



DOI: 10.20911/25260782v10n3p92/2025

As atmosferas fílmicas como expressões do indizível no cinema de Andrei Tarkovski

Graziela Aparecida da Cruz¹

Resumo: Ao entrar em contato com um filme, o espectador é imerso em imagens e sons, luzes e sombras, sons e silêncios que evocam “atmosferas” que podem provocar sensações e emoções que ultrapassam a interpretação intelectual ou a atribuição de sentido. As “atmosferas fílmicas” transcendem aquilo que é dito explicitamente pelos personagens. Por isso, mais do que uma simples moldura cênica, são um elemento fundamental na construção da narrativa cinematográfica, constituindo-se nessa figura do inefável e do indizível. Neste artigo, aproximamos o conceito de “atmosfera” ao de *Stimmung*, atualizado pelo teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht, e buscamos identificar, no estilo autoral e nas reflexões do cineasta russo Andrei Tarkovski (1932 – 1986), o papel dessas atmosferas enquanto componentes fílmicos capazes de provocar modulações afetivas no espectador.

Palavras-chave: Andrei Tarkovski. Análise fílmica. *Stimmung*. Atmosfera fílmica.

INTRODUÇÃO

Ao entrar em contato com um filme, o espectador é imerso em imagens e sons, luzes e sombras, sons e silêncios que evocam “atmosferas” que podem provocar sensações e emoções que ultrapassam a interpretação intelectual ou a atribuição de sentido. As “atmosferas fílmicas” transcendem aquilo que é dito explicitamente pelos personagens. Por isso, mais do que uma simples moldura cênica, são um elemento fundamental na construção da narrativa cinematográfica, constituindo-se nessa figura do inefável e do indizível. O cineasta russo Andrei Tarkovski (1932 – 1986) desenvolveu um estilo autoral substancialmente ligado às suas concepções sobre a vida, a existência e a espiritualidade. Para ele, a obra de arte deveria criar um impacto emocional nas pessoas, que as atingisse, não por meio de argumentos racionais, mas pela energia espiritual do artista. O cinema de Tarkovski se compõe de elementos que constituem uma materialidade que produz presença e determinam certas “atmosferas” a seus filmes, alcançando o espectador sensorialmente, na experiência estética. Tarkovski defende a ideia de que o espectador tem um papel importante a desempenhar no ato de assistir a um filme: o de compartilhar com o autor a recepção da obra, de preencher as lacunas do

¹ Mestre em Artes: Tecnologia da Imagem – Cinema, e doutoranda em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. E-mail: GRAZIELA.CRUZ@faje.asav.org.br

não-dito, de reconstruir o todo através das suas partes e refletir, indo além daquilo que foi mostrado explicitamente, colocando-o em igualdade de condições com o artista no processo de percepção do filme (TARKOVSKI, 1998, p. 18). A experiência do cineasta vai repercutir no espectador, a partir de sua experiência pessoal. Ele não entrega tudo pronto. Há lacunas, silêncios, elipses, a serem completadas.

Andrei Tarkovski desenvolveu uma obra cinematográfica marcada por um estilo autoral próprio. Todo o seu trabalho, principalmente nos sete longas-metragens de sua carreira precocemente interrompida com sua morte, aos 54 anos, esteve profundamente enraizado em sua visão pessoal sobre o sentido da arte. Para ele, a realização artística possui uma dimensão espiritual, sem a qual ela deixa de ter sentido. Como escreveu em seu livro *Esculpir o tempo* (1998),

A arte se dirige a todos, na esperança de criar uma impressão, de ser sobretudo sentida, de ser a causa de um impacto emocional e de ser aceita, de persuadir as pessoas não através de argumentos racionais irrefutáveis, mas através da energia espiritual com que o artista impregnou a obra. (TARKOVSKI, 1998, pag. 40)

Para Tarkovski, a obra de arte é uma extensão da vida interior do artista, que evoca suas memórias, lembranças e sentimentos através da materialidade em que se expressa. Por meio do que ele chama de “associações poéticas” (Ibid., p. 17), o artista recria seu universo interior e o transmite ao sujeito que com ele se depara na obra de arte. O cinema de Tarkovski se compõe de elementos que constituem uma materialidade que produz presença e determinam certas “atmosferas” ou “ambiências” a seus filmes.

