

O ethos e o sensível

Ethos and the sensitive

■ LUIZ ARMANDO BAGOLIN*

MAGALI DOS REIS*

TARKOVSKI, Andrei (2010).

Esculpir o Tempo.

Tradução de Jefferson Luiz Camargo
São Paulo: Martins Fontes, 3. ed., 306 p.

RESUMO

O livro de Tarkovski, *Esculpir o Tempo* demonstra uma reflexão livre sobre o cinema, a posição do artista e os valores metafísicos na sociedade contemporânea.

Palavras-chave: *ethos*, sensível, tempo, estética

ABSTRACT

The book of Tarkovski, *Sculpting in Time* shows a free reflection on the cinema, the position of the artist and the metaphysical values in contemporary society.

Keywords: *ethos*, sensitive, time, aesthetics

* Doutor em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - USP, onde obteve a Licenciatura em Educação Artística, com habilitação em Artes Plásticas, na Escola de Comunicações e Artes. É docente e pesquisador do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, IEB/USP. E-mail: lbagolin@usp.br

** Doutora em Educação, Sociedade e Cultura, pela Universidade Estadual de Campinas, Mestre em Ciências Sociais Aplicadas à Educação e Graduada em Pedagogia pela mesma Universidade. Atualmente é Professora Adjunta do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Educação da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. E-mail: magali_reis@pucminas.br.

A TERCEIRA EDIÇÃO DO livro de Tarkovski, *Esculpir o Tempo (Die Versiegelte Zeit)*, para a língua portuguesa reedita os comentários sobre a sua produção, não dirigidos à crítica, mas, como num diário, a si mesmo. Avesso às teorias que circularam na segunda metade do século XX sobre cinema ou a uma estética que lhe pudesse ser aplicável, Tarkovski buscou refletir, principalmente durante os intervalos de seus filmes, sobre a natureza do cinema como algo concernente à poética em geral, que, por sua vez, opera entre o cultivo do sensível, *aisthesis*, e a construção de um *ethos* suscetível aos afetos.

Durante esses interlúdios, o universal que procurou fixar em suas películas aparentemente é atestado pela reflexão, porque, sendo pensados e filmados como essenciais alguns lugares-comuns – como a infância, a maternidade, o destino, o sonho, a solidão –, outros, compartilhados também pela recepção, comparecem ao debate entre o cineasta e seu público. Não tratando de condicioná-lo às próprias expectativas e desejos, nem de subordinar-se previamente a regras axiológicas correlatas à sua conquista prévia, aduz o autor a receptividade como efeito das transações entre imagem e afeto, uma vez que a busca pelo conhecimento se faz a partir de imersão uterina. Por isso, o conto de Bogomolov a partir do qual Tarkovski filma *A Infância de Ivan* não é seguido fielmente quanto ao seu realismo narrativo, mas quanto à possibilidade de invenção de personagens, os mais interessantes sendo “exteriormente estáticos, mas interiormente da energia de uma paixão avassaladora” (Tarkovski, 2010: 14). O cinema, na verdade, deve se manter afastado da literatura, eximindo-se de transcrevê-la, ou ao seu estilo, para abrir-se às “articulações poéticas, à lógica da poesia” (p. 16). Esta abertura, sem afetar a soberania do filme, feita a partir de associações simbólicas entre *frames*, possibilita ao público reconstruir a seu modo as partes do que viu e ouviu, propondo para elas um significado determinado, mantendo, portanto, sua soberania também de seu ponto de vista quanto à recepção. Tarkovski defende a poesia não como um gênero, mas como a organização da existência humana que, poética, passa a constituir-se como “uma forma específica de relacionamento com a realidade” (p. 18). Esta não se reduz à mera ilusão dos aspectos exteriores apreendidos pela sensação dos sentidos, mas se esconde sob uma superfície da qual se reveste a verdadeira objetividade.

Investindo sua fala em alguma ontologia, Tarkovski recusa a convenção sobre o conceito de *mise-en-scène*, a tradicional reunião de atores e cenário a expressar convenientemente uma ideia, pondo em evidência, em seu lugar, o *absurdo* gerado pela estratégia associativa, da qual se utiliza em seus filmes, capaz, tão somente esta, de produzir uma congruência entre composição e acontecimento. “O que torna a cena tão irresistível”, diz Tarkovski, “é a recusa em sobrecarregar a cena com ideias óbvias” (p. 25). A composição do *ethos*

do artista como dispositivo que busca incrementar o *bem* faz com que sejam aceitáveis, em prol da objetividade e sinceridade da obra produzida, os procedimentos ou escolhas de natureza pessoal para a expressão de uma história que terá seu valor assegurado na medida em que tenha nascido de uma necessidade imperiosa do diretor e, embora completamente afetiva, venha assinalada como colaboração para a “elevação do valor da vida” (p. 27).

