possíveis, que ela quer lidar”⁴⁹.

Segundo Bergson, a inteligência tem necessidade de pontos de apoio e busca por toda parte sempre a fixidez. Mesmo quando não opera mais sobre a matéria bruta, ainda assim, segue os hábitos que contraiu nesta operação. É por isso a forma como a inteligência opera vem criticada por Bergson e, em contrapartida, a crítica se dirige também ao mecanismo cinematográfico. De acordo com Bergson, nem o mecanismo da inteligência, nem o cinematográfico pode comunicar a qualidade heterogênea do real, mas apenas mascarará-la indo de um objetivo atingido para outro objetivo atingido, de um repouso para outro como se operasse por meio de uma série de pulos.

Ao anular a duração que constitui a realidade mesma da vida, o mecanismo do pensamento apenas nos dá uma representação artificial e simbólica, onde o movimento não passa de uma pose após outra pose, como se fossem fotografias empilhadas uma após a outra. Bergson observa que o cinematógrafo, ao captar apenas um fotograma do real, tem uma atuação semelhante. Nesse sentido, nem a inteligência, nem o cinema pode reconstituir o movimento, mas apenas fragmentá-lo:

Assim faz o cinematógrafo. Com fotografias, cada uma das quais representa o regimento em uma atitude imóvel, reconstitui a mobilidade do regimento que passa. [...] Para que as imagens ganhem animação, é preciso que

⁴⁹BERGSON, H. *O pensamento e o movente*. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes. 2006. p. 8.

haja movimento em algum lugar. O movimento realmente existe aqui, com efeito, está no aparelho. É porque a película cinematográfica se desenrola, levando sucessivamente as diversas fotografias da cena a darem seguimento umas às outras, que cada ator dessa cena reconquista sua mobilidade: ele enfileira todas as suas atitudes sucessivas no invisível movimento da película cinematográfica. [...] Tal é o artifício do cinematógrafo. E tal é também o de nosso conhecimento. Em vez de nos prendermos ao devir interior das coisas, postamo-nos fora delas para recompor artificialmente seu devir. [...] Resumiríamos então tudo o que precede dizendo que o mecanismo de nosso conhecimento usual é de natureza cinematográfica.⁵⁰

1.4. A imagem e o movimento

1.1.4. A primeira tese sobre o movimento: o movimento não se confunde com o espaço percorrido

Por um lado, atribuímos ao movimento a própria divisibilidade do espaço que percorre, esquecendo que se pode perfeitamente dividir uma coisa, mas não um ato – e por outro, habituamo-nos a projetar este mesmo ato no espaço, a aplicá-lo ao longo da linha que o móvel percorre, numa palavra, a solidificá-lo.

Bergson em Ensaio sobre os dados imediatos da consciência.

No primeiro capítulo de *Imagem-movimento* Deleuze debruça-se sobre as teses sobre o movimento elaboradas por Bergson, ao todo três. Já sabemos que tanto a inteligência, como o mecanismo cinematográfico, contestadas por Bergson no quarto capítulo de *A Evolução Criadora*, só conseguem lidar com o imóvel. Nesse capítulo Bergson nos mostra como a concepção estática de vistas imóveis por meio das quais o mecanismo do pensamento e o cinematográfico reconstituíam o movimento era artificial e ilusório. Então o que seria o movimento para Bergson e até que ponto as teses que ele elabora têm influência no trabalho realizado por Deleuze em torno do cinema?

⁵⁰BERGSON, H. *A Evolução criadora*. pp. 330-331

A primeira tese sobre o movimento que Deleuze revisita em *Imagem-movimento* diz que não se deve confundir o movimento com o espaço percorrido. “O espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o ato de percorrer”⁵¹. A temporalidade diverge. Enquanto o espaço pode ser dividido sem mudar de natureza, o movimento mesmo, o ato, é indivisível, irreconstituível, “único”.

Para Bergson, mesmo multiplicando os cortes imóveis, é impossível reconstituir o movimento. Nesse caso, o movimento da flecha que voa, conforme o exemplo de Zenão, não pode ser dividido. A flecha nunca está em nenhum ponto do seu trajeto, assim como um dos passos da corrida de Aquiles - conforme outro exemplo de Zenão que Bergson nos dá - também não está em nenhum ponto da trajetória. Tanto a flecha que voa, como o passo da corrida de Aquiles é um ato simples, indivisível, heterogêneo. Tentar espacializar o movimento, segundo Bergson, implica em imobilidades. Zenão, ao distinguir dois atos sucessivos onde há um só, acaba confundindo espaço e movimento.

O cinematógrafo, sob o olhar crítico de Bergson, no quarto capítulo de *A evolução Criadora*, não passa de uma projeção de fotogramas fixos, diferentes uns dos outros e separados por intervalos vazios. Bergson irá dizer que é justamente nesse intervalo, entre um fotograma e outro, nessa brecha em que a tela fica vazia e negra, que o movimento se perde. Mais uma vez Bergson nos diz: “O movimento escorregará para o intervalo, pois toda tentativa de reconstituir a mudança com estados implica essa proposição absurda de que o movimento é feito de imobilidades”⁵².

O método cinematográfico, como Bergson sugere, apenas oferece o movimento de modo artificial, produzindo uma espécie de ilusão de ótica. A crítica de Bergson ao cinema se dirige a essa forma como o aparelho, através da sucessão de instantes privilegiados, tentava reconstituir o movimento do objeto real, em busca de uma ilusão de mobilidade. O movimento mesmo, conforme Bergson acreditava que deveria ser nunca seria reconstituído, pois só existia a pretensão de produzir um efeito de continuidade e não a continuidade ela mesma.

Em seu livro *Deleuze, a arte e a filosofia*, Roberto Machado vai concordar com Bergson no que se refere a dizer que o movimento é reproduzido pelo cinema de modo artificial. Todavia, para Machado, o movimento apresentado, o movimento tal como aparece ao espectador, não é artificial⁵³. Portanto, os meios de reprodução são artificiais, mas não o

⁵¹DELEUZE, G., *Imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense. p. 9.

⁵²BERGSON, H. *A Evolução criadora*. p. 333.

⁵³ROBERTO. M. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009. p. 250.

resultado. O movimento que aparece na tela, de acordo com Machado, chega ao espectador de modo legítimo⁵⁴.

Como Deleuze sugere em *Imagem-movimento*, o cinema nos oferece não o fotograma, não o instante privilegiado, “mas uma imagem média a qual o movimento não se acrescenta, não se adiciona”⁵⁵, mas, ao contrário, pertence à imagem-média enquanto dado imediato.

O que Deleuze vai nos mostrar é que o cinema, contrariamente ao que pensava Bergson, nos oferece uma imagem-movimento, ou seja, “oferece-nos um corte, mas um corte móvel”⁵⁶ e não um corte imóvel + movimento abstrato, como acreditava Bergson. O movimento não se soma a imagem, pois ela, a imagem, já é movimento. Quando vamos ao cinema apreendemos a imagem como movimento, e é exatamente isso que Deleuze quer dizer quando fala em imagem-movimento, ou seja, a imagem e o movimento fazendo uma fusão em um só conceito. Nesse sentido, o cinema faria do movimento o dado imediato da imagem.

O fato de Bergson ter feito uma crítica ao cinema em *A evolução criadora*, chegando mesmo a nomeá-la de ilusão cinematográfica, não impediu que Deleuze, a partir de sua leitura de *Matéria e Memória* do próprio Bergson, tenha conjugado a descoberta de uma imagem-movimento à imagem cinematográfica. Cíntia Vieira, em seu ensaio “Imagem, matéria e movimento: equivalências bergsonianas para uma ético-poética deleuziana” irá dizer:

Deleuze sustenta que o fato de a projeção cinematográfica operar pela sucessão de fotogramas não significa que a imagem resultante de tal operação tenha uma relação extrínseca com o movimento. Ao contrário, o cinema se distancia da percepção natural, operando cortes móveis do movimento que dão acesso à sua duração concreta⁵⁷.

Ao elaborar o conceito de imagem-movimento a partir das teses de Bergson, Deleuze, vai contra a vontade do próprio Bergson e afirma que há sim, com o cinema, a possibilidade de um movimento verdadeiro. Pode parecer estranha a liberdade de Deleuze frente ao trabalho

⁵⁴Roberto Machado afirma que Deleuze em *Imagem-movimento* realiza uma de suas torções interpretativas. Isso acontece, segundo ele, de dois modos: primeiro, postulando, a partir de Nietzsche, que a essência de uma coisa não aparece no início, mas no meio. Nesse sentido, segundo Machado, Deleuze situaria a crítica de Bergson em relação ao cinema apenas ao seu início (cinema ‘primitivo’). Início esse em que ainda não havia propriamente imagem-movimento. “Segundo, e mais fundamentalmente, esse uso de Bergson como intercessor é feito pela retomada do conceito de percepção tal como é encontrado em *Matéria e Memória*, de 1896, praticamente contemporâneo do cinematógrafo de Louis Lumière, que é de 1895”. In ROBERTO. M. *Deleuze, a arte e a filosofia*. p. 250.

⁵⁵DELEUZE, G. *Imagem-movimento*. p. 10.

⁵⁶DELEUZE, G. *Imagem-movimento*. pp. 10-11.

⁵⁷VIEIRA, C. “Imagem, matéria e movimento: equivalências bergsonianas para uma ético-poética deleuziana”. In: NOVA, V. e MAIA, A. (orgs) *Ética e Imagem*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010. p. 115-122. p. 118.

de Bergson, todavia, ele mesmo explica em seu texto famoso “Carta a um crítico severo” que, o que o permitiu tal liberdade, foi a maneira como ele concebia a história da filosofia, como ele mesmo explica:

Minha principal maneira de me safar nessa época foi concebendo a história da filosofia como uma espécie de enrabada (...). Eu me imaginava chegando pelas costas de um autor e lhe fazendo um filho, que seria seu, e no entanto seria monstruoso. Que fosse seu era muito importante, porque o autor precisava efetivamente ter dito tudo aquilo que eu lhe fazia dizer. Mas que o filho fosse monstruoso também representava uma necessidade, porque era preciso passar por toda espécie de descentramentos, deslizos, quebras, emissões secretas que me deram muito prazer. Meu livro sobre Bergson me parece exemplar nesse gênero⁵⁸.

1.4.2. Do cinema primitivo à evolução do plano:

Deleuze desconfia que Bergson⁵⁹, ao formular sua crítica ao cinematográfico, na verdade, queria criticar não o cinema como um todo, mas apenas o início do cinema: ‘o cinema primitivo’.

Em seus primórdios, por ainda estar preso às pessoas e às coisas, o cinema, imitava a percepção natural. Nesse período, não havia a maturidade linguística⁶⁰. A câmera ainda era fixa e o plano imóvel. Podemos mesmo dizer que esse cinema ainda não tinha aprendido a contar uma história. Os filmes eram compostos de um só plano e não se podia ainda falar de montagem. Tudo era muito simples.

L’arrivée d’un Train en Gare de La Ciotat (1895) é um bom exemplo de cinema primitivo⁶¹. Trata-se de um curto filme dos irmãos Lumière, inventores do cinematografo⁶²,

⁵⁸DELEUZE, G. *Conversações*. p. 14

⁵⁹Bergson morreu no ano em que *Cidadão Kane* (1941) de Orson Welles foi lançado. É complicado acreditar que Bergson não tenha tido acesso a filmes mais complexos. É mais fácil crer que ele não tenha voltado atrás em sua crítica ao cinematografo, porque, afinal de contas, ele só mencionou o cinema para fazer uma analogia com o intelecto, que era quem ele realmente queria criticar. Todavia o trabalho deixa de lado essa hipótese para seguir a de Deleuze mencionada anteriormente.

⁶⁰O desenvolvimento do cinema, para Deleuze, seguia a explicação do próprio Bergson, citada por Deleuze em *Imagem-movimento*, quando ele diz que: “a essência de uma coisa nunca aparece no princípio, mas no meio, no curso de seu desenvolvimento, quando suas forças se consolidaram” ver DELEUZE, G. *Imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense. 1985. p. 11.

⁶¹Porém, conforme Arlindo Machado indica em seu livro *Pré-cinemas e Pós-cinemas*, há um desacordo quando o assunto é estabelecer uma data de nascimento para o cinema e também um desacerto no que se refere ao que já podia ser considerado cinema ou não. Machado escreve em um dos capítulos do seu livro: “Sadoul (1946),

que mostrava um trem a vapor chegando à estação em uma só tomada. Não havia nenhuma história sendo contada, tratavam-se apenas de imagens ‘naturais’ retratadas de forma documental. Além do já citado *L’arrivée d’un Train en Gare de La Ciotat*, outros filmes foram feitos nesse período, entre eles podemos citar: *Barque sortant du port* (1895), *Partie de boules* (1895), *Démolition d’un mur* (1896), *Bataille de boules de neige* (1896), *Partie de cartes* (1897), entre outros. Nota-se com base na observação desses filmes, que a linguagem cinematográfica ainda não era desenvolvida e o uso da técnica ainda era muito difícil⁶³.

A evolução do cinema apenas ocorre quando se dão mudanças de ordem tecnológica, como por exemplo, a possibilidade de movimento da câmera e as inovações no processo de montagem. A câmera, outrora presa ao chão (cinema primitivo) se emancipa e passa a vagar. O plano deixa de ser espacial e torna-se temporal. A montagem passa a possibilitar a linearização da narrativa. Nesse momento, o cinema atinge certo grau de evolução.

Isso só foi possível na primeira metade do século XX com o cineasta americano D.W. Griffith (1875-1948), nos filmes *Nascimento de uma nação* (1916) e *Intolerância* (1916). “O Griffith do período *Biograph* (1908-1913) permanece ainda em grande parte apoiado no

Deslandes (1966), e Mannoni (1995), autores dos volumes mais respeitados sobre a invenção técnica do cinema, assinalam como significativos a invenção dos teatros de luz por Giovanni della Porta (século XVI), das projeções criptológicas por Athanasius Kircher (século XVII), da lanterna mágica por Christiaan Huygens, Robert Hooke, Johannes Zahn, Samuel Rhanaeus, Petrus van Musschenbroek e Edme-Gilles Guyot (séculos XVII e XVIII), do Panorama por Robert Barker (século XVIII), da fotografia por Nicéphore Niépce e Louis Daguerre (século XIX), os experimentos com a persistência retiniana por Joseph Plateau (século XIX), os exercícios de decomposição do movimento por Étienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge (século XIX), até a reunião mais sistemática de todas essas descobertas e invenções num único aparelho por *bricoleurs* como Thomas Edison, Louis e Auguste Lumière, Max Skladanowsky, Robert W. Paul, Louis Augustin Le Prince e Jean Acme LeRoy, no final do século passado. Mas, assim fazendo, eles estão privilegiando algumas das técnicas constitutivas do cinema, justamente aquelas que se pode datar cronologicamente. Outras técnicas, entretanto, como é o caso da *câmera obscura* e de seu mecanismo de produção de perspectiva, bem como a síntese do movimento, perdem-se na noite do tempo. Já no século X, pelo menos, o matemático e astrônomo árabe Al-Hazen havia estudado vários procedimentos que hoje chamaríamos de cinematográficos. E, na antiguidade, Platão, descreveu minuciosamente o mecanismo imaginário da sala escura de projeção, enquanto Lucrécio já se referia ao dispositivo de análise do movimento em instantes (fotogramas) separados”. Ver MACHADO, A. *Pré-cinemas e Pós-cinemas*. Campinas: Pairus Editora. 5ª edição. 1997. pp. 12- 13.

⁶²Para os seus inventores, o cinematógrafo era apenas um instrumento científico que reproduzia o movimento. Seu futuro como aparelho de entretenimento não era certo. Mesmo que o público no início se divertisse, os Irmãos Lumière acreditavam que era fruto apenas do fascínio da novidade e que logo seria cansativo.

⁶³Rodrigo Guéron diz em seu livro que em grande parte o sucesso do cinema no início, era resultado do próprio cinema. O cinema é que era um fenômeno, uma estrela. Tudo era novidade. Os primeiros expectadores saíam correndo da sala de projeção, aterrorizados diante da máquina a vapor que avançada da tela em direção a plateia. “Em grande parte, era essa mágica que se aplaudia e admirava nos vaudevilles que exibiam filmes, entre outras atrações. Filmes que também eram exibidos nas feiras, nas praças, nos circos e parques de diversões, onde, nos primeiros anos, o cinema se tornou ele mesmo uma estrela. Quer dizer, o que era aplaudido pelo público, em primeiro lugar, era a máquina-cinema” ver GUÉRON, R. *Da imagem ao clichê, do clichê a imagem; Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro: NAU Editora. 2011. p. 33.

quadro fixo primitivo. (...) Sair de campo ainda significa (...) sair de cena, ir para os bastidores, como no teatro”⁶⁴.

Só com *Nascimento de uma nação* e *Intolerância* é possível observar o fim do cinema primitivo e o início da maturidade linguística. Daí Arlindo Machado em seu livro *Pré-cinemas e Pós-cinemas* dizer que:

Em *O nascimento da nação*, Griffith já não espera mais uma ação acabar para cortar; ele dá o corte em pleno ápice da ação, tornando mais ágil a montagem e provocando no espectador a excitação da própria ação que se desenrola na tela. Aos poucos, ele vai substituindo as elipses abruptas, os encavalamentos temporais e os quadros autônomos do primeiro cinema por uma sequência sintagmática *sui generis*, na qual o que conta, acima de tudo, é a continuidade do tempo e a homogeneidade do espaço⁶⁵.

1.4.3. A segunda tese sobre o movimento: a representação do movimento feita pelos antigos e a representação do movimento feita pelos modernos

A segunda tese de Bergson sobre o movimento diz respeito a duas ilusões diferentes do movimento que Bergson trabalha em *A evolução criadora*: a representação do movimento feita pelos antigos e a representação do movimento feita pelos modernos.

Para os antigos, o movimento se explica como algo que existe em função de formas, modelos, pontos de referência perfeitos. “Ideias que são, elas próprias, eternas e imóveis”⁶⁶. Os gregos tinham condenado o devir e subtraído a lei do tempo. As ideias, para eles, eram o todo da realidade inteligível e representavam o equilíbrio teórico do ser. Nessa conjuntura, o devir equivalia ao não-ser platônico. Logo, a duração, considerada destrutiva, seria anulada e as coisas reconduzidas às ideias, ou seja, aos puros conceitos que não duravam, mas que, do contrário, sintetizavam toda a realidade.

O procedimento da filosofia antiga ignorava o movimento real e apenas trabalhava com um momento do tempo, com um ponto. Como o devir chocava os hábitos do pensamento e se inseria mal nos quadros da linguagem, os gregos o declararam ilusório, falso. A filosofia

⁶⁴MACHADO, A. *Pré-cinemas e Pós-cinemas*. p. 109.

⁶⁵MACHADO, A. *Pré-cinemas e Pós-cinemas*. p. 111.

⁶⁶DELEUZE, G. *Imagem-movimento*. p. 12.

antiga, diz Bergson em *A Evolução Criadora*, “parte da forma, vê nela a essência mesma da realidade (...) a duração e o devir não seriam mais que a degradação”⁶⁷.

Tão importante para Bergson, a duração era vista pelos gregos apenas como a degradação da Ideia. Vale lembrar que Platão atribuía a plenitude do ser ao mundo das ideias eternas e imóveis. Nesse sentido, se para Bergson a forma era apenas uma transição, para Platão ela era a essência mesma da realidade⁶⁸.

A outra maneira de abordar o movimento é a da ciência moderna. A diferença entre a representação do movimento dos antigos e a representação do movimento dos modernos era que, enquanto os antigos consideravam apenas os instantes privilegiados, os modernos consideravam todo e qualquer momento. Para os modernos, todos os instantes se equivaliam e nenhum deles tinha o direito de se instituir como instante representativo ou dominador dos outros. “Mesmo que o movimento fosse recomposto, ele não era mais recomposto a partir de elementos transcendentais (poses), mas a partir de elementos materiais imanentes (cortes)”⁶⁹.

Os modernos, ao introduzirem o tempo como variável independente, conseguiam recompor o movimento não mais a partir do estático, mas a partir de instantes relativos onde todos os momentos da trajetória eram importantes.

No entanto, apesar da diferença em relação aos antigos, a ciência moderna opera também de acordo com o mecanismo cinematográfico do pensamento, visto que capta vistas da realidade como se fossem fotografias instantâneas, mas não a realidade mesma. Bergson diz: “É o mesmo mecanismo cinematográfico nos dois casos, mas, no segundo, atinge uma precisão que não pode ter no primeiro”⁷⁰.

Na ciência moderna, não se trata de uma pose, de um instante privilegiado, como na ciência antiga, mas de um instante qualquer em relação a instantes quaisquer. Uma foto instantânea que isola qualquer momento que seja e põe todos no mesmo plano. “É assim que o galope de um cavalo se espalha (...) num número tão grande quanto se queira de atitudes sucessivas, em vez de se contrair numa atitude única, que brilharia num instante privilegiado e iluminaria todo um período”⁷¹.

⁶⁷BERGSON, H. *A Evolução criadora*. p. 344.

⁶⁸Bergson confirma que as formas e as ideias, tanto para Platão como para Aristóteles, correspondem apenas a momentos estáticos sem duração, momentos que foram fixados pela linguagem. Ele diz: “Na física de Aristóteles, é pelos conceitos do alto e do baixo, de deslocamento espontâneo e de deslocamento forçado, de lugar próprio e de lugar alheio, que se define o movimento de um corpo lançado no espaço ou caindo em queda livre”. In: BERGSON, H. *A Evolução criadora*. p. 357.

⁶⁹DELEUZE, G. *Imagem-movimento*. p. 12.

⁷⁰BERGSON, H. *A Evolução criadora*. p. 359.

⁷¹BERGSON, H. *A Evolução criadora*. p. 359.

Como Deleuze sugere em *Imagem-movimento*, o cinema está inserido na concepção moderna visto que reconstitui o movimento não através de poses que se transformam em outras poses, mas através de instantes quaisquer, instantes equidistantes que dão impressão de continuidade.

Embora Bergson não reconheça no cinema um aliado de seu projeto filosófico, nem considere o modo como a ciência moderna aborda o movimento, Deleuze em *Imagem-movimento* sustenta que a ciência moderna, por reportar o movimento a momentos quaisquer, e o cinema por estar inserido nessa concepção, tornam-se capazes de pensar a produção do novo. Ele diz:

Quando reportamos o movimento a momentos quaisquer, devemos nos tornar capazes de pensar a produção do novo, isto é, do notável e do singular em qualquer um desses momentos: trata-se de uma conversão total da filosofia; e é o que Bergson se propõe finalmente fazer: dar a ciência a metafísica que lhe corresponde e que lhe está faltando como uma metade falta à outra metade. Mas é possível se deter nesse caminho? É possível negar que as artes também tenham de fazer tal conversão? E que o cinema seja um fator essencial a esse respeito, e que ele tenha inclusive um papel no nascimento e na formação deste novo pensamento, deste novo modo de pensar?⁷²

Assim como Bergson sustenta que a ciência moderna tem necessidade de uma nova filosofia, uma filosofia que seguisse o fluxo do real, Deleuze sugere que ela (a filosofia) tem a necessidade de uma nova arte que realize também o que Bergson espera da filosofia. Como Cíntia Vieira irá dizer: “o cinema deixaria de ser apenas um meio de dar visibilidade a uma antiga e ilusória maneira de conceber o movimento, para se tornar um fator importante na elaboração de um novo modo de pensá-lo, aliando-se às revoluções em curso na ciência, nas demais artes e na filosofia”⁷³.

O cinema, nesse sentido, confirmaria o que Bergson queria para a filosofia, ou seja, seria a arte aliada na formação de um novo pensamento e, conseqüentemente, faria exatamente o que se esperava que a filosofia fizesse: pensar o movimento real e o tempo de modo independente do espaço.

⁷²DELEUZE, G. *Imagem-movimento*. p. 16.

⁷³VIEIRA, C. “Imagem, matéria e movimento: equivalências bergsonianas para uma ético-poética deleuziana”. In: NOVA, V. e MAIA, A. (orgs) *Ética e Imagem*. p. 119.

Desse modo, o cinema, não seria apenas um mero reproduzidor de ilusão, como pensava Bergson, ao defender que as imagens do cinema são simplesmente ordenadas por uma sucessão de cortes imóveis. Ao contrário, o que Deleuze nos mostra é a capacidade do cinema, das imagens-movimento, de lidar com o próprio fluxo do real. Tornando-se assim aliado do próprio pensamento bergsoniano que antes criticava-o. Tarkovski também parecia compreender essa capacidade que o cinema tinha de lidar com a duração quando diz que “nenhuma outra arte pode comparar-se ao cinema quanto à força, a precisão e à inteireza com que ele transmite a consciência dos fatos e das estruturas estéticas existentes e em mutação no tempo”⁷⁴.

1.4.4. A terceira tese sobre o movimento: o movimento como corte móvel da duração

Por fim, a terceira tese bergsoniana diz que o movimento é um corte móvel da duração, ou seja, o movimento exprime algo mais profundo que é a mudança na duração ou no todo⁷⁵. Assim, o movimento é translação no espaço e sempre que haja translação, há mudança qualitativa num todo, que não é dado e nem pode se dar.

Bergson apresenta o exemplo de Aquiles e a Tartaruga para explicar tal tese. Exemplo que também é apresentado por Deleuze em *Imagem-movimento*, vejamos como:

Quando Aquiles ultrapassa a tartaruga, o que muda é o estado do todo que compreendia a tartaruga, Aquiles e a distância entre os dois. O movimento remete sempre a uma mudança, migração, a uma variação sazonal. É a mesma coisa para os corpos: a queda de um corpo supõe um outro que o atrai e exprime uma mudança no todo que os compreende a ambos⁷⁶.

Os resultados desta análise nos mostram que o todo é aberto, que ele dura e faz surgir algo novo. O todo é a própria duração, na medida em que não para de mudar. Nesse sentido, o movimento, tem duas faces: “por um lado ele é o que se passa entre objetos ou partes; por outro, o que exprime a duração ou o todo”⁷⁷.

⁷⁴TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 79.

⁷⁵DELEUZE, G. *Imagem-movimento*. p. 16.

⁷⁶DELEUZE, G. *Imagem-movimento*. p. 17.

⁷⁷DELEUZE, G. *Imagem-movimento*. p. 21.

Tendo essas definições bergsonianas de movimento, Deleuze as utiliza a seu favor para relacionar com quesitos cinematográficos: o enquadramento, o plano e a montagem. O enquadramento como “a determinação de um sistema fechado”⁷⁸, limitante, que define as partes de todos os tipos que entram num conjunto, compreendendo tudo que está presente na imagem, cenários, personagens, acessórios. O plano como “a determinação do movimento que se estabelece no sistema fechado, entre elementos ou partes do conjunto”⁷⁹, isto é, o lugar onde surgem e se propagam os movimentos que exprimem as mudanças no devir. E a montagem sendo a determinação do todo, ou seja, a “operação que tem por objeto as imagens-movimento para extrair delas o todo, a ideia”⁸⁰.

1.4.5. A imagem é o movimento: a ruptura com a fenomenologia:

Como já sugerimos antes a imagem-movimento não é uma imagem à qual se acresce movimento, mas a identidade absoluta entre imagem e movimento. A equivalência entre imagem, matéria e movimento, apresentada por Bergson no primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, vem lançar as bases de uma reflexão sobre a imagem que vai ganhar novas formas com o estudo que Deleuze realiza em torno do cinema. Por imagem entendemos, seguindo Bergson em *Matéria e Memória*, tudo aquilo que aparece, “no sentido mais vago em que se possa tomar essa palavra, imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando os fecho”⁸¹.

A imagem, ao se igualar ao movimento, não deixa escapar a duração que constitui a vida. O erro da fenomenologia, para Deleuze, foi ter deixado escapar a duração e ter conferido “a percepção natural um privilégio que faz com que o movimento ainda se reporte a poses”⁸². Desse modo, segundo Deleuze, a fenomenologia não soube como tratar o cinema. Ele mesmo considera curioso que Sartre em *L'imaginaire*, tenha tratado todos os tipos de imagem, exceto a imagem cinematográfica. Em uma entrevista em *Conversações* ele nos diz que Merleau-Ponty se interessou pelo cinema, diferentemente de Sartre, mas apenas “para confrontá-lo às condições gerais da percepção e do comportamento”⁸³.

⁷⁸DELEUZE, G. *Imagem-movimento*. p. 23.

⁷⁹DELEUZE, G. *Imagem-movimento*. p. 29.

⁸⁰DELEUZE, G. *Imagem-movimento*. p. 44.

⁸¹BERGSON, H. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. 2º Ed. São Paulo: Martins Fontes. 1999. p. 11.

⁸²DELEUZE, G. *Imagem-movimento*. p. 77.

⁸³DELEUZE, G. *Conversações*. p. 64.

Como Deleuze sugere em *Imagem-movimento*, a fenomenologia põe a imagem na consciência e define “uma ancoragem do sujeito percipiente no mundo, um estar no mundo (...) que vai se exprimir no célebre ‘toda consciência é consciência de alguma coisa’”⁸⁴. É como se a fenomenologia, ao por a imagem na consciência, se reportasse a poses, se prendesse a condições pré-cinematográficas, ao nível da foto, dos momentos privilegiados característicos da Filosofia Antiga.

Contudo, as imagens, tanto para Deleuze como para Bergson, não necessitam de uma consciência que as represente, nem de um cérebro que as reproduza, visto que não são produzidas por um sistema nervoso, mas são anteriores a toda e qualquer consciência. Até porque a consciência não é consciência de alguma coisa, como pensavam os fenomenólogos, mas, a consciência já é alguma coisa.

Em *Matéria e Memória*, Bergson nos diz que o cérebro é uma imagem como as outras. “É o cérebro que faz parte do mundo material, e não o mundo material que faz parte do cérebro”⁸⁵. Deleuze completa em *Imagem-movimento*:

Meu olho, meu cérebro, são imagens, partes de meu corpo. Como meu cérebro conteria as imagens, posto que é uma imagem dentre as outras? (...) Como as imagens estavam em minha consciência, posto que eu próprio sou imagem, isto é, movimento?⁸⁶

Em *Imagem-movimento* Deleuze deixa claro que a imagem (-movimento) é um bloco de espaço-tempo que é inteiramente luz, de modo que esta luz está nas coisas e não no espírito que vê. Essa é a grande ruptura de Bergson e conseqüentemente de Deleuze com a fenomenologia.

