

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA II /FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO

LENNON AUGUSTO DOS SANTOS RIBEIRO

O CINEMA DE ANDREI TARKOVSKI E OS ASPECTOS INERENTES À MEMÓRIA

CURITIBA

2024

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA II /FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO

LENNON AUGUSTO DOS SANTOS RIBEIRO

O CINEMA DE ANDREI TARKOVSKI E OS ASPECTOS INERENTES A MEMÓRIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), da Universidade Estadual do Paraná/Campus de Curitiba II. Linha de pesquisa: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo.

Orientador: Pedro de Andrade Lima Faissol

CURITIBA

2024

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Ribeiro, Lennon
O CINEMA DE ANDREI TARKOVSKI E OS ASPECTOS
INERENTES À MEMÓRIA / Lennon Ribeiro. -- Curitiba-
PR, 2024.
97 f.: il.

Orientador: Pedro Faissol.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade
Estadual do Paraná, 2024.

1. Andrei Tarkovski. 2. Memória. 3. Tempo. 4.
Análise fílmica. 5. Flashback. I - Faissol, Pedro
(orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

LENNON AUGUSTO DOS SANTOS RIBEIRO

“O cinema de Andrei Tarkovski e os aspectos inerentes à memória”

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 29/04/2024.

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 1: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo



Prof. Dr. Pedro de Andrade Lima Faissol
(Presidente da Banca - PPG-CINEAV/UNESPAR)

Documento assinado digitalmente
gov.br BEATRIZ AVILA VASCONCELOS
Data: 02/05/2024 21:58:27 -0300
Verifique em: <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Beatriz Avila Vasconcelos
(Membro Titular Interno - PPG-CINEAV/UNESPAR)



Profa. Dra. Aline Aparecida de Souza Vaz
(Membro Titular Externo – PPGCOM/UTP)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer este trabalho ao meu orientador Pedro de Andrade Lima Faissol pela atenção e paciência que teve com este trabalho, também pelos ensinamentos e direcionamentos dados ao longo do curso. Também gostaria de agradecer à banca avaliadora composta pela Dra. Aline Aparecida de Souza Vaz e Dra. Beatriz Avila Vasconcelos, pela leitura atenciosa e pelos apontamentos realizados na banca de qualificação que foram de grande valia para a composição desta dissertação.

Agradeço também aos meus amigos de graduação Enzo Estevinho e Rodrigo Mickus que sempre me apoiaram e acreditaram em mim, são duas pessoas muito especiais que estão comigo desde a ideia inicial deste trabalho. Ao meu colega de PPG Noah Mancini, que sempre foi parceiro ao longo do curso, sempre com conversas que enriqueceram muito. Também quero lembrar do meu Irmão Rhangel Ribeiro que me apoiou nos momentos mais difíceis ao longo da pós-graduação.

Por fim, gostaria de agradecer aos professores do PPG-CINEAV sobretudo aos professores Alexandre Rafael Garcia, Rafael Tassi Teixeira e novamente a Beatriz Avila Vasconcelos, pelas disciplinas ofertadas ao longo do curso e que serviram como um grande referencial para minha pesquisa.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo explorar as manifestações da subjetividade da memória nos filmes de Andrei Tarkovski. Para isso, abordaremos os conceitos de “imagem-lembrança” e “lembranças puras” do filósofo Henri Bergson, aplicadas ao cinema por Gilles Deleuze. Em um primeiro momento, buscaremos entender os diferentes modos de manifestação da memória no cinema, sobretudo pelo recurso do flashback. Também vamos procurar compreender quais tipos de manifestação da memória podem ser compreendidas como “imagens-lembrança”. Por fim, vamos entender como os diversos modos de pensar a memória no cinema podem se correlacionar com as teorias de Tarkovski presentes em seu livro *Esculpir o Tempo*. A partir daqui, iremos nos desvencilhar da noção de tempo cronológico, e nos adentraremos em uma concepção ontológica do tempo. Na segunda metade desta pesquisa entraremos na análise fílmica das obras de Tarkovski. Para isso, iremos ver as obras do autor que lidam com a ideia de flashback, como: *A Infância de Ivan* (1962), *Solaris* (1972), *O Espelho* (1975) e *Nostalgia* (1983). A partir destes filmes vamos analisar como cada um deles aborda aspectos diferentes das memórias, como a sua imprecisão e direcionamento da atenção diante do fato ocorrido. Também iremos ver, a partir destes filmes, como a lembrança humana se relaciona com o mundo ao seu redor na relação da memória com os locais, pessoas e objetos. Para isso iremos contar com estudos que lidam diretamente com a relação destas coisas com a memória, como o trabalho de Frances Yates que fala justamente da fixação destas imagens na mente. Por fim, iremos ver como o cinema de Tarkovski pode ser observado como um meio de manifestação das próprias memórias do autor, que cria imagens a partir de suas experiências pessoais.

Palavras-chave: Andrei Tarkovski; memória; tempo; análise fílmica, flashback.

ABSTRACT

This work aims to explore the manifestations of the subjectivity of memory in the films of Andrei Tarkovsky. To do this, we will address the concepts of “image-memory” and “pure memories” by philosopher Henri Bergson, as applied to cinema by Gilles Deleuze. Initially, we will seek to understand the different modes of memory manifestation in cinema, particularly through the use of flashbacks. We will also seek to understand which types of memory manifestations can be understood as “image-memories.” Finally, we will understand how the various ways of thinking about memory in cinema can correlate with Tarkovsky's theories present in his book *Sculpting in Time*. From here, we will move away from the notion of chronological time and delve into an ontological conception of time. In the second half of this paper, we will enter into the film analysis of Tarkovsky's works. To do this, we will examine the author's works that deal with the idea of flashbacks, such as: *Ivan's Childhood* (1962), *Solaris* (1972), *Mirror* (1975), and *Nostalghia* (1983). From these films, we will analyze how each of them addresses different aspects of memories, such as their imprecision and the direction of attention to the occurred event. We will also see, from these films, how human memory relates to the world around it in the relationship of memory with places, people, and objects. For this, we will rely on studies that deal directly with the relationship of these things with memory, such as the work of Frances Yates, who speaks precisely about the fixation of these images in the mind. Finally, we will see how Tarkovsky's cinema can be observed as a means of manifestation of the author's own memories, who creates images from his personal experiences.

Keywords: Andrei Tarkovsky; memory; time; film analysis; flashback.

LISTA DE ILUSTRAÇÃO

Figura 1. Nostalgia, 1982.....	16
Figura 2: Solaris, 1972.....	17
Figura 3: Stalker (1979).....	18
Figura 4: Andrei Rublev, 1966.....	23
Figura 5. Cidadão Kane (1941).....	38
Figura 6: Ilustração Cone Invertido.....	42
Figura 7: O Espelho, 1975.....	51
Figura 8: Frames do filme A Infância de Ivan, 1962.....	56
Figura 9. A Infância de Ivan, 1962.....	57
Figura 10: O Espelho, 1975.....	60
Figura 11. Frames do filme O Espelho, 1975.....	62
Figura 12. O Espelho, 1975.....	63
Figura 13 . Frames do filme O Espelho, 1975.....	67
Figura 14: Solaris (1972).....	69
Figura 15: Solaris (1972).....	70
Figura 16: Nostalgia (1983).....	72
Figura 17: Nostalgia (1983).....	73
Figura 18: A Infância de Ivan (1962)	Figura 19: Solaris (1972)..... 76

	8
Figura 20: O Espelho (1975)	Figura 21: Nostalgia (1983).....76
Figura 22: A Infância de Ivan (1962).....	78
Figura 24: O Espelho (1975).....	81
Figura 25: Nostalgia (1983).....	82
Figura 26: Nostalgia (1983).....	83
Figura 27: Maria Vishnyakova mãe de Andrei Tarkovski.....	85
Figura 28: O Espelho (1975).....	85

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 MEMÓRIA E CINEMA.....	15
1.1 TARKOVSKI E A MEMÓRIA.....	15
1.2 DELEUZE E AS RELAÇÕES ENTRE TEMPO E MEMÓRIA NO CINEMA.....	31
1.3 LEMBRANÇAS PURAS E IMAGENS-LEMBRANÇA NO CINEMA.....	43
2 OS FLASHBACKS E AS IMAGENS-LEMBRANÇA NOS FILMES DE TARKOVSKI.....	54
2.1 AS IMAGENS-LEMBRANÇA EVOCADAS POR ANDREI TARKOVSKI.....	54
2.2 A MEMÓRIA E OS ESPAÇOS COMO UM DESEJO DE RETORNO AO LAR.....	65
2.3 AS MEMÓRIAS SOBRE PESSOAS E O DESAMPARO DA VIDA ADULTA.....	74
2.4 AS SINGULARIDADES NAS OBRAS DE TARKOVSKI.....	84
CONCLUSÃO.....	88
REFERÊNCIAS.....	92

INTRODUÇÃO

O cinema, mesmo sendo relativamente recente, foi uma invenção que evoluiu muito ao longo dos anos, o que antes se iniciou com a exploração da câmera, se tornou um instrumento de expressão artística. Assim, algumas pessoas não apenas começaram a observar o potencial criativo do dispositivo, como também passaram a conceituar em cima de suas potencialidades. George Méliès, cineasta francês e pioneiro do cinema, enxergava nos filmes a possibilidade de dar vida aos sonhos. Segundo Ronis Magdaleno Júnior; “Dispor de uma máquina que podia fabricar o sonho era para Méliès o que constituía a verdadeira libertação da imaginação, justamente por permitir representar o impensável.” (JUNIOR, 2012). Essa ligação da arte com os sonhos também ocorre no movimento surrealista, que buscava trazer imagens do subconsciente nas diversas formas de arte, incluindo o cinema. Como descrito em seu manifesto, o surrealismo tem por objetivo juntar “o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se assim se pode dizer.” (BRETON, 1924). Desta forma, o filme atinge o imaginário, como se conseguisse trazer a vida uma “imagem do pensamento”, sobretudo aquelas que só seriam capazes nos sonhos. Nas palavras de Carolina Gusmão Cachada “ O filme parece real enquanto é visto, como o sonho parece real enquanto se dorme.” (CACHADA, 2022, p. 29)

Além desta aproximação com os sonhos, para alguns teóricos o cinema parece se aproximar de outro aspecto intrínseco à mente humana, a memória. O cineasta francês Pier Paolo Pasolini, por exemplo, destaca que nosso modo de pensar através dos sonhos e da memória são similares ao modo de relação que temos com o cinema. Segundo o autor: “O instrumento linguístico sobre o qual se implanta o cinema é, por isso, de tipo racionalista: eis o que explica a qualidade onírica e profunda do cinema (PASOLINI, 1982, p.138). Seguindo esta linha, Pasolini nos apresenta a ideia dos *im-signos*, imagens dos sonhos e da memória, que servem como um dicionário de imagens para o cineasta compor a sua obra.

Em contraponto a estas ideias, temos a vertente realista do cinema, que tem como um dos seus principais expoentes o crítico francês André Bazin. Aqui, o cinema é analisado pela sua semelhança com o real, ou seja, observamos o cinema de uma maneira similar de como observamos o mundo. O Realismo busca trazer à tela uma “vivência do espectador diante da imagem, como se

ele vivenciasse sua realidade concreta, a realidade cotidiana com toda sua ambiguidade” (REIS E XAVIER. 2020, p.3). Porém, a realidade transposta na tela, é uma espécie de mimese da realidade, pois nela há um filtro, a câmera e o olhar do cineasta, que direciona a sua atenção, para onde ele deseja. Assim, a realidade que reconhecemos na tela nada mais é que a “impressão da natureza no celulóide”, como pegadas na areia que, não são os pés, mas sim uma representação de que estes pés estiveram lá, uma ligação que a mente faz do natureza impressa (ANDREW, 2002, p.117).

Porém, pensar o cinema como uma manifestação das nossas características mentais, ou seja, como sonhamos, lembramos ou observamos, nos leva a outra questão, que é como o cinema lida com essas manifestações na tela. Portanto, aqui o que nos interessa não é como o cinema é percebido, mas sim como ele se aproxima do nosso modo de perceber o mundo. Para isso, partiremos da ideia de um cinema que busca uma manifestação realista dessas imagens, ou seja, um sonho, uma memória ou uma observação realista do seu próprio mundo. Por tanto, a linguagem utilizada pelo autor para lidar com a memória e os sonhos nos possibilita fazer uma intersecção entre os filmes.

Quando se fala da relação memória e cinema é muito comum nos depararmos com artigos relacionados ao campo da história, como a memória coletiva ou filmes como uma espécie de registro histórico. Por vezes, esta correlação também acontece nos estudos acadêmicos de psicologia, explorando os impactos do cinema na memória do espectador, correlacionando com a sua formação como sujeito. Aqui faremos o caminho inverso, explorando como o cinema procura expressar os aspectos subjetivos da memória analisando os filmes do cineasta russo Andrei Tarkovski.

No cinema, a memória é explorada através da montagem, intercalando de acontecimentos do passado com elementos que se conectam ao presente, ou ao futuro. Este recurso é expresso pelo flashback, “um momento privilegiado de desdobramento que justapõe diferentes momentos de referência temporal” (TURIM, 1989, p. 1). Porém, dentro dos diferentes usos do flashback, vamos explorar aqueles que representam o que se passa na “mente” de um personagem específico, o que é diferente de apenas um regresso no tempo. Aqui, a memória pode ser modificada e informações podem ser ocultadas, deixando dúvidas quanto a veracidade dos fatos, o que podemos chamar de flashback emocional.

Em um primeiro momento, iremos analisar todos os tipos de imagem abordadas por Tarkovski, independentemente de serem sonhos ou não, pois assim, poderemos caracterizar as diferenças entre as imagens do presente e da memória de seus personagens. É lugar comum pensar que o diretor produz imagens muito memoráveis e que a fotografia de suas obras são marcantes na história do cinema. Isso acontece pois há uma preocupação do cineasta de direcionar a atenção para elementos marcantes para o personagem, como se a *mise en scène* expressasse os aspectos psicológicos de seus atores. Essa ideia de memória se conecta com outra questão relacionada à ideia de tempo, que é o conceito de experiência, e como ela pode ser transmitida pelas pessoas através do cinema.

Ao nos depararmos com uma imagem em movimento no filme de Tarkovski, podemos notar que o diretor busca colocar em suas cenas uma série de elementos, sobretudo coisas que se movem e causam impacto no ambiente como manifestações da natureza. Estas manifestações estão intimamente ligadas à ideia de experiência, principalmente no conceito de “produção de presença” de Gumbrecht. O que enfatiza a produção de presença da natureza no cinema é justamente a sua espacialidade, ou seja, o espaço que ocupa na tela. A presença se refere justamente a coisas que “ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido” (GUMBRECHT, 2010, p 9).

A memória se torna algo importante para o diretor justamente pela sua capacidade de reter essas experiências, por conta disso, a maneira como a nossa mente observa o mundo ocorre de um modo muito peculiar. Para analisar o comportamento da memória iremos ver os conceitos de “imagem-lembrança” e “lembranças puras” do filósofo Henri Bergson e comentadas por outro filósofo francês, Gilles Deleuze. Pois ambos os conceitos lidam com dois aspectos da memória, sendo as “imagens-lembrança” as memórias adequadas ao presente e, portanto, modificadas e alteradas de acordo com a atualidade. Já as “lembranças puras” são as lembranças que estão contidas no passado, tal qual elas são, sem atualizações. Neste trabalho, buscaremos relacionar os filmes de Tarkovski com as “imagens-lembrança”, pois elas tentam dar conta de um modo de rememoração mais subjetivo. Por tanto, o passado que importa aqui, não é a sua representação direta e fidedigna, mas sim o seu âmbito emocional, que acontece de forma atualizada, filtrada e, conseqüentemente, menos nítida.

Finalizando a primeira parte do trabalho, iremos explorar como essa ideia de “imagem-lembrança” é explorada em alguns filmes, incluindo os de Andrei Tarkovski. Também veremos o conceito de “imagem cristal”, que são imagens que remetem ao passado, ou seja, uma imagem de duas faces. A “imagem cristal” tem relação direta com as “imagens lembranças” a partir do momento em que ela lida com o passado e o presente conjuntamente, sendo o passado das imagens considerado algo virtual. Dizemos virtual, pois a imagem presente na memória não é fiel (real), ela possui adequações ao presente, ou seja, lembrar de um acontecimento hoje é diferente de lembrar-se do mesmo acontecimento daqui a 10 anos.

As manifestações da memória podem ser manifestadas nas imagens do sonho e da memória e nesta pesquisa, iremos observar como elas aparecem nos filmes de Tarkovski. O objetivo aqui é investigar como as memórias nestas obras se expressam na linguagem audiovisual do autor, sob a forma de imagens-lembrança. Assim, buscaremos atualizações, inconsistências e imprecisões presentes nos flashbacks de suas obras, sobretudo aquelas que lidam diretamente com o tema da memória. Também vamos ver como estas memórias se atualizam conforme o estado atual da psique dos personagens que as evocam.

Nesse sentido, buscaremos explorar a memória nas suas diferentes formas de manifestação, sobretudo aquelas que correspondem a uma dinâmica interna dos personagens, os flashbacks emocionais. Observaremos que a memória pode se apresentar sob diferentes aspectos “que podem coexistir ao mesmo tempo em um indivíduo, como, por exemplo, a memória familiar, a memória com os amigos, nacional, regional, recente, de infância etc.” (CACHADA, 2022, p. 9). Vamos explorar cada um desses aspectos das lembranças nos filmes de Tarkovski, não só considerando os aspectos intrínsecos a memória, mas também considerando os filmes como um meio do autor dar vida às próprias lembranças.

Por isso, iremos considerar os filmes do cineasta que em algum momento exploram as imagens de lembranças e sonhos, elaborando as suas relações com os diferentes aspectos da memória. Vamos ver como os *flashbacks* se relacionam com espaços, pessoas, objetos e acontecimentos, e como elas se adequam ao psicológico dos personagens. Esta adequação pode ser percebida pelo modo como estas lembranças aparecem visando um destaque para elementos específicos e marcantes, como na cena do celeiro em chamas em *O Espelho* (1975).

Os espaços também podem ser são grandes gatilhos de memória, inclusive, é muito comum de se ver Tarkovski relacionando a ideia de memória com lugares, sobretudo casas. Nesse sentido, Paul Ricœur destaca as lembranças de infância, pois elas ocorrem “em lugares socialmente marcados: o jardim, a casa, o porão etc” (RICOEUR 2007, p. 131). Em seus filmes, Tarkovski costuma destacar casas como uma característica marcante na vida dos personagens. Em *Solaris*, *O Espelho* e *Nostalgia*, por exemplo, temos a casa como um ambiente presente na vida dos personagens, como um lugar pelo qual eles gostariam de retornar.

Também é presente nos filmes de Tarkovski as lembranças de Infância, onde os personagens não apenas se recordam do espaço onde viveram, como também os responsáveis por seus cuidados nos primeiros anos de vida. Cachada destaca que Ricoeur reconhece uma memória coletiva presente na memória individual, pois ela “reconhece a importância do outro para a lembrança de um indivíduo.” (CACHADA, 2022, p. 10). Portanto, a lembrança da infância está intimamente ligada à ideia de cuidado e do reconhecimento daqueles que estão à sua volta. Neste sentido, *O Espelho* explora a própria ambiguidade da informação, pois trabalha com a presença da mãe e ausência do pai do protagonista.

Por fim, temos a ideia de memória coletiva, um ponto interessante ao abordar os filmes de Tarkovski, pois em alguns momentos as experiências vividas e emuladas na tela pelo autor podem ser assimiladas pelos espectadores. Portanto, haveria o reconhecimento da vida que se passa na tela através do filme, que se tornará um modo de uma partilha de lembranças e de experiências. O cinema, neste sentido, oferece uma experiência de compaixão, no sentido etimológico da palavra, sofrer junto ou sentir junto.

Explorando estas ligações dos filmes do Tarkovski com os aspectos da memória, este trabalho tem por objetivo fazer um levantamento das singularidades da memória evocada através dos flashbacks em seus filmes. Para realização de uma pesquisa mais ampla, também iremos analisar outras obras que também abordam o tema de maneira semelhante ao do cineasta russo. Deste modo, investigaremos as relações entre as “imagens-lembrança” e o cinema, na esteira de Gilles Deleuze, porém de maneira mais objetiva, focado nas características principais das imagens mentais. Por fim, através desta análise, esperamos obter uma ideia clara de como as memórias são evocadas nos filmes de Tarkovski, um conceito tão importante e presente na obra do autor.

