

As aporias do sagrado e do sublime no cinema de Andrei Tarkovski

The apories of the sacred and the sublime in Andrei Tarkovski's films

Las aporías de lo sagrado y lo sublime en las películas de Andrei Tarkovski

DAVID THYAGO LUIZ SILVA

Universidade Federal de Pernambuco

Resumo

A contribuição deste artigo reside em uma tentativa de equacionar o problema que envolve os estudos estéticos e sua relação com o sagrado, a partir do aporte teórico de Rudolf Otto sobre o numinoso e dos cânones filosóficos da categoria do sublime, feito Schiller e Longino, desaguando, assim, no potente cinema do diretor russo Andrei Tarkovski, especificamente, em seu filme *O espelho* (1975); e também por seu pensamento teórico, cuja ideia percebia nas imagens cinematográficas janelas, por assim dizer, em que o homem pode ter acesso a fruições espirituais. Apesar da dificuldade intrínseca do problema, queremos demonstrar, através de exemplos do filme, a relação fronteira que a obra do cineasta russo manteve entre uma experiência genuinamente estética e uma experiência que flerte com o sagrado.

Palavras-chave: sagrado; sublime; cinema; Andrei Tarkovski

David Thyago Luiz Silva é Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE-2020) e graduado em Cinema e Audiovisual pela mesma instituição (2017). Foi pesquisador do Grupo de Pesquisa Narrativas Contemporâneas (UFPE) entre 2018-2020. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Cinema. Ministrou em seu estágio docente a disciplina “As estruturas sagradas e simbólicas da imagem” para turma do curso de Jornalismo na UFPE. Interessa-se pelos seguintes temas: estética; experiência estética; imaginário; história do cinema, teoria do cinema; literatura e cultura brasileira. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7623264122130289>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4458-2666>. E-mail: silvathyago@hotmail.com

Abstract

The contribution of article resides in an attempt to solve the problem that involve aesthetic studies and their relationship between with the sacred., based on the theoretical contribution of Rudolf Otto on the numinous and philosophical canons of the category of the sublime, made by Schiller and Longino, resulting in, thus, in the powerful cinema of the Russian director Andrei Tarkovsky, specifically, in his film *The mirror* (1975); and also for his theoretical thinking, whose idea he perceived in cinematographic images windows, so to speak, in which man can have access to spiritual enjoyments. Despite the intrinsic difficulty of the problem, we want to demonstrate, through examples from the film, the border relationship that the work of the Russian filmmaker maintained between a genuinely aesthetic experience and an experience that flirts with the sacred.

Palabras clave: sacred; sublime; cinema; Andrei Tarkovsky

Resumen

El aporte de este artículo reside en un intento de resolver el problema de los estudios estéticos y su relación con lo sagrado, a partir del aporte teórico de Rudolf Otto sobre los numinosos y cánones filosóficos de la categoría de lo sublime, realizado por Schiller y Longino, dando lugar, así, al potente cine de director ruso Andrei Tarkovsky, concretamente, en su película *El espejo* (1975); y también por su pensamiento teórico, cuya idea percibió en ventanas de imágenes cinematográficas, por así decirlo, en las que el hombre puede acceder a los goces espirituales. A pesar de la dificultad intrínseca del problema, queremos demostrar a través de ejemplos del filme, la relación fronteriza que mantenía la obra del cineasta ruso entre una experiencia genuinamente estética y una experiencia que coquetea con lo sagrado.

Palabras clave: sagrado; sublime; cine; Andrei Tarkovsky

Do Numinoso

A categoria do numinoso é um alargamento constante de como a experiência religiosa se dá nas instâncias do sujeito. Então, quando falamos de experiência numinosa, estamos falando de uma experiência religiosa. Lembremos, no entanto, do próprio indicativo de Rudolf Otto, autor que desenvolveu o termo, sobre como isso se aplica às questões da ética e do belo. Pois assim como o belo foi se desconectando de um fim moral para uma contemplação da arte em si: a arte pela a arte, o sagrado também ganhou um espaço profano de sacralidade, como comprova Mircea Eliade em sua clássica obra, *O sagrado e o profano*, que todo homem guarda herança memorativa do *homo religiosus*. Enquanto o homem moderno, portanto, irreligioso, neste sentido, que Eliade aplica, vive despretensiosamente as mesmices do dia a dia, jurando assim, não evocar um passado que custa atualizar, o *homo religiosus*, atualiza, por assim dizer, de fato, a esfera de uma realidade *in illo tempore*.

A experiência religiosa enquanto numinosa e, sobretudo, no que tange a própria experiência está ligada a subjetividade¹ do indivíduo ante a presença de uma manifestação contundente, no qual altera a interioridade do sujeito. Nessa situação específica de alteração, é o que podemos chamar de conversão. Isso está presente no *instante* kierkegaardiano. O *instante* seria esse fenômeno de encontro e alteração do eu ante o sagrado, mas destoa do numinoso no tocante às suas alterações confessionais *a posteriori*, sobretudo, tendo em vista, que a experiência do numinoso é uma categoria *a priori*.

Não obstante de sua não conceptualização, o numinoso, que poderíamos alargar como possível no que tange a subjetividade e na necessidade de haver um sujeito aberto à experiência, Otto diz que o numinoso pode ser provocado e com isso captado apenas por experiência. Se observarmos o momento de encontro com o numinoso como uma experiência religiosa, e como experiência em si, devemos apreender determinados métodos. “Na fenomenologia, a descrição visa à redução eidética, ou seja, à contemplação da essência do fenômeno que é o objeto de investigação.” (QUAGLIO, 2014, p. 67). Ou seja, na redução eidética, a intuição revela uma possibilidade de capturar os fenômenos puros, em suas essências, enquanto experiência na categoria de indissociável do sujeito.

