

## CONTINUIDADE E REINVENÇÃO DA TRADIÇÃO: TARKOVSKI E SEU TEMPO

Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior<sup>i</sup>

O presente texto apresenta algumas considerações sobre aspectos históricos relacionados ao impulso criativo do cineasta russo Andrey Tarkovsky, entendido como sujeito histórico que se apropriou de uma tradição cultural relacionada a herança imagética e a reflexão sobre a arte da cultura russa. Apresenta-se sucintamente um painel sobre elementos da tradição que constituíram o espaço da experiência do cineasta.

O quadro que segue tenta rastrear a genealogia provável das idéias de Tarkovsky, que além de realizador de filmes teorizou sobre arte e cinema.<sup>ii</sup> O percurso a seguir é histórico na medida em que visa buscar a recorrência de temas afins na cultura visual russa que remota aos ícones medievais. O cineasta defendia a arte como investimento espiritual do homem e sua defesa do cinema como arte recorre a toda uma tradição para justificar sua prática cinematográfica. Seus filmes são subjetivos e vão contra a estética do cinema soviético de então (décadas de 1960 e 1970), mas ainda assim a imagem do cinema por ele criada (bem como suas idéias) estão em sintonia com seu a conjuntura da URSS após o degelo stalinista. O resultado vai além de suas pretensões, pois as manipulações estilísticas dos filmes do realizador desencadeiam outra relação entre espectador e imagem.

A “escola poética” de cinema, como a chama a historiografia cinematográfica inaugurada por Tarkovsky com *A Infância de Ivan* (1961) ao recorrer a tradição cultural russa, da mesma forma, a modifica e inaugura outra imagem conectada com as necessidades históricas de sujeitos específicos.

\* \* \*

A tradição visual russa remonta a penetração do estilo bizantino na Rússia medieval quando esta se tornou cristã no século X. Nessa época as igrejas começam a ser construídas e a decoração, que rejeitava esculturas, considerava as pinturas importantes.

Tomando Bizâncio como modelo os russos, adaptaram os cânones bizantinos ao seu gosto. Numerosos centros (Moscol, Novgorod, Píkov, Kiev) sucederam-se em influência pelas planícies russas, criando seus próprios estilos. Ícones e utensílios eclesiásticos compunham ambiente ímpar e representaram objetos de culto, adoração e admiração pelo “país” inteiro.

Os ícones tiveram papel importante na vida litúrgica, teológica e intelectual da Rússia. Esta mergulhou na cultura teológica bizantina e na cultura iconográfica que floresceu com o “triumfo da ortodoxia”, isto é, a permissão da veneração dos ícones contra o “iconoclasmo”.<sup>iii</sup>

Segundo Jean-Claude Marcadé<sup>iv</sup>, nos ícones, o abstrato sobrepõe-se ao concreto, a dramatização é excluída e a imagem revela a presença de Deus entre os homens. Ao contrário do quadro de temática religiosa do ocidente, o ícone não é fruto do individualismo, nascendo de um consenso eclesiástico, do movimento profético e da experiência eclesiástica da comunidade. Eles representam uma ordem, inscrevendo-se no templo, espaço sagrado que sacraliza a imagem na mesma medida em que ela faz o mesmo com o espaço.

O ícone permitiria ver a humanidade divinizada, a fusão do divino e do humano, do visível e do invisível, do aparente e do oculto: “a percepção do ícone russo como distinto, por seu espírito e por sua “letra”, de todas as manifestações orientais e bizantinas, começou na segunda metade do século XIX e acabou por se impor no século XX”.<sup>v</sup> Antes disso, porém, no século XVIII, graças às reformas de Pedro I, a Rússia voltou-se novamente para a Europa Ocidental. Os russos passaram a construir palácios e decorá-los com estilo europeu (paisagens, naturezas mortas, telas de temas históricos, mitológicos e bíblicos).

Houve então uma predominância dos princípios e da estética ocidental, o que não significou, porém, que a arte religiosa tivesse sido interrompida. Paralela a “ocidentalização”, as igrejas e ícones continuaram a ser construídas e pintados.

