

Esculpindo o tempo com Andrei Tarkovski: articulações entre estética, utopia e psicanálise

*Maria Lucia Macari
Amadeu de Oliveira Weinmann*

[...] o artista não pode expressar o ideal ético do seu tempo, a menos que toque todas as suas feridas abertas, a menos que sofra e viva essas feridas na própria carne (Tarkovski, em Esculpir o tempo).

Esculpir o tempo é o modo como o cineasta soviético Andrei Tarkovski (1932-1986) descrevia a essência do trabalho de um diretor. Nessa perspectiva, a matéria-prima do cinema seria o tempo em suas (dis)torções, já que a arte do cineasta poderia ser comparável à de um escultor, o qual, a partir de um bloco de mármore e guiado pela visão interior de sua futura obra, vai eliminando tudo aquilo que não faz parte dela. Do mesmo modo, o cineasta,

a partir de um “bloco de tempo” constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica (TARKOVSKI, 2010, p. 72).

Seguindo esse princípio, Tarkovski criou uma nova linguagem cinematográfica em que a lógica poética ganha corpo, possibilitando um cinema não orientado pelas leis rígidas e extremamente lineares da dramaturgia tradicional. Para o diretor, o material cinematográfico pode ser combinado de modo a permitir que se exponha a lógica do pensamento, o qual não é regido por um tempo linear e cronológico. Por isso, a poesia seria uma forma específica de relacionamento com a realidade, uma espécie de consciência do mundo.

Para construir essa poética, Tarkovski lançou mão de elementos da natureza, como a água, o fogo, o vento e a neblina. Além disso, desbravou o mundo dos sonhos, dos devaneios, dos diálogos existenciais e do silêncio. Tudo isso era uma afronta ao seu contexto, já que nesse período havia uma estética oficial ditando as normas – o realismo socialista –, a qual trazia um modelo rigoroso a ser seguido. Por causa disso, seus filmes sofreram longas perseguições, culminando, mais tarde, na perseguição ao próprio diretor, que acabou tachado de “antissoviético” pelas autoridades, mesmo isso sendo uma injúria.

É por sua inserção na cultura, fazendo furo por dentro nas formas já consagradas, que chamaremos a sua estética de utópica. Neste trabalho, a palavra utopia consiste em um significante, ou seja, ela é tomada em sua polissemia. Nesse sentido, ela se refere tanto ao que Jacoby (2007) nomeia utopias projetivas (o que denominamos utopia estética), quanto ao que esse autor intitula utopias iconoclastas (o que designamos estética utópica). E isso envolve uma concepção de linguagem de acordo com a qual ela pulsa, isto é, tem a possibilidade tanto de abertura às múltiplas significações quanto de fechamento em significações unívocas. E isso ao sabor do que chamamos de políticas de linguagem.

Uma política de linguagem

Após a Revolução Russa de 1917 e a instauração das Repúblicas Socialistas Soviéticas, as artes ganharam novos tons. Com o calor da revolução, as ideias artísticas entraram em efervescência, eclodindo em obras das mais diversas formas e temáticas. Nesse período, são as experimentações vanguardistas que movimentam o ato criativo, trazendo à tona inúmeras possibilidades de jogos com as linguagens artísticas e a contingência do vislumbre de outras articulações discursivas. No cinema, filmes como *O encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein, e *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov, são exemplos que ilustram perfeitamente esses experimentos estéticos.

Não é ao acaso que, nesse contexto, os construtivistas ganharam espaço, já que traziam uma arte atrelada à consciência e ao movimento pelas vias do impacto, fosse dos artistas ou do público. Para os construtivistas, não haveria arte revolucionária sem uma forma revolucionária que mobilizasse seu público no sentido da remontagem de uma realidade cristalizada. Desse modo, a arte socialista era pensada como uma atividade coletiva e socialmente útil, em oposição ao trabalho individual feito no mundo capitalista (FREDERICO, 2018). Com isso, percebe-se que a arte possuía uma função, não apenas de representar o mundo em que era produzida, mas de oferecer os recursos para que fosse possível recriá-lo, modificá-lo e reinventá-lo.

