

Um Olhar Teopoético:
Teologia e cinema em *O Sacrifício*, de Andrei Tarkovski

Joe Marçal Gonçalves dos Santos

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS

Reitor

Marcelo Fernandes de Aquino, SJ

Vice-reitor

Aloysio Bohnen, SJ

Instituto Humanitas Unisinos

Diretor

Inácio Neutzling, SJ

Diretora adjunta

Hiliana Reis

Gerente administrativo

Jacinto Schneider

Cadernos Teologia Pública

Ano III – Nº 26 – 2006

ISSN 1807-0590

Responsável técnica

Cleusa Maria Andreatta

Revisão

Mardilê Friedrich Fabre

Secretaria

Caren Joana Sbabo

Editoração eletrônica

Rafael Tarcísio Forneck

Impressão

Impressos Portão

Editor

Prof. Dr. Inácio Neutzling – Unisinos

Conselho editorial

Profa. Dra. Cleusa Maria Andreatta – Unisinos

Prof. MS Gilberto Antônio Faggion – Unisinos

Prof. MS Laurício Neumann – Unisinos

MS Rosa Maria Serra Bavaresco – Unisinos

Profa. Dra. Marilene Maia – Unisinos

Esp. Susana Rocca – Unisinos

Profa. MS Vera Regina Schmitz – Unisinos

Conselho científico

Profa. Dra. Edla Eggert – Unisinos – Doutora em Teologia

Prof. Dr. Faustino Teixeira – UFJF-MG – Doutor em Teologia

Prof. Dr. José Roque Junges, SJ – Unisinos – Doutor em Teologia

Prof. Dr. Luiz Carlos Susin – PUCRS – Doutor em Teologia

Profa. Dra. Maria Clara Bingemer – PUC-Rio – Doutora em Teologia

Profa. MS Maria Helena Morra – PUC Minas – Mestre em Teologia

Profa. Dra. Maria Inês de Castro Millen – CES/ITASA-MG – Doutora em Teologia

Prof. Dr. Rudolf Eduard von Sinner – EST-RS – Doutor em Teologia

Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Instituto Humanitas Unisinos

Av. Unisinos, 950, 93022-000 São Leopoldo RS Brasil

Tel.: 51.35908223 – Fax: 51.35908467

www.unisinos.br/ihu

Cadernos Teologia Pública

A publicação dos Cadernos Teologia Pública, sob a responsabilidade do Instituto Humanitas Unisinos – IHU, quer ser uma contribuição para a relevância pública da teologia na universidade e na sociedade. A teologia pública pretende articular a reflexão teológica em diálogo com as ciências, culturas e religiões de modo interdisciplinar e transdisciplinar. Busca-se, assim, a participação ativa nos

debates que se desdobram na esfera pública da sociedade. Os desafios da vida social, política, econômica e cultural da sociedade, hoje, especialmente, a exclusão socioeconômica de imensas camadas da população, no diálogo com as diferentes concepções de mundo e as religiões, constituem o horizonte da teologia pública. Os Cadernos de Teologia Pública se inscrevem nesta perspectiva.

**Um Olhar Teopoético:
Teologia e cinema em *O Sacrifício*, de Andrei Tarkovski**

Joe Marçal Gonçalves dos Santos

*Essas revelações poéticas, todas elas válidas e eternas,
testemunham o fato de que o ser humano é capaz
de reconhecer a imagem e semelhança de quem
o criou, e de exprimir este reconhecimento.
– A. Tarkovski, *Esculpir o tempo*.*

Uma relação cognitiva entre teologia e cinema deve ser evidenciada por um método que se estabelece de uma certa correlação entre sujeito e objeto do olhar. Em se tratando de cinema, porém, há uma experiência de inversão na base dessa relação, quando o olhar é *sujeitado* pela linguagem encatatória da imagem em movimento. Toda imagem guarda uma epifania de mundo, e

a imagem poética é menos o produto de um impulso que uma criação que impulsiona. Assim, quando falamos em *imagem em movimento*, este movimento vai além de uma técnica de animação: esse movimento é ele mesmo sentido dessa imagem, na medida que esta guarda consigo um poder de ação e acontecimento.

Uma *teologia da imagem em movimento* define-se, portanto, como um método de decifração e interpretação do filme nascido sob seus efeitos.¹ Trata-se de um olhar determinado pela recepção de seu objeto-filme, pressupondo não apenas a participação da realidade que ele representa, mas também o consentimento à ilusão que cria. Em outras palavras, a relação entre teologia e cinema que propomos aqui tem seus princípios na situação e no próprio momento da recepção daquela imagem que, uma vez nascida, ressoa *incondicionalmente* e repercute numa fala original, ao mesmo tempo autocriativa e autotranscendente, do indivíduo acerca de si e do mundo que o cerca, quando o olhar espectador se deixa afetar pelo objeto estético e o efeito dessa experiência o desvia e o encaminha à transcendência de si, tal qual uma oração. Trata-se de uma *teopoética*, porque diz respeito a uma recepção estética que, por sua vez, media a experiência que instaura o próprio olhar teológico.

1 Um prólogo à análise do filme *O Sacrifício*, de Andrei Tarkovski

O início do filme: um primeiro plano fixo se abre gradualmente e expande na tela o detalhe de uma pintura: um personagem em traços grotescos, olhando para cima, entrega um objeto à mão que se lhe estende, de uma criança. A ária de Bach torna a imagem o próprio momento em que uma súplica é ouvida – “erbarme dich mein Gott”.² Entrementes, a música pára; e já ouvimos o soar de gaiotas e o vagar de ondas ao fundo. Um movimento sutil, como se a câmera ascendesse o olhar, revela outros detalhes do quadro. A criança que pega o objeto está num colo, e com sua outra mão aponta qualquer coisa acima que lhe chama a atenção. A câmera segue como à procura do foco de atenção da criança. Um outro rosto, iluminado, aparece direcionado à criança; há sombras atrás dessa face e uma ou duas mãos apontam também para cima, onde agora começa a aparecer uma árvore. Atrás desta, outras presenças aparecem, talvez femininas, talvez angelicais. Subindo mais, a câ-

¹ A noção de uma hermenêutica teológica da cultura está sob a referência da *teologia da cultura* proposta por Paul Tillich. Para uma introdução a seu pensamento, confira o capítulo de minha autoria intitulado *A teologia da cultura* em E. R. MUELLER; R. W. BEIMS (org.). *Fronteiras e interfaces* : o pensamento de Paul Tillich em perspectiva interdisciplinar, p.121-41.

² “Tem misericórdia, meu Deus, por minhas feridas. Aproxima teu olhar, meu coração e olhos choram amargamente diante de ti”. Esta ária insere um Kyrie logo após a leitura da traição de Pedro em “A paixão segundo São Mateus” de J.S. Bach.

mera mostra um cenário de desolação e aridez ao fundo, contrastando, por fim, com o verde intenso das folhas da copa da árvore sobre a qual, agora, a câmera pára – talvez tenha encontrado o que apontava a criança. A presença vívida da árvore na tela se enche com o ruído de água, ondas e gaiotas. Uma natureza avivada pela transposição da arte pictórica ao cinema. O filme retornará em momentos chaves da narrativa a esta pintura, e nos dará a conhecê-la como sendo “A adoração dos magos”, de Leonardo Da Vinci.

O filme *O Sacrifício* (Offret, Suécia, 1986) foi a última realização que o cineasta russo Andrei Arsensevich Tarkovski (1932-1986) ofereceu ao público antes de falecer aos 54 anos de idade, em dezembro de 1986. O filme conta a história de um eventual encontro em família para comemorar o aniversário de Alexander (Erland Josephson), professor universitário e ex-ator de teatro que vive sob a angústia que o afastou dos palcos. No encontro, todos são surpreendidos pelo anúncio na televisão acerca do lançamento de um míssil nuclear e a instrução de que todos se mantenham em suas casas até uma possível segunda ordem. A angústia de Alexander, que reúne filho, filha, esposa e amigos em sua casa, o oprime a ponto de dispor-se a um sacrifício a fim de salvar sua família e seus amigos.

Na opinião do diretor, “o filme é uma parábola”, passível a muitas interpretações, e que se propõe a discutir a humanidade e a cultura moderna em meio à década de 1980. Especulando sobre o tema da catástrofe nuclear, reúne suas críticas à civilização tecnológica, ao estilo de vida de sua cultura sob o real potencial de autodestruição do planeta pelo ser humano. O filme lança seu olhar, contudo, na direção não exatamente de uma resposta moral ou de uma ética geral; ao contrário, encarna-se no dilema pessoal do protagonista e sua atitude de auto-sacrifício cuja motivação essencial é o amor e mesmo a sua carência. Nas palavras de Tarkovski:

O que me impeliu foi o tema da harmonia que nasce apenas do sacrifício, da dupla dependência do amor. Não se trata de amor mútuo: o que ninguém parece entender é que o amor só pode ser unilateral, que não existe outra espécie de amor, que, sob qualquer outra forma, não é amor. Se não houve entrega total, não é amor.³

Algumas notas sobre o artista: Andrei Tarkovski nunca escondeu a intencionalidade que afeta sua criação, de alcançar e registrar em sua lente uma observação da vida, cujo critério de autenticidade e verdade é a alma

³ A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.260.

humana. Com seus filmes, Tarkovski buscou construir uma relação entre obra e público, convidando a uma comunicação de experiências cuja verdade é, por isso, essencialmente amorosa e relacional. A originalidade de Tarkovski está naquilo que ele chamava de “ligação orgânica”⁴ entre autor e obra e o modo que encontrou para compartilhar de si mesmo por meio de seus filmes.

À medida que fez cinema, vivenciou novos nascimentos, recriou sua própria memória, sua infância, sua geração numa nova realidade, a obra de arte. Por isso, ele defendia a idéia de que o cinema, como toda arte, tem uma função espiritual de “preparar uma pessoa para a morte, arar e cultivar sua alma, tornando-a capaz de voltar-se para o bem”.⁵ A seu modo, ele entende que esse “cultivo de si” por meio da arte é possibilitado pela mediação comunicativa da arte, cuja intenção expressiva entende sempre como um exercício amoroso de compartilhar de si. Como vemos no início e no fim de *O Sacrifício*: “no princípio era o verbo”, um estado de relação e comunicação de almas em que, porém, não necessaria-

mente algo precisa ser dito, mas pode ser compartilhado como presença apenas.

Tarkovski desenvolveu sua arte ao longo de pouco mais de vinte anos, perfazendo uma obra de sete longas-metragens, dois documentários e um curta-metragem que o diplomou na faculdade de cinema, além de algumas participações como roteirista e ator. De certo modo, uma obra modesta em números, mas reconhecida pela originalidade estilística, desenvolvida também sob um cuidado teórico-crítico de busca por uma forma autêntica de arte cinematográfica. A diretriz teórica para essa autenticidade, por sua vez, Tarkovski encontra na noção de “tempo impresso”.⁶ Assim, para ele, não é o movimento e a concatenação de acontecimentos numa narrativa que define o cinema como arte da observação, mas o tempo como experiência subjetiva de participação e contemplação, encontro e estranhamento com a realidade mediada pela arte da imagem em movimento. Concebendo o tempo como matéria-prima do cinema, Tarkovski autocompreende-se, ao lado de outros cine-

⁴ “Penso que sem uma ligação orgânica entre as impressões subjetivas do autor e a sua representação objetiva da realidade, ser-lhe-á impossível obter alguma credibilidade, ainda que superficial, e muito menos autenticidade e verdade interior”, A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.19.

⁵ A. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.49.

⁶ “Tempo impresso” torna-se um importante artigo em que Tarkovski reflete criticamente sua obra à luz de uma teoria de cinema. O texto na íntegra forma um capítulo em TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*, p.64-94.

astas, como um poeta cuja arte cria universos próprios sintetizados por instantes esculpidos em imagem em movimento.⁷

Os filmes de Tarkovski, por conseguinte, exigem um público aplicado. Além de tempo – em média seus filmes têm em torno de 3 horas de duração – também requerem uma atitude de entrega e participação criativa. A cena de abertura de *O Sacrifício* descrita acima, por exemplo, tem em torno de seis minutos, coincidindo exatamente com o tempo da música que conduz a cena. O filme inicia convidando a uma dubiedade entre o “presente” que o rei mago traz ao Jesus-Criança de Da Vinci e o “sacrifício” do Cristo que ressoa na música de Bach. A ausência de movimento pela falta absoluta de ação dos personagens literalmente, ou melhor, pictoricamente fixados à tela, causa um primeiro estranhamento que, se aceito pelo espectador, lhe abrirá as portas para a história que está por vir. É, na verdade, uma ausência de movimento aparente: o tempo da imagem faz um convite ao *movimento para a imagem*, ao seu interior. O filme que está iniciando exige uma “distração atenta” – um espectador passível, mas não passivo ao que vê e ouve.

2 A imagem movimentada pela câmera de Tarkovski: economia visual, sonora e narrativa

A imagem cinematográfica ganha seu movimento, em primeiro lugar, pela câmera de seu criador, “corpo” que liga organicamente a idéia a uma forma e encarna suas metáforas num filme-olhar. O cinema ganha alma através dessa transferência primeira, e nesse sentido orgânico usamos o termo “economia”, como o uso dos recursos formais e estilísticos com os quais Tarkovski une a diversidade de imagens e temas para construir a unidade poética de sua última obra.

Com a análise do conteúdo do filme, queremos avançar de um *olhar o olhar* como experiência de espectador de cinema, para um *olhar o olhar nos nossos olhos*, a experiência crítica como “troca de olhar”. A *decupagem* é a lâmina que instala o “corte do olhar”. Do francês *découper*, “cortar em pedaços”, designa o procedimento técnico de transcrição detalhada do roteiro para a finalização do filme na montagem. Na análise, a decupagem permite a apreensão dos elementos visuais, sonoros e narrativos que constituem a forma do filme. Por meio

⁷ *Esculpir o tempo* é o título da obra que reúne seus mais importantes ensaios sobre cinema, por meio dos quais expressa sua preocupação teórica e crítica aliada a seu fazer artístico. No Brasil, temos a publicação dessa obra traduzida de sua versão para língua alemã.

deste exercício ainda descritivo, a análise nos abre os olhos para nossa própria participação no filme, deixa-nos enxergar as associações e estranhamentos que “vazam” na experiência com a imagem e, sobretudo, nos convida a perceber o modo como preenchemos os vazios da imagem e da narrativa para dentro dos quais Tarkovski nos chama através das tantas portas e janelas semi-abertas com que constrói a sua poesia-mundo.⁸

2.1 Economia visual

O plano cinematográfico⁹ se define pelo enquadramento da imagem, cuja variação se dá essencialmente pelo jogo de aproximações e distanciamento da câmera com relação a seu objeto, sua posição entre alta e baixa e seu ângulo. Seria uma fotografia, não fosse o movimento registrado junto à imagem e principalmente o movimento da própria câmera enquanto registra. Na análise, o plano é a unidade mais básica e mais complexa do filme, como a célula de um tecido vivo; sobre ele recaem

todas as possibilidades de constituição da imagem, definidos pela posição e pelo movimento da câmera, iluminação, cor, som e a ação narrativa quando combinados numa seqüência. Plano e seqüência formam os órgãos internos daquilo que chamamos “cena”, já do ponto de vista da narrativa acontecendo diante de nossos olhos.

Como nos antecipa a cena dos créditos do filme, *O Sacrifício* se caracteriza pela câmera fixa e por cenas de longa duração. Quando há movimento da câmera, é de um olhar lento e discreto. Há no filme uma atitude de permanência e espera atuando no olhar em cada cena. Na criação cinematográfica, porém, a inércia também é um “movimento” e, como opção estética, desvia o olhar da expectativa pelo que segue a ação para focar no próprio tempo da ação e na experiência do espectador diante dela. É no tempo que necessariamente algo tem de acontecer, principalmente pela via do estranhamento: o desvio do olhar do consumo de curiosidades para a contemplação. A cena que abre o filme, após os créditos,

⁸ Estas “aberturas” e “passagens” consistem em elementos poéticos que caracterizam o cinema de Tarkovski. Na interpretação, lançamos mão da idéia destas “lacunas” como espaços vazios onde se instala o olhar-espectador como organizador da narrativa. Numa perspectiva teológica, estes podem ser “vazios sagrados” que chamam o espectador para uma experiência de incondicionalidade do sentido.