1.4.6. A imagem especial: meu corpo

As imagens agem e reagem umas sobre as outras, todavia existe uma imagem especial: meu corpo. Sobre meu corpo, como Bergson sustenta em *Matéria e Memória*, regulam-se todas as outras imagens, de modo que “a cada um de seus movimentos tudo muda, como se

⁸⁴DELEUZE, G. *Imagem-movimento*. p. 77.

⁸⁵BERGSON, H. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. p. 13.

⁸⁶DELEUZE, G. *Imagem-movimento*. p. 78.

girássemos um caleidoscópio”⁸⁷. De acordo com Bergson, meu corpo tem uma influência real sobre as outras imagens, sendo responsável por provocar um intervalo entre a ação e a reação. Na medida em que tem posse desse intervalo, essa imagem viva e especial que é meu corpo tem tempo de escolher a maneira de devolver o movimento que recebeu daquilo que o cerca. A modificação dos objetos exteriores, segundo Bergson, acompanha proporcionalmente o grau de possibilidades do meu corpo sobre eles. É como se meu corpo fosse um “centro de ação”⁸⁸ que isola certas excitações recebidas e deixa que as imagens que lhe são indiferentes o atravessem.

A partir do todo que age sobre ele, meu corpo retarda a reação e retêm dos movimentos que recebeu das imagens a sua volta apenas àquilo que lhe interessa em função de suas necessidades. Assim, a partir dessa imagem privilegiada forma-se um sistema de imagens. Essas imagens retidas, por seu próprio isolamento do todo, segundo Bergson, se tornarão minha percepção do universo. Mas o que isso tem a ver com o cinema?

Devido ao intervalo que a imagem privilegiada provoca, o tempo se insere na matéria, e a ação não se encadeia imediatamente em reação. É isso que Deleuze nos mostra em *Imagem-movimento*. O intervalo gera um tempo para acolher, organizar e selecionar o movimento novo. É esse hiato entre a ação e a reação que possibilita o surgimento de novas imagens, definindo o enquadramento no cinema. Em *Imagem-movimento*, Deleuze observa que a partir do intervalo formam-se diversos tipos de imagens que se relacionam entre si conforme um esquema sensório motor. “O intervalo bastará para definir um tipo de imagem entre os outros (...). É aí que sistemas fechados, ‘quadros’, vão poder se constituir”⁸⁹.

A verdade é que percebemos sempre menos do que há de fato. A percepção é subtrativa e subjetiva. “Na percepção assim definida, jamais há outra coisa, ou mais do que a coisa: ao contrário, há ‘menos’”⁹⁰. Perceber se assemelha, de certa forma, ao enquadramento cinematográfico, ou seja, ao percebermos, realizamos um recorte do espaço, uma primeira impressão de um objeto especial, enquanto o todo do universo permanece em extra-campo, podendo ser enquadrado a qualquer momento. Há aqui um subjetivismo. Quando se escolhe o que quer filmar, quando se procura um enquadramento, faz-se uma escolha com o que se quer interagir. Mas por qual razão realizamos esse recorte? Porque percebemos algumas coisas em detrimento de outras?

⁸⁷BERGSON, H. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. p. 20.

⁸⁸BERGSON, H. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. p. 14.

⁸⁹DELEUZE, G. *Imagem-movimento*. p. 82.

⁹⁰DELEUZE, G. *Imagem-movimento*. p. 84.

Ao percebermos estamos até certo ponto escolhendo com quem vamos interagir. Esse subjetivismo, essa escolha, segundo Bergson, nasce da memória⁹¹ e a memória nasce justamente do intervalo entre a ação e a reação. São nossas lembranças que nos influenciam a ver no todo aquilo de que necessitamos. É nossa memória que nos faz ver no mundo menos do que há de fato. As lembranças entram em cena como um filtro aos estímulos oferecidos, orientando as etapas de recebimento, retenção e transmissão dos movimentos. Nesse sentido, o ato de perceber não seria mais do que uma ocasião de lembrar.

⁹¹Todavia, a questão da memória é bem mais complexa do que a priori esta sendo apresentada aqui. Mais adiante será dada sequência a discussão desse tema.

CAPÍTULO 2: SOBRE AS IMAGENS-MOVIMENTO E AS IMAGENS-TEMPO

2.1. As imagens-movimento

Em *Imagem-movimento e Imagem-tempo*, Deleuze distingue dois regimes de imagem, suas características e particularidades: as imagens-movimento – imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação – e as imagens-tempo. As primeiras predominantes do cinema clássico e as segundas predominantes no cinema moderno. No cinema clássico, como veremos, é apenas através da montagem, indiretamente portanto, que se apresenta uma imagem do tempo. O tempo então nesse regime depende do movimento. No cinema moderno, como veremos mais adiante, a subordinação se inverte e o movimento é que passa a depender do tempo. Trata-se de uma imagem-tempo direta, onde o plano é que determina a força do tempo na imagem e não a montagem.

2.1.1. A imagem-percepção, a imagem-ação e a imagem-afecção:

Com Bergson, Deleuze inspirou-se para formular três variantes da imagem-movimento: a imagem-percepção, a imagem-afecção e a imagem-ação. Como diria James Arêas: “Já em *Matéria e Memória* a tríplice identidade entre movimento-matéria-imagem permitira distinguir na imagem-movimento suas variedades: a imagem-percepção, a imagem-afecção e a imagem-ação como níveis diferenciados de conexão do infinito universo de imagens”⁹². Todavia, é válido destacar, mesmo que esse não seja o foco do trabalho, que Deleuze vai além dessa formulação inicial de inspiração bergsoniana e também cria, a partir da análise detalhada de alguns cineastas, outros tipos de imagens: a imagem-reflexão, a imagem-pulsão e a imagem-relação.

Primeiramente, em *Imagem-movimento*, Deleuze apresenta a imagem-percepção como o primeiro avatar da imagem-movimento, sendo a ação o segundo momento. Deleuze dirá que percepção e ação são inseparáveis. A percepção se posicionando de um lado do hiato que o

⁹²ARÊAS, J. “David Lynch: entre o afeto e a ação. Nota sobre a imagem-pulsão em Deleuze”. *O Que nos Faz Pensar*, Rio de Janeiro, v. 16, p. 25-35, 2003. p. 26.

intervalo provoca e a ação ocupando o outro lado (formação do esquema sensório-motor). Logo, a ação não passaria da reação retardada daquilo que é percebido. Quanto à percepção, Deleuze vai dizer que sua função é isolar do espaço um primeiro momento, ou seja, aquilo que o personagem vê, ou seja, aquilo que lhe desperta maior interesse. Tal qual a sequência cinematográfica que percorre um campo até encontrar aquilo que vai constituir a cena futura, o enquadramento.

A imagem-percepção é muito comum em filmes clássicos de guerra. A cena em que o soldado ao chegar a um lugar desconhecido, percorre diferentes lugares, sem saber muito bem o que o espera. Sua ação diante daquilo tudo que está sendo percebido é a reação retardada do centro de indeterminação, seu corpo, que depois que acolhe e organiza os movimentos ao seu redor, pula para o outro lado do intervalo e age. Para visualizar esse processo, podemos imaginar a cena em que um avião vai pousando numa cidade. Aos poucos, conforme o avião vai se aproximando do solo, quem está na janela vai reconhecendo as ruas, as casas e as pessoas nas calçadas. Quanto mais próximo o viajante está do seu destino, quanto mais próximo o avião se encontra em terra firme, mais rapidamente quem observa irá reconhecer aquilo que consegue visualizar através da janela. Quanto maior for o espaço entre o objeto percebido e quem percebe, maior é o tempo que ele tem para uma resposta. A distância abre um leque de possibilidades para o futuro, ou seja, uma zona de indeterminação que irá conferir maior independência as respostas por vir. Como vimos anteriormente, é o intervalo entre a ação e a reação que insere tempo na matéria.

A imagem-ação é o segundo avatar da imagem-movimento, ela é a reação do personagem que vem a transformar a situação inicial. Como vimos, a imagem-ação vem logo depois do intervalo que a separa da imagem-percepção, no entanto, é a imagem-ação quem dá curso ao movimento e abre terreno para o desenvolvimento de novas situações.

Deleuze divide a imagem-ação em dois grandes territórios, um deles concernente a grande forma, SAS, que vai da situação à ação que modifica a situação:

É este o modelo que consagrou o triunfo universal do cinema americano (...). O meio e suas forças se encurvam, agem sobre o personagem, lançam-lhe um desafio e constituem uma situação na qual ele é apreendido. O personagem, por sua vez, reage (ação propriamente dita) de modo a responder a situação, ou a

modificar o meio ou a sua relação com o meio, com a situação, com outros personagens⁹³.

O outro território da imagem-ação concerne a pequena forma, ASA, que segundo Deleuze “vai, ao contrário, da ação a situação, rumo a uma nova ação”⁹⁴. Essa forma é característica das comédias, como por exemplo, nos filmes de Chaplin⁹⁵, onde a ação “é filmada do ângulo da menor diferença com uma outra ação, mas revela a imensa distância entre as duas situações”⁹⁶.

Há um outro avatar da imagem-movimento, a imagem-afecção, que é justamente a imagem intermediária que surge no intervalo, “Ela surge no centro de indeterminação (...) no sujeito, entre uma percepção perturbadora sob certos aspectos e uma ação hesitante”⁹⁷. A afecção é quem restabelece a relação entre a percepção e a ação. “Mas, precisamente, na afecção o movimento deixa de ser de translação para tornar-se movimento de expressão, isto é, qualidade, simples tendência que agita um elemento móvel”⁹⁸.

Ao caminharmos para o que é específico, observamos que a imagem privilegiada não pode proceder unicamente como um centro de resposta aleatório, como se não existisse o intervalo entre a percepção e a ação para acolher, organizar e selecionar. A imagem-afecção é a qualidade reflexiva daquilo que a imagem percebe, são as sensações do personagem em relação ao que ele vê. Deleuze diz que a imagem-afecção “é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto...”⁹⁹. Isso não quer dizer que a imagem-afecção seja apenas a face de uma pessoa. O rosto, nesse caso, é aquilo que é tratado como rosto, ou seja, aquilo que é “encarado”, “rostificado”, como por exemplo, quando a câmera se aproxima em *close* de um relógio ou de uma mão. O primeiro plano de um relógio ou de uma mão são tratados como face, são “rostificados”, mesmo que não tenham olhos e boca.

Roberto Machado resume essa relação entre as três variantes da imagem-movimento da seguinte forma:

⁹³DELEUZE, G. *Imagem-movimento*. p. 178.

⁹⁴DELEUZE, G. *Imagem-movimento* p. 200.

⁹⁵Em *Imagem-movimento* Deleuze analisa a pequena forma em Chaplin: “Tomemos dois exemplos célebres na série dos Carlitos: visto de costas, Carlitos abandonado por sua mulher parece sacudido por soluços, enquanto vamos, assim que ele volta, que sacode um shaker e prepara para si um coquetel. Do mesmo modo, na guerra, Carlitos marca um ponto cada vez que atirou; ocorre, entretanto, que uma vez uma bala inimiga lhe responde, e ele apaga a marca” Ver DELEUZE, G. *Imagem-movimento*. p. 210.

⁹⁶DELEUZE, G. *Imagem-movimento*. p. 190

⁹⁷DELEUZE, G. *Imagem-movimento*. p. 86.

⁹⁸DELEUZE, G. *Imagem-movimento* p. 87.

⁹⁹DELEUZE, G. *Imagem-movimento* p. 114.

Assim, quando são relacionadas a um centro de indeterminação considerado como imagem-especial, as imagens-movimento se dividem em três tipos: imagens-percepção, imagens-ação, imagens-afecção. A imagem-percepção recebe o movimento em uma face, a imagem-ação executa o movimento na outra, a imagem-afecção ocupa o intervalo. O intervalo do movimento é aquilo com relação a que a imagem-movimento se especifica em imagem-percepção, numa extremidade do intervalo, em imagem-ação, na outra, e em imagem-afecção, entre as duas, de modo a constituir um conjunto sensório-motor¹⁰⁰.

A esses três tipos de imagem correspondem três tipos de plano cinematográfico. O plano de conjunto seria, sobretudo, uma imagem-percepção. O plano médio uma imagem-ação. O primeiro plano, o rosto ou o close uma imagem-afecção.

Deleuze fala primeiramente dessas três variantes da imagem-movimento, que, quando reportadas a um centro de indeterminação, dividem-se em imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação. Ademais, Deleuze não nega a possibilidade de outras imagens, como veremos posteriormente, como é o caso da imagem-tempo e suas imagens especiais. O que define as imagens-movimento então?

2.1.2. A montagem e a imagem-movimento:

As imagens-movimento se definem pela sua dependência a montagem, ou seja, ao agenciamento das imagens-percepção, imagens-afecção e imagens-ação segundo um esquema sensório-motor. A ligação de uma imagem-movimento a outra através da montagem acarreta em uma representação indireta do tempo, ou seja, uma imagem que ainda não apresenta o tempo diretamente, pois, ainda respeita a sua cronológica típica: o passado sendo aquilo que já passou e que só voltaria através de um resgate; o presente sendo a ação do momento; e o futuro sendo o que ainda não é.

Na medida em que cola uma variante da imagem-movimento em outra, a montagem atribui sentido e linearidade à imagem, o que resulta numa sucessão de acontecimentos que resultará no filme. Dessa forma, a montagem assume uma grande importância para o que

¹⁰⁰ROBERTO. M. *Deleuze, a arte e a filosofia*. p. 258.

Deleuze convencionou chamar de cinema clássico, visto que é responsável pela construção de seu todo através da junção das partes (as imagens-movimento).

Há uma variedade de formas de manipulação da montagem. Em *Imagem-movimento*, Deleuze distinguirá quatro grandes tendências de conceber o cinema: a tendência orgânica da escola americana, a dialética da escola soviética, a quantitativa da escola francesa do pré-guerra e a intensiva da escola expressionista alemã. Ao descrever os autores variados que as compõem, Deleuze descreverá estas tendências e marcará as suas diferenças.

2.2. A imagem-tempo

2.2.1. As situações óticas e sonoras puras

Imagem-movimento e Imagem-tempo são os dois grandes grupos que as imagens cinematográficas irão se dividir segundo Deleuze. As primeiras, como vimos, predominantes no cinema clássico e as segundas predominantes no cinema moderno. Se o regime da imagem-movimento estava em relação com a ação e só conseguia uma representação indireta do tempo, o regime da imagem-tempo buscava relações mais próximas do pensamento e em relação direta com o tempo.

Montar o filme de acordo com a lógica das imagens-movimento é manter o filme sempre no presente. O tempo dependendo do movimento. A imagem-tempo, por estar fora do sistema fechado percepção-ação, apresenta um ‘tempo complexo’, no qual nos movemos em vários planos ao mesmo tempo, presente, passado, futuro. Mais adiante teremos oportunidade de trabalhar melhor a questão do tempo no cinema. Por agora, podemos dizer que a imagem-tempo, pela sua maior liberdade em relação à montagem, trouxe outros signos possíveis: signos óticos, sonoros e táteis.

O cinema clássico é superado pelo moderno quando as percepções não se encadeiam mais em ações, ou seja, quando o esquema sensório-motor que regia esse modelo se quebra por dentro, interrompendo o fluxo natural da ação. Os planos, no cinema moderno, não mais se sucedem por vínculos racionais deterministas, mas através de outros tipos de relações. Surgem outros modos de narrar, não necessariamente comprometidos com a verdade. Além disso, há a emergência de um elemento novo que Deleuze anuncia no primeiro capítulo de *Imagem-tempo*: “as situações óticas e sonoras puras”. Esse elemento novo que Deleuze irá ver

surgir com o neo-realismo italiano depois da Segunda Guerra Mundial, é que impedirá “a percepção de se prolongar em ação, para assim, relacioná-la com o pensamento”¹⁰¹.

É válido observar que essa mudança no cinema apontada por Deleuze não se resume ao fato dele ter deixado de ser mudo ou ter ganhado cor. A distinção de clássico e moderno, na verdade, começa com a crise da imagem-ação e só se confirma com o surgimento das situações óticas e sonoras puras a partir do Neo-realismo italiano.

2.2.2. O neo-realismo italiano: o movimento base da nova imagem

Deleuze no último capítulo de *Imagem-movimento*, ao apresentar as cinco características que levaram o cinema clássico ao seu esgotamento, já começa a preparar o terreno para anunciar o surgimento de uma nova imagem. O neo-realismo é relevante nesse sentido por ser o movimento que registra a falência dos esquemas sensório-motores do regime antigo e conseqüentemente faz emergir situações óticas e sonoras¹⁰² que caracterizam assim o que se convencionou chamar de cinema moderno.

Com o neo-realismo “não é mais um prolongamento motor que se estabelece”¹⁰³, mas “antes uma relação onírica, por intermédio dos sentidos libertos”¹⁰⁴. Daí, seus personagens, não mais inseridos num esquema sensório-motor (que exige certo comprometimento da percepção com a ação) não agirem, nem reagirem diante do que vêm. Deleuze deixa claro que não se trata aqui de passividade. É um caso diferente. As situações óticas e sonoras puras ao não se prolongarem em ação, também não a induzem. Pelo contrário, o que acontece é que:

Ela permite apreender, deve permitir apreender algo intolerável, insuportável. Não uma brutalidade como agressão nervosa, uma violência aumentada que sempre pode ser extraída das relações sensório-motoras na imagem-ação. Tampouco se trata de cenas de terror, embora haja, às vezes, cadáveres e sangue. Trata-se de algo poderoso demais, ou injusto demais, mas às vezes também belo demais, e que portanto excede nossas capacidades sensório-motoras¹⁰⁵.

¹⁰¹DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. pp. 9-10.

¹⁰²Num contexto totalmente diferente. Ozu foi o primeiro cineasta a apresentar imagens óticas e sonoras puras. Dentre todos os realizadores ele foi o primeiro a compreender a importância do quadro vazio e a tensão que pode dele resultar: “Não há de modo algum, em Ozu, algo relevante e algo ordinário, situações-limite e situações banais, umas tendo efeito ou vendo insinuar-se nas outras” Ver DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 24.

¹⁰³DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 13.

¹⁰⁴DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 13.

¹⁰⁵DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 29

Os personagens neo-realistas estão livres da ditadura do agir e são condenados a viver no intervalo do movimento, como videntes. Em face de situações que extravasam por todos os lados, tais personagens abandonam a função de agentes e se tornam expectadores. Como por exemplo, a estrangeira em *Stromboli* (1950) de Roberto Rossellini, conforme o exemplo que Deleuze nos dá em *Imagem-tempo*, que “não dispõe de reação alguma para atenuar ou compensar a violência do que vê, a intensidade, a gravidade da pesca de atum (“foi horrível...”), a força pânica da erupção (“estou acabada, tenho medo, que mistério, que beleza, meu Deus...”)¹⁰⁶. Ou como diria James Arêas, tais personagens são como múmias despertas. Múmias que chocam-se por todos os lados, em todas as suas faces com um universo de imagens. Como a heroína de *Europa 51* (1952), também de Rossellini, incapaz de sonhar, esvaziada de si, mas repleta de afetos desconhecidos:

A múmia, talvez não seja tão mau assim, (...) atravessada por sensações óticas e sonoras puras, sem direções definidas no espaço em que erra, percorrida por fluxos intensos, anuncia, talvez, novas possibilidades afetivas, novas posturas perceptivas e uma nova imersão das sensações no mundo. Uma múmia que, impossibilitada de agir automaticamente no mundo, irradia beleza, como um modo de tocá-lo e talvez de atingi-lo a distância¹⁰⁷.

Abandonados diante de sua própria individualidade, os personagens neo-realistas apenas perambulam despreziosamente num vai-e-vem indefinido através de espaços desconectados, cidades devastadas pela guerra, em que tudo ou nada pode acontecer. Não se sabe se a criança achará sua casa, se o final será feliz, se o personagem achará a amada que procura. Nada está definido por nenhum clichê. O desenrolar das situações em cada plano e o desfecho final do filme são indefinidos.

Historicamente falando, a Itália é apresentada por Deleuze em *Imagem-movimento* como o país Europeu que dispunha de uma indústria que “escaparia relativamente ao fascismo”¹⁰⁸. Deleuze irá dizer que por causa disso tal país tinha mais liberdade e mais disponibilidade no que se refere à apresentação de um novo cinema. Todavia, devemos lembrar que nesse período a Itália estava devastada pela guerra, humilhada pela derrota e pela

¹⁰⁶DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 10.

¹⁰⁷ARÊAS, J. “Do universo bergsoniano das imagens às imagens do cinema em Deleuze”. In: LECERF, E. BORBA, S. e KOHAN, W. (org). *Imagens da imanência; escritos em memória de H. Bergson*. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 97-108. pp. 107-108.

¹⁰⁸DELEUZE, G. *Imagem-movimento*. p. 258.

invasão estrangeira, dentre outros desastres. É o caso de se pensar até que ponto a Itália era o país mais livre cinematograficamente. Talvez a palavra mais apropriada para definir a situação italiana no pós-guerra seja necessidade e não liberdade e disponibilidade.

Então, cineastas como Rossellini, De Sica e Visconti sentiram a necessidade de mostrar aquilo pelo que o país estava passando: a miséria dos destroços da guerra, a fome, a resistência ao fascismo. Essas tristes consequências do pós-guerra serviram de argumento para uma reinvenção do cinema italiano justamente numa época de mercantilização absoluta, onde o espetáculo e o divertimento eram prioridades. A Itália, nesse sentido, segundo Deleuze acredita, colocou “novamente em questão todos os créditos da tradição americana”¹⁰⁹.

Além de ter sido o iniciador do cinema moderno, o neo-realismo, como vimos acima, teve sua importância histórica e social. Tal movimento foi o reflexo dos problemas nacionais italianos depois da guerra e representou a moral de uma realidade social. Com seus filmes, os realizadores italianos conseguiram desmascarar o clichê que se formava em torno dos filmes de guerra, principalmente os hollywoodianos, ao mesmo tempo em que mobilizavam a população sobre as questões mais urgentes do país¹¹⁰. O aspecto social é, sobretudo, destacado por Rodrigo Guéron em seu livro quando fala de *Paisá* de Rossellini:

O filme desconstrói os clichês de guerra norte-americanos, desconstruindo junto os clichês do *american way of life*. A verdade trágica da volta para casa miserável na América destrói a ilusão da volta heroica para a bela e grandiosa Nova York em festa. A imagem implacável de Napoli caótica, semidestruída e miserável, com suas crianças órfãs tentando enganar e roubar os soldados americanos, destrói a ilusão do soldado salvador que traria a civilização e a liberdade¹¹¹.

Ademais as particularidades históricas e sociais do movimento, o que mais atrai Deleuze no neo-realismo é o nascimento de uma imagem que está para além do movimento. No último capítulo de *Imagem-movimento* Deleuze se detém sobre os diversos fatores – tanto internos quanto externos – que levaram a imagem-ação ao colapso e conseqüentemente desmembraram o encadeamento sensorio-motor que a ligava as outras imagens-movimento. Numa esclarecedora passagem Deleuze escreve:

¹⁰⁹DELEUZE, G. *Imagem-movimento*.

¹¹⁰As condições na Itália não eram favoráveis a qualquer manifestação artística. Os estúdios de cinema italiano, por exemplo, devido à guerra, ou estavam em ruínas ou serviam de abrigo para os sem-teto.

¹¹¹GUÉRON, R. *Da imagem ao clichê, do clichê a imagem; Deleuze, cinema e pensamento*. p. 106.

A crise que abalou a imagem-ação dependeu de muitas razões que só atuaram plenamente após a guerra, e dentre as quais algumas eram sociais, econômicas, políticas, morais, enquanto outras eram mais internas a arte, a literatura, e ao cinema em particular. (...) A guerra e seus desdobramentos, a vacilação do “sonho americano” sob todos os seus aspectos, a nova consciência das minorias, a ascensão e a inflação das imagens tanto no mundo exterior como na mente dos indivíduos, a influência sobre o cinema dos novos modos de narrativa experimentados pela literatura, a crise de Hollywood e dos gêneros antigos. Evidentemente continua-se a fazer filmes SAS e ASA: os maiores sucessos comerciais sempre passam por aí, mas por aí não passa mais a alma do cinema. A alma do cinema exige cada vez mais pensamento, mesmo se o pensamento começa por desfazer o sistema das ações, das percepções e afecções dos quais o cinema se alimentara até então. Nós não acreditamos mais que uma situação global possa dar lugar a uma ação capaz de modificá-la. Também não acreditamos que uma ação possa forçar uma situação a se desvendar, mesmo parcialmente. Desmoronam as ilusões mais ‘sadias’.¹¹²

Dentre os fatores internos, que se referem à crise no interior da imagem-ação, Deleuze identifica cinco características: Primeiro, “a imagem não remete mais a uma situação globalizante ou sintética, mas dispersiva”¹¹³. Existem agora múltiplos personagens e não se sabe mais qual o principal, eles podem ir e vir, pois a história não foca mais a atenção em apenas um deles. Segundo, “os encadeamentos, as funções ou as ligações são deliberadamente fracas”¹¹⁴. Já não há mais um encadeamento que liga uma imagem-movimento a outra. E quando existe, são ligações fracas. Terceiro, “o que substituiu a ação, ou a situação sensório-motora, foi o passeio, a perambulação, a contínua ida e vinda”¹¹⁵. Os personagens estão destacados da estrutura da ação, eles não sabem mais como reagir, pois as situações extravasam por todos os lados suas capacidades motoras. Quarto, “a tomada de consciência dos clichês”¹¹⁶, ou seja, dos estereótipos, dos lugares comuns. Quinto, “a denúncia do

¹¹²DELEUZE, G. *Imagem-movimento*. p. 252.

¹¹³DELEUZE, G. *Imagem-movimento*. p. 252.

¹¹⁴DELEUZE, G. *Imagem-movimento*. p. 252.

¹¹⁵DELEUZE, G. *Imagem-movimento*. p. 253.

¹¹⁶DELEUZE, G. *Imagem-movimento*. p. 256.

complô”¹¹⁷ isto é, a denúncia de um poder que se exerce, sobretudo, pela vigilância e para a qual a informação ou os meios de comunicação desempenham um grande papel.

As cinco características que Deleuze sugere como aquelas que levaram o cinema clássico à crise não garantem, todavia, o nascimento de uma nova imagem. A crise da imagem-ação apenas torna possível o cinema das imagens-tempo. O que de fato constitui a nova imagem é a situação puramente ótica e sonora, que substitui as situações sensório-motoras enfraquecidas, como vimos antes.

2.2.3. O cinema como um mecanismo denunciador de clichês

A percepção, como vimos, está acostumada a perceber somente as necessidades práticas e sensório-motoras da nossa vida. Em outras palavras a percepção está acostumada a perceber somente clichês. De acordo com a fórmula de Bergson, que vimos anteriormente, sempre vemos menos do que há de fato, pois estamos quase sempre determinados por condicionamentos psicológicos, econômicos, ideológicos, etc. O cinema, porém, segundo Deleuze sugere em *Imagem-tempo*, pode ser um importante mecanismo denunciador da forma como esses clichês operam.

Deleuze nos apresenta o cinema então não só como um grande produtor de estereótipos, de lugares comuns, mas como um grande produtor também de imagens. O que acontece no cinema é que, quando quebra-se o esquema que liga a percepção a ação, a imagem aparece inteira em seu excesso ou sua falta. O excesso pode ser entendido aqui como uma beleza grande demais ou uma dor demasiadamente forte. Esse é o caso da imagem em que a estrangeira de *Stromboli* de Rossellini sobe até o topo do vulcão, como também pode ser o caso da militante em *Tempo de Guerra* de Godard, que “recita algumas fórmulas revolucionárias, clichês; mas ela é tão bonita, de uma beleza intolerável a seus carrascos, que estes precisam cobrir seu rosto com um lenço. E esse lenço, levantado pela respiração e pelo murmúrio (“irmãos, irmãos, irmãos...”), se torna a nós forte demais na imagem”¹¹⁸. A falta pode ser entendida como uma situação banal, uma imagem que de tão insignificante torna-se intolerável: uma mera fábrica, um terreno baldio, os 10 segundos de um vaso, uma bicicleta. Imagens que facilmente encontramos no cinema de Ozu.

¹¹⁷DELEUZE, G. *Imagem-movimento*. p. 256.

¹¹⁸DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 29.

A imagem, no cinema moderno, não é mais regida por nenhum esquema prático e bem montado cheio de clichês e fórmulas prontas que resultará na melhor ação, no sucesso. É justamente esse desligamento, essa insubordinação da imagem em relação a uma série de mecanismos controladores que Deleuze observa na transição entre os cinemas clássico e moderno.

Ao esconder a verdadeira imagem, o clichê opera como uma espécie de imagem-lei, como uma espécie de, conforme sustenta Guéron em seu livro, “imagem-moral, que age como um mecanismo padronizador e determinador de valor”¹¹⁹. Guéron ressalta em seu livro que a luta contra o clichê não se resume a uma luta filosófica, mas é também uma luta política, ou seja, uma luta contra tudo aquilo que empobrece a experiência estética, contra tudo aquilo que esvazia a potência do pensamento e anestesia o homem de suas possibilidades sensoriais. Já Deleuze define o clichê da seguinte forma:

Temos esquemas para nos esquivarmos quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando nos é horrível, nos fazer assimilar quando é belo demais. Notemos a este respeito que mesmo as metáforas são esquivas sensório-motoras, e nos inspiram algo a dizer quando já não se sabe o que fazer: são esquemas particulares, de natureza afetiva. Ora, isso é um clichê. Um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa¹²⁰.