1 MEMÓRIA E CINEMA

1.1 TARKOVSKI E A MEMÓRIA

Tarkovski é um dos cineastas mais importantes da história, mesmo tendo poucos longas metragens realizados na carreira, seus filmes são influentes na história do cinema mundial. Sua arte se destaca pelos temas existenciais, pelo ritmo lento das suas narrativas e sobretudo pela forma como consegue provocar no espectador uma experiência particular e um modo de atenção próprios da poesia. Porém, esse modo singular de se contar uma história através das imagens tem como objetivo justamente de exprimir “a vida, o caráter dos personagens e seu estado psicológico” (TARKOVSKI, 1990, p.23). Esse aspecto singular da direção de Andrei Tarkovski também é responsável por criar imagens que se tornam marcantes ao espectador, seja pela sua complexidade, seja pela sua singeleza. Esses dois efeitos, aparentemente contraditórios, são muito bem resolvidos em seus filmes. A partir daqui, daremos destaque a dois aspectos formais bastante presentes nas imagens produzidas pelo cineasta: de um lado, a simplicidade e o minimalismo; de outro, uma composição mais complexa e elaborada.

Em um primeiro momento, vamos falar sobre as imagens que lidam com a complexidade de composição e execução. Estas imagens geralmente lidam com estruturas elaboradas como planos abertos, profundidade de campo e ações que se desenrolam em mais de um plano do quadro. Geralmente os elementos adquirem movimento em cena são elementos da natureza, como água, fogo ou vento. A preocupação do diretor com a presença desses elementos é com a transmissão da experiência do personagem, um modo de fazer o espectador assimilar o que está acontecendo na cena sob um aspecto vivido.



Figura 1. Nostalgia, 1982

No fotograma acima, retirada do filme *Nostalgia* (1982), temos uma cena onde o personagem principal, Andrei, vai ao encontro de Domenico em sua casa. A cena se desenrola em um plano sequência, onde a câmera faz um movimento panorâmico da direita para esquerda. Durante o movimento, o que chama atenção é a composição do cenário em diferentes planos. Mais à frente, no primeiro plano, temos os pilares da casa. No centro, temos os personagens, e mais ao fundo as janelas iluminadas pela luz do sol. Nessa composição, também há a presença do elemento água, que reflete as luzes, o cenário e os personagens. A água também está em constante movimento trazendo vivacidade à imagem. Nos filmes de Tarkovski, momentos onde a cena está totalmente estática são raros, sempre é possível notar algo em movimento presente nas cenas, mesmo que o foco seja um simples objeto.

Do lado oposto a essa ideia de planos elaborados, temos os planos fechados e *closes*, que são intencionalmente usados no cinema para chamar atenção de um objeto, ação ou expressão. Mas para o que o autor quer chamar a atenção? Este tipo de enquadramento é bem menos frequente no cinema de Tarkovski. É muito comum nos filmes esse tipo de plano ser utilizado para evidenciar

algo, por exemplo; se um personagem guarda uma arma em uma gaveta, fica claro que aquele objeto será usado em algum momento. É o princípio da *Arma de Chekhov* que diz que quando um objeto é citado, ele deve ser importante posteriormente para a trama. Este princípio pode ser aplicado à ideia de plano detalhe, pois é necessário criar um ambiente propício, “eliminando possíveis distrações e demais elementos que não sejam significativamente relevantes para a ação do roteiro” (VALENTE, 2022, p.24). Porém, em Tarkovski, é notório que os elementos não servem à narrativa, mas sim aos aspectos intrínsecos daquela cena. Portanto, um objeto mostrado em destaque no filme, não necessariamente vai ser relevante no meio ou no final da trama, mas sim para o presente. No close-up de Tarkovski, podemos notar o exato oposto do que é a Arma de Chekhov, a atenção ao objeto não serve ao propósito da história como um todo. Não se trata de um artifício para fazer a história avançar, mas para valorizar o instante.



Figura 2: Solaris, 1972

Em *Solaris* (1972), temos justamente a ideia da arma como algo que pode ser potencialmente utilizado durante o filme. Na cena, representada pela *figura 2*, quando o protagonista Chris Kelvin chega a Solaris, um planeta desconhecido, o personagem logo sente um clima estranho se passando na estação espacial. Então, uma arma aparece em close sobre a mesa e Kelvin a pega, para se proteger de uma possível ameaça. Dado o destaque que a arma teve em

quadro, seria natural pensar que ela seria usada em alguma cena, para matar ou pelo menos ameaçar o seu disparo, porém, isso não ocorre. O que temos então é a tensão do momento do personagem, de encontrar uma ameaça ou não, ou até mesmo de ter ou não uma atitude má. Durante o filme, então, a arma não é disparada, restando somente o seu sentido imediato.

Além dos objetos estáticos, também temos planos fechados em personagens. Planos próximos dos rostos são utilizados como modo de mostrar as expressões dos atores. Em *O Espelho*, por exemplo, os planos fechados na atriz Margarita Terekhova chamam a atenção para o seu rosto, enfatizado pela *voz over*, sendo comparado com o rosto da mãe do protagonista e também com o *Retrato de Ginevra*, de Leonardo Da Vinci. Por se tratarem de filmes permeados de diálogos, o *close* em expressões faciais geralmente ainda é acompanhado por falas, seja pelos próprios personagens, seja por uma voz externa. Por fim, mesmo em planos muito fechados ainda é possível notar uma complexidade de camadas, sejam elas visuais ou sonoras. Em *Stalker*, por exemplo, até mesmo os planos mais fechados nas expressões dos personagens são acompanhados por sons do ambiente. No cenário chamado de zona, um lugar silencioso, a cena é preenchida com sons da água que corre, goteja, e dos ventos, que balançam as folhas.



Figura 3: Stalker (1979)

Em seu livro mais conhecido, *Esculpir o Tempo* (1985), o autor chama atenção para a capacidade do cinema de criar tempo. A câmera é destacada como um dispositivo capaz de capturar um instante, nesse sentido a preferência do diretor é de criar uma outra vida, um outro tempo, através de histórias originais. Em *Esculpir o Tempo*, é notável que o autor busca criar no cinema uma ideia de *tempo impresso* na película, que através dele poderíamos compartilhar os mais diversos tipos de memória. Seria o cinema, portanto, uma construção de imagens do interior do artista, ou nas palavras de Tarkovski:

Ele passa a ser um artista no momento em que, em sua mente, ou mesmo no filme, seu sistema particular de imagens começa a adquirir forma — a sua estrutura pessoal de idéias sobre o mundo exterior — e o público é convidado a julgá-lo, a compartilhar com o diretor os seus sonhos mais secretos e preciosos. (TARKOVSKI, 1990, p.68)

Trabalhar com a arte cinematográfica, sobretudo a narrativa, é lidar com grandes quantidades de material filmado, assim, a função do diretor do filme é selecionar as partes mais importantes que compõem a história, por isso a expressão; esculpir o tempo. O termo esculpir, para o cinema, funciona por exclusão, como para um escultor de mármore, onde “o artesão retira do mármore tudo aquilo que não corresponde à obra, já o cineasta retira, a partir de um ‘bloco de tempo’ do filme, aquilo que não corresponde à obra final” (TARKOVSKI, 1990, p.72). Para Tarkovski, “o cinema imprime o tempo sobre a forma de evento concreto, algo ou alguém que esteja no curso real do tempo” (TARKOVSKI, 1990, p.71), ou seja, uma captação temporal da realidade material que nos cerca.

Ir ao cinema, portanto, é se entregar a possibilidade de ter uma experiência nova, tão vívida quanto a realidade. Nesse sentido, o tempo como instrumento de evolução moral pode ser utilizado pelo cinema através da potencialidade de suas imagens, que, por serem audiovisuais, oferecem uma experiência viva do tempo. O tempo se manifesta no cinema como evento real, e a experiência do tempo acontece pela observação simples e direta (TARKOVSKI, 1990, p.75), portanto o cinema acima de tudo é observação.

Desse modo é notável que o autor busca trazer momentos singulares em sua obra, o impacto visual das imagens de Tarkovski são feitas para ficar gravadas na memória do espectador. Para isso,

o diretor busca trazer em seus filmes planos de grande vislumbre visual. Instantes únicos são sempre reafirmados por Tarkovski através da presencialidade da natureza. O celeiro que pega fogo em *O Espelho* é uma imagem marcante na infância do personagem e o diretor tenta reproduzir uma cena que é vivida em sua mente. Porém, a memória pode não dar conta do fato, talvez nada daquilo tenha acontecido daquele modo, mas o que interessa no filme é como aquele momento foi experienciado.

Podemos dizer que, através da natureza, Tarkovski busca uma “*produção de presença*”, conceito desenvolvido pelo filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht, que se refere à experiência intensa e imediata do momento presente. A produção de presença caracteriza-se por instantes, momentos de intensidade nos quais o mundo exerce influência sobre nós. Esses momentos são notados por elevarem o funcionamento de algumas de nossas faculdades gerais, cognitivas, emocionais e talvez físicas (GUMBRECHT, 2010, p.127). Eles compõem a experiência estética, que ocorre em momentos significativos capazes de produzir epifania. A epifania desempenha um papel importante na obra de Gumbrecht e é normalmente caracterizada como um evento curto, que se desfaz logo após o início, como um relâmpago. Além disso, é importante entender que, para o autor, a epifania possui substância e forma, no sentido de possuir uma dimensão espacial, ou até mesmo dar a impressão de possuí-la (GUMBRECHT, 2010, p. 141).

O autor se utiliza da ideia de jogadas em esportes de equipe, como o futebol, para exemplificar esses instantes. Segundo ele, esse tipo de evento pode ser visto como cotidiano, mas possui determinados momentos de intensidade. Seriam estes momentos, como um drible ou uma jogada surpreendente, algo fora do comum (GUMBRECHT, 2010, p. 143). Eles são únicos, pois estão presentes em um instante específico, que não pode ser captado por uma câmera, pois é algo inerente ao sujeito que se afeta pelo momento. São eventos que não podem ser previstos e que, de certo modo, podem ou não acontecer. Esse componente de "surpresa" só é possível justamente pela incerteza se o evento irá ocorrer.

Podemos a partir da ideia de presença de Gumbrecht observar a sua manifestação através de dois tipos de imagens, a imagem sentido e a imagem presença. A primeira se refere justamente a imagem que objetiva servir ao enredo do filme, como a arma que será usada em algum momento da

história. A imagem presença, por outro lado, possui uma certa independência do todo, pois a sua potencialidade reside justamente no instante em que ela é evocada.

Nos filmes de Tarkovski a construção de presença vem justamente dos planos abertos, geralmente acompanhados de elementos da natureza que causam impacto no espectador. Esse impacto visual pode ser ligado à ideia de epifania citada por Gumbrecht. Esses momentos epifânicos, para Tarkovski, vêm da ideia de momentos únicos em si, que são instantes marcantes na vida de alguém. Nesse ponto, a vida e obra de um artista se torna indissociável, pois o cineasta busca a todo tempo reproduzir as impressões de sua memória. Tarkovski nos chama a atenção para os acontecimentos significativos do passado de uma pessoa.

Afirma o autor que se analisarmos tais momentos “iremos nos surpreender continuamente com a singularidade dos acontecimentos de que participamos, com a individualidade absoluta dos personagens com os quais nos relacionamos” (TARKOVSKI, 1990, p. 122). O que Tarkovski destaca como sendo chamada de singularidade são as impressões psicológicas que o cineasta tenta, sem sucesso, trazer em sua obra. Isso acontece, pois a memória se atualiza conforme vamos amadurecendo, ela se renova e se adequa à visão pessoal do autor.

Até aqui, vemos que Tarkovski se utiliza de experiências e memórias marcantes para construir a sua obra. Esse modo de se relacionar com o cinema é muito próprio do autor, dado a sua opção religiosa, que vê no cinema uma espécie de vocação, ou seja, um compromisso que o cineasta deve ter com o seu propósito divino. Para além do propósito do artista, também vale destacar o propósito da arte cinematográfica, o de compartilhar experiências. O cinema, e a arte como um todo, portanto, se torna ferramenta necessária para evolução moral do ser humano justamente pela sua capacidade de lidar com experiências compartilháveis.

Walter Benjamin, filósofo e ensaísta alemão, possuía uma visão menos religiosa que a de Tarkovski. O filósofo acreditava que a passagem de experiências ocorre através da narração de histórias, que é transmitida de geração em geração. Um exemplo desse tipo de narração são os ditados populares, que, por serem curtos, sintetizam um modo de agir ou pensar. A transmissão de experiências é importante para o ser humano, pois permite que ele viva no mundo e lide com suas adversidades. Da mesma forma, histórias narrativas podem ser passadas de geração a geração, transmitindo conhecimento.

Um importante aspecto da narração para Benjamin é justamente a proximidade dos interlocutores. Vale lembrar aqui que a narração é uma história pessoal do autor ou um relato poderoso que se aproxima da experiência vivida. Em *O Narrador*, Benjamin destaca que o ato de narrar cria, por si só, um aspecto de conselho, algo que ensina (BENJAMIN, 2011, p. 200). Na tradição oral, existe uma proximidade do ouvinte com o autor. A oralidade carrega a ideia de transmissão de conhecimento. Os contos de fadas são os primeiros contatos, ainda na infância, que temos com esse tipo de transmissão (Benjamin, 2011, p. 215). Por mais que os contos tenham um caráter mágico, essas histórias fantasiosas vêm sempre acompanhadas de uma moral. Essa moral da história nada mais é do que um ensinamento de vida que é transmitido através do conto.

Aliado a esta ideia de presencialidade, há também a preferência de Tarkovski pelo narrativo. Assim como Walter Benjamin, o cineasta possui um imenso apreço pela experiência acumulada que pode ser transmitida. Inclusive, há em *Esculpir o Tempo* um trecho que elogia o tempo como a matéria que dá forma à arte (TARKOVSKI, 1990, P. 67). Outra convergência entre os dois autores é justamente a ideia de narração, pois a experiência individual do artista pode ser repassada através de sua arte. No caso de Tarkovski, o cinema. Por este motivo, é notável a preferência do cineasta pela narrativa ficcional, pois, assim, o diretor teria uma maior domínio sobre o sentido da obra. Podemos dizer, então, que a ficção no cinema se aproxima da ideia de fábula para Benjamin, mas uma fábula para adultos. E assim como o conto infantil, essa fábula tem uma moral, que tem como objetivo a evolução espiritual do ser humano.

Aqui então, retomamos a ideia dos momentos únicos em si, mencionado por Tarkovski, onde o cineasta tenta criar uma experiência viva através do cinema. Essa experiência pode ser pessoal do cineasta, como Tarkovski às vezes o faz, mas não necessariamente. Ela pode ser concebida pelo sentido da própria obra, quando o cineasta cria uma experiência externa a ele e desvinculado da sua vida pessoal. Como no caso do filme *Andrei Rublev* de 1966, onde o diretor busca transmitir as sensações dos personagens, que existiram de fato, sem se preocupar com uma precisão histórica, mas sim com a veracidade da experiência.



Figura 4: Andrei Rublev, 1966

Logo na abertura do filme, um camponês sobe em uma catedral para fazer um voo de balão. Aqui já temos a imprecisão histórica, pois, no século XIV, tempo em que se passa o filme, balões ainda não haviam sido inventados. A história original conta que o camponês tentou voar da catedral se utilizando de um par de asas, mas para evitar alusões ao mito de Ícaro o diretor preferiu se utilizar de um balão. A escolha artística foi de colocar uma câmera subjetiva sobrevoando o vilarejo, ilustrado pela *figura 4*, até que, em um dado momento, a câmera vai em alta velocidade em encontro ao chão. Aqui temos então a ideia de “evento concreto”, onde o diretor tenta escapar dos signos e dos simbolismos que a imagem pode significar para tentar reproduzir as impressões subjetivas do camponês. Nas palavras do diretor:

Como tudo teria de fato acontecido? As pessoas corriam atrás dele; ele se apressava. Depois, o salto. O que teria visto e sentido esse homem ao voar pela primeira vez? Não teve tempo para ver nada; ele caiu e se arrebentou. O máximo que pôde sentir foi talvez o fato inesperado e aterrorizante de estar caindo. A inspiração do voo, o seu simbolismo, foram eliminados, pois o significado era básico e imediato, e ligado a associações que nos são perfeitamente familiares. A tela tinha que mostrar um camponês rude e comum, depois a sua queda, o impacto e a morte. Trata-se de um fato concreto, de uma tragédia humana,

presenciada pelos espectadores exatamente como se agora, diante de nós, alguém se lançasse contra um carro e ali ficasse, esmagado no asfalto. (TARKOVSKI, 1990, p.92)

Tarkovski mais uma vez nos lembra da ideia de impacto imediato, nesse sentido, é perceptível que o autor busca dar vida a uma experiência tal qual ela ocorreu em sua época. Sobre esta ideia de imediato, retomemos a noção de “produção de presença” de Gumbrecht, pois o salto de um camponês de uma catedral é uma experiência muito chocante que o cineasta tenta reproduzir. O voo é tranquilo, por vezes belo, mas sua morte é súbita e impactante, gerando uma *presencialidade* na cena.

Através de uma imagem que evoca o fato, Tarkovski tenta evocar experiências concretas que lidam com a observação do mundo e suas manifestações. Nesse sentido, o autor tem como referência a poesia, pela sua forma curta de transmitir experiências. De certa maneira, tanto no cinema como na poesia, as experiências parecem acontecer de modo visual. Quando lemos ou ouvimos uma poesia, ela frequentemente nos instiga a criar uma imagem mental. Tarkovski via a exemplificação disso no poema haikai, um gênero de poesia japonês. Em geral, o haikai lida com uma espécie de descrição visual, apresentando uma forma imediata de experiência.

*Paineira em flor:
Casa-grande abandonada,
sem telha nem porta¹*

Temos no haikai, então, a observação do tempo, que é capaz de gravar um átimo de tempo que é mostrado através da linguagem. Como visto no exemplo acima, o haikai aborda a natureza de modo a transmitir sentimentos por meio de imagens. Essas imagens são frequentemente evocadas pelo kigô, um termo sazonal que indica a estação do ano em que a poesia se situa. O kigô pode ser representado por uma planta, animal ou um fenômeno natural.

¹ GOGA, Masuda. “**Alguns haicais de Goga**”. Caqui, Revista brasileira de haikai, São Paulo. Disponível em: <<https://www.kakinet.com/caqui/goga.shtml>>. Acesso em: 20 março de 2024.

No cinema de Tarkovski, é evidente que o autor busca evocar a natureza em suas imagens negando o seu simbolismo, e contemplando a observação direta. Deste modo, o tempo impresso no cinema é voltado “para os fenômenos do mundo, para o que eles são, enquanto realidade, e não para o que poderiam ser, enquanto símbolos.” (VASCONCELOS, 2020, p. 163)

Porém, se temos por um lado a experiência concreta do tempo presente, de outro temos a função da memória de reter essas experiências em nossa mente. No cinema, a imagem pode representar o tempo de diversas maneiras, como passado, presente ou futuro. Aqui, nos interessa as representações do presente e do passado, ou seja, a experiência direta e experiência de lembrar.

Devemos levar em conta que falar sobre o tempo é também lidar com diversas instâncias, como presente, passado e futuro, esses dois últimos geralmente sendo referidos como *flashback* e *flashforward*, respectivamente. Enquanto no presente acompanhamos as impressões dos personagens conjuntamente e podemos ver aquela situação como precisa ou real, no passado, no entanto, há uma liberdade do autor para trabalhar com os fatos com uma trama paralela ou sob a ótica de um personagem específico. Neste último caso, é que podemos ter a ocultação ou a modificação dos fatos ocorridos pela história, ou seja, o personagem lembra-se de seu passado de modo a adequar sua percepção ao que lhe interessa.

No primeiro caso podemos citar filmes como *O Poderoso Chefão* parte II (1974) de Francis Ford Coppola, onde a figura do narrador intercala presente e passado. Aqui, o *flashback* é usado para revelar algo sobre trama, mas não necessariamente se prende a uma visão específica de um personagem. Outro filme que podemos citar como exemplo é *Memento* (2000) de Christopher Nolan, onde acompanhamos um personagem com amnésia recente que busca a vingança do assassinato de sua mulher. Ao longo do filme, a história retrocede cada vez mais, revelando os acontecimentos passados do personagem sem se prender ao seu ponto de vista.

Por outro lado, o diretor pode escolher utilizar o flashback para contar uma história sob o ponto de vista de um personagem específico, aqui a revelação da trama está por conta do que o “personagem” quer nos contar. No filme *Quem Quer Ser um Milionário* (2008), de Danny Boyle, acompanhamos a história de Jamal Malik, um jovem indiano que tenta a sorte no game show homônimo do filme. A cada pergunta do programa conhecemos um pouco da história de Jamal, geralmente conectado ao modo com que ele aprendeu a resposta destas perguntas. Portanto, aqui

temos um tipo de *flashback* que diz respeito à visão de um personagem específico sobre um acontecimento em sua vida. Assim, sua atenção é direcionada a momentos marcantes de sua infância e também a resposta daquelas perguntas.

Um outro exemplo pode ser o do filme *Forrest Gump* (1994) de Robert Zemeckis, onde acompanhamos o personagem de Tom Hanks contando a história de sua vida. Na trama, que se desenrola na sua maior parte em *flashback*, observamos o passado do protagonista sob o seu ponto de vista, geralmente acompanhado de *voz over*. Aqui, também temos o caso de recebermos a informação de que o que personagem nos conta, ou seja, o *flashback* é sujeito ao ponto de vista específico de Forrest Gump.