Clive Bell (2009) acredita que o escritor sorteado a falar sobre estética possui um limiar entre a experiência e o talento artístico. Não é nem um talentoso Cervantes que nos delicia com sua costura estilística, nem um

¹ O excesso de subjetivismo no tocante à experiência religiosa é comum a experiências mais tradicionais, que com a influência do kantismo e, sobretudo, após o estudo de William James sobre o assunto, deslocou tudo para o sujeito em detrimento do objeto.

insensível quanto o apreço de reconhecimento ante a obra. Acredito, que ainda que para Otto, o numinoso se concretize como uma categoria *a priori*, não há dúvida que a sensibilidade de interação com o tema do numinoso demanda certa sensibilidade espiritual. Ora, mas não seria praticamente a mesma coisa? Quem pende a uma sensibilidade estética seria como um músico com afinidade a instrumentos de corda, no qual, se mobilizaria em vários outros instrumentos de corda com mais facilidade, diferente, decerto, do seu instrumento oficial, assim a sensibilidade espiritual estaria nesse lugar de afinidade com a questão estética.

Assim sendo, podemos não só nos sensibilizar, mas entender com profundidade as ligações de nossas próprias experiências sejam elas estéticas ou espirituais. Mas fazemos um mapeamento em nossa memória de quando nos deparamos com semelhante sensação de encontro com o numinoso. Seja na própria vida ou na arte. Focados, vale ressaltar, na essência da presença viva que se dá do sagrado. Este é um encontro vivo. Não se trata de especulações filosóficas, teológicas, estéticas, enfim, teóricas, simplesmente. É um encontro com a vida, fora do quarto, como a arte deve ser. E mesmo enquanto teoria, no vivaz salto das entrelinhas pulsantes de um discurso.

Há vários fatores que compõem a categoria do numinoso, que o caracteriza e o fazem reconhecível. Estou falando do “sentimento de estado de criatura”, do mistério, do fascinante, do “totalmente outro”, do *mysterium tremendum* que Rudolf Otto especifica como produção do objeto sagrado.

O que é o numinoso em si mesmo? Como categoria não racional, no tocante a não possibilidade de conceituá-la, como descrevê-lo, então? Poderíamos dizer que é aquilo que

arrebata e comove desta ou daquela maneira a alma humana. É a tonalidade desta emoção que devemos procurar fazer compreender, demonstrando, ainda aqui, as suas relações e a sua oposição a sentimentos próximos, esforçando-nos ao mesmo tempo, por dá-lo a conhecer como por ressonância, através de expressões simbólicas. (OTTO, 2005, p. 21).

Essa expressão simbólica pode ser anexada à arte como valor arbitrário, conotativo. Seria possível, então, considerar o fator que rodeia tal vivência do numinoso em comum com as artísticas?

O sentimento que se assemelha, para Otto, ao recorrer, e para a experiência religiosa, as instâncias subjetivas e coletivas de prática de culto e exaltação a um deus, presente em uma partilha, onde todos depositem sua fé em um ser superior ao seu eu, pode ser expressido através do termo: *mysterium tremendum*. Mistério que causa arrepio.

O sentimento que provoca pode espalhar-se na alma como uma onda apaziguadora, a que se segue então a vaga quietude de um profundo recolhimento. Este sentimento pode assim reformar-se num estado de alma constantemente fluido, semelhante a uma ressonância que se prolonga durante muito tempo, mas que acaba por extinguir-se na alma que retoma o seu estado profano. Também pode ressurgir bruscamente na alma com choques e convulsões. Pode levar a estranhas excitações, ao inebriamento, aos arrebatamentos, ao êxtase. Tem formas selvagens e demoníacas. Pode degradar-se e quase confundir-se com o arrepio e o pasmo de horror experimentado diante dos espectros. Tem graus inferiores, manifestações brutais e bárbaras, possuindo uma capacidade de desenvolvimento com que se refina, se purifica, se sublima. Pode transformar-se no silencioso e humilde estremecimento da criatura que fica interdita... em presença daquilo que está, num mistério inefável, acima de toda a criatura. (Idem, p. 22).

Com isso expressamos apenas um valor dicionário: expressos por outras palavras que comumente pulsam em outro sentido. O conceito não se manifesta. Paralisa-se no campo do irracional, ou seja, no campo em que atua o sagrado, onde a mente humana tem dificuldade em apreender o mundo.

Entendemos, no entanto, que o *tremendum* seria uma espécie de pavor, um medo, diferente de todos os outros medos possíveis. Guardado no coração em um lugar à parte, escondido, mas que se abre como um recôndito de esperança paradoxal que sai à procura de encontrar aquilo que esvazia e completa seu ser. Pois esse temor é o que delimita quem você é, e quem o Ser superior a você é. E por delimitar, esclarece sua baixa potência ante a ele e a total carga positiva de poder e autoridade que este outro exerce sobre você.

O “totalmente outro” está ligado à categoria do *mysterium*. Este reconhecimento incognoscível advindo do *tremendum* que também denotaria um mistério, um místico, um fazer às escondidas, um espanto que paralisa.