As imagens óticas e sonoras, nesse sentido, são as imagens inteiras e sem metáfora. Como diria Deleuze, são elas que fazem “surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser ‘justificada’, como bem ou como mal...”¹²¹. Com tais imagens, o pensamento vai até o seu limite, pois ele não procura mais reconhecer o que está na imagem, mas conhecer além do que se vê, para além do movimento. Embora ‘poderes’ tenham interesse em nos encobrir as imagens, diz Deleuze, “a imagem está sempre tentando atravessar o clichê, sair do clichê”¹²².

Por isso, é preciso sempre encontrar linhas de fuga para tornar possível uma imagem pensante, uma imagem que esteja livre de interesses que tentem mascarar aquilo que a constitui.

¹¹⁹GUÉRON, R. *Da imagem ao clichê, do clichê a imagem; Deleuze, cinema e pensamento*. p. 14.

¹²⁰DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 31.

¹²¹DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 31.

¹²²DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 32

Alguns autores, à primeira vista, podem nos parecer originais e revolucionários, fazendo uso de recursos cinematográficos que necessitam de um grande domínio técnico, porém, se observarmos melhor, talvez eles estejam apenas se servindo de fórmulas prontas para reproduzir clichês. Como diria Deleuze: “Não basta, decerto, para vencer, parodiar o clichê, nem mesmo fazer buracos nele ou esvaziá-los. Não basta perturbar as ligações sensório-motoras. É preciso juntar, à imagem ótico-sonora, forças imensas que não são as de uma consciência simplesmente intelectual, nem mesmo social, mas de uma profunda intuição vital”¹²³.

Tarkovski também já havia se dado conta de que a fórmula não faz o cinema. O procedimento utilizado, o método, é apenas um recurso que desenvolvido se torna um meio de transmitir com fidelidade uma visão de mundo. O cineasta, segundo Tarkovski, não deve se apegar ao recurso que fez sucesso no passado como garantia para um sucesso futuro. Tal posicionamento pode fazê-lo esquecer do que é essencial na imagem. Assim como o filme pode se tornar, posteriormente, junto com o método “um estereótipo mais que desgastado”.

Se um artesão talentoso recorrer a um meio moderno altamente desenvolvido para falar de um tema que não o toca pessoalmente, e se tiver certo gosto, ele poderá enganar o público por algum tempo. No entanto, não demorará a ficar claro que o seu filme não tem uma significação duradoura; mais cedo ou mais tarde, o tempo irá revelar, inexoravelmente, o vazio de qualquer obra que não seja a expressão de uma visão de mundo única e pessoal. Pois a criação artística não é apenas uma maneira de articular informações que existem objetivamente, cuja expressão requer apenas certa capacidade profissional¹²⁴.

2.2.4. “Um pouco de tempo em estado puro”

As imagens óticas e sonoras puras são as imagens que apresentam o tempo de modo direto. Essa é a característica geral das imagens-tempo. A diferença em relação ao cinema das imagens-movimento é que o tempo, antes subordinado, não deriva mais do movimento. A construção temporal passado-presente-futuro, tão cara às imagens-movimento, dá lugar a

¹²³DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 33

¹²⁴TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 121.

outro modo de construção, mais independente do processo de montagem, logo, mais livre. Tal mudança na subordinação resulta conseqüentemente em um cinema de diferentes temporalidades.

O tempo que dependia do movimento, nas imagens-movimento, com as imagens-tempo, ‘sai dos eixos’ e se apresenta como um ‘movimento aberrante’. Mas o que isso quer dizer? Trata-se da fórmula de Hamlet que Deleuze trabalha em um dos capítulos de *Crítica e Clínica*: “O tempo fora dos gonzos”¹²⁵, ou seja, o tempo fora das coordenadas que o definiam. Deleuze diz: “Enquanto o tempo permanece em seus gonzos, está subordinado ao movimento extensivo: ele é sua medida, intervalo ou número”¹²⁶. O tempo fora dos gonzos é o tempo emancipado. O tempo que não “se reporta ao movimento que ele mede, mas o movimento ao tempo que o condiciona”¹²⁷. No caso do cinema, o tempo fora dos gonzos é o tempo não mais organizado de acordo com aquilo que o definia, ou seja, a montagem. A subordinação se inverte e o movimento é que passa a depender do tempo.

Em detrimento a linearidade e a racionalidade características do cinema das imagens-movimento, no cinema das imagens-tempo, há uma maior liberdade de efeitos. O plano-sequência, por exemplo, muito utilizado por cineastas modernos, pode levar o espectador a ter um contato mais aberto com a imagem, visto que deixa a percepção livre¹²⁸. Ao se evitar a interferência constante do ‘corte’ - que interrompe a pressão do tempo no plano - a imagem dura mais e o espectador acaba sendo levado a se envolver com a duração (a *durée bergsoniana*). Desse modo, o plano-sequência nos faz sentir o tempo não como uma descontinuidade de momentos consecutivos numa linha infinitamente divisível, mas nos faz sentir o tempo como uma duração que flui de modo contínuo e indivisível. Mais adiante, num ponto dedicado a esse recurso cinematográfico, investigaremos melhor esse procedimento bastante utilizado por Andrei Tarkovski.

O tempo apresentado indiretamente evidencia uma imagem cinematográfica que necessariamente está no presente, conforme sugerimos anteriormente. Godard diz que só os filmes ruins estão no presente, ou seja, para ele, um filme que ignora a insistência virtual do

¹²⁵Os gonzos são o eixo em torno do qual a porta gira.

¹²⁶DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. Ed. 34: São Paulo. 1997. p. 40.

¹²⁷DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. p. 41.

¹²⁸Por não ser mais recortada constantemente a imagem-percepção não se liga imediatamente à imagem-ação. Com o plano-sequência há um intervalo maior separando a percepção de uma possível ação. Esse intervalo acaba gerando uma reação retardada ou até mesmo, mais naturalmente como acontece no cinema moderno, nenhuma reação.

passado e do futuro na imagem não pode ser lá grande coisa, visto que “não há presente que não seja obcecado por um passado e por um futuro”¹²⁹.

Em face disso, tentar manter o filme apenas na tirania do presente é falsear a imagem, anular suas possibilidades virtuais, “abafar” a duração. A imagem, pelo contrário, não se separa de um antes e depois, como Pelbart irá dizer, “diversos planos coexistem entre si, (lençóis, jazidas do passado), permitindo travessias, ligações transversais, ainda que essas ligações soem impossíveis segundo uma lógica dos presentes atuais, sucessivos e encaixados”¹³⁰.

Os cineastas modernos, cada um a seu modo, compartilham o desejo de tornar sensível, visível e sonoro o tempo. Quando falo de tempo não estou falando aqui do tempo cronológico, ou seja, o tempo do relógio, metrificado, que Bergson vai distinguir em seus livros do tempo real, que é o tempo em pessoa, o tempo em estado puro, ou seja, a duração, o tempo vivido.

Bergson vai nos mostrar que o tempo cronológico, por ser espacializado, se confunde com a trajetória e pode ser dividido e analisado matematicamente. Esse tempo se expressa metaforicamente, segundo ele, como uma linha. Nesse caso, a linha que medimos é imóvel, é algo já feito, enquanto o tempo é mobilidade. Bergson rechaça essa concepção de tempo como uma linha, pois, segundo ele acredita, tentar metrificá-lo implica em convertê-lo em espaço.

Não se pode procurar para o tempo um significado que esteja no espaço. Daí surgiriam uma série de falsos problemas. Pensar o tempo como sucessão, como se ele estivesse numa reta, como se cada hora fosse um ponto numa linha é transformar a diferença entre presente e passado numa diferença de grau e não de natureza¹³¹.

Embora o tempo seja mobilidade, o tempo cronológico, conforme a vida cotidiana nos mostra é o tempo que o senso comum elege como aquele que rege a vida diária das pessoas. (“Um dia é igual a 24 horas”). Em *O pensamento e o movente*, Bergson explica dizendo que: “comummente, quando falamos do tempo, pensamos na medida da duração, e não na própria

¹²⁹DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 52.

¹³⁰PELBART, P. P. *O tempo não-reconciliado*. Perspectiva (coleção estudos; 160 / dirigida por J. Guinsburg). São Paulo. 2007. p. 14.

¹³¹Em *Bergsonismo*, Deleuze nos mostra como um dos principais objetivos de Bergson é reencontrar as verdadeiras diferenças de natureza e destruir os falsos problemas e ilusões do pensamento, ele diz: “Damo-nos do tempo uma representação penetrada de espaço. O deplorável é que não sabemos distinguir em tal representação os dois elementos componentes que diferem por natureza, as duas puras presenças da duração e da extensão. Misturamos tão bem a extensão e a duração que só podemos opor sua mistura a um princípio que se supõe ao mesmo tempo não espacial e não temporal, em relação ao qual espaço e tempo, extensão e duração vêm a ser tão-somente degradações”. DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Trad: Luiz B. L. Orlandi. – São Paulo: Editora 34 Ltda. 1999. p. 14.

duração. Mas essa duração, que a ciência elimina, que é difícil de ser concebida e expressa, sentimo-la e vivemo-la”¹³².

O tempo real, “que desempenha o papel principal em toda filosofia da evolução, escapa a matemática”¹³³, logo, não pode ser dividido. O tempo real é o tempo que flui e sua essência consiste em passar, de modo que “nenhuma de suas partes está mais aí quando outra se apresenta”¹³⁴.

Mais adiante voltaremos a falar da questão do tempo e veremos como a concepção de tempo real se insere no plano cinematográfico de Tarkovski, por agora podemos dizer que a duração, o tempo vivido, é aqui, algo próximo do que Proust¹³⁵ chama de *tempo em estado puro* e que Deleuze vai identificar no cinema das imagens-tempo. Mas o que é esse tempo em estado puro? De onde vem essa expressão?

Essa expressão, pertencente a Proust, refere-se à memória capaz de fazer coincidir, num estado de espírito, o passado e o presente. Para Proust, “a chave da busca do tempo está no embate entre a evocação consciente da memória e a erupção inconsciente ou involuntária”¹³⁶. Em seu livro, *Em Busca do Tempo Perdido*, Proust traz a descoberta de uma memória inconsciente que permite que o narrador reviva o passado com uma apreciação mais profunda de seu significado. No livro, Combray é o cenário onde essa impressão de espírito vem à tona. A *madeleine* mergulhada na xícara de chá é o que desperta no personagem uma impressão que tem algo em comum com seu longo passado e com seu presente mas que, todavia, não é fácil de determinar pois tal sensação está fora do determinismo linear. Deleuze comenta a respeito em *Proust e os Signos*:

Combray ressurgue de forma absolutamente nova. Não surge como esteve presente; surge como passado, mas esse passado não é mais relativo ao presente que ele foi, não é mais relativo ao presente em relação ao qual é agora passado. Não mais a Combray da percepção, nem tampouco a da memória voluntária; Combray aparece como não podia ter sido vivida: não em realidade, mas em sua verdade; não em suas relações exteriores e contingentes, mas em sua diferença interiorizada, em sua

¹³²BERGSON, H. *O pensamento e o movente*. pp. 4-5

¹³³BERGSON, H. *O pensamento e o movente*. p. 4.

¹³⁴BERGSON, H. *O pensamento e o movente*. p. 4.

¹³⁵Sabe-se que a obra de Proust é fortemente influenciada pela filosofia de Bergson. Os dois tinham uma relação pessoal. Proust era primo da mulher de Bergson e há registros de diversas cartas trocadas entre eles.

¹³⁶BARRETO, M. *O anacronismo do tempo; um debate atual entre Einstein e Bergson*. Tese (doutorado em ciências sociais) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2007. p. 167.

essência. Combray surge em um passado puro, coexistindo com os dois presentes, mas fora de seu alcance, fora do alcance da memória voluntária atual e da percepção consciente antiga: “Um pouco de tempo em estado puro”¹³⁷.

O que Deleuze vai nos mostrar é que no cinema das imagens-tempo esse “tempo em estado puro” insiste virtualmente na imagem presente. Sendo que o passado não é um antigo presente, mas coexiste com ele, de modo que são inseparáveis. Como veremos posteriormente, não se trata de recorrer ao *flashback* para tratar do passado, assim também como não se trata de recorrer ao *flashforward* para tratar do futuro, mas a questão é outra: como acontece a temporalização da imagem para que não haja mais distinção entre passado, presente e futuro, mas coexistência?

2.3. Tarkovski e a imagem-tempo direta

2.3.1. A pressão do tempo no plano

Tarkovsky foi um dos que melhor apresentou uma imagem-tempo direta. Se antes, no cinema clássico, os filmes davam maior ênfase à montagem, Tarkovski privilegiará o plano-sequência e a profundidade de campo. Em vez da composição de uma imagem com outra - constituindo claramente um antes e um depois - observaremos a predominância de uma só imagem - o plano.

Alguns cineastas, como por exemplo, Serguei Eisenstein, serão criticados por Tarkovski, como veremos mais adiante, por insistirem na montagem como elemento constituidor do filme. Tarkovsky, diferentemente, irá considerar que o essencial no cinema será o ritmo. Segundo ele, apenas o ritmo e não a montagem irá conseguir expressar com fidelidade como o tempo flui no plano - ‘a pressão do tempo no plano’.

Como veremos em capítulos posteriores, a imagem cinematográfica, de acordo com Tarkovski, se cria mais durante a filmagem do que na mesa de montagem. Podemos testar até mesmo o talento de um cineasta a partir da observação de como ele conduz a realização de um único plano. Notamos então como Tarkovski, ao ressaltar o fluxo do tempo no plano, se

¹³⁷DELEUZE, G. *Proust e os Signos*. p. 57.

insere no cinema das imagens-tempo, e não no cinema das imagens-movimento, característico da tradição russa (Eisenstein, Vertov e Kuleshov).

Em seu livro *Esculpir o Tempo*, Tarkovski nos diz que “a imagem cinematográfica existe no interior do quadro”¹³⁸, todavia, dizer isso não implica em dizer que a montagem seja inexistente em seus filmes. Sabemos muito bem que Tarkovski fez uso da montagem em toda sua filmografia. Ele argumenta: “É impossível conceber uma obra cinematográfica sem a sensação de tempo fluindo através das tomadas, mas pode-se facilmente imaginar um filme sem atores, música, cenário e até mesmo montagem”¹³⁹. Então, pode-se aqui questionar: Qual seria a montagem permitida por ele e qual seria proibida? Tarkovski diz:

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. Montar um filme corretamente, com competência, significa permitir que as cenas e tomadas se juntem espontaneamente, uma vez que, em certo sentido, elas se montam por si mesmas, combinando-se segundo o seu próprio padrão intrínseco. Trata-se, simplesmente, de reconhecer e seguir esse padrão durante o processo de juntar e cortar. Nem sempre é fácil perceber o padrão de relações, as articulações entre as tomadas, principalmente quando a cena não foi bem filmada; nesse caso, será necessário não apenas colar as peças com lógica e naturalidade na moviola, mas procurar laboriosamente o princípio básico das articulações. Aos poucos, porém, manifestar-se-á, lentamente e com clareza cada vez maior, a unidade essencial contida no material¹⁴⁰.

Ao se posicionar dessa forma, Tarkovski não apenas se distancia de seus antepassados russos, Eisenstein, Kuleshov, Vertov, partidários de uma tradição conhecida por privilegiar a montagem, mas dirige a eles uma severa crítica. Embora considere que toda obra de arte envolva a montagem, “no sentido de seleção e cotejo, ajuste de partes e peças”¹⁴¹, Tarkovski, quando o assunto é a imagem cinematográfica, defende que ela (a montagem) apenas une os planos que já estão impregnados de tempo.

A idéia de “cinema de montagem” – segundo a qual a montagem combina dois conceitos e gera um terceiro –

¹³⁸TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 135.

¹³⁹TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 134.

¹⁴⁰TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 136.

¹⁴¹TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 135.

parece-me mais uma vez, incompatível com a natureza do cinema. A interação de conceitos jamais poderá ser o objeto fundamental da arte. A imagem está presa ao concreto e ao material, e, no entanto, ela se lança por misteriosos caminhos, rumo a regiões para além do espírito¹⁴².

A ideia de cinema como arte da montagem é totalmente rechaçada por Tarkovski. Fica claro então como para ele a força organizadora do filme é o ritmo e não a montagem. A função da montagem é apenas unir as peças feitas com base na pressão do tempo existente no interior de cada uma delas, ou seja, a montagem apenas deve manter a unidade do tempo no plano. Ele diz:

Não aceito os princípios do “cinema de montagem” porque eles não permitem que o filme se prolongue para além dos limites da tela, assim como não permitem que se estabeleça uma relação entre a experiência pessoal do espectador e o filme projetado diante dele. O “cinema de montagem” propõe ao público enigmas e quebra-cabeças, obriga-o a decifrar símbolos, diverte-se com alegorias, recorrendo o tempo todo à sua experiência intelectual. Cada um desses enigmas, porém, tem sua solução exata, palavra por palavra. Assim, creio que Eisenstein impede que as sensações do público sejam influenciadas por suas próprias reações aquilo que vê¹⁴³.

2.3.2. Tarkovski, crítico de Eisenstein:

Como vimos, Eisenstein, diferentemente de Tarkovski, acreditava que era a montagem que tinha a função de atribuir ritmo ao filme. Partindo dessa concepção de montagem, os planos até poderiam ser realizados em contextos totalmente diferentes, visto que posso muito bem filmar uma mesa em primeiro plano, com uma garrafa em cima, separar esse plano do resto do filme e depois, num outro dia, num outro lugar, numa mesa igual a que filmei anteriormente, filmar uma sequência de um homem sentado numa mesa que se encontra dentro de um bar. O plano da mesa com a garrafa, filmado em um contexto isolado do plano que foi filmado no outro dia pode fazer parte da mesma sequência, desde que, na mesa de

¹⁴²TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. pp. 135-136.

¹⁴³TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 140.

montagem, depois das filmagens, alguém junte os dois planos, criando uma relação entre os dois através da montagem.

O cineasta russo Lev Kuleshov, tentando provar a força que a montagem tinha, realizou uma série de experiências, uma delas consiste justamente na justaposição de planos para obter uma nova significação. Kuleshov intercalou a imagem de um ator (Fig. 1) com um prato de sopa (Fig. 2), depois a uma criança morta (Fig. 3) e depois a uma situação amorosa (Fig. 4). O público atribuía características diferentes para cada uma das sequências do ator, sem perceber que a imagem dele era a mesma em todas as três sequências. Esse era exatamente o efeito esperado. “O objetivo de Kuleshov era envolver o espectador numa narração vertiginosa, que o tomasse completamente e conduzisse sua emoção e seu entendimento aos fins planejados”¹⁴⁴.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Nesse sentido, o espectador ficava a mercê dos desejos do cineasta, que, através da montagem, conseguia impor o seu modo de ver as coisas ao público. O filme então se

¹⁴⁴SARAIVA, L. “Montagem soviética”. In: MASCARELLO, F. (org). *História do cinema mundial*. Campinas, São Paulo: Papirus, p. 109-141. 2006. p.117.

formaria na pós-filmagem, na mesa de montagem e não durante a sua realização, no interior do plano, como Tarkovski acreditava que deveria ser.

O peso do efeito da montagem era tanto que cineastas se apropriavam desse garantido efeito para construir ideias com viés ideológico. Esse foi o caso de Eisenstein, talvez um dos primeiros cineastas a admitir que seus filmes fossem de cunho político. “Eisenstein queria encontrar formas de expressão à altura da revolução em curso, capazes de mobilizar as pessoas”¹⁴⁵.

Eisenstein usava então a montagem como instrumento articulador e criador de sentido. Seu principal objetivo era incitar o público a pensar algo que ele já tinha desenhado mentalmente. Seus filmes, por exemplo, visavam não uma reflexão da realidade imediata, mas a construção de uma nova: a criação de um mundo que ele já tinha pensado. Se observarmos seu filme *A greve* de 1925, perceberemos como o ataque policial sobre os manifestantes é intercalada com cenas de abate de gado. Tal intercalação tinha o objetivo de criar uma relação entre as duas situações e nos levar a acreditar que os manifestantes eram tratados como gado. “Todos esses recursos estão orquestrados numa montagem rítmica, que busca reproduzir o acúmulo de tensões dos movimentos sociais. A montagem busca modular a energia desses movimentos de uma forma capaz de envolver o espectador nessa dinâmica”¹⁴⁶.

Tarkovski não aceitava essa ideia de “cinema de montagem”, onde o filme se definia na pós-filmagem. A montagem, para ele, deveria ser prevista de certo modo durante a filmagem e pressuposta no caráter daquilo que se filma. Tarkovski escreve:

Minha tese é comprovada pela obra do próprio Eisenstein. O ritmo, que, segundo ele, dependia diretamente da montagem, demonstra a inconsistência da sua premissa teórica quando a intuição o trai, e ele não consegue colocar nas peças montadas a pressão temporal exigida por aquele trecho específico de montagem. Vejamos, por exemplo, a batalha sobre o gelo em *Alexandre Nevsky*. Ignorando a necessidade de preencher os quadros com um tempo de tensão adequada, ele se esforça por obter a dinâmica interna da batalha mediante a montagem de uma sequência de tomadas breves – por vezes excessivamente breves. No entanto, apesar do ritmo acelerado com que mudam os fotogramas, os espectadores são tomados pela sensação de que tudo que se passa na tela é lerdo e artificial. Isso acontece porque não existe verdade temporal em nenhum dos quadros. Em

¹⁴⁵SARAIVA, L. “Montagem soviética”. In: MASCARELLO, F. (org). *História do cinema mundial*. p. 118.

¹⁴⁶SARAIVA, L. “Montagem soviética”. In: MASCARELLO, F. (org). *História do cinema mundial*. p. 123.

si, eles são estáticos e insípidos. Existe assim uma contradição inevitável entre o quadro em si, que não registra nenhum processo temporal específico, e o estilo precipitado da montagem, que é arbitrário e superficial por não ter relação nenhuma com o tempo de nenhuma das tomadas¹⁴⁷.

Por meio de suas regras de montagem, Eisenstein, segundo Tarkovski, privava o espectador de atingir o filme por si só. Privava-o também de vivenciar o que estava ocorrendo na tela, de relacionar o que era projetado com sua própria vida, através de sua própria consciência. Nos filmes de Eisenstein, o público só tinha permissão de acesso àquilo que já tinha sido determinado, àquilo que já estava incluso na ideia que o diretor queria passar e que ele decidiu em seu trabalho na moviola. Eisenstein não deixava nada no ar, a mercê do tempo, da duração, da consciência individual do espectador, “nada daquela intangibilidade silenciosa que talvez seja a qualidade mais fascinante de qualquer arte, e que permite que um indivíduo se relacione com um filme”¹⁴⁸.

Jamais apreenderemos a sucessão, o tempo real, quando a montagem for a força determinante do filme. No “cinema de montagem” cada plano existe de forma independente, como se fosse um ponto numa reta que reúne outros pontos. A ideia de duração será no máximo um contínuo espacializado, uma trajetória metrificada, segundo a fórmula de Bergson. Quando a montagem for privilegiada, o tempo se representará apenas de forma indireta (cinema das imagens-movimento). Em outras palavras, o tempo indireto é o tempo organizado segundo uma lógica que não privilegia a duração, o devir, o real, mas a ideia, o conceito fechado.

2.4. Duas memórias: dois reconhecimentos

Deleuze segue a linha de Bergson para o qual a memória sobrevive de duas diferentes maneiras: uma enquanto experiência vivida e outra enquanto reservatório de lembranças. A primeira teria como tarefa orientar a inteligência e o corpo a realizar suas funções de costume, sendo adquirida pela repetição de um mesmo esforço (movimentos automáticos). Antes hábito do que memória, ela formaria “o conjunto de mecanismos inteligentemente montados que

¹⁴⁷TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 142.

¹⁴⁸TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 221.

asseguram uma réplica conveniente às diversas interpelações possíveis”¹⁴⁹. A outra seria a memória verdadeira, a memória por excelência, extensiva a consciência. Essa memória seria capaz de armazenar todo o passado, mesmo que sem pretensão de utilizá-lo, retendo e alinhando “uns após todos os nossos estados à medida que eles se produzem dando a cada fato seu lugar”¹⁵⁰.

Essa distinção feita por Bergson entre duas memórias vai explicar a distinção feita por Deleuze no terceiro capítulo de *Imagem-tempo* entre dois tipos de reconhecimento, que vai ser importante no que se refere à apreensão de dois tipos de cinema, como veremos mais adiante. Os dois tipos de reconhecimento são: o reconhecimento automotivo e o reconhecimento atento.

O reconhecimento automotivo tem seu fundamento na percepção e na ação. “É um reconhecimento sensório-motor que se faz, acima de tudo, através de movimentos: basta ver o objeto para entrarem em funcionamento mecanismos motores que se constituíram e acumularam”¹⁵¹. Neste reconhecimento o tempo está em decorrência do movimento.

Deleuze identifica esse tipo de reconhecimento no cinema das imagens-movimento. Onde o reconhecimento do objeto se dá de forma automática e a percepção se prolonga em movimentos habituais que visam respostas úteis. Bem diferente é o reconhecimento atento.

Esse outro reconhecimento se dá por intervenção temporal e implica um trabalho do espírito que não cessa de se reportar ao passado em busca de representações mais capazes de se inserirem na situação atual. O reconhecimento atento, a propósito, se dá por intervenção direta da memória. Quando nossa atenção nos introduz cada vez mais nas regiões mais profundas da nossa subjetividade. Nesse reconhecimento os movimentos retornam ao objeto para enfatizar certos contornos, reter outro aspecto e extrair características a fim de um conhecimento mais profundo.

Saltamos o tempo todo em regiões do passado, onde nos refugiamos todas as vezes que buscamos aí uma certa imagem. O tempo assume nesse reconhecimento um papel importante, pois vai-se da percepção à memória, e não mais da percepção à ação.

Em vez de uma soma de objetos distintos num mesmo plano, agora o objeto permanece o mesmo, mas passa por diferentes planos. No primeiro caso, tínhamos, percebíamos da coisa uma imagem sensório-motora. No

¹⁴⁹BERGSON, H. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. pp. 176-177.

¹⁵⁰BERGSON, H. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. p. 177.

¹⁵¹DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 59.

outro, constituímos da coisa uma imagem ótica (e sonora) pura, fazemos uma descrição¹⁵².

Mesmo sendo uma “descrição” que “apaga” o objeto concreto, a imagem ótica e sonora pura, segundo Deleuze, é verdadeiramente rica. A sobriedade dessa imagem, a raridade do que retém, sempre eleva a coisa a uma singularidade essencial, a uma descrição inesgotável.

A imagem ótica e sonora pura sempre remete a descrição a outras descrições, adentrando em camadas mais profundas da realidade. Isso acontece porque quando a percepção não se prolonga necessariamente em movimento, ela entra em relação com imagens de outro tipo constituindo um circuito com as imagens abstratas e imateriais presentes em nossa memória.

A hipótese de Bergson é que o reconhecimento atento entra em relação com uma imagem-lembrança, todavia, Deleuze vai nos dizer que a imagem-lembrança não é virtual, mas apenas uma atualização da lembrança pura, essa sim virtual. Nesse sentido, a imagem-lembrança permite que se retorne ao fluxo sensório-motor. Como diria Sandro Kobol Fornazari:

O reconhecimento atento se faz por meio de imagens-lembrança. Isso significa que o fluxo sensório-motor é restabelecido: a imagem-percepção atual se encadeia não automaticamente, mas com uma imagem-lembrança que reconduz ao movimento, à imagem-ação. Assim, a hipótese não se confirmou, a imagem-lembrança não é o correlato da imagem ótica e sonora pura, não forma com ela o circuito de indiscernibilidade que procurávamos. É necessário procurá-lo, então, justamente quando fracassa o reconhecimento atento, quando não conseguimos lembrar e o prolongamento sensório-motor fica suspenso, não se encadeia nem mesmo com uma imagem-lembrança. É nesse fracasso que nos colocamos em relação com elementos autenticamente virtuais, contornos imprecisos da memória, sonhos, devaneios. Estes serão os correlatos autênticos da imagem ótica pura. Eles compõem um novo tipo de imagem, a imagem-cristal¹⁵³.

¹⁵²DELEUZE, G. *A imagem-tempo* pp. 59-60.

¹⁵³FORNAZARI, S. “A imagem-cristal: a leitura deleuziana de Bergson nos livros sobre o cinema”. *Artefilosofia*. Ouro Preto. n° 9. p. 93-100. Outubro 2010. p. 98.

A imagem-lembrança apenas representa um presente que o passado foi, não o passado ‘ele mesmo’. O cinema clássico já utilizava tal técnica de evocar o passado através do *flashback*. Podemos observar já no cinema mudo essa técnica de evocar o passado através do resgate de uma imagem-lembrança. Nesse modelo de cinema o *flashback* aparecia de forma bem demarcada - quase como se houvesse uma alerta: ‘atenção! agora é a lembrança!’ - como forma de criar suspense ou de explicar as motivações dos personagens. A imagem-lembrança cinematograficamente falando seria o *flashback* e para Deleuze há uma insuficiência do flashback face ao passado.

2.5. O flashback e as falhas no reconhecimento

Deleuze recusa o *flashback* por ele ir do presente ao passado, como se o passado fosse um antigo presente que pudesse ser trazido de volta para o filme. O cinema clássico fez bastante uso do *flashback* justamente por ele conseguir manter bem clara a distinção, não causando nenhum problema para o reconhecimento e nenhum grande esforço ao pensar.

O passado não precisa ser trazido de volta como se fosse um antigo presente. O passado existia em si mesmo. Em *Imagem-tempo*, ao revisar as teses de Bergson sobre o tempo, Deleuze nos mostra de que modo o passado “não passa”, como comumente pensamos, mas é contemporâneo do presente e nunca deixa de ser.

O *flashback* seria então um recurso cinematográfico que resgataria justamente o contínuo sensório-motor, a narração linear, o tempo indireto. Isso fica claro no momento em que tal recurso traz de volta aquilo que o personagem lembra. Nesse momento, segundo Deleuze, o encadeamento entre percepção e ação que tinha se quebrado se reconstitui.