Muitos artistas (entre eles escritores como Lieškov e Dostoievski) rejeitaram as representações religiosas do século XIX por acharem-nas alheias às tradições de ícones russos. Também muitos artistas do primeiro quarto do século XX sofreram influências dos ícones russos. Ele servia de pedra de toque à tomada de consciência da herança visual e formal russa e os pintores em especial sofreram larga influência figurativa.

\* \* \*

Até 1917 o cristianismo foi reverenciado na Rússia. Até esta época a população ocupava-se com agricultura e morava no campo. As novas tendências demoravam para chegar e havia resistência contra elas. Era o meio artístico no qual os utensílios eclesiásticos, ícones e objetos religiosos dominavam o ambiente que educava os camponeses. Ainda assim os hábitos ocidentais e estilos ocidentais clássicos e realistas se apropriavam de novas possibilidades expressivas que não tinham espaço na iconografia religiosa.

No começo dos anos 1910, começam a pipocar os movimentos artísticos. Inspirados no fauvismo francês e no expressionismo alemão, nos anos 1910-1913, o grupo artístico “Valete de Ouro” queria devolver a arte sua pureza original, a selvageria que possuíam os não-profissionais (desenhos infantis, ícones, brinquedos de barro e madeira eram fontes de inspiração). A inovação está que os artistas se preocupavam mais com a atmosfera da época, com o estilo e a conduta de seus representantes do que com a semelhança física (figurativa) de seus personagens. A cor ganha importância capital e passa a substituir os procedimentos tradicionais na arte do retrato. A figuração começa a perder terreno.

Com a destruição da forma convencional do objeto, os artistas adquiriram liberdade criativa antes não experimentada. Na década de 1910 os meios de expressividade não eram suficientes e começava a divisão da arte russa em vários movimentos: *cubo-futurismo* (Natalia Gontchanova; Marc Chagall), *abstracionismo* (Wassily Kandinski), *suprematismo* (Olga Rozanova, Mikhail Malevitch). No final dos anos 1910 e início dos anos 1920 nascia o *construtivismo* (movimento no qual vários cineastas tais como Eisenstein se inscreveriam).

É interessante, porém, observar que os ícones nesse contexto tiveram visibilidade. Sua problemática sobreviveu nas obras e mesmo nas propostas teóricas de pintores russos de então, como transparecem nas considerações teóricas de pintores como Wassily Kandinski e Mikhail Malevitch. O que é central ao ícone pode ser tomado como sua força de representação/presentificação do divino, um meio de ligação entre humano e divino, seu caráter de *contato com o sagrado*. As vanguardas russas do final dos oitocentos e início dos novecentos se apropriaram dos ícones, porém, pensando-os como expressões artísticas, estéticas e não religiosas.

Destacaram-nos de seu contexto sagrado e pensaram-no não como ligação com o culto, mas não conseguiram desvencilhar-se da problemática do contato com um Outro Transcendental maior pelo qual a imagem é o meio. A *arte* substituirá, nas teorias sinfonias/cromáticas<sup>vi</sup> desses teóricos-artistas, o *divino*. Caberá a ela promover o espírito humano.

\* \* \*

Andrei Tarkovsky, Andrey Konchalovsky, Sergei Paradzhanov, Elem Klimov, são alguns dos nomes que constituem a “escola poética” do cinema russo que foi inaugurada, segundo a historiografia oficial, pelo primeiro na década de 1960 na então URSS.

As idéias que Andrey Tarkovsky exporia de forma mais sistematizada em *Esculpir o Tempo*, publicado apenas na década de 1980, já apareciam na década de 1960. Maya Turovskaya colocou que em 1967, o cineasta já afirmava que o homem havia inventado com o cinema:

uma matriz de “tempo real” em suas mãos. O cinema é a primeira e maior frente de tempo impresso. Mas de que forma o cinema faz a imprimir o tempo? Eu definiria que a forma é factual. Se o tempo no cinema é expresso como um fato, o modo como percebemos este fato é através de sua observação direta. O princípio formal mais importante do cinema... é a observação... Minha forma ideal de cinema são tomadas de cine-jornais.<sup>vii</sup>

Essa idéia evoluiria e se tornaria a base do esquema teórico-poético de *Esculpir o Tempo*, publicado vinte anos depois. O tempo se faz presente na imagem na forma de acontecimento e o objetivo do cinema é trazer o tempo perdido pelo espectador e pelo artista de volta pela ação sincera da expressão do sentimento do artista. Este tem a função reunir (esculpir) o tempo a ser impresso no plano cinematográfico.