O *mirum* é um termo empregado por Otto que contribui para a compreensão do *mysterium*. Aquele não é em si admiração, mas o espanto. A sensação do boquiaberto, “aquilo que nos é estranho e nos desconcerta, o que está absolutamente fora do domínio das coisas habituais, compreendidas, bem conhecidas e, por conseguinte, familiares; é o que se opõem a esta ordem de coisas”, como Moisés diante da sarça ardente, “nos enche do espanto que paralisa”. (Idem, p. 39).

Esse espanto pertinente ao *mirum*, não se contempla estritamente. O misterioso ocupa grande carga em potência. Poderíamos nós nos espantar daquilo que não conhecemos ainda? Ou da penumbra? Da incerteza? Certo que sim. Por isso é muito mais conveniente o misterioso ao mistério. Não

nos interrogamos, segundo Otto, se é misterioso um relógio, quando não simplesmente conhecemos de seu funcionamento interno. Mas diríamos que é misterioso o incompreendido. O sentimento misterioso não me acomete pela ignorância ante um objeto, mas pelo “totalmente outro” real que intrinsecamente me abateria. Como Santo Agostinho exemplifica:

“Que é aquilo que me entreluz e, sem detrimento, me abala o coração?! Sinto horror e entusiasmo. Horror, enquanto dele sou diferente. Entusiasmo, pelo que a ele me assemelho!”
Confissões (XI, 9, 1).

Do Sublime

Por ora, introduziu-se a categoria do sublime, enquanto sensibilidade específica do campo da estética, encontrando nela, uma semelhança ao percebermos nossa limitação e sua (o sublime) superioridade. Otto, como visto, aponta ao estado de dependência do objeto numinoso. Schiller também fala desta questão dependente quando se refere ao sublime, afirma que “somos dependentes na medida em que algo *fora* de nós contém o fundamento pelo qual algo *em* nós se torna possível.” (SCHILLER, 2011, p. 22). Embora Otto qualifique sua dependência ante o objeto *numinoso*, por meio do “sentimento de criatura” como diferente de todos os outros sentimentos de dependência, seria possível afirmar que tal dependência se assemelha à dependência sublime em Schiller?

Se pensarmos sob a ótica ottoniana, há total sentido. Quando nos deparamos com o numinoso, por ser ele superior e espiritual, nos traria completude, ainda que por um instante, nos traria o encontro de si mesmo, desse eu dialético kierkegaardiano. Ao nos depararmos com o numinoso, por assim dizer, encontraríamos aquilo que está *fora* de nós, mas se tornaria possível, contendo ele o fundamento necessário para completar o que há *em* nós. Abismo chama abismo, por outras profundezas e almas. Nossa alma, de igual modo, se completaria em um sublime estado de “numinosidade”. Nosso eu, segundo Schiller, se encontra de formas diferentes mediante o objeto sublime. Este filósofo, fortemente influenciado por Kant, aplica em seus escritos sobre o sublime, duas relações diferentes em tal categoria, a saber, o sublime teórico e o sublime prático.

Para melhor compreensão do sublime teórico, é necessário percebermos que em seu desenvolvimento, ele expõe como somos dependentes e nos faz notar essa dependência. “Provavelmente não carece de prova que nossa existência como seres sensíveis é dependente de condições naturais fora de nós.” (Ibidem, p. 24). Tal dependência alerta tudo que há em nós, em nossa

existência (*Daisen*), e, em nossa realidade física o impulso de autoconservação para nos manter vivos, ativos. Em outras palavras, Schiller está apontado para a advertência no temor ante o sublime teórico. “O sublime prático se diferencia, assim, do sublime teórico pelo fato de que o primeiro está em conflito com as condições de nossa existência, ao passo que o último apenas com as condições do conhecimento.” Assim, no prático, nossas forças são limitadoras e ele nos confronta a força física, enquanto o outro, as faculdades imaginativas. “Um exemplo do primeiro é o oceano em calmaria, o oceano em tempestade é um exemplo do segundo.” (Ibidem, p. 25). Um contradiz nosso conhecimento, o outro a nossa força.

A natureza, segundo esse autor, só se manifestaria no tipo prático, por ser temível. O que me faz pensar que o oceano em calmaria não deixa de ser natureza, contudo, não manifestante, mais ainda assim, imponente. Este temível inerente à natureza, poderíamos nós associá-lo ao “terror santo”, ao *mirum*? O sentimento de Moisés, por exemplo, novamente, no episódio da sarça ardente se assemelha ao de um faroleiro no farol de La Jument, na costa francesa?



FIGURA 1: Foto tirada de um helicóptero pelo fotógrafo Jean Guichard no momento em que o faroleiro Theophile Malignon abre a porta. Guichard ganhou o segundo lugar no World Press Photo, em 1990.

FONTE: JEAN GUICHARD

Considerado o farol mais perigoso do mundo, o sujeito que se depara com essa magnitude estonteante, com certeza, estaria de encontro com o sublime prático. Diante de uma potência como a imagem acima, e de Moisés na sarça ardente, poderíamos nos acometer de iguais sentimentos? O temor, então, não atrairia. No sublime teórico, seria possível melhor conexão, quanto o choque arbitrário tocara apenas nosso conhecimento na calmaria de um oceano.

Temos de nos preocupar, portanto, somente do primeiro caso (sublime teórico), no qual o objeto contra nós, quando *sabemos* estar *seguros* contra ele. Então, é apenas na imaginação que nos colocamos no caso em que esse poder seria capaz de atingir a nós mesmos, e em que toda resistência seria vã. O terrível está, assim, apenas na representação. Mas também a mera representação do temor já põe, quando bem vivaz, o impulso de conservação em movimento, e o que se segue é algo análogo àquilo que a sensação efetiva produziria. (Ibidem, p. 32-33).