1 *STIMMUNG*: ENTRE O CORPO DA OBRA E O SUJEITO

A fim de categorizar o conceito de “atmosfera” enquanto um dos componentes da experiência estética, atribuído aqui ao contexto cinematográfico, partimos dos estudos do teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht (2014), que reintroduziu o conceito de *Stimmung* no debate estético contemporâneo. O conceito de *Stimmung* é atualizado por Gumbrecht no livro *Atmosfera, ambiência, Stimmung – sobre um potencial oculto na literatura* (2014)². Gumbrecht aproxima a palavra alemã à ideia de “clima, atmosfera e ambiência” e apresenta a ideia de que *Stimmung* seria um *continuum* entre o corpo material da obra e os afetos do sujeito que se depara com a obra. Dando o exemplo da fruição musical, o autor chama a atenção para o fato de que quando escutamos, não fazemos apenas com os ouvidos interno e externo, mas com todo o corpo: “Cada tom percebido é, claro, uma forma de realidade física (ainda que invisível) que ‘acontece’ aos nossos corpos e que, ao mesmo tempo, os ‘envolve’” (GUMBRECHT, 2014, p. 13). Em relação à literatura, o autor escreve:

2 O livro foi originalmente publicado em 2011, sob o título *Stimmungen lesen: über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*.

Ler com atenção voltado a *Stimmung* sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física – algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas”.(GUMBRECHT, 2014, p. 14)

Embora tenha dado mais atenção ao campo literário, Hans Ulrich Gumbrecht abriu portas para que os estudos sobre as materialidades da comunicação alcançassem outras expressões artísticas, entre elas, o cinema. Ao entrar em contato com um filme, o espectador pode imergir em imagens e sons, luzes e sombras, sons e silêncios - a materialidade do filme – que evoquem uma tal “atmosfera” que nele provoque modulações afetivas, ou *Stimmungen*.

Quando dizemos atmosfera, pensamos logo em ar, em algo que nos circunda, que nos toca, mas ao mesmo tempo, é impalpável. A pesquisadora portuguesa Inês Gil (2005) tem trabalhado sobre esse conceito no âmbito do cinema, e nos lembra que a arte sabe representá-la, consegue exprimir a sua presença segundo meios que lhe são próprios. O cinema interessa-se particularmente pela noção de atmosfera porque tem a particularidade de dispor de uma infinidade de instrumentos para a sua representação e transmissão ao espectador.

Pensemos um pouco nas possibilidades de se criar climas, atmosferas de medo, suspense, terror, romance, tristeza, euforia, enfim, sentimentos e sensações do corpo e da alma, por meio de enquadramentos, jogos de sombras e luz, movimentos de câmera, *flashbacks*, inserções de sons, ruídos, músicas ou mesmo um profundo silêncio. Ter a experiência dessas atmosferas cinematográficas, ou assistir a um filme com *Stimmung*, significa experimentar o sentido de presença, ou seja, ser alcançado sensorialmente, na experiência estética. É ir além da interpretação intelectual, deixando-se alcançar nas sensações, memórias, lembranças e afetos.

O cinema é uma expressão artística privilegiada na conjugação dos efeitos de presença; na própria conformação do ambiente – o estar sentado em uma sala escura, diante de uma grande tela, com o som envolvendo o espaço – que se apresenta como um lugar oportuno para a imersão em um outro espaço-tempo capaz de causar modulações afetivas no espectador. As atmosferas que surgem no *continuum* entre sujeito e filme emergem da conjugação dos efeitos de presença e de sentido, próprias da característica representacional do cinema, e do seu poder de envolver corporalmente por seus estímulos visuais e sonoros. Quantas vezes, não utilizamos expressões como “senti um frio na espinha”, me arrepiei naquela cena, tive que fechar os olhos para não ver aquela outra cena, ou colocamos a mão no peito, ou nos ouvidos, para não ver ou ouvir algo que poderia nos afetar.

É importante salientar que essas atmosferas ultrapassam os diálogos, ou seja, aquilo que é dito explicitamente pelos personagens. Por isso, mais do que uma simples moldura cênica, as atmosferas são um elemento fundamental na construção da narrativa cinematográfica, constituindo-se nessa figura do inefável, do indizível carregado de sentido que não alcança a interpretação intelectual, mas se dá na ordem das sensações e dos afetos.