Tarkovsky assinala algumas outras questões, notadamente no que se refere à arte. Para o diretor de *Stalker* o objetivo da arte é explicar ao próprio artista e aos que o cercam para que vive o homem e qual o significado de sua existência. O papel da arte seria algo de paralelo ao da cultura, e o homem faz dela uma maneira de conquista da realidade por meio de uma experiência subjetiva.

Neste quadro, uma descoberta artística ocorre quando uma imagem nova e insubstituível do mundo surge. Ela surge de um desejo transitório e apaixonado de apreender o mundo intuitivamente. A atividade artística se dirigiria então na esperança de criar uma impressão e ser repleta de um impacto emocional.

A reflexão de Tarkovsky é repleta de anti-individualismo e considera o artista como pessoa que, dotada da possibilidade de poder pensar/expressar sentimentos, pode se oferecer em sacrifício em prol de um bem maior. A idéia da atividade do artista como consequência do dom inabalável que tem e traz grande sofrimento (pois nasce do confronto entre o ideal e a vida) está presente em toda a obra escrita de Tarkovsky. O sentido da vida, então grande objetivo da arte, passa por uma apreensão subjetiva e emocional do artista e da audiência frente a obra de arte e nada deste sentido pode ser apreendido por meio de ferramentas intelectuais.

Por isso o cineasta desenvolve um projeto de cinema, que se embora não pensado e praticado de maneira sistemática, considera que a imagem cinematográfica, vista por ele pelo signo da arte, deve devolver o tempo perdido ao espectador, dar-lhe a oportunidade de criar o sentido da vida. Este nasce de uma apreensão subjetiva e emocional do artista e do espectador. A verdade é subjetiva e inverbalizável. Entendendo a imagem artística (da qual o cinema faz parte) como inteireza de símbolo no qual o sentido é uma abertura que leva ao inefável, seguirá sua prática de cineasta tentando criar no cinema uma imagem que leve o espectador a realizar seu próprio trabalho interpretativo.

A “escola poética” nasceu dessa tentativa de suscitar imagens ambíguas que subvertem a narrativa cinematográfica clássica baseada na ordem das causas e dos efeitos sensório-motores e passa a explorar outras configurações narrativas: usos de imagens de excessos (imagens que parecem desconectadas da cadeia narrativa), psicologia dos personagens indefinidas, confusões entre níveis ficcionais de sonho, memória e vigília de forma que o espectador não consegue determinar quando está vendo um sonho, uma memória ou a “realidade”. Os resultados são narrativas nas quais o imaginário das personagens e a realidade se confundem e articulam a necessidade do espectador trabalhar sobre a imagem de forma a apreender seu sentido como “aberto”: cabendo-lhe completar o sentido da imagem.

A imagem do cinema deve agora servir à verdade subjetiva do artista que a cria e do espectador que a vê. A imagem é símbolo de abertura na medida em que o sentido é uma articulação da linguagem com a experiência vivida. Ali deve ocorrer uma explosão da linguagem (no caso a do cinema) em direção a algo distinto dela própria, a “verdade” subjetiva do espectador. Entendida sob o signo da arte, a imagem realiza uma tarefa semelhante a do ícone medieval na medida em que a presença real não está na imagem simbólica representada, mas na relação entre esta e o modelo ausente. No caso do ícone o modelo era o divino, uma vez que o contexto da imagem era o do culto; no caso do cinema o modelo é a verdade do espírito, é o contexto da arte laica.

\* \* \*

Tarkovsky teorizou sobre sua prática porque queria compreender a si mesmo como sujeito prático, queria entender os rumos de sua trajetória e no processo elaborou teses sobre a responsabilidade do artista e da arte. Mas suas idéias e práticas (entendendo aqui a reflexão do cineasta e seus filmes como ação social) esses não nascem da simples iniciativa do indivíduo que inventa livremente em sociedade. Todos os sujeitos estão imersos em culturas que possuem categorias as quais recorrem para elaborarem o entendimento de sua própria prática individual e coletiva. Tarkovsky elabora suas idéias sobre arte e cinema dentro das possibilidades dadas pelo meio, encadeando suas possibilidades criativas.