Andrei Tarkovski lida com os *flashbacks* de uma maneira muito peculiar e geralmente elas entram na categoria das memórias específicas de um personagem. Os filmes *A Infância de Ivan* (1962), *Solaris* (1972), *O Espelho* (1975) e *Nostalgia* (1982) são trabalhos do diretor que lidam com *flashbacks*, cada um deles de um modo diferente. A ideia de memória se aprofunda ainda mais no sentido de transmitir as impressões psicológicas dos personagens. Nos filmes do diretor, a imagem da lembrança é acompanhada fortemente de experiências muito específicas dos personagens. E assim como dito sobre o *close-up*, o *flashback* produzido por Tarkovski não pretendia fazer uma revelação sobre a trama, mas sim reforçar o estado de espírito daquele que rememora.

Em *A Infância de Ivan*, tido como seu primeiro longa-metragem, Tarkovski utiliza a imagem da lembrança na ideia de sonho. Quando o protagonista lembra de sua família, a imagem muda de aspecto e ela é mais bem iluminada do que as imagens da atualidade do personagem que está na guerra. Já em *O Espelho*, o *flashback* é presente na maior parte do filme, pois se trata da história de um homem doente que está relembando sua vida. Aqui, as imagens da memória e dos sonhos ficam indistintas, sobretudo pela ocorrência de coisas que vão além das regras do mundo físico, como quando a mãe do protagonista aparece flutuando sobre a cama.

Antes de Tarkovski, o cineasta italiano Pier Paolo Pasolini em seu livro *Empirismo Herege* já fazia a ligação entre as imagens do cinema com os sonhos e a memória. O cineasta italiano tem como linha de pensamento a linguagem, observando no cinema uma linguagem que pode ser escrita. Porém, diferente de um escritor de literatura ou poesia, a matéria prima do cineasta não está

no dicionário, mas sim na sua própria mente, “uma vez que não existe dicionário de imagens” (PASOLINI, 1982, p.139). No geral, enquanto a linguagem literária se expressa por meio das palavras, o cinema se comunica principalmente por imagens e sons. Porém a comunicação cinematográfica não acontece como abstração, mas sim apresenta a sua própria relação comum de signos. A semiótica contém em si, não apenas os signos falados, os sistemas linguísticos, mas também podem supor um conjunto de signos mímicos, o que o autor chama de *lin-signos*. Esses *lin-signos* assimilam os signos linguísticos e mímicos, direcionando o sentido de uma palavra específica.

Além da linguagem escrita, Pasolini abre a possibilidade de uma linguagem que se comunica não por palavras, mas por imagens significantes, os *im-signos*, que representam as imagens dos sonhos e da memória. O esforço da memória produz uma série de imagens sequenciais, com planos, enquadramentos e até cortes, assim como ocorre nos sonhos. Portanto, podemos observar uma aproximação da linguagem cinematográfica com essas imagens de sonhos e memórias, uma vez que o filme é concebido e composto a partir desse tipo de imagem. Segundo Pasolini, os sonhos também se destacam por sua natureza extremamente rudimentar, quase animal (PASOLINI, 1982, p.138). No cinema, a composição de imagens ocorre de maneira caótica, pois assim como nos sonhos, as imagens cinematográficas surgem de forma inconsciente. Dessa forma, a matéria-prima do diretor é justamente as imagens de seu subconsciente, sonhos e memórias, que serão exploradas e transpostas para a película.

Por outro lado, como cineasta não dispõe de um dicionário de imagens, uma vez que estas possuem possibilidades infinitas, a busca por seus significados ocorre na própria mente do cineasta. Nesse sentido, o cineasta precisa buscar os *im-signos* de seus sonhos e memórias, ou seja, extrair suas imagens do caos e trazê-las para a realidade.

Mas apesar de seu caráter pessoal, as imagens criadas pelos cineastas podem ser facilmente assimiladas por quem entra em contato com elas. Para o autor, as imagens se tornam atemporais quando são evocadas, como se o significado desses signos estivesse constantemente presente. Quando criamos uma imagem, seu significado não pertence ao dicionário, mas aos sonhos e à memória. Indiretamente, ela se torna um patrimônio visual comum (PASOLINI, 1982, p.140). Essa

constante recorrência na imagem possui também um caráter pedagógico, como afirma Maíra Lacerda e Jackeline Lima Farbiarz:

Desenvolvendo estudos na área da semiologia, Pasolini identifica objetos e imagens como signos linguísticos, pois comunicam e transmitem informações. O pensador identifica, então, uma pedagogia material a partir dos ensinamentos apreendidos pelo sujeito por meio do discurso dos objetos. Em um primeiro contato com o sujeito, objetos e imagens falam objetivamente, fazendo-se decifrar como novos e desconhecidos. Já em novos contatos, passam a conter e evocar memórias no sujeito, que as relaciona ao aprendizado constituído originalmente. (LACERDA & FARBIARZ, 2022, p.52)

Em seu livro, Tarkovski assume que o cineasta tem como principal matéria prima de suas obras a memória e suas experiências, o diretor inclusive defende a indissociação da vida do autor de sua obra. Vale lembrar que aqui a produção de imagens não diz respeito a imprimir a sua vida em um filme, embora Tarkovski faça isso às vezes, mas sim de falar em sua obra assuntos que concernem a sua vida. Apesar disso, as imagens de suas obras, criadas a partir de suas experiências, são imagens facilmente assimiladas pelo espectador, que deve buscar se desprender dos signos intrínsecos a imagens, e absorver a experiência em seu significado imediato. Por esse motivo, não importa o filme, o público sempre vai conseguir assimilar a experiências justamente por já lidar com um modo de pensar cinematográfico, seja pelas memórias, pelos sonhos ou pela própria vivência com o mundo.

Os arquétipos linguísticos dos im-signos são as imagens da memória e do sonho, ou seja, imagens de <comunicação conosco próprios> (e de comunicação apenas indirecta com os outros, na medida em que a imagem que o outro tem do que eu digo, constitui uma referência comum): estes arquétipos conferem pois uma base imediata de <subjetividade> aos im-signos, e tornam-nos pertença sobretudo do mundo do poético: de tal modo que a tendência da linguagem cinematográfica deveria ser uma tendência expressivamente lírico-subjetiva. (PASOLINI, 1982, p. 142)

A realidade, portanto, já aconteceria através de uma linguagem, que Ismail Xavier definiria como “cinema ao natural”. Ela já é por si só uma espécie de linguagem, uma “linguagem da ação” (XAVIER, 2005, p.140). O cinema, portanto, seria a conversão dessa linguagem para uma espécie de escrita, impressa, criada a partir de *im-signos* próprios do autor. Essa visão de Pasolini se estende a Tarkovski, pois o cinema do russo é criado pelas suas próprias experiências. Isso se vê em *O Espelho*, onde o cineasta emula muito de sua vida pessoal no filme, e por consequência o autor parece se esbarrar em uma memória coletiva, como exemplificado em seu livro das cartas que recebeu após a estreia do filme.

Também é notório que o autor utiliza-se de uma manifestação concreta da natureza para criar uma experiência viva ao espectador. O objetivo com tais imagens é a captação de uma impressão do momento, que fica gravado na memória. Porém, para além da imagem que representa o presente do tempo fílmico, temos a imagens que representam o passado e os sonhos. Estes dois últimos tipos de imagem representam assumidamente o psicológico do personagem, não nos dando a certeza da fidelidade dos acontecimentos que estão sendo ilustrados na tela.

Quando se fala em lembrança é muito comum se pensar na ideia de *flashback*, um recurso que já era utilizado na literatura e no teatro. No entanto, como explica Luiz Carlos Oliveira Jr., “a etimologia do termo parece derivada da velocidade instantânea (*flash*) com que a montagem cinematográfica consegue cortar de um espaço-tempo para outro e transportar o espectador de volta (*back*) para o passado.” (OLIVEIRA JR, 2020). A partir do *flashback* criamos abordagens específicas para ilustrar a memória dos personagens na trama. Como já dito anteriormente, o recurso pode ser utilizado para fazer uma revelação fidedigna dos acontecimentos da história, ou para ilustrar um ponto de vista de um personagem específico.

Tarkovski, em seus filmes, busca sempre dar vida ao psicológico dos seus personagens, buscando trazer as suas impressões de mundo ao espectador. Portanto, quando se trata da memória desses personagens sempre é possível levantar o questionamento se aquelas memórias tratam dos acontecimentos ocorridos como tal (ou melhor, narrados como tal), ou se trata de uma memória modificada pelo intelecto daquele que rememora. Assim, ocorreria uma modificação dos eventos, pois a atenção seria direcionada a experiências que foram marcantes para aquela pessoa como um som, um objeto, uma pessoa etc. Estas experiências marcantes são recursos comumente utilizados,

principalmente no âmbito ótico/sonoro, que são as principais características do cinema. O passado, então, passa a ser presentificado quando o personagem evoca estas experiências.

O que interessa ao autor é justamente como a memória está intimamente ligada ao tempo, principalmente no seu âmbito psicológico. Pois a memória é a síntese do tempo vivido e da experiência acumulada. O autor comenta a ideia do escritor francês Marcel Proust sobre a construção de um palácio de memória. Nas palavras de Tarkovski: “creio ser exatamente esta a função do cinema, que poderíamos definir como a manifestação ideal do conceito japonês de saba²” (TARKOVSKI, 1990, p. 67). O termo japonês se refere justamente à ideia de tempo aliada ao passado, o envelhecimento de um objeto ou a sua corrosão, carrega com ele toda a sua vivência.

Diferente de Tarkovski, Marcel Proust utiliza as experiências marcantes como gatilhos disparadores de memória. Em sua obra, *Em Busca do Tempo Perdido*, a memória é retratada como um fio condutor que nos leva a reviver momentos do passado, como um perfume, um sabor ou uma melodia que nos transporta para épocas e lugares remotos. Essa riqueza de detalhes faz com que o leitor seja transportado para lugares e situações distintas, vivenciando experiências de uma outra vida, a do personagem.

Seu verdadeiro interesse é consagrado ao fluxo do tempo sob sua forma mais real, e por isso mesmo mais entrecruzada, que se manifesta com clareza na reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente). Compreender a interação do envelhecimento e da reminiscência significa penetrar no coração do mundo proustiano, o universo dos entrecruzamentos. (BENJAMIN, 2011, p.45)

Benjamin coloca Proust como um escritor que consegue com muito sucesso transmitir as experiências através da narração. Isso ocorre porque Proust explora os aspectos da memória em seus mínimos detalhes, principalmente na obra *Em Busca do Tempo Perdido*. A narrativa do autor é marcada pela minúcia com que descreve os detalhes do cotidiano e das interações humanas. A busca pelo "tempo perdido" é um tema central da obra, e Proust explora como as memórias, mesmo

² O termo em japonês utilizado para se referir a ferrugem e a corrosão do ferro é sabi (サビ). Por tanto pode ser que o termo referido no livro *Esculpir o Tempo* tenha sido confundido, ou ainda, se tratar de uma variação mais antiga do termo.

as mais aparentemente insignificantes, moldam nossa percepção do presente e influenciam nossas ações.

Nos filmes de Tarkovski, essas experiências únicas e memoráveis são compartilhadas tanto pelas experiências diretas quanto pelas experiências rememoradas. Assim, não há muita distinção das imagens da memória e do presente criada por Tarkovski. Porém uma das características do pensamento é a imprecisão e a inconsistência do que está ocorrendo. No caso dos sonhos, é comum que as coisas ocorram de um modo surreal ou fora do comum. Como exemplo disso, pensemos no filme *O Espelho*, onde os sonhos são retratados em preto e branco, com uso de *slow motion* e destacando acontecimentos incomuns, como quando a casa do protagonista começa a se desfazer.

A memória opera de maneira similar aos sonhos, sendo matéria prima do cineasta como exemplificada por Pasolini. Porém, na memória surge a ideia da atenção aos fatos observados pelo personagem. O que ele se lembra? Aquilo ocorreu mesmo? Ou são apenas projeções criadas pela sua mente? Estas são dúvidas que ilustram as diversas possibilidades de se representar a memória em um filme. No cinema de Tarkovski, o cineasta procura evidenciar estas características, tentando sempre trazer imagens que são vividas através de características memoráveis, como um olhar, um som ou uma manifestação da natureza. Deste modo, até mesmo as manifestações mais singelas, podem ser tomadas como algo extremamente relevante para a história de um determinado personagem. Veremos a seguir como a memória opera e como ela é trabalhada no cinema, sob a ótica de Gilles Deleuze, que também observou as características do tempo no cinema em seus livros *Imagem Movimento e Imagem Tempo*.

1.2 DELEUZE E AS RELAÇÕES ENTRE TEMPO E MEMÓRIA NO CINEMA.

Além de Tarkovski, outros pensadores também elaboraram a ideia de cinema como uma arte que tem como matéria prima o tempo. Muito antes do russo, a cineasta norte-americana Maya Deren já nos anos 40 fazia esta relação entre os conceitos de tempo e a arte cinematográfica.

Para a autora, a melhor matéria-prima para o cineasta iniciante encontra-se nas artes que envolvem o tempo, como a dança e a música, pois estas possuem características que podem ser

emuladas no cinema (DEREN, 1946, p. 130, tradução nossa). Quando transferido para a tela, o tempo acontece sob a forma de ritmo, ou seja, tempo e movimento, que podem ser trabalhados através da montagem e da fotografia.

Assim como Tarkovski, Deren também destacava a qualidade do cinema de manipular o tempo, acrescentando ainda a ideia de conexão entre espaços através do tempo. Nos filmes da diretora é muito comum nos depararmos com movimentos dos personagens se iniciando em um cenário e continuando em outro ambiente. Lidar com o ritmo temporal está entre os principais modos de relação entre cinema e tempo, pois diferente da fotografia estática que é capaz de captar um instante fixo, o cinema tem a capacidade de registrar o tempo contínuo. Portanto, o cinema consegue registrar o tempo que se passa.

Essa metamorfose do tempo está contida, não em um, mas em vários fotogramas (DEREN, 1946, p. 130, tradução nossa). A câmera possui a capacidade de criar pontos de vista distintos, ou não usuais, devido ao seu posicionamento, ou até mesmo pela escolha de determinadas lentes. O tempo se manifesta no cinema também, através das escolhas do autor. Diferente da fotografia estática, no cinema, o cineasta deve pensar nos momentos que sucedem aquele instante (DEREN, 1946, p.130, tradução nossa).

Como dito anteriormente, nos filmes de Deren, o movimento não está relacionado apenas ao deslocamento ou à espacialidade, mas sim ao movimento contido no tempo, através do ritmo. A autora exalta as capacidades criativas do filme, como criar um novo modo de se ver o mundo através da criação de novas relações entre tempo e espaço

A invenção do cinematógrafo permitiu que as pessoas registrassem o tempo de uma forma inovadora, possibilitando a captura contínua do tempo. Para Maya Deren, o cinema tinha o poder de criar novas relações entre tempo e espaço. Essa concepção se aproxima das noções de poesia, onde não é necessário seguir a lógica temporal, mas sim acompanhar sensações estéticas (FERRO, 2022, p. 93).

O conceito de “esculpir” o tempo no cinema de Tarkovski vai ao encontro com a ideia de manipulação de tempos e espaços através da montagem por Maya Deren. Porém, para além desta ideia do ritmo relativo ao espectador, em Tarkovski podemos notar que o personagem na obra também é sujeito ao tempo. Essa dinâmica entre personagem e tempo também foi ilustrada pelo

filósofo francês Gilles Deleuze em seu livro, *Imagem-Tempo*, onde a partir do neo-realismo italiano começa a surgir uma ideia de personagem sujeito às condições que o cercam.

Gilles Deleuze escreveu dois livros sobre o cinema, *Imagem-Movimento* e *Imagem-Tempo*. Enquanto a “imagem-movimento” nos apresenta o tempo através do movimento, ou seja, de maneira indireta, a “imagem-tempo” nos apresenta o tempo de maneira direta. Em seu primeiro livro, *Imagem-Movimento*, Deleuze elabora o conceito a partir de dois livros de Bergson, *Matéria e Memória* (1986) e *Evolução Criadora* (1907). Aqui, Deleuze faz dois comentários sobre a obra de Bergson, onde evoca as três teses sobre o movimento da obra *A Evolução Criadora*, e o segundo fala propriamente da imagem-movimento e suas variações: imagem-ação, imagem-percepção e imagem-afecção.

Assim, antes de compreender como a memória e o tempo operam, é necessário darmos um passo atrás para entender como o tempo surge no cinema. Também vale ressaltar que Deleuze elabora a sua teoria a partir das teorias de Bergson. Essa mistura de ideias pode confundir quando o autor está falando por outro e quando está falando por si mesmo.

Assim como em Tarkovski, para Bergson, o tempo real é o tempo da consciência, e portanto também é uma condição individual. Esse tempo não pode ser quantificado e nem medido, portanto, o tempo que medimos no relógio é uma medição do espaço. A partir desta premissa básica do movimento, Deleuze tenta explicar as três teses sobre o movimento, segundo Bergson.

A primeira tese de Bergson é a de que o movimento não é divisível, ele não está na dimensão do espaço, mas sim na da temporalidade e duração. O movimento é o que acontece no intervalo entre os tempos, e não uma sucessão de instantes, como a nossa mente costuma pensar. Ana Fialho explica que, a essa ilusão de sucessivos instantes no movimento, Bergson chamava, injustamente, de “ilusão cinematográfica” (FIALHO, 2012, p.44). A segunda tese é uma forma de diferenciar duas visões históricas sobre o movimento, a ilusão antiga e a ilusão moderna. A ilusão antiga é oriunda da Grécia, principalmente Aristóteles, que via no movimento uma variação de posições, ou, até mesmo, uma ilusão de sucessivos instantes. Já a ilusão moderna remete à ciência moderna, onde o movimento continua sendo composto por instantes, mas dessa vez os instantes não estão fixos, mas como instantes presentes em todo o movimento, introduzindo o tempo como variável independente. A ilusão moderna pressupõe a terceira tese que diz que o movimento é um

corte móvel da duração, ou do todo. Portanto, o movimento irradia uma mudança, que ao mesmo tempo afeta o todo. Nas palavras de Roberto Machado, “o movimento consiste em uma mudança qualitativa” (MACHADO, 2009, p.252).

Nessa relação entre movimento e duração, podemos perceber que a ilusão do movimento é criada através da observação. Tal qual no cinema, a “ilusão cinematográfica” é a visão de que o movimento acontece em sucessivos instantes. Deste modo, a ilusão do movimento citada por Bergson, acontece de modo semelhante ao cinema, com a imagem criando movimento a partir da sucessão de fotogramas estáticos.

Porém, enquanto Bergson coloca a imagem conectada apenas ao tempo, em um caráter imaterial, Deleuze aponta que a matéria está conectada com a imagem e com o movimento durante toda a sua duração. Desvinculando a ideia de uma sucessão de imagens estáticas durante o movimento, agora o movimento compõe todo o instante, ou seja, ele está contido no tempo. Sobre esta ideia de Deleuze citamos Roberto Machado:

As imagens - conjunto do que aparece - estão em movimento, no sentido de que , em vez de serem um suporte de ações, identificam-se inteiramente com essas ações e reações, constituindo um mundo de variação universal. O que há no universo são imagens-movimento em perpétua variação umas em relação às outras, em estado gasoso: sem corpos sólidos e rígidos, sem eixos, centros, direita e esquerda, alto e baixo. (...) Tudo é imagem-movimento, mesmo se a imagem-movimento se distingue pelos tipos de movimento que realiza e pelas leis que regem em relação das ações e reações. (MACHADO, 2009, p.253).

No cinema, a imagem-movimento acontece a partir da exploração das capacidades da câmera, principalmente sobre a capacidade de agente ativo do personagem, ou seja, ele se impõe e modifica as situações à sua volta. Cria-se então a imagem-movimento, “uma análise do cinema a partir de *um sistema de imagens* que correspondem a; imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção” (FIALHO, 2021, p.55) .

A imagem-percepção é a imagem da coisa como ela é percebida, que é diferente da coisa em si. Esta percepção se divide em duas partes: objetiva e subjetiva. Ela ocorre no cinema, quando a

imagem faz a percepção humana ultrapassar certos limites, ou, então, perceber o imperceptível. Graças à montagem, uma associação entre planos, faz com que diferentes imagens se relacionem, criando percepções para além do plano isolado.

A imagem-afecção se refere aos *closes* em rostos ou planos detalhes em objetos, que nos afetam de certo modo. Vale lembrar que afeto aqui não se refere a ser afetado, mas sim despertar sensações e instintos. No cinema, o close pode aparecer de duas formas, qualidade ou potência, em ambos os casos ele se manifesta como entidade. Já caminhando no que virá a ser a imagem-tempo, o close tem a capacidade de abstrair o objeto de suas características espaço-temporais, criando uma relação impessoal, individual, singular e indivisível.