Devido a isso, Deleuze irá dizer que o reconhecimento atento nos informa muito mais quando fracassa, pois é na falha ao tentarmos reconhecer que entramos em contato com elementos virtuais: sonhos, devaneios. Só nesse momento o virtual se insinua no atual.

Quando não nos conseguimos lembrar, o prolongamento sensório-motor fica suspenso, e a imagem atual, a percepção ótica presente, não se encadeia nem com uma imagem motora, nem mesmo com uma imagem-lembrança que pudesse restabelecer o contato. Entra antes em relação com elementos autenticamente virtuais, sentimentos de *déjà-vu* ou de passado “em geral” (já devo ter visto este homem em algum lugar...), imagens de sonho (tenho a impressão de tê-lo visto em sonho...),

fantasmas ou cenas de teatro (ele parece interpretar um papel que me é familiar...). Em suma, não é a imagem-lembrança ou o reconhecimento atento que nos dá o justo correlato da imagem ótica-sonora, são antes as confusões de memória e os fracassos do reconhecimento.¹⁵⁴

A citação acima indica de modo claro qual foi a grande inspiração do cinema moderno que Deleuze explorou em *Imagem-tempo*. Os sonhos, os devaneios, as confusões da memória, os fracassos do reconhecimento. “Uma personagem se vê exposta a sensações visuais e sonoras (ou até mesmo tácteis, cutâneas, cenestésicas) que perderam seu prolongamento motor”¹⁵⁵. Para Deleuze, são as falhas do reconhecimento que podem revelar a virtualidade pura desprendida de qualquer atualização. São esses fracassos que podem revelar um tempo livre da cadeia dos presentes.

Na cena de *déjà vu*¹⁵⁶ no filme de Tarkovski, *O espelho*, podemos observar de que modo uma falha no reconhecimento pode revelar um passado desconectado, uma imagem virtual. Na cena, Ignat recebe um choque ao tentar ajudar sua mãe a resgatar uma corrente que estava na sua bolsa e tinha caído no chão. Logo após esse acontecimento, Ignat diz: “foi como se já tivesse acontecido”. Todavia, Ignat pelo que se sabe, nunca esteve ali, e se esteve, não consegue lembrar. Não há *flashback* para reconstituir o esquema sensório-motor, para trazer o passado de volta, para fazer o personagem lembrar em que momento esteve ali e o que aconteceu. Pelo contrário, o que Tarkovski a partir dessa cena quer nos mostrar é que o passado já está ali, em todo seu peso, coexistindo com o presente, se insinuando na imagem através da sensação de *déjà vu* do personagem, de sua falha no reconhecimento.

2.6. A imagem-cristal

2.6.1. Um cristal de tempo: *A dama de shangai*

Deleuze apresenta a imagem-cristal como a imagem-tempo que realiza o que a imagem-lembrança não realizou: a operação fundamental do tempo. Mas o que isso quer dizer?

¹⁵⁴DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 71.

¹⁵⁵DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 72.

¹⁵⁶Em sua obra, Bergson alude à conhecida experiência do *déjà vu* para atestar a verdadeira coincidência entre passado e “presente”. Nessa experiência, por uma breve fração de segundos, em função de certa desatenção à vida, assistimos à simultaneidade entre o “presente”, o imediatamente vivido e o passado, a memória. (Sobre essa experiência, ver mais em Capítulo V de *Energia Espiritual*).

Explicando melhor, a imagem-cristal é a imagem atual que se cristaliza com sua própria imagem virtual, ou seja, tal imagem se constitui por apresentar o menor circuito entre a imagem atual e a imagem virtual. Para cada imagem atual há uma imagem virtual que lhe corresponde como um duplo ou reflexo, de modo que há uma coalescência entre as duas e a formação de uma imagem bifacial, ao mesmo tempo atual e virtual, um cristal de tempo. Deleuze diz que “é como se uma imagem especular, uma foto, um cartão-postal se animasse, ganhasse independência e passasse para o atual, com o risco de a imagem atual voltar ao espelho, retomar lugar no cartão-postal ou na foto, segundo um duplo movimento de liberação e de captura”¹⁵⁷.

Como já foi indicado anteriormente, o que está em foco no presente trabalho, é como essa imagem atual que se cristaliza com sua própria imagem virtual predomina em muitos trabalhos de Andrei Tarkovski, porém, de maneira mais óbvia em seus filmes *O espelho*, *A infância de Ivan* e *Nostalgia*.

Na imagem-cristal, conforme Deleuze sugere, o passado não é sucedido pelo presente, mas se conserva e coexiste com ele. O presente é a imagem atual e seu passado contemporâneo é a imagem virtual. A indiscernibilidade entre atual e virtual numa mesma imagem é que forma a imagem-cristal. Do mesmo modo, como veremos, o passado nos filmes de Tarkovski se articula imagetivamente enquanto imagem-cristal, ou seja, há a cristalização em seus filmes entre a imagem atual e a virtual.

A cena final de *A dama de shangai*, filme do cineasta americano Orson Welles, é o exemplo clássico de imagem-cristal dado por Deleuze no quarto capítulo de *Imagem-tempo*. Na cena final do filme observamos três personagens numa sala de espelhos. O'Hara, o protagonista, interpretado pelo próprio Welles, a mulher pela qual estava apaixonado e o marido dela que também era o seu advogado. Ao longo do filme, a mulher e o advogado conspiram contra O'Hara. Chega um momento, quando os três já se encontram no interior da casa de espelhos, que não se sabe, diante das diversas imagens refletidas, qual imagem é a atual e qual imagem é a virtual. Apenas quando os tiros, disparados pela mulher e pelo advogado, destroem todos os espelhos é que O'Hara consegue escapar das ameaças: tanto atuais, a mulher e o advogado que tentavam atacá-lo, mas que todavia matam um ao outro no tiroteio; quanto virtuais, as conspirações que ameaçavam a vida de O'Hara durante todo o filme. Guéron comenta essa cena:

¹⁵⁷DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 88.

Ai temos o herói atravessando um caminho emaranhado de luzes e sombras, como um emaranhado de sentidos – um caminho no tempo -, e justamente para cair na sala dos espelhos, onde todas as imagens refletem todas as imagens num duplicar-se até o infinito (...), mergulhando no seu passado, na sua história, atravessando todas as bifurcações de tempo, de sentido, que lhe impuseram as decisões da vida¹⁵⁸.

2.6.2. A imagem especular

A propósito, o espelho vai ser apontado por Deleuze como um importante elemento na constituição da imagem-cristal. Como ele diria, “os espelhos de viés, os espelhos côncavos e conexos, os espelhos venezianos são inseparáveis de um circuito”¹⁵⁹. E é o circuito que estabelece uma troca, que constitui um ponto de indiscernibilidade. “A imagem especular é virtual em relação à personagem atual que o espelho capta, mas é atual no espelho que nada mais deixa ao personagem além de uma mera virtualidade”¹⁶⁰.

Nesse sentido, a imagem virtual pode tornar-se visível e límpida, “como num espelho ou na solidez do cristal terminado”¹⁶¹, enquanto a imagem atual, quando repelida para o extra-campo, pode tornar-se tenebrosa e opaca, “como um cristal que mal foi retirado da terra”¹⁶², ou seja, a imagem atual pode se tornar virtual, assim como a virtual pode se tornar atual.

Há uma cena em *O espelho* de Tarkovski em que podemos observar essa troca de que falamos entre atual e virtual. Tal troca acontece na cena em que a mãe de 1930 (Maroussia) vai a um médico local para vender um par de brincos para sua esposa. Maroussia e a mulher do médico deixam o jovem Alexei na sala da casa enquanto se dirigem a um compartimento ao fundo onde se realizará a negociação. Sozinho na sala, Alexei senta-se em frente a um grande espelho (Fig. 5). No plano seguinte, há um enquadramento que começa atrás de Alexei e que lentamente vai se aproximando e encarando seu reflexo no espelho, de modo que, por cima de seu ombro, a câmera acaba focando mais o seu reflexo (imagem virtual), do que o próprio Alexei (imagem atual) que está ali parado na frente do espelho, mas que agora só vemos através da sua imagem refletida (Fig. 6). A cena segue até o momento que seu reflexo,

¹⁵⁸GUÉRON, R. *Da imagem ao clichê, do clichê a imagem; Deleuze, cinema e pensamento*. p. 159.

¹⁵⁹DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 89.

¹⁶⁰DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 89.

¹⁶¹DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 90.

¹⁶²DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 90.

olhando para o Alexei atual, torna-se a única imagem no plano (Fig. 7). O virtual torna-se atual e o atual, repellido para o extra-campo, torna-se virtual.



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

Em *Energia espiritual*, Bergson diria que quando nos olhamos no espelho somos como o ator que atua e se vê atuar. Somos ao mesmo tempo atual e virtual. Por isso ele irá dizer que o espelho é o elemento que traz a marca característica do passado, refletindo a percepção como lembrança.

Digamos, como explicávamos em *Matéria e Memória*, que ela (a lembrança) está para a percepção assim como a imagem vista no espelho está para o objeto colocado diante dele. O objeto é tocado tanto quanto é visto; age sobre nós como agimos sobre ele; está pleno de ações possíveis, é atual. A imagem virtual, apesar de semelhante ao objeto, não é capaz de fazer nada do que ele faz. Nossa existência atual, à medida que se desenrola no tempo, também é acompanhada de uma existência

virtual, de uma imagem em espelho. Cada momento da nossa vida oferece portanto dois aspectos: é atual e virtual, percepção de um lado e lembrança do outro; cinde-se ao mesmo tempo que se apresenta¹⁶³.

2.6.3. Os termos que definem o cristal

François Zourabichvili no seu *Vocabulário de Deleuze* vai nos dizer que os termos que definem o cristal são justamente: a indiscernibilidade, a troca e o desdobramento¹⁶⁴. No contexto do cinema, observam-se essas três características ao longo do quarto capítulo de *Imagem-tempo*, “Os cristais de tempo”: o desdobramento do tempo em dois jorros, em duas direções heterogêneas, “uma se lançando em direção do futuro e a outra caindo no passado”¹⁶⁵. Conforme observamos na seguinte passagem formulada por Deleuze:

É preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se afirma ou desenrola: ele se cinde em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo o presente, e o outro conservando todo o passado. O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se vê no cristal. A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal. Vemos a perpétua fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal, Cronos e não Chronos. É a poderosa Vida não-orgânica que encerra o mundo. O visionário, o vidente é quem vê no cristal, e o que ele vê é o jorrar do tempo como desdobramento, como cisão¹⁶⁶.

As outras duas características são a indiscernibilidade entre o que é atual e o que é virtual, como já vimos antes, e ainda os tipos de troca entre esses elementos que são: o espelho, conforme vimos acima; a troca entre o límpido e o opaco¹⁶⁷, ou seja, “quanto mais a

¹⁶³BERGSON, H. *A energia espiritual*. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. pp. 134-135.

¹⁶⁴ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução André Telles. Coleção Conexões. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004. p. 19.

¹⁶⁵DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 102.

¹⁶⁶DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 102.

¹⁶⁷Vemos essa ideia mais desenvolvida a partir da análise de Deleuze do filme *Estrutura de Cristal* de Zanussi, onde ele diz: “(Estrutura de cristal) mostra precisamente dois homens de ciência dos quais um brilha, já possui toda a luz da ciência oficial, da ciência pura, enquanto o outro se enveredou por uma vida opaca e por tarefas obscuras. Mas, sob outro aspecto, não é a face obscura que se torna luminosa? Ainda que esta luz não seja a da ciência, e que se aproxime da fé como de uma ‘iluminação’ agostiniana, enquanto os representantes da ciência pura se tornam singularmente opacos (...). Entre as duas faces distintas uma dúvida sempre subsistirá, impedindo-nos de saber qual é límpida, qual é sombria, consideradas todas as condições”. Ver DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. pp. 91-92.

imagem virtual do papel se torna atual e límpida, mais a imagem do ator entra nas trevas e se faz opaca”¹⁶⁸; e o germe face ao meio¹⁶⁹, onde o germe “é a imagem virtual que fará cristalizar um meio atualmente amorfo”¹⁷⁰.

2.7. A percepção e a lembrança

2.7.1. A primeira tese sobre o tempo: o passado coexiste com o presente que ele foi

Recapitulando a questão do tempo no cinema moderno, como já vimos antes, as imagens óticas e sonoras puras são as imagens que apresentam o tempo de modo direto. Num filme em que há a sucessão passado-presente-futuro, a imagem deriva das anteriores, formando um todo coeso. Na imagem-cristal, não há a “ditadura do presente”, pelo contrário, o filme passa por reencadeamentos, ligações transversais, de modo que o personagem sempre recomeça, absorvido pelo constante redirecionar, reencontrar. Zourabichvili diz:

Bergson mostrara a que impasse leva o hábito de conceber o presente e o passado numa relação de sucessão, o passado sucedendo ao presente que ele não é mais, ou precedendo o atual como antigo presente: pois o presente só pode ser então uma entidade estatística que não passa, a qual porém imaginamos substituída incessantemente por outra. Convém, então, assumir até o paradoxo a evidência de que o presente passa: se ele passa estando ao mesmo tempo presente, é que o presente é contemporâneo de seu próprio passado¹⁷¹.

Fugindo da “lógica” do encadeamento das imagens cujo tempo só se apresenta indiretamente, a imagem-cristal nos insere numa relação bem diferente: o tempo não é mais entendido como sucessão, mas como coexistência. Na imagem-cristal, passado e presente coexistem no mesmo plano, formando um circuito.

¹⁶⁸DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 91.

¹⁶⁹Vemos essa ideia mais desenvolvida a partir da análise de Deleuze do filme *Cidadão Kane* de Welles, onde ele diz: “Numa célebre sequência de Cidadão Kane, a pequena bola de vidro se parte ao cair das mãos do moribundo, mas a neve que ela continha parece vir em nossa direção, por rajadas, para semear os meios que vamos descobrir. Não sabemos por enquanto se o germe virtual (“Rosebud”) vai se atualizar, pois não sabemos de antemão, se o meio atual tem a virtualidade correspondente”. Ver DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 94.

¹⁷⁰DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 94.

¹⁷¹ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Deleuze*. p. 20.

Só os filmes ruins estão no presente. Só os filmes ruins ignoram a insistência virtual do passado. Era o que defendia Godard¹⁷². Notaremos que é esse também o ideal de Tarkovski, como veremos a seguir, quando diz que a memória, o passado é portador de tudo que é constante na realidade. Restando ao presente apenas deslizar e se esvair, ou seja, passar. Justifica-se então a recorrência e o cuidado de Tarkovski em trabalhar a memória em seus filmes. Ponto esse que já indicamos anteriormente ao observarmos sua tese de que o tempo e a memória incorporam-se numa só entidade, como se fossem os dois lados da mesma moeda.

Essa tese de Tarkovski está bem próxima da de Bergson quando diz que não há percepção sem afecção, ou seja, não há percepção sem lembrança, sem memória. As memórias estão misturadas ao nosso corpo quando percebemos, elas são, segundo Bergson, “aquilo que devemos extrair inicialmente da percepção para reencontrar a pureza da imagem”¹⁷³.

“Presentear”, ou seja, estar presente, tem a ver com experiências passadas, tem a ver com a conservação das imagens percebidas. Quando uma lembrança nos toca, sem que fossemos buscá-la para utilizá-la na situação presente, somos surpreendidos pela revelação de que o presente não está desconectado do passado, mas, pelo contrário estão inteiramente interligados. A memória, nesse caso, por não cessar de crescer a todo instante, acaba completando, enriquecendo e recriando a experiência presente. Bergson diz: “É incontestável que o fundo de intuição real, e por assim dizer instantâneo, sobre o qual se desenvolve nossa percepção do mundo exterior é pouca coisa em comparação com tudo o que nossa memória nele acrescenta”¹⁷⁴.

Assim como nossas percepções estão impregnadas de lembrança, de modo que perceber torna-se apenas uma ocasião de lembrar, da mesma forma a percepção é essencial para a memória, pois as lembranças só se fazem presente quando tomam emprestada alguma percepção do corpo para se atualizar. Bergson diz: “Estes dois atos, percepção e lembrança, penetram-se portanto sempre, trocam sempre algo de suas substâncias mediante um fenômeno de endosmose”¹⁷⁵.

Entender que passado e presente coexistem é o mesmo que entender a passagem em *Matéria e Memória*, que diz que “não há percepção que não esteja impregnada de memórias”¹⁷⁶. O que a imagem-cristal e o cinema de Tarkovski vai nos fazer entender é que,

¹⁷²Ver mais em DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 52.

¹⁷³BERGSON, H. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. p. 60.

¹⁷⁴BERGSON, H. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. p. 69.

¹⁷⁵BERGSON, H. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. p. 70.

¹⁷⁶BERGSON, H. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. p. 30.

de certa forma as memórias estão sempre fluando para dentro do presente, até porque o passado é contemporâneo do presente. Isso tudo nos remete às grandes teses de Bergson sobre o tempo que Deleuze irá visitar em *Imagem-tempo*. A primeira delas diz que “o passado coexiste com o presente que ele foi”¹⁷⁷, ou seja, o passado coexiste com seu próprio presente, este sendo, portanto, a forma mais contraída do passado. Bergson diz que na verdade “nos só percebemos, praticamente, o passado, o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro”¹⁷⁸. Podemos observar como essa primeira tese bergsoniana sobre o tempo reflete na seguinte passagem de *Esculpir o tempo*:

Afirma-se que o tempo é irreversível. É uma afirmação bastante verdadeira no sentido de que, como se costuma dizer, ‘o passado não volta jamais’. 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 é 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. Os anéis do rei Salomão traziam as palavras ‘Tudo passará’; por contraste, quero chamar a atenção para o fato de como o tempo, em seu significado moral, encontra-se de fato voltado para o passado. O tempo não pode desaparecer sem deixar vestígios, pois é uma categoria espiritual e subjetiva e o tempo por nós vivido fixa-se em nossa alma como uma experiência situada no interior do tempo¹⁷⁹.

Segundo Bergson, o presente é o inapreensível, é o que deixa de ser a todo instante. Como Tarkovski diz na citação acima, o presente é o que apenas desliza e se esvai como se fosse areia entre os dedos, mudando a todo instante, não deixando de passar. Enquanto isso, o passado, pelo contrário, é aquilo que é, que nunca deixa de ser. Nesse caso, o passado, assim como pensava Tarkovski, é muito mais real, muito mais estável que o presente. Como diria Pelbart, “o passado é o único que é rigorosamente falando. Ainda que inútil, inativo, impossível, o passado é o em-si do ser, contrariamente ao presente, que, este sim, se consome

¹⁷⁷DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 103.

¹⁷⁸BERGSON, H. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. p. 176.

¹⁷⁹TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. pp. 65-66.

e se coloca fora de si. O presente é o que constantemente já era, o passado o que constantemente já é”¹⁸⁰.

A imagem-cristal consiste justamente no circuito entre uma imagem atual, o presente que passa, e uma imagem virtual, o passado que se conserva, a lembrança pura. É na unidade indivisível entre essas duas imagens, de modo que não se sabe qual é uma e qual a outra que se forma a imagem-cristal. “Cada momento de nossa vida oferece estes dois aspectos: ele é atual e virtual, por um lado percepção e por outro lembrança”¹⁸¹.

2.7.2. A segunda tese sobre o tempo: o passado se conserva em si mesmo

A lembrança pura só se torna atual através da evocação da percepção, ou seja, a lembrança pura só se atualiza quando torna-se imagem-lembrança. Esse processo acontece quando nos lembramos, quando situamos a lembrança no tempo, quando damos a ela uma data. A lembrança pura é apenas a lembrança em vias de atualização, daí a sua virtualidade. Deleuze esclarece dizendo que:

Ao contrário, a imagem virtual em estado puro se define, não em função de um novo presente com referência ao qual ela seria (relativamente) passada, mas em função do atual presente, do qual ela é o passado, absoluta e simultaneamente; particular, ela é no entanto “passado em geral”, no sentido em que ainda não tem data. Pura virtualidade, ela não tem que se atualizar, já que é estritamente correlativa da imagem atual, com a qual forma o menor circuito que serve de base ou de ponta a todos os outros. Ela é a imagem virtual que corresponde a tal imagem atual, em vez de se atualizar, de ter de se atualizar em outra imagem atual¹⁸².

Na imagem-cristal não se trata de atualização. Já vimos como há uma insuficiência da imagem-lembrança face ao passado. Em termos cinematográficos, já vimos que é o flashback que assume essa função de trazer de volta a lembrança perdida, resgatando o contínuo sensorio-motor e mantendo bem clara a distinção do que é presente e do que é passado. A imagem virtual, como sugere a citação acima, não tem que se atualizar, ela não é datada numa ordem cronológica que pudéssemos situar no tempo e resgatar. Ela existe fora da consciência,

¹⁸⁰PELBART, P. P. *O tempo não-reconciliado*. p. 36.

¹⁸¹DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 100.

¹⁸²DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 100.

no tempo. “Não temos, aliás, qualquer interesse em supor uma conservação do passado em outro lugar, no cérebro, por exemplo, do que em si mesmo”¹⁸³.

Essa é a segunda tese de Bergson sobre o tempo que Deleuze resume da seguinte forma: “o passado se conserva em si, como passado em geral (não-cronológico)”¹⁸⁴, ou seja,

Do mesmo modo que percebemos as coisas lá onde elas estão, e que precisamos nos instalar nas coisas para perceber, do mesmo modo vamos procurar a lembrança lá onde ela está, devemos nos instalar de golpe no passado em geral, nestas imagens puramente virtuais que estão sempre se conservando ao longo do tempo. É no passado tal como ele é em si, tal como se conserva em si, que iremos procurar nossos sonhos ou nossas lembranças, e não o inverso¹⁸⁵.

2.7.3. O papel do cérebro e a totalidade das lembranças: a metáfora do cone

Não é no cérebro que as lembranças se conservam. A condição da memória não reside num estado cerebral. O cérebro é pura objetividade, matéria e necessidade. Já a memória, pelo contrário, é espírito e liberdade. O único papel do cérebro e do sistema nervoso, para Bergson, é converter os estímulos em procedimentos práticos. Por isso as lembranças não desaparecem quando o cérebro sofre lesões. O que há é um impedimento da atualização. Em *Matéria e Memória*, Bergson analisa uma série de doenças do reconhecimento para chegar à conclusão de que: “não há nem pode haver no cérebro uma região onde as lembranças se fixem e se acumulem. A pretensa destruição das lembranças pelas lesões cerebrais não é mais que uma interrupção do progresso contínuo através do qual a lembrança se atualiza”¹⁸⁶.

Apreender o passado é apreendê-lo lá onde ele está, isto é, em si mesmo e não em nós, na nossa consciência, em algum lugar do nosso cérebro, como se existisse uma “caixa de lembranças”. Devemos admitir então que há um passado que nunca deixa de ser, “um passado em geral, que não é o passado particular de tal ou qual presente, mas que é como que um elemento ontológico, um passado eterno e desde sempre, condição para a ‘passagem’ de todo presente particular”¹⁸⁷.

¹⁸³DELEUZE, G. *Bergsonismo*. p. 42.

¹⁸⁴DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 103.

¹⁸⁵DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. 101.

¹⁸⁶BERGSON, H. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. p.146.

¹⁸⁷DELEUZE, G. *Bergsonismo*. p. 43.

Só depois de termos nos instalado no passado é que a lembrança torna-se imagem-lembrança, ou seja, o passado se atualiza, deixa de ser virtual. Lembrar é então instalar-se no passado. Apenas quando saltamos em uma região do passado, ali aos poucos ele passa de virtual para atual. Vamos então do passado ao presente e não o contrário.

A metáfora do cone (Fig. 8) invertido de *Matéria e Memória* representa justamente isso: a totalidade das lembranças acumuladas na memória de uma pessoa, ou seja, a totalidade de todo o passado que coexiste virtualmente com cada presente e consigo mesmo.

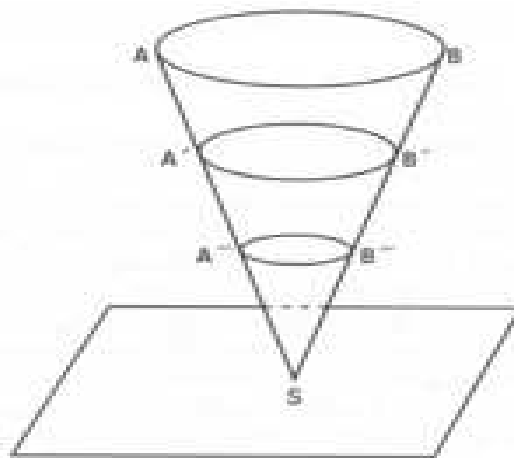


Fig. 8

A base do cone e seu vértice são abstrações e representam o passado puro e o presente, respectivamente. O vértice do cone avança sem cessar e sem cessar também toca o plano P que representa a atualidade do universo para tal pessoa. O presente é o ponto em que o vértice do cone toca o plano, de modo que recebe e devolve as ações emanadas de todas as outras imagens do plano. Cada seção do cone indica não um ponto particular do passado, mas a totalidade dele num grau determinado de contração ou dilatação. Essas contrações e dilatações existem em estado virtual e podem atualizar-se sob o apelo, sob a evocação do presente na forma de imagem-lembrança. Deleuze diz:

Entre o passado como pré-existência em geral e o presente como passado infinitamente contraído há, pois, todos os círculos do passado que constituem outras tantas regiões, jazidas, lençóis estirados ou retraídos: cada região com seus caracteres próprios, seus 'tons', 'aspectos', 'singularidades', 'pontos brilhantes', 'dominantes'. Conforme a natureza da lembrança que

procuramos, devemos saltar para este ou aquele círculo. Claro, tais regiões (minha infância, minha adolescência, maturidade, etc.) parecem-se suceder. Porém, elas só se sucedem do ponto de vista dos antigos presentes que marcaram o limite de cada um. Inversamente, elas coexistem, do ponto de vista do atual presente que cada vez representa o seu limite comum, ou mais contraída dentre elas¹⁸⁸.

Conclui-se então, de acordo com as teses bergsonianas sobre o tempo, revisitadas por Deleuze, que o passado não só coexiste com o presente, mas se conserva em si, como passado em geral. Passado que não deixa de ser (enquanto o presente passa). O esquema do cone invertido representa portando a coexistência virtual de todos os lençóis do passado “de todos os níveis, de todas as tensões, de todos os graus de contração e de distensão”¹⁸⁹.

2.7.4. A terceira tese sobre o movimento: o desdobramento do tempo

Esse passado que sobrevive em si mesmo está para além do tempo linear, cronológico das imagens-movimento. Na imagem-cristal o passado inteiro coexiste e insiste no presente, uma vez que a memória não retém o passado como sucessão em linha. Desse modo, a terceira tese sobre o tempo vem sintetizar as duas primeiras: “o tempo se desdobra a cada instante em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva”¹⁹⁰. O presente sendo apenas o grau mais contraído de todo o passado que é a totalidade do cone.

A imagem-cristal é esse desdobramento do tempo em passado virtual que se conserva, e presente atual que age e passa, “enquanto o que vemos no cristal é o tempo em pessoa, um pouco de tempo em estado puro, a distinção mesma entre as duas imagens que nunca acaba de se reconstituir”¹⁹¹.

2.8. As diferentes estruturas cristalinas

Deleuze no quarto capítulo de *Imagem-tempo* descreverá diferentes estruturas cristalinas através da análise de quatro estados do cristal construídos por Max Ophuls (o

¹⁸⁸DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 122.

¹⁸⁹DELEUZE, G. *Bergsonismo*. p. 47.

¹⁹⁰DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 103.

¹⁹¹DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 103.

cristal perfeito), Jean Renoir (o cristal rachado), Federico Fellini (o cristal em formação) e Luchino Visconti (o cristal em decomposição).

O primeiro estado cristalino que Deleuze analisa é o cristal perfeito de Max Ophuls. Deleuze observa que os espelhos nesse cineasta não se contentam em refletir a imagem atual, “eles constituem o prisma, a lente onde a imagem desdobrada não para de correr atrás de si mesma para se encontrar”¹⁹². A imagem atual e a imagem virtual, em Ophuls, formam uma única e mesma “cena em que as personagens pertencem ao real e no entanto desempenham um papel”¹⁹³. A vida inteira nos filmes desse autor se torna um espetáculo. Há sempre um “acréscimo de teatralidade”, como por exemplo, na pista de circo de *Lola Montez*.

Já em Renoir, por mais que também exista esse acréscimo de teatralidade, Deleuze vai observar uma grande diferença em relação aos cristais perfeitos de Max Ophuls. “Em Renoir o cristal nunca é puro e perfeito, ele tem uma falha, um ponto de fuga, um defeito”¹⁹⁴. O estado do cristal em Renoir é sempre rachado, ou seja, não há como em Ophuls um prisma que se contrai em seu giro, mas um ponto de fuga, uma fissura. Daí se explica o desenvolvimento da profundidade de campo por esse cineasta, recurso que sempre deixa uma terceira dimensão no plano, por onde algo pode fugir. Desse modo, em Renoir, “alguma coisa vai fugir pelo fundo, em profundidade, pelo terceiro lado, ou a terceira dimensão, pela rachadura”¹⁹⁵.

O terceiro estado do cristal que Deleuze analisa é o cristal se fazendo, em formação e crescimento. Esse é o estado do cristal criado por Federico Fellini, cineasta italiano para quem o importante não é como sair do cristal, mas como entrar nele. Por mais que tenha começado com filmes de andança, onde o que ainda se fazia era fugir, ir embora, Fellini a cada vez mais fará multiplicar as estradas. “Há entradas geográficas, psíquicas, históricas, arqueológicas, etc”¹⁹⁶. As atrações, o espetáculo, nos filmes de Fellini, não param de crescer. Não se sabe quem olha e quem é olhado. Não há bastidores, não há cena, não há espectadores. Deleuze compara o cristal de Fellini com o de Ophuls e Renoir e diz que:

O cristal de Fellini não comporta rachadura alguma pela qual se passa ou deva sair para alcançar a vida; mas ele tampouco tem a perfeição de um cristal prévio e talhado, que reteria a vida para congelá-la. Sempre é um cristal em formação, em expansão, que faz cristalizar tudo o que

¹⁹²DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 104.