E como se dá isso? O cineasta consegue produzir essas atmosferas a partir da manipulação de todo o aparato técnico (movimento de câmera, fotografia, enquadramento, cor, luz, captura de som etc), na escolha dos cenários, na organização dos elementos cênicos, na construção da *mise-en-scène*³, na direção dos atores, mas, principalmente, no olhar e nas estratégias autorais do diretor. Conseguimos facilmente identificar as digitais de autores como Alfred Hitchcock, Akira Kurosawa, Robert Bresson, Pedro Almodóvar ou Stanley Kubrick em seus filmes, para citar alguns desses diretores que deixam sua marca indelével em suas obras.

Segundo a pesquisadora Inês Gil (2005), podemos considerar a existência de dois tipos de atmosferas no cinema: a atmosfera espectral, que é o fenômeno que surge na relação entre o espectador e o filme, na sala escura, diante da tela grande; e a atmosfera fílmica, que surge a partir da relação entre os próprios elementos fílmicos visuais e sonoros intrínsecos à obra. Esta é resultado da habilidade do cineasta de, a partir de suas escolhas estéticas e técnicas, e da capacidade de imprimir seu olhar no “olhar” da câmera, criar atmosferas não como uma mera moldura cênica, mas como um componente fundamental na narrativa. Para compreender melhor como são construídas as atmosferas fílmicas e como elas se apresentam em um filme, é pertinente dividi-las em quatro “subatmosferas”: a *atmosfera temporal*, que diz respeito ao papel do tempo e seus derivados (duração dos planos, acelerações, *slow-motion* e outras formas temporais como o *flashback*) e certos princípios da montagem como a elipse, os *raccords*, etc.; a *atmosfera espacial*, que se relaciona com tudo o que tem a ver com o enquadramento, os movimentos de câmara e os conceitos consequentes (como, por exemplo, o fora de campo); a *atmosfera visual*, que está ligada ao caráter plástico da imagem, que envolve a estética cromática, os tipos de cenários e os jogos de atores, e por fim, a *atmosfera sonora*, que trata das vertentes fílmicas relacionadas com o trabalho da trilha sonora (GIL, 2002).

2 ATMOSFERAS NO CINEMA DE TARKOVSKI

Em que momento a atmosfera se configura e se estrutura enquanto elemento sensível nos filmes de Tarkovski? Podemos concluir que desde o início, da gestação da obra no sonho de Tarkovski, as atmosferas que irão impregnar o filme estão presentes. A partir dessa ideia primeira, que passa a ser trabalhada, Tarkovski começa a buscar elementos visuais e sonoros que deem a materialidade ao “sonho”. A ideia que inicialmente o inspirou, ao longo do trabalho de realização do filme, e “através do uso de imagens da própria realidade”, surgirá viva no corpo do filme, “através do contato direto com o mundo substancial” (TARKOVSKI, 1998, p. 110), não como um fim em si mesmo, mas como resultado da conexão de vários elementos da constituição do filme, interligados a partir da concepção do autor (Ibid. p. 235).

3 “Em francês, originalmente, *mise-en-scène* significa pôr em cena, uma palavra aplicada, a princípio, à prática da direção teatral. Os estudiosos de cinema, estendendo o termo para a direção cinematográfica, o utilizam para expressar o controle do diretor sobre o que aparece no quadro fílmico: (...) cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens. No controle da *mise-en-scène*, o diretor encena o evento para a câmera.” BORDWELL, D.; THOMPSON, K. A arte do cinema: uma introdução. São Paulo, SP: Editora da USP, 2013, p. 205.

O pesquisador Robert Bird, estudioso da obra de Tarkovski, acredita que as atmosferas permeiam a narrativa cinematográfica, ainda que permaneçam invisíveis na tela. Ele destaca que boa parte da compreensão que se pode ter dos filmes do cineasta russo depende de um correto entendimento dos seus elementos, que são acima de tudo materiais (água, terra, fogo, sons, ruínas, casas, entre outros). Esses elementos constituem aquela materialidade que, segundo Hans Ulrich Gumbrecht, produz presença, e determina a atmosfera dos filmes, caracterizando o seu modo próprio de produzir presença: através de um cinema de elementos, um cinema de poesia.