⁹ Cf. G. DELEUZE, *A imagem-tempo*, p.14 et seq., com a noção de “optisignos”. Ele difere dois tipos, “as constatações e as ‘instalações’”, uns dando uma visão profunda à distância, tendendo para a abstração, os outros, uma visão mais próxima e plana, induzindo uma participação.

dura nada menos que 9m05s, numa seqüência sem cortes, assim chamada de *plano-seqüência*.¹⁰

[0h7m47s] O plano aberto e distanciado dá uma visão da paisagem, em cores de um azul acinzentado: o mar nórdico ao fundo, já prenunciado pelos sons das gaiotas e das ondas durante os créditos, sugere o ponto de fuga: céu e mar numa massa homogênea devido à concentração de luz. Os personagens ocupam o centro da tela; estão à margem da praia plantando uma árvore morta, contrastando com a árvore de verde vívido dos créditos – sem palavras ou ações indicativas para isso, uma relação se estabelece entre a árvore da pintura que encheu vividamente a tela, a segura “real” da planta que

agora está no centro da tela e o agito das águas, numa beira-mar que corta a tela em diagonal e se perde em profundidade.

O plano-seqüência segue com um único movimento de câmera, um *travelling*¹¹ que acompanha a ação dos personagens durante uma caminhada. Com tal procedimento, a câmera coloca a cena sob total responsabilidade dos atores, que deverão sustentar a situação dramática sem ajuda de efeitos ou combinação de planos. Por isso, justamente, não há muito que dizer sobre a atividade da câmera; ela está praticamente parada, e anula-se de modo a dar lugar absolutamente ao que registra.¹²

¹⁰ O plano-seqüência consiste de uma seqüência sem cortes, e estilisticamente uma radical imitação do olhar humano. G. DELEUZE, *A imagem-tempo*, p.104 et seq., credita a concepção do “plano-seqüência” às vanguardas cinematográficas dos pós-guerras, principalmente ao neo-realismo italiano. Seu surgimento é já por si mesmo uma subversão da linguagem clássica de cinema, e expressou uma preocupação mais que por um realismo histórico-social dos “novos cinemas”; foi antes a expressão do desejo por uma relativização do esquema sujeito-objeto na experiência do cinema, propondo a representação de uma nova ou pelo menos uma *metarealidade* na fronteira entre real e imaginário mesmo e justamente em situações em que nada, aparentemente, aconteça. Por isso, podemos entender o plano-seqüência como o primeiro passo dado para um cinema contemplativo.

¹¹ O *travelling*, do inglês *to travel*, “andar, percorrer”, é o nome do movimento de câmera possibilitado pelo uso de trilhos sobre os quais a câmera se desloca num movimento contínuo e simétrico. O nome já indica algo significativo, colocando literalmente o movimento da imagem a cargo da câmera. Quando ela acompanha uma ação de deslocamento na cena, de certo modo, ela esconde o potencial expressivo deste movimento, mantendo o princípio de enquadramento. Quando este movimento é feito, porém, em detrimento do plano, ele desloca a ação da imagem para o exercício do olhar, tornando-o independente da ação narrativa. Nesses casos, o *travelling* é que entra em cena, criando um olhar fantasmático próprio para imagens de sonho, memória e devaneio, em contraste com a câmera que se desloca no ombro, sugerindo um realismo “jornalístico”.

¹² “A única coisa que um ator de cinema tem de fazer é expressar em circunstâncias específicas um estado psicológico peculiar apenas a ele próprio, sendo fiel à sua estrutura emocional e intelectual”, TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*, p.172. A noção de uma teatralidade do cinema nos remete a Bertold Brecht e sua teoria do teatro didático, principalmente no que se refere ao distanciamento crítico criado pelo *gestus* do/da atriz como presença que media ao público tanto a experiência de identificação mimética quanto o estranhamento crítico e poético.

No entanto, ao contrário de sugerir um olhar abstinente, operando dessa maneira, Tarkovski sedimenta na imagem seu princípio formativo de “esculpir o tempo” por meio do registro fílmico. Embora seja uma cena em que impera um longo diálogo, com seus mais de nove minutos, ela não apenas nos “informa” acerca dos personagens, mas sobretudo nos “impressiona” com eles. Mais que contar uma história, importa para Tarkovski criar exatamente estes elos afetivos, de identificação e estranhamento pelos quais a imagem instala refratariamente os seus movimentos no espectador.

2.1.1 *Aproximações: primeiro plano, primeiríssimo plano e plano de detalhe*

O *primeiro plano*, por sua aproximação ao objeto, explicita a positividade erótica do olhar, agigantando o objeto de seu interesse na tela. Se evoluir do *primeiríssimo plano* ao *plano de detalhe*, revela também o desejo por penetrar na realidade de seu objeto e sua intenção de profundidade. Estes consistem da economia de aproximação, namoro e sedução do olhar e seu objeto. Ganha sua força como momento que convida e prepara à participação, a união com seu objeto de desejo. Mas como exercício restrito ao olhar, não do corpo em sua totalida-

de, permanece ainda pressupondo a distância no jogo de identificação.

Em seu desenvolvimento, o filme concentra suas aproximações no personagem Alexander: até ele ou ao que ele enxerga. Nesta intimidade, uma ambigüidade se instala entre um *estado de olhar obsessivo* do personagem – sua espera por algo definitivo e final a qualquer momento, expresso, por exemplo, na cena de sua oração – e um *estado de olhar contemplativo*, almejando a participação que só pode acontecer sem perdas de identidade. Entre estes olhares passa o eixo em torno do qual a narrativa se desenvolve, acompanhando o drama vivido por Alexander: somos levados ao centro das emoções do personagem e identificamo-nos com ele também em sua ambigüidade.

Contudo, o detalhe que estes planos de aproximações revelam como seu objeto é o rosto do personagem, mais precisamente o seu olhar. Há um jogo de espelho nestes planos, cujo reflexo, porém, se dá sobre a membrana viva da imagem em movimento. O olhar aproximamos a um duplo refratário: de repente, o jogo de identificação ganha a regra fundamental de nos aproximarmos por uma via indireta, a cumplicidade característica ao estranhamento.

Há os primeiros planos endereçados ao espectador, isto é, não se trata do olhar de algum personagem que vemos, mas o olhar da câmera, objetivo por princípio, narrativo por intenção. Mesmo assim, porém, o referente dramático permanece, o personagem Alexander. Por exemplo, a imagem de Maria que na cena se coloca diante da câmera para repetir a lista de tarefas que acabara de ganhar da patroa Adelaide, expondo-a a um certo ridículo, pela petulância de suas ordens. O filme coloca o espectador diante do antagonismo entre Maria e Adelaide, convidando à cumplicidade com Maria – a mesma que será a de Alexander.

Noutra imagem, de Alexander e Otto, temos a cena em que ambos reparam na gravura da pintura que o primeiro tem em seu escritório. A riqueza deste plano de proximidade é que a câmera assume o lugar do quadro. Tudo aquilo que essa pintura sugeriu no detalhe da cena dos créditos, agora se torna o ponto de vista do diálogo entre as personagens.

[48m35s] Um primeiro plano da gravura do início do filme aparece e ouvimos sobre a música da flauta japonesa o carteiro Otto perguntar numa voz lânguida “O que é isso?”. Alexander está ali e indaga “O quê?”, quando Otto aparece em primeiríssimo plano numa expressão de receio, e, logo em seguida, Alexander en-

tra no campo de visão do plano, seu olhar à procura do que teria chamado atenção de Otto. “Aquele quadro na parede, o que é? Não dá para ver, está escuro demais”. Alexander, instigado, responde “É A Adoração dos Magos, de Leonardo. Uma reprodução, é claro”, mantendo a voz baixa como se evitando acordar alguém. Atônito e querendo se afastar, Otto exclama: “Meu Deus, é horrível!”, e afasta-se, para dizer “Eu sempre tive medo de Leonardo”, saindo pela sacada. Alexander permanece e volta-se novamente para o quadro que assiste ao diálogo. O plano é mantido quando Alexander vem andando em direção à câmera, para se aproximar do quadro. Ouvimos, além da flauta japonesa, um anúncio do rádio ou da televisão sobre a guerra que acabara de começar – “Estão sendo organizados por todos os lados. E é responsabilidade dos oficiais do exército. Cada cidadão responsável deve ter coragem e calma, ajudando o exército a manter calma, ordem e disciplina...”. Embora a câmera sugira estar na perspectiva do quadro, este estava mais ao fundo do recinto, para onde Alexander se dirige e, de súbito, a imagem que temos é dele vendo o quadro através de uma vidraça que projeta seu reflexo sobre a imagem do quadro. [50m11s]

Esta cena nos faz pensar o modo como o filme coloca o princípio de aproximação em relação a objetos, levando em conta, novamente, que o filme inicia justamente nesta situação, de “imersão no coração das coisas” – neste caso, na pintura diante da qual agora Otto e Alexander se aterrorizam. De modo geral, estas imagens intensificam o afeto que move o olhar a estes objetos inanimados, os reais e, ao mesmo tempo, obscuros motivos que inserem uma narrativa no universo de coisas paradas. Estes deixam de ser objetos, tornam-se presenças, cúmplices de Alexander, como se tudo à sua volta lhe devesse obediência e amizade. Estes objetos privilegiados pelo o olhar nos fazem pensar nas mãos que os tocaram e nos pensamentos que dispuseram junto deles, imprimindo-os com suas digitais.

2.1.2 *Distanciamentos: plano médio, de conjunto e “americano”*

A economia de distanciamentos privilegia o olhar cotidiano; é a “economia doméstica” do cinema, que por sua banalidade surpreende ao se revelar tão empírica. Posiciona-se em relação a seus objetos com ligeiras distâncias, valorizando certa tendência do olhar corriqueiro em acolher a maioria dos objetos e das presenças que compõem a realidade tida por concreta. A diferença é que no cotidiano o olhar distrai-se na procura de algo e se

fixa àquilo que encontra. No cinema, esta atitude cotidiana de “distância ligeira das coisas” cola-se ao olhar e este se torna um olhar-cotidiano, como de um insaciável curioso.

Estão sob este princípio de distanciamento os *planos de conjunto* (grupo de personagens), *médio* (personagem de corpo inteiro) e *americano* (personagens da cintura para cima), com suas variações e combinações. O que os torna comum é essa postura de, fazendo parte da situação, manter certa distância. Na análise da imagem, a pergunta que se coloca é pelos motivos deste distanciamento: por que permanecer olhando? O cinema, aqui, tem um encanto particular e, de certo modo mórbido, de criar a situação sem sofrê-la, flagrando o espírito *voyeur* da observação direta que se quer neutra.

Não menos ambíguo, este princípio de distanciamento revela também uma expectativa, uma esperança de realização que, se não acontece ao observador, porventura poderá acontecer aos seus olhos, nessa situação de poder ver sem interferir – que é um verbo de sofrer mútuo. A cena do beijo é geralmente numa certa distância, o “plano americano”, que pelo enquadramento do corpo, se quer dessexuado, dando ao encontro amoroso um sentido pudico. A visita de Alexander a Maria é uma cena de interior que tende ao segredo. Maria lhe dá

boas-vindas, lava-lhe as mãos, ouve o que Alexander tem a dizer e tem com ele uma relação sexual. A média distância privilegia o olhar de desejo por Maria, quando esta se desnuda e leva Alexander para sua cama.

É neste ponto que o olhar-cotidiano transfigura-se num olhar-sonho. Afinal, estes planos sob o princípio de distanciamento, afastam-se de que precisamente? Qual é seu foco na diversidade de objetos e presenças? O jogo de distanciamento entre planos de conjunto, médio e americano se dão das personagens, das protogonias e antagonias, dos encontros e desencontros, das projeções daquilo que o ser humano tem de mais particular e misterioso, sua presença.

O filme *O Sacrifício*, porém, faz outra pergunta: por que não permanecer olhando? E coloca-a no inquietante olhar que acompanha as cenas de interiores da casa de Alexander. Aos 29m30s de filme, temos a primeira destas cenas em sua casa, uma *mise en scène* doméstica recorrente no filme, com duração de sete minutos e que dá início a um segundo bloco narrativo do filme, dando a conhecer os personagens num complexo e ambíguo ambiente familiar.

A cena inicia com um primeiríssimo plano das páginas abertas de um livro sobre iconografia russa, em cores vivas. Trata-se do presente que Alexander acaba de ga-

nhar do amigo Victor, por ocasião de seu aniversário, para o qual família e amigos estão se reunindo. O olhar da câmera parece ser de Alexander, enquanto segura o livro e acarinha algumas páginas, comentando-as. A posição da câmera, porém, privilegia mesmo o espectador, como se Alexander estivesse nos mostrando seu livro por cima do ombro – e endereçando também a nós os seus comentários – “tudo isso e nem rezar sabemos mais”. Um corte coloca a câmera noutra posição; temos agora um plano de conjunto da sala de jantar – o relógio badala uma meia hora qualquer, e chilreios de andorinhas repetem-se mecanicamente. Ao fundo, Victor fuma diante da janela. Na sala, ainda há outra janela que esbanja luz em contraste com o ambiente interno, em tons de sépia e um verde apagado. Victor se mostra inquieto – “Tive um dia difícil hoje. Perdi o controle dele”. Alexander entra em cena – “Obrigado, Victor, um livro maravilhoso!” e agradece os outros presentes. Victor senta, e Alexander agora é quem olha pela janela no centro da sala – o ponto de fuga da imagem. A conversa desconexa e morosa ganha nova motivação com a pergunta de Victor: “Nunca senti que sua vida foi um fracasso?”. Alexander responde que não e movendo-se lentamente em direção à câmera, diz que antigamente sim, mas não após o nascimento de seu filho. Já parado diante da câmera, muda o tom da conversa: “Sou muito apegado a ele. Apegado até demais”. E depois de um suspiro curto, confessa o que diz ser “apenas uma mágoa” com relação às suas expectativas profissionais, sua

formação e “*agora parece que estou amarrado voluntariamente*”. *Virando-se para Victor, vai sentar à sua frente, e a janela fica entre eles: “Mas ao mesmo tempo estou feliz. Hoje, por exemplo...” Neste instante, entra em cena a jovem Marta, filha de Alexander, num movimento diagonal que corta o ambiente e acentua sua interrupção da conversa – Alexander engole palavras, e Victor entrega os olhos à jovem numa postura galante. Um breve silêncio, pigarreando contidamente Victor pergunta: “Sim, o que aconteceu hoje?”. Alexander retoma à fala, tirando do bolso o cartão de aniversário que recebera, enquanto Marta flerta com Victor, colocando algo que poderia ser um saquinho de pano guardando contas de pedras sobre sua perna, como que um presente. Ao relatar a Victor sobre o motivo de alegria do dia, o cartão trazido por Otto, a lembrança de velhos amigos do teatro, traz Marta para a conversa, revelando suas lembranças a respeito da última vez em que Alexander atuou nos palcos. Alexander surpreso enquanto Victor admirado, Marta entra no círculo caminhando até perto da câmera. Pega uma cadeira junto à mesa e senta de costas para a câmera, entre os dois amigos, formando com eles um triângulo invertido.*

Neste clima “teatral”, segue uma discussão familiar sobre a desistência de Alexander dos palcos e a frustração que causou “tudo isso” a Adelaide, sua esposa que entra no ambiente, roubando a cena e instalando o conflito – “Tudo isso, o quê?”, pergunta Ale-

xander. A teatralidade artificializa a cena que passa a contar não mais apenas com a performance dos personagens: ligeiramente o sépia “natural” cede lugar ao tom esverdeado com a entrada em cena de Adelaide, subitamente dissipando o contraste do interior – não há mais ponto de fuga. Na entrada da personagem, algo inusitado: o corte poderia sugerir que a câmera simplesmente se teria virado para o novo centro de ação, numa rotação simples. Entretanto, com uma lenta diminuição do zoom, a câmera coloca novamente em cena os personagens – ninguém escapa ao olhar onipresente da câmera.

Acionando o princípio de distanciamento, justamente no âmbito da casa – espaço que, por princípio, é de relação e aproximação –, o filme nos faz *permanecer olhando* distanciadamente. A câmera reduz a uma espécie de palco a cotidianidade que se registra no núcleo familiar. Aqui já não temos apenas a referência do olhar e do espaço, mas também do tempo de cena e da discrição de uma câmera praticamente fixa. Numa palavra, trata-se de suportar discretamente este olhar-cotidiano, exercido, mesmo que sob o princípio da realidade, isto é, suportar sem desviar o olhar, quando esse se depara justamente com os desvios que povoam a realidade, seus “desprazeres” e “desilusões”. A onipresença deste olhar

ganha um contraponto na impotência com a qual expõe Alexander diante de nós.