¹⁹³DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 105.

¹⁹⁴DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 105.

¹⁹⁵DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 106.

¹⁹⁶DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 110.

toca (...). Ele é a vida enquanto espetáculo, e, no entanto, em sua espontaneidade¹⁹⁷.

Deleuze considera um ultimo estado do cristal: o cristal em decomposição, típico de Luchino Visconti. O cristal em decomposição, segundo Deleuze, tem quatro elementos fundamentais que o compõem. O primeiro é o mundo aristocrático dos ricos, mundo que “parece um cristal sintético, porque está fora da história e da natureza”¹⁹⁸. Os aristocratas criaram um mundo para si, do qual não podemos entender as leis. Esta criação gera o segundo elemento que é a decomposição desse mundo, “decomposição que os solapa de dentro, e os torna sombrios, opacos”¹⁹⁹. O terceiro elemento, de acordo com Deleuze, é a decomposição interna nos fatos históricos: “as guerras, a ascensão de novas potências, a emergência de novos ricos”²⁰⁰. O ultimo elemento é a ideia de que algo chega tarde demais, como por exemplo, quando o músico de *Morte em Veneza* percebe no jovem Tadzio, a beleza que faltou a sua obra que era intelectual demais.

Esse algo que chega tarde demais é sempre a revelação sensível e sensual de uma unidade da natureza e do homem. Por isso não é uma simples carência, é o modo de ser dessa revelação grandiosa. O tarde demais não é um acidente que se dá no tempo, é uma dimensão do próprio tempo²⁰¹.

¹⁹⁷DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. pp. 111-112.

¹⁹⁸DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 116.

¹⁹⁹DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 117.

²⁰⁰DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 117.

²⁰¹DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 118.

CAPÍTULO 3: SOBRE AS IMAGENS EM ANDREI TARKOVSKI

3.1. A produção de um cinema: os longas e os curtas

3.1.1. Os primeiros anos:

Andrei Tarkovsky nasceu a 4 de abril de 1932 na cidade de Zawrashje, Iwanowo, Rússia. Filho de uma atriz, Maria Ivanovna, e de um respeitado poeta e tradutor, Arseniy Tarkovsky. A partir de 1954, entra para o Instituto de Cinematografia do Estado (VGIK), em Moscou, onde conclui seus estudos e realiza seu primeiro curta-metragem - juntamente com Aleksandr Gordon e Marika Beiku, (seus colegas no VGIK) - *Os assassinos* (1956), baseado no conto de Ernest Hemingway. Ainda quando era estudante Tarkovski realiza outro filme, dessa vez para a TV russa. Trata-se de um média-metragem intitulado *Hoje não haverá saída livre* (1959) que conta a história de uma cidade construída depois da Segunda Guerra Mundial que precisa ser evacuada por descobrirem bombas não detonadas no seu solo. O filme mostra a ação de uma unidade do exército que cuidadosamente transporta as bombas para um local seguro, onde elas possam ser detonadas. *Os assassinos* e *Hoje não haverá saída livre*, apesar de tecnicamente bem feitos, pouco lembram os trabalhos futuros de Tarkovski.

O trabalho de conclusão de curso de Andrei Arsenevich no VGIK é o média-metragem *O rolo compressor e o violinista* (1960). Esse média-metragem, como veremos mais adiante através da análise de uma cena, é o que mais se aproxima esteticamente da obra posterior e madura de Tarkovski, diferentemente de *Os assassinos* e *Hoje não haverá saída livre*.

O rolo compressor e o violinista conta a história da amizade entre um garoto violinista, Sasha e um operário, Sergei. Os dois se conhecem quando Sergei defende Sacha da perseguição de seus colegas arruaceiros, que o tratavam mal apenas por ele ser um músico. Ao passarem um dia juntos, as percepções do menino e do operário sobre o mundo se alteram. Robert Bird vai dizer que em contraste aos filmes anteriores, *O rolo compressor e o violinista* “parece um peculiar e inofensivo poema cinematográfico, provocativo apenas na sua inocência ousada”²⁰². Apesar de aparentar amadorismo em algumas cenas, *O rolo compressor e o violinista* ainda assim é um trabalho importante. Foi a sutil inovação de Tarkovski nesse curta

²⁰²BIRD, R. *Andrei Tarkovski – Elements of cinema*. London. Reaktion Books Ltd, 2008. p. 29: “(...) appears a quaint and harmless cinematic poem, provocative only in its unabashed innocence”.

aparentemente inofensivo, que “inaugurou o tom contraditório que, posteriormente, passou a dominar o seu relacionamento com as autoridades do cinema Soviético”²⁰³.

Uma das cenas que mais se aproxima aos trabalhos posteriores de Tarkovski é a cena onde Sacha, no caminho de sua aula de violino, para em frente à vitrine de uma loja. Através do vidro cheio de letras brancas da loja, Sacha vê sua imagem refletida e multiplicada em diferentes espelhos. Ao mudar um pouco sua posição, Sacha passa então a perceber o mundo através dessa multiplicidade. (Fig. 9, 10, 11, 12, 13, 14)

Essa cena em *O rolo compressor e o violinista* representa uma quebra da estrutura da percepção-ação a partir do momento em que Sacha, ao parar em frente à vitrine, não segue mais o seu caminho até a aula de violino, ou seja, não segue mais a ação. As imagens refletidas através da vitrine não são tão importantes para a coerência da narrativa, mas mesmo

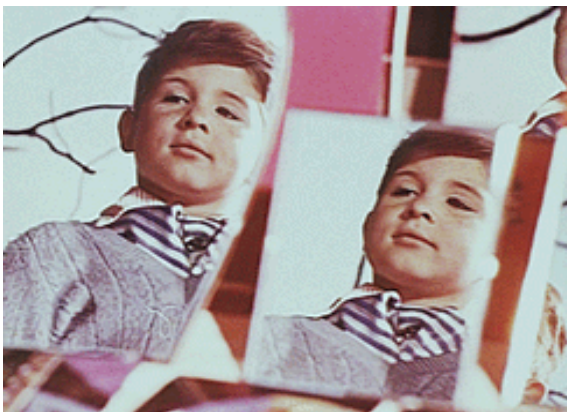


Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

²⁰³ BIRD, R. *Andrei Tarkovski – Elements of cinema*. p. 30: “(...) that inaugurated the adversarial tone that subsequently came to dominate his relationship with the Soviet cinema authorities”.



Fig. 13



Fig. 14

assim Sacha para e é nesse momento que ir à aula fica em segundo plano. Uma nova relação é estabelecida: a percepção está livre e torna-se mais importante do o agir. Nessa cena, Tarkovski quer nos mostrar justamente isso, mais importante do que a aula é a capacidade que o personagem tem de se alegrar diante da percepção diferente do mundo. “O espelho aumenta a ressonância harmônica das imagens, sem impulsionar a narrativa para frente; por outro lado, o desenvolvimento da narrativa exige que Sacha evite olhar e se afaste”²⁰⁴.

3.1.2. A Infância de Ivan e Andrei Rublev: os anos 60

O filme seguinte de Andrei Tarkovski, *A Infância de Ivan* (1962) - baseado num conto de Vladimir Bogolomov - conta a história de um menino que trabalhou como espião na Segunda Guerra Mundial. Por ser um garoto de apenas 12 anos, Ivan não despertava atenção ao atravessar a fronteira, sendo assim usado na guerra para coletar informações do outro lado do *front*. Esse vai ser oficialmente o primeiro filme de Tarkovski. Apesar dos elogios que *O rolo compressor e o violinista* receberá, Tarkovski considera *A Infância de Ivan* como seu primeiro filme.

Embora na estrutura de um punhado de produções do pós-guerra soviético que exaltavam a infância e a renovação da vida, e apesar do lirismo das imagens, *A infância de Ivan* sublinhava o estoicismo de seu pequeno herói perante as atrocidades do front, as lembranças de

²⁰⁴BIRD, R. *Andrei Tarkovski – Elements of cinema*. p. 35: “The mirror augments the harmonic resonance of the images, without propelling the narrative forward; by contrast, narrative development requires Sasha to avert his gaze and move away”.

uma vida idílica cedo sufocada e, sobretudo, a morte inglória e o vazio final²⁰⁵.

Constantemente assombrado pelos horrores da guerra, pela escuridão e clausura no *bunker*, Ivan só é feliz nos sonhos, nas lembranças que tem da mãe, da irmã e da infância. Apesar das críticas, Tarkovski vai estabelecer nesse filme uma quebra na narrativa clássica, ou seja, não há mais em seus filmes – desde *A Infância de Ivan* e mesmo nos anteriores - um esquema bem montado que nos diga o que é sonho e o que é realidade. Tarkovski diz: “É por demais comum no cinema que os sonhos deixem de ser um fenômeno concreto da existência e se transformem numa coleção de antiquados truques cinematográficos”²⁰⁶. Ao afirmar isso Tarkovski direciona uma crítica ao cinema clássico narrativo e seus métodos de nos fazer bem entender quando um sonho vai aparecer no filme, não causando nenhuma espécie de confusão ao espectador. Em *A Infância de Ivan*, de modo bem diferente, Tarkovski corta dos sonhos, das fantasias, das lembranças para a realidade e vice-e-versa, sem fazer uso de ilusionismo, nem de efeitos extraordinários. Tal tratamento relativamente livre dos sonhos na narrativa vai ser recorrente em todos os seus filmes, como veremos mais adiante.

A Infância de Ivan já vai adiantar através da complexidade de seu personagem, um tema que vai ser constante nos filmes de Tarkovski: a insistência constante do passado, das memórias – as lembranças felizes que Ivan tinha de sua infância, de sua mãe - no momento presente – Ivan lidando com sua memória no contexto da guerra. Através da forma como aborda seus personagens, Tarkovski admite imagneticamente a contemporaneidade do passado com o presente. Se Bergson nos mostrou isso através de sua filosofia, Tarkovski nos mostra através de seus filmes.

Logo após *A Infância de Ivan*, Tarkovski já começa a trabalhar no roteiro de *Andrei Rublev* (1966), talvez seu maior filme, juntamente com Andron Konchalovsky. *Andrei Rublev* é um filme sobre diversos episódios que marcaram a vida de um dos maiores artistas russos da Idade Média: Andrei Rublev, um pintor de ícones. “Essas novelas não são ligadas por uma sequência cronológica tradicional, mas sim pela lógica poética da necessidade que levou Rublev a pintar sua célebre ‘Trindade’”²⁰⁷. A partir do exemplo de Rublev, Tarkovski queria explorar a questão da psicologia da criação artística e também a mentalidade e a consciência de um dos maiores artistas russos.

²⁰⁵MACHADO, A. “Nota biográfica”. In: TARKOVSKI, A. *Instantâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 149.

²⁰⁶TARKOVSKI, A. *Esculpir o Tempo*. p. 31.

²⁰⁷TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p 36.

O filme também retrata as terras miseráveis e violentas da Rússia medieval e levanta diversas questões, dentre elas: a repressão, a liberdade, o significado da arte e a natureza da fé. Todavia, *Andrei Rublev*, como a maioria de seus filmes, sofreu grande censura:

As pesquisas sobre a época abordada e os conhecimentos do cineasta da história das religiões terminam por ser classificados pelos órgãos oficiais como amostras de “infidelidade histórica”, “violência gratuita” e “misticismo”. Exibido no Festival de Cannes de 1969, o filme só foi visto em versão completa na Rússia após a morte de Tarkovski. Para que não fosse destruído, Larissa Egórkina - assistente de Andrei nessa produção e sua segunda mulher, a partir de 1970 – retirou o filme das prateleiras da Mosfilm e o escondeu²⁰⁸.

3.1.3. *Solaris*, *O espelho*, e *Stalker*: os anos 70

A partir de 1970, Andrei Tarkovski começa a trabalhar em um novo filme, dessa vez baseado numa novela de ficção científica de Stanislaw Lem. Trata-se de *Solaris* (1972), história sobre um cosmonauta-psiquiatra chamado Kevin que é enviado para a estação que está em órbita com o planeta oceânico Solaris. Kevin tem a importante missão de investigar o que está acontecendo com a equipe de astronautas, depois de um deles ter se suicidado. Por mais que o sucesso de *Solaris* tenha confirmado Tarkovski como um dos maiores diretores soviéticos, o filme, assim como os outros, sofreu perseguição. Tarkovski foi obrigado a dar explicações sobre muitas de suas cenas.

Por ser baseado num livro de ficção-científica, Tarkovski se preocupou, antes de tudo, em não transformar *Solaris* num filme de aventura voltado para a ação e o entretenimento, como muitos filmes de ficção-científica do período. Tarkovski queria fazer algo diferente. A questão do gênero do filme ser de ficção-científica ou não, estava longe de ser o que interessava a Tarkovski:

Parece que eu deveria rejeitar as armadilhas da ficção científica e chamar a atenção do espectador para a psicologia de um protagonista que encontrou o seu passado. Eu fiquei assustado que isso fosse impossível, mas idealmente eu imaginei a ação acontecendo em um

²⁰⁸MACHADO, A. *Nota biográfica*. In: TARKOVSKI, A. *Instantâneos*. p. 150.

quarto individual com cada personagem vendo seu passado – mesmo se desagradável²⁰⁹.

O espelho (1975) é o filme seguinte de Tarkovski. Visto por muitos como um projeto vaidoso, *O espelho* é o filme mais pessoal, mais auto-biográfico do realizador russo e por isso mesmo o mais mal compreendido e criticado. Vadim Yusov, *camera-man* até então de todos os seus filmes, recusou-se a participar de *O espelho* depois de ter lido o roteiro, fato esse que foi comentado por Tarkovski em *Esculpir o tempo*:

Ele (Yusov) achava que a natureza claramente autobiográfica da obra era abominável do ponto de vista ético, e estava constrangido e irritado com o tom lírico e por demais pessoal da narrativa toda, e pelo desejo do autor de falar exclusivamente sobre si mesmo. Yusov estava, por certo, sendo autêntico e honesto, e não tinha a menor dúvida de que eu estava sendo muito pouco modesto. É verdade que depois, quando o filme já fora feito por Georgi Rerberg, ele me fez a seguinte confissão: “Odeio dizer isso, Andrei, mas é o seu melhor filme”²¹⁰.

O espelho também sofreu fortes críticas de alguns espectadores que foram ver o filme no cinema, talvez por esperarem algum tipo de “entretenimento” ou um filme com estrutura narrativa mais “simples”. No começo de *Esculpir o tempo* podemos encontrar trechos de cartas que Tarkovski recebeu no período de exibição do filme. Algumas delas são bem positivas e elogiam o trabalho de Tarkovski (“Você sabe, no escuro daquele cinema, olhando para aquele pedaço de tela iluminado pelo seu talento, senti pela primeira vez na vida que não estava sozinha...²¹¹”), outras são negativas e alegam uma profunda incompreensão ao mesmo tempo em que demonstram um sentimento de indignação e antipatia em relação ao filme (“Vi seu filme, *O espelho*. Assisti até o fim, apesar da grande dor de cabeça que me foi provocada na primeira meia hora pelas tentativas de analisá-lo, ou de ao menos compreender alguma coisa do que nele se passava, alguma relação entre os personagens, os acontecimentos e as recordações... Nós pobres espectadores, vemos filmes que são bons, maus, muitos maus,

²⁰⁹TARKOVSKI, A. In: BIRD, R. *Andrei Tarkovski – Elements of cinema*. p. 115: “it appears that I should have to reject the science-fiction trappings and call the spectator’s attention to the psychology of a protagonist who has encountered his past. I am afraid that this is impossible, but ideally I imagine the action taking place in a single room with each character seeing his past - even if it’s unappealing”.

²¹⁰TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 162.

²¹¹TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 5.

banais ou extremamente originais. Porém, no caso de qualquer um desses filmes, podemos sempre entender, ficar entusiasmados ou entediados, conforme o caso, mas... o que dizer do seu filme?!²¹²”).

Fato é que *O espelho* é o filme de Tarkovski que mais rompe com a estrutura clássica da narrativa. Não há linearidade. O tempo não se apresenta de maneira sucessiva. O filme se forma a partir da mistura de imagens que representam lembranças pessoais de um homem à beira da morte: “minha infância, minha mãe, minha mulher”; com imagens de documentário que representam lembranças coletivas: imagens de touradas, da Guerra Civil Espanhola, da aviação Soviética no final dos anos 1930s, das forças Soviéticas lutando na Segunda Guerra Mundial, da Revolução cultural na China e outras. As cenas de documentário em *O espelho* não são independentes da narrativa autobiográfica, mas fornecem pano de fundo, tendo relação direta com o que está sendo mostrado. Por exemplo, quando a família espanhola aparece, imagens documentais da Guerra Civil Espanhola surgem na tela. Quando o convidado espanhol conta uma anedota sobre o toureiro Palomo Linares, vemos cenas de um documentário sobre ele. “A separação entre as camadas documentais e ficcionais em *O espelho* está longe de ser absoluta”²¹³.

A proposta inicial de *O espelho* seria uma espécie de entrevista que Tarkovski faria com sua mãe através de uma câmera escondida. Apenas em fevereiro de 1974, quando esse projeto já tinha sido aprovado, Tarkovski mudou o foco e chamou Margarita Terekhova para interpretar o papel da ex-mulher e da mãe do protagonista. Sobre a ideia original de *O espelho* Tarkovski diz: “Eu estou tentando não adaptar uma trama para as telas (...) mas fazer a minha própria memória, minha visão do mundo, meu entendimento ou desentendimento de alguma coisa, meu estado de espírito, o tema de um filme”²¹⁴.

Mesmo antes de realizar *Solaris*, Tarkovski já tinha o desenho de realizar *O espelho*, filme que antes de ganhar esse nome era chamado por ele de *Dia Branco*²¹⁵, conforme escreve em seu Diário no dia 30 de abril de 1970: “E agora, *Solaris*. Tudo está indo tão dolorosamente e com esforço, uma vez que o Mosfilm definitivamente entrou numa fase de crise. Depois,

²¹²TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 4.

²¹³BIRD, R. *Andrei Tarkovski – Elements of cinema*. p. 141: “The separation between the documentary and fictional layers in *Mirror* is far from absolute”.

²¹⁴TARKOVSKI, A. In: BIRD, R. *Andrei Tarkovski – Elements of cinema*. p. 110: “I am trying not to adapt a plot for the screen (...) but to make my own memory, my worldview, my understanding or misunderstanding of something, my state of mind, the subject of a film”.

²¹⁵Robert Bird diz em seu livro, *Andrei Tarkovski – Elements of cinema*, que a ideia de chamar o que viria a ser *O espelho* de *Dia Branco* vem na verdade de um poema de Arseni Tarkovski, pai de Andrei. Bird cita o poema em seu livro: “It’s impossible to return there / And impossible to narrate / How overfilled with bliss / Was this heavenly garden” TARKOVSKI, A. In: BIRD, R. *Andrei Tarkovski – Elements of cinema*. p. 104.

Dia Branco”²¹⁶. No dia 15 de agosto do mesmo ano, ele diz: “Teinichvili da Sovinfilm sugeriu fazer um filme para o exterior. Vamos ver. Talvez sobre Dostoiévski. Mas isso é para depois de *Dia Branco*”²¹⁷. Ainda no mesmo ano: “O tempo todo penso em *Dia Branco*. É possível fazer um belo filme. Será justamente um exemplo em que tudo será construído com experiências próprias. E tenho certeza de que será importante para o público entrar em conexão com isso”²¹⁸. A ideia de realizar um filme dedicado ao que ele chamava de “o momento mais belo na vida de um homem” o perseguia.

Queremos fazer um filme sobre o que a infância significa para um homem. Sobre a saudade da infância e a nostalgia com o que foi perdido que existe em cada um de nós. E será também um filme sobre uma Mãe. Sobre sua vida difícil, suas alegrias, suas perdas e infortúnios, sua predestinação e sua imortalidade²¹⁹.

Em 1979 é lançado um novo filme, *Stalker* (1979), que, assim como *Solaris*, foi também baseado numa novela de ficção científica chamada *Piquinique à beira da estrada* dos irmãos Strugatski. *Stalker* conta a história de um guia, o “stalker”, que leva dois homens, um escritor e um professor, até “a zona”: uma área isolada e sob vigilância do governo, que se acredita ser cheia de armadilhas e mistérios. Os “stalkers”, por conhecerem todos os perigos da “zona”, ganham a vida conduzindo pessoas até ela. Na “zona”, entre casas abandonadas, tanques enferrujados e cobertos pela vegetação o professor e o escritor, sob a condução do “stalker”, tentam encontrar o “quarto”, lugar onde acreditam que todos os seus desejos se realizariam.

Stalker é o último filme de Tarkovski realizado na Rússia.

3.1.4. Tempo de viagem, Nostalgia, e o Sacrifício: Tarkovski fora da Rússia

Ao longo de pouco mais de 20 anos trabalhando como cineasta na Rússia, Tarkovski enfrentou toda espécie de problemas burocráticos, tanto com o comitê oficial de cinema,

²¹⁶TARKOVSKI, A. *Diários. (1970-1986)*. Trad. Alexei Lázarev. São Paulo: É Realizações Editora Ltda, 2012. p. 9.

²¹⁷TARKOVSKI, A. *Diários. (1970-1986)*. p. 14.

²¹⁸TARKOVSKI, A. *Diários. (1970-1986)*. p. 22.

²¹⁹TARKOVSKI, A. In: BIRD, R. *Andrei Tarkovski – Elements of cinema*. p. 125: “We want to make a film about what childhood means for a man. About the longing for childhood and the nostalgia for what has been lost that exist in each of us. And it will also be a film about a Mother. About her difficult life, her joys, her losses and misfortunes, her predestination and her immortality”.

como com a empresa estatal Mosfilm, que criavam todo e qualquer tipo de obstáculo para retardar seus projetos ou para não o deixar trabalhar. Não é a toa que em todo esse tempo de trabalho na Rússia Tarkovski só tenha conseguido realizar sete filmes. Sobre o desgosto que sentia pela censura que vinha sofrendo e a dificuldade que encontrava em trabalhar em solo russo, Tarkovski comenta no dia 20 de outubro em seu diário:

Um dos meus maus pensamentos: ninguém precisa de você, você está completamente alheio à sua própria cultura, você não faz nada por ela, você é uma nulidade. Mas na Europa, e em outros lugares, perguntam a sério: “Quem é o melhor diretor de cinema da União Soviética?” E respondem: “Tarkovski”. Mas em nosso país guardam silêncio. Eu não existo, e não sou nada. É o chamado “um instante de fraqueza”. É muito difícil sentir que se é inútil. E não quero ter valor nenhum. Quero preencher completamente a vida ou as vidas das pessoas. Estou apertado, a minha alma está apertada, preciso de algum outro recipiente²²⁰.

Tudo isso culminou a partir de 1982 em seu autoexílio na Itália, onde veio a realizar seus dois filmes seguintes: *Tempo de viagem* (1983), documentário dirigido juntamente com Tonino Guerra e *Nostalgia* (1983) filme cujo roteiro também foi dividido com Tonino, um poeta e roteirista italiano, conhecido por ser também parceiro em realizações de Michelangelo Antonioni e Federico Fellini.

Tempo de viagem foi um filme-pretexto para que Tarkovski conseguisse escapar do controle cada vez mais rígido das autoridades russas sobre seus projetos. Desse modo, esse filme registra a busca de Tarkovski e Tonino na Itália, por locações para o seu filme seguinte, *Nostalgia*. Filme que vai ser posteriormente realizado na pequena cidade de Bagno Vinoni, no norte do país. *Tempo de Viagem* vai ser um filme bem pessoal, que nos mostra tanto a relação de amizade que se estabelece entre Tonino e Tarkovski – nele, já no começo, observamos Tonino receber Tarkovski em sua casa, ler para ele um poema e discutir na sequência os planos do dia – como vai ser também um filme interessado em nos apresentar a Itália, suas igrejas e vilarejos medievais, como lugares em potencial para a realização de *Nostalgia*, primeiro filme de Tarkovski fora da Rússia. Robert Bird diria que *Tempo de Viagem* é um

²²⁰TARKOVSKI, A. *Diários*. (1970-1986). p. 100.

momento de reflexão e concepção, em que Tarkovski faz uma investigação espacial da Itália²²¹.

Sobre *Nostalgia*, Tarkovski, em *Esculpir o Tempo* vai nos dizer:

Eu desejava um filme sobre a nostalgia russa - a respeito daquele estado mental peculiar à nossa nação e que afeta os russos que estão longe de sua pátria. Encarei isso quase como um dever patriótico, segundo entendo o conceito. Queria que o filme fosse sobre o apego fatal dos russos às raízes nacionais, ao passado, à cultura, aos lugares onde nasceram, às famílias e aos amigos; um apego que carregam consigo por toda a vida, seja qual for o lugar em que o destino possa tê-los lançado²²².

Nostalgia vai então contar a história de um escritor russo, Andrei Górchakov, que vai até a Itália em busca de escrever um livro sobre um compositor russo que lá viveu. Longe de sua pátria, sofrendo com as lembranças e saudades que dela tem, Górchakov se sente totalmente desorientado diante de tudo que vê, diante de todas as impressões com que é bombardeado. Então, em meio a uma forte crise pessoal, acaba conhecendo Domenico, homem que é tido como louco por todos e que o instiga a realizar um ato de fé.

Para *Nostalgia* Tarkovski fez construir uma casa (*dacha*) tal qual a que ele mesmo construíra em solo russo. Assim também como acontece nas filmagens de *O espelho*, para as quais também constrói uma casa tal qual a de sua infância. De certo modo, a casa nos filmes de Tarkovski representa esse lugar inundado de memórias, ao qual retornamos em algum momento, seja fisicamente, seja através das recordações. A casa constitui então esse elo entre presente, o que desejo no momento, e passado, ou seja, aquilo de que não posso me desligar, aquilo a que estamos presos desde o nascimento.

No começo de *Tempo de Viagem*, Tonino lê para Tarkovski um poema²²³ que tinha escrito para ele. Esse poema reflete bem a percepção de Tonino em relação a Tarkovski e seu estado de espírito no momento. Estado de espírito esse que se identifica totalmente com o do personagem que criou em *Nostalgia*. Dois artistas russos, completamente ligados à pátria, ao passado, que se veem, todavia, numa situação dramática, em que se sentem incapazes de

²²¹BIRD, R. *Andrei Tarkovski – Elements of cinema*. p. 173.

²²²TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 242.

²²³O poema que Tonino Guerra lê para Tarkovski em *Tempo de viagem*: “Não sei o que é uma casa / É um abrigo? / Ou um guarda-chuva quando chove? / Eu a enchi de garrafas, farrapos, patos de madeira, cortinas, leques / Parece que não quero abandoná-la nunca / Então é uma jaula / Que aprisiona qualquer um que passe por ela / Inclusive um pássaro como tu, sujo de neve / Mas o que contamos um ao outro é tão leve que não pode ser retido no interior”

incorporar a nova experiência do presente - a Itália - ao passado - a Rússia, ao qual estão ligados por diversos fios. Tarkovski expressa bem esse sentimento quando diz: “Eu estava angustiado por ter me separado da família e do modo de vida a que estava habituado, por estar trabalhando em condições inteiramente estranhas e até mesmo por estar me expressando numa língua estrangeira”²²⁴.

Nesse período, Tarkovski sabia de sua condição, que ele próprio espelhava em Górchakov: um russo que vai para a Itália fazer um filme sobre um poeta russo que foi para Itália escrever um livro sobre um compositor russo. A vida abarcando a ficção e esta a vida, pessoas e personagens, casas, catedrais, paisagens, enquadramentos: imagens fundindo-se, uma na outra, a exemplo da cena ao final do filme, na qual se vê a minúscula datcha de Górchakov/Tarkovski dentro de uma imensa catedral italiana em ruínas²²⁵.

A Suécia foi o país que recebeu Tarkovski para a filmagem de sua última obra, *O sacrifício* (1986), filme que conta a história de um professor aposentado, Alexander, que vive com sua família em uma casa de campo. O filme segue mostrando as relações que se estabelecem entre Alexander e seu filho, que não pode falar devido a uma cirurgia na garganta; Alexander e o carteiro, figura exótica que acaba se tornando seu amigo; Alexander e sua mulher, com quem tem problemas conjugais. No dia em que completa 50 anos, na companhia de amigos, Alexander acompanha pela televisão o anúncio de uma tragédia nuclear que poderá causar a extinção de toda a humanidade. Tal fato faz com que ele se deixe levar pela irracionalidade da fé e busque uma saída espiritual para tentar salvar a todos.

A solução anunciada pelo carteiro para evitar a tragédia eminente seria passar uma noite com uma feiticeira, que também era a empregada de sua casa. Ao alcançar seu objetivo, Alexander agora deveria cumprir sua promessa: se afastar de seu passado, de sua família, de seu filho. Então, num ato irracional, Alexander põe fogo a sua casa. A casa em chamas representa justamente isso, o desligamento do personagem de seu passado. A casa mais uma vez representando aqui esse elo do personagem com suas memórias.

²²⁴TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 244.

²²⁵MACHADO, A. *Nota biográfica*. in: TARKOVSKI, A. *Instantâneos*. pp. 21-22.

O sacrifício foi o último filme de Tarkovski²²⁶. Depois das gravações, durante a edição e montagem descobre que está com câncer e acaba morrendo um ano depois, no dia 29 de dezembro de 1986.

3.2. A presença do passado: lembranças e sonhos

Tarkovski esteve sempre preocupado em trabalhar a memória em seus filmes. O cinema, para ele, como vimos, era como se fosse um “vasto edifício de memórias”. Esse olhar cuidadoso voltado pra o passado é notável em todos os seus filmes. Como ele mesmo diria em uma entrevista: “Todos os meus filmes, de uma forma ou de outra, falam do fato de que os homens são ligados ao passado e ao futuro por uma infinidade de fios, que todo homem com seu próprio destino realiza uma ligação com o destino geral dos outros homens”²²⁷.

Um tema que vai ser constante nos filmes de Tarkovski é a relação que se estabelece entre presente - aquilo que desejo, aquilo que vivencio - e passado - aquilo que já passou, mas que todavia é recorrente e insiste virtualmente na realidade do presente. Notamos o desenvolvimento desse tema a partir das relações que seus personagens estabelecem com o mundo. Nenhum deles, como veremos, vive apenas no presente, ignorando os liames temporais.