Seu espaço de experiência<sup>viii</sup> é o da cultura visual e artística russa marcada por forte herança do ícone russo e pelas experiências das vanguardas russas tanto pictóricas quanto cinematográficas.<sup>ix</sup> A concepção da imagem do cineasta tem assim tanto um lado figurativo (a imagem no seu sentido de indício, traço do mundo visível apanhado em película) quanto metafórico (o sentido que ela pode projetar). Esta concepção metafórica da imagem transparece não só no trabalho dos ícones que remetiam ao divino, mas nas pinturas de Kandinski e Malevitch (e até nos últimos trabalhos de Sergei Eisenstein), todos envolvidos com o interesse pelo espírito humano, tido como alcançável pela arte, não mais num sentido transcendental, mas subjetivo.

A experiência do cineasta não está ligada apenas a uma reflexão e experiência com o visual em si, mas também com a realidade soviética de então. Após a morte de Stalin em 1953 houve uma explosão de expressividades artísticas na URSS. Os anos 1950 e, principalmente 1960, viram o

início das carreiras de muitos cineastas que tinham em comum a emergência de um “tratamento poético” no cinema: Marlen Khutsiev, Georgy Danelia, Otar Ioseliani, Larissa Sheptiko, Elem Klimov, Vasily Shukshin, Andrey Konchalovsky, Sergey Paradzhanov.

Lênin dizia que o cinema era arte e via seu uso potencial como propaganda. Inaugura-se na década de 1920 um cânone estético que educou gerações inteiras que só começaram a trabalhar nos anos 1950 e 1960. O “realismo socialista” foi incorporado no panteão da estética soviética e sedimentou uma espécie de contrato entre artista e estado baseada na idéia de que a “boa arte” ajuda a modelar o homem soviético ideal. Essa idéia foi instaurada pelas vanguardas dos anos 1920 e sobreviveu as perseguições de Stalin. Quando do fim do stalinismo, era uma questão de moral e de humanismo reparar o mal feito na ditadura e, além do que, tinha-se a “boa arte” como forma de modelar o bom homem – a missão do artista sobrevive. Como Ian Christie coloca:

Como os artistas pós-guerra da Alemanha que enfrentou a tarefa de “depois dos nazistas” e renovaram sua linguagem, no meio em que trabalhavam, a geração pós-Stalin de Tarkovsky sentiu o imperativo de “fazer o novo”. Isso significou não somente encontrar novas formas no lugar dos gêneros stalinistas – o épico patriótico, a biografia exemplar, a história de auto-sacrifício, o desmascarar dos sabotadores – mas também ajudar as audiências a verem coisas “do jeito certo de vê-las”, não como símbolos.<sup>x</sup>

O espaço de experiência faz com que o passado seja lido de forma original, pois categorias culturais de antes são atualizadas e retrabalhadas para o presente pelos sujeitos históricos. Tanto na reflexão sobre arte, como a prática cinematográfica são re-significadas para dar nova visibilidade à individualidades (o que não quer dizer individualismo) antes inauditas. A “verdade subjetiva” passa a ser visada pela imagem cinematográfica dos filmes de Tarkovsky. O que surge dessa tentativa é outra imagem, mais aberta à significação, pois exige um trabalho hermenêutico constante do espectador como agente que completa o sentido com sua própria experiência. A imagem acaba inclusive podendo negar o impulso que a criou interessado em devolver espiritualidade ao espectador. Sob o signo da arte, a cena do cinema é tão subjetiva que vai além do quadro visual que lhe deu origem. O compromisso de Tarkovsky (bem como outros cineastas de sua geração) é com a subjetividade eclipsada pelo stalinismo, visando observar a realidade de forma

original e verdadeira, por isso o recurso à tradição de elementos presentes nos ícones medievais e nas vanguardas pré-revolucionárias e imediatamente pós-revolucionárias. Mas ao fazer isso continua inserido na proposta do artista como alguém que trabalha para a formação do cidadão: o que antes, para Eisenstein, por exemplo, visava o homem das massas, visará o homem individual. Muda a faceta do projeto social ao qual o cineasta não consegue escapar.