No entanto, após a morte do líder bolchevique Vladimir Lenin, as artes ficaram à mercê de disputas políticas e da burocratização dos rumos da revolução, sofrendo graves consequências. Isso culminou com a instauração do realismo socialista como estética oficial, na década de 1930. Sua proposta era contrária às experimentações vanguardistas, tendo como norte a educação das massas por meio dos heróis positivos, representados por personagens com uma sólida consciência política, capazes de qualquer sacrifício pela pátria mãe. Além disso, essa estética deveria exaltar os líderes e as qualidades do socialismo, sem jamais tecer autocríticas. Nas palavras de Dobrenko (2017, p. 37), “o realismo socialista era a máquina de destilação da realidade soviética em socialismo”.

Por causa disso, dizemos que esse realismo se constituiu como uma utopia estética, com características projetivas (JACOBY, 2007). Isso porque, a partir de um molde pronto, ele trazia uma verdade sobre como as coisas deveriam ser, mapeando o futuro em cada detalhe. Nesse sentido, atuou como uma política de linguagem, já que designava os códigos com os quais os artistas deveriam operar, restringindo o escopo de possibilidades criativas e, por consequência, de leituras das obras.

Código, aqui, é caracterizado pela correlação fixa entre signos e o que eles expressam, ao contrário da linguagem, na qual, segundo Lacan (1998a, p. 298),

os signos adquirem valor por sua relação uns com os outros, tanto na divisão léxica dos semantemas, quanto no uso posicional ou flexional dos morfermas, que contrastam com a fixidez da codificação aqui exposta.

Isso nos remete a Barthes (2013), quando aponta as relações de poder articuladas a partir da linguagem, fazendo menção à virtualidade fascista da língua, não pelo que ela nos impede de dizer, mas, principalmente, pelo que nos obriga.

De certo modo, Barthes está fazendo uma denúncia das diversas faces do poder, já que o discurso da arrogância, que seria o discurso do poder, não estaria apenas do lado dos governantes e porta-vozes do sistema, mas seria um mecanismo intrínseco à linguagem, estando presente nas modas, opiniões públicas, espetáculos, relações familiares etc. Nessa perspectiva, podemos pensar em uma intoxicação do sentido, isto é, na totalização dos discursos que tendem a não permitir brechas. Ao mesmo tempo, entendemos que o autor também mostra o outro lado da moeda, isto é, as diversas virtualidades da linguagem, pois, mesmo que ela possua uma tendência ao encerramento das significações, também é animada por uma tendência à proliferação dos sentidos.

Como estamos tratando mais especificamente do cinema, cabe lembrar que este se constitui como uma linguagem singular, diferentemente da língua,

objeto da linguística e, por causa disso, demanda uma semiótica própria (METZ, 1972). Nesse sentido, cabe a nós colocar em evidência a constituição formal do filme priorizando suas operações, por meio das quais os signos filmicos suscitam efeitos de sentido quando remetidos uns aos outros (WEINMANN, 2017).

Sendo assim, percebemos que, ao se impor uma estética estrita às artes, se restringe o escopo de possibilidades discursivas e, conseqüentemente, de articulações sociais. Com isso, os sujeitos tendem a ficar tolhidos em uma determinada lógica de sentido designada por uma instância maior. Nesse caso, trata-se de uma realidade soviética projetada nos moldes ideais como substitutos imagéticos da realidade material. Em outras palavras, pela sua tendência totalizante, o realismo socialista dificulta que se vislumbre outras realidades possíveis para além daquelas que são designadas de forma unívoca. Desse modo, a arte perde grande parte de sua potência transformativa, de sua capacidade de movimentar os sujeitos em sentidos distintos aos designados socialmente.