Os personagens se dão conta, e Tarkovski faz questão de nos mostrar isso, de que o passado está ali, com todo seu peso e é tão real quanto o presente. Alexei, personagem/narrador de *O espelho*, vai expressar bem esse sentimento quando diz:

Um sonho perturba-me com uma persistência espantosa. Chama-me de volta à aldeia do meu avô. Àquela casa, onde nasci há quarenta anos em cima de uma mesa de jantar. A visão é-me tão cara que até me dói. Mas, quando quero entrar nessa casa, aparece qualquer coisa e impede-me. Tenho este sonho com frequência. Mas quando vejo as paredes de madeira e a escuridão, sei, mesmo a sonhar, que não passa de um sonho. E a minha imensa alegria perde-se na sombra da espera do despertar. Por vezes, porém, deixo de sonhar com a casa e com os pinheiros em torno da casa da minha infância. E tenho saudades. E espero impaciente o regresso desse sonho, onde voltarei a ver-me criança e a sentir-me feliz,

²²⁶Dentre os trabalhos não-cinematográficos de Tarkovski estão a direção teatral de *Hamlet* (1977) no teatro Lenkon em Moscou e a direção artística da ópera russa *Boris Godunov* (1983) no Convent Garden em Londres.

²²⁷TARKOVSKI, A. In: CHION, M. *Andrei Tarkovski*. Paris: Cahiers Du Cinema/Le Monde, 2007. p. 72.

porque tudo está ainda pela frente e tudo será ainda possível...²²⁸

Essa importância dada ao passado vai aparecer também em *Esculpir o tempo*, quando Tarkovski ressalta que sem lembranças o homem fica à margem do tempo, impossibilitado de compreender os elos que o ligam ao mundo exterior. “Privado de memória, o homem torna-se prisioneiro de uma existência ilusória”²²⁹, ou seja, para Tarkovski, tentar anular o passado é tentar viver fora do tempo, é negar sua existência.

Desse modo, nos filmes de Tarkovski, a força do passado se tornará visível através dos sonhos dos personagens. Sonhos esses que podem nos levar tanto de volta aos tempos felizes da infância do personagem antes da guerra, como observamos no filme *A infância de Ivan*, como também podem nos levar de volta à casa onde o personagem Alexei nasceu, cresceu, e foi feliz, como podemos observar no filme *O espelho*. O passado também se manifestará através da apresentação das lembranças dos personagens. Como é o caso das lembranças que o personagem de *Nostalgia* tem de sua pátria.

Em *Nostalgia*, por exemplo, observamos Górchakov, o protagonista, profundamente ligado ao seu passado na Rússia, de modo que sofre devido a uma saudade forte demais e a um sentimento de deslocamento diante da sua vida atual na Itália. As lembranças também podem trazer uma sensação de bem-estar, estabelecendo um contraste com a dura realidade da guerra, como é o caso de Ivan, que só se sente feliz ao lembrar-se da mãe, da irmã.

Desse modo, o passado se manifestará de diferentes modos nos filmes de Tarkovski, seja através de lembranças, sonhos ou até mesmo ilusões de *déjà vu*. Vale lembrar que a apresentação das lembranças em seus filmes não se dá através do *flashback*, ou seja, através de um recurso cinematográfico que através da montagem resgata o passado de modo coerente, como ele fosse apenas um antigo presente que pudesse ser trazido de volta ao filme. Como acontece, por exemplo, no filme de Michel Carné *Trágico Amanhecer* (1939), onde, o protagonista, trancado num quarto de hotel que está sendo cercado pela polícia, relembra o seu passado, antes de ter cometido um assassinato. Conforme o personagem lembra, Carné, em *Trágico Amanhecer*, através de vários *flashbacks*, segue nos mostrando o passado do personagem na tentativa de nos fazer entender a sua motivação assassina. O passado é resgatado, mas apenas sob a condição de voltar ao presente para se explicar. O *flashback*,

²²⁸O ESPELHO. Direção: Andrei Tarkovski. Rússia: Mosfilm: Continental Home Video, 1974. DVD. 101 min.

²²⁹TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 65.

característico das imagens-movimento do cinema clássico, não deixa nenhuma dúvida entre o que é presente, e o que é passado.

Quando se trata das recordações nos filmes de Tarkovski, o passado não é trazido de volta como no filme de Carné. Em Tarkovski, o passado não vai ser bem demarcado, não deixando nenhuma espécie de confusão ao espectador. Sempre faltará clareza em seus filmes no que se refere a reconhecer o que é presente e o que é passado, o que é “real” e o que é sonho. Vamos sempre ser forçados a decifrar o que não é nos mostrado claramente. Estamos no domínio não mais das imagens-movimento, mas das imagens-cristais, onde real e imaginário, presente e passado se confundem, são indiscerníveis.

A predominância da imagem-cristal vai se materializar imagetivamente a partir de alguns métodos cinematográficos a que Tarkovski irá recorrer, como veremos num ponto mais à frente. Sobre a apresentação dos sonhos e das lembranças no cinema, Tarkovski irá fazer a seguinte observação:

Às vezes alguns diretores filmam em ritmo acelerado, ou sob um véu de neblina, ou recorrem a algum truque mais velho que o vinho, ou, ainda, introduzem efeitos musicais – e o público, já familiarizado com esse tipo de coisa, reage instantaneamente: ‘Ah, ele está evocando o passado!’, ‘Ele está sonhando!’ Mas esse anuviamento misterioso não é a melhor forma de transpor para a tela uma verdadeira impressão dos nossos sonhos e recordações²³⁰.

Tarkovski faz uso dos sonhos em seus filmes sem precisar recorrer a nenhuma “nebulosidade” e sem recorrer a nenhum diálogo que tente explicar o seu significado. Em *Quando fala o coração* (1945), por exemplo, Hitchcock nos apresenta o sonho do protagonista de modo bem demarcado, introduzindo efeitos sonoros e elementos que caracterizam a cena como um sonho. Essa sequência onírica em *Quando fala o coração* é resgatada através de vários *flashbacks* que se intercalam com o presente, ou seja, o momento em que o personagem acorda e passa a narrar para dois psicanalistas os acontecimentos, na tentativa de desvendar o seu significado.

Os sonhos em Tarkovski, pelo contrário, se misturam à realidade, trazendo uma carga de virtualidade que vem andar junto à atualidade do personagem, deixando-o sob uma atmosfera onírica e carregada de lembranças ao qual não pode ou não quer se desvencilhar.

²³⁰TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. pp. 82-83.

Tarkovski não nos deixa cientes de que aquilo que está sendo mostrado se trata de um sonho ou de uma lembrança, mas apenas nos induz a pensar isso através da criação sutil de uma atmosfera que se reflete a partir do uso especial feito do som, da cor, do *slow-motion*, da profundidade de campo, do plano-sequência, etc. Recursos que tornam possível imageticamente à coexistência entre presente e passado, real e imaginário, virtual e atual.

A imagem em Tarkovski não representa algo que devemos reconhecer, mas nos faz sentir o tempo em sua intensidade genuína.

3.3. A dimensão do futuro: projeções e premonições

Na tentativa de desvendar a dimensão do futuro nos filmes de Tarkovski tomemos como exemplo seu último filme, *O sacrifício*. Bem diferente de *A infância de Ivan*, por exemplo – que trata de uma guerra já ocorrida que marcou o imaginário do planeta – *O sacrifício* se volta para a possibilidade de uma guerra que está por vir, uma Terceira Guerra Mundial que viria destruir tanto vencedores como perdedores.

Se em Tarkovski, o passado está quase sempre presente, como vimos, através das lembranças, dos sonhos e das ilusões de *déjà vu* dos personagens, o futuro se apresentará em *O sacrifício* através de projeções, premonições, delírios que perseguem e acompanham virtualmente o protagonista. A angústia em relação ao presente, o temor de enfrentar o que está por vir, a insatisfação com o caminho que a humanidade está seguindo: são apenas alguns dos elementos que ditam as visões, os presságios que Alexander tem em relação ao futuro próximo.

Todo esse medo se desenvolve no imaginário de Alexander antes mesmo dele ficar sabendo pela TV, no dia do seu aniversário, de uma possível tragédia nuclear que iria exterminar toda a humanidade. Alexander já tinha dentro de si a ideia de que algo de ruim, de catastrófico poderia acontecer. Quando sua mulher grita desesperada, clamando por uma solução, depois do anúncio da catástrofe pela televisão, ele apenas diz: “Toda a minha vida eu esperei por esse momento”. Isso remete a uma de suas conversas com o filho, ainda no início do filme – conversa essa que é uma espécie de monólogo visto que seu filho, devido a uma cirurgia na garganta, não pode falar – Alexander já expressava toda a sua insatisfação com o rumo da humanidade:

A humanidade está no caminho errado... um caminho que poderá ser muito perigoso! (...) O Homem sempre se

defendeu de outros... da natureza, da qual faz parte, e a violenta. O resultado é a civilização, construída à força, poder e dependência. Os "progressos técnicos" só nos deram conforto... e instrumentos de violência para conservar o poder. Nós somos como selvagens. Usamos o microscópio como eles usam um pedaço de pau. Não, isto está errado. Os selvagens tem mais espiritualidade do que nós. Nós transformamos cada progresso científico... em algo a serviço do mal. E sobre o padrão de vida... um sábio disse que o supérfluo é pecado. Se é assim, a civilização baseia-se no pecado. Estamos em terrível desarmonia... desequilíbrio entre desenvolvimento material e espiritual. Há algo profundamente errado com a nossa cultura... ou melhor, com a nossa civilização²³¹.

Depois dessa sequência em que Alexander conversa com o filho, o tom premonitório de *O sacrifício* aparece pela primeira vez através da cena em que vemos, em preto-e-branco, o que seriam vestígios de uma cidade destruída (Fig. 15). Tarkovski, nessa cena, posiciona a câmera no alto, em frente à boca de um túnel em torno do qual, em paralelo estão duas longas e estreitas escadas. O que vemos nessa sequência são vestígios de uma catástrofe: pedaços de roupas pelo chão, uma grande quantidade de lixo, objetos amontoados, uma lama preta que escorre pelas calçadas (Fig. 16).



Fig. 15

²³¹O SACRIFÍCIO. Direção: Andrei Tarkovski. Suécia: Svenska Filminstitutet, Argos Films, Film Four International, Josephson & Nykvist HB, Sveriges Television, Sandrews: Continental Home Video, 1986. DVD. 149 min.



Fig. 16

Em *O sacrifício*, essa cena reflete a ideia de que algo terrível acontecerá naquele lugar. Ela é inserida logo após a conversa de Alexander com o filho justamente para criar esse elo entre aquilo que existe, a consciência do protagonista do presente e sua projeção do homem no futuro, o rumo que a humanidade está seguindo.

Uma hora depois da primeira sequência premonitória vemos novamente a boca do túnel com as duas escadas. Os movimentos da câmera nessa sequência se repetem, porém, dessa vez, em vez de roupas sujas, lixo e esgotos espalhados pelo chão, uma grande multidão corre de um lado para o outro, ocupando todo o plano (Fig. 17). Essa cena nos dá uma noção de catástrofe acontecendo. Podemos dizer então, que essa sequência, diferente da primeira, não é um presságio, mas trata-se de um delírio do que pode estar acontecendo no presente, visto que no momento em que é apresentada, a catástrofe já foi anunciada pela TV, e Alexander já se encontra na casa da feiticeira na tentativa de reverter a situação atual. A primeira sequência sinaliza o futuro, a segunda, podemos dizer que o atualiza.

O sacrifício é um filme permeado pela ideia do futuro, um filme que registra toda a ânsia em relação ao que está por vir, aquilo que não é, mas que é como se fosse, visto que insiste virtualmente, causando temor e desconforto nos personagens. A possibilidade da tragédia é algo do qual o personagem Alexander não consegue se desvencilhar, mesmo quando a TV e o rádio voltam a funcionar, mesmo quando tudo volta a ser como era antes, ele ainda vive a catástrofe. Ao por fogo em sua casa, Alexander não só cumpre a promessa que

tinha feito, não só realiza um ato de fé mas atualiza a dimensão do futuro que já percorria todo o filme.



Fig. 17

3.4. A preferência pelo plano-sequência e pela profundidade de campo

De acordo com o que foi pontuado anteriormente, Tarkovski não valoriza a montagem como os partidários do cinema das imagens-movimento. O essencial no cinema para ele era o ritmo, “a pressão do tempo no plano”. Desse modo, observamos em Tarkovski não apenas um distanciamento de cineastas como Eisenstein, por exemplo – conhecido por defender um cinema que privilegiava a montagem – mas também, como vimos, uma crítica.

Daí justificar-se, a partir da análise de seus filmes, a preferência pelo uso do plano-sequência e da profundidade de campo em substituição aos frequentes cortes ocasionados pela montagem. O uso desses dois recursos cinematográficos por Tarkovski torna possível não mais a interrupção da pressão do tempo no plano, mas seu fluxo contínuo. Quando falo de tempo em Tarkovski, me reporto àquilo que Bergson chama de tempo real, que é algo diferente do tempo com o qual nos relacionamos habitualmente, o tempo matemático: tempo espacializado que é comumente representado pela inteligência humana como uma linha divisível, onde o instante, o “agora” estaria para o tempo, assim como o “ponto” estaria para o espaço. Cinematograficamente falando, o tempo real seria melhor apresentado a partir da

pouca interferência na continuidade do plano, como veremos mais adiante, a partir da análise do uso especial feito por Tarkovski de alguns recursos. A montagem como força organizadora do filme teria mais a ver com o tempo espacializado. Cada plano sendo algo próximo de um ponto numa linha.

A profundidade de campo, assim como o plano-sequência, serão pois dois dos recursos que possibilitaram uma apresentação do tempo real em Tarkovski. Como é o caso do longo plano-sequência, com pouco mais de 6 minutos, já no final de *O sacrifício*, onde o personagem central põe fogo em sua casa, em plano de fundo, enquanto familiares e amigos tentam segurá-lo, em plano médio (Fig. 18). Nesse longo plano vemos a casa em chamas, o personagem que corre de quem tenta pegá-lo, e o momento em que uma ambulância chega para levá-lo. Tudo isso acontece no mesmo plano, sem cortes.



Fig. 18

Se essa cena do incêndio em *O sacrifício* acontecesse nos moldes do cinema tradicional – que privilegiava a montagem – observaríamos não apenas um plano reunindo todas as informações – a casa em chamas, Alexander que tenta se desvencilhar de seus familiares e amigos, a ambulância que chega – mas uma fragmentação desses acontecimentos em diferentes planos. Enquanto um plano nos mostraria a casa em chamas, outro nos mostraria Alexander em fuga, e ainda um outro nos levaria até a ambulância que se aproxima. Tudo seria filmado separadamente, até que a montagem, na pós-filmagem uniria as peças e atribuiria ritmo e coerência ao todo.

Antes de entender essa apreciação de Tarkovski pelo uso do plano-sequência e da profundidade de campo e conseqüentemente suas implicações, é importante apresentar primeiro duas das principais teorias que tiveram grande influência até as primeiras décadas da segunda metade do século XX – elaboradas por Eisenstein, que já conhecemos e André Bazin, teórico francês e mais importante contribuidor das teorias realistas do cinema. Bazin teve como base justamente o neo-realismo italiano, movimento que ele defendeu esteticamente e que, como vimos de acordo com a leitura deleuziana, foi o iniciador do cinema moderno e constitutivo de uma nova imagem cinematográfica.

Eisenstein encontra na montagem o fundamento, a significação, o elemento essencial do cinema. Para ele, o processo de montar era indispensável para conferir sentido e valor a cada imagem. De acordo com essa tendência Eisenstein realizou seus filmes, enquanto Bazin, pelo contrário, argumentava como tal atitude possivelmente destruiria o essencial na imagem: a continuidade natural da realidade. Nesse caso, por acreditar nisso, Bazin passa a defender não a interferência artística na pós-filmagem através da montagem, mas o poder das imagens mecanicamente registradas, isto é, o poder do cinema como novidade tecnológica capaz de registrar o real em sua ambigüidade, sem muita interferência.

De modo mais claro, se para Eisenstein - e o cinema clássico das imagens-movimento - a realização de um filme é um processo criativo em que a montagem “pressupõe que um pedaço da realidade ou de um evento em determinado momento tem apenas um sentido, um sentido inteiramente determinado pela ação”²³², para Bazin, as imagens “compunham suas histórias no tempo real, rejeitando a rapidez e a inevitabilidade da montagem clássica”²³³. Andrew Tudor, em seu livro, *Teorias do Cinema* ainda nos diz: “Bazin argumentou que a própria realidade é significativa, mesmo que ambígua, e merece ser deixada sozinha na maioria dos casos. A primeira emoção estética ao se assistir a um filme é o poder puro da imagem traçado pelos objetos reais”²³⁴.

É nesse sentido que a fotografia é glorificada por Bazin como a novidade tecnológica, advinda dos avanços técnicos da indústria, que “mantém a integridade do real recortado”²³⁵, de modo que não decompõe, não recorta e nem reconstrói a realidade, mas a capta em bloco. Bazin entende a fotografia como arte cuja natureza essencialmente objetiva não comprometeria a representação fiel da realidade. Ele diz: “Pela primeira vez, entre um objeto

²³²ANDREW, T. *As principais teorias do cinema*. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2002. p. 132.

²³³ANDREW, T. *As principais teorias do cinema*. p. 134.

²³⁴ANDREW, T. *As principais teorias do cinema*. p. 130.

²³⁵XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005. p. 74.

inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente”²³⁶. Como as propriedades básicas do cinema são inteiramente fotográficas, Bazin vai ver no cinematógrafo um veículo capaz de registrar também o real. Como ele diria em seu ensaio “Ontologia da imagem fotográfica”: “A fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo”²³⁷.

Todavia, opor-se teoricamente à ideia de “cinema de montagem” de Eisenstein não implica em dizer que Bazin seja totalmente contrário ao processo de montar. Podemos dizer também que a ênfase de Tarkovski no plano individual não elimina a possibilidade de associações entre os vários planos através da montagem. Como vimos anteriormente, Tarkovski reconhece a montagem, até porque, como sabemos, fez uso dela em todos os seus filmes. Porém, Tarkovski sempre negou que a montagem assumisse o papel de estruturar a narrativa, de impor uma ideia externa a cada plano individual. A montagem, para Tarkovski, deveria ajudar a manter o ritmo e não atrapalhar o fluxo de tempo no filme, a pressão do tempo no plano. Apesar de todas as críticas tanto Tarkovski como Bazin, não negam a possibilidade de montar. Bazin mesmo vai dizer que a montagem é possível desde que respeite a unidade espacial do acontecimento²³⁸, a ambiguidade do real.

Ismail Xavier, em seu livro *O discurso cinematográfico – A opacidade e a transparência*, pontua aspectos dominantes do pensamento de Bazin no que se refere à prática cinematográfica. Esses aspectos ressaltados por ele vão priorizar um aumento da duração no plano:

(Bazin) Fazendo a crítica radical dos teóricos russos, vai minimizar o papel da montagem na realização cinematográfica; a significação instituída pela combinação de imagens deixa de ser o núcleo fundamental da arte cinematográfica. Sua teoria do cinema será a proclamação do reinado da continuidade, tomada em seu sentido mais absoluto: não apenas no nível lógico (consistência no desenvolvimento das ações),

²³⁶BAZIN, A. “Ontologia da Imagem fotográfica”. In: *O cinema – Ensaios*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 22.

²³⁷BAZIN, A. “Ontologia da Imagem fotográfica”. In: *O cinema – Ensaios*. p. 21.

²³⁸Bazin ainda argumenta mais sobre isso dizendo que: “Quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida. Ela retoma seus direitos a cada vez que o sentido da ação não depende mais da continuidade física, mesmo se ela é implicada”. In: BAZIN, A. “Montagem proibida”. In: *O cinema – Ensaios*. p. 62.

mas também no nível da percepção visual (desenvolvimento contínuo da imagem sem cortes)²³⁹.

Desse modo, a técnica do plano-sequência, assim como a da profundidade de campo, como veremos a seguir, é capaz, segundo a corrente realista baziniana, de manter a verossimilhança da imagem, “produzindo modificações qualitativas na organização do filme”²⁴⁰, de modo que um único plano consegue cumprir a função dramática do esquema clássico.

O plano-sequência, de certo modo, retornaria às origens do cinema, visto que no início tudo era capturado num único plano sem montagem. A profundidade de campo traria uma complexidade visual que resultava do próprio poder da câmera em adentrar o plano e mostrar diferentes ações, diferentes informações que acontecem simultaneamente. Em ambos os casos a montagem era excluída e a cena dramática se materializava em um só plano. A diferença entre o plano-sequência e a profundidade de campo é que, enquanto o plano-sequência parece percorrer a superfície do plano, através da mobilidade da câmera, a profundidade de campo parece mergulhar no plano, através do uso de uma capacidade técnica da própria câmera.

Tentando definir melhor o que é a profundidade de campo, podemos dizer que é um recurso cinematográfico que vai permitir a existência de planos simultâneos com o plano atual. Ismail Xavier vai tentar dar uma significação dizendo que a noção de profundidade de campo, na verdade, vem da fotografia:

(...) devo regular a máquina de modo a obter uma imagem nítida do objeto que me interessa. Isso corresponde à focalização, ou colocação do objeto “em foco”. Tudo o que aparece sem contornos definidos na fotografia obtida é dito “fora de foco”. A distância entre a câmera e o objeto de meu interesse é o fator básico que comanda a regulagem. Acontece que, quando coloco em foco um objeto localizado a uma certa distância, outros objetos poderão estar presentes no campo de visão da câmera e localizados a distâncias diferentes. O grau de nitidez com que estes outros objetos vão aparecer depende de uma série de fatores²⁴¹

²³⁹XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. p. 79.

²⁴⁰XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. p. 81.

²⁴¹XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. p. 80.

O ponto comum entre o plano-sequência e a profundidade de campo é que em ambos os casos a montagem será excluída e o plano priorizado. Mais importante do que montar e editar será manter a integridade do plano. O plano passa a ser considerado o portador do tempo no filme, o lugar onde podemos observar a continuidade da realidade. Então, podemos dizer que o plano passa a ser não a parte de um todo maior, mas um fim em si mesmo, onde diferentes temporalidades coexistem e formam um circuito. Não é a ligação de um plano a outro através da montagem que nos apresentará uma imagem do tempo, mas a insistência no plano através do plano-sequência e da profundidade de campo.

Esse privilégio dado ao plano alinha-se às teorias de Tarkovski formuladas em *Esculpir o tempo*: sua defesa do ritmo como força determinadora da “pressão do tempo” no plano em detrimento à montagem, bastante criticada.

Tarkovski também acredita que o plano-sequência e a profundidade de campo, quando utilizados, mantêm a continuidade, o movimento da realidade. Todavia, não podemos dizer que Tarkovski se enquadre totalmente na teoria realista de Bazin. Afirmar isso seria problemático. Há uma grande diferença entre a teoria realista de Bazin e a teoria de Tarkovski, que ele vai chamar de “tempo impresso”.

Bazin reconhece a natureza mecânica e objetiva do cinema como uma vantagem em relação às outras artes - como a pintura, por exemplo - de modo que é justamente essa capacidade de registro da realidade física e material, essa objetividade essencial que caracteriza a arte cinematográfica. De acordo com Bazin, quando o cinema nega a montagem, ele se torna capaz de revelar o real em sua ambiguidade e é justamente essa revelação que faz do cinema uma arte aberta, incerta e desafiadora. Nesse sentido, Bazin está de acordo com uma linha teórica e narrativa que parece se aproximar de um realismo quase documental, enquanto Tarkovski segue por outra via, com outra intenção narrativa, que se aproxima aqui de um realismo que arriscarei chamar de “metafísico”, ou “místico”, visto que não se limita a um registro empírico, objetivo e mecânico do real, mas vai além.

Outra divergência é que, para André Bazin, o trabalho do diretor não é tão importante como é para Tarkovski. O mais importante para Bazin, como vimos, é a realidade física, o mundo material. Nesse sentido, de acordo com essa linha teórica, o cineasta seria uma espécie de “servo” da natureza mecânica e das possibilidades técnicas de registro da câmera. Já para Tarkovski, o trabalho do diretor de cinema é essencial para a realização da imagem cinematográfica. Como vimos, o cineasta, para Tarkovski, se assemelha a uma espécie de escultor. A diferença entre os dois sendo apenas que, enquanto o escultor trabalha com a

mármore, o bronze ou a madeira, o cineasta trabalha com o tempo. Assim como o nome que dá título ao seu livro, o cineasta, de acordo com Tarkovski, irá esculpir o tempo.

Através do uso do plano-sequência e da profundidade de campo, Tarkovski tem pretensão de registrar não só a realidade espacial, como Bazin, mas também a realidade temporal, ou seja, as camadas de tempo que existem no plano. Considerando que, como já vimos, uma imagem em Tarkovski nunca é o registro apenas de uma imagem presente, mas o registro ao mesmo tempo de uma imagem presente-passada-futura. O uso que ele fará desses recursos cinematográficos tentará captar justamente essa continuidade do tempo. Como é o caso do uso que ele faz da profundidade de campo para adentrar em zonas do passado, como veremos mais adiante. Nesse sentido, o plano em Tarkovski seria o lugar onde essas diferentes temporalidades coexistiriam, seria o lugar onde o tempo é depositado. Vale lembrar mais uma vez que esse tempo do qual falamos é o tempo real, segundo a fórmula de Bergson, e não o tempo do relógio, o tempo matemático.

Desse modo, Tarkovski combina registro mecânico e objetivo da realidade - o registro da câmera - com a visão subjetiva, a visão do cineasta. Objetividade se misturando a subjetividade. O que a câmera registra é apenas uma parte da realidade que se une à experiência pessoal do cineasta. Tarkovski diz:

A imagem é indivisível e inapreensível e depende da nossa consciência e do mundo real que tenta corporificar. Se o mundo for impenetrável, a imagem também o será. É uma espécie de equação, que indica a correlação existente entre a verdade e a consciência humana²⁴².

O plano-sequência e a profundidade de campo em Tarkovski vão criar intervalos temporais, onde a câmera se move independentemente da ação. Agora, o cinematógrafo capta espaços e personagens na sua própria duração. A imagem-percepção que antes instantaneamente se ligava à imagem-ação, no cinema clássico, não se liga mais de imediato. Há um intervalo maior, que imgeticamente percebemos através de longos planos. Isso acontece devido a crise da imagem-ação que Deleuze aborda no último capítulo de *Imagem-movimento*: o esquema sensorio-motor que ligava a imagem percepção à imagem-ação se quebra devido a uma série de fatores que já tratamos num capítulo anterior.

Ao se mover independentemente da ação que se desenrola, a câmera permite que o espectador entre em contato com a própria duração dos espaços e personagens. Desse modo, a

²⁴²TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 123.

continuidade do plano que o plano-sequência e a profundidade de campo possibilitam, permite o surgimento de zonas do passado, imagens virtuais que entram num circuito com a imagem atual.

Como vimos, a montagem faz com que as imagens captem ou recriem o mundo segundo articulações do pensamento, enigmas, quebra-cabeças, onde o significado, as alegorias importavam mais do que o filme. A ideia de “cinema de montagem” é criticada por Tarkovski porque não permite que o filme se prolongue para além dos limites da tela. Em *Esculpir o tempo*, Tarkovski nos mostra alguns *haicais* japoneses apresentados por Eisenstein “como imagens que se submetem a um desenvolvimento dialético análogo a de uma sequência de montagem”²⁴³:

A lua brilha;
Perto do velho mosteiro
Um lobo uiva²⁴⁴.

Silêncio no campo.
Uma borboleta voava;
Depois adormeceu²⁴⁵.

Para Tarkovski, cada um desses *haicais* pode ser dividido em três diferentes sentenças, cada uma sendo independente e se separando da outra, como se nada significassem para além de si mesmas. Esse é o aspecto principal da teoria da montagem de Sergei Eisenstein. Tarkovski nos diz que: “Eisenstein via nesses tercetos o modelo de como a combinação de três elementos separados é capaz de criar algo que é diferente de cada um deles”²⁴⁶.

Tarkovski então em *Esculpir o tempo* contrasta esse *haikai* fechado em seu sentido com outros que expressam a observação da vida “pura, sutil e inseparável do seu tema”²⁴⁷:

Enquanto passa
A lua cheia mal toca
Os anzóis entre as ondas²⁴⁸.

²⁴³BIRD, R. *Andrei Tarkovski – Elements of cinema*. p. 199: “(...) as images that undergo dialectical development analogous to that of a montage sequence (...)”.

²⁴⁴TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 76.

²⁴⁵TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 76.

²⁴⁶TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 76.

²⁴⁷TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 76.

O orvalho caiu.
 Dos espinhos do abrunheiro
 Pendem pequenas gotas²⁴⁹.

Os *haicais* de Tarkovski, diferentemente dos de Eisenstein, não se dividem em três diferentes sentenças, comunicando elementos separados, cujo sentido se fecha em si mesmo. Através desses exemplos Tarkovski nos mostra o que ele considerava ser a verdade do cinema: a observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo, sem a destruição de sua continuidade natural. Assim, a imagem, segundo Tarkovski, torna-se “verdadeiramente cinematográfica quando (entre outras coisas) não apenas vive no tempo, mas quando o tempo está vivo em seu interior, dentro mesmo de cada um dos fotogramas”²⁵⁰.

3.5. Plano-sequência e profundidade de campo: alguns exemplos em Tarkovski

Apresentaremos agora algumas cenas onde podemos observar o uso desses dois recursos cinematográficos como forma de expressar o tempo presente fundindo-se com a memória ou com o sonho, ou seja, o passado (virtual) e o presente (atual) coexistindo no mesmo plano.