A imagem-ação é uma relação variável entre meios e comportamentos, Roberto Machado explica que elas “são ações que acontecem em um meio, local, tempo, período e etc, que encarnam comportamentos; ações transitórias de uma situação a outra” (MACHADO, 2009, p.265). Neste tipo de imagem, o meio age com uma força sobre um personagem fazendo-o reagir, ou seja, “tomar uma ação a esta situação que por sua vez criará uma nova situação, uma situação modificada” (MACHADO, 2009, p.265).

Com uma espécie de crise na imagem-ação, o cinema se reconfigura. Não temos mais uma imagem indireta do tempo, ou seja, surge a “emergência de uma pura imagem temporal” (VASCONCELOS, 2006, P. 114). Segundo Deleuze, a imagem-tempo se instala em grande medida com o neorrealismo, mas não necessariamente com ele. Pois, para além de suas características sociais, o cinema neorrealista prezava pela passividade dos personagens em relação às situações do filme. Aqui as imagens sensório-motoras saem de cena para dar lugar às situações óticas sonoras. A imagem-movimento e a imagem-ação se relacionam diretamente com o tempo e com o pensamento.

Para Deleuze, Yasujiro Ozu, nos anos 20, já trabalhava com imagens-tempo. Ainda que suas produções tenham se iniciado antes de Welles e do Neorrealismo. Seus filmes tinham como tema o cotidiano com um enredo simples, forneciam uma forma vazia do tempo. O tempo não era pensado como uma “repetição habitual ou como uma memória insuficiente que compreende o signo como força do pensamento” (VASCONCELLOS, 2006, p.122). A imagem-tempo, então, se manifesta sob a forma de tempos vazios, um vaso ou bicicleta, que apesar de imóvel são imagens puras e diretas do tempo.

A imagem-tempo começa a ganhar forma a partir do neo-realismo, mas foi com cineastas posteriores como Michelangelo Antonioni, Federico Fellini e diretores da Nouvelle Vague francesa, que a imagem-tempo atingiu seu ápice. O que esses diretores têm em comum é a captação de uma vida cotidiana, em uma ambientação simples. A narrativa muitas vezes é tomada por pequenas situações que levam os personagens a sucumbir ao meio e observar o tempo que acontece.

O cinema moderno tem como características mais essenciais o desmoronamento do esquema sensório-motor; a recusa da montagem e do extracampo como redimensionamento do todo; a substituição da narratividade pela descrição; o reencadeamento dos cortes irracionais no lugar de um encadeamento dos cortes racionais; a “legibilidade” da imagem e a “visibilidade” do som, configurando uma nova imagem-som, que, em outras palavras, pode ser chamada de disjunção entre a imagem e o som. (VASCONCELOS, 2006, p.118)

A partir daqui, podemos notar que a imagem-tempo de Deleuze possui características específicas que vão além das potencialidades do movimento, seja no sentido físico ou nas suas possibilidades de interpretação. O tempo no cinema de Deleuze aparece como agente ativo na proposta dos filmes, algo pelos quais os personagens estão sujeitos.

Quando falamos sobre Tarkovski, o tempo também se torna uma força que vai além do observável, ou seja, o autor lida com o tempo ontológico e não o tempo cronológico. Assim, o tempo vai além de sua medida tradicional e organização, o que interessa ao autor é a natureza fundamental do tempo. Em *Esculpir o tempo*, a montagem também desempenha um papel fundamental na ideia de tempo cronológico, pois permite que o diretor salte para os elementos que são “componente essencial da imagem cinematográfica.” (TARKOVSKI, 1989, p.72).

Aqui o tempo pode ser observado de duas maneiras. Na primeira, temos o tempo ontológico dos personagens através do tempo que se prolonga na imagem, e em uma segunda instância temos o tempo cronológico, através da montagem, que salta para momentos relevantes da narrativa. A montagem para Tarkovski é onde acontece o processo de “Esculpir” o tempo. É pela montagem que o diretor, tal qual um escultor, retira de um bloco maciço de tempo, que corresponderia à totalidade da vida do personagem, apenas aquilo que pertence à obra.

As características sensório-motoras correspondem à imagem-movimento, elas nos oferecem uma representação indireta do tempo. A exploração da imagem-movimento ocorreu em grande medida nos primeiros anos do cinema e isso ocorreu porque não era interesse do cinema clássico o prolongamento da imagem. Já a imagem-tempo proporciona uma visualização direta do tempo, onde a ausência da montagem desempenha um papel fundamental na captação das experiências vividas pelo personagem.

O conceito de imagem-tempo se consolida na ideia de imagem-cristal, que possui em si duas imagens, uma real e outra virtual, que coexistem. Quando a imagem não se prolonga pelo movimento ela se solidifica em uma unidade indivisível. Ela funciona como “um circuito entre uma imagem atual e uma imagem virtual distintas mas indiscerníveis” (MACHADO, 2009, p. 276).

A imagem cristal é a imagem sob a forma de tempo, e este tempo é o passado que se conserva no presente. Essa imagem, do presente, é uma imagem atual, que evoca uma imagem virtual, do passado. Esta articulação fica mais clara quando falamos da presença de espelhos no cinema. Para Deleuze, a presença de espelhos em uma cena parece absorver a atualidade do personagem, restando assim uma imagem virtual. A presença desse objeto nas cenas de um filme enfatiza a coalescência da imagem-cristal. Um exemplo desse uso do espelho como manifestação da imagem-tempo pode ser observado em *Cidadão Kane*. A própria ideia de cristal já está presente no filme desde seu início, com o globo de neve que Kane possui na cena de abertura.



Figura 5. Cidadão Kane (1941)

Na imagem acima, o protagonista Kane atravessa um grande corredor com diversos espelhos. Após se separar da segunda esposa, ele destrói o seu quarto, encontrando em meio à bagunça o seu globo de neve. Seus funcionários presenciam a cena, e tomado pela melancolia, Kane sai pelo corredor de espelhos. A imagem se dá sob a óptica de dois espelhos localizados um à frente do outro, o que permite que a imagem seja replicada infinitas vezes. Em uma análise deleuziana, temos um exemplo claro de imagem cristalina. A imagem real é o próprio Kane, e a virtual é representada por seus infinitos reflexos. Desse modo, os espelhos absorvem a totalidade do personagem. O reflexo representa tudo que o personagem carrega consigo, tudo o que tem acumulado em sua vida. No fim, por maior que Kane seja, o personagem se torna passivo ao

mundo. Sua imagem real se torna "apenas uma virtualidade perante todas as outras" (MACHADO, 2009, p.277).

Podemos dizer portanto, que a imagem-tempo se consolida em sua imagem cristal, que trabalha com a manifestação de duas imagens, uma virtual e outra atual. No filme *O Espelho* (1975) de Tarkovski, temos constantes exemplos de imagens cristais. Inclusive, há uma vasta variedade de elementos que podem ser compreendidos pelo termo de Deleuze. O longa não se limita apenas a espelhos, mas também abrange vidros, superfícies reflexivas e molduras. O recurso do espelho utilizado pelo diretor pode ser interpretado como uma forma do personagem "olhar para si", já que o filme trata de uma meditação interna do protagonista.

A imagem-cristal, em sua abordagem, é uma forma de imagem que surge no cinema, caracterizada por sua capacidade de capturar a multiplicidade temporal e espacial da realidade. Dentro desse contexto, a imagem-lembrança é o elemento que emerge nessa imagem-cristal, "elas se atualizam necessariamente relativamente a um novo presente" (DELEUZE, 2018, p.120) . Ao serem evocadas, as imagens-lembranças trazem consigo uma intensidade afetiva e despertam uma sensação de temporalidade não linear, permitindo que o passado seja recriado e re-experimentado no presente. É nesse encontro entre a imagem-cristal e a imagem-lembrança que Deleuze encontra uma nova compreensão do tempo e da memória no cinema.

Tarkovski se aproxima da ideia de imagem lembrança ao citar a ideia de momentos singulares, que seriam as experiências que o cineasta traz à vida em sua obra, porém, sem sucesso, pois estes momentos estão sempre se adequando ao presente de quem o concebe (TARKOVSKI, 1990, p.122). Tal qual as imagens-lembrança, os momentos singulares são imagens que se atualizam conforme o momento atual de quem as concebe.

Portanto, a memória desempenha um papel fundamental, gravando em nossa alma fragmentos da existência que podem ser reproduzidos e transmitidos por meio da arte. Para Tarkovski, a ideia de tempo no cinema está intimamente ligada a esses dois conceitos: experiência e memória, sendo esta última responsável pelo alinhamento moral do ser humano com a vida. No entanto, a imagem da memória não se mantém intacta, ela se transforma e adquire maior intensidade à medida que vivemos, ou seja, "a lembrança se atualiza ao mesmo tempo em que o nível que a comporta também se atualiza." (FORNAZARI, 2004, p.40)

Impressões isoladas do dia geraram em nós impulsos interiores, evocaram associações; objetos e circunstâncias permaneceram em nossa memória, sem, no entanto, apresentarem contornos claramente definidos, mostrando-se incompletos, aparentemente fortuitos. Será possível transmitir, através de um filme, essas impressões da vida.? É evidente que sim; na verdade, a virtude específica do cinema, na condição de mais realista das artes, é ser o veículo de tal comunicação. (TARKOVSKI, 1990, p.21)

Tempo e memória estão intrinsecamente conectados. Nas palavras do autor, é como se fossem dois lados de uma mesma moeda (TARKOVSKI, 1990, p.64), um existindo em função do outro. Essencialmente, só temos consciência da passagem do tempo porque possuímos memória, ou seja, o presente só se torna possível porque temos consciência de um passado. A memória é um conceito espiritual que nos permite gravar experiências, compartilhá-las e compreender o próximo. Ela nos conecta como seres morais, tornando-nos vulneráveis, sujeitos a paixões e ao sofrimento.

Há aqui a necessidade de compreendermos como ocorre a criação de uma imagem-lembrança. O filósofo Henri Bergson (1979) contrasta a multiplicidade qualitativa e contínua da duração (virtual) com a multiplicidade quantitativa ou numérica do espaço (atual) (FORNAZARI, 2010, p.37). O espaço representa a imagem ou a matéria, estando presente no passado ontológico, contendo em si todas as suas variações, ainda que na forma de possibilidade. Mesmo quando as imagens se tornam distantes, substituídas por novas, elas mantêm sua realidade e, por isso, permanecem atuais como formas de lembrança pura. A imagem virtual, que está relacionada à duração, se modifica à medida que se distancia do presente. Portanto, para criarmos uma imagem-lembrança, não é necessário nos transportarmos para o passado, mas sim direcionar nossa mente para o passado, em um movimento que transita do passado para a percepção presente.

Os conceitos de imagem atual e virtual têm sido presentes na filosofia de Deleuze há algum tempo, mas como eles se aplicam ao tempo no cinema? Para explorar essa questão, vamos examinar as três teses de Bergson sobre o tempo, ou paradoxos do tempo, apresentados em *Matéria e Memória*:

1. O passado e o presente não são duas instâncias distintas de tempo que se sucedem; pelo contrário, ambas coexistem. O passado puro, assim como a lembrança pura, não é simplesmente um antigo presente, mas sim algo que coexiste com o presente que ele foi. O passado se encontra entre dois presentes: o presente que ele foi e o presente atual, tornando essas duas formas de tempo simultâneas. O presente é uma instância que sempre existiu, ou seja, o presente é sempre passado e vice-versa. Assim, a duração do tempo só é possível e perceptível devido a essa coexistência; o passado depende de ser presente para existir. A duração se estabelece nessa interdependência entre as duas instâncias, pois o passado jamais poderia se consolidar sem ser reconstruído pelo presente. O mesmo ocorre com o presente, uma vez que o tempo é a sucessão de infinitos presentes, sendo o agora um instante de tempo que já foi e está em constante passagem, tornando-se constantemente passado. Se o tempo fosse infinitamente presente, ele não passaria e, conseqüentemente, a duração e a passagem do tempo não seriam consolidadas..

2. Há uma diferença fundamental entre o presente e o passado. O presente é caracterizado por ser mutável, está em constante fluxo e passagem, como mencionado anteriormente. Por outro lado, o passado é imutável, já ocorreu e está registrado no tempo, como um passado não cronológico. Enquanto a imagem-lembrança é uma experiência individual e empírica, a lembrança pura é uma dimensão ontológica, existente no tempo. Com essas duas premissas, podemos entender que o passado é uma condição necessária para a passagem do tempo, sendo registrado pela imagem-memória no presente.

3. O tempo se divide em instâncias ou momentos, passado e presente, enquanto o presente está passando constantemente, o passado se conserva. Deleuze se apropria da teoria bergsoniana do cone invertido para demonstrar essa relação entre passado e presente. Segundo ele, o cone tem a sua menor extremidade como circuito "S", o atual presente e o passado do presente. Acima do ponto "S" temos uma sequência de seções paralelas AB, A'B', A'' B'', estes circuitos são chamados de virtuais, eles são lembranças puras, o passado coexiste com o presente atual. Temos portanto um circuito em forma de cone, cujo menor ponto representa o presente, imagem real, e uma sequência de circuitos paralelos que representam a nossa memória, em menor ou maior grau. O tempo, para

Deleuze, nada mais é que todos estes lençóis coexistindo, imagens atuais e virtuais, o passado aqui são lembranças puras e não podem ser confundidas com imagens de lembrança.

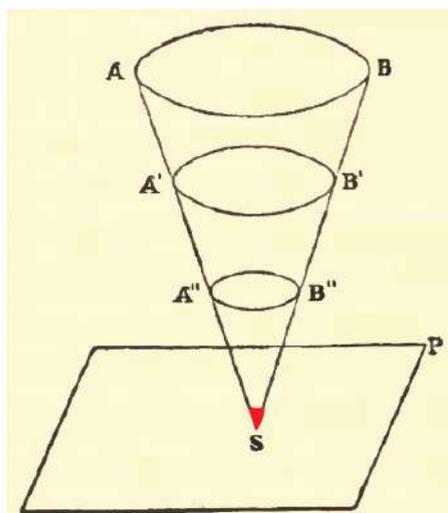


Figura 6: Ilustração Cone Invertido

3

Apesar de as imagens-lembranças não fazerem parte das chamadas lembranças puras, podemos dizer que elas são produzidas dentro desse contexto. Para que a memória seja possível, é necessário de alguma forma nos conectarmos com as lembranças puras, permitindo que os diferentes graus de passado se tornem presentes, atualizados e virtuais. A duração do tempo se torna perceptível por meio da atualização das lembranças puras em imagens-lembranças. Deleuze chama nossa atenção para a aproximação entre Proust e Bergson, onde ambos os autores reconhecem a existência do passado em seu estado puro. No entanto, enquanto Bergson não se preocupa com a possibilidade de recuperar o passado de alguma forma, Proust valoriza a vivência do passado. Nesse sentido, encontramos uma conexão entre Proust e o cinema moderno, onde nos cristais do tempo ocorre a coexistência das instâncias passadas e futuras contidas na imagem presente, atual. A questão de Proust sobre como lidar com o passado puro, ou mesmo com o tempo puro, encontra sua

³ DELEUZE, G.. **Cinema II – A Imagem-tempo**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018. p. 112.

concretização na imagem-cristal de Deleuze, que reafirma o tempo absoluto, não sujeito à progressão, sucessão e movimento.

A primeira aparição direta dos lençóis do tempo no cinema, segundo Deleuze, ocorre no filme *Cidadão Kane* (1941), quando um tipo de falso documentário entra em cena, com cada personagem lembrando de Kane em algum momento de suas vidas, fazendo com que a imagem retorne ao passado e se torne presente novamente. Porém, esse passado é adequado ao presente dos personagens, é uma memória atualizada, uma imagem-lembrança.

Com isso podemos notar uma tentativa de Deleuze de colocar esta imagem-lembrança como um aspecto intrínseco à memória humana que pode ser transferido para a linguagem cinematográfica. Porém, para o filósofo estas características se relacionam com a ideia de *flashback* e não com o tempo presente filmico. Já em Tarkovski, é notável que as imagens-lembrança estão presentes em grande parte da obra independente da instância de tempo.

Isso acontece pois a imagem-lembrança em Tarkovski se dá a partir da concepção do filme, inclusive antes mesmo do roteiro. Assim, como citado por Pasolini, para Tarkovski, o cineasta dispõe das suas experiências e memórias como matéria prima para a criação de um filme. Porém, a partir do momento em que o cineasta evocar estas imagens para a tela, elas se tornam estas imagens-lembrança, pois os recursos que o cineastas dispõe, por mais avançados que sejam, são insuficientes para dar vida ao seu pensamento, muito menos suas memórias. Portanto, as imagens criadas pelo cineasta são imagens-lembrança, pois elas são atualizadas conforme o presente em que são concebidas.

Adiante, veremos mais a fundo como os conceitos de imagens-lembrança e lembrança pura podem ser expressas pelo cinema, sobretudo no cinema de Tarkovski. Também veremos os diferentes modos de lidar com as imagens que fazem referência aos sonhos e à memória em diferentes filmes.

1.3 LEMBRANÇAS PURAS E IMAGENS-LEMBRANÇA NO CINEMA

No cinema, as lembranças dos personagens normalmente são retratadas através do *flashback*. Portanto, a partir deste momento tomaremos como objeto de análise as imagens que se

referem ao passado do tempo filmico. Esse passado, como já exemplificado, pode se referir à memória de um personagem específico ou ocorrer como uma digressão na narrativa, operada pelo narrador, sem necessariamente pertencer a um personagem.

Quando esta digressão ocorre sem necessariamente pertencer a memória de “alguém”, podemos dizer que estas imagens caracterizariam as lembranças puras, pois elas servem para ilustrar um ponto do passado dos personagens. Como esse passado do filme não pertence a uma pessoa, podemos encará-lo como uma representação fiel do passado, como já exemplificado no filme *O Poderoso Chefão Parte II*, onde o passado aparece como uma trama paralela à trama principal. No filme *Clube da Luta* (1999), de David Fincher, também temos o caso de um *flashback* que ocorre como uma revelação da trama. No final do filme, os eventos vividos pelo personagem de Edward Norton são rememorados, mas desta vez revelando que seu parceiro Tyler, interpretado por Brad Pitt, na realidade não existia. Aqui, novamente temos um exemplo de *flashback* utilizado como recurso para revelar algo sobre a história, ou seja, ela revela ao espectador o que realmente aconteceu.

Essa ideia de *flashback* como revelação parece algo típico do gênero investigativo, como quando, por exemplo, no final de um livro hipotético de Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes chega para os suspeitos e revela “o que realmente aconteceu”. Portanto, se o que se direciona para o passado é o fato em si, se trata de uma lembrança pura, e que só pode ser acessível através da ficção. Por outro lado, se o que temos não é passado retomado, mas sim o passado rememorado, o que teríamos seria uma manifestação das imagens-lembrança, ou seja, um retorno ao passado indireto, mediado, e portanto não tão preciso.

Outra abordagem do flashback, também muito presente no gênero investigativo, é a do falso relato, quando personagem que está se lembrando de um determinado acontecimento oculta ou modifica propositalmente elementos do passado. Deleuze chama esse tipo de *flashback* como “potência do falso” onde, “compreende-se que por toda parte o que existe são as metamorfoses do falso, as variações da potência da vida.” (MELO, 2017. p.100).

Em *Os Suspeitos* (1995) de Bryan Singer, temos durante o filme todo o relato do personagem Roger "Verbal" Kint sobre acontecimentos que antecedem a trama principal. Porém, o personagem oculta detalhes importantes da história, inclusive o fato de ser o bandido que a polícia

está tentando pegar. Outro exemplo das potencialidades do falso ocorre no filme *Peixe Grande* (2003), de Tim Burton, onde neste caso o protagonista Edward Bloom narra a sua vida sempre aumentando e manipulando histórias, adicionando características fantasiosas aos seus relatos.

No entanto, esta abordagem do falso relato também não pode ser considerada como uma imagem-lembrança. Quando se trata de uma lembrança as imprecisões da memória ocorrem de forma passiva, ao passo que no falso relato o passado seria alterado de maneira proposital, principalmente com a intenção de ocultar informações.

No entanto, o flashback como pode ter diversos sentidos em um filme, o que dependeria de uma análise exclusiva de cada obra. A escritora Maureen Turim, em seu livro *Flashbacks in Film: Memory and History*, examina de maneira minuciosa o flashback nos filmes. Em suas palavras:

“A memória, nas suas dimensões psicanalítica e filosófica, é um dos conceitos inscritos nos flashbacks. A memória surge, fortalece e protege ou repete e assombra. Uma infinidade de memórias retratadas são oferecidas ao longo da história pelo uso de flashback, cada uma ligeiramente diferente em forma, ideologia e tom. Algumas são subjetivas, aterrorizantes; outras representam uma narrativa cujo grau de subjetividade pode ser consideravelmente menor.” (TURIM, 2014, p.2. tradução nossa)

De um modo geral no cinema, o flashback “se desenvolveu como um meio de representação mimética da memória, dos sonhos ou da confissão” (TURIM, 2014, p.6, tradução nossa). Portanto, para além dos aspectos técnicos que os caracteriza, os flashback podem ser usados como mecanismo de referência narrativa. Os flashbacks podem ser utilizados para preencher lacunas e resolver enigmas. O retorno da narrativa pode não servir ao propósito de desfecho da trama, ele pode ser simplesmente um meio de se compreender a formação psicológica de determinados personagens.