Ao final desta mesma cena, um outro recurso de perspectiva entra em ação nestes planos de médias distâncias: duplicar a imagem de um personagem, permitindo entrar no campo do registro o seu reflexo ou um fragmento dele num espelho. Aqui isso acontece com Marta, pontuando sua presença inquietante na cena, ao provocar a interrupção do diálogo de Alexander com Victor. Não é a primeira interrupção que sofre Alexander. Tampouco, é a primeira vez que, com a interrupção, o assunto do diálogo se torna o passado de Alexander e sua atitude de abandonar sua carreira artística como ator de teatro. Evidentemente, essa inserção de um duplo ganha um acento fortemente narrativo, havendo momentos, inclusive, em que o olhar da câmera centra mais o “duplo” que o personagem como tal. Estes são dois recursos que caracterizam as cenas de interiores no filme, que garantem um olhar que poderíamos chamar de *metaperspectiva*, pela sua direta incidência na cena; aqui o olhar “atua” enquanto narra.

Quanto ao clima de tensão que é criado a partir da interrupção do diálogo entre Alexander e Victor, a cena ganha um reforço com a continuidade do plano de Tar-kovski, que evita recorrer ao corte durante os diálogos para endereçar a fala e a escuta. Nesse caso, a câmera se comporta como um olhar onipresente que permite ao espectador o conjunto da situação. Chamamos de “onipresente”, porém é algo que se dá mais no tempo que apenas no espaço, definindo a teatralidade da cena como situações narrativas de não-comunicação: enquanto conversam, à medida que se instala a tensão, mais *intensamente* os personagens falam e menos se olham – não obstante a câmera, na sua média distância, se mantém atenta, dando ao espectador a visão da situação para a qual aparentemente os próprios personagens estão cegos.

2.1.3 Participações: planos gerais

A economia de participação mediada pela câmera em *O Sacrifício* transfigura a paisagem em “imensidão íntima” através do *plano geral*.¹³ Não há praticamente movimento porque “importa já não esperar mais nada” – como diz o personagem Otto a Alexander. Um sentido ou

¹³ “A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranqüilo”, BACHELARD, G. *A poética do espaço*, p.190, e citado acima, p.201.

ilusão de participação plena é alcançado na distância ampla de horizontes e de vértices, como se o olhar abraçasse o mundo. O plano geral ganha, por isso, uma dinâmica muito própria: sugerir participação quando justamente o que temos é um “perder de vista”. O *Sacrifício* acentua isso, dando a esta participação uma qualidade de nostalgia, isto é, uma participação no sentimento da falta, da ausência e da infinitude, que na aparente tranqüilidade encaminha o filme ao seu fim trágico.

O plano geral da praia, com o pai e o filho perto da árvore morta é uma imagem de fronteira à beira de um mar que não faz divisa com o céu. Uma horizontalização do infinito, mais precisamente um sentido de vastidão. A beirada da praia corta a imagem em diagonal e a estende sobre a paisagem informe do mar. As palavras do pai ao filho, com o coro de gaivotas e das ondas, são todas cheias de uma esperança com relação à árvore tornar a viver. Essa se entrega à paisagem como Alexander se en-

trega, em sua insuficiência, à crença de que pequenos gestos possam transformar o mundo.

Essa cena em especial nos remete a uma reflexão a respeito do sentido horizontal que Tarkovski transmite nesse princípio de participação da imagem. É significativo porque sob esse princípio, o desejo de infinito e de ultimidade ganha uma expressão muito própria. É à margem da praia que Otto pergunta a Alexander “que relação você mantém com Deus?”. Desejo que, todavia, é muito comum receber um sentido vertical. Tarkovski, no entanto, pouco sobe aos céus, e quando o faz, o retorno ao chão é sempre um movimento que possibilita a realidade de reconciliação.¹⁴

Há, porém, uma cena em que esse desejo último ganha uma perspectiva inversa, na ocasião da oração de Alexander, na qual outro princípio atua paralelamente, o das curtas distâncias, que evolui do plano médio para um primeiríssimo plano de Alexander em seu momento de

¹⁴ São dois filmes em que Tarkovski propõe imagens de vôo: em *Andrei Rublev* (1966), o filme inicia com o vôo de balão num cenário de vastidão e isolamento, onde um camponês quer “evadir-se” com seu balão feito de pedaços de couro e trapos, sob protestos e pavor de uma multidão. O vôo acontece por alguns minutos, até que o sonho vem abaixo – tal qual o herói nacional, o monge pintor de ícones Andrei Rublev, é trazido à terra pelo filme de Tarkovski. O segundo filme é *Solaris* (1972), que conta sobre a jornada do astronauta Kris Kelvin ao estranho planeta Solaris, cuja capacidade de se comunicar com os seres humanos com o inconsciente acaba por tornar impossível uma relação “científica” com o Planeta. Kris acaba retornando à Terra, quando o oceano de Solaris começa a se sedimentar em pequenas ilhas, respondendo à aplicação de radioatividade que a estação espacial procedera. Um vôo da câmera em distanciamento finaliza o filme com a câmera se afastando da casa paterna à qual retorna o astronauta, dando-nos a visão de que ela agora está situada sobre uma das ilhas do oceano de Solaris.

desespero orante. Um detalhe faz o todo: a câmera, no momento que atinge o rosto do personagem, o faz num *plongée*,¹⁵ a característica visão “de cima para baixo” que separa Deus do mundo. Este Deus é tão espectador quanto nós nessa aproximação assimétrica da angústia estampada no rosto de Alexander. Na perspectiva do Deus do alto de Alexander, não há intervenção possível, e a visão mais onisciente se revela impotente. É dentro de seu próprio universo, no universo de seus desejos e das suas relações que o personagem terá de encontrar os meios para lidar com esse sentimento.

O plano geral da casa a coloca sob névoa, é também uma fronteira de tempos entre o dia e a noite, tendendo ao noturno. Somente numa visão assim, que é também uma não-visão, a casa aparece e esconde-se sob um sentido de plenitude. Torna-se também inacessível. Nessa imagem de sonho, acontece o encontro entre Maria e Alexander no jardim da casa, quando Alexander encontra o presente dado por seu filho, uma réplica da casa em miniatura. O filme nos mostra a réplica num primeiro

plano, jogando novamente o sentido de participação dado pelo plano geral e amplo, com o sentido da aproximação que a miniatura condensa. Não é exatamente uma relação entre o grande e o pequeno que temos aqui, mas a relação entre o sentido de plenitude e infinitude que o grandioso remete (nesse caso a imagem da casa em meio à paisagem enevoada) e a possibilidade de algo finito e pequeno (a miniatura) conter essa grandeza.

Há, finalmente, os planos gerais que fazem os últimos doze minutos de filme, a cena da casa em chamas, o sacrifício propriamente visto. Essas imagens ganham novas características pela ação que se desenvolve, quebrando o estado contemplativo da imensidão para nos fazer dizer com Adelaide, “acordei de um sonho”. Fato é que algo acontece e nos prende o olhar em meio à paisagem, despertando o nervo da curiosidade. Assim, pegos de surpresa, o ímpeto é de nos aproximarmos para “ver um pouco mais de perto”. O cotidiano quer entrar em cena com sua tendência à pequenez das médias distâncias.

¹⁵ O *plongée* é um recurso de posicionamento da câmera com a grua, pequeno “guindaste” que permite um “mergulho” da câmera, como sugere a palavra francesa. No entanto, quem faz o mergulho não é a câmera, mas o olhar, em contrapartida ao espectador que ganha uma “visão do alto” ou de “vôo”. Num sentido oposto, temos o *contraplongée*, em que o olhar é esmagado pelo que vê. O jogo psicológico destes dois posicionamentos da câmera rende uma série de clichês – procedimentos padronizados e mecanicamente reproduzidos no cinema, por isso, também são cuidadosamente usados por Tarkovski.

A câmera, porém, permanece no geral, dando-nos a visão ampliada do que os olhos querem particularizar. O filme engrandece a figura trágica de Alexander, mas fá-lo sem recorrer à intimidade do primeiro plano, aquele que nos agiganta o objeto do olhar na tela. O filme conserva sua perspectiva de imensidão, colocando o sentido de grandioso em sua relação de ambigüidade com o trágico. Participamos, identificamo-nos e aproximamo-nos, mesmo nas médias distâncias, do olhar do próprio personagem no decorrer do filme. Assim como para ele, aos nossos olhos, real e imaginário, vida e sonho, fato e fantasia emularam-se, a fim de encontrar uma narrativa possível que respondesse afirmativamente à angústia de Alexander para efetivamente “poder fazer alguma coisa” em prol das pessoas que ama. Agora, no entanto, a visão que temos já não é mais de Alexander em sua fantasia de grandiosidade, mas sobre ele. E o que se desdobrava como seu apocalipse íntimo, agora se evidencia como seu fim trágico, e de certo modo grotesco.

Desse modo, com toda a ruptura que essa cena de planos gerais permite, ainda assim permanece o seu princípio de participação, à medida que a grandeza da vida e suas conseqüências trágicas nos tocam. Colocando-nos nesse fim trágico de Alexander em dimensões amplas, o filme não permite que a tendência cotidiana de apeque-

nar-se seja satisfeita. Na medida em que nosso olhar é afetado pelo sentido de imensidão íntima do plano geral, participamos intimamente também da tragédia de Alexander – ainda que de um modo inverso, pois se sua loucura trágica nos toca é porque em nós engrandece e dignifica as identificações que criamos durante todo o filme.

2.1.4 Cores e iluminação

O filme se desenvolve com oscilação de matizes de cores entre cenas em interiores e exteriores, bem como cenas sugerindo dia ou noite. Em todo o caso, vale uma consideração especial à questão, tendo em vista as cenas em preto e branco, que, por seu lugar na narrativa e sua forma, nos permitem caracterizá-las como imagens que nos abrem o universo individual do protagonista. A primeira delas tem uma inserção bem evidente na narrativa, finalizando a primeira cena no filme (do passeio de Alexander com seu filho). É uma espécie de inflexão do personagem Alexander, ao assustar-se com seu filho, ferindo-o no rosto.

[21m27s] Em preto e branco, segue num travelling lento, descendente, que à medida que desliza vai “baixando” o olhar num plongée que reduz o plano geral a um plano de conjunto e finalmente a um primeiro plano. A

música de tema pastoril acompanha a cena. É a alucinação de Alexander de uma cidade arruinada: uma rua num cenário de desolação e abandono, escorrendo água em meio a destroços e lixo. Insere no fim do movimento o recurso do reflexo numa superfície vidrada, cuja imagem reflete o alto de um prédio, deixando-o de cabeça para baixo para, finalmente, mostrar um pequeno rastro do que poderia ser sangue sobre um espelho; o plano encerra com um fadeout.¹⁶ [22m31s]

Nesta cena, Tarkovski, além de recorrer a imagem em preto e branco, usa de outros dois recursos, o *plongée* e o *fadeout*, que consistem em importantes artifícios do cinema para imitar o olhar humano, inflacionando, portanto, subjetivamente essas imagens, de modo que claramente podemos dizer tratar-se de uma alucinação de Alexander. Aparentemente, isso parece estar em contradição com a opinião de Tarkovski quanto à imagem em preto e branco que “aproxima-se mais da verdade psicológica e naturalista da arte, fundamentada em propriedades especiais da visão e da audição”. Por isso, a cor implica um “dos principais obstáculos à criação na tela de uma autêntica sensação de verdade”, sugerindo que seu

uso indiscriminado é menos uma demanda estética que comercial, mas que seu efeito oprime a imagem e a compromete em sua “fidelidade para com a vida”.¹⁷

Contudo, o argumento de Tarkovski coloca a questão como “verdade da arte”. Significativo é que a cena descrita acima constitui no filme uma das intervenções oníricas – inclusive usando de outros recursos de subjetivação da imagem. Significa que a verdade da aproximação da vida através da arte é dada, para Tarkovski, justamente pela via subjetiva do sonho, da memória, da alucinação e da experiência individual implicada em cada uma destas maneiras de enxergar a realidade.

Mais que defender um esquema mecânico, Tarkovski chama à responsabilidade de criação, defendendo o uso da cor como elemento expressivo e dramático que não deve ser imposta ao cinema ou simplesmente subentendida em razão da técnica pela qual opera. A possibilidade técnica da cor tem de ser usada artisticamente, sobretudo porque a cor consiste de um fenômeno perceptivo não apenas fisiológico, mas psicológico e, por isso, ganha na imagem maneiras de linguagem, ou seja, incide diretamente sobre a organização narrativa do filme. E

¹⁶ Corte de cena gradual; insere o tempo no recurso e, por isso, tem um acento narrativo próprio, como um “fechar de olhos”. O *fade-in* tem a mesma dinâmica num sentido inverso.

¹⁷ TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*, p.166.

como isso aparece em *O Sacrifício*? No que diz respeito aos aspectos visuais, primeiro vale mencionar que o filme parte do registro pictórico, no detalhe da pintura de Leonardo Da Vinci. O ocre reservado entre sombras contrasta com o verde vívido das folhas da árvore – um jogo de tonalidades presente no decorrer de todo o filme, principalmente nas cenas que acontecem à noite, sob a luminosidade ambígua característica da Escandinávia, onde acontecem as filmagens. O contraste vai aumentando conforme avança a narrativa, povoando as imagens com mais e mais sombras, até que um novo dia permite nova harmonia no registro da imagem.

Quanto à função poética, vale destacar que a cena entra numa cena “celebrativa”, da adoração dos magos que presenteiam o menino Jesus. O verde vívido da árvore celebra a natureza, coloca-a como objeto de desejo para a qual aponta a criança, buscado na associação da árvore seca que Alexander planta com seu filho. Por isso, os interiores do filme tendem à restrição de cores e à sombra, ganhando seus pontos de fuga nas “aberturas” (janelas e portas). Enquanto nas cenas exteriores de início e fim do filme tornam-se mais vivas, embora esmaecidas pela luminosidade – uma espécie de névoa e, outrora, brilho que envolve o filme.

A imagem em preto e branco, contudo, está associada ao terror de Alexander e à angústia que lhe toma conta. A verdade que elas contêm é a interioridade do personagem, lembrando que nessas cenas ele não fala – são imagens de seu silêncio, de sua subjetividade titubeante entre receios de perdas e pertencimentos. Vale também observar que o filme não se preocupa em dar indicações de começo e fim destas cenas, por exemplo, através de algum *fade* ou mesmo no plano sonoro. Nesta primeira ocorrência, não há dúvidas para “entendermos” que se trata de uma alucinação. No entanto, no decorrer do filme essa obviedade é absolutamente abandonada, por exemplo, em câmeras lentas que, se não estivessem coloridas, não teríamos dúvidas que se trataria de um sonho. Assim, tanto quanto Alexander perde-se nas divisas entre o real e o imaginário, nós também nos perdemos, e as cenas em preto e branco, que justamente estão neste intervalo, são as portas para entrarmos e permaneceremos nas dúvidas e aberturas do filme.

2.2 Economia sonora

A imagem cinematográfica não se define apenas pelo movimento objetivo que se pode “ver”, mas tam-

bém pelo movimento subjetivo que se pode “ouvir” na temporalidade da música. Em seus filmes, Tarkovski deseja dar visibilidade a dimensões intangíveis da vida, lugares que a escuta se presta mais que o olhar. Um cinema cuja imagem cria situações ótico-sonoras puras, contemplativas, criadas sob impressões do tempo na imagem, imagens-tempo. Por sua propriedade temporal é que a música participa da imagem em movimento, com uma função estética específica e independente. Como no caso da cor, a música é mais que um “recurso” técnico subordinado e complementar (ilustrativo) à imagem. Por isso, aos nossos propósitos de análise do filme de Tarkovski, levaremos em conta a propriedade especialmente temporal da música.

Claro, não faz sentido falarmos da música no cinema fora do regime imagético da experiência cinematográfica, mesmo porque estamos falando de imagem não num sentido gráfico, mas de vidência, quando imagem e música convergem e interagem simultaneamente uma sobre a outra. Convergência, por sua vez, não para “resolver” a imagem numa síntese ou conceito determinado, mas justamente para a intangibilidade da vida, cujo efeito de estranhamento gera o que Deleuze chama de indiscernibilidade da imagem-tempo: aquele ponto de fuga luminoso e nebuloso que envolve o filme; uma imagem a

qual à medida que vemos não podemos exatamente ver, mas sim ouvir ressoando em nós. A “economia musical” do filme, portanto, é o meio pelo qual o filme modula esta junção audiovisual, cujo recurso primeiro é o silêncio inerente à imagem artística que no cinema ganha ressonância musical e sonora.