Tarkovski confessa, em *Esculpir o tempo*, que durante muito tempo, no processo de elaboração de um roteiro, ele tentava obter em sua mente um quadro exato do filme, inclusive dos cenários. Com o tempo, isso mudou:

Atualmente, porém, estou mais propenso a trabalhar uma cena ou tomada apenas em termos muito gerais, para que elas surjam espontaneamente durante as filmagens, pois a vida característica do lugar onde se desenvolve ação, a atmosfera do set e o estado de espírito dos atores podem sugerir novas estratégias, surpreendentes e inesperadas. A imaginação é menos rica que a vida. E, hoje em dia, sinto com intensidade cada vez maior que ideias e estados de espírito não devem ser determinados antecipadamente. É preciso saber abandonar-se à atmosfera da cena e lidar com o set com a mente aberta. Já houve época em que eu não conseguia começar a filmar antes de ter elaborado um projeto completo do episódio; agora, porém, vejo tal procedimento como uma coisa abstrata, que cerceia a imaginação. Talvez fosse o caso de parar de pensar nisso por algum tempo (TARKOVSKI, 1998, p. 151).

O tempo parece ter trazido a Tarkovski uma certa leveza para lidar com os projetos, deixando-se levar, pelo menos em certa medida, pela inspiração da atmosfera surgida no set de filmagem. Isso não significa que o diretor tenha deixado de ser um profissional extremamente cuidadoso com o planejamento e execução de seus trabalhos, o que é evidenciado em seus *Diários* (2010), nos quais ele anotava detalhadamente a evolução de cada um de seus projetos.

O diretor interliga as imagens por meio de uma montagem que leva o espectador a uma postura contemplativa, diante de planos quase sempre longos e tendo de perceber por si mesmo a coerência intrínseca das cenas. A montagem nos filmes de Andrei Tarkovski é caracterizada pelo uso de tomadas longas, movimentos lentos da câmera e um número reduzido de cortes, buscando criar uma experiência contemplativa e imersiva para o espectador.

Ao assistirmos a um filme de Tarkovski nos deparamos com atmosferas da ordem do poético e do sagrado, da nostalgia e da esperança, para citar algumas. Tarkovski sempre buscou realizar um cinema que estivesse o mais próximo possível da vida, realizado a partir de

uma ligação orgânica entre suas impressões subjetivas e a sua representação objetiva da realidade. E, para ele, a realidade, ou seja, a vida, é muito mais poética do que muitas vezes é representada pelos partidários do “naturalismo”⁴ que, no lugar de buscar captar as nuances da vida que se oculta sob a superfície da realidade, não apenas as ignora, como utiliza imagens nítidas e explícitas, que acaba por transmitir a impressão de uma “não fidelidade com a vida, ainda que o artificialismo tenha sido exatamente o que o autor tentou evitar” (TARKOVSKI, 1998, p. 20).

Estar próximo à realidade e à vida é, portanto, para Tarkovski, estar próximo da poesia. Para ele, a vida ultrapassa em muito a realidade material: a dimensão onírica, psicológica, metafísica e espiritual são igualmente componentes da realidade humana e integram o substrato poético do cinema. “Para ser fiel à vida e intrinsecamente verdadeira, uma obra deve, a meu ver, ser ao mesmo tempo um relato exato e efetivo de uma verdadeira comunicação de sentimentos”, escreve. (Ibid, p. 22). E, ao considerarmos a ideia de *Stimmung*, temos que Tarkovski acredita que o autor deve conseguir imprimir no filme estados de espírito, sentimentos e sensações próprios, criados a partir de sua visão interior, de tal forma que o espectador seja capaz de igualmente experimentá-los, a partir de seu lugar de recepção. Para ele, os artistas se dividiam entre aqueles que criam a partir de seu mundo interior, e aqueles que criam a partir da realidade, ele, se identificando com os primeiros. Desse modo, a escolha dos locais de filmagens, a construção dos cenários, a organização das *mise-en-scènes*, enfim, toda a ambientação deveria, primeiramente, despertar em Tarkovski as emoções apropriadas às suas concepções do filme. Assim ele descreve quando se preparava para a filmagem de *A infância de Ivan* (1962): “Senti o tempo todo, que para o filme ser bem-sucedido, a textura do cenário e das paisagens devia ser capaz de provocar em mim recordações precisas e associações poéticas”.(Ibid., p. 28). Tarkovski está seguro de que “se um autor se deixa comover pela paisagem escolhida, se esta lhe evocar recordações e sugerir associações, ainda que subjetivas, isso, por sua vez, provocará no público uma emoção específica” (Ibid., p. 28).