Como primeiro espectador de seus filmes, Tarkovski presume que se um cenário for capaz de suscitar-lhe “recordações precisas e associações poéticas” (p. 28), ainda que sejam inteiramente subjetivas, aliás, por esta razão, tanto mais poderá provocar no público uma emoção correlata. O método consiste em fazer da memória “uma reelaboração artística do passado” (p. 29), desde que subordinada àquele *ethos*, sendo o sonho também figurado a partir da ruptura ou descontinuidade da sequência editada. Em *A Infância de Ivan*, por exemplo, a solução encontrada para a representação dos sonhos consistiu em utilizar num deles, o terceiro sonho, a imagem em negativo.

Não interrompidos por relâmpagos, a *Trindade* de *Andrei Rublev* versa sobre a alma de um artista não corrompido pela degeneração e o mal à sua volta. Como alegoria tripartida da unidade espiritual que enfeixa o *ethos* do artista, para Tarkovski, o pintor de ícones no interior da Rússia do século XV deve apresentar-se como princípio ou exemplo não tutelado por uma reconstituição histórica que pudesse enrijecê-lo dentro de um gênero. Porque o filme deve buscar a “cumplicidade espiritual” (p. 37), o compartilhamento em torno do valor da permanência de símbolos caros à religiosidade como sentimento de pertença.

Não seguindo nenhuma finalidade prática, ao contrário do que ocorre com a ciência, a arte é experimentada como “uma aceitação estética do belo, num nível emocional ou mesmo supraemocional” (p. 43). Do ponto de vista do artista, a arte é doação, sacrifício, revelação, segundo o autor, que propõe a figura do diretor de cinema em homologia à do poeta: ambos não se contentam em descrever o mundo; antes, ao criarem, participam de sua criação.

Num limiar entre estética e teologia, o discurso de Tarkovski sobre a arte enaltece o paradoxo como estratégia buscada nos próprios filmes, desde que corroborado pela audiência que participa de sua experiência também subjetivamente, mediante a descoberta ou desvelamento de seus próprios afetos. Ao aticar os sentidos, a obra de arte converte o tempo, “condição de existência do nosso eu” (p. 64) como matéria para lavar-se a memória, a ele, tempo, amalgamada, e para formar uma unidade indissociável que não é plenamente compreensível, pois é plenamente inteligível, unidade exposta pelo autor como “conceito espiritual” (ibid.).

O tempo deixa vestígios que provam serem os rastros da experiência vivenciada pela alma capaz de conectar presente, passado e futuro, porquanto apreende os eventos mutuamente dependentes da dicotomia causa/efeito. Como efeitos de seus afetos, o *eu* interior desenvolve-se num tempo, desenvolvendo-se paradoxalmente em todos, o que confirma, para o autor, a sua teoria das associações. Para Tarkovski, “o cinema é capaz de operar com qualquer fato que se estenda no tempo; pode tirar da vida praticamente tudo que quiser [...] absolutamente tudo!” (p. 75). Associada como ação que a permeia integralmente, a manifestação do tempo como *forma de um evento real*, a observação em *estado puro* desejada para o cinema se assemelha ao *haikai*. Tercetos breves, impregnados de imagens diretamente observadas da vida, que indiretamente se associam a outras imagens, não presentes no poema, mas acessadas por meio dele. Mas assim como no *haikai*, é quase incontornável o uso de uma *kigo*, no cinema, segundo o autor, não há como evitar partir-se “das formas naturais e reais da vida percebida pelos sentidos da visão e da audição” (p. 82), o que lhe confere o estatuto de *naturalista*. Contrária ao sentido do que vem geralmente expresso pelo termo, à arte não é suficiente apenas refletir a realidade tal como apreendida pela percepção ordinária: é preciso transcendê-la. “Seu papel”, diz Tarkovski, “é fazer com que a visão espiritual influencie a realidade, como fez Dostoiévski, o primeiro a expressar de forma inspirada o mal da época” (p. 114). Assumindo posição contra a impostura da vanguarda, Tarkovski canta através dos cantos do pai, o poeta Arsênii, o elogio ao mistério que nos encara a todos quando nos prostramos frente a um espelho, em *O Espelho* e outros filmes, quando, por exemplo, se utiliza da pintura de Leonardo Da Vinci. Como propõe o autor: “O paradoxo é que aquilo que há de único numa imagem artística torna-se misteriosamente típico, pois, por mais estranho que pareça, o típico está em correlação direta com o que é individual, idiossincrático, diferente de tudo o mais” (p. 131). Sendo o cinema naturalista sem o *naturalismo*, também é recomendável que se evite a fotografia colorida, ou pelo menos se procure amenizar o seu efeito, sedutor, sobre o público. Cabe ao diretor recolher dos segmentos que se passaram diante da câmera aquilo que, por sua vez, está de acordo com “os seus objetivos artísticos pessoais, criando a lógica interna da ação” (p. 220). O que se afirma aqui é claramente a soberania do diretor, de seu critério de autoria, sobre a edição do que foi primeiramente interpretado e captado. Pensando o filme como um mosaico o qual é preciso montar cuidadosamente, sendo previamente cortadas suas partes ou fragmentos, *tésseras*, não é a edição vista como uma ciência mecânica, mas como criação inspirada pela alma do cineasta. Tesserária, a arte do diretor é como a composição de um grande mosaico, que se dá a ver completamente apenas depois do todo