2.2.1 O tema de Bach “*Erbarne Dich*”: música do silêncio

O *Sacrifício* principia com a música, não ainda com a força expressiva da ária de Bach, “*Erbarne Dich*”, mas no silêncio imponente da tela escura e vazia, na qual o Instituto Sueco de Cinema nos apresenta a direção e o título do filme durante vinte segundos. O silêncio é condição para o ato criativo, assim como o espaço vazio. O nascimento da imagem está naquele “princípio” em que somente o verbo era e estava – não como abandono, mas como pura presença. Ganha forma e textura quando se manifesta aos olhos através da criação da imagem, ato por si também de encarnação. Uma vez nascida e saída destas condições, é, na verdade, para este lugar anterior ao verbo enunciado que deseja retornar à imagem. Basicamente, já temos nisso o argumento principal do filme que tem seu primeiro ato na reverberação da música de Bach.

O silêncio rege o ato criativo. E a música no cinema sempre esteve em estreita relação com esta ausência

de ruído original. Na verdade, o desenvolvimento do cinema mudo, em que as imagens “falavam” por si, mostrou que o silêncio é um ser musical e mesmo o ruído ganha ares de música quando se aventura na poesia. Assim sendo, a música de Bach que rege o detalhe do quadro “A adoração dos magos”, dá ao início do filme mais que uma marca de começo de uma narrativa; confere-lhe um peso original, um princípio narrativo. A imagem do quadro, por sua vez, retornará em diferentes momentos do filme dissociado da ária “Erbarne Dich”, com o desenvolvimento da trama sugerindo justamente o desejo de retornar à harmonia original.

A obra de Bach tem lugar especial na filmografia de Tarkovski, por uma afinidade também estilística. O detalhe do quadro de Leonardo Da Vinci e a referência à iconografia russa de um dos presentes que ganha Alexander são obras de arte que Tarkovski considera como “fontes” para seu fazer artístico, um legado espiritual da humanidade. Em *O Sacrifício* ganham um lugar original e, ao mesmo tempo, final. Como conta em seu depoimento o músico Eduard Artemiev, que acompanhou Tar-

kovski em três filmes anteriores a *O Sacrifício*, relatando a explicação dada pelo próprio Tarkovski quanto a este ponto:

Preciso dos velhos mestres porque o cinema é uma arte muito jovem. (...) Preciso para criar no subconsciente dos espectadores uma perspectiva histórica da profundidade dos séculos, através da música e da pintura dos velhos mestres, e que eles pensem no cinema como uma velha arte, trezentos ou quatrocentos anos mais velha e não com apenas noventa anos.¹⁸

Nas duas vezes em que aparece o tema de Bach no filme – início e fim -, temos uma unidade de plano visual por meio do movimento lento ascendente da câmera (*zoom e travelling*), a evolução do plano fixo ao primeiro plano, o estado de olhar contemplativo. São imagens de explicitação do seu objeto e, na mesma medida, de sua intenção como “desejo de serem vistas”, convidando à unidade intersubjetiva que caracteriza o estado de contemplação. Do mesmo modo, a música nessas duas cenas explicita este desejo, criando uma situação ótico-sonora na qual a ação é lapidada pelo tempo¹⁹ – no início, o

¹⁸ ARTEMIEV, E. *Dossiê Tarkovski* – Solaris. Continental, 2002. DVD, v.2.

¹⁹ Já nos referimos ao conceito de Tarkovski de “tempo impresso”; tomamo-lo na perspectiva da recepção estética, a partir da noção de “situação ótico-sonora” que Deleuze teoriza sobre o cinema da imagem-tempo, que difere do cinema da imagem-movimento quando esta cria o que chama de “situação sensório-motora”.

passeio dos olhos na pintura de Da Vinci e, na cena final, a despedida de Maria e Alexander e a fala que retorna ao menino. A última cena se dá praticamente no tempo da música, como no prólogo, durando aproximadamente seis minutos:

[2h17m10s] Um plano médio com o menino no centro, levando dois baldes pela estrada à beira da praia, um de cada vez. Acima, a linha de horizonte com mar (de luz), e no centro do horizonte vemos o pé da ikebana. A câmera move-se ligeiramente para cima, abrindo o horizonte e ao mesmo tempo acompanhando a caminhada do menino num lento zoom. O cenário da praia mostra-se com o mar à direita e ao fundo uma cabana na beira da praia. O tema musical dos pastores entra. O menino larga um dos baldes e volta para pegar o que ficou para trás. [2h17m47s] Um corte direto passa para um plano médio de perfil de Maria andando na bicicleta, voltando os olhos para a linha do horizonte; travelling acompanha seu movimento, evoluindo num distanciamento da câmera, que abre um plano geral, permitindo entrar no enquadramento a ambulância que leva Alexander no fundo à direita. Vem pela estrada e logo vemos a cabana e, então, o menino e a ikebana. [2h18m20s] Um corte direto nos dá um plano geral fixo com o menino e a ikebana no centro e o mar é todo luz. O menino pega um dos baldes para regar a árvore seca, e entra o tema de Bach [2h18m34s], sobrepondo-se gradualmente

ao tema dos pastores. e o ruído da água. O menino senta ao pé da árvore e ali fica, e olha para a copa da ikebana. [2h19m] Um corte oferece um plano geral fixo da estrada com Maria no centro, parada na beira da estrada. A bicicleta está caída ao seu lado, e ela mira na direção em que a ambulância tomou rumo. Vira-se, pega a bicicleta e toma o rumo contrário, pela estrada. [2h20m] Um corte volta a cena para o menino num primeiro plano fixo dele deitado ao pé da ikebana. O menino olha em direção à copa (para cima), demora-se e diz: “No princípio era o verbo. Por que, papai?”. [2h34m] Travelling ascendente vertical acompanha o caule da ikebana e vai chegando em sua copa – o movimento dura um minuto para fixar-se num primeiríssimo plano da copa ressecada em contraste total com a luz do mar. A dedicatória do diretor ao filho aparece, e o filme termina em 2h22m25s num fadeout.

Com a incidência da música, outros elementos do filme ganham novos estímulos: o próprio “retorno” é um argumento do início do filme, quando Alexander conta a história do monge que plantou uma árvore morta numa montanha, mandando que seu discípulo a regasse todos os dias. O discípulo o fez durante dois anos, até que um dia se deparou com a árvore cheia de flores. Alex conclui algo sobre a “grandiosidade do método do sistema”, em que repetições possibilitam novidades. A relação entre a

árvore da pintura e da árvore morta é selada pela presença do menino, que, nesse instante, torna-se o protagonista, a própria novidade reconciliatória que brota da parábola.

2.2.2 Os temas do canto tradicional dos pastores suecos e a flauta japonesa: refrões

Dois outros temas musicais acompanham o filme numa função de “refrão”: o canto tradicional pastoril e a música tradicional de flauta japonesa. Ambas têm uma proximidade estilística no filme, embora usadas de modo quase antagônico e em momentos dramáticos diferentes, até que na cena da visita de Alexander a Maria, no momento em que os dois estão deitados na cama, a relação sexual é sugerida pela fusão desses dois temas musicais.

O tema pastoril aparece a primeira vez na situação em que Alexander perde de vista o seu filho, após também se perder de si num longo monólogo: “o homem sempre se defendeu dos outros, da natureza, da qual faz parte, e a violenta...”. Quando Alexander olha ao seu redor, e a câmera dá um plano de conjunto das árvores e da relva sob ação do vento, sugerindo a visão solitária do personagem, o tema inicia e acompanha a cena até seu desfecho. Com a imagem da natureza, sob a força do vento (que também enche a cena sonoramente), esse

tema evoca um sentido de primitividade que toma de assalto a Alexander, quando se percebe sozinho.

A música se sobrepõe ligeiramente aos outros sons. Alexander, assombrado pela ausência do menino, chama “Pequenino! Meu pequenino!” Nesse instante, ouvimos uma revoada de pássaro e a câmera se volta lentamente para Alexander num primeiro plano do seu rosto, ele se senta novamente no chão. De súbito, ouvimos passos que surpreendem Alexander pelas costas; num corte rápido, a câmera “esconde-se” atrás das árvores para mostrar parcialmente Alexander levantando-se num susto, dando um grito contido. Um estrondo de trovão ao longe, e vemos, numa média distância, o menino agachado no chão, com o rosto ferido, sangue escorrendo do nariz. Alexander, assustado, segura-se numa árvore e deixa-se cair no chão, desmaiando: “Meu Deus! O que está acontecendo comigo?” Segue, então, a primeira cena de sua alucinação da cidade em ruínas (cf. descrição acima), e o tema pastoril ganha ainda mais volume.

Esse tema musical acompanha o filme em momentos semelhantes, em que alguns aspectos se repetem e outros aparecem conforme o desenvolvimento da narrativa: no sonho que segue à oração, na alucinação que segue o encontro com Maria, e no final, na despedida de Maria. Sua unidade é mantida pelo modo como caracte-

riza especialmente o estado emocional de Alexander em sua solidão.

Vale observar que essa música está mais ligada ao espaço externo, confundindo-se com uma espécie de orquestração dos sons da natureza (vento, água, trovão) e dos sons que povoam os sonhos de Alexander. Esse elemento espacial faz este tema diferir do tema tradicional japonês, que, embora também esteja associado com o universo emocional do protagonista, é um som cenográfico reproduzido pelo aparelho de som que Alexander tem em seu escritório. Esse, no filme, está associado à artificialidade com que se cerca Alexander em sua solidão, mesmo quando acaba penetrando em cenas que representam estados de sonho de Alexander.

A *música japonesa* aparece no filme, a primeira vez, no momento em que Maria se despede de Alexander, quando ambos se encontram perto das árvores onde ele, numa cena antes, achou a miniatura da casa, o presente dado por seu filho. Veremos adiante, nas considerações sobre aspectos narrativos, que a cena pode ser vista como um sonho de Alexander, mantendo uma unidade com a cena seguinte pelo tema musical. Nela haverá o momento em que Alexander vai até seu armário para desligar o aparelho de som, colocando novamente o filme num princípio de realidade.

Um detalhe importante é que, antes de desligar o aparelho, a música envolve a cena no momento em que Otto e Alexander estão contemplando a reprodução do quadro de Leonardo, “Adoração dos Magos”, que Alexander tem em seu escritório. A música aqui acompanha o sentimento de terror que suscita a imagem para Otto e o modo como Alexander fica perturbado com o comentário do carteiro; trata-se da cena que antecipa o anúncio da catástrofe nuclear pela televisão.

O tema japonês volta em cena quando Alexander visita Maria, no momento em que os dois têm a relação sexual. É aqui que ambos os temas, pastoril e japonês, e uma série de ruídos recorrentes no filme, se juntam numa complexa orquestração sonoro-musical da cena. Fundem-se também fragmentos de alucinação e sonho de Alexander, para ao final permanecer apenas o tema japonês, mantendo unidade com o que segue: novo despertar de Alexandre e novamente o seu gesto de desligar o aparelho de som, como num *déjà vu*.

O tema retorna mais uma vez no momento preciso do ato sacrificial, a imolação da casa, quando Alexander liga o aparelho em seu escritório antes de abandonar a casa ao fogo. A música japonesa também é sacrificada; silencia com Alexander, num momento em que o fogo atinge o segundo andar da casa, onde ele tinha seu escri-

tório. O seu gesto de colocar essa música como “fundo musical” para o ato sacrificial pode sugerir algo do que ele encontrava nela: pertencimento ao pequeno universo de recolhimento e reflexão que era aquele recinto, do qual agora se desfaz, e mais, se purifica. Um elemento de tradição japonesa que, com outros elementos do filme – o roupão que Alexander usa nesta cena, com o símbolo *yin-yang* nas costas, e a *ikebana* plantada com o filho – se contrapõe ao que evoca o tema pastoril, marcado, porém, pela artificialidade da reprodução técnica no próprio enredo.

Quando plantam a *ikebana*, e o pai conta ao filho a história do monge ortodoxo, ele conclui com elogios ao que chama de “método do sistema”, cuja definição para ele é a da repetição que torna possível a transformação das coisas, como um ritual. Este argumento de busca por transformação por meio de atos disciplinados, associado à idéia de busca de equilíbrio que a tradição da *ikebana* remete, caracteriza os meios pelos quais Alexander procura escapar de suas angústias, criando um contraponto entre os dois temas musicais que perpassam a trama como um “refrão”.

Uma última consideração com respeito a esse antagonismo musical: a cena em que os dois temas se fundem, e com eles uma série de fragmentos visuais de so-

nhos e devaneios do personagem, quando Alexander e Maria têm a relação sexual. Poderia sugerir uma reconciliação que ali acontece, com relação à ambigüidade do que espera e deseja Alexander de Maria; uma reconciliação sugerida inclusive pela imagem de êxtase do casal no momento da levitação. Com isso, a cena dá uma visão mais acentuada da ambigüidade que caracteriza o personagem; os dois refrãos sobrepostos como uma espécie de luta entre carne e espírito, entre os sentimentos de sua angústia e impotência, e a busca obsessiva de Alexander por transformação, por “poder fazer alguma coisa”. A música japonesa permanece em cena – porque estava sendo reproduzida mecanicamente pelo aparelho de som –, e as imagens do sonho que Alexander tem durante seu êxtase nos braços de Maria, confundem suas fantasias com o horror da destruição de uma cidade, com suas fantasias de morte, de incesto e de cuidado materno.

2.2.3 Sons e ruídos: orquestração do espaço

O som e o ruído também são elementos expressivos do filme e, diferente da música que se desenvolve no tempo, esses são uma espécie de “grafia sonora”, uma forma de *espacializar* os sentidos que evocam a imagem em seu desenvolvimento narrativo. Tendo em vista sua compreensão do filme como evento registrado na pelícu-

la, Tarkovski entende os sons e os ruídos como pertencentes ao tempo impresso na imagem, transformando-os no processo artístico numa espécie de *orquestração do espaço*, em que cada detalhe de som participa do olhar que consiste o filme. Tarkovski credita mais peso a essa orquestração de sons e ruídos na criação das imagens que a música como tal. Essa última, no cinema, deveria sempre derivar dos componentes sonoros que fazem parte do evento filmado; do contrário, a música é reduzida a uma “muleta” que pretende salvar um filme mal feito.²⁰

O que, talvez, melhor define essas “orquestrações” em *O Sacrifício* são alguns conjuntos sonoros recorrentes no filme, que queremos agora caracterizar pelas espacialidades que criam. Primeiro, os sons da natureza, e de paisagens, compostos com o ruído das ondas na praia, canto de gaivotas, vento sobre a relva, um trovão, chilrear de andorinhas e o apito de um navio ao longe. Surgem, evidentemente, em diferentes cenas, criando sensação de imensidão, um espaço universal. Vale, porém, pontuar um momento em que um destes sons de imensidão “invade” o ambiente interno da casa, criando um contraponto importante: na cena em que a família se vê reunida num “teatro doméstico” para uma discussão sobre o

abandono de Alexander dos palcos de teatro, instalando ali o conflito familiar que corrói suas relações de afetos (cf. descrição da cena acima). Durante essa cena, numa insistência mecânica, andorinhas chilreiam, em vôos rasteiros em torno do ambiente – em protesto, talvez –, contra invasores de um ninho.

Um outro grupo de sons e ruídos são os que povoam o interior da casa. Ruído de janelas ou portas se abrindo a esmo, o tique-taque do relógio, passos em ambientes e corredores, móveis arrastados, a TV, o telefone e uma moeda rolando no chão. A evidência desses ruídos dimensiona, na verdade, o silêncio da casa. Alguns deles marcam momentos importantes do filme, por exemplo, o ruído que acompanha a imagem do interior do quarto do menino, mostrando sua cama ao lado da janela. É uma imagem que não sabemos se é sonho ou realidade. O ruído que a acompanha, finalmente aparece numa cena como sendo ouvido por Alexander, enquanto dormia em seu escritório, pertencendo ao ambiente físico da casa e não apenas ao sonho do personagem. O ruído abre passagem entre ambas as realidades. Há uma série destas orquestrações do interior da casa que acabam atravessando a fronteira entre sonho e realidade, e mesmo a fronteira

²⁰ Entrevista com o músico Eduard Artemiev em *Dossiê Tarkovski* – Solaris. Continental, 2002. DVD, v.2.

ra de interior e exterior, sendo provocadas no universo físico do filme e, ao mesmo tempo, participando de um estado de sonho. Trata-se de um fenômeno natural que Tarkovski usa para complexificar a narrativa, de sons que durante o sono integram o sonho. O cinema possibilita a ressonância do paradoxo do sonho do que chamamos sono profundo: quanto mais “real” a lembrança do sonho, tanto mais o sono foi profundo e pesado, e assim, tanto mais longe o colocamos da realidade.