Como já dito anteriormente, os flashbacks são recursos que já estavam presentes nas artes antes do cinema. Deleuze destaca o recurso como convencional, “como se houvesse um letreiro: Atenção! Lembrança” (Deleuze, 2018, p 77). Porém, Tarkovski, em última instância, explora os flashbacks como uma revelação psicológica, deste modo a sua manifestação nem sempre é clara ou objetiva.

Nessa preocupação de se criar um flashback subjetivo do personagem através dos seus filmes, podemos notar que Tarkovski busca criar uma experiência convincente no espectador. É como se as experiências criadas pelo cinema pudessem ser sentidas através da presencialidade, causando uma identificação imediata com o que está acontecendo.

“No cinema não há, e nem deve haver, uma preocupação de recorrer a efeitos teatrais. O que é necessário então? Precisamos saber, antes de mais nada, que tipo de sonho teve o nosso protagonista. Precisamos conhecer os fatos concretos, materiais do sonho: examinar todos os elementos da realidade que foram deformados naquele nível da consciência que estive de vigília durante a noite (ou com os quais uma pessoa trabalha ao ver alguma cena em sua imaginação). E precisamos expressar tudo isso na tela com precisão, sem nenhuma perda de clareza e sem recorrer a truques elaborados.” (TARKOVSKI, 1990, p.83)

O autor também demonstra a sua preocupação em demonstrar como a memória e os sonhos operam, inclusive destacando que os sonhos mais significativos são os que podemos nos lembrar com mais detalhes (TARKOVSKI, 1990, p.83). Deste modo, podemos investigar como o cineasta busca manifestar através

Se fossemos pensar em um modo de representar as imagens-lembrança no cinema, é necessário pensarmos na ideia do funil Bergson. Assim, quanto mais distante a memória, menos nítido é essa imagem que temos, ela então seria uma imagem virtual, atualizada como um novo presente. Deste modo, a imagem-lembrança conversa, de certo modo, com o presente, pois as suas imagens dependem do estado presente daquele que rememora.

Digamos inicialmente que, se colocarmos a memória, isto é, uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. (BERGSON, 1999, p.69)

Jorge Vasconcellos, em seu livro *Deleuze e o Cinema*, cita o diretor Alain Resnais como o maior intérprete do pensamento bergsoniano. Com o uso de flashback, o diretor costuma explorar a insuficiência da imagem-lembrança. No cinema moderno americano, era muito comum o flashback como uma ilustração de uma fala do personagem. Resnais vai na contramão do flashback

convencional, demonstrando a insuficiência do flashback e fundando uma imagem cinematográfica do passado dos personagens que prescindir de um narrador (VASCONCELLOS, 2006, P. 128). O flashback se torna imagem-lembrança pois ela não separa o passado, o presente e o futuro, há uma coexistência dos tempos.

Mesmo em filmes que se utilizam do recurso narrativo, como *O Ano passado em Marienbad* de 1961, Resnais o faz de maneira diferente da convencional. Aqui, os acontecimentos são narrados conforme as lembranças dos personagens. A imagem do passado gera dúvida; “seriam lembranças realmente acontecidas ou invenções mais puras do desejo?” (VASCONCELLOS, 2006, P. 130). Resnais seria um equivalente a Proust para o cinema, pois assim como o escritor ele busca explorar aspectos intrínsecos à memória. Em seus filmes, podemos ver a coexistência dos lençóis do passado, utilizando o flashback manifestação do real funcionamento do cérebro.

Pasolini descreve as imagens da memória e dos sonhos como algo caótico e animalesco. Assim, Pasolini ilustra o quão desorganizado podem ser estas imagens, se aproximando muitas vezes do absurdo. Tarkovski, por outro lado, vê nas memórias como algo em constante mutação, ou seja, a memória de um acontecimento será diferente daqui a 20 anos, pois ele se atualiza conforme envelhecemos. No entanto, não podemos negar que a referência pela qual se cria as memórias e os sonhos é o mundo observável.

Entre Tarkovski e Pasolini há uma aproximação muito importante que podemos fazer pelo seu modo de “escrita”. Ismail Xavier, em o *Discurso Cinematográfico*, chama a atenção para as aproximações que Pasolini faz entre o cinema e a escrita. Para Xavier, o cinema de Pasolini “organiza a realidade através da montagem” (XAVIER, 2005, p. 140). Ou seja, a realidade é uma espécie de cinema natural, enquanto o cinema seria a sua organização “escrita”. Em Tarkovski, essa ideia de organização através da montagem também acontece através da ideia de se esculpir o tempo, onde um cineasta, através de um grande bloco de tempo, organiza de modo coerente aquela “realidade”.

A memória, portanto, é como um espelho pelo qual podemos nos olhar quando a invocamos. Por ser uma experiência comunicável, de diferentes maneiras, quando alguém compartilha suas memórias conosco é como se pudéssemos ver uma espécie de retrato daquela pessoa. Tarkovski concorda com Pasolini ao observar que a lembrança ocorre de maneira cinematográfica, pois

percebemos o passado por meio de suas singularidades, sejam ações ou personagens. Essas singularidades são os momentos únicos em si, o que Tarkovski chama de princípio vital, e a vocação do artista consiste em tentar concretizar esse princípio em sua obra. No entanto, nesse exercício, a imagem se modifica de alguma forma, essa realidade está sempre se renovando a cada tentativa do artista de trazer à tona a singularidade da vida.

Tarkovski considerava a memória como um recurso fundamental para a criação de filmes significativos e expressivos. Ele acreditava que as imagens cinematográficas tinham o poder de evocar memórias pessoais e coletivas, permitindo ao espectador viver experiências e refletir sobre elas. Ao utilizar a linguagem visual e narrativa do cinema, Tarkovski buscava alcançar um nível mais profundo de compreensão emocional e espiritual, explorando a interação entre a memória e o tempo.

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. (...) O tempo não pode desaparecer sem deixar vestígios, pois é uma categoria espiritual e subjetiva, e o tempo por nós vivido fixa-se em nossa alma como uma experiência situada no interior do tempo. (TARKOVSKI, 1990, p.66)

Em seus filmes, Tarkovski manifesta uma preocupação com a realidade das imagens e sua capacidade de transmitir a sensação de uma experiência temporal. Da mesma forma, isso se aplica às memórias e aos sonhos, onde o cineasta não busca tornar o sonho realista em suas obras, mas sim criar uma manifestação realista do sonho. Em *O Espelho*, filme que lida principalmente com imagens da memória, é perceptível a escolha estética de imagens que ficaram gravadas na memória do personagem e do espectador. Há uma quebra de tempo que favorece a ideia de uma angústia atual do personagem. Tarkovski utiliza esta ruptura “não calcado em pressupostos realistas, mas de um realismo psicológico, da memória”. (MORAN & GONÇALVES, 2017, p.9).

No início de seu filme *O Espelho*, logo após a cena onde sua mãe tem um diálogo com um médico, a voz over recita o poema *Primeiros Encontros* de Arseni Tarkovski que ilustra como a memória pode ser mutável. No poema, o narrador se lembra de uma pessoa muito querida e ao

descrever essa lembrança destaca como as coisas mais simples tomam um sentido muito significativo em sua memória.

Primeiros Encontros

Cada momento passado juntos
Era uma celebração, uma Epifania
Nós os dois sozinhos no mundo,
Tu, tão audaz, mais leve que uma asa,
Descias numa vertigem a escada
A dois e dois, arrastando-me
Através de húmidos lilases, aos teus domínios
Do outro lado, passando o espelho.

Pela noite concedias-me o favor,
Abriam-se as portas do altar
E a nossa nudez iluminava o escuro
À medida que genuflectia. E ao acordar
Eu diria “Abençoada sejas!”
Sabendo como pretensiosa era a bênção:
Dormias, os lilases tombavam da mesa
Para tocar-te as pálpebras num universo de azul,
E tu recebias esse sinal sobre as pálpebras
Imóveis, e imóvel estava a tua mão quente.

Rios palpitantes por dentro do cristal,
A montanha assomando na bruma, mar enfurecido,
E tu com a bola de cristal nas mãos,
Sentada num trono enquanto dormes,

- Deus do céu! – tu pertences-me.
Acordas para transfigurar
As palavras de todos os dias,
E o teu discorrer transbordante
De poder revela na palavra “tu”
O seu novo sentido: significa “rei”.
Simples objectos transfigurados,
Tudo – a bacia, o jarro - , tudo
Uma vez de sentinela entre nós
Se torna límpido, laminar e firme.

Íamos, sem saber para onde,
Perseguidos por miragens de cidades
Derrotadas construídas por milagre,
Hortelã pimenta aos nossos pés,
As aves acompanhando-nos o voo,
E no rio os peixes à procura da nascente;
O céu, a nós se abrindo.
Porque o destino seguia-nos o rastro
Como um louco com uma navalha na mão.

(ARSENI TARKOVSKI)⁴

Na poesia acima, o narrador conta como a sua memória ressignificam acontecimentos ao longo do tempo, tal qual o filme de Tarkovski. Um exemplo que podemos destacar desta ressignificação da memória é o trecho: “De poder revela na palavra ‘tu’/ O seu novo sentido: significa ‘rei’”. No trecho citado, podemos notar que o eu lírico reconfigura o significado das coisas ao se conectar com as suas lembranças, como se até mesmo as palavras mudassem de sentido. O

⁴ (Arseni Tarkovski, 1962, apud TARKOVSKI, 1990, p. 117).

autor também ressalta que não só as palavras, mas também objetos simples como “a bacia, o jarro” se tornam uma imagem de destaque em sua memória. Jarros e bacias aparecem constantemente em *O Espelho* de Tarkovski, às vezes como um objeto reflexivo, tal qual um espelho.



Figura 7: O Espelho, 1975

Por fim, temos na última estrofe do poema, onde o autor se refere ao destino como “um louco com uma navalha não”, a ideia de que conforme o tempo passa menos preciso é a memória, como se o presente cortasse cada vez mais essas lembranças. É como se o tempo estivesse cortando cada vez mais a precisão dessas memórias, tal qual ocorre nas imagens-lembrança de Deleuze. Esse trato com a memória, ilustrado pelo poema de Arseni, parece ser o mesmo modo pelo qual Andrei Tarkovski trabalha a memória no filme *O Espelho*, ou seja, destacando as experiências de um modo que talvez seja fiel. Mas sim destacando certos aspectos como algo grandioso, pois estes aspectos ficaram marcados na memória.

O Espelho (1975) talvez seja o filme onde Tarkovski mais explora os usos das imagens da memória e dos sonhos, pois o filme é um grande mergulho nas lembranças pessoais do protagonista. A ideia é captar as imagens que ficam gravadas em nossa memória, o simples e o singelo, que por estar modificada em nossa mente se torna algo valioso. Yates que diz que “Quando vemos em nosso cotidiano coisas triviais, comuns, banais, geralmente falhamos em nos lembrar delas.” (YATES, 2007 p.26). Porém, Tarkovski, mesmo evidenciando coisas incomuns em suas lembranças, sempre busca chamar a atenção para o trivial, pois é a partir daí que a imagem adquire um novo sentido. As cenas que se passam na infância funcionam como relicário, onde a imagem mais trivial se torna algo muito expressivo.

Nota-se que, assim como nos filmes de Resnais, *O Espelho* de Tarkovski explorou a imperfeição da imagem-lembrança. É notório que o recurso da voz over é utilizado para abrir uma imagem do passado, mas ela sempre é curta e logo se encerra. O espectador, então, é tomado por essa memória, que agora é presente, uma imagem atualizada do passado. Assim como no cinema de Resnais, mencionado anteriormente, é perceptível que o *flashback* em *O Espelho* seja trabalhado como uma memória interna do personagem. Portanto, no filme, a distinção entre os tempos passado, presente e futuro é diluída na atualidade do personagem.

Um exemplo das atualizações da memória ocorre em uma cena em que o protagonista liga para seu filho, Ignat. Na cena, o pai conversa com seu filho, e começa a contar sobre uma paixão de infância, falando sobre uma garota que tinha os lábios rachados. A cena então corta para uma imagem em close-up da garota que está sorrindo. Pouco tempo depois a garota sai de quadro, e todo o restante da cena se desenrola sobre um treinamento da guerra. Aqui podemos notar claramente um processo de atualização da memória. Pois ainda que tente lembrar de algo feliz em sua vida, a memória do personagem é tomada pelas imagens do treinamento de guerra.

Vale notar também que no filme alguns atores fazem dois personagens distintos. Um dos exemplos dessa alternância de papéis é o da atriz Margarita Terekhova, que interpreta Natalya, esposa do protagonista, e Marussia, a mãe. O protagonista mais jovem e seu filho também são interpretados pelo mesmo ator, Ignat Daniltsev. Portanto, não conseguimos saber se os personagens da história são daquele jeito, ou se aquele é o modo que o protagonista enxerga. O filme joga com essa ambiguidade, o que gera um efeito de imprecisão interessante.

Por fim, é importante lembrar que a imagem da memória, para Tarkovski, se modifica. Ela não é fiel a sua realidade, pois visa expressar a experiência que se teve no seu âmbito perceptivo. A memória também é o processo pelo qual gravamos as nossas experiências. Enquanto que, para Pasolini, as memórias como matéria prima é algo difícil de ser acessado, para Tarkovski elas correspondem a algo algo difícil de ser reproduzida. A memória é constantemente modificada, tal qual as imagens-lembrança de Deleuze. É uma imagem virtual. Portanto, é trabalho do artista tentar alcançar o nível de realidade expresso por tal experiência.

Nos capítulos seguintes, vamos nos aprofundar na forma como Tarkovski explora cada aspecto da memória, a partir dos conceitos de imagem-lembrança de Deleuze e Bergson. Teremos como norte os principais filmes do autor que, em algum momento, exploram através do flashback a rememoração. Assim, teremos uma visão ampla sobre como a memória é trabalhada em diferentes aspectos, como a memória sobre espaços, pessoas, imagens, sonhos e até mesmo as suas memórias pessoais.

2 OS FLASHBACKS E AS IMAGENS-LEMBRANÇA NOS FILMES DE TARKOVSKI.

2.1 AS IMAGENS-LEMBRANÇA EVOCADAS POR ANDREI TARKOVSKI

Ao longo deste trabalho pudemos notar a memória como um tema recorrente nos filmes de Tarkovski, sobretudo, a memória de infância que se passa em determinado um lugar rural da União Soviética. As características que o autor evoca deste estilo de vida carrega junto consigo imagens da natureza, principalmente a vegetação e as águas. O autor Donato Totaro em seu texto *Nature as "Comfort Zone" in the Films of Andrei Tarkovsky*, chama a atenção justamente para natureza como uma fuga que os personagens têm de suas angústias. Segundo o autor, a natureza como ambiente proporciona "um lugar de descanso para personagens que têm ou estão experimentando um(uns) momento(s) de dor emocional" (TOTARO, 2010). Além disso, o autor também acrescenta que estes momentos "ocorrem quando um personagem (geralmente um) experimenta uma dor associada à perda, tristeza, nostalgia, sacrifício ou violência." (TOTARO, 2010).

Aqui quero justamente chamar a atenção que a observação de Totaro sobre a natureza é também aplicável às memórias e aos sonhos. É muito recorrente, nos filmes em que Tarkovski explora as memórias e os sonhos, termos estas memórias acontecendo em ambientes rurais, ou seja, com muita presença da natureza. Também podemos notar nestas memórias o aparecimento da natureza pela sua proporção, ou até mesmo pelo conceito de "presencialidade", de Gumbrecht. Podemos notar, por exemplo, a chuva e o fogo, que constituem uma presença imponente nos filmes do autor, elementos que mudam a dinâmica do cenário e da imagem. Desta maneira, há um indício de uma imagem-lembrança, pois estas manifestações se alternam conforme a necessidade do personagem, e aqui no caso a busca de um conforto na natureza.

"É a mesma coisa com a percepção: assim como percebemos as coisas lá onde estão presentes, no espaço, nós nos lembramos delas lá onde passaram, no tempo, e tanto em um caso quanto no outro saímos de nós mesmos" (DELEUZE, 2012, p. 145)

As imagens-lembrança no cinema podem ser evocadas pelos personagens de duas formas, através de suas memórias, por *flashbacks*, ou pelos seus sonhos que trazem à tona imagens do

passado. Nos filmes de Tarkovski, o aparecimento de imagens-lembrança ocorre destas duas formas, tanto por *flashbacks*, como em *O Espelho*, quanto por sonhos, como em *Nostalgia* e *A Infância de Ivan*. Em *Solaris*, por sua vez, há também a ocorrência de sonhos, porém, na história do filme, as memórias do personagem também adquire uma materialidade. Essa materialidade, por sua vez, também se apresenta modificada pelo estado psicológico atual do protagonista.

O primeiro longa-metragem de Andrei Tarkovski, *A Infância de Ivan*, de 1965, se ancora justamente na felicidade e na simplicidade da vida conectada à infância. Ainda que o protagonista seja uma criança, o filme conta a história de um personagem que não consegue viver esta infância. As suas memórias, que se manifestam através dos sonhos, têm como foco a sua convivência com a mãe e a irmã. No segundo sonho de Ivan, há um momento em que a sua mãe fala sobre uma estrela brilhando no fundo de um poço. Enquanto os dois estão olhando para a estrela, a mãe de Ivan diz: “Ela brilha, porque é noite para estrela”. Nessa frase aparentemente sem sentido, já que se trata de um sonho, se cria um paralelismo. A estrela que brilha à noite é como o próprio personagem, que durante a guerra é jogado para lidar com diversas responsabilidades, ao contrário dos sonhos, e ele pode simplesmente existir em meio à vida, sem a necessidade de “brilhar”.

Aqui a imagem da memória ocorre através do sonho, essas imagens mudam a tonalidade do filme e transitam de momentos sombrios, na realidade, para momentos alegres, nos sonhos. Os sonhos de Ivan manifestam o momento ao qual o personagem gostaria de voltar, algo que o pai da psicanálise, Sigmund Freud, disse em seu livro *Interpretação dos Sonhos*, quando afirma que os sonhos são a manifestação das vontades e dos desejos. Nas palavras de Freud: “Via de regra, porém, o uso comum trata os sonhos, acima de tudo, como abençoados realizadores de desejos.” (FREUD, 2018, p. 134). Neste contexto, presenciamos uma fusão intrigante entre a lembrança e o sonho, duas imagens que se entrelaçam na mente do personagem. Em um primeiro momento, vamos considerar a definição de Luiz Alfredo Garcia Roza em seu livro *Freud e o Inconsciente*. Segundo o autor: “os sonhos são processos primários que reproduzem o modelo da experiência de satisfação” (ROZA, 2004, p. 59)

“Como ponto de partida, podemos dizer que um desejo é uma ideia (*Vorstellung*) ou um pensamento; algo completamente distinto, portanto, da necessidade e da exigência. O

desejo se dá ao nível da representação tendo como correlato os fantasmas (fantasias), o que faz com que, contrariamente à pulsão (*Trieb*) — que tem de ser satisfeita —, o desejo tenha de ser realizado.” (ROZA, 2004, p. 83)



Figura 8: Frames do filme A Infância de Ivan, 1962.

A concepção de uma memória que espelha uma vontade interna do personagem pode ser ilustrada pela *figura 8*: à direita temos a imagem que representa a lembrança, repleta de luz e alegria; a esquerda temos a imagem que retrata a realidade atual do personagem diante do caos da guerra, permeada por sombras. Essa dicotomia visual entre a memória e a realidade presente é um reflexo poético da dualidade que permeia a mente do protagonista, onde os desejos e aspirações se chocam com a crueza dos acontecimentos vividos. Enquanto a memória fornece um ar de alegria do passado, a realidade da guerra se impõe com sua brutalidade e desolação, criando um contraste marcante que ressalta a luta interna do personagem entre escapismo e confrontação.



Figura 9. *A Infância de Ivan*, 1962.

Além das memórias ilustradas pelos *flashbacks*, temos no filme memórias evocadas por imagens. Estas imagens não são necessariamente manifestadas pela representação direta da memória, mas sim através de uma associação. Em um dado momento, Ivan está segurando um livro com vários desenhos, entre eles, a obra *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*, de Albrecht Dürer, a qual Ivan associa com os Alemães da Segunda Guerra. Aqui temos mais um indício das “imagens-lembrança”, pois os cavaleiros do apocalipse não representam de maneira literal os alemães. Nesse sentido, os cavaleiros ilustrados na obra são representados como figuras feias e macabras, que estavam marchando enquanto matavam pessoas, ou seja, eles estão representados pela pintura da mesma forma que Ivan enxergava os alemães.