Quando nos apegamos às questões imagéticas enquanto faculdades intelectivas, direcionamo-nos na transposição do sublime da natureza para o sublime artístico, sobretudo pelo acréscimo de um novo tipo de sublime: o *sublime patético*. Para sua existência é necessário duas condições, a saber, a representação vivaz do sofrimento e a representação da resistência contra o sofrimento. Por meio do primeiro, o objeto torna-se patético, no segundo, sublime. Em outras palavras, encontramos a princípio a representação em si daquilo que Aristóteles chama de *mimeses*, a imitação pela diferença. A pintura de uma banana, por exemplo, não necessariamente é uma manifestação artística, pode ser uma mera reprodução da banana, mas se a mão do artista passa por ela e imita-a pela diferença, aplicar-se-á a *mimese aristotélica*. Como o famoso quadro de René Magritte, *A traição das imagens* (ver fig. 2), onde o surrealista pinta um cachimbo e abaixo a frase: *Ceci n'est pas une pipe*². Neste caso, Magritte desestrutura a condição da coisa em si, evidenciando-a como a representação da coisa. O efeito desse choque sinestésico irrefutavelmente – ou não – se caracterizaria como uma manifestação artística.



FIGURA 2: A Traição das Imagens, quadro surrealista, pintado por René Magritte. FONTE: RENEMAGRITTE.ORG (1929)

² Isto não é um cachimbo.

Podemos assim notar como um temor encontra morada no coração daquele que vivencia o sublime por sua potência, seja de conhecimento ou físico, igualmente o numinoso assiste naqueles que se abrem ao momento do sagrado. Fitar o objeto, no que concerne às faculdades oculares é puramente natural, mas a sensibilidade que adentra as entranhas com o fato em si, é estritamente espiritual. Sendo assim, poderia olhar um oceano em tempestade e me render a uma sensibilidade sublime, de modo a ter consciência que levarei a pior ao mesmo tempo em que sou tomado por um estado de “sentimento de criatura”.

Sublimia Sacri

É no sublime, portanto, que podemos perceber a relação estética artística com o numinoso, embora o próprio sublime da natureza já demonstra bons indícios de como se dá tal relação. Longino influenciou certamente tais estudos sobre isso. Vejamos três características. Segundo Longino, a genialidade é inata e, portanto, não se adquire por ensino. Considera assim, escritores (artistas) que produzem sua obra *sublime*, acima de uma condição de mortal, “quase à magnitude divina.” Para além dessa condição, podemos perceber também esse processo de estilo como a definição de Bakhtin, cujo estudo sobre o estilo o proporcionou crer ser tal objeto o “conjunto de procedimentos de acabamento de um enunciado”, pensando o texto da obra de arte como esse enunciado. No caso, os recursos utilizados para elaborar tal discurso, como o fônico, morfológico, sintático etc (ou travelling, panorâmicas, mise-en-scène, correção de cor, no caso do cinema), “criam um efeito de sentido de individualidade”. (FIORIN, 2008, p. 46). Por isso, Andrei Tarkovski diz que:

O diretor revela sua individualidade sobretudo através do ritmo, da sua percepção do tempo. O ritmo dá cor a uma obra, imprimindo-lhe marcas estilísticas. Ele não é inventado, nem composto em bases arbitrárias e teóricas, mas nasce espontaneamente num filme, em resposta à consciência inata da vida que tem o diretor. (TARKOVSKI, 2010, p. 143).

E mais adiante:

O cinema é a única forma de arte em que o autor pode se considerar como o criador de uma realidade não convencional, literalmente, o criador de seu próprio mundo. No cinema, a tendência inata do homem para a auto afirmação encontra um dos seus meios de realização mais completos e diretos. Um filme é uma realidade emocional, e é assim que a plateia o recebe – como uma *segunda realidade*. (Idem, p. 211).

Condicionado ao tempo, o cinema mostra sua estilística, sua realidade inata, conectado ao de seu autor, para uma atmosfera transponível para a alma humana. Longino, portanto, em seu tratado está ligado a um efeito da poesia, e não necessariamente à retórica. O efeito poético, na verdade, causa-nos um paradoxo arrebatador imanente à poesia: o admirável. Ou poderíamos chamar de *mirum*? Por uma característica da alma humana, tal efeito nos captaria atraídos pelo verdadeiro sublime. Em êxtase, nossa alma saltaria pensando ela mesma ter criado o que ouviu. Em outras palavras, “o ouvinte identificaria nas passagens poéticas grandiosas sua própria tendência à elevação, sua capacidade de atingir o divino ou grandiosidade.” (SÜSSEKIND in SCHILLER, 2011, p. 79-80).

Quanto ao conteúdo sublime, é característico pela capacidade de surpreender na própria poética do discurso. O arrebatamento neste caso é uma surpresa daquilo que é extraordinário em momento oportuno. Portanto, podemos pontuar a questão do numinoso, no tocante a sua sensibilidade, como já visto, cuja semelhança nos deparamos junto ao objeto sublime, tanto em sua manifestação na natureza, quanto em sua manifestação na arte, compreendendo, então, que nesta há um efeito poético que permeia a obra e toca alma humana sedenta por um verdadeiro sublime. Lembrando também que o próprio *pathos*, a representação de um sofrimento é um tipo de efeito que causa um sublime através da sensibilidade ante tal representação.