É essa profundidade onírica que permite a combinação de sons sucessivos, integrando-os na cena da passagem de mísseis ou aviões que depois será anunciada pela televisão como início de uma guerra nuclear: o ambiente é a sala de jantar, onde um gradual tilintar de vidro se torna um tremor, objetos caem, e um vento muito forte dá lugar a um alto som de deslocamento de ar, uma explosão. Essa mesma seqüência de ruídos, porém, aparece em duas outras ocasiões do filme, estimulando uma certa relativização do desenvolvimento narrativo: foram três mísseis? Ou é um evento sobre o qual Alexander sonha duas vezes? E estes dois sonhos acontecem um após o outro, ou se trata de um sonho dentro de um outro sonho?

A imagem-tempo, como diz Deleuze, define-se por criar situações ótico-sonoras. Nelas, o som e a música re-

lativizam sua função narrativa – e por vezes didático-narrativa – de assegurar determinadas reações do espectador, ganhando uma independência formativa numa relação – e não subordinação – com a imagem, conservando uma função mais estética (experiência) que técnica (efeito sensorial), como no caso das cores. Não faz sentido aqui, por exemplo, distinguir os sons como “in” ou “off”: pois não há um dentro e um fora do universo criado pelo filme – o universo diegético; o filme é uma realidade autônoma onde texturas e silêncios, ruídos e sombras, música e cores convergem na direção de um ponto indeterminado na experiência estética. Em *O Sacrifício*, isso se materializa nessas cenas em que a poética visual e sonora se complexifica mutuamente, tornando-as determinantes para a narrativa por sua indiscernibilidade – não sabemos de pronto se é sonho ou realidade, exterior ou interior, noite ou dia. O conteúdo narrativo nasce mesmo no espectador que passa a atuar, com o seu próprio olhar, diante do olhar de que consiste o filme. Este nos oferece uma narração inacabada, através de *metaperspectivas* que juntam pontos de vista e de escuta em fragmentos temporais do universo particular do personagem principal. As passagens que nos abre o filme – não para resolvê-lo, mas para participar dele – estão nas cenas que não nos dão evidências, e sim naquelas que nos causam im-

pressões subjetivas que se repetem ao longo do filme, pelas quais agregamos novos elementos à medida que se desenvolve a trama. Como se fosse um enigma, o filme se organiza numa narrativa com base nestas impressões que provoca.

2.3 Economia narrativa

Vimos acima os elementos pelos quais o filme *O Sacrifício* se porta como enigma, exigindo uma atitude voluntária do espectador em participar da construção da narrativa do filme. Sublinhamos que a porta se abre pela via do estranhamento e como o filme se serve justamente das cenas mais instigantes e oníricas para organizar sua trama. Tais cenas caracterizam-se como construções imaginárias do personagem principal – suas alucinações e sonhos – e, portanto, como imagens que povoam seu universo pessoal.

No entanto, o filme não se preocupa em sinalizar passagens de imaginário ao real ou vice-versa. Sua realidade consiste em permanecer nessa junção porque não se trata de contar uma história sobre o personagem, mas penetrar na história que é o próprio personagem. Tarkovski é bastante coerente em sua obra, na sua investiga-

ção da alma humana, condição frágil do mundo interiorizado na consciência. Seus personagens são a história e atuam mais para revelar seu drama interior do que exatamente agir em prol de um grande feito, como num cinema épico. A história do filme, entendida assim, é a história do encontro entre um indivíduo e seu mundo e as formas pelas quais ele, o personagem Alexander, transcende seu ambiente ao mesmo tempo que vive as angústias daquilo que o aprisiona nele.

Quanto à *estrutura narrativa*, o filme tem um início e um fim caracterizados por uma série de referências que lhes dá uma unidade bem-evidente: a paisagem da beira da praia, a árvore estéril plantada por pai e filho, a música de Bach, que é o tema do prólogo do filme, e o argumento de “no princípio era o verbo” que retorna na fala do menino como pergunta ao pai. Precisamente é isto o que temos, um retorno ao ponto de partida do filme: o argumento do ritual, o ato repetitivo que é capaz de transformar a realidade das coisas. Essa unidade também está na própria câmera – o plano geral, o *travelling*, a iluminação externa e tempo de duração da cena – que nos sugere um olhar sob princípio de realidade. No início, acompanhamos a longa conversa entre Alexander e o carteiro Otto; no fim, a cena da casa em chamas e o desenrolar trágico da

despedida de Alexander levado pela ambulância. Essas cenas acontecem no tempo objetivo impresso sobre a película, o evento como tal registrado pela câmera, diante do qual é o espectador que vivencia e constrói uma narrativa, baseado no desenvolvimento de todo o filme.

Essa estrutura de “retorno” é, por sua vez, entrecortada de retornos e repetições “menores” no decorrer da história, cuja menção já fizemos acima. Trata-se de cenas que, em princípio, sugerem o estado de alucinação ou sonho de Alexander. Entretanto, a temporalidade destas imagens não pertence exatamente à crônica; é o tempo subjetivo do personagem, o tempo de seu universo pessoal, que se sobrepõe ao tempo cronológico. É em razão desta sobreposição de tempos que o filme ganha sua complexidade narrativa, precisamente em torno do momento em que se dá a catástrofe nuclear – evento que, como os personagens do filme, não vemos, apenas ouvimos, imaginamos e reagimos. Propomos, então, uma organização narrativa que se dá num retorno que, entre o movimento de início e fim, opera uma ritualização do evento e do tema de que o filme trata, a ameaça de uma catástrofe nuclear.

2.3.1 Personagens: primeiro bloco narrativo

A noção de teatralidade do cinema, de Deleuze, desenvolve a idéia de *gestus* de Brecht na imagem cinematográfica, constituindo de uma economia de atitudes e posturas pelas quais o corpo mediado pela imagem torna-se movimento em imagem-presença: um “cinema revelação no qual a única obrigação é a dos corpos, a única lógica a do encadeamento de atitudes”²¹ e os personagens tornam-se os instrumentos que precisamente esculpem o tempo na imagem. O *gestus* cinematográfico, na sua virtualidade, “é necessariamente social e político, segundo a exigência de Brecht, mas é também necessariamente outra coisa (...). É biovital, metafísico”²²

Assim, o ponto de vista narrativo do personagem Alexander é onde o diretor coloca seu “vínculo orgânico entre a idéia e a forma” e de quem constrói os outros personagens. Não há, contudo, um esquema fechado de protagonista, antagonista e coadjuvantes – porque são todos projeções do próprio artista. Para além do aspecto psicológico, todavia, estas projeções criam presenças que, poeticamente, figuram símbolos. O filme assume um olhar que desnuda as personagens, as torna presenças,

²¹ DELEUZE, G. *A imagem-tempo*, p.230.

²² DELEUZE, G. *A imagem-tempo*, p.233.

ora ocultando-se, ora revelando-se reciprocamente. Uma combinação de “personalidades” e “papéis” que criam “posturas” e “atitudes” humanas.

Um primeiro bloco narrativo poderíamos caracterizar do ponto de vista da apresentação dos personagens, ocupando os primeiros trinta minutos do filme. A entrada define, em grande medida, as características do personagem no enredo, conforme a *situação narrativa* em que surgem e a *ação performática* que desenvolvem nestas cenas – desde suas atitudes e ações, bem como posicionamento no cenário. Conforme a complexidade narrativa do filme, essas características são, de fato, germinais para um *desenvolvimento dramático* de afirmação e negação de papéis e de expectativas que projetamos sobre cada personagem. Em *O Sacrifício*, os encontros mútuos dos personagens vão criando um clima de “indeterminação de papéis”, não apenas por tratar-se de um filme que toca a desestruturação familiar, mas como uma demanda orgânica do realismo de Tarkovski.

Alexander, o pai

Está presente nos primeiros momentos do filme, após o prólogo dos créditos. O cenário em que surge é de

paisagem, à beira da praia. Está terminando de plantar com seu filho uma árvore seca a que chamam de *ikebana*. Segue imediatamente falando, discursando ao filho ininterruptamente – não fosse justamente as interrupções provocadas pela chegada de outros personagens. Personagem principal da história, atende o apelo de sua esposa de que “alguém deveria fazer alguma coisa” diante da situação limite que o filme cria. Essa resposta ao apelo de Adelaide cria o drama interior de Alexander que encaminha a história. Alexander, desde o início do filme, causa uma impressão de alguém angustiado: fala compulsivamente de grandes problemas da humanidade e age como num desamparo, como se estivesse num palco, atuando sem vencer nem a si próprio. Logo de início, o filme coloca-o à sombra de uma ruptura do passado, ocasião de sua desistência do teatro. A razão de sua desistência revela sua inabilidade em lidar com sua identidade diante dos papéis que assume, o real e o imaginário sobre si mesmo. Em suas palavras, “senti vergonha de ser honesto no palco”.

Menino, o filho

Está com o pai nos primeiros momentos do filme. Enquanto o pai fala, o menino ajeita as últimas pedras

em torno da árvore. Não fala nada, absolutamente – saberemos minutos adiante que ele se recupera de uma cirurgia na garganta. A expressão pela qual é chamado pelo pai seria “pequeno homem” numa tradução literal, sugerindo algo da relação que o pai tem com o filho, como ele mesmo diz, “um apego exagerado”. O menino está em cena no início e no final do filme e sua ação tem a mesma motivação, o plantio da árvore morta com o pai. No fim, porém, age sozinho – precisamente, fala por si mesmo, protagonizando este fim. No decorrer do filme, está presente sugestivamente, por meio de imagens de seu quarto ou dele mesmo dormindo, ou em menções a ele quando outros dão por sua ausência. É objeto de obsessão de Alexander e de uma certa disputa entre pai e mãe.

Otto, o carteiro

Entra em cena, interrompendo a conversa de Alexander e o filho, perto da *ikebana*. “Hoje você não vai se ver livre de mim” – com essas palavras se apresenta Otto, trazendo felicitações a Alexander pelo dia de seu aniversário. Não tendo seus óculos consigo, Alexander pede que Otto leia a carta para ele. Otto não apenas lê, tece comentários que rendem uma longa conversa, na qual Otto oferece a Alexander algumas impressões que ele lhe cau-

sa. O ofício de carteiro figura em Otto, também por sua pose nos trajes pretos, algo mitológico entre angelical e demoníaco de “oráculo”, “mensageiro” e “guia”. O seu presente a Alexander é um mapa; e retruca ao protesto de Alexander de não poder aceitar um presente tão caro – trata-se do original de um mapa da Europa do século XVII –, dizendo que, se não for um sacrifício, não é um presente. Há também uma cena em especial, em que ele ocupa o centro da narrativa. É na ocasião em que conta a Adelaide, Victor, Marta e Júlia, a empregada que está na cozinha, sobre sua real ocupação, de ser um “coleccionar de eventos”, diz. Na verdade, trata-se de colecionar relatos de milagres e com eles as “provas” que arranja para confirmá-las. Otto, com suas maneiras estranhas, tolas até, torna-se um cúmplice de Alexander.

Victor, o médico

Depois de o carteiro despedir-se, aproximadamente aos 15 minutos de filme, Victor e Adelaide chegam de carro para o jantar de aniversário de Alexander, encontram-se com pai e filho em seu passeio num bosque, já a caminho de casa. Ao sair do carro, caminham em sua direção, então Victor pergunta sobre Alexander a Adelaide, como se este requeresse certos cuidados de trato. “Odeio seus monólogos”, comenta Victor, instantes an-

tes de cumprimentá-lo e logo parabenizá-lo por seu aniversário. Segue conversando e, ao mesmo tempo, examinando o menino, seu paciente, quando nos dá a entender a razão do silêncio do menino entre comentários sobre as vantagens do silêncio, “a vida social não é nada fácil”. E conta para Alexander e Adelaide sobre Gandhi que um dia por semana mantinha-se calado rigorosamente – “era o seu ritual”, conclui Alexander. Victor, no decorrer do filme, declara-se cansado da família para a qual é médico e “babá”, segundo ele define. Procura, num certo momento, desabafar com o amigo Alexander, na ocasião em que lhe dá seu presente de aniversário, mas acaba tendo sua atenção roubada por uma discussão familiar. Victor é alvo de interesses tanto de Adelaide quanto da jovem filha do casal, Marta. Responde inicialmente de modo ambíguo, ora estimulando, ora rejeitando. Entretanto, defende Alexander quando ele está ausente, contra as insinuações vexatórias que lançam sobre ele mãe e filha.

Adelaide, a esposa

Como vimos acima, Adelaide entra em cena com Victor, demorando-se a entender que se trata mesmo é da esposa de Alexander. A dinâmica que se instala entre ambos, nessa cena, é de um conflito em que a discrição já

começa a falhar. “Meu corajoso menino!”, elogia a mãe ao menino que, com seu silêncio, se aplica na sua recuperação. Alexander, sem pestanejar, comenta “por que ‘meu’ se o filho é ‘nosso’?” Adelaide coloca em cena a sua frustração com o marido, julgando-o pela desistência de uma carreira promissora como ator, sem conseguir compreendê-lo em seus motivos, sequer esforçando-se para isso. Ele deixa escapar que, atuando, sentia-se expondo a si mesmo, uma coisa “fraca, e feminina”, afirma. Associando-se a essa “coisa fraca e feminina”, Adelaide une-se ao marido por sua própria fraqueza – como expressa a cena em que ela tem uma crise nervosa. Ambos, marido e esposa, pai e mãe, homem e mulher, vivem uma unidade no conflito, isto é, uma cumplicidade nos sentimentos de insuficiência. Uma relação que ganha um espectro simbólico de princípios universais em desarmonia, cujo equilíbrio e reconciliação busca o personagem Alexander. Vale observar, por último, que sintomas os dois manifestam, falas diletantes e crises nervosas, mas é o drama interior de Alexander que o filme nos leva, projetando-nos uma visão masculina destes conflitos.

Marta, jovem filha

A entrada de Marta no filme, com sua maneira espontânea e jovial, perturba seu pai. Alexander estava por

contar uma novidade que lhe deixara feliz naquela manhã de aniversário, quando a filha atravessa a sala e se instala entre os dois. “Interrupção”, “instala”: os prefixos sugerem o efeito da presença de Marta “em” Alexander. E, somente, em seus sonhos com a nudez da filha vamos compreender as razões de seus vetos de rejeição – sua presença é sexualizada, não vê mais a filha, apenas as flutuações de seu desejo. Alexander retoma seu relato ao amigo após a insistência dele, contudo Marta não só interrompe, mas também entra na conversa, revelando lembranças muito vivas sobre a última atuação do pai no teatro. Então Alexander se sente mais uma vez exposto ao que pretendia ter deixado para trás. Marta permanece às voltas enquanto também está presente Victor, disputando a atenção deste com a mãe, de quem também é cúmplice em julgar o comportamento do pai como infantil e tolo.

Júlia e Maria, empregadas da casa

As empregadas da casa aparecem numa mesma cena, durante a discussão de Alexander e Adelaide, um pouco antes de alguém anunciar que o carteiro, em sua segunda participação no filme, vinha pela estrada trazendo algo em sua bicicleta – o presente para Alexander. A breve aparição de ambas fecha as apresentações de per-

sonagens no filme. Nessa ocasião, elas estão na cozinha, ouvindo a discussão. A postura de ambas revela algo de sua relação com a casa: Júlia, em primeiro plano, pertencendo mais à família que Maria, à soleira da porta, conservando certa distância e estranhamento. Contudo, é Maria que observa a casa e tece o comentário “Ela ainda irá desgraçar a vida dele”. Júlia, no mesmo instante, dá a volta e sai sem dizer palavra, numa atitude de não querer envolver-se com falatório ou mesmo com a própria Maria.