As “imagens-lembranças” evocadas pelos *flashbacks* no filme revelam duas características marcantes que permeiam a narrativa. Em primeiro lugar, destaca-se a maneira como as pessoas são

retratadas, a mãe e a irmã do protagonista. Tarkovski opta por aproximá-los da câmera, em *close-ups* e planos próximos, capturando cada detalhe de seus rostos e expressões, destacando especialmente seus sorrisos. Essa proximidade íntima amplifica a intensidade emocional das lembranças, imergindo o espectador nas experiências das relações humanas.

Além disso, outra característica distintiva dessas “imagens-lembranças” é a súbita interrupção dos momentos de felicidade por conta do contexto de guerra. Tarkovski habilmente entrelaça a alegria efêmera com a tragédia iminente, criando um contraste que ressalta a fragilidade dos personagens. É interessante notar que, apesar dessa dinâmica predominante, temos uma exceção no último sonho retratado no filme. Aqui, o sonho se manifesta por um encontro feliz, que se inicia e se encerra com uma atmosfera de felicidade, mesmo que o desfecho seja marcado por uma nota triste.

Em *Solaris*, a memória aparece ilustrada de um jeito singular, aqui os personagens têm as suas lembranças materializadas pela proximidade com o planeta que dá nome ao filme. Essa materialização ocorre pela proximidade dos tripulantes com Solaris. Este contato com as próprias memórias torna-se perigoso a ponto de enlouquecer algumas pessoas. Porém, o que chama a atenção é justamente a capacidade de adaptação destas materializações ao psicológico das pessoas. Deste modo, as aparições das memórias parecem não ser literalmente a coisa ou a pessoa que está sendo lembrada, mas sim como a tripulação os enxerga, ou seja, esta aparição se manifesta condicionada às lembranças pessoais de cada um.

Logo ao chegar à estação, o protagonista do filme começa a entrar em contato com os efeitos decorrentes da exposição ao planeta Solaris, entre estes efeitos está a aparição de sua falecida esposa, Hari. A câmera faz questão de destacar, em plano próximo, uma marca de seringa no braço de Hari, que descobrimos posteriormente que é como ela se matou e também a última lembrança que Kevin tem de sua esposa. Aqui já podemos notar que as memórias não são precisas, pelo contrário, elas dizem respeito justamente à maneira pela qual Kevin viu a sua esposa pela última vez.

Na cena do sonho, em *Solaris*, somos transportados para o encontro entre o protagonista Kelvin e sua mãe, porém, desta vez, Kelvin já está na fase adulta. A cena se desdobra em um ambiente em preto e branco, uma escolha estilística recorrente de Tarkovski para evocar o ambiente

onírico. Testemunhamos a mãe de Kelvin cuidadosamente limpando os braços sujos do filho, em um gesto de cuidado. No contexto do filme, Kelvin é assombrado pela perda de sua esposa, e é dentro desse sonho que ele busca refúgio e consolo no amparo materno. Assim como em *A Infância de Ivan*, Tarkovski mais uma vez utiliza o poder dos sonhos como uma ferramenta narrativa para revelar os desejos e necessidades mais profundas de seus personagens. Em *Solaris*, este sonho serve como uma representação vívida da necessidade de cuidado e conforto que assola Kelvin.

Segundo Eliza Bacheга Casadei, “a representação da memória, no filme de Tarkovski, é articulada fundamentalmente enquanto imagem-cristal” (CASADEI, 2012, p. 50). É por conta da materialização do passado que Tarkovski cria uma “imagem-lembrança” genuína pois evoca dentro da estação espacial o passado e o presente em coexistência.

O filme *O Espelho*, de 1975, surge como uma obra singularmente imersa nas representações de “imagens-lembranças”. Entre os elementos que ilustram esse conceito podemos destacar a presença marcante da natureza, algo recorrente nos filmes do autor. No entanto, neste filme, a natureza se revela de maneira majestosa, quase exagerada, especialmente ao retratar as memórias de infância. A chuva se transforma em tempestade, o vento se transforma em uma ventania, a vegetação é vasta e abundante, e até o fogo toma grandes proporções. Essas “imagens-lembranças” se distinguem pela presença avassaladora da natureza, como se os fenômenos naturais se apossaram das memórias do personagem, transmitindo uma sensação intensa de epifania. Cada elemento da natureza retratado no filme parece evocar as emoções e os estados de espírito do protagonista.



Figura 10: O Espelho, 1975.

Na figura acima temos justamente o primeiro momento destas manifestações no filme. Na cena, um médico se despede de Maroussia após ter errado o caminho para cidade. Enquanto caminha pela estrada, o médico vira-se para trás e uma rajada de vento vem do fundo até o primeiro plano balançando toda a vegetação. Aqui temos um grande acerto de Tarkovski em tentar trazer vivacidade à cena, o vento vindo em direção à câmera causa um efeito direto no espectador. O que Hans Ulrich Gumbrecht chama de “produção de presença” se manifesta aqui pela surpresa com que este efeito pode causar, inclusive, colocando o espectador como parte da cena, proporcionando assim uma experiência mais vívida e intensa.

“O espectador vivencia a obra cinematográfica através de uma combinação de sentidos que engloba o visual, o sonoro e o tátil. À percepção visual, essência do cinema, acrescenta-se a

percepção auditiva. Além disso, a experiência do cinema provoca também uma percepção háptica” (BUNGARTEN, 2013, p. 42)

Nesse sentido, “o espectador que assiste ao filme identifica-se com o olhar da câmera, e assim todos os movimentos descritos por esta são sensorialmente experimentados, de forma virtual” (BUNGARTEN, 2013, p. 42). De uma maneira similar ao mito do filme *O Trem Chegando à Estação* de 1985, o vento em direção a câmera faz com que o espectador viva a experiências não apenas de maneira audiovisual, mas também de maneira sensorial. Segundo diz o mito, a primeira exibição do filme o trem chegando à estação causou pânico no público que pensou que o trem sairia da tela e os atingiria. Porém em *O Espelho*, o vento faz o papel de trem chegando à estação, causando a sensação de que a imagem pode extrapolar a tela do cinema;

O objeto espelho é algo utilizado para olhar para si mesmo, e o exercício interno de olhar para si mesmo na infância é também, de certo modo, se olhar através de um espelho. Em uma das cenas de sonho, a mãe do protagonista caminha dentro de sua casa onde encontra um espelho empoeirado. Ao retirar a poeira do objeto, ela é capaz de enxergar a si mesma no futuro, ou seria - talvez - o seu futuro olhando para o passado? Independente da resposta, cria-se uma via de mão dupla, onde olhar para si envolve um certo tipo de reconciliação. Também como já especificado por Deleuze, o espelho funciona como um prisma, que fornece uma imagem múltipla do presente e do passado. É muito natural que, ao assistir ao filme, o espectador tente procurar por espelhos e superfícies reflexivas na busca de sentidos narrativos. Porém, dentre todos os espelhos presentes na obra, o que mais chama a atenção são os planos que buscam uma espécie de moldura natural para imagem, tal qual um espelho.



Figura 11. Frames do filme *O Espelho*, 1975.

Ao evocar imagens da memória em *O Espelho*, Tarkovski busca criar molduras que dão uma nova camada de observação. Essas molduras, especialmente as mais estreitas, como portas, janelas e pequenos espelhos, desempenham um papel crucial ao direcionar nossa atenção e destacar elementos específicos da narrativa. Agindo como guias visuais, elas nos conduzem para momentos e pessoas significativas para aqueles personagens. Nesse sentido, Eduardo Brandão Pinto nos oferece uma visão complementar sobre a imagem do tempo. Ela vai além dos simbolismos da superfície reflexiva.

“Assim, desenham-se circuitos de virtualidade que não funcionam mais como aquilo que cinge a imagem por dentro, mas como trilhos por onde correm as linhas de força umas sobre as outras. Portanto, diríamos que as bifurcações do tempo ocupam, aqui, uma condição instaurativa, como um complexo maquinário que nutre a emergência do visível a

partir dos jogos cênicos, da dança das imagens e das metaimagens – dos quadros dentro de quadros, dos reflexos, dos ruídos, das replicações.” (PINTO, 2023, p. 322)

É precisamente através dessas molduras que as “imagens-lembrança” se manifestam de maneira vívida e tangível. Elas funcionam como janelas para o mundo interior do personagem que rememora, revelando os tesouros escondidos em seu relicário mental. Cada moldura é como um quadro dentro de um quadro, uma representação visual das experiências que ficam marcadas na memória. A imagem-tempo, portanto, pode ir além das suas limitações de campo. Como diz Eduardo Brandão Pinto, em vez de condensar uma superfície opaca, “ela libera a duração para que ela se ofereça como campo de sementeira para os fluxos de replicações, variações de intensidade, mudanças nas vias pelas quais as coisas e os corpos aparecem.” (PINTO, 2023, p. 324)



Figura 12. O Espelho, 1975.

O filme também é repleto de situações e imagens que são contraditórias, em diversos momentos podemos ver personagens de tempos diferentes interagindo. Na cena do celeiro em

chamas, por exemplo, logo após as crianças saírem para fora, outra versão do protagonista na infância aparece atravessando a sala. Na cena final também é possível notarmos essa junção entre tempos, aqui Maroussia está no chão junto a seu marido e, ao se levantar, ela vê a si mesma mais velha andando com os filhos.

Por fim, em *Nostalgia* (1983), ocorre algo semelhante, as imagens da memória dizem respeito ao mundo interno do personagem, o desejo de voltar para casa. É uma lembrança melancólica, coesa ao título do filme. A saudade acompanha o personagem a cada passo, e por vezes não está necessariamente ligada ao *flashback*. Antonio Acosta, no seu trabalho *Nostalgia e Memória em Andrei Tarkovski*, elabora a ideia de que no filme a memória é algo que o personagem está sempre carregando consigo. Assim, a memória possui uma dimensão espacial, “está no corpo do nosso personagem. O corpo que não consegue reagir de outra forma, longe de casa, a não ser lembrar o que lhe faz falta” (ACOSTA, 2012, p.55). A nostalgia também está presente nas falas de Andrei, quando lê as cartas do compositor que está estudando, ou até mesmo quando escolhe falar russo por alguns momentos.

Aqui temos mais uma vez o caso de um filme que parece ter muito em comum com a vida do diretor. No filme, seguimos Andrei Gorchakov, um escritor russo que está na Itália para escrever a biografia de um compositor chamado Sosnovsky, também russo. Ao longo do filme, é notório que Andrei sofre de uma profunda saudade de sua terra natal e de sua família. Durante o mesmo período de produção do filme, Tarkovski fez viagens constantes à Itália, inclusive para gravar o documentário *Tempo de Viagem* com o codiretor Tonino Guerra. Durante a produção do filme, a produtora soviética *Mosfilm* se retira do projeto, iniciando uma grande cadeia de duras sanções que o diretor viria a sofrer a partir de 1982, culminando no exílio forçado em 1985.

É contado no filme que Pavel Sosnovsky vivera na Itália e que era apaixonado por uma escrava russa. Então o compositor queima a sua casa e retorna para a Rússia, onde sabia que teria que viver como escravo. Lá, põe fim à sua vida. Para Gorchakovi, que está tentando lidar com sentimentos semelhantes ao de Sosnovski, esta nostalgia o impede de viver e de pensar direito, lhe causando profunda angústia. Por fim, temos a vida do próprio diretor Andrei Tarkovski, que passou muito tempo de sua carreira tendo filmes censurados pelo governo soviético. A partir destes três

personagens podemos notar que a volta para casa também constitui certo sacrifício e a um certo sofrimento.

Em *Nostalgia*, as memórias do personagem se direcionam para as coisas que ele sente falta, a sua família e o ambiente em que viveu. Estas memórias são evocadas no filme através dos sonhos de Gorchakov. Nesse contexto, as pessoas que aparecem nestes sonhos realizam ações mais performáticas, não necessariamente fiéis à realidade. O direcionamento da atenção do personagem está ligado à presença destas pessoas e também da casa que aparece materializada na Itália no final do filme. Nesse contexto, durante os sonhos, a câmera parece servir como o ponto de vista de Andrei, a perspectiva pela qual ele observa estas pessoas de um modo um pouco afastado e por vezes alheio. Por sua vez, a interação dos personagens com a câmera também soa distante daquele que o observa.

Nos capítulos seguintes, iremos realizar uma análise detalhada de cada um desses filmes, explorando aspectos específicos de seus *flashbacks*. O foco aqui será compreender o papel dos lugares e dos espaços dentro dessas memórias. Em um momento posterior vamos lançar luz sobre a memória das pessoas. Em particular, examinaremos o papel fundamental da figura materna como um elemento central nas experiências dos personagens. É notável como Tarkovski retrata a presença materna como um porto seguro, uma fonte de conforto e amparo em meio às turbulências da vida. Veremos como os personagens manifestam uma profunda necessidade de apoio e proteção. Por fim, iremos analisar como o diretor faz de seus filmes um meio de evocar a sua própria experiência pessoal, trazendo imagens pessoais para compor as memórias de seus personagens.

2. 2 A MEMÓRIA E OS ESPAÇOS COMO UM DESEJO DE RETORNO AO LAR

Quando exploramos os elementos presentes nas memórias nos filmes de Tarkovski, é impossível ignorar o papel proeminente das datchas como elementos simbólicos e evocativos. As datchas são uma casa de campo tradicional russa, ela é um símbolo da cultura deste país. Segundo Rui Emanuel Brás, a presença das datchas nos filmes de Tarkovsky é “uma metonímia da pátria que, uma vez mais, remete para os ideais eslavófilo e populista que enaltece a comunidade rural e o camponês como guardiães da Rússia verdadeira” (BRÁS, 2016, p.83). Um dos aspectos mais

marcantes em seus filmes é a forma como ele utiliza os espaços habitacionais para desencadear memórias e transmitir uma certa necessidade de retorno ao lar para seus personagens. Essa temática é destacada de maneira elucidativa no documentário "Melancolia de Moscow" (1987), dirigido por Alexandr Sokurov, que oferece uma visão íntima da vida e da obra de Andrei Tarkovski.

No decorrer do documentário, somos conduzidos por uma breve passagem pelas diferentes casas que Tarkovski habitou ao longo de sua vida. Cada residência é retratada como um santuário de memórias. Um detalhe notável que permeia todas essas moradias é a presença constante de plantas, ou seja, a natureza é uma presença constante em seu lar. Essa conexão entre os espaços e as lembranças da infância é especialmente evidente em *O Espelho*, onde Tarkovski recria meticulosamente o ambiente familiar de sua infância.

Embora a memória seja basicamente um processo interno, a sua projeção não se realiza em um vazio: a memória precisa de espaço para ser ativada e estimulada. Nesse sentido, lugares concretos, onde se realizam eventos, acontecimentos históricos ou práticas cotidianas, e possíveis referências espaciais para a memória. (SEEMANN, 2003, p.45)

Quando se trata de cinema, pensar na cenografia e em sua composição já é pensar de certa forma em espaços. A espaços, portanto, nos fornece uma boa noção das imagens-lembrança, pois obrigatoriamente ele é limitado pela cenografia e o enquadramento da câmera. Francês Yates destaca a necessidade de um *locus*, lugar, ao se criar uma memória artificial, isto é, “a memória condicionada por treinamento específico, para o armazenamento de uma quantidade de informação portentosa, variada e rigorosamente ordenada” (VILLA, 2008). Esta memória consiste justamente no anexo de uma imagem a um lugar, assim, colocaríamos imagens que queremos nos lembrar em determinados espaços. Estas imagens anexadas em espaços a autora chama de *Loci* (YATES, 2007, p. 23). No entanto, o que está em questão aqui não é a memória artificial, mas sim, a memória natural. Nesse sentido, o trabalho de Yates pode nos ajudar na medida em que lugares são facilmente aprendidos pela memória justamente pela interação que temos com a sua espacialidade.

Em *O Espelho*, praticamente um filme autobiográfico, podemos notar as casas como algo constantemente presente na obra. Nas duas fases do protagonista, podemos notar uma câmera que percorre os espaços explorando os ambientes, a atenção da câmera muitas vezes é direcionada para

objetos, móveis, janelas ou portas, destacando a sua disposição. Na cena abaixo, ilustrada pela figura 13, podemos notar justamente esta ideia da câmera que se desloca no espaço e direciona a sua atenção para objetos. Esta cena é uma sequência de uma outra cena que mostra apenas as crianças brincando do lado de fora, em ambas a ação se discorre silenciosamente. Aqui é notório o uso da câmera como um olho que explora todo o espaço.



Figura 13 . Frames do filme O Espelho, 1975.

Na cena acima, temos um plano-sequência que se inicia com uma cortina cobrindo a tela, a cortina se abaixa e a câmera passa através da porta, ela caminha pela sala lentamente. O foco do olhar vai em direção a objetos e móveis, como a mesa, o jarro e algo que eu acredito ser uma aquecedor. O plano termina com a vista para janela onde é possível observar Maroussia mais velha, ao lado dos filhos ainda criança. Aqui mais uma vez vemos a formação de uma moldura. Em uma cena anterior também temos um plano similar a este, porém em sonho. A câmara caminha pela casa

cheia de lençóis pendurados. Aqui o encerramento ocorre por um espelho que reflete o protagonista ainda criança.

O Espelho, os espaços visualmente contínuos são descontínuos temporalmente, se desfazem para se refazer, plano a plano. Em suma, o tempo ganha camadas no espaço, o tempo se coloca prenhe de futuros e passados pela ocupação do espaço. (GONÇALVES & MORAN, 2027, p. 13)

Essa sequência em questão também pode se tratar de uma conexão, pois logo no início do filme vemos Maroussia olhando pela mesma janela. Aqui, na cena que precede o incêndio do celeiro, vemos o rosto da mãe em close olhando pela janela, ela deixa escorrer uma lágrima e após isso sai da janela. Já a sequência ilustrada pela figura acima termina com a vista da janela onde ela estava, da janela podemos ver Maroussia mais velha cuidando das crianças.

É muito plausível pensar que a memória de espaços seja associada à infância, pois esta fase é marcada justamente por ser uma frase de aprendizado. Ainda sim, como reafirmado pela ideia de “imagem-lembrança”, quanto mais distante da memória, menos precisa ela será. Segundo Yates, a construção de lugares de memória só pode ser possível se os espaços forem “de tamanho moderado, não devem ser muito iluminados, para que as imagens ali arrumadas não cintilam e ofusquem; nem devem ser muito escuros, ou as sombras encobrirão as imagens.” (YATES, 2007, p. 24). Estas características são típicas de uma datcha na zona rural, tal qual a que Tarkovski vivera em sua infância, e reproduzida no seu filme, *O Espelho*.

De certo modo, a reprodução material das memórias do artista no filme não pode ser observado como “imagens-lembranças”, mas sim como “lembranças-puras”, pois a produção contava com registros pessoais fotográficos do autor. Assim, o artista conseguiu reproduzir o mais fielmente a sua casa e o ambiente em que vivera na infância. Por outro lado, o modo como os personagens interagem e como as ações ocorrem pode ser considerados manifestações das “imagens-lembranças”. Pois não são reproduções de um passado, mas sim ações que denotam o estado psicológico do personagem. Com isso, para pensar as imagens-lembrança e os ambientes, devemos considerar não apenas o cenário, mas também as ações que acontecem naquele espaço.

Em *Solaris*, 1972, temos uma abordagem diferente da memória. No filme, o Dr. Chris Kelvin é chamado a uma missão em uma estação espacial na órbita do Planeta Solaris, onde os tripulantes começaram a ficar loucos. O planeta que dá nome ao filme tem como uma de suas características materializar as lembranças dos personagens. Portanto, aqui, as manifestações da memória não ocorrem no âmbito psicológico, mas sim no âmbito material. Deste modo, a memória dos personagens adquire uma presencialidade, no sentido físico, na medida em que o personagem pode interagir com estas manifestações.

Desde o início, *Solaris* destaca uma datcha, que podemos supor ser onde Kelvin mora com a família. Essa casa é sempre mostrada pelo seu exterior, ainda que o personagem entre eventualmente. A cena de abertura do filme mostra uma grande caminhada do personagem pelo seu exterior. Essa cena inicial termina com Kelvin sendo surpreendido por uma chuva torrencial, que molha o personagem e também os objetos de uma mesa posta à frente da câmera.



Figura 14: Solaris (1972)



Figura 15: Solaris (1972)

Como mostrado acima, a figura 11 trata de um frame do início do filme, onde a chuva ocorre no exterior da casa. Já na figura 12, trata-se de um frame do final do filme, onde a chuva se manifesta no interior da datcha. Aqui, temos uma imagem-lembrança, em uma manifestação material. A memória do personagem de seu lar, se confunde com a memória da chuva que ele havia presenciado antes de sair de casa. A datcha também possui características de mofo e desgaste, elemento que também se repete em *O Espelho*.