formado, tendo-se dado um passo para trás, a visão perfazendo o conjunto que faz esquecer momentaneamente a descontinuidade das pequenas partes que o constrói. Acusado, na União Soviética, muitas vezes por não ser realista, por distanciar-se da realidade – não a suposta generalizada como vida cotidiana da qual até mesmo o mais distante sonhador faz parte, mas da suposta realidade propalada pelo partido –, Tarkovski afirma o seu desejo de mergulhar na subjetividade afetiva pela qual busca emocionar a alma alheia. Torná-la receptiva à beleza, ao sensível, segundo acredita, é ao mesmo tempo torná-la receptiva ao bem. Considerando que o filme seja um lugar especial, uma segunda realidade conforme propõe o autor, a função do diretor é o de guia espiritual, consoante à construção de um *ethos* condutor ao bem, que o *Stalker* personifica convenientemente, uma vez que sua força advém de sua fé e do desejo de servir aos outros. Homólogo, portanto ao discursivo, em Tarkovski, *Stalker* é o filme que atesta a operação deste *ethos* multiplicado em toda parte, não contido por nada, como a “Zona” (p. 238), cujas fronteiras são impossíveis de serem delimitadas. Em seu cerne, a sala é o lugar onde se realizará o desejo mais íntimo, não confesso, de quem nela entrar. As palavras não significam nada dentro da Zona, apenas o que se tem dentro da alma. “Em *Stalker*”, diz Tarkovski,

faço uma espécie de afirmação cabal: isto é, a de que basta o amor pela humanidade – milagrosamente – para provar que é falsa a suposição grosseira de que não há esperança para o mundo [...] A Zona não simboliza nada, nada mais do que qualquer outra coisa em meus filmes: a zona é uma zona, é a vida, e, ao longo dela, um homem pode se destruir ou pode se salvar. Se ele se salva ou não é algo que depende do seu próprio autorrespeito e da sua capacidade de distinguir entre o que realmente importa e o que é puramente efêmero. (p. 239).

Tarkovski ainda prega, como Aristóteles na *Poética*, que a obra de arte pode ou não produzir uma catarse como cura dos males da alma, mas em si não representa nenhuma verdade. São as pequenas ações cotidianas, ainda que mínimas, que podem conduzir aos grandes milagres, como a rega da planta estéril por Alexander e seu filho em *O Sacrifício*, replicando a história de um monge. Há, é claro uma mensagem, de cunho filosófico-teológico, na afirmação referida sobre a necessidade do amor à humanidade, assim como um vitupério sobre o “absurdo de alguém que considera indigno e, portanto, pecaminoso, tudo o que não seja uma necessidade vital” (p. 272). O sacrifício de Alexander é a representação do salto de um homem de razão no escuro da fé por amor ao filho, diante de um apocalipse nuclear iminente, contra todas as normas de comportamento ou regras do que se deve dizer e fazer em sociedade. “*O Sacrifício* é, entre outras coisas, um repúdio do cinema

R

O ethos e o sensível

comercial” (p. 274), diz Tarkovsky. É, além disso, um convite à experiência e à sensibilidade, filtrada por uma ética-estética que passa por Horkheimer e Adorno, para depois subordinar a crítica sobre a indústria cinematográfica a um discurso sobre o espírito do artista e sobre o sentido da obra de arte. Mas será ainda possível a afirmação do *eu* desse artista num mundo como o nosso, completamente desistoricizado? **M**

Artigo recebido em 23 de dezembro de 2010 e aprovado em 16 de setembro de 2011.