No entanto, Júlia tem também um momento especial no filme, quando enfrenta Adelaide em defesa do menino. A mãe quer acordá-lo para o jantar, contudo o pânico está instalado na casa. Podemos entendê-lo como sendo pelo anúncio de uma guerra nuclear ou como sendo a crise familiar. Ao mandar Júlia ir chamá-lo, essa diz que não vai e não deixará ninguém ir – “quer alguém para torturar, escolha outro. O Sr. Alexander que tanto a senhora gosta de torturar”. Um momento antes, Adelaide tinha despertado do calmante, dado por Victor, dizendo que acordava de um sonho, sugerindo ter percebido algumas contradições de sua vida, suas escolhas em negação de seus amores. Adelaide, nesse momento de lucidez, é capaz de abraçar Júlia e compreendê-la quando faz o papel de mãe do seu próprio filho.

Maria, por sua vez, tem lugar especial no filme. Se Júlia defendeu o menino contra Adelaide, essa defende Alexander contra ela. Quando ironiza a teatralidade plástica que caracteriza as conversas da família, diálogos em que a troca de olhar é evitada, numa cena em que vem até a câmera e, olhando em nossos olhos, Maria repete a lista de tarefas passadas pela patroa. A cumplicidade com Alexander, por sua vez, ganha novos motivos no desenvolvimento do filme, tendo finalmente o lugar especial da ocasião em que Alexander a visita. No desfecho do filme, novamente seu sentimento por Alexander ganha a bela imagem de despedida, no plano geral da praia, quando ambos tomam direções opostas para a câmera permanecer com o menino junto da árvore morta, no centro da imagem.

2.3.2 Três catástrofes: segundo bloco narrativo

Cena no interior da casa de Alexander: “o leite derramado”

O evento no filme em que aparece a combinação de sons da catástrofe, “acontece” em três momentos e lugares diferentes. A primeira vez, apenas se ouve o evento do interior da casa. Nessa cena, alguns detalhes chamam atenção: a atitude totalmente alheia de Otto,

sentado diante da janela como se nada estivesse acontecendo, Victor mantendo-se reservado e a ausência de Alexander, enquanto Julia, Adelaide e Marta dramatizam o efeito aterrador dos sons. A câmera termina a cena, dando o detalhe de um jarro que, posto no armário no meio da sala, cai e quebra, derramando o leite que continha.

Essa imagem do leite derramado é recorrente na obra de Tarkovski, presente em praticamente todos os seus filmes, ganhando em cada um deles matizes diferentes, mas sempre como algo do âmbito da casa ligado a um sentido de maternidade. Aqui, instala a crise que Adelaide, a esposa, dará vazão - “Alguém faça alguma coisa!” – e diante da qual Alexander irá procurar meios para reagir. Com isso, o filme convida para que vejamos a catástrofe nuclear, e o que ela sugere de um “fim de mundo”, como evento paralelo e, possivelmente simbólico, da catástrofe daquela família, a destruição dos laços de amor que faziam da casa um lar (núcleo) e seus efeitos em Alexander, personificando a narrativa da crise.

Esse paralelismo ganha expressão pela ação que se desenvolve no exterior da casa durante esta cena, o encontro casual de Alexander e Maria no bosque, quando ele descobre o presente que o filho lhe fez com a ajuda de Otto, o carteiro. É uma miniatura da casa da família, disposta sobre o chão encharcado da grama. Ao ver a mi-

niatura, Alexander se interroga com Shakespeare em *Hamlet*, “Quem terá feito isso? Os deuses?”. Maria aproxima-se e revela-lhe que fora o menino. “Meu filho? Onde está o meu filho?”, Alexander pergunta, demonstrando certa ansiedade na procura pelo menino; Maria tranqüiliza-o, assegurando que ele está em casa, despedindo-se de Alexander, desejando “felicidades pelo retorno”, deslocando a cena para um motivo desconhecido, um “retorno” que não sabemos do que se trata.

A miniatura, por si só, é uma imagem expressiva – como diz Bachelard em *A poética do espaço*, “É preciso amar o espaço para descervê-lo tão minuciosamente como se nele houvesse moléculas de mundo”.²³ Voltaremos adiante a essa imagem da casa em razão deste sentido “amoroso” implicado e, por sua relação com o menino, como autor dessa maquete que, em si mesma, é um sonho de construção e novidade de um lar. De momento, porém, chamamos a atenção para um detalhe de deslocamento de tempo nessa cena: a cena anterior (do “leite derramado”), embora dentro de casa, sugere uma luminosidade de pleno dia, conforme o tempo diegético do filme; porém essa cena no exterior se dá entre sombras, quase em preto e branco, como algo fora do tempo. Po-

demos entender que se trata de um sonho de Alexander com o filho, com a casa e com Maria numa situação de retorno, pelo que esta última o felicita, e o filho o presenteia.

Deste ponto em diante, o filme acentua o paralelismo entre dois mundos, o que acontece na casa, entre os familiares, e o que acontece para Alexander, isolado em seu íntimo. Na cena que segue, temos a chegada de Otto no escritório de Alexander, quando ambos contemplam a reprodução de “A adoração dos magos”, e Otto se horroriza diante da imagem, enquanto Alexander lhe fixa o olhar numa espécie de identificação – o que a imagem sugere por seu reflexo sobre o quadro, colocando o próprio personagem numa relação estreita com a cristologia da gravura. Aqui a luminosidade já é outra, aparentemente noite; Alexander desliga o aparelho de som – e vemos novamente o seu rosto no duplo do reflexo do espelho – desce as escadas, para encontrar todos reunidos diante da televisão, que anuncia estado de alerta geral devido ao início de uma guerra nuclear.

Alguns detalhes importantes dessa cena: ao descer, Alexander pergunta “o que aconteceu”, alheio a toda a situação, isto é, num outro tempo; a luminosidade na sala aqui é tal qual era na cena em que “o leite é derramado”.

²³ G.BACHELARD, *A poética do espaço*, p.167.

mado”, e Otto, que um instante anterior estava “visitando” Alexander, também está ali, totalmente entregue ao realismo dos fatos narrados pela televisão. Quer dizer: entre o evento que ouvimos no interior da casa até este momento, são mais ou menos seis minutos de filme que nos sugerem poder pertencer à imaginação de Alexander, fragmentos do que lhe poderia ter vindo à mente no momento em que aconteceu a explosão, e talvez como reação à outra explosão que acontece neste momento: uma crise histérica de Adelaide vem à tona diante da situação e do sentimento de total incapacidade ante o que está acontecendo. “Alguém deveria fazer alguma coisa”, ela diz; e logo, já num estado de pânico, “vocês homens, por que não fazem nada?”. Aqui, novamente, Tarkovski se vale do princípio do “tempo impresso” numa cena totalmente entregue à atuação, principalmente da personagem Adelaide; totalmente impotentes, a única coisa a fazer é recorrer a um sedativo. Victor toma a iniciativa. E a cena termina com a imagem de Alexander, ausentando-se da situação e da casa.

No desenvolvimento narrativo do filme, parece-nos que temos um acontecimento que “detona” com a crise familiar que se antecipava e da qual tanto Alexander se defende. Atitude que o caracteriza desde o início do filme. Num certo momento, instante antes da crise nervosa

de Adelaide, Alexander declara “eu estava esperando toda a vida por isso”, fazendo uma referência dúbia ao clima escatológico da catástrofe e da crise familiar. Se, como vimos no início do filme, uma situação tão banal de ferir o filho numa brincadeira, desencadeia para Alexander uma alucinação como a que ele tem – de destruição e violência –, essa agora parece que o abala de modo ainda mais radical. E o filme, sem nos dar muita evidência disso, trata de levar-nos para o interior desse estado íntimo de desespero que vive Alexander.

Cena do sonho de Alexander: inacessibilidade

Uma segunda ocasião em que “ouvimos” o evento da catástrofe nuclear segue no momento em que Alexander, tomado pelo desespero, reza o Pai Nosso, suplicando por salvação naquele “terrível momento”. A oração é sua primeira expressão de pavor diante da situação anunciada pela televisão e também diante da crise de desespero que sua esposa manifestou momentos antes. Agora, ele está sozinho em seu escritório; e, há muito, já havia começado a beber seguidas doses de conhaque. Ao reparar na gravura do quadro de Leonardo, de repente, irrompe seu desejo por salvação de si e daqueles que ama, dispondo-se ao sacrifício “de tudo o que me une com a vida” – como diz em sua oração, “se tudo voltar

como era antes, como era está manhã, como era ontem”. Exausto, Alexander dorme tão logo termina a oração, e tem um sonho.

Alexander deita-se e ouvimos uma moeda rolando pelo chão, o tema musical pastoril inicia. A voz de Marta chama “Victor, vem me ajudar!”, e ela aparece num primeiro plano em preto e branco, virando para a câmera, tirando sua roupa. A câmera lentamente diminui o zoom, abrindo um plano de conjunto do quarto de Marta. Ela dá a volta por detrás de um biombo. Vemos o reflexo de sua nudez no espelho do outro lado do quarto; em seguida, ela vai até sua cama, virando-se para a câmera novamente. O olhar da câmera se distancia mais, quando também o som de gotas de água se sobrepõe ao fundo musical. Num rápido corte, vemos um corredor da casa, encharcado de água, por onde Victor corre em fuga numa câmera lenta. Segue em preto e branco, um plano médio em plongée de Alexander sentado numa cadeira dentro de um quarto escuro quando olha para uma janela muito clara. A câmera aproxima-se da janela e ouve-se o som de um córrego. Alexander está agora do lado de fora, caminhando em direção à casa em frente, a casa de Maria, a empregada. A câmera mostra, em seguida, os passos de Alexander sobre um chão lamacento; ele encontra a cortina recém-caída da janela enterrada na lama, com moedas. Um vento começa-se a ouvir, e a imagem é de Alexander entre a casa de Maria

e outra construção mais ao fundo, entre árvores; ele está decidindo em que direção seguir. O travelling da câmera faz-nos perder Alexander de vista por instantes; e ele aparece novamente, imóvel. Outra vez, a câmera passeia sobre o chão, mostrando a lama, a água e nela objetos domésticos perdidos e muitas moedas. O som do vento aumenta, ouve-se também um tilintar de vidros; Alexander começa a chorar. O mesmo passeio da câmera sobre o chão mostra, então, parte de uma cerca, e do outro lado os pés de uma criança – “Meu filho!”, Alexander chama; e ele sai correndo em fuga. O som do vento e de tilintar de vidro ganha volume, quando a câmera pára e, como se erguesse o olhar, mostra uma velha porta fechada, justamente quando o som da explosão e uma rajada de vento muito forte forçam a porta a se abrir em meio à poeira, e a entrada revela-se lacrada por tijolos, Alexander acorda de sobressalto.

Na conversa com Otto, que Alexander tem depois do sonho, a porta lacrada com tijolos é referida como sendo da “igreja fechada” que está a caminho da casa de Maria. Alexander conhecia o lugar, assim como conhecia Maria, que está presente novamente em seu sonho. A catástrofe está associada com a imagem da igreja como lugar inacessível a Alexander, que no sonho se encontra num quarto fechado cujo ponto de fuga é a janela – tal qual temos nas cenas do interior da casa. O caminho que

Alexander percorre leva-o até a casa de Maria e a igreja fechada. É semelhante à rua de sua alucinação, cheia de objetos abandonados, moedas e especialmente pelo elemento da água encharcando o chão.

O sonho é marcado por uma atmosfera de inacessibilidade sugerida pela caminhada na lama, a fuga de Victor e do filho e a igreja fechada que acaba sendo a alternativa da escolha de Alexander. Vale destacar que o sonho se dá de dois olhares: primeiro, vemos a ação de Alexander até o momento que está entre a casa de Maria e a igreja fechada; num segundo momento, após a sua escolha em desviar da casa de Maria e dirigir-se à igreja, o olhar que temos é o do próprio Alexander, que conserva suas vistas baixas, olhando para o chão e finalmente para a porta lacrada. É precisamente quando opta pelo desvio da casa de Maria que o sonho ganha sincronia com o evento da catástrofe.

Se procurarmos entender essas cenas numa sequência de fatos, teríamos de enxergá-las como produto da imaginação de Alexander no momento da explosão e, portanto, teríamos de vê-las uma sobre a outra, isto é, num olhar transversal, ou no que chamamos outrora de *metaperspectiva*, porque são imagens que chamam para a profundidade do sujeito desse olhar, o próprio personagem, e se desdobram numa temporalidade própria, o

instante da imagem. Se sonho, fantasia, alucinação ou pensamento, não importa. O que fica evidente é a relação destas cenas entre si, a unidade da imagem dada pela diversidade de elementos comuns, além da própria repetição de acontecimentos:

1) Imagens da casa: *primeiro sonho*: exterior de sua casa – quarto do filho. *Segundo sonho*: quarto da filha – corredor de sua casa – interior de um quarto – janela – caminho – casa de Maria – igreja fechada.

2) Imagens de pessoas: *primeiro sonho*: Alexander – Maria – referência ao filho. *Segundo sonho*: filha – Victor – Alexander – filho – referência a Maria.

3) Imagens de objetos: *primeiro sonho*: miniatura da casa. *Segundo sonho*: cortina – moedas.

4) Imagens da natureza: *primeiro sonho*: terra e água. *Segundo sonho*: terra, água, neve e vento.

Essas cenas não apenas se repetem, mas se enriquecem. Há uma agregação, como se o argumento que as vincula estivesse num crescendo, acompanhando a própria evolução narrativa. Um crescimento em profundidade, se pensarmos que é o próprio personagem que as une. De uma para outra cena, alcançamos uma camada mais profunda do desejo que o personagem expressou em sua oração. Nos sonhos, Alexander coloca-se num movimento de distanciar-se da casa, buscando um

lugar novo – desejo expresso na miniatura que Alexander sonha ter ganhado do filho. São sonhos de pertencimento e de perdas que o colocam na situação de alternativas aparentemente contrárias e estanques: a igreja ou a casa de Maria. Sua escolha o leva ao lugar inacessível, um espaço religioso que está fechado para ele. Desperto, porém, Alexander se vê novamente diante da mesma decisão, mas a alternativa é uma só: como numa resposta à sua oração, Otto lhe vem trazer a notícia de que Maria é a única esperança.

Cena de amor de Alexander e Maria: salvação

A terceira e última referência à catástrofe nuclear aparece no filme em sincronia com a visita que Alexander faz à Maria, para ter com ela uma noite de amor. No filme, esta cena se dá na seqüência do seu sonho, Alexander desperta entre sombras, em seu escritório, e Otto chega sorrateiro (a câmera lenta ajuda neste aspecto) pela escada externa que leva a uma sacada. Certo tremor e o som de aviões ainda se pode ouvir – mantendo uma unidade sonora com a cena do sonho de Alexander. Otto bate na janela chamando Alexander, pois o podemos distinguir pela silhueta através das vidraças. Ao fundo, a gravura do quadro de Leonardo está presente. “Desculpe ter te acordado. Você estava dormindo?”, diz Otto. Ao

que responde Alexander: “O que aconteceu?” – sugerindo uma segunda vez estar alheio à situação (e com isso, o filme coloca em suspenso a situação em que Alexander surpreende todos na sala diante da televisão, se aconteceu ou foi também um sonho). Otto não responde, apenas lhe diz que “resta uma esperança”.

O relógio avisa que são duas horas da manhã, e o diálogo que segue é marcado pela incomunicabilidade entre os dois, embora Otto se mostre mais ciente e mais sensível ao sonho de Alexander que esse mesmo. “É verdade. É uma verdade sagrada”, Otto reforça. Diz que não há outra alternativa para Alexander: ele deve ir até a casa de Maria e pedir para que ela durma com ele. “Não é isso que você mais deseja neste momento? Vá e termine com isso”. Mas Alexander resiste, defende-se.

A “verdade” que Otto traz para Alexander pode ser entendida tanto referindo-se à oração quanto ao sonho de Alexander, ambos expressando o desejo que assalta Alexander naquele momento. Maria, diz Otto, “tem poderes especiais. Ela é uma feiticeira (...) num bom sentido”. As imagens que seguem, em que a câmera privilegia a imagem de Alexander refletida no espelho, sugerem seu diálogo interior na situação de decisão que Otto lhe deixou. “Deixei minha bicicleta para você lá embaixo. Não vá de carro (...) E cuide que a bicicleta está quebrada

no pneu da frente”. A decisão de Alexander ganha essa qualidade de “queda” para a qual Otto lhe chama, como única alternativa que resta a Alexander.