O filme, portanto, enquanto obra de arte, deve ser uma expressão do mundo interior do artista que propõe ao seu público, a cada espectador, individualmente, algo a ser sentido, e que o leve a refletir sobre o significado mais profundo da sua existência. Essa experiência é sempre subjetiva (Ibid. p. 39) e, nesse sentido, mais uma vez aproxima-se do conceito de *Stimmung* para Gumbrecht, para quem a experiência estética é “um evento individual que não pode ser induzido nem garantido. Não há qualquer prova desses eventos, além da certeza empírica daqueles que o experimentam” (GUMBRECHT, 2014, p. 68).

4 Ismail Xavier explica que o naturalismo, no cinema, refere-se à “construção de espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através do comportamento e reações “naturais”. (...) Trata-se do “estabelecimento da ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente”. Desse sistema fazem parte a decupagem/montagem invisível, a filmagem em estúdios com controle total sobre iluminação e enquadramentos, e a interpretação dos atores dentro dos princípios naturalistas. XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2005. pp 41-42

Não se enquadrando em nenhuma das categorias de gênero clássico⁵, o cinema de Tarkovski exige uma postura ativa do público, um exercício de contemplação, e não de mero espectador que busca distração. O espectador é convidado a habitar o tempo em que se coloca diante da tela e a mergulhar nas sensações provocadas pelas imagens e sons que se lhe apresentam. A leitura dos filmes de Tarkovski exige do espectador uma postura mais próxima a um “recolhimento” diante da obra de arte do que a do “examinador distraído”, como Walter Benjamin caracteriza o público do cinema em *A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica* (BENJAMIN, 2012, p.115). Os filmes de Tarkovski não são filmes de entretenimento, mas de contemplação, que exigem um espectador atento, disponível a mergulhar em uma atmosfera que lhe é apresentada e que, caso aceite, o captura para um outro espaço-tempo.

2.1 POESIA E ESPIRITUALIDADE EM UM CINEMA CONTEMPLATIVO

Tarkovski acreditava que a arte seria a expressão das aspirações e esperanças humanas e deveria contribuir para o desenvolvimento moral da sociedade (TARKOVSKI, 1998, p. 219), julgando ser o cinema “a mais verdadeira e poética das formas de arte” (Ibid., p. 16). Quando fala em “poesia”, Tarkovski não se refere a ela enquanto gênero, mas como uma espécie de “consciência do mundo”, uma “forma específica de relacionamento com a realidade”, uma filosofia que o conduziria ao longo de toda a vida (Ibid., p. 18). O diretor cria “mundos” íntimos, transmitindo uma sensação particular a cada um, vendo que o espectador terá sua própria experiência de acordo com a sua subjetividade. Em seu livro “Esculpir o tempo (1998), ele reproduz trechos de cartas recebidos de espectadores após terem assistido ao seu filme *O espelho* e que retratam bem essa experiência:

Uma espectadora de Gorki escreveu: ‘Obrigada por *O espelho*. Tive uma infância assim... mas você... como pôde saber disso? Havia o mesmo vento, a mesma tempestade... Galka, ponha o gato para fora! gritava minha avó... O quarto estava escuro... e a lamparina a que-rosene também se apagou, e o sentimento da volta da minha mãe enchia-me a alma... E com que beleza você mostra o despertar da consciência de uma criança, dos seus pensamentos!... E, meu Deus, como é verdadeiro... nós de fato não conhecemos o rosto das nossas mães. E como é simples... você sabe, no escuro daquele cinema, olhando para aquele pedaço de tela iluminado pelo seu talento, senti pela primeira vez na vida que não estava sozinha...’ (TARKOVSKI, 1998, p. 5)

5 “Quando falamos de gêneros fílmicos, estamos indicando determinados tipos de filmes. O filme de ficção científica, o filme de ação, a comédia, o romance, o musical, são alguns gêneros do cinema, em sua forma ficcional de contar histórias” (BORDWELL, David; THOMPSON, Kristen. *A arte do cinema: uma introdução*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

O espectador de Tarkovski, para experimentar uma fruição genuína de sua obra, deve lançar-se à contemplação, a um olhar igualmente atento e divagante, que se permita ao mesmo tempo estar no filme e em um outro espaço-tempo interior a que o filme lhe remeta. O cinema de Tarkovski diz respeito às sensações diretas que produz no espectador, a partir de suas próprias sensações.