Em *O espelho*, ainda no começo do filme, observamos a habilidade da câmera em expressar diferentes zonas do tempo em um só plano. O plano-sequência que analisaremos começa focando duas crianças que se levantam rapidamente de uma mesa e correm (Fig. 19) A câmera segue sorrateiramente deslizando pelo interior da casa (*dacha*), tentando acompanhá-las, ao mesmo tempo em que vai captando o movimento de objetos - a garrafa de leite vazia que cai da mesa e faz um som de cristal oco – e sonoridades – o cão que late lá fora, o relógio que faz *tic-tac*. A câmera segue com o plano-sequência até o momento em que fixa através de um espelho antigo algo brilhante no exterior da *dacha*. Trata-se de um incêndio que está acontecendo num palheiro localizado no exterior (Fig. 20). A câmera mostra esse incêndio em plano de fundo, enquanto à porta da entrada da *dacha*, um menino observa o incêndio em plano médio. Podemos nos perguntar: seria esse menino Alexei? Conforme a

²⁴⁸TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 76.

²⁴⁹TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 76.

²⁵⁰TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 78.

câmera vai se movimentando para o lado, uma outra criança surge, também diante da porta e parece observar o incêndio. A câmera, nesse momento, faz uma pausa e nos mostra através do espelho o incêndio ao fundo e as duas crianças paradas na porta. Seriam Alexei e sua irmã? (Fig. 21)

Quando a câmera começa a se mover novamente, ainda no mesmo plano-sequência, observamos um terceiro garoto de cabelos escuros e mais velho do que o que estava na porta, surgir da escuridão e se dirigir para fora da casa, onde o incêndio ainda acontece. Seria Alexei numa idade mais avançada? (Fig. 22)



Fig. 19

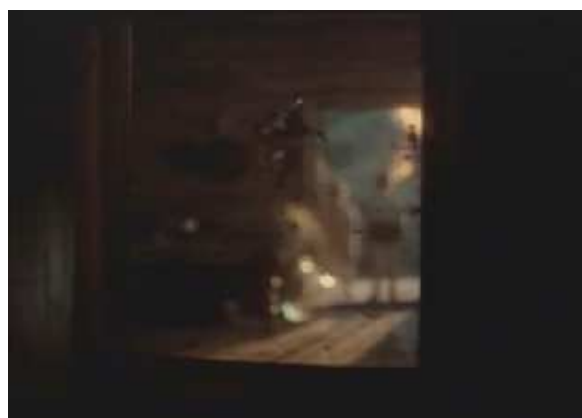


Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22

Observamos então como o mesmo personagem, Alexei, aparece no mesmo plano, todavia em duas temporalidades diferentes: primeiro, quando aparentava ser mais novo, por volta dos 4 anos de idade e logo depois, quando aparentava ser mais velho, por volta dos 11 anos. Nessa cena Tarkovski recorre ao plano-sequência na tentativa de unificar essas duas temporalidades de Alexei. Mas porque faz isso, já que Alexei em idades diferentes jamais

poderia existir fisicamente no mesmo período? Tarkovski faz isso na tentativa de apresentar imageticamente as confusões da memória de Alexei.

Essa ideia fica clara numa cena posterior, quando a câmera percorre seu apartamento enquanto ele conversa com a mãe ao telefone. Através de um plano-sequência a câmera situa o plano, dessa vez, no presente. Isso se confirma no momento em que ao adentrar a casa, a câmera nos mostra objetos, como por exemplo, o pôster de Andrei Rublev e o quadro com a fotografia da mãe, em sua idade mais avançada (na década de 1970), pregados na parede da sala. (Fig. 23, 24)



Fig. 23



Fig. 24

Ao conversar com sua mãe, Alexei tenta resgatar o passado, tenta de alguma forma lembrar. Ele pergunta a sua mãe: “Quando o meu pai nos abandonou?” e depois “E o incêndio? Lembra-se? Quando queimou o palheiro?”. Sua mãe responde a mesma coisa para as duas perguntas: “1935”. Alexei, ao falar com sua mãe lembrava-se de ser abandonado pelo pai, lembrava-se também do incêndio, porém, não conseguia situar no tempo os dois acontecimentos, não conseguia datar. Por isso, na cena que analisei anteriormente, o plano-sequência nos mostra Alexei em duas temporalidades diferentes.

Como vimos em um capítulo anterior, tradicionalmente no cinema às memórias são representadas através de *flashbacks*, todavia, no cinema de Tarkovski isso não acontece. As memórias são visualizações confusas de fragmentos que não se sabe se de fato aconteceram ou se fazem parte apenas da imaginação do personagem. Nesse sentido, os dois Alexei que aparecem no mesmo plano podem ser pensados como a incerteza do personagem no presente em situar aquele período do passado. A memória do protagonista/narrador Alexei, como observamos a partir do diálogo com sua mãe, se apresenta de forma confusa. Ele consegue

lembrar dos acontecimentos, (“Meu pai me abandonou”, “O palheiro pegou fogo”) mas não consegue datar.

Ainda no mesmo plano-sequência da conversa ao telefone com a mãe, Alexei ainda fica sabendo que Lisa morreu. A priori, Alexei não se lembra de Lisa. Sua mãe então diz que se trata de Lisa, sua amiga dos tempos da tipografia. No plano seguinte observamos o que seria a apresentação da memória de Alexei através da cena em que sua mãe corre até a tipografia para verificar um possível erro que achava que tinha cometido. Essa cena representa a reação de Alexei diante da notícia da morte de Lisa, ou seja, são suas lembranças. Não sabemos se elas aconteceram de fato como a cena nos mostra. A única certeza que temos é que elas são atualizações da memória de Alexei que foram ativadas a partir do momento que tentou lembrar algo sobre sua mãe, sobre Lisa e sobre a tipografia.

Há uma outra cena, também em *O espelho*, em que Tarkovski faz uso do plano-sequência na tentativa de representar imagetivamente diferentes temporalidades. Trata-se da cena final, onde a câmera acompanha Alexei, sua mãe e sua irmã andando através do bosque, em volta da *dacha*. Todavia, a mãe de Alexei, nessa cena, aparece idosa, enquanto Alexei ainda é uma criança. Assim como a cena que analisamos anteriormente, Tarkovski mais uma vez, no mesmo plano, registra temporalidades diferentes. A mãe idosa (mãe dos anos 70) que, todavia, queria que seu filho fosse uma criança novamente, conforme Natalya, esposa de Alexei menciona numa cena, e, Alexei que sugere, ele mesmo, que apenas é feliz quando relembra sua infância. No mesmo plano, ao fundo, ainda vemos a mãe de Alexei, porém em uma versão bem mais jovem, observando tudo de longe, como se olhasse do passado para o futuro, como se respondesse a pergunta feita na cena anterior pelo seu marido: “O que você quer mais, um menino ou uma menina?” (Fig. 25, 26).



Fig. 25



Fig. 26

Essa mistura de temporalidades no mesmo plano possibilitada pelo plano-sequência sugere imageticamente que não há uma estrutura linear entre passado e presente, mas uma coexistência. Através dessa cena Tarkovski nos mostra que passado, presente e futuro não são entidades separadas. A mãe idosa é a mesma mãe jovem que ainda não é mãe mas que todavia quer ser. Alexei enquanto criança ainda é o mesmo Alexei que sonha e relembra a casa em que morou. Como Fellini disse e Deleuze citou em *Imagem-tempo*, “somos construídos como memória, somos a um só tempo a infância, a adolescência, a velhice e a maturidade”²⁵¹. O passado é contemporâneo do presente que adentra e informa o futuro, como diria Bergson:

Veremos que ele (nosso espírito) se ocupa daquilo que existe, mas tendo em vista principalmente o que vai existir. A atenção é uma espera, e não há consciência sem uma certa atenção à vida. O futuro está ali; ele nos chama, ou melhor, nos puxa para si: essa tração ininterrupta, que nos faz avançar no caminho do tempo, é também a causa de agirmos continuamente. Toda ação é uma invasão do futuro²⁵².

Sabe-se que ao evitar-se o corte constante da montagem a imagem dura mais. Os planos longos são bem característicos do cinema de Andrei Tarkovski justamente por isso. *O espelho*, por exemplo, tem cerca de 200 tomadas “um número bastante reduzido quando se pensa que filmes da mesma metragem costumam ter cerca de quinhentos, o número é pequeno devido ao tamanho das tomadas”²⁵³, ou seja, devido à quantidade de planos-sequência.

Com certeza, havia razões práticas para minimizar o número de tomadas, por exemplo, para economizar rolos de filme. No entanto, o efeito pretendido dos preparativos meticulosos de Tarkovski e a preferência por um único plano era criar um espaço concreto e uma matriz narrativa em que o fluxo estocástico de tempo pode interferir de uma só vez de forma aleatória e significativa²⁵⁴.

²⁵¹DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 122.

²⁵²BERGSON, H. *Energia espiritual*. p. 5.

²⁵³TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 138.

²⁵⁴BIRD, R. *Andrei Tarkovski – Elements of cinema*. p. 171: “To be sure, there were practical reasons to minimize the number of takes, for instance to economize on valuable film-stock. However, the intended effect of Tarkovski’s meticulous preparations and preference for a single take was to create a concrete spatial and narrative matrix within which the stochastic flow of time could interfere at once randomly and meaningfully”.

Através desses exemplos, podemos dizer que o cinema de Tarkovski mergulha mais no tempo do que percorre o espaço. O plano-sequência e a profundidade de campo sendo a forma de expressão da duração, do tempo real não-cronológico bergsoniano. Sendo a própria expressão de um presente que não para de passar em correlação com um passado que não para de ser. Quando o tempo deixa de ser controlado pela montagem, ele perde as coordenadas que o definiam, os limites que o reprimiam e o enquadravam numa representação apenas indireta. No cinema de Tarkovski como no cinema das imagens-tempo, de que Deleuze fala, o tempo “sai dos eixos”. Como vimos, essa vai ser a principal diferença em relação ao cinema controlado pela montagem, cinema das imagens-movimento: o tempo não mais deriva do movimento, mas o movimento é que deriva do tempo.

3.6. “Um convite a lembrar”: *Nostalgia e Cidadão Kane*

A profundidade de campo, assim como o plano-sequência possibilita uma continuidade da duração. Já vimos que o ponto em comum entre esses dois recursos é o privilégio dado ao plano em detrimento da montagem, enquanto a diferença entre uma e outra é que o plano-sequência, apoiado na capacidade de mobilidade da câmera – *travellings*²⁵⁵, *pans*²⁵⁶, *pedestal*²⁵⁷, *tilts*²⁵⁸, etc. – parece percorrer o plano, enquanto a profundidade de campo, devido a sua capacidade inerente ao aparelho, vai ser capaz de “mergulhar” no plano, possibilitando a permanência de diversos planos diferentes em um só. Quanto maior a profundidade de campo, maior é a possibilidade de concentrar informações num único plano.

A profundidade de campo terá uma importância dramática. Cineastas como Jean Renoir, por exemplo, vão utilizar essa capacidade da câmera de “mergulhar” no plano de maneira sistemática, a fim de determinar efeitos que irão gerar implicações estéticas a seu modo. Ismail Xavier diz que a profundidade de campo traz uma carga semântica. Segundo ele, a oposição nitidez/não nitidez marca uma série de objetos co-presentes numa imagem. “Se todos estão em foco tenho uma imagem diferente da que eu teria se apenas um ou alguns estivessem”²⁵⁹.

²⁵⁵Na terminologia do cinema, *travelling* é todo movimento de câmera no espaço.

²⁵⁶*Pans* ou movimento em panorâmica é quando a câmera gira em torno do seu próprio eixo, para a esquerda ou para a direita.

²⁵⁷É uma espécie de *travelling* vertical, quando a câmera se move para cima ou para baixo, sem alterar seu eixo.

²⁵⁸É uma técnica cinematográfica onde a câmera gira em um plano vertical, para cima e para baixo, em seu próprio eixo.

²⁵⁹XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. p. 80.

Em *Imagem-tempo*, Deleuze analisa *Cidadão Kane* de Orson Welles para nos mostrar de que forma o uso da profundidade de campo por esse cineasta expressa uma entrada no plano em busca de explorar uma região do passado. Deleuze usa o termo “lençóis de passado” para descrever essas grandes regiões por explorar. Em Welles então, a partir da análise deleuziana, iremos observar como a profundidade de campo possibilita a coexistência da memória virtual com a imagem atual.

Em *Cidadão Kane*, quando Kane já está morto, a cada momento, a cada testemunha interrogada, podemos “mergulhar” numa região do passado da vida de Kane, como se déssemos um salto para algum momento de sua vida. Nesse sentido, “cada uma das testemunhas interrogadas valerá por um corte da vida de Kane, um círculo ou um lençol de passado virtual, um contínuo”²⁶⁰.

Em vez da junção de dois ou três planos através da montagem, um plano único com várias “camadas”. Em Welles, os diferentes planos coexistem um com o outro – primeiro plano, plano médio, plano de fundo – e interagem entre si. Cada um representando uma zona que coexiste com todas as outras. Há uma cena em *Cidadão Kane* que nos ajuda a visualizar melhor essa coexistência de “camadas” no mesmo plano. Trata-se da cena do suicídio de Susan, onde podemos observar três “secções” no plano, três “camadas”. Kane, pequenininho, entrando violentamente pela porta ao fundo (plano de fundo). Susan agonizando à sombra (plano médio). O enorme copo em cima da mesa (primeiro plano). Nessa cena podemos ver, através do plano em profundidade, essas três situações em uma só, sem ser preciso que a montagem as fragmente para que entendamos melhor. (Fig. 27)



Fig. 27

²⁶⁰DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 129.

Se o cinema tradicional fosse realizar essa cena, provavelmente o plano em que Kane entra pela porta estaria separado do plano em que Susan agoniza. O plano de Kane seria mostrado primeiro, depois o de Susan e depois o do copo. A montagem assumiria a função de organizar e dar sentido a essas imagens.

Como vimos anteriormente, tanto a profundidade de campo, como o plano-sequência foram teorizados por Bazin como recursos que permitiam expressar a realidade em sua ambiguidade. Segundo Bazin, a profundidade de campo era capaz de restituir uma qualidade fundamental da imagem, ou seja, sua continuidade, além de valorizar sutilmente o acontecimento. Bazin vai dizer que a profundidade de campo “reintroduz a ambiguidade na estrutura da imagem, se não como uma necessidade, pelo menos como uma possibilidade”²⁶¹.

Com Welles, pela primeira vez, a profundidade de campo, segundo Deleuze, passa a formar diretamente uma região do tempo. Welles foi capaz de ver a conquista do contínuo não apenas espacial, mas também temporal.

Queremos dizer que a profundidade de campo cria certo tipo de imagem-tempo direta, que se pode definir pela memória, pelas regiões virtuais do passado, pelos aspectos de cada região. Seria menos uma função de realidade que uma função de memorização, de temporalização: não exatamente uma lembrança, mas “um convite a se lembrar...”²⁶².

Nesse sentido, a profundidade de campo, segundo Deleuze, teria em Welles, pela primeira vez, relação direta com a memória, nos mostrando ora a evocação em ato, ora os lençóis virtuais. A profundidade de campo também vai ter relação direta com a memória nos filmes de Tarkovski. Um exemplo em que tal recurso é usado para formar uma região de tempo está em seu filme *Nostalgia*. Todavia há uma diferença entre o uso da profundidade de campo em Welles e Tarkovski.

Gorchakov, personagem de *Nostalgia* está ligado ao passado por diversos “fios”: suas raízes, sua cultura, o lugar onde nasceu, sua família e amigos. Quando Tarkovski faz uso da profundidade de campo em *Nostalgia* é na tentativa de expressar a memória desse personagem, adentrar nelas.

Em *Cidadão Kane*, o uso da profundidade de campo expressa a memória não de Kane, pois o mesmo já se encontra morto quando o filme começa, mas a memória das pessoas que

²⁶¹BAZIN, A. “A evolução da linguagem cinematográfica”. In: *O cinema – Ensaios*. p. 77.

²⁶²DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 134.

conviveram com ele. O passado de Kane é apresentado então através da memória dos outros, enquanto o passado de Gorchakov é apresentado através de sua própria memória.

Gorchakov não é convidado a lembrar, não há um esforço por parte de outros personagens na tentativa de resgatar o seu passado na Rússia, como acontece com a maioria dos amigos de Kane, que são constantemente questionados sobre o que seria Rosebud. O passado de Gorchakov não é essencial pra desvendar algo, como costuma ser nos filmes de Welles:

Em *Cidadão Kane*: por exemplo uma *plongée* se dirige sobre Susan, alcoólatra e perdida no salão do cabaré, para forçá-la a evocar. Ou então, em *Soberba*, toda uma cena fixa em profundidade é justificada porque o garoto quer, sem demonstrar, forçar a tia a se recordar de uma lembrança essencial para ele. E também em *O processo*, o *contra-plongée* do início marca o ponto de partida dos espaços do herói, procurando, a todo custo, aquilo de que a justiça pode acusá-lo²⁶³.

As lembranças de Gorchakov o perseguem a todo instante, surgem de modo involuntário. (A intérprete italiana que o faz lembrar de sua mulher, a casa de Domenico que o faz lembrar da Rússia) O seu próprio estado mental, o seu sofrimento é decorrente justamente do fato de estar sobrecarregado de memórias de sua vida na Rússia, da qual sente falta sempre. Suas lembranças o deixam num estado de alienação no qual não consegue se adequar ao presente, sua vida na Itália.

Um bom exemplo de como a profundidade de campo é utilizada por Tarkovski em *Nostalgia*, para expressar as lembranças de Gorchakov, ocorre depois da cena em que a intérprete italiana de Gorchakov vai à capela. No plano seguinte - depois de observarmos a câmera fixar a imagem da Madonna Del Parto de Piero della Francesca - vemos Gorchakov olhar diretamente para a câmera. Depois olha para cima e uma pena cai do céu. O plano seguinte é um plano-sequência. A câmera mostra a pena na lama sendo apanhada por Gorchakov e depois de um momento foca novamente o protagonista, que agora olha para trás. Ao fundo observamos uma casa fora de foco que aos poucos se torna nítida conforme a câmera vai se movimentando para a direita. Nesse momento, quando a câmera consegue focar todas as “camadas” do plano, observamos uma casa (*dacha*) em plano de fundo, enquanto há pessoas olhando na direção de Gorchakov em plano médio. A imagem da casa em plano de

²⁶³DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. pp. 134-135.

fundo estabelece então um diálogo espaço-temporal com Gorchakov que aparece em primeiro plano.

Como vimos em um ponto anterior, a casa nos filmes de Tarkovski representa o lugar das memórias, o lugar que liga os personagens à infância, ao passado. É por isso que ela costuma aparecer na maioria dos sonhos, lembranças que seus personagens têm. A casa (*dacha*) que aparece em plano de fundo nessa sequência em *Nostalgia*, juntamente com as pessoas que aparecem em plano médio, vão representar um “lençol de passado” ao qual Gorchakov, mesmo sem querer, é constantemente levado a entrar em contato. A profundidade de campo em *Nostalgia* leva o personagem a lembrar, a entrar em contato, a coexistir com esse lugar sobrecarregado de memórias que constitui um elo entre ele, onde se encontra no momento, e o passado, ao qual, em primeiro plano, olha de longe em profundidade.

3.7. Imagens especulares: *O espelho*

Como vimos anteriormente, a imagem-cristal é a imagem que forma o menor circuito entre a imagem atual, objetiva e presente, e a imagem virtual, subjetiva e passada. Deleuze chamará de imagem-cristal justamente esse ponto de indiscernibilidade, esse ponto onde se forma uma unidade indivisível entre a imagem atual e sua própria imagem virtual.

É nesse sentido que as imagens especulares terão uma relação peculiar com a imagem-cristal. Mas de que forma? Já vimos anteriormente que o espelho, por ser inseparável de um circuito, foi indicado por Deleuze como um elemento importante na constituição da imagem-cristal. Já vimos em outro momento também que é através do espelho que se estabelece uma troca entre uma imagem atual e uma imagem virtual.

Já dizia Deleuze em *Imagem-tempo* que a imagem refletida no espelho é virtual em relação à imagem atual que o espelho capta²⁶⁴. Como já vimos anteriormente, o espelho reflete a percepção como lembrança, por isso ele é um elemento especial na constituição da imagem-cristal.

Há muitas imagens especulares em *O espelho*, uma delas já foi comentada aqui, trata-se da cena em que Alexei vai com sua mãe à casa do médico. Quando Alexei senta em frente ao espelho na sala de estar, aquilo que era atual - ele mesmo no meio da sala olhando o espelho - se torna virtual a partir do momento em que a câmera foca mais o seu reflexo no espelho do que ele próprio. Nesse momento em que observamos Alexei através de seu

²⁶⁴DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 89.

reflexo, que dura quase 5 segundos, atual e virtual se cristalizam. Não se sabe mais se o que se esta vendo trata-se de um reflexo especular ou se a câmera passou realmente a focar Alexei. Não sabemos mais discernir entre o que é atual e virtual. Há a formação de uma imagem bifacial, ao mesmo tempo virtual e atual, presente e passada.

Outra imagem que exemplifica essa cristalização entre atual e virtual através do espelho acontece ainda no começo do filme, depois da cena do sonho em que o teto do quarto cai em *slow-motion*. A câmera acompanha a mãe de Alexei ainda jovem, com um xale no pescoço. Depois de passar por ela, a câmera foca apenas o seu reflexo no espelho (Fig. 28). A mãe de Alexei e seu reflexo se cristalizam. O plano enquadra apenas a sua imagem refletida ou sua imagem física. Já não podemos mais distinguir. Na continuidade dessa sequência, a câmera avança no plano e nos mostra que se trata não de um reflexo, mas da presença física da mãe de Alexei que agora parece olhar para um outro espelho (Fig. 29). No plano seguinte vemos um espelho enegrecido que reflete a mãe de Alexei com o mesmo xale, todavia numa idade mais avançada (década de 70). Por um momento ficamos em dúvida se o que a câmera está registrando é um reflexo de alguém ou se é de fato a mãe de Alexei, já idosa, que caminha por detrás de um vidro escuro em direção à câmera (Fig. 30). Quando a câmera foca a imagem, vemos uma mão adentrando o quadro e esfregando suavemente a imagem (Fig. 31). Nesse momento, nos damos conta da existência física da mãe mais jovem, através da sua mão, que, todavia, se vê mais velha através da imagem no espelho. Tarkovski, nessa cena, através da imagem especular, nos mostra o elo entre as duas idades da mãe. A mãe da perspectiva atual de Alexei, já idosa - e como ela é de fato, no presente, sua atualidade - e a mãe ainda jovem, de acordo com sua memória virtual.

Numa cena posterior, observamos a ex-mulher de Alexei, Natalya - que é interpretada pela mesma atriz que aparece como sua mãe ainda jovem - refletida em diversos espelhos. Enquanto vemos o reflexo da imagem de Natalya ouvimos a voz de Alexei, que em nenhum momento aparece fisicamente na sequência. Alexei ao conversar com sua ex-mulher diz que ela se parece muito com sua mãe e que quando relembra a infância, sempre a vê com o rosto de Natalya. A isso Natalya responde dizendo que Ignat também se parece muito com ele. De fato, o mesmo garoto que interpreta Alexei por volta dos 12 anos de idade é o mesmo que faz o papel de Ignat. Tarkovski usa justamente os mesmos atores pra fortalecer ainda mais a ligação que se estabelece na memória de Alexei entre esses personagens. A ex-mulher que lembra sua mãe. O filho que lembra ele mesmo.



Fig. 28, 29, 30, 31

Na cena que acontece depois da conversa de Alexei com sua ex-mulher, Tarkovski nos mostra o que seria a representação da memória de Alexei, sua mãe ainda jovem carregando um balde em direção à *dacha*. Fica claro então como a mãe do passado ainda jovem é apenas a mãe de acordo com a memória de Alexei. A mãe da qual se lembra tem a mesma aparência de sua ex-mulher.

3.8. O *slow-motion* como alargamento da estrutura temporal

Outro recurso cinematográfico bastante recorrente nos filmes de Tarkovski é o *slow-motion* (movimento lento), ou seja, o efeito cinematográfico em que os movimentos e ações do plano são vistos numa duração maior do que a normal. A cadência normal no cinema é 24 quadros por segundo, se, por exemplo, usarmos uma cadência de 48 quadros por segundo, a duração no plano vai ser o dobro da duração normal. A pretensão do *slow-motion* é então criar uma sensação de que o próprio tempo está passando mais devagar. Essa mudança na cadência do plano, tornando-o mais lento, ou mais veloz, é possível através da edição.

Tarkovski faz uso do *slow-motion* na tentativa de gerar um efeito de retardamento temporal do plano. Nesse sentido, quando esse recurso é utilizado, entramos em contato com uma duração maior do que de fato aconteceu. O crítico Kierran Horner vai dizer que essas distorções no tempo geradas pelo *slow-motion* fazem distintas referências à maleabilidade do tempo, ou seja, ao fato de o tempo, tanto para Tarkovski, como para Bergson e Deleuze, não ser uma estrutura concentra e linear, mas um lençol sobre o qual o tempo se espalha²⁶⁵. Tarkovski explica o motivo de ter usado tal recurso em *Esculpir o tempo* através da explicação da cena do abate do galo em *O espelho*:

Quando a protagonista do filme, exausta e prestes a desmaiar, pensa se vai ou não cortar a cabeça do galo, nós a filmamos em close-up, em alta velocidade nos últimos noventa fotogramas, e com uma iluminação evidentemente artificial. Uma vez que na tela esta cena aparece em câmera lenta, obtêm-se um efeito de alargamento da estrutura temporal – estamos levando o espectador a mergulhar no estado de espírito da protagonista, estamos retardando aquele momento, acentuando-o²⁶⁶.

Apesar dessa cena do abate do galo ter feito sucesso na época e ter impressionado muito dos espectadores que foram ver o filme, Tarkovski, todavia, depois que o filme foi lançado, se arrependeu de tê-la inserido no filme, por considerá-la literária demais. Conforme ele afirma em *Esculpir o tempo*:

Deformamos o rosto da atriz independentemente dela, como se estivéssemos representando o papel por ela: servimos a emoção que desejamos, forçando a sua exteriorização através de nossos próprios meios – os do diretor. O estado de espírito do personagem fica excessivamente claro e legível. E na interpretação do estado de espírito de um personagem, sempre se deve deixar algo em segredo²⁶⁷.

Tarkovski analisa então outra cena que considera mais bem sucedida no uso desse recurso cinematográfico. Trata-se da cena da tipografia em *O espelho*, onde a personagem sai correndo pela rua por achar que cometeu algum erro em uma publicação que está em vias de

²⁶⁵HORNER, K. *Andrei Tarkovsky's Mirror viewed through Gilles Deleuze's time-image*. Disponível em: <http://filmint.nu/?p=1787>. Acessado em: 19 de março de 2013.

²⁶⁶TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 129.

²⁶⁷TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 129.

ser impressa. Nessa cena, o uso do *slow-motion* é quase imperceptível. Talvez por nela Tarkovski ter mesclado o tempo real (24 quadros por segundo) com o uso do *slow-motion*. Quando a mãe de Alexei corre pela rua no meio da chuva, o espectador dificilmente nota que houve um alongamento temporal do plano. Era justamente esse o objetivo de Tarkovski: fazer com que o espectador ao assistir ao filme tivesse apenas uma sensação de que algo de estranho se passava, contudo, não de forma tão óbvia como na cena do abate do galo.

Tarkovski não está tentando enfatizar uma ideia, descrever melhor uma cena através do uso do *slow-motion*, mas potencializar a percepção do espectador, evocar nele “um estado de espírito através de outro meio que não o trabalho do ator”²⁶⁸. Com o aumento da duração do plano Tarkovski queria causar um estranhamento imperceptível, uma inquietação, bem próxima da que o personagem pensava e sentia no momento. Podemos dizer então que tal recurso, em Tarkovski, é uma tentativa por parte do diretor de puxar o espectador para perto do estado psicológico do personagem.

Em *Stalker*, na cena em que o escritor, o professor e o guia viajam até a zona, o *slow-motion*, juntamente com o plano-sequência é utilizado por Tarkovski na tentativa de nos fazer compartilhar da mesma atmosfera particular dos personagens. Com o alongamento do campo temporal temos a sensação que a viagem durou muito tempo, que ela foi difícil e cansativa, quando na verdade tal sequência ocupa apenas uma pequena parte do filme. Tarkovski, nessa cena, através do *slow-motion*, intensifica a sensação de ansiedade pela qual os personagens passam. Entramos em contato direto com aquele sentimento de expectativa, de apreensão que antecede qualquer viagem para um lugar perigoso e desconhecido, como se viajássemos juntamente com os personagens.

Em *O espelho*, na cena da tipografia, a mãe de Alexei corre desesperada por achar que cometeu um erro grotesco numa matéria que estava para ser impressa. Já na cena do abate do galo, ela sente-se enojada com a ideia de ter que matar um galo. Nas duas cenas a mãe de Alexei está sob um estado emocional peculiar de desconforto ou de nojo, e é isso que Tarkovski quer captar.

O *slow-motion* além de nos aproximar mais dos personagens, pode ser também uma maneira de aumentar a expressão rítmica do plano. Isso fica claro nas cenas em câmera lenta onde não vemos absolutamente nenhum personagem, mas apenas elementos da natureza, o vento, a chuva. Com o *slow-motion* Tarkovski claramente distorce o tempo no plano, ou seja,

²⁶⁸TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 130.

esculpe o tempo. O plano é “esculpido” por Tarkovski na tentativa de dar expressão rítmica ao filme e nos fazer entrar numa relação mais direta com ele.

3.9. O trabalho em equipe e a preparação do roteiro

Tarkovski considera que um dos papéis mais importante do diretor de um filme é saber lidar da melhor forma possível com a grande quantidade de pessoas que trabalham nele. Apenas desse modo, a ideia central, o todo coeso do filme, segundo Tarkovski, não seria esvaziado, deformado ou destruído durante a realização. Nesse sentido, o ator, o *camera-man*, o compositor, o cenógrafo devem trabalhar em sintonia com o trabalho do diretor, pois, como ele diria: “O objetivo de um filme; bem como sua realização, devem ser em ultima instância da responsabilidade do diretor-autor; de outro modo, ele perderá o controle das filmagens”²⁶⁹.