No entanto, em meados dos anos 1950, após a morte de Stalin e as controversas aberturas que seguiram o *Discurso secreto* de Nikita Kruschov, seu sucessor, uma “nova onda” do cinema soviético entra em cena. Com a “desestalinização” da cultura, obras de outras nacionalidades começaram a circular pelo cenário cultural, servindo de inspiração para muitos artistas. Não é ao acaso que Marshall (1992) fala em “filmes difíceis”, referindo-se às obras que começaram a surgir naquele período e que não se encaixavam nas categorias prescritas pelo realismo socialista, nem faziam parte da demanda de filmes entendidos como comerciais.

É nesse contexto que Tarkovski surge, trazendo uma nova linguagem cinematográfica, tornando-se referência para os artistas de sua época e dos anos que viriam.

Uma (po)ética do cinema

Quando estreou sua carreira no cinema com o filme *A infância de Ivan*, em 1962, Tarkovski precisou romper com a estética oficial do Estado para poder colocar sua arte em cena. Para que isso fosse possível, precisou transformar o roteiro literário em uma nova trama que, em uma determinada etapa da realização do filme, passa a se chamar decupagem técnica. Desse modo, ao longo do trabalho sobre o roteiro, o autor do filme tem o direito de introduzir no enredo as modificações que achar necessárias: “Tudo o que importa é que a sua visão seja coerente e integral, e que cada palavra do roteiro lhe seja cara e venha filtrada pela sua experiência criativa pessoal” (TARKOVSKI, 2010, p. 16).

Dito de outro modo, assim como os cineastas das “novas ondas” do cinema europeu, como o Neorrealismo italiano e a *Nouvelle vague* francesa, Tarkovski reivindicava para si o direito de ser autor de um roteiro, em um período em que a literatura dominava, hierarquicamente, o cinema no país (JALLAGEAS, 2007). Portanto, o diretor passou a ver o roteiro não mais como uma limitação à criação, mas como um possível ponto de partida, cujo sentido deveria ser reinterpretado à luz de sua visão pessoal do filme a ser realizado.

A partir de um “lirismo incomum” (THOMPSON; BORDWELL, 2002, p. 458), Tarkovski assumia uma (po)ética do cinema, colocando em primeiro plano uma ética do artista em relação à sua obra, à sua subjetividade e a seus espectadores. Por meio das associações poéticas, dos jogos com a linguagem cinematográfica, o espectador torna-se mais ativo, de modo que “ele passa a participar do processo de descoberta da vida, sem apoiar-se em conclusões já prontas, fornecidas pelo enredo, ou nas inevitáveis indicações oferecidas pelo autor” (TARKOVSKI, 2010, p. 17). Portanto, se poderia criar mais livremente e possibilitar, aos espectadores, múltiplos caminhos possíveis de interpretação. Segundo as palavras do diretor:

O método pelo qual o artista obriga o público a reconstruir o todo através das suas partes e a refletir, indo além daquilo que foi dito explicitamente, é o único capaz de colocar o público em igualdade de condições com o artista no processo de percepção do filme. E,

na verdade, do ponto de vista do respeito mútuo, só esse tipo de reciprocidade é digno dos procedimentos artísticos (TARKOVSKI, 2010, p. 18).

Como podemos perceber, isso evidencia um rompimento radical com os cânones do realismo socialista; um “realismo subjetivo” (THOMPSON; BORDWELL, 2002) ganha espaço, mostrando que há outras realidades além da construída pelo realismo socialista. É por isso que, diferentemente de uma utopia estética, a qual dava corpo à estética oficial soviética, entendemos a obra de Tarkovski como uma estética utópica, a qual comportaria uma tendência iconoclasta, como descrita por Jacoby (2007). Para esse autor, essas utopias não apresentariam medidas exatas de como as coisas deveriam ser, oferecendo pouco de concreto em que se prender, resistindo à “sedução moderna das imagens” (p. 18).