Tarkovski não apresenta visões, nem associações de ideias de outras pessoas, ele nos apresenta suas próprias sensações. Ele não é surrealista como Buñuel, visionário como Fellini, simbolista abstrato como Jancsó, psicológico intuitivo como Bergman, psicológico científico como Resnais. (...) A intensidade elementar da arte de Tarkovski se dá pelo fato de que suas imagens conferem às sensações diretas um impacto capaz de cimentar a estrutura do filme, mesmo na ausência de uma composição cronológica. Muitas vezes, as imagens não se relacionam por um fio lógico.(...) As imagens de Tarkovski não se contentam em se desenvolver diante dos nossos olhos, elas se impõem a nós e nos fazem ter sensações. (KOVÁCS, SZILÁGYI p. 28, tradução nossa)

Ao considerar a contemplação “um dos elementos essenciais da imagem de Tarkovski”, Bálint András Kovács e Akòs Szilágyi (1987, p. 35) atribuem essa característica, entre outros fatores, ao contexto cultural e religioso do cineasta. Portanto, para tratarmos da postura contemplativa como atitude geradora de *Stimmung* perante os filmes de Tarkovski, não podemos desconsiderar esse elemento fundamental na composição de seus filmes. O cineasta era cristão ortodoxo e sua concepção de arte e visão sobre o cinema estavam intrinsicamente ligadas à sua espiritualidade. Na religião ortodoxa, a imagem possui um sentido especial; o ícone que representa o santo não é apenas o símbolo do santo: este último está realmente presente na imagem⁶. “Tarkovski atribui uma ‘força miraculosa’ semelhante à imagem cinematográfica: o objetivo da imagem é a transmissão da sensação direta da vida” (KOVÁCS, SZILÁGYI, 1987, p. 30, tradução nossa).

É, portanto, impossível separar a obra de Tarkovski de sua espiritualidade marcada-mmente cristã, ainda que o cineasta tenha demonstrado, de diversas maneiras, ser um crente que apostava muito mais em uma religião alicerçada na liberdade do espírito do que nas instituições. O artista encontrou no cinema a forma de expressar sua experiência de fé, sua visão do transcendente, suas dúvidas acerca do ser humano e sua esperança em Deus. Para ele, sua

6 “Ícone” significa exatamente “imagem”. Assim, o Ícone de um Santo representa a imagem, simultaneamente terrestre e celeste, desse Santo, a sua imagem pura e integral. Podíamos, aliás, dizer que no Ícone a imagem humana é pintada como ela era na origem, na Criação do Mundo, liberta das leis da matéria resultantes da Queda. O que o Ícone nos mostra não é uma realidade do Mundo que nos rodeia: é uma “janela” que se abre para o Céu. E a imagem aí representada é a de uma criatura celeste, rodeada de luz (é essa a razão do fundo dourado que vemos, geralmente, em cada Ícone). Os Ícones são característicos da Arte Sacra e Litúrgica da Igreja Ortodoxa Oriental. In: https://www.ecclesia.com.br/biblioteca/iconografia/a_arte_sacra_na_igreja_ortodoxa.html

atividade artística era, igualmente, uma vivência espiritual, e sua aspiração por valores como a verdade, o absoluto, o sacrifício e a perfeição se mostravam como a grande força a alimentarem seu gênio criativo (TARKOVSKI, 1998, p. 133). Tarkovski acreditava que a imagem criada pelo artista lhe vinha como “revelação”, daí sua prevalência sobre o pensamento: “o pensamento é efêmero, ao passo que a imagem é absoluta” (Ibid., p. 45). E como acontecia essa revelação? Como “lampejos súbitos de iluminação – como olhos cegos que começam a enxergar, não em relação às partes, mas ao todo, ao infinito, àquilo que não se ajusta ao pensamento consciente” (Ibid., p. 44). E mais: “Na arte, como na religião, a intuição equivale à crença, à fé” (Ibid., p. 44). Ou seja, para Tarkovski, não existe diferença: a experiência estética é uma experiência espiritual, e a arte oferece alimento, impulso, pretexto para essa experiência espiritual (Ibid., p. 55).