No que se refere ao roteiro - quando não é o próprio diretor que o escreve – um escritor pode assumir esse papel, desde que realize um trabalho de colaboração com o diretor do filme. Literatura e cinema, para Tarkovski, são coisas bem diversas e não podem ser confundidas. “Um escritor tem de escrever, e uma pessoa que pensa por meio de imagens cinematográficas deve dirigir filmes”²⁷⁰.

Deleuze elabora uma tese bem próxima dessa de Tarkovski quando sustenta, em seu texto “Qu'est-ce que l'acte de création?”, que as ideias estão empenhadas em seus próprios modos de expressão. Assim sendo, não posso simplesmente dizer que tenho uma ideia em geral, mas que tenho uma ideia em função das técnicas que conheço em tal ou tal domínio, seja no âmbito da filosofia, do cinema, ou da literatura etc. Ele diz:

Ter uma ideia em cinema não é a mesma coisa que ter uma ideia em outro assunto. Contudo há ideias em cinema que também poderiam valer em outras disciplinas, que poderiam ser excelentes em romances, por exemplo. Mas elas não teriam, absolutamente, os mesmos ares. Além disso, existem ideias no cinema que só podem ser cinematográficas. Não importa. Mesmo quando se trata de ideias em cinema que poderiam valer em romances, elas já estão empenhadas num processo

²⁶⁹TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 150.

²⁷⁰TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 150.

cinematográfico que faz com que elas estejam predestinadas²⁷¹.

Um bom escritor ao escrever um ótimo roteiro não garante a qualidade da obra. Até porque, segundo Tarkovski, muita coisa que não existia no roteiro cinematográfico pode acabar surgindo espontaneamente durante as filmagens, como por exemplo, “a vida característica do lugar onde se desenvolve a ação, a atmosfera do set (...) o estado de espírito dos atores”²⁷². Tudo isso pode sugerir novas estratégias, surpreendentes e inesperadas para o filme. O diretor só ignoraria tais coisas se estivesse preso demais ao roteiro. A ex-mulher do protagonista/narrador em *O espelho*, por exemplo, não existia no roteiro, nem no projeto inicial, mas foi incluída no filme devido às circunstâncias que se apresentaram apenas depois do início das filmagens.

Nesse sentido, para Tarkovski, o roteiro “é uma estrutura frágil, viva e em constante mutação”²⁷³. Um filme não pode se prender ao que foi predeterminado, pois ele só está pronto no momento em que se termina de trabalhar com ele. Enquanto não há fim, o filme segue em constante transformação, assim como a vida, que vai absorvendo e descartando coisas ao longo do tempo. O roteiro não é uma estrutura fixa que vai resultar no filme, ele é apenas a base a partir da qual tem início a exploração de imagens que vão compor o futuro filme.

Da mesma forma, o trabalho do diretor realizado com o ator não é algo fechado, mas vai se construindo ao longo do filme. Para Tarkovski, apresentar o projeto do início ao fim para o ator seria um erro e acabaria se tornando um obstáculo para ele, ou seja, na medida em que o roteiro é entregue e o ator tem um tempo para preparar seu papel como um todo, ele acaba perdendo algo que Tarkovski considera essencial no seu trabalho: a capacidade de atuar espontaneamente e sem premeditação.

O ator, para Tarkovski, deve viver os momentos como teria vivido se fosse sua própria vida que estivesse transcorrendo, ou seja, sem saber o que vem pela frente. O ator que

²⁷¹DELEUZE, G. “Qu’est-ce que l’acte de Création?”. In: *Deux Régimes de Fous. Textes et Entretien 1975-1995*: 291-302. Paris: Minuit, 2003. p. 295: « (...) avoir une idée em cinéma, ce n’est pas la même chose qu’avoir une idée ailleurs. Il y a pourtant dès idées en cinéma qui pourraient valoir aussi dans d’autres disciplines, qui pourraient être excellentes en roman, par exemple. Mais elles n’auraient pas du tout la même allure. Et puis il y a des idées en cinéma qui ne peuvent être que cinématographiques. Il n’empêche. Même quand il s’agit d’idées en cinéma qui pourraient valoir en roman, elles sont déjà engagées dans un processus cinématographique que fait qu’elles sont déjà vouées avance ».

²⁷²TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 151.

²⁷³TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 157.

pressupõe como o filme tem de ser “está negando exatamente o princípio criador da imagem cinematográfica”²⁷⁴.

Por exemplo: na cena de *O espelho* em que a protagonista espera pelo marido, o pai dos seus filhos, sentada na cerca e fumando um cigarro, achei melhor que Margarita Terekhova não conhecesse o enredo, que não soubesse se o marido realmente voltaria. A história foi mantida em segredo para que a atriz não reagisse a ela em algum nível inconsciente da sua mente, mas, sim, para que vivesse aquele momento exatamente como minha mãe, seu protótipo, o vivera no passado, sem saber o que seria feito da sua vida. Não há dúvida de que o comportamento da atriz teria sido diferente caso ela soubesse como seria a sua relação futura com o marido; não apenas diferente, mas também falsificado pelo conhecimento que ela teria da continuidade da história²⁷⁵.

3.10. Os elementos sonoros: Tarkovski, poeta da dessincronização

Outra característica marcante no cinema de Andrei Tarkovski é o uso que ele faz de músicas e sons na constituição de seus filmes. Em *Esculpir o tempo*, Tarkovski faz uma observação sobre o fato de a música no cinema de hoje ser usada como acompanhamento que reitera e intensifica o tema do filme. De certa forma, isso que acontece com a música no cinema hoje reflete o que já acontecia em seus primórdios: a presença do pianista nas salas de exibição acompanhando o ritmo do desenrolar da cena.

Tarkovski então dirige uma crítica a essa espécie de música no cinema que apenas ilustra, que apenas representa o que acontece na tela. Sobre esse método de utilização da música Tarkovski nos diz: “Era uma forma bastante arbitrária e mecânica de sobrepor a música às imagens, um sistema de ilustração fácil cujo objetivo era dar maior intensidade às impressões criadas por cada episódio”²⁷⁶.

A música no cinema não pode apenas se limitar a acompanhar a imagem, ilustrando o que se desenrola, como se ela fosse hierarquicamente inferior. Tarkovski em *Esculpir o tempo* não ignora que os elementos sonoros possam criar uma impressão nova e transfiguradora, inserindo na imagem uma qualidade diversa. Dessa modo, tanto a música como os sons, e até

²⁷⁴TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 175.

²⁷⁵TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 171.

²⁷⁶TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 187.

mesmo as falas, no cinema, teriam o poder de enriquecer a imagem, e inclusive a capacidade de alterar todo o seu tom emocional.

Nos filmes de Tarkovski, se observarmos, os elementos sonoros flexionam as imagens em formas complexas e inesperadas, ou seja, em vez de legitimá-las de modo funcional, os sons fazem com que elas adquiram novas cores, novas qualidades. Tarkovski diz:

A música pode ser usada para introduzir uma distorção necessária do material visual na percepção do espectador, tornando-o pesado ou mais leve, mais transparente e sutil, ou, pelo contrário, mais grosseiro... Através da música, o diretor pode ampliar a esfera de percepção da imagem visual do espectador e, assim, conduzir as suas emoções em determinada direção²⁷⁷.

Em *Imagem-tempo*, Deleuze vai dizer que a diferença entre o cinema clássico e o cinema moderno não coincide com o fato de os filmes terem deixado de ser mudos, mas implica no novo uso que o cinema moderno passa a fazer do falado, do sonoro e do musical. “É como se, numa primeira aproximação, o ato de fala tendesse a se libertar da dependência perante a imagem visual, e ganhasse, por si mesma, um valor e autonomia”²⁷⁸. A imagem sonora no cinema moderno, segundo Deleuze, torna-se autônoma, independente e conquista seu próprio enquadramento. Essa disjunção entre visual e sonoro, de acordo com Deleuze, é um ideia inteiramente cinematográfica.

Tarkovski então, se enquadra, de certo modo, nesse grupo de cineastas modernos que passa a pensar e a fazer um novo uso dos sons no cinema. A percepção que antes apenas reconhecia no som a imagem que estava vendo, é agora aprofundada e enriquecida. Pode-se mesmo afirmar que os sons nos filmes de Tarkovski, aparentemente ambientes e eletroacústicos, inserem um peso virtual na imagem, tornando-a qualitativamente diferente.

Ao procurar minar os significados fixos que acompanham a imagem, Tarkovski faz com que ela adquira novas qualidades, novas potências. Desse modo, o esquema percepção-ação se desestabiliza, visto que sonoridades bastante singulares que não existem literalmente na imagem passam a adentrá-la – o canto de um cuco, sons provenientes da água, como por exemplo, sons da chuva, de gotejamentos, de passos sobre um terreno encharcado, etc - ou então, sons reais que já existem na imagem são distorcidos de modo que se tornam

²⁷⁷TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. pp. 190-191.

²⁷⁸DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 286.

indecifráveis. Em Tarkovski podemos observar não mais o ajustamento entre som e imagem, mas a falta de sincronia.

3.11. A coloração do filme: um realismo diferenciado

Com exceção de *A infância de Ivan* e *Andrei Rublev*, que são filmes exclusivamente em preto-e-branco, todos os outros filmes de Tarkovski alternam sequências coloridas, com sequências em sépia e preto-e-branco. Mas a que se deve isso? Em *Esculpir o tempo*, quando Tarkovski fala da coloração em seus filmes ele nos diz que a cor sempre foi uma das maiores dificuldades ligadas à realização gráfica de um filme, pois “constitui um dos principais obstáculos à criação na tela de uma autêntica sensação de verdade”²⁷⁹. Pode parecer estranho a priori que Tarkovski associe falta de realidade no filme à sua coloração. Mas o que Tarkovski quer dizer quando fala de verdade, de realidade no cinema? Certamente não se trata da mesma realidade objetiva da qual falava André Bazin quando defendia os filmes neo-realistas. O que é realismo então para Tarkovski?

Como vimos, apesar de Tarkovski fazer uso do plano-sequência e da profundidade de campo como forma de dar continuidade ao real, o realismo em seus filmes não se refere à reprodução estritamente mecânica do mundo visível. Sua construção estética, mais do que reproduzir a realidade física, está interessada em registrar “os fenômenos ocultos da vida”. Ele mesmo diz: “Um artista pode alcançar a ilusão de uma realidade exterior, e obter efeitos cuja naturalidade os faça em tudo semelhantes à vida, mas isto será ainda muito diferente de examinar a vida que está sob sua superfície”²⁸⁰.

A concepção de realismo de Tarkovski diverge da ideia de realismo baziniano no sentido que o que é real não é só a natureza objetiva²⁸¹ – isso seria apenas uma parte do todo – mas aquilo que está além do mundo “tocável”: os sonhos, as lembranças, as projeções, os delírios etc. As ações que Tarkovski empreende em seu cinema objetivam claramente liberar essas imagens interiores, para que elas pulsem na superfície do plano, para que elas coexistam com a realidade palpável.

Pode-se representar uma cena com precisão documentária, vestir os atores de forma naturalisticamente exata, trabalhar todos os detalhes de

²⁷⁹TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 166.

²⁸⁰TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 19.

²⁸¹Tarkovski em nenhum momento nega que o cinema seja uma arte que opera com a realidade, todavia, considera que focar toda a atenção na apresentação objetiva é ignorar as impressões subjetivas do autor, que também devem se inserir no todo do filme.

modo a conferir-lhe uma grande semelhança com a vida real e, mesmo assim, realizar um filme que em nada lembre a realidade e que transmita a impressão de um profundo artificialismo, isto é, de não fidelidade para com a vida, ainda que o artificialismo tenha sido exatamente o que o autor tentou evitar. (...) Isto se explica pelo fato de a vida ser muito mais poética do que a maneira como às vezes é representada pelos partidários convictos do naturalismo. Muitas coisas, afinal, ficam em nossos corações e pensamentos como sugestões não concretizadas. Em vez de tentar captar essas nuances, a maior parte dos filmes despreziosos e “realistas” não só as ignora, como faz questão de usar imagens muito nítidas e explícitas, o que no máximo consegue tornar o filme forçado e artificial²⁸²

Ao propor um realismo diferenciado, Tarkovski se aproxima de Deleuze quando diz que o cinema não apresenta apenas as imagens tal qual, mas as cerca com um mundo²⁸³. Nesse sentido, os sonhos, as lembranças, os delírios não são elementos postigos no filme. A falta de sincronia entre audível e visível não alteraria a “verdade” da imagem. As constantes alterações de cor e de luz não seriam recursos artificiais que falseariam o real.

Em Tarkovski, o revezamento de sequências coloridas com sequências em sépia e preto-e-branco não seria apenas um recurso para minimizar o papel da cor - visto que, como Tarkovski mesmo diz: “se a cor torna-se o elemento dramático dominante de uma tomada, isto significa que o diretor e o *camera-man* estão empregando os métodos do pintor para atingir o público”²⁸⁴ – mas viria também anunciar o ingresso em outras dimensões espaço-temporais, que, por mais que não seja uma dimensão física (atual), nem por isso deixa de ser real. Como Tarkovski mesmo diz: “Muitas vezes, o que é profundamente irreal acaba expressando a própria realidade. ‘O realismo’, como diz Mitenka Karamazov, ‘é uma coisa terrível’”²⁸⁵.

²⁸² TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. pp. 19-20.

²⁸³ DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. p. 87.

²⁸⁴ TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 166.

²⁸⁵ TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. p. 185.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É preciso que haja uma necessidade, tanto em filosofia quanto nas outras áreas, do contrário não há nada. Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade²⁸⁶.

O que mais me chamou atenção no trabalho realizado por Tarkovski foi sua força, sua insistência e sua vontade de criar, apesar de todas as circunstâncias adversas. A principal adversidade certamente foram os impedimentos que sofreu das autoridades soviéticas. Impedimentos esses que acabaram por gerar um grande intervalo entre um filme e outro. No dia 7 de setembro de 1970 ele apresenta o seu desconforto em seu Diário quando diz: “Se os tempos fossem melhores, eu poderia ser um milionário. Realizando dois filmes por ano, desde 1960, eu poderia fazer mais de vinte filmes... Com os nossos idiotas, é impossível”²⁸⁷. A verdade é que ao longo de 20 anos de trabalho árduo na Rússia, Tarkovski só conseguiu realizar 5 filmes (*A infância de Ivan*, *Andrei Rublev*, *Solaris*, *O espelho* e *Stalker*). Os outros dois que compõem sua filmografia tiveram que ser realizados fora da Rússia (*Nostalgia* na Itália e *O sacrifício* na Suécia). Embora em alguns momentos achasse que fosse o seu fim, que queriam lhe destruir e lhe calar para sempre, Tarkovski persistiu, brigou, fez inimigos e dívidas, e acima de tudo defendeu o seu fazer artístico, os seus ideais, sem se desviar em nenhum momento para um modo de fazer cinema mais rentável e voltado pra o entretenimento.

Tarkovski, através de seus filmes, enfatiza antes de tudo uma proximidade da arte com a vida, ou como ele mesmo diria em seu diário: “a imagem artística é uma expressão da esperança, um grito de fé”²⁸⁸. Desde *A infância de Ivan* até o *Sacrifício*, Tarkovski recusou-se a permitir que sua arte fosse domesticada, que seus filmes fossem disciplinados de acordo com certos cânones dominantes e que seu fazer artístico se limitasse a uma mera ilustração e

²⁸⁶ DELEUZE, G. “Qu’est-ce que l’acte de Création?”. In: *Deux Régimes de Fous. Textes et Entretiens*. p. 292: « Il faut qu’il y ait une nécessité, autant en philosophie qu’ailleurs, sinon il n’y a rien du tout. Un créateur n’est pas un prêtre qui travaille pour le plaisir. Un créateur ne fait que ce dont il a absolument besoin »

²⁸⁷ TARKOVSKI, A. *Diários*. (1970-1986). p. 24.

²⁸⁸ TARKOVSKI, A. *Diários*. (1970-1986). p. 112.

informação. Nesse sentido, podemos dizer que sua obra como um todo se materializa como um verdadeiro ato de resistência num contexto cinematográfico que costumou se guiar por interesses de ordem econômica e/ou política.

Na introdução, anunciamos que a investigação do presente trabalho partiria da hipótese segundo a qual a obra cinematográfica de Tarkovski se aproximaria do conceito deleuziano de imagem-cristal. Consideramos que em seus filmes, o realizador russo quer revelar um tempo que se bifurca e se libera na interação de imagens-atuais (presente, “real”) com imagens virtuais (passado, futuro, imaginário). Imagens essas que não cessam de se atualizar umas nas outras, elevando-se à indiscernibilidade do real e do imaginário, do presente e do passado. A hipótese central do trabalho foi então mostrar como Tarkovski é capaz de revelar uma apresentação direta do tempo no desdobramento do presente que passa e do passado que se conserva.

Chegamos a essa conclusão ao estabelecermos ao longo dos capítulos uma conversação com as questões que foram levantadas por Deleuze em *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo*. A partir dessa abordagem inicial dos dois regimes de imagens que são tratados por Deleuze em seus livros em torno do cinema, é que nos damos conta que Tarkovski tem mais proximidade com o cinema trabalhado no segundo volume (cinema das imagens-tempo) do que com o primeiro. Tarkovski seria então o cineasta que realiza como ninguém a passagem das imagens-movimento do cinema clássico para as imagens-tempo do cinema moderno.

Tivemos a oportunidade de verificar essa passagem a partir da análise de seus filmes. Os investimentos que ele fez no uso do plano-sequência, da profundidade de campo, e também o uso especial das cores e do som, confirmam essa afinidade com o que Deleuze propõe como imagem-tempo. Cinema esse que, como vimos ao longo dos capítulos, destitui os esquemas motores do cinema narrativo e libera forças outrora subordinadas: o pensamento e o tempo.

Algo bastante peculiar ao cinema de Tarkovski e que vem confirmá-lo ainda mais como um cineasta predominantemente moderno é sua recusa em tratar os sonhos, as lembranças e os delírios como se fosse algo à parte da realidade em que vivemos. O cinema clássico, não custa nada relembrar, costumava tratar esses acontecimentos de modo fragmentando, ou seja, separando-os do plano atual (quadro cinematográfico) através da montagem. Desse modo, quando uma sequência de sonho era tratada por esse modelo de cinema, ela acontecia através de um *flashback* que era obrigado a retornar ao presente e explicar onde estava temporariamente. Diferentemente, Tarkovski nunca entendeu essa recusa

em tratar o não-visível como constituinte da imagem que está sendo registrada. Devido a isso podemos caracterizar o seu “realismo” de modo diferenciado, visto que para Tarkovski, o real não é só o mundo palpável, que podemos ver e tocar, mas o mundo vivível, a realidade exterior e interior, aquilo que nos move materialmente e espiritualmente.

Chegamos à conclusão que o real ao qual Tarkovski se reporta não é só aquele que arde sob a pele, mas também o que adentra em nossos corações e pensamentos. É nesse sentido que podemos dizer que em seus filmes Tarkovski é capaz de materializar o invisível (o passado, o imaginário), algo próximo do que Deleuze chama de virtual.

Algo que não foi comentando anteriormente, mas que é válido observar é que o passado em Tarkovski não se resume a uma homenagem nostálgica. Isso fica claro, quando em *Esculpir o tempo* fala do processo de criação de *Andrei Rublev*. Tarkovski questionou-se sobre a possibilidade de realizar um filme que se passa no século XV, sem transmitir para o público uma sensação de relíquia, de raridade. A solução encontrada por ele foi então tentar afastar sutilmente a verdade arqueológica e etnográfica das imagens para que a intensidade da verdade psicológica não se perdesse diante da percepção.

Pelo fato de vivermos no século XX, não temos condições de fazer um filme diretamente a partir de um material que já tem seis séculos de idade. Mesmo assim, continuo convencido de que é possível alcançar nossos objetivos, mesmo enfrentando circunstâncias tão adversas, desde que sejamos firmes e não nos desviemos do caminho escolhido (...). Por mais que nos dediquemos a pesquisa de tudo que restou do século XV, não conseguiremos reconstruí-lo com exatidão. A consciência que temos daquele tempo é totalmente diferente da que tinham as pessoas que nele viveram²⁸⁹

O que Tarkovski faz em *Andrei Rublev* é tentar minimizar toda e qualquer impressão de arcaísmo ou de restauração museológica, para que os trajes, o modo de falar, o estilo de vida daquele período não se sobreponham à verdade psicológica, o significado humano e espiritual da obra que é o que importa. A maior preocupação de Tarkovski era registrar aquilo que sobrevive na arte de geração em geração, ao longo dos anos. Aquilo que afetou as gerações passadas e continuará afetando as gerações futuras.

²⁸⁹TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. pp. 91-92.

É potente a influência de Tarkovski numa grande leva de novos realizadores. Alexandr Sokurov, cineasta russo, uma geração depois de Tarkovski vai demonstrar afinidade com o modo de fazer cinema de seu antecessor e amigo. Seu filme *Arca Russa* (2002), por exemplo, foi realizado num único plano-sequência de 96 minutos, algo que Tarkovski talvez nem imaginasse fazer. Nesse filme, Sokurov em um único plano percorre 35 salas do museu palácio - antigo palácio de inverno em São Petersburgo - mostrando um desfile de personagens históricos de quatro séculos: Pedro, o Grande; Catarina, a Grande; Catarina II. Entre os czares circulam membros e funcionários da corte, delegações estrangeiras e a guarda real, bem como os anônimos visitantes do museu em nossos dias.

Observamos então como nesse filme Sokurov usa o plano-sequência para nos mostrar tanto a vida presente (os anônimos que visitam as exposições) como a vida passada do palácio (os bailes). Algo próximo do que acontece, como vimos, na cena final de *O espelho*, onde a mãe do passado coexiste com ela mesma no futuro, numa idade mais avançada.

Fora dos limites da fronteira russa, outro realizador que em alguns pontos pode estabelecer proximidade com Tarkovski é o realizador malaio estabelecido em Taiwan Tsai Ming-Liang. Em seu filme *Adeus, Dragon Inn* (2003), por exemplo, o realizador malaio aposta em uma temporalidade marcada pelo uso frequente do plano-sequência e da profundidade de campo, assim como Tarkovski. Nesse filme, a insistência na integridade do plano nos mostra a movimentação lenta dos corpos no espaço, no caso, uma sala de cinema onde um filme de luta antigo está sendo projetado. Podemos observar um afrouxamento dos vínculos sensorio-motores. Os personagens não estão interessados em agir. A mulher da bilheteria anda de um lado para o outro em busca de algo que não encontra. Um garoto que no começo parece interessado no que está sendo projetado, perde o interesse e passa a vaguear também em busca de algo que não encontra. Outra proximidade com Tarkovski acontece no momento em que uma mulher que come amendoins, numa das últimas fileiras do cinema, desaparece do plano e depois reaparece sentada num lugar diferente, atrás de um garoto que se assusta com sua presença e sai correndo, como se ela fosse uma figura fantasmagórica de outro espaço-tempo. Quando a câmera do alto nos mostra a fuga do garoto, observamos como o solo de todo o cinema está repleto de cascas de amendoim. Ming-Liang nessa cena nos deixa incertos em relação ao tempo decorrido. Estaria a mulher assistindo o filme e comendo amendoim por quanto tempo? Impossível saber.

Não cabe a esse trabalho investigar até onde os cineastas ao redor do mundo seguiram os passos do realizador russo. O que importa aqui é que os filmes de Tarkovski, Sokurov e Ming-Liang e de muitos outros realizadores estabelecem uma quebra com os cânones do

cinema clássico narrativo. Podemos pensar num sistema de ressonância entre esses filmes a partir de variados pontos. A fuga do esquema pré-determinado de ação e reação, estímulo e resposta é uma delas. A temporalidade marcada não mais pela montagem, mas pelo investimento no plano poderia ser uma outra. O que importa não é reconhecer o que a imagem nos mostra, mas a ver o que está além, o indiscernível, o invisível, o virtual. É nesse sentido que podemos dizer que tais filmes se inserem numa nova dinâmica, por meio da qual não basta apenas ver o que está na imagem, mas crer, pois, como diria Deleuze:

Somente a crença no mundo pode religar o homem com o que ele vê e ouve. É preciso que o cinema filme, não o mundo, mas a crença neste mundo, nosso único vínculo. (...) Restituir-nos a crença no mundo: é este o poder do cinema moderno. Cristãos ou ateus, em nossa universal esquizofrenia precisamos de razões para crer neste mundo²⁹⁰.

²⁹⁰DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. P. 207.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDREW, T. *As principais teorias do cinema*. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2002.

ARÊAS, J. “David Lynch: entre o afeto e a ação. Nota sobre a imagem-pulsão em Deleuze”. Revista *O Que nos Faz Pensar*, Rio de Janeiro, v. 16, p. 25-35, 2003.

_____. “Do universo bergsoniano das imagens às imagens do cinema em Deleuze”. In: LECERF, E. BORBA, S. e KOHAN, W. (org). *Imagens da imanência; escritos em memória de H. Bergson*. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 97-108.

BARRETO, M. *O anacronismo do tempo; um debate atual entre Einstein e Bergson*. Tese (doutorado em ciências sociais) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2007.

BAZIN, A. *O cinema – Ensaios*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERGSON, H. *A energia espiritual*. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

_____. *A Evolução criadora*. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes. 2005.

_____. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Trad. João Machado Dias. Lisboa: Edições 70 Ltda. 1988.

_____. *O pensamento e o movente*. Trad: Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes. 2006.

_____. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. 2º Ed. São Paulo: Martins Fontes. 1999.

BIRD, R. *Andrei Tarkovski – Elements of cinema*. London. Reaktion Books Ltd, 2008.

CHION, M. *Andrei Tarkovski*. Paris: Cahiers Du Cinema/Le Monde, 2007.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr.; Alberto Alonzo Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2007.

DELEUZE, G. *Diferença e Repetição* Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. *Nietzsche a e filosofia*. Trad. Ruth Joffily e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio. 1976.

_____. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 5º ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Francis Bacon – Lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado (coordenação)... [et al.]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2007.

_____. *Imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense. 1985.

_____. *Imagem-tempo*. Trad. Eloísa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed 34, 1992.

_____. “Qu’est-ce que l’acte de Création?”. In: *Deux Régimes de Fous. Textes et Entretiens 1975-1995*: 291-302. Paris: Minuit, 2003.

_____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. Ed. 34: São Paulo. 1997.

_____. *Bergsonismo*. Trad: Luiz B. L. Orlandi. – São Paulo: Editora 34 Ltda. 1999.

FORNAZARI, S. “A imagem-cristal: a leitura deleuziana de Bergson nos livros sobre o cinema”. *Artefilosofia*. Ouro Preto. n° 9. p. 93-100. Outubro 2010.

GUÉRON, R. *Da imagem ao clichê, do clichê a imagem; Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de janeiro: NAU Editora. 2011.

HORNER, K. *Andrei Tarkovsky’s Mirror viewed through Gilles Deleuze’s time-image*. Disponível em: <http://filmint.nu/?p=1787>. Acessado em: 19 de março de 2013.

MACHADO, A. *Pré-cinemas e Pós-cinemas*. Campinas: Pairus Editora. 5° edição. 1997.

MACHADO, R. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

NIETZSCHE, F. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda. 1996.

PELBART, P. P. *O tempo não-reconciliado*. Perspectiva (coleção estudos; 160 / dirigida por J. Guinsburg). São Paulo. 2007.

SARAIVA, L. “Montagem soviética”. In: MASCARELLO, F. (org). *História do cinema mundial*. Campinas, São Paulo: Papirus, p. 109-141. 2006.

TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2 ed – São Paulo: Martins Fontes. 1990.

_____. *Instantâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Diários. (1970-1986)*. Trad. Alexei Lázarev. São Paulo: É Realizações Editora Ltda, 2012.

TORATO, D. *Art For All 'Time'*. Disponível em <http://www.film-philosophy.com/vol4-2000/n4totaro>. Acessado em 2 de maio de 2013.

VIEIRA, C. “Pintura e Cinema em Deleuze: do pensamento sem imagens às imagens não representativas”. *Artefilosofia*. Ouro Preto. n° 10. p. 81-88. abril 2011.

VIEIRA, C. “Pintura e Cinema em Deleuze: do pensamento sem imagens às imagens não representativas”. *Artefilosofia*. Ouro Preto. n° 10. p. 81-88. abril 2011.

VIEIRA, C. “Imagem, matéria e movimento: equivalências bergsonianas para uma ético-poética deleuziana”. In: NOVA, V. e MAIA, A. (orgs) *Ética e Imagem*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010. p. 115-122.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução André Telles. Coleção Conexões. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

FILMOGRAFIA (em ordem cronológica):

Trágico amanhecer (Le Jour se lève). Direção: Michel Carné. 1939. 93min.

Cidadão Kane (Citizen Kane). Direção: Orson Welles. 1941. 119min.

Quando fala o coração (Spellbound). Direção: Alfred Hitchcock. 1945. 111 min.

Os assassinos (Ubiytsy). Direção: Andrei Tarkovski. 1956. 19 min.

Hoje não haverá saída livre (Sevôdnia Uvolnênia Búdie). Direção: Andrei Tarkovski. 1959. 45 min.

O rolo compressor e o violinista (Katok I Skripka) Direção: Andrei Tarkovski. 1961. 42min.

A Infância de Ivan (Ivanovo Detsvo). Direção: Andrei Tarkovski. 1961. 90 min.

Andrei Rublev (Strasti Pa Andrieiu). Direção: Andrei Tarkovski. 1966. 205 min.

Solaris (Saliaris). Direção: Andrei Tarkovski. 1972. 166 min.

O Espelho (Zerkalo). Direção: Andrei Tarkovsky. 1974. 105 min.

Stalker (Stalker). Direção: Andrei Tarkovsky 1979. 134 min.

Tempo de Viagem (Tempo di Viaggio). Documentário para a televisão. Direção: Andrei Tarkovski e Tonino Guerra. 1983. 63 min.

Nostalgia (Nostalghia). Direção: Andrei Tarkovski. 1983. 121 min.

O Sacrifício (Offret). Direção: Andrei Tarkovski. 1986. 142 min.