Poderíamos pensar na “ontologia do ainda-não”, proposta por Bloch (2005, p. 23), como aquilo que “existe” como possibilidade, em que “o devir [*Seiende*] está à deriva e oculto de si mesmo”, subjacente a uma consciência antecipatória. Para Bloch, somente ao se abandonar o conceito fechado e imóvel do ser surgiria a dimensão da esperança. Em outras palavras, surgiria a dimensão do “ainda-não-consciente”, aquilo que “ainda-não-se-tornou”, evidenciando a possibilidade do pensar – que, para Bloch, significa transpor. Nesse sentido, a estética utópica, em suas aberturas, colocaria o ser humano em uma “efervescência utópica” (Bloch, 2005, p. 194), apontando linhas de fuga em relação a um presente já saturado.

De certo modo, estamos falando de uma recusa às formas determinantes e absolutas, da espera de que alguma coisa nova seja possível. Nesse sentido, falamos de dissenso, de rupturas utópicas pela construção de outras ficções possíveis sobre o mundo, a partir de novos objetos e novas percepções dos dados comuns que a arte pode inculcar na cultura.

De acordo com Sousa (2011), isso ocorreria porque a utopia seria capaz de abrir uma dimensão de reflexão crítica, introduzindo no espaço da vida uma zona de imaginação, de desequilíbrio e de suspensão. Em outros termos, seria a introdução de um estrangeiro que poderia abalar as imagens estagnadas

e a familiaridade reconfortante. Desse modo, a utopia viria como uma oposição à tendência à repetição, rompendo com a paixão da analogia ao propor um não lugar, o qual comporta, também, pequenos movimentos sociais.

É por isso que uma estética utópica seria aquela capaz de nos tirar da inércia e colocar em movimento, a partir de uma experiência no tempo:

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, 2010, p. 66).

O tempo no tempo

O tempo na obra de Tarkovski é fundamental. Para entendermos um pouco mais sua estética utópica, cabe algumas reflexões extras. Para o diretor, o que levaria uma pessoa ao cinema, normalmente, seria o tempo: “O tempo perdido, consumido ou ainda não encontrado” (TARKOVSKI, 2010, p. 72). Nesse sentido, o espectador estaria em busca de uma experiência viva, a qual poderia ser vivenciada nesse tempo outro que o cinema pode proporcionar.

Esse novo olhar voltado para o cinema como uma arte feita de tempo, não seria apenas uma questão de técnica ou uma maneira de reproduzir o mundo. Para Tarkovski (2010, p. 73), surgia um novo princípio estético, na medida que, pela primeira vez na história, se descobria um modo de registrar uma impressão do tempo, “uma maneira de reconstruir, de recriar a vida”. O processo de criação de seus filmes era marcado pela não rigidez em relação a uma disciplina do tempo, mas pelo clima psicológico que predominava entre os membros da equipe, em um tempo lógico que não poderia ser cronometrado, o que surtia efeitos diversos. Segundo o diretor, as filmagens sempre acabavam antes dos prazos estipulados, já que essa relação outra com o tempo permitia um fluir maior dos artistas.

Ao romper com os paradigmas estéticos de seu tempo, Tarkovski teria dado abertura a uma nova política do sensível, na medida em que a ruptura estética possibilitaria a instalação de uma forma de eficácia singular: a eficácia de um dissenso que, por sua vez, produziria “rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos” (RANCIÈRE, 2012, p. 64). Para Rancière (2012, p. 59), seria

a eficácia de uma desconexão, de uma ruptura da relação entre as produções das habilidades artísticas e dos fins sociais definidos, entre formas sensíveis, significações que podem nela ser lidas e efeitos que elas podem produzir.

É importante frisar que o dissenso não diria respeito a conflitos de ideias ou sentimentos, mas a conflitos de vários regimes de sensorialidade.