Em sua concepção, a imagem não é um símbolo: “a função da imagem é expressar a própria vida, e não conceitos e reflexões sobre ela. Ela não designa nem simboliza a vida, mas a corporifica, exprimindo-lhe o caráter único” (Ibid., p. 131). O símbolo designaria uma relação que poderia ser descrita racionalmente, e substituiria um objeto ausente. Já a imagem “avança para o infinito, e leva para o absoluto” e não encontra expressão na palavra, apenas na arte (Ibid., p. 122). Para ele, o símbolo não abarca jamais toda a realidade que viria representar, e seria sempre baseado sobre uma comparação. “A imagem, por sua vez, contém toda a realidade do objeto que deve mostrar, ela não o substitui, ela o materializa” (KÖVACS, SZILÁGYI, 1987, p. 29, tradução nossa). Ou seja, para o cineasta, a imagem representa uma sensação: naquilo que nós vemos está presente algo que não vemos diretamente, a imagem transmite o invisível, quer dizer, ela o torna visível.

Para exemplificar, em “Esculpir o tempo”, Tarkovski fala do *haikai* japonês, cujas imagens são cultivadas de tal forma que nada significam para além de si mesmas. Enquanto observação precisa da vida, assim como o *haikai* que não explica a vida nem a simboliza, mas é sua imagem direta, incoerente no plano racional, mas coerente no plano das sensações, assim também devem ser as imagens em um filme. E, antes de tudo, está a observação, intensa, o primeiro princípio da imagem, que para Tarkovski, sempre esteve inseparável do registro fotográfico e da percepção pessoal do objeto (TARKOVSKI, 1998, p. 126).

2.2 TEMPO, O CENTRO DE TUDO

Outra característica da imagem, na visão de Tarkovski, seria sua unidade sincrética: ela nos atinge justamente pelo fato de ser impossível decompô-la. A imagem só pode ser compreendida como um todo, e a única relação que podemos estabelecer com a imagem é a sensação total que ela provoca (KÖVACS, SZILÁGYI, 1987, p. 29). Para Tarkovski, a imagem e a vida formam um todo. Ele afirma que ao ser humano é impossível perceber o universo em sua totalidade, senão por meio da imagem poética: “a imagem é uma impressão da verdade, um vislumbre da verdade que nos é permitido em nossa cegueira” (TARKOVSKI, 1998, p. 123). Considerada isoladamente, cada parte da imagem não resiste, ou ao contrário, o menor elemento talvez revele as mesmas características da obra total. Para o diretor, já que a

imagem cinematográfica não é essencialmente “composta”, qual seria sua característica fundamental? O ritmo, ele responde, “que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma” (Ibid., p. 134). E aqui chegamos ao que, talvez, poderíamos chamar de “coração” da teoria cinematográfica de Andrei Tarkovski: o tempo. A passagem do tempo, a impressão do tempo, a escultura do tempo. “Tempo era o conceito-chave para toda a sua abordagem do cinema” (TUROVSKAYA, 1989, p. 85, tradução nossa)

Na visão de Tarkovski, da mesma forma que um escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior da obra que deseja criar, elimina tudo que sobra dela, também o realizador cinematográfico deve ser um “escultor do tempo”, com a função de lapidar esse tempo composto por fatos existenciais, cortando e rejeitando tudo o que não necessita para criar a sua obra. Nessa perspectiva, entendemos por que o tempo desempenha uma função primordial em seus filmes, seja pela longa duração dos planos, seja pela disposição não cronológica da narrativa, entrelaçando passado, presente e futuro. É ele, o “tempo” registrado em suas formas e manifestações reais, a “suprema concepção do cinema enquanto arte” (TARKOVSKI, 1998, p. 72). É tão importante o tempo, que Tarkovski chega a dizer que se pode imaginar um filme sem atores, música, cenário e montagem, mas seria impossível conceber uma obra cinematográfica sem a sensação do tempo fluindo através das tomadas. (Ibid., p. 134). Mas o tempo existe na imagem e nela está impregnado, desde o momento em que ela é filmada no plano. Para o diretor, o filme acontece na medida em que captura o tempo em seus aspectos exteriores, aqueles acessíveis aos sentidos (TUROVSKAYA, 1989, p. 86). A observação passa a ser, pois a chave de acesso à realidade a ser filmada e transfigurada a partir de seu próprio “fluxo pessoal do tempo” (Ibid, p. 86), em outras palavras, o “cronotopo”⁷ (conceito de espaço-tempo instituído por Mikhail Bakhtin no âmbito da literatura, mas que se pode estender a outras instâncias) presente nos filmes de Andrei Tarkovski. Neste cronotopo, passado e presente caminham lado a lado, assim como o mundo da imaginação e da memória coexistem com o mundo real. A ideia de lembrança e de memória estão presentes, em especial nos filmes *Solaris* (1971) *O espelho* (1975) e *Nostalgia* (1983). Como destaca Peter King, ao se referir a Tarkovski como “um dos maiores artistas do século XX a lidar com o exílio e a memória”,