De Tarkovski (I)

O *espelho* é um filme cuja produção de 1974 começa ainda no set do filme anterior de Tarkovski, *Solaris*, quando o diretor tem a necessidade de colocar para fora as emoções e lembranças de uma infância à espera do pai, na guerra, e da presença da mãe durante esses tempos tão difíceis. O filme nos mostra a vida de Alexei, um homem, que assim como seu pai, está no exército russo e vive longe de seu filho, Ignat. A partir disso, Alexei tenta se reaproximar de seu filho, enquanto tem lembranças da Segunda Grande Guerra e da dificuldade que enfrentou sem seu próprio pai e com sua mãe.

O filme abre com Ignat assistindo pela tevê uma sessão de hipnose. Logo depois, vemos a mãe de Alexei, no período da guerra, sobre uma cerca, olhando um campo enquanto fuma um cigarro. De entre o verde do campo e das árvores, surge, laconicamente, um homem em direção à mãe. O encontro lembra a passagem do Cristo com a mulher samaritana junto ao poço descrito em João, capítulo 4. O diálogo segue a mesma ideia. Uma mulher sem marido desvendada por um homem misterioso que desaparece pelo vento. O que me confirma semelhante condição na relação da cena com a bíblica, cristaliza-se pelo

poema do pai de Tarkovski:

*Cada um dos nossos encontros
Foi para nós uma aparição divina – em todo o
mundo sós. Audaciosa e ágio qual passarinho
Pela escada abaixo você corria,
Como uma vertigem, por dois degraus pulando e o lilás molhado
perfurando, E no seu feudo, atrás do espelho, você se escondia.
A noite chegou, e com um obséquio me
agraciou. O portão de altar abriu.
E na escuridão a sua divina nudez luziu.
“Bendito seja!” – disse à visão que para mim se
inclinou. Era ousada a minha bênção
Que me acordou, pois estava dormindo. [...]*

Arseny Tarkovski.

O despertar ante um encontro divino, logo no início do filme, nos coloca em grande sensibilidade devido às imagens no momento da narração: a mãe que chora pelo canto da casa, lágrimas infantis e fraternas pelo leite derramado, o fogo que queima a casa antiga enquanto ensopa o quadro com uma chuva fina. As cenas compõem cada detalhe de um sentimento da memória de uma criança russa, cuja infância pode ser de qualquer lugar e, na qual, incrivelmente, se desloca da diegese para a mente da sensibilidade do espectador. Poema e imagem, lado a lado, configuram-se uma construção de tempo, onde o passado se presentifica na tela em um estado de epifania.

Tarkovski parece criar uma imagem que foge do visível quando combinamos com esta cena inicial. Coloca-nos para além do que vemos e toca direto nosso encontro mais imediato de sensibilidade humana com o passado e com o presente. Como antenas ligadas, poderemos compreender assim as tais cartas iniciais do *Esculpir*, uns a possuem – as antenas – e as mantém em alerta, outros nem em alerta nem em nada, simplesmente indiferente.



FIGURA 3: A casa sendo despedaçada em sonho.
FONTE: ZERKALO (1975)

Os momentos mais oníricos do filme constituem um repertório ainda mais profundo. Quando a casa, no sonho da mãe, cai em pedaços, até parece que somos nós cuja fragilidade está tão escancarada no filme, quase sem piedade, que estamos, assim como a casa, desmoronando pela imensidão das inúmeras variáveis que não controlamos da vida.

De Tarkovski (II)

Quando pousamos nossos olhos nas imagens de *O espelho*, o que pensamos ou sentimos? Que tipo de reação esboçamos quando somos tocados pela criação artística do filme de Tarkovski? Aqueles que reagem diante do *frame* russo, com certeza estão correspondendo a uma experiência de ordem estética – e espiritual – a de um poema. *O espelho* é um poema. Cada verso filmico, afirma Jeremy Mark Robinson, é parte de um poema visual. A difícil compreensão do filme, e percebemos isso nas cartas que Tarkovski expõe em seu livro, *Esculpir o Tempo*, de espectadores que não conseguiam compreender a obra, considerando-a hermética demais, deve-se ao *pensamento* poético-filmico imanente³. Se pensarmos o filme como um poema, repleto de alusões, lirismo, metáforas, símbolos e imagens abstratas, conseguiremos capturar sua

³ O espelho carrega características de um poema, é pensado como um poema. No entanto, é um filme. É cinema em sua forma, e poético em sua substância.

comunicação como a voz pertencente a toda poética que pula do autor ao leitor ao cravar no coração o som. A montagem é, portanto, construída em um ritmo poético, o mesmo ritmo inerente a todo poema, razão pela qual Tarkovski demorou tanto na montagem desse filme. Encontrar uma consistência poética nas imagens captadas, de forma a se criar um sentido, não fora um simples trabalho. A memória presente no filme nos remete a infância do cineasta russo, ao mesmo tempo, que nos toca a alma juvenil não vivida nos espaços construídos pelo diretor e reinventados em nossa mente. No ensaio de Adalberto Müller sobre Tarkovski, na revista Cult, ele diz:

Boa parte da compreensão que se pode ter dos filmes de Tarkovski depende de uma correta compreensão de seu contexto, sim, mas os seus *elementos* (em russo, *stikhiia*, palavra próxima de *stikhii*, poesia) são acima de tudo materiais (água, terra, fogo, sons, ruínas, casas). Esses *elementos* (*stikhiia*) constituem aquela materialidade que, segundo H. U. Gumbrecht, produz presença, e determinam a atmosfera ou a ambiência dos filmes, caracterizam o seu modo próprio de produzir efeitos (de produzir presença): através de um cinema de elementos (*stikhiia*) que é um cinema de poesia (*stikhii*). É, pois, nos elementos materiais que Tarkovski funda a sua visão poética de mundo. (MÜLLER, 2016, p. 42-43).