Com isso, estamos vislumbrando os efeitos técnicos do tempo, os quais Lacan (1998a) elucidou em seus escritos. Na clínica, existiria um impasse do tempo, já que “o inconsciente demanda tempo para se revelar” (p. 314) e, como analistas, não temos como prevê-lo. Quando Lacan (1998b) menciona o tempo lógico, está se referindo ao tempo do sujeito do inconsciente, ou seja, àquele tempo que não pode ser mensurado. Se pensarmos nessa relação tempo/inconsciente a partir do campo das artes, a ideia é a mesma. Se na clínica não temos como ter um controle sobre esse tempo, tampouco teremos nas experiências que concernem às artes.

No entanto, se tomamos o cinema a partir do desenvolvimento de Tarkovski, como um produto advindo do tempo, podemos nos aproximar das relações que os sujeitos podem estabelecer com esse tempo outro que diz de suas (nossas) singularidades. Quando Lacan (1998a) disserta sobre os “efeitos técnicos do tempo”, está fazendo menção ao tempo de uma sessão de análise, na medida que o corte do analista proporciona um efeito de ruptura na cadeia significativa do sujeito, possibilitando um novo tempo para compreender e, por conseguinte, novas associações. Com isso, entendemos que o psicanalista está trazendo à tona as incidências subjetivas do tempo, aquilo que, em um

determinado tempo de análise, pode modificar um tempo indeterminado do inconsciente.

Dito de outro modo, é de uma outra temporalidade que estamos falando, que existiria como possibilidade em suas próprias dobras, uma espécie de *tempo no tempo*. É por isso que, segundo Deleuze (2005a), esse tempo não linear, ou não cronológico, não seria nada mais do que “o fora” como tempo, sob a condição da dobra. Logo, uma “violência do fora” seria condição de pensar, já que um sujeito pensante já constituído necessita de um abalo nas certezas constituintes. Para pensar, é preciso sair do campo do conhecido, andar em terras desconhecidas e inesperadas, sentir as forças desconhecidas que pungem desde fora (DELEUZE, 2005b). Nesse sentido, pensar é possibilidade, já que pode acontecer ou não, dependendo das forças desse encontro com o que não se sabe, com a causalidade.

Não é ao acaso que muitos espectadores escreviam ao diretor russo, fosse para fazer críticas, elogios, perguntas, comentários ou confissões sobre suas vidas. Seguem as palavras de uma operária de Novosibirsk, que escreveu a Tarkovski (2010, p. 8), após assistir *O espelho*:

Na semana passada, vi o seu filme quatro vezes. E não fui ao cinema simplesmente para vê-lo. Mas, também, para passar algumas horas vivendo uma vida real, com artistas e seres humanos verdadeiros... Todas as coisas que me atormentam, tudo o que não tenho e desejaria ter, que me deixa indignada, enojada ou que me sufoca, todas as coisas que me iluminam e me aquecem, e pelas quais vivo, e tudo aquilo que me destrói – está tudo ali, no seu filme; vejo-o como se num espelho. Pela primeira vez na minha vida um filme tornou-se algo real para mim, e é por essa razão que vou vê-lo: quero impregnar-me dele, para que possa realmente sentir-me viva.

Em outro momento, um professor da mesma cidade escreve:

*Nunca escrevi a nenhum autor para dizer o que sinto sobre um livro ou filme. Este, porém, é um caso especial: o filme *livra o homem do encantamento do silêncio*, permite que ele liberte o espírito das ansiedades e das coisas vãs que o oprimem. Participei de um debate sobre o filme. Tanto os “físicos” quanto os “líricos” foram unânimes: o filme é profundamente humano, honesto e relevante – tudo isso se deve ao seu autor. E todos os que falaram, disseram: “Este filme fala de mim” (TARKOVSKI, 2010, p. 5).*

Cartas como essas deixam clara a potência do cinema em movimentar algo da subjetividade dos espectadores, tocando no mais estranho e no mais familiar de cada um. Nesse sentido, é o tempo em seus desdobramentos que opera, causando um abalo que necessita ser narrado e endereçado a alguém. O inquietante irrompe dando notícias do que não se sabe.