Alexander toma sua decisão enquanto ouve, da sacada, a conversa à mesa no andar de baixo: sobre sua desistência do teatro, na verdade sua crise em “ser honesto no palco”. Seu ímpeto ganha um sentido de novidade na imagem de um copo de água, um ovo e manuscritos sobre a mesa da sacada. A caminho da casa de Maria, a queda de bicicleta que Otto tenta prevenir acontece – e Alexander se vê novamente tendo que decidir se segue ou não. Na sua chegada, um rebanho de ovelhas se agita diante da casa de Maria, surpreendendo-a também na escuridão – havia uma queda de eletricidade na região, assim como faltava querosene na casa de Maria naquele momento. A recepção de Maria é marcada por cordialidades – no interior de sua casa abundam adereços religiosos. Ao perceber os sinais da queda de Alexander, ela o lava numa bacia de porcelana – uma imagem muito sugestiva, de purificação e batismo, reforçada por sua fala seguinte com certa formalidade “Você é bem-vindo nesta casa”.²⁴

Alexander demonstra perturbação por estar ali e ela se mantém atenta. Uma conversa inicia quando Alexander toca um prelúdio de Bach num órgão: Alexander se refere à sua mãe e conta à Maria sobre o jardim do qual, em sua doença, ela teve que deixar de cuidar. Um dia, ele resolve arrumar esse jardim – “tudo a meu gosto com minhas próprias mãos” –, e, durante dias, trabalha nele “para alegrar a minha mãe”. Finalmente, o trabalho terminado, ele repara na obra “com os olhos de minha mãe”, e ao contrário do que esperava, é tomado pelo horror dos traços de violência que ele deixou sobre aquela natureza – “eu havia preparado uma visão de mim mesmo”.

A lembrança desperta em Alexander seu sentimento de horror, e os três toques do relógio, o sentido de urgência da situação. Maria o observa atenta, quando Alexander se aproxima e lhe pergunta: “Você poderia... Você poderia fazer amor comigo, Maria?” Ela não o entende, e da pergunta Alexander vai à súplica, colocando sua cabeça em seu colo “Suplico que me ame! Salve-me, Maria. Salve a todos nós. Eu sei quem você é”. A resistência de Maria é ainda um gesto amoroso; ela se levanta e

²⁴ Outros dois filmes de Tarkovski recorrem à mesma idéia em cenas muito parecidas de lavagem de mãos e cabelos em tigelas com água: *Solaris* (1972), quando o astronauta Kris Kelvin sonha com sua mãe que lava seu braço e em *O Espelho* (1974), na cena de lembrança do narrador de quando o pai retorna da guerra e lava os cabelos da mãe.

sugere para que Alexander volte para sua casa, ela mesma o poderia acompanhar. Nesse momento, Maria se levanta, toma distância e Alexander saca o revólver que havia pegado de Victor. O tilintar de vidros e o tremor começam sob a ameaça de suicídio de Alexander – “não nos mate, Maria!” – ao que Maria lhe vem em socorro – “Pobre homem, o que fizeram com o senhor? (...) Não fique com medo... Eu entendo que fizeram algo com o senhor em sua casa! Eu a conheço, ela é má”. A explosão acontece. Nesse momento, o cuidado que ela dispensa a Alexander se confunde num gesto materno e, ao mesmo tempo, sensual, despindo os seios e levando-o para sua cama.

Nesta cena, Tarkovski evidencia uma proposta de subversão de códigos religiosos, precisamente, de uma “mariologia”: a presença de Maria é marcada desde sua primeira atuação por uma qualidade de “estranha” – em sua primeira fala, ela está justamente na porta da casa, nem dentro e nem fora. Otto, ao trazer a mensagem para Alexander, a caracteriza como “bruxa – no bom sentido”. Uma série de simbolismos religiosos cristãos é sugerida junto ao argumento da ida de Alexander à sua casa: o ovo sobre a mesa, a queda na estrada, as ovelhas em frente da casa de Maria e seus objetos no interior. Sua receptividade é um contraponto à inacessibilidade da igreja

de outrora, por isso Alexander dirige à Maria a mesma súplica feita antes.

A mariologia que Tarkovski propõe é precisamente uma metáfora para a resposta da oração de Alexander, cujo sentido é o amor. Alexander chora nos braços de Maria e ambos levitam – “aqui nada te acontecerá”, diz Maria. A imagem associa ao ato sexual uma fusão tanto dos temas musicais quanto dos fragmentos oníricos do filme: a alucinação da rua devastada, agora com pessoas correndo e o filho morto sobre a superfície vidrada; ele mesmo morto ou moribundo com Maria em trajes de Adelaide, velando-o ao pé da cama; a imagem do quadro de Leonardo; a filha nua correndo desprendidamente atrás de galinhas soltas pela casa, e Adelaide entre sombras segurando um copo em sua mão. Durante essas cenas, ouvimos Alexander chorando e uma voz de mulher em tratos de mãe servindo-lhe algo para acalmar.

2.3.3 Retorno: terceiro bloco narrativo

A passagem deste estado de sonho para o estado de realidade é marcada pela música japonesa, que continua no despertar de Alexander. Ele desliga o aparelho de som visivelmente confuso, percebendo a “normalidade” da situação, e emociona-se com a oração atendida. Não se pergunta pela realidade do próprio fato, acredita ape-

nas na realidade de seu desejo. O filme segue, então, para seu desfecho, em que Alexander cumpre com sua promessa de abandonar tudo o que o mantém vinculado com seu modo de vida, representado especialmente pelo sacrifício de sua casa.

Na perspectiva do desenvolvimento narrativo, no final temos um retorno a motivos do que fora o princípio do filme, como já vimos. É um retorno para o real radicalmente marcado pela ilusão de Alexander, definindo agora o seu “vínculo com a vida”, a partir de tudo o que fantasiou a respeito de um fim da civilização, concretizado no fim de sua convivência social. Os fatos que o filme narra são poucos, centrados nas conversas iniciais do filme e mesmo os monólogos de Alexander. Embora sejam tantas palavras, discussões e opiniões, o decisivo na história é mesmo a imaginação do personagem Alexander, que literalmente sofre e carrega consigo uma situação familiar de conflito, rancores e desafetos do tamanho do mundo. Não são discursos que dão sentido a esse estado de coisas, mas o sentimento, o desejo e os sonhos em relação a ele projetados, finalmente, na presença do menino e na sua pergunta última.

3 A imagem movimentada pelo olhar espectador: uma *sinóptica teopéica*

Um filme que termina com uma pergunta pelos princípios da vida, não tem exatamente um fim. Ganha em nós uma finalidade, à medida que encontra lugar vazio para deixar ressoar a voz devolvida ao menino: esse, como um “verbo adormecido” desperta no silêncio da música de Bach e brinca com as palavras do pai enquanto rega a herança de seu sacrifício. Uma novidade que ressurgiu em nossas próprias imagens acerca do filme que vimos. Uma ressurreição que é, ao mesmo tempo, retorno à infância, e um convite à nova criação. Como nas parábolas bíblicas, verdades últimas são as mais falíveis, indiretas e incertas, no entanto cheias de esperança por encontrar ouvido que as ouça e olhos que as enxergue. O filme espera que a árvore morta venha a render frutos em nós, em quem agora a imagem é movimentada.

Essa participação no filme se dá na dimensão do imaginário, o cenário mais além do filme, onde os olhos do espectador também atuam. É assim que se fundem os olhares – do diretor, da imagem real, do espectador – que

fazem o evento fílmico acontecer. Essa fusão torna a perspectiva da interpretação uma *sinóptica*, uma troca de olhar que possibilita ao espectador sofrer e fazer os desvios na sua liberdade autocriativa. A mesma liberdade de o filho tomar as palavras do pai suas e, na sua ausência, devolvê-las numa pergunta que faz a si mesmo. Liberdade própria de seres das beiradas que ganham consciência de seus limites, quando permanecem neles para transcendê-los – como o pai e o filho à margem da imensidão do mar, desafiando a morte com seus ímpetos de vida projetada numa árvore seca.

3.1 Um filme-presença

O *Sacrifício* é um filme-presença, um convite à contemplação como estado de almas que permanecem no tempo de seu encontro. Sua estética, diferente de um cinema-hipnótico, não nos prende mais por seu efeito em nós que pelo efeito arrancado de nós. E, de repente, estamos nós mesmos fazendo a visita inesperada. O filme, por isso, não se impõe, pelo contrário, se nos abre tal qual Maria recebendo Alexander em sua casa, para colocar-nos em presença do que nos segreda entre frestas e reflexos de espelhos, uma vez que façamos o caminho até ele.

Presença é um lugar-corpo e nisso está a implicação subjetiva e mesmo orgânica de um filme cujo personagem principal não nos conta um enredo, mas nos enreda com aquilo que é a *autopoiesis* de seu criador. Mais que uma redução do corpo ao olhar, podemos pensar, com Tarkovski, o cinema como experiência do corpo que se olha, se estranha, se imagina e se constrói.

O filme nos coloca, primeiro, na presença de um homem com seu filho na ocasião de seu aniversário – de quarenta e alguns anos, talvez. Diz-se que em certo aniversário da vida é bom que o homem plante uma árvore; Alexander o faz, embora seja ela já morta. O que espera um homem que planta em seu natalício uma árvore que não promete mais frutos? De todo modo, a árvore evoca uma presença para esse pai e, por isso, ele lhe dá um nome. A mesma presença que ele também procura enxergar na árvore, no menino e na mulher do quadro de Leonardo Da Vinci, uma cópia de “Adoração do Magos” que tem em seu escritório – lugar esse que lhe resta em sua casa, onde pode esconder sua presença sem que seja atrás de palavras. Mas, ao mirar a pintura, só consegue enxergar a si mesmo. São também os seus espelhos que lhe dizem o quanto está cativo de sua própria presença.

E quanto mais entregue a si, tanto mais Alexander se perde, se desvia de si. Assim como o filme faz-nos per-

der em devaneios, alucinações e nos sonhos do personagem. “Meu Deus! O que está acontecendo comigo?”, indaga-se Alexander ao ferir o filho quando esse apenas queria brincar com o pai. A mesma pergunta, porém, cala-se nos encontros não menos violentos com outras presenças, com as quais as feridas mútuas já não se mostram, que precisam ainda ser sofridas. Esposa, amigo, filha, o estranho que se faz amigo, empregada da casa, empregada não tão da casa... Sucessivos desencontros se estabelecem no recinto doméstico, e as presenças vão aparecendo como ausentes entre si. Falam, sem trocar palavra nem olhar. E a onipresença de Alexander, o personagem que traz tudo isso para dentro de si, começa a agonizar-nos pelo sentimento de impotência com o qual ele abraça suas grandes causas, expandindo-a em seu inverso, uma “onimpotência”, enquanto se lhe escapa a casa pequena, essa que cabe no espaço de uma casa.

No entanto, a ferida do filho arranca uma pergunta do pai, uma dúvida de si. Momento de lucidez que lhe faz cair no sonho, na visão desolada da cidade, a grande habitação em ruínas, totalmente vazia e abandonada. Por sua vez, a presença do filho inspira-lhe apegos que ele mesmo julga demasiados – “me sinto voluntariamente amarrado”, afirma. Age como se quisesse evitar a realidade de que sua presença lhe é insuficiente e, contra isso,

mantém a ilusão de responder aos apelos da esposa – “alguém faça alguma coisa! Vocês, homens, por que nunca fazem nada?”. Sua visão da cidade abandonada revela que ele, Alexander, ainda permanece nela e participa de seu abandono – mesmo que o observe do alto, com certa prepotência até.

No decorrer do filme, vemos o pai à procura do filho em diferentes momentos, colocando-nos uma situação inusitada de inversão de uma conhecida parábola: é o pai que, pródigo, sofre a ausência do filho; é o pai que deixa a sua casa e se perde na esperança de ser encontrado. O menino, em seu silêncio obediente, ao contrário de todos na casa, é o único realmente ausente no filme. Talvez por se ocupar com seus brinquedos de verdade, sem fingimento. E, por isso, justamente, é tão amado.

3.2 Casa, lugar para chorar o leite derramado

Chama a atenção que a imagem da casa da família não possua um caminho de acesso à porta. Se tiver, não o vemos a não ser em insinuações dos sonhos de Alexander. Há algo de inacessível nela, fazendo o filme nos situar ou fora ou dentro, como mundos em separados. Assim são mundos separados sua parte superior – onde Alexander tem seu escritório – e sua parte inferior –

o palco das performances domésticas. A imagem da casa arquiteta a ambigüidade das relações, as alienações da intimidade, prodigiosas em criar abismos no espaço que aninha presenças. O filme trata dessas perdas exclusivas ao espaço sagrado do pertencimento mútuo, procurando um caminho que permita um encontro de restituição.

Por isso, Alexander sonha com o corredor que ora o leva ao quarto do filho, outrora lhe abre passagem, uma abertura pela qual possa vislumbrar uma novidade. São sonhos de evasão, de um movimento de fuga e, ao mesmo tempo, de busca por um lugar onde possa chorar “o leite derramado”. Essa imagem também é uma abertura ao espectador, para que se situe em relação ao que segue: o momento em que uma crise de proporções universais – o início de uma guerra nuclear – ganha um sentido de parábola para a crise no núcleo das relações familiares, no espaço interior da casa.

O leite se derrama no ambiente da convivência doméstica, a sala de jantar, na qual não haverá mais a comunhão. A partir dessa cena, começamos a participar do olhar de Alexander a respeito de toda aquela situação. Como se pudéssemos nos convencer com ele da realidade que ele mesmo imagina, associa, sonha diante do terrível sentimento de fim. Otto, o carteiro, ainda indaga sobre aquilo que Alexander mais deseja naquela situação,

pois é desse desejo último, anseio daquilo que realmente importa nesse momento, que agora se serve o filme para se conceder como olhar do personagem ao nosso olhar.

E o que vemos com e em Alexander? O homem que plantara uma árvore morta naquela manhã, ao receber a notícia de um início de uma guerra nuclear, confessa “sempre esperei por este momento”, porque em seu íntimo já o vivia, ou “já o morria”, no seu próprio núcleo de afetos e de paixões, de relações e realizações. Sua presença é feita desses sentimentos e, por isso, não conseguiu mais “representar” o herói trágico de Dostoievski nos palcos, pois, se tornara ele mesmo o herói de sua tragédia interior: onipresente, porque é seu olhar que determina tudo; “onipotente”, porque sofre de uma pretensão de poder que redundava no desespero de impotência; insuficiente, porque o sentimento de absoluto que lhe invade ainda não é o bastante. Pelo contrário, expande sua falta e seu vazio em proporções tão heróicas que ele mesmo não as pode suportar. A sua grandeza é a sua tragédia.

Mas ele é um herói que sonha. E nesses sonhos encontramos toda esta ambigüidade sob signos de esperança, isto é, de desvios para outros espaços, para lá talvez poder chorar o leite derramado. Num primeiro sonho, o encontro com a novidade figurada no presente que o filho e o carteiro fazem, a miniatura da casa. Novidade

pelo sugerido como um produto da minúcia, uma reconstituição amorosa daquilo que se miniaturiza, como se colocasse a grande “casa” em um ninho, ou antes, no ovo de um novo nascimento. Alexander acha o presente durante um encontro furtivo com Maria; e algo se anuncia quando o sonho se revela ser de chegada, isto é, de encontro: Maria, ao despedir-se, parabeniza Alexander não pelo aniversário, mas por seu “retorno”. O sonho revela que Alexander traz consigo sentimentos de recém-chegado, talvez desejo de novo nascimento, de novidade, expresso de outro modo na triste figura de uma árvore morta plantada à beira do oceano.

3.3 O lugar do caminho e seus desvios

A condição humana cabe inteira nessa poderosa imagem de retorno para casa, ao menos como o filme nos faz ver, num movimento do espírito à profundidade do corpo-presença de um personagem. Por suas particularidades que outrora chamamos de *gestus*, as personagens evocam universais quando se tornam presenças, determinadas muito mais que por ações dramáticas, por suas atitudes e posturas, porque é por meio destas que o indivíduo se aventura em seu íntimo, podendo sujeitar-se a si mesmo.

A situação limite é o ponto em que esse movimento para a profundidade acontece, pois é ali o lugar em que a falta e o vazio se desviam do sonho, o desejo de “um além de” que, embora sonho, é determinante. É nesse cenário que o filme acontece: pai e filho já estão no limite, à beira da imensidão, onde plantam uma incerteza. Um mensageiro vem pela estrada, e o movimento que fazem agora é o do retorno para a casa, onde efetivamente a árvore morta espalha seus galhos e espera frutificar novamente. É sob esse teto que Alexander sonha não apenas com um lugar para chorar o leite derramado, mas com corredores abrindo caminhos possíveis a este lugar “mais além” dentro dele.