Portanto, a construção do cinema de Tarkovski se dá por elementos poéticos que constituem uma presença. Quando Gumbrecht (2012) fala de materialidades produzidas, ele faz questão de deixar claro sua conceptualização de *presença* e *produção*, a fim de não causar uma confusão de ordem epistemológica.

Como *produção*, ele entende a palavra em sua raiz etimológica, do latim *producere*, que quer dizer, “trazer para adiante”. Por *presença*, seu sentido espacial e não temporal, ou seja, a coisa presente. Assim, o termo produção de presença significa aquilo que colocamos adiante de nós em um estado presente, aquilo que é tangível por corpos humanos. Tais objetos possíveis de serem tocados *em presença*, Gumbrecht chama de “materialidade da comunicação”. A referência de Müller toca os elementos *materiais* do cinema de Tarkovski, em uma presença metafísica, no sentido gumbrechtiniano, tendo em vista que sua *stikhii* transcende a diegese fílmica e toque os espectadores sensíveis a tal relação.

Os elementos presentes em *O espelho*, por definição, não estão jogados à toa nas cenas – mesmo que o filme seja quase um fluxo de consciência não literário, posto que seja cinematográfico, embora poético. Um elemento de grande potência do cinema de Tarkovski é a chuva. Na verdade, a chuva é praticamente uma personagem, uma força narrativa impregnada na obra. E não só sua

imagem representada na tela, mas seu som é uma potência avassaladora, cujo ritmo maximiza o efeito estético da imagem. “Traditionally, rain symbolizes beauty, purification, fecundity, revelation, divinity, blessing.” (COOPER in ROBINSON, p. 159, 2006). Em *O espelho*, isso não está totalmente presente, ou seja, a chuva não representa claramente isso em sentido amplo. No entanto, este lugar de benção e fertilidade, fortemente representada pela figura feminina, como aponta Eliade, conecta-se com a figura da mãe no filme. Quando percebemos a mãe, percebemos a chuva na fase da infância. A mãe é uma presença viva em todo filme, já que marcou a própria vida do diretor.



FIG. 4.1



FIG. 4.2



FIG. 4.3

FIGURA 4.1 – Masha correndo ao trabalho.

FIGURA 4.2 – A casa em chamas.

FIGURA 4.3 – Masha tomando banho.

FONTE: ZERKALO (1975)

Na figura acima (fig. 4.2), por exemplo, acontece o primeiro evento misterioso do filme, quando a casa em chamas é emoldurada pelos pingos de chuva vindo do telhado. Quando Masha corre até o trabalho e toma banho, a chuva é um elemento de purificação e regeneração, associada à infância (ROBINSON, 2006). A água e o fogo podem significar, miticamente, o Pai do

Céu e a Mãe Natureza. A água está em primeiro plano e o fogo em segundo. O fogo representa o pai, distante. A água, próxima, a mãe, a qual apaga o fogo. Este se apresenta também com uma explicação religiosa no filme. Há um diálogo, na verdade, entre o pai e a mãe em *O espelho* sobre o caso da sarça ardente. Neste momento, já tão mencionado em nosso artigo, a câmera fixa-se na mãe, dando-lhe uma dimensão sagrada. O fogo, neste momento, representa uma consumação de pureza, de refinar-se em apresentação imaculada diante de Deus. Por que nada disso apareceu a mim?, a mãe indaga consigo mesma, referindo-se a sarça ardente, após vislumbrar um pequeno arbusto em chamas que Ignat provoca. Antes disso, no mesmo diálogo, o pai provoca: “A função do poeta é causar emoções espirituais, não educar idólatras.”. É neste momento que percebemos com clareza a sarça ardente do filme. Moisés vê Deus na sarça, a personagem se percebe com esta necessidade, enquanto simboliza o próprio sagrado e quanto nós, nos sensibilizamos com a construção estético-espiritual da cena.

As imagens em Tarkovski, portanto, produz uma presença do sagrado. Provam, enquanto imagens poéticas, essas “emoções espirituais” no qual se refere o pai, personagem do filme, e o próprio diretor.

A materialização do sagrado em atmosferas pressupõe uma concomitante desmaterialização, pois é próprio do sistema icônico relacionar o visível e o invisível, o audível e o inaudível. Dito de outro modo, o sagrado, no cinema de Tarkovski, é como a neblina, no momento em que se desfaz em *Nostalgia*; é como a superfície nebulosa do planeta Solaris; é como o vapor do copo sobre a mesa em *O espelho*: está ali, mas está se desfazendo quando a queremos ver. (MÜLLER, 2016, p. 43).

Isto é, um mistério que se revela, se escondendo em arte. Até porque, as imagens são feitas para representar algo diferente do que o olho vê, em Iconologia. Diante da imagem artística (e cinematográfica), na qual Didi-Huberman (2013) aponta daquilo que nós percebemos enquanto visível, invisível e legível de uma imagem. Quando o visível é tudo aquilo que é percebido na imagem; o invisível, o notável, o perceptível, sensível sem ser visível; por fim, o legível é a traduzibilidade entre o visível e o invisível, as alegorias presentes. O cinema de Tarkovski acontece, então, na tensão entre o que vemos e o que não vemos; entre o que sentimos e aquilo que nos escapa. Como o vapor do copo apontado por Müller.