Portanto, pelas vias do dissenso, das rupturas causadas por uma estética utópica, Tarkovski e tantos outros artistas que ousaram em seus contextos possibilitaram aberturas para se pensar mais além do já consagrado. A arte, aqui, é feita para movimentar, cortar, abrir linhas de fuga.

Considerações transitórias

A arte plasma nossa compreensão do mundo e de nós mesmos. Ao transitarmos pelo cinema de Tarkovski, em seu **tempo no tempo**, percebemos os efeitos desse “realismo subjetivo” em nossas experiências de vislumbre do próprio mundo. Uma estética utópica, por sua constituição iconoclasta, dá alento ao novo pelo espaço de reflexão que abre naquilo já afamado como verdade. Dito de outro modo, em vez de nos encarcerar em um fascínio infinito, nos lança questões pelas vias do equívoco.

A partir do dissenso, de uma certa “violência do fora”, coloca em cena o pensar, que seria a condição de qualquer movimento cultural. Assim, de uma utopia estética a uma estética utópica, o significante utopia ganha motilidade revelando que é pelo pulsar da linguagem, seja ela qual for, que a cultura ganha

novos tons fugindo das armadilhas que pregam sentidos unívocos aos detalhes do mundo. Em suma, a possibilidade de pensar fora das fantasias emolduradas, cortando por dentro as formas já consagradas.

Referências

- A INFÂNCIA DE IVAN. Direção de Andrei Tarkovski. União Soviética: Mosfilm, 1962.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Tradução de Nélio Schneider e Werner Fucks. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Tradução de Claudia Sant'Anna Martins São Paulo: Brasiliense, 2005a.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005b.
- DOBRENKO, Evgeny. A cultura soviética entre a revolução e o stalinismo. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 31, n. 91, p. 25-39, set.-dez., 2017.
- FREDERICO, Celso. Movimentos artísticos e política cultural. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 32, n. 92, p. 105-118, jan.-abr., 2018.
- JACOBY, Russel. *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- JALLAGEAS, Neide. O Sol negro de Andriêi Arsiênievich Tarkóvski (ou os primeiros quatro minutos e vinte e dois segundos que definiram um cinema). *ARS*, São Paulo, v. 5, n. 9, p. 128-141, 2007.
- KHRUSHCHOV, Nikita. *The secret speech in the 20th congress of the communist party of the Soviet Union*. Disponível em: <https://www.marxists.org/archive/khrushchev/1956/02/24.htm>. Acesso em: 18 ago. 2020.

- LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. *In: Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998a. p. 238-324.
- LACAN, Jacques. O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada. *In: Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998b. p. 197-213.
- MARSHALL, Herbert. The new wave in soviet cinema. In: Lawton, Anna (org.). *The red screen: politics, society, art in soviet cinema*. London: Routledge, 1992. p. 173-190.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernardet. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- O ENCOURAÇADO POTESKIN. Dirigido por Sergei Eisenstein. União Soviética: Goskino, 1927.
- O ESPELHO. Dirigido por Andrei Tarkovski. União Soviética: Mosfilm, 1975.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C, Benedetti. São Paulo: WMF Martin Fontes, 2012.
- SOUSA, Edson Luiz André. Por uma cultura da utopia. *E-topia: revista eletrônica de estudos sobre a utopia*, n. 12, 2011.
- TARKOVSKI, Andrei. A. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- THOMPSON, K.; BORDWELL, D. (2002). *Film story: an introduction*. 2. ed. New York: McGraw-Hill, 2002.
- UM homem com uma câmera. Dirigido por Dziga Vertov. União Soviética: filme experimental, 1929.
- WEINMANN, Amadeu de Oliveira. Sobre a análise fílmica psicanalítica. *Subjetividades*, Fortaleza, v. 17, n. 1, p. 1-11, jan. 2017.