Alexander sonha com um caminho pela lama, que começa com o amigo Victor fugindo pelo corredor da casa que se desfaz em água. Victor, no sonho, foge da sedução de Marta, a jovem com quem o pai já não se sente à vontade – que foi filha e agora é mulher. Um sonho de homem projetado nos cantos escuros da casa da família, desentocando paixões e fantasmas do masculino. O caminho que faz Alexander, a partir deste corredor de fuga, o leva à casa de Maria, a estranha empregada que encontra perto do presente do filho – a miniatura da casa. Mas ele desvia da casa de Maria e segue pelo chão denso e pesado para deparar-se com a igreja fechada com tijolos,

um espaço que já não acolhe mais nada, um caminho interrompido. E o sonho do homem, por ser um sonho com um caminho, revela-o tomado por um sentimento de inacessibilidade.

Sobre essa imagem da porta lacrada recai o peso e o estrondo da explosão que agora coloca o planeta sob a possibilidade de um fim. A mesma civilização que cria estas condições de destruição e violência, lacra seus espaços sagrados. Os recônditos nos quais ainda poderia ser encontrada esperança. A igreja fechada precisa ser bem entendida: mais que uma crítica à instituição, à religião, é uma crítica a uma cultura que já não mais arquiteta o espaço de santidade. Alexander comenta, ao folhar o livro sobre iconografia antiga dado de presente pelo amigo, “tudo isso e nem rezar sabemos mais”. É o fim do caminho que pretendia Alexander: não há mais a quem fazer seus discursos, a cidade está vazia tanto quanto o templo está fechado, e sua oração terá de ser atendida de outras maneiras.

Ao se tratar de caminhos, porém, há um personagem que entende deles, o carteiro Otto. E Alexander ganha dele um mapa da Europa do Século XVII que, para sua surpresa, é original – uma autenticidade que o constrange. “Se não for um sacrifício, que tipo de presente seria?”, argumenta Otto. Como um menino com seu brin-

quedo novo, Alexander repara no mapa e pensa na Europa daquele tempo: “como deve ter sido bom... Essa Europa parece Marte, não tem nada de verdadeiro”. Otto concorda e diz finalmente a Alexander que sua preocupação com a verdade lhe faz pensar numa barata andando em volta de um prato, imaginando estar seguindo em frente.

Não se trata de um mensageiro apenas, Otto toma ares de um guia que traz a Alexander uma novidade em forma de um antigo mapa. O mal-estar causado por suas brincadeiras e ironias seria um oráculo se houvesse quem o percebesse. Na conversa em que se apresenta a Victor, logo depois de entregue o presente, segreda a todos na sala sua familiaridade com Maria, a empregada que nesse mesmo instante havia recebido suas últimas tarefas do dia. Otto lhe é familiar, Adelaide e Alexander confessam o quanto a estranham. Sentimentos ambivalentes que pertencem aos mesmos âmbitos, da casa e do íntimo – espaços que o sonho de Alexander nos faz visitar.

Otto, finalmente, visita Alexander no meio da noite e traz-lhe a boa nova de uma esperança, de uma última chance nos braços de Maria. Um novo caminho, porém, que nasce no desvio, diante do que Alexander pondera e duvida, mas decide ir. Na estrada, uma queda faz pensar em voltar – talvez um instante de “cair em si” – que o co-

loca diante do absurdo de tudo aquilo. Mas as palavras de Otto ainda ressoam: “não é isso que você mais deseja agora? Então acabe logo com isso!”. Sem nos deixar entender ao certo se está referindo-se à oração ou ao secreto de Alexander em relação à Maria.

O encontro com Maria, todavia, é um sonho de reconciliação, em que essas distinções se mantêm e são acentuadas. O aspecto religioso, o aspecto erótico, o aspecto afetivo fazem a unidade que, no ato sexual, eleva espiritualmente Alexander e Maria, uma unidade realizada na levitação sobre a cama. É um sonho, novamente, de um homem que finalmente encontra lugar para “chorar o leite derramado”, a possibilidade de chorar como uma criança a sua insuficiência masculina nos braços da mulher estranha, bruxa e amante, santa e mãe. E nessa regressão ao religioso, Tarkovski o subverte, propondo no sonho de Alexander o caminho da rua para a casa, lugar que finalmente se revela como o espaço para cultivar o que há de mais sagrado.

Em seu sonho, porém, Alexander enxerga, na rua desolada, que pessoas estão vivendo o horror daquele momento de destruição, e o sinal de sangue que víamos outrora, agora podemos identificar como sendo do filho de Alexander, aparentemente morto sobre o espelho. Ele mesmo está morto numa imagem seguinte, sendo velado

por Maria, a amante, nos trajes de Adelaide, a esposa, enquanto a voz que o consola é maternal. Por fim, em sua casa, ele que está dormindo, desperta de seu sonho. Esse despertar de Alexander é o mesmo que momentos antes sua esposa vivenciou – “Acordei de um sonho...” – dando-se conta da infelicidade de suas escolhas no passado. Diferente dela, agora, ele desperta e já não é mais o mesmo, as coisas em seu entorno também não podem ficar as mesmas. Um mundo foi preservado porque anteriormente foi destruído. Algo nele morreu, e a casa, que prefigurava o espaço dos conflitos, das ausências e das faltas precisa ser sacrificada: o fogo realiza seu juízo.

3.4 No princípio, era a infância do verbo

O sacrifício de Alexander o entrega ao silêncio. Desiste de seu verbo e deixa-se levar pela ambulância – como se já previsse Victor, o amigo médico, uma recaída de um paciente em longo tratamento. E o filme nos traz à realidade do personagem: um homem seriamente deprimido e já beirando à insanidade. No decorrer do filme, tornamo-nos seus cúmplices e, mais que isso, identificamo-nos com sua loucura, isto é, tornamo-lo real em nós mesmos, porque é uma loucura de amor, de sua falta e de sua reivindicação. Finalmente, a despedida mais do-

lorosa quem faz é Maria, que também previa algo de ruim a Alexander, ao comentar com Júlia, a outra empregada, as discussões dele com Adelaide na sala. Ela o amava, e Alexander sonhou com isso.

Por sua vez, o menino pode fazer o seu caminho à praia sozinho porque o pai o levou lá, e com ele plantou uma bela metáfora. Um altar que, quando pronto, se mantivera inacabado, necessitando agora ser regado com esperança. Se plantassem uma árvore viva, morreria, e talvez o filho não tivesse mais por que perguntar quanto aos princípios do verbo, descansando aos seus pés. Entretanto, a árvore que plantam pai e filho suscita dúvidas de um futuro incerto, pede por uma história e, mais que isso, por uma escatologia. E mesmo adulta, e morta, como recém-nascida, ganha um nome, *ikebana*, que lhe dá esta qualidade ritualística de semente que morre para dar a vida. “Deus, tem misericórdia de mim”, pode-se imaginar uma oração mais autêntica para a árvore seca plantada à margem de um oceano? O mar e as gaivotas comentam a música de Bach, como num responsório litúrgico, e toda a paisagem se volta ao modesto altar que pai e filho erigiram.

Uma praia quando vista assim, como na lente de Tarkovski, se anula na imensidão oceânica que o mar su-

gere. É um lugar “cheio” de um vazio sagrado, onde a vida está presente nas criaturas por seu próprio criador. Mas tem um caminho que lhe dá acesso, assim como há uma estrada que conduz Alexander à casa de Maria. Um filme com tantos espaços e tão poucos caminhos, sobre um homem angustiado por um desejo de pertencer, obstinado pelo medo de perder e que sonha com lugares inacessíveis.

E agora, para permanecer sozinho ali, o menino evoca a presença de quem o levou até lá. É novamente o paradoxo do abandono que lapida o indivíduo, um lugar para o qual temos de ser levados. Falamos lugar, mas na experiência isso se dá no tempo dessa fala liberta da criança, pergunta que desvia as palavras para uma linguagem anterior ao discurso, anterior à palavra que esconde: como aquelas que Alexander gostaria mesmo de poder abandonar. Com o menino, temos a fala do verbo em sua infância; original porque é em si mesmo diálogo e troca, uma fala amorosa sobre aquilo que enxerga, como aquele que acabara de chegar ao mundo e deseja partilhar dele. O filme de Tarkovski transfigura no personagem da criança um “imaginário de fim” em um apocalipse cujo sentido original é de “revelação”.

Por concluir: a noção de teopoética

A noção de teopoética nasce da crítica teológica de literatura, definindo um determinado modelo de apresentação literária da idéia de Deus, tendo como seu princípio a noção de “indisponibilidade de Deus”.²⁵ Por sua vez, essas narrativas literárias são elas mesmas nascidas de uma experiência de crise ante a indisponibilidade sagrada, configurando-se, porém, numa atitude “crítica de dúvida que pertence à fé”.²⁶ A fé crê contra a fé num ato de coragem, que, por exemplo, o apóstolo Paulo encontra em Abraão, o qual “esperando contra a esperança, creu”.²⁷ O temor e a coragem dessa fé advém da incondicionalidade da realidade para qual ela se dirige, que sujeita o crente a uma “preocupação última”. Essa institui a crítica a si mesma e, por conseguinte, objetiva em sua manifestação de fé ambos os elementos, de dúvida e coragem, que se pertencem mutuamente.

Assim, a teopoética, como princípio teológico de crítica da arte que preza por expressões da “sacra irreduzibilidade do discurso sobre Deus”,²⁸ do ponto de vista da recepção crítica do filme na interpretação, convida a teologia a responder a algumas tarefas: a primeira é atentar à crítica feita por meio de obras cinematográficas contra determinadas idéias de Deus que já se dão por consenso, isto é, são recebidas numa atitude idolátrica e, por isso, não atingem a subjetividade do espectador.

A segunda tarefa de uma crítica teopoética é desenvolvê-la numa perspectiva teológica contra um cinema feito em nome de Deus, isto é, que pretende adaptar para o cinema tradições espirituais cuja finalidade não é apenas de ilustração ou de construir memória, mas de evocar confessionalidade, isto é, um tipo de receptividade teológica. Uma adaptação mecânica do evento acaba implicando ingenuamente seu “empobrecimento” que, ou frustra, ou, no pior dos casos, desvia de sua finalidade

²⁵ MAGALHÃES, A. *Deus no espelho das palavras* : teologia e literatura em diálogo, p.140.

²⁶ “Fé é certeza na medida em que se baseia na experiência do sagrado. Mas ao mesmo tempo a fé é cheia de incerteza, uma vez que o infinito, para o qual ela está orientada, é experimentado por um ser finito. Esse elemento de insegurança da fé não poder ser anulado; nós precisamos aceitá-lo. E esta aceitação é um ato de coragem”, TILLICH, P. *Dinâmica da fé*, p.15.

²⁷ Romanos 4.18.

²⁸ KUSCHEL, K-J. *Os escritores e as escrituras*, p.215s.

original de relação com o sagrado para uma simplificação ou espetacularização dele.

A terceira tarefa é decorrente desta, de positivamente essa crítica atentar a apreensões artísticas que permitem uma representação mais densa e complexa da realidade humana, quando, ao mesmo tempo, de forma implícita (na recepção) ou explícita (na obra de arte) tocam em questões últimas da vida. Assim sendo, tomamos o cinema que Tarkovski desenvolveu teórica e artisticamente como um exemplo de criação teopoética em que a negatividade crítica não se fecha ao seu próprio enquadramento de realidade, permitindo uma experiência revelatória em que o mundo é transfigurado pelo mistério que o fundamenta e abala.

Levando em conta o ministério teológico, implica compreender essa tarefa crítico-teológica como também um exercício criativo, especialmente no que diz respeito à função comunicadora da teologia. Importa aqui ter em mente que, com base na crítica de cinema, essa tarefa comunicadora é realizada fundamentada no que acima vimos, quanto à sinóptica: a perspectiva que nasce do encontro com o objeto estético num evento revelatório.

Quer dizer, este exercício criativo é justamente daquela fala que segue uma restituição do olhar sobre a crise da situação evocada pelo filme. É a pessoa que, com suas metáforas mais íntimas, processa uma correlação situação-mensagem, tornando-se ela mesma o que Tarkovski chamava de “vínculo orgânico”. A teopoética sensibiliza o olhar e o saber teológico, tornando esse olhar também uma “arte de observação da vida”. Sob o princípio de encarnação, a própria teologia tem de perceber os novos amálgamas espirituais, suas contradições e complexidades, um mundo e uma cultura que exige uma constante elaboração do discurso sobre Deus e participar deles. Ou seja, a teologia deveria estar sempre disposta a ser aquela área do conhecimento susceptível não apenas ao incondicional, mas ao que lhe está mais ao alcance dos olhos, porque é ali exatamente que o incondicional se manifesta. Assim, a teopoética instiga a teologia a elaborar seu conhecimento consciente de sua criaturalidade elementar, como um estilo adequado para falar de Deus nos nossos dias. A teopoética dá um sentido estético para a teologia, como um permanente cultivo de sua própria receptividade ao sagrado como “desejo e preocupação últimos”.

Filmografia de Andrei Tarkovski (em ordem cronológica)

ROLO COMPRESSOR e o violinista, O. Direção de Andrei Mikhailov-Konchalovski e Andrei Tarkovski. Moscou. Mosfilm (Unidade de Cinema Infantil), 1960: Continental, 2003. 46 minutos: legendas em português, espanhol e inglês, colorido, DVD.

INFÂNCIA de Ivan, A. Direção de Andrei Tarkovski. Moscou. Mosfilm, 1961: Continental, 2003. 90 minutos: legendas em português, espanhol e inglês, colorido, PB. DVD. [Baseado no conto "Ivan" de Vladimir Bogomolov].

ANDREI Rublev. Direção de Andrei Tarkovski. Moscou. Mosfilm, 1966: Continental, 2003. 205 minutos: legendas em português, espanhol e inglês, colorido, PB. DVD.

SOLARIS. Direção de Andrei Tarkovski. Moscou. Mosfilm, 1972: Continental, 2003. 166 minutos: legendas em português, espanhol e inglês, colorido, DVD. [Baseado na novela *Solaris* de Stanislav Lem].

EPELHO, O. Direção de Andrei Tarkovski. Moscou. Mosfilm, 1974: Continental, 2003. 101 minutos: legendas em português, espanhol e inglês, colorido, DVD.

STALKER. Direção de Andrei Tarkovski. Moscou. Mosfilm, 1979: Continental, 2003. 134 minutos: legendas em português, espanhol e inglês, colorido, DVD. [Baseado no conto *Piquenique à beira da Estrada* de Boris Strugatski].

NOSTALGIA Direção de Andrei Tarkovski. Suécia e Itália. Sovin e Rai 2 TV, 1983: Continental, 2003. 121 minutos: legendas em português, espanhol e inglês, colorido, DVD.

SACRÍFÍCIO, O. Direção de Andrei Tarkovski. Suécia. Swedish Film Institute e Argos Film, 1986: Continental, 2003. 142 minutos: legendas em português, espanhol e inglês, colorido, DVD.

Referências

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DELEUZE, G. *La imagen-movimiento: estudios de cine 1*. Barcelona: Paidós, 1984.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DROGUETT, J. G. *Sonhar com os olhos abertos: cinema e psicanálise*. São Paulo: Arte & Ciência, 2004.

ELMANOVITS, T. *El espejo del tiempo: los filmes de Andrei Tarkovski*. Tallin, 1980.

KUSCHEL, K.J. *Os escritores e as escrituras: retratos teológicos-literários*. São Paulo: Loyola, 1999.

JOHNSON, V. T.; PETRIE, G. *The films of Andrei Tarkovsky: a visual fugue*. Bloomington: Indiana University, 1994.

MAGALHÃES, A. *Deus no espelho das palavras: teologia e literatura em diálogo*. São Paulo: Paulinas, 2000.

MORIN, E. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia*. 2. ed. Lisboa: Moraes, 1980.

MUELLER, E. R.; BEIMS, R. W. (org.). *Fronteiras e interfaces: o pensamento de Paul Tillich em perspectiva interdisciplinar*. São Leopoldo: Sinodal/EST, 2005.

TARKOVSKAIAA, M. (ed.). *Sobre Andrei Tarkovski*. Madrid: Jaguar, 2001.

TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

TILLICH, P. *Dinâmica da fé*. 6. ed. São Leopoldo: Sinodal, 2001.

TILLICH, P. *Theology of culture*. New York: Oxford University, 1959.