Embora não se enquadre estritamente na categoria de *flashback*, a abordagem da memória no filme *Solaris* pode ser analisada sob uma perspectiva das imagens-lembrança. As manifestações tangíveis das memórias de Kelvin apresentadas ao longo do filme podem ser interpretadas como representações visuais de suas lembranças, capturando não os eventos exatos, mas sim as percepções e emoções associadas a essas experiências passadas. Um exemplo emblemático é a materialização da esposa de Kelvin, cuja aparição tem uma marca de seringa no braço, uma imagem que reflete a forma como o protagonista a viu pela última vez.

Essas manifestações materiais das memórias de Kelvin revelam os conflitos emocionais e os traumas não resolvidos que o assombram. Essas memórias, embora distorcidas e fragmentadas,

oferecem uma visão das “imagens-lembrança” na sua capacidade de recriar o passado de acordo com as necessidades emocionais e psicológicas do presente.

Diferente de *O Espelho*, em *Solaris* a casa não é um espaço a ser explorado, pode-se dizer que não há muitas interações com este ambiente no filme. Ao invés disso, o que temos de exploração dos ambientes no filme, ocorre pelo lado de fora, em meio a natureza. Aqui, a datcha é utilizada como elemento de saudade, de nostalgia. Por este motivo, a lembrança do personagem não se direciona ao espaço em si, mas ao lugar (a datcha), que aparece na sua maioria das vezes pelo lado de fora. Esta datcha também compartilha as mesmas características rurais das casas presentes nos filmes de Tarkovski, de madeira e em meio à densa vegetação.

No mesmo sentido, o filme *Nostalgia* de 1983 emerge como uma poderosa exploração do sentimento de saudade através do simbolismo da datcha, um lugar que o personagem anseia em retornar. O filme retrata a passagem do escritor Andrei Gorchakov pela Itália, onde ele confronta sua própria nostalgia, angústias e o desejo profundo de voltar para casa. A jornada de Andrei se torna um reflexo das próprias vivências de Tarkovski, que na época da produção do filme estava enfrentando diversas sanções de terra natal, a Rússia.

Neste filme, a datcha é vista sob dois pontos de vista, quando observada pelo lado de fora também com as mesmas características de uma casa de ambiente rural. O lado interno desta datcha aparece em um curto trecho do filme. Diferente de *O Espelho*, o interior do espaço não é explorado pela câmera, ela permanece praticamente estática quando os personagens se movem pelo ambiente. Outra curiosidade sobre o ambiente interno da datcha é que ela possui poucos móveis, portanto, não há atenção direcionada a detalhes, o foco aqui é o espaço e personagem.



Figura 16: Nostalgia (1983)

O *flashback* em *Nostalgia*, desencadeado pelo sonho, surge como uma espécie de fotografia em movimento, onde os personagens vagueiam num cenário imersivo, ainda que as suas interações se desenrolam de forma delicada e quase estática. Enquanto o enredo se desdobra, as figuras centrais se movem lentamente, quase como se estivessem delimitadas a um instante no tempo. Não há a agitação do vento, nem a complexidade de ações ocorrendo em segundo plano; tudo se concentra nas nuances das emoções e nas sutilezas das interações. Nesse contexto onírico, os sonhos se convertem em manifestações dos desejos mais profundos de Gorchakov, sendo o desejo de regressar ao lar o seu conceito central.

Embora essa memória se assemelhe a uma fotografia estática, a câmera não se delimita a ser apenas um dispositivo fotográfico, mas sim a representação do olhar subjetivo do protagonista. As memórias ganham vida através do contato visual dos personagens com a câmera, que funciona como o olhar do personagem principal. Esse fenômeno se manifesta de forma vívida quando até mesmo o cachorro, seguindo em direção à câmera, parece responder a um chamado implícito.

Assim, o *flashback* é ilustrado de forma vívida pela figura dos personagens, culminando com eles voltando seus olhares em direção à casa, o que, por sua vez, evoca a memória do espaço desejado – o lugar que o protagonista anseia retornar. Este momento encapsula não apenas a nostalgia pelo lar perdido, mas também ilustra a distância entre o personagem e o seu lar.



Figura 17: Nostalgia (1983)

Outro aspecto significativo a ser destacado sobre as memórias retratadas em *Nostalgia* é que, para além da saudade de casa, do lar e da família, os sentimentos do personagem se estendem a todo um país, a Rússia. Sua imersão no estudo do Sosnovski e sua relutância em falar italiano evidenciam uma profunda ânsia de se reconectar com a cultura em que foi criado. Essa busca por suas raízes que vão além do espaço físico da datcha, transcendendo para a esfera mais ampla da identidade nacional.

No último quadro do filme, retratado pela figura acima, testemunhamos o último devaneio de Gorchakov, onde a imagem de datcha aparece em meio às ruínas imponentes da Abadia de San

Galgano. Nesta composição visual, duas construções contrastantes se sobressaem: as grandiosas ruínas da abadia, e, no interior delas, a casa do protagonista.

Essa cena se torna poderosa, destacando-se como mais um exemplo da “produção de presença”, pois apresenta algo que é literalmente impossível de ocorrer na realidade, porém, plenamente viável de ser representado por meio do cinema. É exatamente essa dualidade entre o impossível e o verossímil que confere a essa imagem um poder tão impactante para o espectador. Andrei, confrontado com a impossibilidade de retornar ao seu lar, encontra-se imerso em melancolia mesmo no cenário exuberante da Itália, carregando consigo todo o amor e saudade de sua família, simbolizados pela presença de sua casa em meio a uma paisagem italiana.

2.3 AS MEMÓRIAS SOBRE PESSOAS E O DESAMPARO DA VIDA ADULTA.

Como vimos ao longo desta análise, Tarkovski comumente explora a temática da memória através de flashbacks, buscando evocar o sentimento de saudade. Uma observação recorrente em suas obras é a prevalência de *flashbacks* centrados em mulheres, especialmente na figura materna. Nesse sentido, as lembranças de pessoas e lugares compartilham um ponto comum essencial: a memória da infância. Além disso, a presença marcante da figura materna e a evocação dos espaços da infância remetem à ideia de cuidado e amparo, elementos cruciais para uma infância saudável.

A seguir, iremos explorar os quatro filmes mencionados, os quais abordam o tema da memória em diferentes aspectos. Nosso objetivo é mergulhar mais fundo na análise da memória das pessoas, procurando compreender quem são as pessoas retratadas e como elas são lembradas ao longo da narrativa cinematográfica. Iremos também investigar como esses indivíduos parecem e agem nas memórias dos personagens, destacando o papel fundamental que desempenham na construção da trama e no desenvolvimento dos temas abordados.

Além disso, não podemos nos esquecer do tema central desta pesquisa, que consiste em examinar se as imagens retratadas podem ser consideradas como “imagens-lembrança”. Para tanto, a proposta aqui é investigar até que ponto essas imagens são meras reproduções do passado, ou se são reinterpretadas e atualizadas, transformando-se em “imagens-lembrança” de um passado imaginado. Esta análise nos permitirá compreender a natureza das representações visuais presentes

nos filmes de Tarkovski, bem como sua relação intrínseca com a memória e a percepção do passado pelos personagens e pelos espectadores.

Como visto anteriormente, as imagens do passado, *flashback*, podem servir como uma espécie de peça de um grande quebra-cabeças. Aqui o *flashback* funciona como um dispositivo que é "coberto com referência e justificação narrativa e como meio de retratar processos de pensamento ou investigações tortuosas de enigmas" (TURIM, 1989, p.6). Porém, diferente do que sugere Turim, aqui os segredos a serem desvendados pelos *flashbacks* não são entregues como em um filme policial. Ao invés disso, as memórias ilustradas no filme são formas de mergulharmos nas angústias dos personagens.

É pela ocorrência destas imagens que podemos entender mais sobre o psicológico do personagem, entender os seus comportamentos e motivações. Em suas obras, Tarkovski se destaca por criar personagens complexos que enfrentam uma profunda crise existencial, encontrando-se em um constante questionamento sobre o sentido de suas vidas e seus lugares no mundo. Essa atualidade marcada pela crise é habilmente explorada através do recurso do *flashback* nos filmes do diretor, permitindo que esses personagens mergulhem em um passado distante em busca de conforto. É interessante observar como esses *flashbacks* frequentemente conduzem os protagonistas de volta a um momento de inocência e felicidade: a infância. Neste sentido, Tarkovski retrata a infância como um refúgio, um lugar que transmite uma sensação de paz e plenitude perdidas há muito tempo.

Quando exploramos as representações das pessoas nos filmes de Tarkovski, é notável que o diretor busque destacar as expressões faciais das personagens por meio de *close-ups*. As figuras maternas que permeiam suas obras direcionam seu olhar atencioso para o protagonista, às vezes representado pela lente da câmera. Esse contexto de cuidado maternal é habilmente expresso através das ações das mães em cena, seja segurando um animal, ou por um olhar terno em relação aos filhos. Por meio de planos próximos e *close-ups* meticulosamente elaborados, Tarkovski busca capturar a essência das pessoas por trás de suas expressões faciais, seja um sorriso ou um olhar carregado de significado. Essa abordagem cinematográfica permite que as emoções e os conflitos internos das personagens sejam transmitidos de forma impactante, trazendo ao espectador uma proximidade com estes personagens.

Vale ressaltar que o filme *O Espelho*, de 1975, constitui uma excepcionalidade, pois grande parte da narrativa é caracterizada como uma memória, o que naturalmente permite que essas imagens se manifestem de diversas maneiras. Por esse motivo, é imprescindível analisar *O Espelho* de forma separada das outras obras do diretor.



Figura 18: A Infância de Ivan (1962)



Figura 19: Solaris (1972)



Figura 20: O Espelho (1975)



Figura 21: Nostalgia (1983)

Em *A Infância de Ivan*, Tarkovski frequentemente emprega planos mais fechados para destacar as expressões faciais da mãe e da irmã do personagem principal, Ivan. Notavelmente, este é

o único filme do diretor em que a mãe é lembrada com um grande sorriso no rosto. Em contraste, nos filmes subsequentes de Tarkovski, a expressão de alegria torna-se progressivamente mais rara. Essa distinção visual é significativa, pois sugere uma mudança na abordagem do diretor em relação à representação da felicidade e da inocência. Enquanto em *A Infância de Ivan* a presença do sorriso materno evoca uma sensação de conforto e segurança, nos filmes posteriores essa sensação de plenitude dá lugar a uma atmosfera mais sombria e melancólica. Essa evolução na representação das emoções reflete não apenas o modo como os personagens se lembram, mas também ilustra o estado de espírito vivido pelo diretor em cada época.

Nos primeiros 20 minutos do filme, temos dois sonhos que trazem a presença da mãe de Ivan. No entanto, em ambos os momentos, somos confrontados com o desaparecimento súbito dessa figura materna, possivelmente como resultado dos horrores da guerra. Logo no início do filme, podemos ver uma cena em que Ivan se aproxima de sua mãe, que está ocupada carregando um balde. O protagonista decide tomar um pouco de água no balde e, ao olhar para sua mãe, ela o observa com um sorriso. No entanto, a tranquilidade desse momento é abruptamente interrompida por um grito agônico de "MAMA!", que o desperta para a dura realidade do cenário de guerra que o cerca.

No sonho seguinte, vemos Ivan estendendo o braço para tocar uma estrela que reluz dentro de um poço. Rapidamente, através da montagem, o personagem é transportado para as profundezas do poço. Nesse cenário, Ivan compartilha poucos momentos de interação com sua mãe, porém, mesmo assim, a cena é permeada por gestos que chamam a nossa atenção. Em um momento, a mãe de Ivan profere as palavras: "A estrela brilha, porque para ela é noite", uma frase que adquire um significado simbólico. Assim como na aparição anterior de sua mãe, este segundo sonho também culmina de maneira com a sua morte. Esses sonhos, além de servirem como uma fuga para Ivan em meio à dureza da guerra, revelam como a presença materna atua como uma âncora emocional para o protagonista, mesmo em seus momentos mais surrealistas.

Nos dois últimos sonhos de Ivan, situados no desfecho do filme, podemos ver memórias envolvendo a irmã do protagonista. Estas lembranças pintam um retrato de Ivan brincalhão e alegre, bem como sua irmã. No terceiro sonho, vemos uma cena onde Ivan e sua irmã compartilham um momento alegre atrás de um carro, eles comem maçãs enquanto a chuva torrencial cai sobre eles. A

caçamba do veículo está aberta e deixa as maçãs caírem sobre a areia de uma praia, onde cavalos tentam se alimentar. Esta cena é marcada por duas mudanças repentinas. Primeiramente, ocorre uma transição súbita da floresta para a praia, criando uma atmosfera ainda mais surreal. Em seguida, presenciamos uma alteração abrupta na expressão facial da irmã de Ivan: inicialmente, ela aparece em close com um sorriso, porém, de forma inesperada, sua expressão muda para um ar sério e raivoso.

No quarto e último sonho, vemos Ivan novamente tomando água de um balde enquanto sua mãe o observa, sorrindo da mesma maneira que estava na primeira lembrança. Essa cena estabelece uma conexão entre o início e o desfecho do filme. Porém, ao contrário das lembranças anteriores, desta vez a mãe de Ivan não morreu, mas sim se despede tranquilamente. Este sonho é o único dentre todos onde há um momento de alegria ininterrupta, pois agora ele não irá mais acordar. Além da presença da família, aqui pela primeira vez Ivan interage com outras crianças.



Figura 22: A Infância de Ivan (1962)

Para além dos sonhos, a memória no filme também ocorre por uma associação de imagens, como já dito anteriormente. No caso da figura acima temos Ivan vendo um desenho de Ulrich Varnbuler, um diplomata suíço, também desenhado por Albrecht Dürer. Mesmo não se tratando de um alemão, Ivan associa a figura aos soldados alemães. Ele também diz que é impossível Ulrich ser um escritor, pois os alemães queimaram livros.

Em *Solaris*, a abordagem da memória assume uma dimensão singular, manifestando-se de maneira física dentro do universo do filme. No entanto, é crucial destacar que essas manifestações não são independentes do protagonista, mas sim uma projeção de suas próprias lembranças e emoções. Embora a principal lembrança do filme seja em relação à esposa do protagonista, vale ressaltar que a figura materna também é evocada ao longo do filme. A figura materna surge em dois contextos distintos: inicialmente, é apresentada em um vídeo gravado pelo protagonista ao lado de seu pai. Posteriormente, a mãe de Kelvin também aparece sob a forma de sonho.

No contexto do vídeo, estamos diante de uma “lembrança-pura”, pois se trata de um registro direto do passado, sem modificações ou manipulações. No entanto, mesmo nesta representação aparentemente fiel, há elementos que merecem destaque. Embora o personagem descreva a filmagem como caseira, é evidente que a cena é cuidadosamente composta e capturada, apresentando características cinematográficas muito elaboradas.

Aqui somos apresentados à perspectiva dos pais do protagonista, com destaque especial para a mãe, cuja presença é retratada em diversos contextos e trajés diferentes ao longo do vídeo. Em várias cenas, sua imagem é capturada em plano médio, permitindo-nos observar suas expressões e reações de perto. Um pouco mais para o final do filme, no sonho de Kelvin, a sua mãe ao caminhar pela casa dá um sorriso sutil para o protagonista, quase imperceptível.

A figura do rosto se torna importante para Tarkovski, na medida em que se cria em seus filmes um paralelismo entre rostos e pintura. O diretor habilmente destaca as semelhanças entre os personagens e obras de arte, criando conexões visuais que transcendem a representação física das pessoas. Estas conexões criam imagens que vão além da representação das pessoas, elas as eternizam, tal qual uma obra de arte. Embora não possam ser eternizadas fisicamente, essas imagens se imortalizam nas memórias, perpetuando-se como testemunhos duradouros das experiências.



Figura 23: O Espelho (1975)

O Espelho, como dito anteriormente, constitui-se de um caso excepcional. Como há muitas memórias envolvendo a mãe do protagonista, temos não só os *closes*, mas a personagem sendo observada por diversos ângulos. Ainda sim, uma das coisas que chama a atenção do protagonista é justamente o olhar de sua mãe, comparada com *O Retrato de Ginevra de' Benci*, de Leonardo da Vinci. Aqui surge a memória dos rostos, destacando-se como um elemento crucial para os personagens, que recordam aqueles que os cuidaram através de detalhes como expressões faciais, modo de olhar e agir. Nesse contexto, a memória do humano adquire uma magnitude singular, transcende a lembrança de simples indivíduos e se transforma na evocação de figuras fundamentais para o protagonista.

Em *O Espelho*, por exemplo, somos conduzidos a uma comparação direta entre a aparência da esposa e a da mãe, ambas interpretadas pela mesma atriz. Essa escolha cinematográfica não apenas enfatiza a conexão emocional entre as duas personagens, mas também ressalta a profunda influência que a figura materna exerce sobre o protagonista. É como se o rosto da mãe se fundisse com o da esposa, unindo passado e presente em uma única imagem, carregada de significado e complexidade emocional. Essa intersecção entre memória e realidade acrescenta não apenas camadas narrativas, mas também explora as relações entre laços familiares e as lembranças.



Figura 24: O Espelho (1975)

No filme, é evidente que a mãe ocupa a maior parte do tempo de tela, e suas ações desempenham um papel significativo nas memórias do protagonista. Por outro lado, o personagem filho é frequentemente retratado como um observador das ações ao seu redor, participando das experiências como um espectador dos eventos que se desenrolam. A temática do cuidado materno ressoa de forma contundente ao longo da narrativa, refletida nos diálogos entre o protagonista e sua esposa sobre a criação do filho.

Em um primeiro momento, o filme pode parecer ser sobre a ausência do pai, mas o que é mais notável é a presença da mãe. Talvez a ausência do pai tenha feito com que o personagem não notasse a presença da mãe, e por isso necessita rememorá-la desta forma. Este afastamento se estende até a vida adulta do personagem, que assume não ter uma boa relação com a mãe e uma

dificuldade de se comunicar com ela, talvez, tal qual o personagem do menino gago do início do filme.



Figura 25: Nostalgia (1983)

Em *Nostalgia*, a memória das pessoas também se ancora na figura materna, que neste caso é representada pela esposa de Gorchakov. O protagonista ressalta a importância do rosto dela, descrevendo-o como comparável à imagem de Nossa Senhora do Parto, porém morena, conforme definido por Andrei. Essa comparação evoca novamente a ideia de cuidado e proteção associada à figura materna, conceito que se entrelaça com a penúltima cena do filme.

Na cena em questão, a vela acesa assume uma relação com a ideia de cuidado, carregando o fogo como uma representação da natureza viva. No entanto, para que a vela consiga atravessar o rio, ela depende do cuidado e do apoio, caso contrário, sua chama se extinguirá facilmente. Essa imagem ressoa como uma correlação da jornada da vida, onde o cuidado e o amparo são essenciais para enfrentar os desafios e as adversidades que surgem no caminho. Assim como a vela, as pessoas dependem do apoio mútuo e do amor para superar as dificuldades.

Quanto às ações desempenhadas pelos personagens dos sonhos de Gorchakov, temos poucos exemplos, sua esposa e filhos aparecem na maior parte das vezes realizando ações simples e com movimentos lentos. Porém, na figura da esposa temos justamente a personagem fazendo coisas que

remetem à ideia de cuidado, como quando ela abraça a filha que está chorando em um ato de acolhimento. Em um dado momento, a esposa de Gorchakov também aparece realizando atos simples como limpar uma taça ou até mesmo estando com seu filho à frente de si.



Figura 26: Nostalgia (1983)

Desta forma, as lembranças das pessoas nos filmes do diretor estão intrinsecamente ligadas aos olhares maternos, simbolizando um cuidado amoroso em relação aos seus filhos. O *flashback*, nesse sentido, atua como uma “imagem-lembrança” que evoca a saudade desse afeto e proteção da infância. Essa interpretação é reforçada pela recorrência de personagens desamparados e em constante conflito com as complexidades da vida. Portanto, temos nestes quatro filmes personagens adultos que trazem sempre à tona imagens de uma infância mais feliz. Neste ponto de vista, também podemos incluir o personagem de Ivan, que, ainda que seja uma criança, sofre com a perda da infância ao ter de lidar com um problema dos adultos, a guerra. Em *Solaris*, essa dinâmica também é evidente, especialmente no último sonho de Kelvin, no qual ele é tratado como uma criança, apesar de ser um adulto.

2. 4 AS SINGULARIDADES NAS OBRAS DE TARKOVSKI

Ao longo deste trabalho, buscamos explorar como através dos flashbacks e dos sonhos, Tarkovski cria uma linguagem para o funcionamento da memória e do tempo. O objetivo aqui é justamente explorar as nuances destas memórias no contexto narrativo, examinando como elas operam na dinâmica interna de seus agentes.

Assim, em vários momentos, buscamos extrair e interpretar os sentimentos e impressões que o filme transmite sobre a própria vida de seu autor. Aqui há uma relação direta entre seus filmes e a ideia de princípio vital, instantes únicos que o autor tenta trazer à vida em suas obras. Ao longo da leitura de *Esculpir o Tempo*, é notório que Tarkovski costuma relacionar suas obras com os acontecimentos e desafios de sua própria vida.