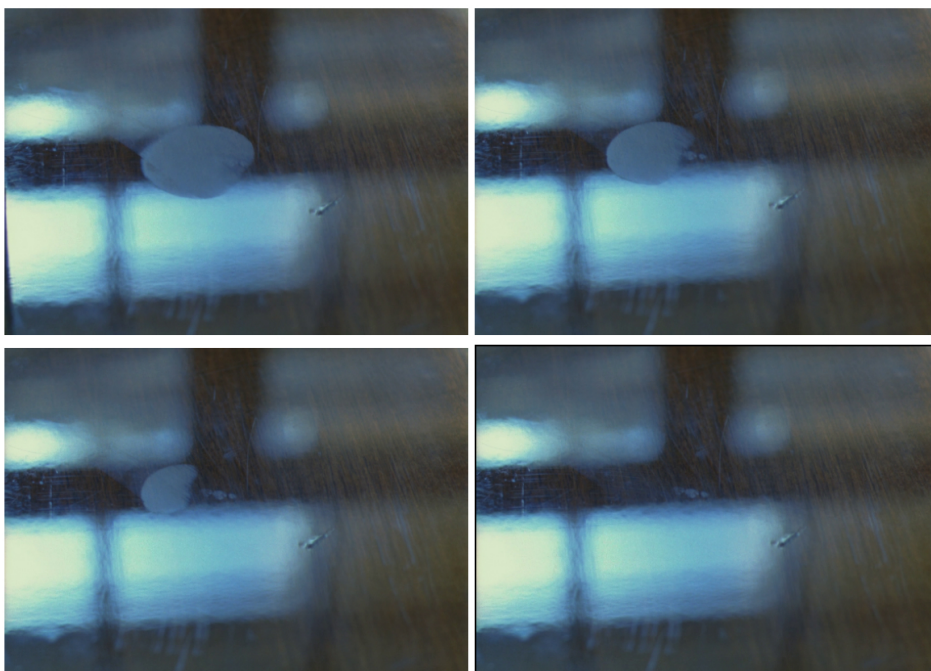


FIGURA 5: O vapor do copo sobre a mesa, se esmaece. Quando pensamos que vemos, já não mais há.
 FONTE: ZERKALO (1975)

Se voltarmos ao exemplo da sarça ardente, encontraremos também aquilo que é dito sem dizer e o perceptível no invisível. O texto de Êxodo, onde se encontra tal passagem, remete também a uma esperança de liberdade pautada no desconhecido. Quando Deus se apresenta a Moisés, diz ser o Deus de Abraão, Isaque e Jacó. Porém, quando interrogado por Moisés que nome daria quando o perguntassem, Deus responde: “YHWH”, que quer dizer “Eu Sou quem Eu Sou” ou “*Aquele que É o Ser que Ele É*”⁴.

O tetragrama sagrado YHWH é um mistério que apresenta em seu efeito sonoro uma espécie daquilo que não sabemos que está sendo liberado na atmosfera, mas podemos perceber o que se libera. É esse atrito, ênfase, entre

⁴ “O Nome de Deus é impronunciável; ele é simbolizado por quatro letras: o *yod*, o *hé*, o *vav*, o *hé*. O Nome é igualmente intraduzível; ‘Aquele que é o Ser que Ele É’ não passa do eco da Realidade que esse nome indica. O nome é um ‘ícone sonoro’, não define nem descreve o que ele convida descobrir. Os cabalistas apontam para o fato de que a palavra amor em hebraico, *Ahava*, escreve-se *Aleph*, *hé*, *bet*, *hé*; seu valor numérico é treze. Quando dois amores se encontram, a soma fica $13 + 13 = 26$, que é a mesma cifra do tetragrama YHWH: $10 + 5 + 6 + 5 = 26$. O ícone pode ser considerado um mundo intermediário, *emtsa* em hebraico: ele é construído pelo Amor que vem da fonte da luz voltada para o mundo, bem como do amor do mundo voltado pra a fonte da luz ($13 + 13$). Ele é assim um local de encontro e de relação onde se pode desvelar (*apocalypsis*) um pouco do segredo de YHWH, ‘o Ser que É o que Ele É’, o que o apóstolo João apresentará justamente como ‘Amor’ (1 Jo 3), ágape em grego.” Glossário do livro *O Ícone*, de Jean-Yves Leloup.

negativo e positivo, mundo de paradoxos que se manifestam concomitantemente nos espaços estético e sagrado da obra de Tarkovski. A arte nasce por uma necessidade espiritual de ser no mundo, de se fazer presente nos corpos humanos que a tangem enquanto genuína arte do espírito.

Essa imagem artisticamente espiritual se dá em Tarkovski por sua indivisibilidade e por sua inapreensível corporificação do mundo real por meio de uma consciência, pois “não podemos perceber o universo em sua totalidade, mas a imagem poética é capaz de exprimir essa totalidade” (TARKOVSKI, 2010, p. 123). Por isso, é de suma importância para o artista ser verdadeiro consigo mesmo. Ministrando vida em suas obras, carregá-las de simplicidade e daquilo que os torna humanos. Na síntese da vida, Tarkovski se fascina com o *haikai* cuja força poética cultiva “imagens de tal forma que elas nada significam para além de si mesmas, ao mesmo que, por expressarem tanto, torna-se impossível apreender seu significado final.” (Ibidem, p. 124).