Os elementos cruciais do método impressionista de Tarkovsky são o tempo e o espaço. As impressões que ele cria são muito específicas: ambas são temporais, mas também se conectam a um espaço ou lugar específico; estão localizadas no específico. O que lembramos são

7 Mikhail Bakhtin designa cronotopo a ligação intrínseca das relações temporais e espaciais que estão artisticamente expressas na literatura. Este termo “espaço-tempo” é empregado na matemática e foi introduzido por Einstein como parte da sua Teoria da Relatividade. Bakhtin diz utilizar o conceito “quase” como uma metáfora: “O que conta para nós é o fato de exprimir a inseparabilidade do espaço e do tempo (tempo como uma quarta dimensão do espaço). No cronotopo artístico-literário, os indicadores espaciais e temporais fundem-se num todo concreto e cuidadosamente pensado. O tempo, por assim dizer, adensa-se, ganha corpo, torna-se artisticamente visível, do mesmo modo que o espaço se torna carregado e reage aos movimentos do tempo, do enredo e da história.” (BAKHTIN, Mikhail M. *The dialogic imagination: four essays*. University of Texas Press, 1981. p. 84) (Tradução nossa)

espaços específicos em um determinado momento. É essa qualidade do filme que faz com que Tarkovsky seja capaz de ser extremamente pessoal – são suas memórias e sonhos – e também universal, na medida em que as pessoas veem suas próprias vidas registradas nele também. (KING, 2005, p.5)

Tarkovski encontra no cinema o instrumento adequado para essa fusão de espaço e tempo, com sua busca de parar o tempo e nele realizar suas “esculturas”. Como bem definiu o cineasta sueco Ingmar Bergman: “Tarkovski para mim é o maior de todos nós, aquele que inventou uma nova linguagem, fiel à natureza do cinema, uma vez que capta a vida como um reflexo, a vida como um sonho.” (ALEXANDER-GARRET, 2017, p. 329)

REFERÊNCIAS

- ALEXANDER-GARRET, L. Segredos e rituais de Andrei Tarkovski. In: *Tarkovski: Eterno retorno*. Phillipe Ratton (org). Belo Horizonte: Única, 2017.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *A arte do cinema: uma introdução*. São Paulo: Editora da USP, 2013.
- GIL, I. *A atmosfera fílmica como consciência*. Porto: Universitárias Lusófonas, 2002.
- GIL, I. *A atmosfera no cinema: o caso de A sombra do caçador de Charles Laughton entre onirismo e realismo*. Braga: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- GUMBRECHT, H. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- GUMBRECHT, H. *Atmosfera, Ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto na literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC Rio, 2014.
- KOVÁCS, B.; SZILÁGYI, A. *Les mondes d'Andrei Tarkovski*. Ed. L'Age d'homme. Lausanne, 1987.
- TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TUROVSKAYA, M. *Tarkovsky: cinema as poetry*. (Trad. Natasha Ward) Ed. Faber & Faber, 1989.

Artigo recebido em 07.09.2025 e aprovado em 07.10.2025.

Graziela Aparecida da Cruz possui graduação em Comunicação (Jornalismo); é mestre em Artes - Arte e Tecnologia da Imagem – Cinema, e doutoranda em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Professora da Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia (FAJE), em Belo Horizonte. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9923-4779>. E-mail: GRAZIELA.CRUZ@faje.asav.org.br

Endereço: Av. Dr. Cristiano Guimarães, 2127, Planalto, Belo Horizonte – MG. Cep: 31720-300.

Editor: Dr. Geraldo Luiz De Mori

Avaliadores: Dra. Verônica Campos / Dr. Daniel De Luca Noronha