Se lançarmos um olhar, mesmo que superficial, para o passado, para a vida que ficou para trás, sem nem mesmo recordar seus momentos mais significativos, iremos nos surpreender continuamente com a singularidade dos acontecimentos de que participamos, com a individualidade absoluta dos personagens com os quais nos relacionamos. Esta singularidade é como a nota dominante de cada momento da existência; em cada momento da vida, o princípio vital é único em si. (TARKOVSKI, 1990, p. 122)

Em *A Infância de Ivan*, por exemplo, Tarkovski descreve o filme como seu marco inicial, um ponto de partida para sua decisão de seguir carreira no cinema ou não. Esse filme representa, portanto, não apenas uma estreia na carreira de Tarkovski, mas também um momento de autodescoberta, pois ele buscava dirigir de acordo com os seus próprios desejos.

Também os quatro sonhos baseiam-se todos em associações bastante específicas. O primeiro deles, por exemplo, do começo ao fim, até as palavras “Mamãe, veja ali um cuco!”, é uma das minhas primeiras recordações da infância, eu tinha quatro anos e estava começando a conhecer o mundo. (TARKOVSKI, 1990, p. 29)

Já em *Andrei Rublev*, seu segundo filme, o cineasta compartilha suas ponderações sobre a essência da arte. Neste filme, Tarkovski nos conduz por uma jornada filosófica e existencial, onde o cerne da questão reside no significado da vocação, um conceito muito forte dentro do cristianismo, religião do diretor. O filme se ancora nos questionamentos do artista russo Andrei Rublev, que não consegue mais se sentir conectado com a sua arte. Após presenciar um milagre, Andrei Rublev decide que a pintura é um dom concedido a si por Deus, o qual deveria seguir por toda sua vida. Dessa forma, Tarkovski busca correlacionar a vida do pintor com a de sua carreira de cineasta.

Porém, é no filme *O Espelho* que Tarkovski resolve trazer à vida suas próprias memórias e experiências pessoais. Muitos elementos do filme se assemelham a aspectos marcantes de sua própria vida, criando assim um aspecto autobiográfico. Um exemplo notável é a presença de sua própria mãe, Maria Ivanovna Tarkovskaya, que interpreta a personagem Maroussia, a mãe do protagonista.



Figura 27: Maria Vishnyakova mãe de Andrei Tarkovski ⁵

Figura 28: *O Espelho* (1975)

⁵ Gornung, Lev. Marie Tarkovská v Zavražje, 1932 Disponível em: http://nostalghia.cz/webs/andrej/galerie/zrcadlo/zrcadlo_srovnani_fotek.php Acesso em:20/03/2024

Além disso, ao examinarmos de perto os cenários e situações retratados em *O Espelho*, fica evidente o esforço meticuloso de Tarkovski em reproduzir fielmente fragmentos de sua própria vida. Ao compararmos fotografias pessoais do diretor com cenas do filme, é possível perceber semelhanças impressionantes entre as duas realidades, como ilustrado na montagem acima.

Assim como o protagonista do filme, Tarkovski também foi criado pela mãe enquanto seu pai estava servindo durante a guerra. A ambientação em uma zona rural da União Soviética e a presença de uma irmã no filme são reflexos diretos da própria vivência do diretor. Essa fusão entre vida e arte torna *O Espelho* uma obra capaz de capturar a essência e os dilemas do próprio diretor, imortalizando sua história pessoal como se fosse um relicário.

O que busco ressaltar aqui é o entrelaçamento entre a vida pessoal de Tarkovski e sua obra cinematográfica. Nesse sentido, o cinema não é apenas um reflexo, mas uma extensão de sua própria existência, uma manifestação das experiências que o moldaram como indivíduo e como artista. Em *Nostalgia*, essa conexão se torna ainda mais evidente, pois Tarkovski não apenas empresta seu nome ao protagonista, Andrei, mas também compartilha com ele os anseios de retornar para sua terra natal. O filme busca transmitir por seus personagens as angústias e os conflitos internos de quem se vê dividido entre o desejo de regressar ao lar e a realidade opressiva das circunstâncias. Portanto, em sua obra, Tarkovsky não apenas busca reproduzir suas próprias vivências, mas também permitir que os espectadores se identifiquem e se conectem com os dilemas e as emoções retratadas na tela.

Em *O Espelho*, nos deparamos com um caso emblemático no qual o próprio diretor, Tarkovski, mergulha em suas próprias memórias. Aqui, as lembranças do cineasta se transformam em “imagens-lembrança”. Tarkovski retorna à sua infância, retratando a presença marcante de sua mãe e a angústia constante causada pela ausência do pai, cujo retorno era algo extremamente incerto. Nesse contexto, o cineasta emprega uma narrativa para valorizar a figura materna, conferindo-lhe um protagonismo.

Já no filme *Nostalgia*, o sofrimento vivenciado pelos personagens em suas lutas internas também ecoa a própria vida de Tarkovski com sua identidade russa e seu sentimento de pertencimento à sua terra natal. Essa conexão entre as narrativas ficcionais e a realidade do cineasta se torna especialmente evidente quando consideramos o arquétipo de alguns personagens. Nesse

sentido, temos a figura de Domenico, um professor atormentado pela crença de que o mundo está prestes a acabar, prende sua família em casa como forma de protegê-la.

A queda de Domenico para o desespero e a impotência, incapaz de retomar sua vida normal após ser tido como louco pelas pessoas, cria reflexos com a própria vida de Tarkovski, que durante a produção do filme já estava entrando em atrito com o seu país. À medida que o diretor via suas obras sendo boicotadas e suas ideias artísticas sendo mal interpretadas pelo governo soviético, ele se via cada vez mais marginalizado e incompreendido, semelhante à situação de Domenico.

CONCLUSÃO

Diante do vasto panteão de pensadores da arte cinematográfica, Andrei Tarkovski certamente se destaca como um dos mais intrigantes. Sua singularidade não reside necessariamente na complexidade intrínseca de suas ideias, mas sim na notável capacidade de sistematização de seu pensamento. Em sua obra "Esculpir o Tempo", Tarkovski não apenas expõe suas reflexões teóricas, mas também compartilha experiências pessoais que adicionam camadas de profundidade à sua visão artística.

É difícil categorizar *Esculpir o Tempo* estritamente como um tratado teórico, uma vez que as ideias do autor são devidamente exploradas. A noção de "singularidade", por exemplo, é mencionada apenas brevemente ao longo da obra. Não é elaborada de forma extensiva. As interpretações destes conceitos, portanto, só podem ser entendidas através de seu contexto na obra. No entanto, tal lacuna interpretativa não diminui a riqueza das ideias presentes; ao contrário, instiga o leitor a explorar suas próprias interpretações e a desvendar os enigmas propostos por Tarkovski.

A recusa de Tarkovski em se definir como um teórico do cinema revela-se como uma qualidade positiva. Sua abordagem mais fluida permite uma ampla gama de interpretações e abre portas para a criação de diversas teorias. Em vez de limitar-se a uma perspectiva estática, as ideias do diretor se transformam em um vasto leque de possibilidades, convidando os estudiosos do cinema a explorar os conceitos mais a fundo.

Tentar explorar as memórias presentes no filme de Tarkovski e relacioná-las com o funcionamento da memória é uma tarefa muito difícil. Escolhi, para esta pesquisa, uma abordagem específica: os conceitos de "imagem-lembrança" e "lembranças puras", tal como conceituados por Gilles Deleuze e Henri Bergson. Porém, estou ciente de que as observações dos dois filósofos sobre a memória é apenas uma em meio a diversas perspectivas possíveis existentes no campo da filosofia e da psicologia.

A seleção desses conceitos não ocorre por acaso, a afinidade entre as ideias de Deleuze, Bergson e a obra filmica e escrita de Tarkovski possuem diversos pontos de convergência. Nesse sentido, a intersecção entre esses três autores oferece uma oportunidade singular para mergulhar nas profundezas da memória representada na obra do cineasta.

Tanto Deleuze quanto Tarkovski têm em seus estudos a relação entre cinema e tempo, ou seja, consideram que a arte cinematográfica tem em sua imagem a potência de trazer manifestações do tempo. Outro ponto de destaque aqui são as modificações que a memória sofre ao longo da vida. No conceito de “imagens-lembrança”, podemos observar o que Deleuze chama a nossa atenção para as "atualizações da memória" conforme um novo presente se apresenta. Essas atualizações podem ser observadas no modo como Tarkovski lida com seus filmes, sobretudo em *O Espelho*. No caso do diretor, temos como imagens de memória e sonhos a infância e a natureza presente, uma memória afetiva e ancorada na necessidade de amparo que esses personagens precisam no presente.

Tarkovski chamou essas atualizações de memória de "impossibilidade de se reproduzir com fidelidade os sentimentos e sensações que ocorreram em um determinado passado" (TARKOVSKI, 1990, p. 20). Essas sensações e sentimentos evocados pelas experiências são chamados por Tarkovski de "princípio vital", que pode ser manifesto pela arte e pela poesia, ou seja, coisas que exprimem experiência, como o cinema. A função do cineasta consiste justamente em tentar trazer à vida esse princípio vital através de momentos únicos em si. Porém, o cinema é limitado por diversas variáveis, não tem condições para tal. Mesmo sem condições, é notável que Tarkovski tenta fazer com que esses sentimentos sejam aflorados pela produção de experiência, evocados pelos elementos da natureza.

Através das manifestações da natureza, o diretor busca não apenas capturar sua manifestação, mas sim provocar uma experiência poderosa no espectador. Em Tarkovski, o conceito da “produção de presença” de Gumbrecht ressoa de forma particular, utilizando os elementos da natureza para a sua busca pela singularidade, causando uma forte impressão no espectador. Nesse sentido, Tarkovski chama estes momentos marcantes para alguém como “momentos únicos em si”, o qual o cineasta tenta sempre evocar.

Esses momentos singulares, como descritos por Tarkovski, parecem ser os catalisadores de uma profunda marca na memória dos personagens, que produzem um sentido que vai além da simples narrativa. E é precisamente nesses instantes que as qualidades da cinematografia de Tarkovski se revelam mais vívidas, encapsulando não apenas a realidade tangível, mas também os explorando a profundidade psicológica de seus personagens.

Além disso, a “produção de presença” como uma marca de memória também pode ser vista como uma espécie de “imagens-lembrança”. Nesse sentido, é como se a memória do personagem modificasse os fatos, não caracterizando o que ocorreu, mas sim como aquela pessoa vivenciou aquela experiência. Trata-se, portanto, de um jogo de ponto de vista. Ou seja, “contaminar” a neutralidade do relato através da adesão à perspectiva subjetiva do personagem. No cinema, podemos ver estes momentos de grande vislumbre visual como uma tentativa de Tarkovski de produzir presença, de tirar o espectador da zona de conforto. Por outro lado, o sentimento gerado por tais momentos nos filmes pode ser visto como um aspecto crucial do tempo que foi captado pelo personagem. O objetivo do diretor com isso é justamente o compartilhamento de experiências, ou seja, tentar fazer com que o espectador viva uma experiência poderosa que ele próprio não viveria sem a medição da arte cinematográfica.

Em um contexto geral, Tarkovski, ainda que com poucas produções ao longo da vida, se tornou um dos cineastas russos mais importantes da história do cinema. Sua filmografia é marcada por temas existenciais e personagens complexos, essas características dão aos seus filmes camadas profundas, que vão além da própria narrativa. Os filmes de Tarkovski criam uma conexão profunda com o espectador, que se sente parte do mundo interno do autor.

Por este motivo, também podemos entender que seu aprofundamento na vida do personagem também pressupõe um mergulho profundo em sua psique. Assim, ao lidar com esse aprofundamento na mente de alguém, Tarkovski também busca explorar as lembranças, angústias e desejos de seus personagens. Para isso, o recurso do *flashback* é utilizado para estas manifestações, explorando as suas diversas possibilidades. A utilização de sonhos para nos transportar ao passado também é bastante utilizada em seus filmes.

Deste modo, Tarkovski explora os *flashbacks* de diversas maneiras, seja através da narrativa não-linear como em *O Espelho*, seja manifestando sonhos como em *Nostalgia*. Cada rememoração é um fragmento do passado que ressoa no presente, criando uma conexão entre temporalidades: passado e presente. Ao penetrarmos em suas memórias, também podemos compreender as angústias dos personagens, podemos criar uma verdadeira conexão com eles.

Dada a profundidade com que o autor explora o psicológico de seus personagens, Tarkovski consegue fazer manifestar as memórias tal qual a teoria do funil invertido de Bergson. O diretor,

inclusive, possui uma ideia muito próxima da de Bergson acerca da memória. Assim, as ideias de singularidade e “imagens-lembrança” são sim exploradas por Tarkovski em seus filmes.

Durante o desenvolvimento deste estudo, busquei traçar um paralelo entre as memórias presentes nas obras de Tarkovski e o conceito de “imagem-lembrança” elaborado por Deleuze em sua obra *Imagem-Tempo*. Nesse sentido, torna-se evidente, por meio da análise dos filmes, que Tarkovski, de fato, evoca “imagens-lembrança” em sua abordagem das memórias dos personagens. Ao mergulhar nas obras do cineasta russo, podemos discernir claramente a presença dessas “imagens-lembrança” como fragmentos do passado que ressurgem e ecoam no presente dos protagonistas. Essas evocações não são meramente ilustrativas. São como entidades vivas que carregam consigo uma carga emocional enraizada na mente dos personagens.

Ao analisarmos a filmografia de Andrei Tarkovski, podemos notar que o cineasta explora as memórias dos personagens como um meio de dar vida às suas emoções e impressões. Nesse contexto, cada cena é construída para capturar não apenas a narrativa factual dos eventos, mas também as sensações e impressões subjacentes que permeiam a experiência humana.

Além disso, temos nos filmes de Tarkovski uma janela que nos permite explorar as experiências pessoais do autor, sobretudo em *O Espelho*. O filme, sobretudo nas memórias de infância, torna-se uma produção de “imagens-lembrança” do próprio autor. Nesse aspecto, a singularidade que o cineasta tanto almejava alcançar, foi posta à prova. Até então, parece-nos que essa busca foi alcançada, à medida em que o filme mistura a realidade com ficção, colocando Maria Vishnyakova, mãe do diretor, como figura central do filme.

Por fim, ao imergir nas memórias dos personagens, Tarkovski vai além da mera ilustração do passado, buscando evocar as sensações e percepções que moldaram as vivências de seus protagonistas. Cada lembrança torna-se um portal para o mundo interno do protagonista, revelando suas angústias, alegrias, traumas e esperanças. Apesar disso, esta maneira de lidar com as imagens, para o autor, vai além das memórias, tornando toda a extensão da vida do personagem um reflexo de seu mundo interno.

No caso das memórias, observamos esse mesmo efeito, é por isso que sua manifestação pode ser equiparada a uma “imagem-lembrança”. Por meio desses *flashbacks*, o cineasta direciona nossa atenção para acontecimentos e experiências que são emblemáticas para os personagens. Esses

momentos do passado não são simplesmente registros cronológicos, mas sim vislumbres da experiência emocional dos protagonistas, revelando não apenas o que aconteceu, mas também como esses eventos moldaram suas identidades. Dessa forma, cada memória torna-se chave para entendermos as motivações, traumas e aspirações dos personagens.

REFERÊNCIAS

ANDREW, D. **As Principais Teorias do Cinema (Uma Introdução)**. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BENJAMIN, W. **A imagem de Proust**. In: BENJAMIN, W. Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. – São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 36-49.

BENJAMIN, W. **O Narrador**. In: BENJAMIN, W. Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. – São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 197-221.

BERGSON, H. **Matéria e Memória**. Trad: Paulo Neves. 2º ed, São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BRETON, A. **Manifesto do Surrealismo**, 1924. disponível em: https://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/manifesto_surrealista.pdf. Acesso em: 15/02/2024.

BUNGARTEN, V. **A Imagem Cinematográfica: Convergências Entre Design e Cinema**. 227f. Tese (Doutorado em Design) - Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2013.

CACHADA, C. G. A. **Um Sonho Dentro de um Sonho: Memória e História a partir do Cinema de Luis Buñuel**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2022.

CASADEI, E. B. **Memória, Duração e Pulsão em Tarkovsky e Soderbergh: Em Torno do Filme Solaris**. (2012). *Novos Olhares*, 1(1), 47-57. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2012.51447>

DEREN, M.. **Movies With a New Dimension - Time**. *Popular Photography*. Volume 19, número 6. p.130-140. Chicago. Dezembro de 1946.

DELEUZE, G.. **Cinema I – A Imagem-movimento**. Trad. Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, G.. **Cinema II – A Imagem-tempo**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018.

FERRO, F. I. **A Realidade Criativa nas Obras da Cineasta Maya Deren: Conceitos Teóricos e Análises Fílmicas**. Curso de pós-graduação Cinema e Artes do Vídeo, Universidade Estadual do Paraná. Paraná, 2022.

FIALHO, A. L. C. **O Cinema em Gilles Deleuze: apontamentos sobre a imagem-movimento**. *Humanidades Em diálogo*, 10, 41-55. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-7547.hd.2021.159235>, 2021

FILHO, L. R.; LIMA, M. X. **O Realismo no Cinema de Fluxo: Imagem e Estética em Novo Regime de Historicidade**. XIII Encontro Estadual de História. *Historias e Mídias: Narrativas em Disputa*, Pernambuco, Setembro, 2020.

FORNAZARI, S. K. **O Bergsonismo de Gilles Deleuze**, Trans/Form/Ação, São Paulo, p.31-50, 2004.

GUMBRECHT, H. U.. **Produção de Presença** – o que o sentido não consegue transmitir. Ed. PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2010.

JUNIOR, R. M.. **Freud e Méliès: cinema, sonho e psicanálise**. Rua, 2012. Disponível em: <<https://www.rua.ufscar.br/freud-e-melies-cinema-sonho-e-psicanalise/>>. Acesso em: 15/02/2024

LACERDA, M. Farbiarz, J. M. **Pasolini e ...: design, educação, cultura**. O discurso dos objetos: diálogos com o Design sobre a possibilidade de uma formação visual por meio do livro de literatura para crianças e jovens. p. 50- 61. 1 ed. Rio de Janeiro: Rio Books, 2022.

MACHADO, R. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Editora Zahar, Rio de Janeiro, 2009.

MELO, D. A. S. **Cinema, Subjetividade e as Potências do Falso**. Periódicos UFF, Ayvu: Revista de Psicologia. Rio de Janeiro, vol. 4, nº 1, p. p. 94-108, 2017. Disponível em: link. Acesso em: <<https://periodicos.uff.br/ayvu/article/view/22230>> data de acesso: 14/02/2024.

MORAN, P; GONÇALVES, C. **O imbricamento do espaço e do tempo nos filmes O Espelho e Amor**. E-Compós, 20(1). <https://doi.org/10.30962/ec.1305>, 2017

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. **Memória e História**. Cineclube Movimento, UFJF. Disponível em: <<https://www2.ufjf.br/cinemovimento/sessao-ensaio-critico/2020-2/julho/memoria-e-historia/>>. Acesso em: 15/02/2024

PASOLINI. Pier Paolo. **Empirismo Herege**. Tradução: Miguel Serras Pereira. Ed. 152. Lisboa: Assirio e Alvim, 1982.

PINTO, E. B.. **CÓPIA FIEL: O PROBLEMA DO CAMPO E OS LIMITES DA IMAGEM-TEMPO**. ARS (São Paulo), v. 21, n. 47, p. 288–337, jan. 2023.

RICOEUR , P. **A memória, a história e o esquecimento**. São Paulo: editora da Unicamp, 2007.

ROZA, L. A. G. **Freud e o inconsciente**. 20. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TARKOVSKI, A. **Esculpir o Tempo**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

TOTARO, D. **Nature as “Comfort Zone” in the Films of Andrei Tarkovsky**. Off Screen, 12 dez. 2010. Disponível em: https://offscreen.com/view/nature_as_comfort_zone acessado em: 20/03/2024

TURIM, M. **Flashbacks in Film: Memory and History**. vol 39, Nova York: Routledge Library Editions: Cinema, 2014.

VALENTE, T. M. **Análise Multimodal do Suspense no Cinema Sob a Perspectiva da Linguística de Corpus: O Caso Hitchcock**. Dissertação (Mestrado em Letras). Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Universidade Federal de São Paulo, 2022.

VASCONCELOS, B. A. **“Um modo de relacionamento com a realidade”:** Noções de poesia de **Andrei Tarkovski**. Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, vol.7, n.o 2, julho de 2020. Coimbra, Portugal. (p. 152-172).

VASCONCELLOS, J. **Deleuze e o Cinema**. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. Ciência Moderna, 2006

VILLA, D. **Palavra & Coisa: A Arte da Memória, de Frances Yates**. Germina: Revista de Literatura e Arte. Jul. 2008. Disponível em:

https://www.germinaliteratura.com.br/2008/livros_palavraecoisa_por_dirceuvilla.htm. Acessado em: 20/03/2024

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005

YATES, F. A. **A arte da memória**. Tradução de Flávia Bancher. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007