Haikai de Bashô.

*Um velho lago silencioso
Salta rã na água
Um chape quebra o silêncio.*

Ou:

*Colmo cortado para o teto
Sobre os tocos esquecidos
Caem flocos de neve.*

Mais este:

*Por que esta letargia?
Mal conseguiram me acordar...
Ruído da chuva de primavera.*

Por fim:

*Não, não para minha casa
Veio o guarda-chuva tamborilante;
Foi para o meu vizinho.⁵*

⁵ *Haikai* extraído do livro *Esculpir o Tempo*, de Andrei Tarkovski, p. 124 e p. 132.

O sentido está contido fora dos versos. O que comunica, nos versos, é transcendente ao visível. A imagem artística, assim como Didi-Huberman nos confirmou mais acima, reitera essa experiência estética além da forma, ainda que elementos (como os visto, presentes na obra) se consolida como uma espécie de métrica, o ritmo entoado da construção de Tarkovski, enquanto escultor de uma obra de arte mimética por natureza e transcendente por consciência espiritual de seu entendimento artístico, firma ontologicamente sua transmissão de arte e de sagrado.

Em suma, “a imagem não é certo *significativo* expressado pelo diretor, mas um mundo inteiro refletido como que nua gota d’água.” (Ibidem, p. 130). A realidade que está expressa na imagem condiz com uma experiência de mundo como um todo do autor. Com isso, ao nos depararmos com tal imagem, somos impregnados por uma vida que não é nossa, mas também vivemos, ou passamos a vivê-la a partir de então, apropriados por sentimentos que

conhecemos bem, mas que talvez nunca o sentíssemos antes, repletos de uma emoção que passeia pela alma, mas não sabemos como chamá-la para se aproximar ou se afastar, tal emoção simplesmente passeia com autoridade e intimidade, confundindo-nos a verdade, embora seja ela sincera, e, nos acometendo, enfim, do espiritual.

Das considerações finais

Quando nos deparamos com a imagem produzida por Tarkovski, carregada de elementos que transmitem uma sensação de sagrado, podemos inferir uma espécie de mise-en-scène, cuja construção nos tocara a tal ponto, que seu sublime patético, este que nos comove devido sua representação e reconhecimento de ações humanas, nos acometeria de um estado semelhante no encontro com o numinoso. Já que começamos pelo fim, façamos um breve rastreio pelos cômodos que se tocam e impulsionam tal encontro entre áreas, a saber, o numinoso, o sublime, *O espelho*.

Não podemos nos esquecer da intenção de Tarkovski quando de sua película vazia e sua inquietação em preenchê-la. Está firmada na transmissão espiritual. Sim, mas isso já foi exaustivamente contemplado. O que quer dizer, afinal? Os impulsos humanos que de forma sincera e provida de cadeias que transcendem o ser e tocam a alma, se deslocam para o espectador, como cúmplices de um crime, parceiros inigualáveis de um processo artístico. A obra completa, inteira para um espectador. Apenas um. Todos nós. No entanto, um. Como se fosse feita apenas assim. No intuito de uma audiência una. Percebamos como isso anula completamente o caráter educacional da arte, mas está na sensação, nas emoções vivas. Aflorar tais emoções é a missão integral da

arte. Preparar na vida, tão efêmera que é, como um vapor, para a misteriosa eternidade da morte. O artista se assemelharia assim a um semeador, cujos pés correm depressa pelas ruas a procura de terras férteis, tais terras, os corações humanos, que se colocarem disponíveis, receptíveis ao encontro, abrirá não só seu coração e sua alma, mas seu espírito para a obra que o acolhe e o prepara para a eternidade.

O religioso, presentificado através do numinoso, evoca nos corações humanos precisamente o desejo pelo eterno. O desejo, como já dizia Platão pela voz de Sócrates, é a ausência. Desejamos na ausência e quando a temos já não desejamos mais. Essa ausência da eternidade, tão competente ao homem moderno, que já não mais mede o mundo por si, nos mostra a nós mesmo, como diante de um espelho, nossa finitude e necessidade de escapismo transcendente, encontrando assim, para os homens providos de inclinação para o mistério, a se deparar com o numinoso e dele temer, dele reconhecer sua condição de “estado de criatura”, o “totalmente outro” que nos remete uma dependência diferente de todos os outros sentimentos de dependência, presente em uma experiência seja sublime, seja numinosa, seja artística.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. 4ª ed. Trad., prefácio e introdução de Eudoro de Sousa. S.L.: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1994.

BARTHES, Roland. **A câmera clara: nota sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

BELL, Clive. **Arte**. 1ª ed. – Edições Texto e Grafia, Lda, 2009.

DIDI-HUBERMAN, George. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: A essência das religiões**. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao Pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade de Juízo*. In: DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo**. 3ª ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2015.

LELOUP, Jean-Yves. **O Ícone**: uma escola do olhar. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

MÜLLER, Adalberto. **Ambiências do sagrado**. [Editorial]. *Revista Cult*, n. 214, p. 42-43, jul., 2016.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**. Lisboa: Edições 70, 2005.

QUAGLIO, Humberto Araújo. **Fenomenologia da experiência religiosa em Kierkegaard e Rudolf Otto**. São Paulo: Editora LiberArs, 2014.

ROBINSON, Jeremy Mark. **The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky**. United Kingdom, 2006.

SCHILLER, Friedrich. **Do sublime ao trágico**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2011.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. 2ª Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Submissão: 24/06/2022

Aprovação: 28/11/2022