Inserida no contexto cultural e político que exigiu de um sujeito histórico uma postura singular, surge uma nova imagem interessada em mostrar o mundo de forma verdadeira. Ao recorrer à tradição cultural russa pré-revolucionária (os ícones medievais), ocorre a reinvenção da cultura soviética e sua reprodução uma vez que o dever moral do artista instaurado pelas vanguardas pós-revolucionário continuou ativo. Ocorre o deslocamento das obras visuais soviéticas na recorrência à tradição russa, numa situação específica na qual a cultura acaba, como coloca Marshall Sanlins, sendo o espaço no qual os sujeitos organizam a situação atual em termos do passado e a transformam o passado em termos do presente.<sup>xi</sup> Um espaço de experiência faz-se lugar de trabalho constante sobre tradições que ampliam os horizontes da cultura russa, ao menos no que se refere ao cinema e a visualidade.

---

<sup>i</sup> Graduado em Licenciatura Plena em História e mestrando em Multimeios pela UNICAMP.

<sup>ii</sup> Escreveu um livro chamado *Esculpir o Tempo*, no qual, através de um relato no qual objetiva compreender sua própria trajetória, lança algumas de suas teorias sobre a arte e o cinema.

<sup>iii</sup> O “Triunfo da Ortodoxia” foi a vitória e revogação pelos “iconófilos”, defensores do uso de ícones no culto católico ocorrida no século IX, contra o édito imperial, defendido pelos Iconoclastas no século VIII, que impedia a presença de imagens, sejam elas esculturas ou pinturas, nos templos bizantinos.

<sup>iv</sup> MARCADÉ, Jean-Claude. Ícone e vanguarda na Rússia – duas faces maiores da arte universal. *500 Anos de Arte Russa*. Rio de Janeiro: Brasil Connects, 2002.

<sup>v</sup> MARCADÉ, Jean-Claude. *500 Anos de Arte Russa*. Rio de Janeiro: Brasil Connects, 2002, pp, 93.

<sup>vi</sup> Tanto Kandinski, quanto Malevich (e até Eisenstein, mas pensando na imagem do cinema) desenvolveram teorias da arte que usam de metáforas musicais para pensar a influência da cor sobre o espírito humano.

<sup>vii</sup> TARKOVSKY apud TUROVSKAYA, Maya. *Tarkovsky: cinema as poetry*. London: Faber and Faber, 1989, pp, 85.

<sup>viii</sup> *Espaço e experiência e horizonte de expectativa* são conceitos tomados de Reinhardt Koselleck, entendidas pelo filósofo e historiador como categorias antropológicas que relacionam o passado e o futuro, ou seja, conceitos que articulam circunstâncias existenciais humanas que inserem a vivência do homem no pensar do tempo. Como os define o próprio Koselleck: “a experiência é o presente passado, cujos eventos foram incorporados e podem ser lembrados. Dentro da experiência se inclui uma reformulação racional, junto com formas inconscientes de conduta que não precisam estar presentes conscientemente. Há também um elemento da experiência alheia contido e preservado, e transmitido pelas gerações e instituições [...]. De modo similar com a expectativa: a um tempo específico de cada um e interpessoal, a expectativa tem lugar no hoje; é o futuro feito presente; dirige-se ao não ainda experimentado, àquilo que deve ser revelado. Esperança e medo, anseios e desejos, preocupação e análise racional, abertura receptiva e curiosidade: tudo entra na expectativa e a constitui” (KOSELLECK. Reinhardt. *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*. Cambridge, MA, The MIT Press, pp 272.)

<sup>ix</sup> Não está sendo explorado, por questões de espaço, as relações da geração de Tarkovsky com as vanguardas cinematográficas russas dos anos 1920 (Sergei Eisenstein e Dziga Vertov pra ficar em dois exemplos).

<sup>x</sup> CHRISTIE, Ian. Tarkovsky and this time. In: TUROVSKAYA, Maya. *Tarkovsky: cinema as poetry*. London: Faber and Faber, 1989, pp, XV XVI.

<sup>xi</sup> SAHLINS, Marshall. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.