

“Um modo de relacionamento com a realidade”: noções de poesia de Andrei Tarkovski

Beatriz Avila Vasconcelos¹

O poeta não tem curiosidade do Real, mas sim necessidade do Real.
Sophia de Mello Breyner Andresen (1960, 53)

Introdução

As reflexões que exponho neste texto compõem uma pesquisa mais ampla sobre a noção de poesia no pensamento e no cinema de Andrei Tarkovski. A pesquisa pauta-se pela perspectiva metodológica da Teoria dos Cineastas (Graça et al. 2017), e busca entender, a partir dos filmes e das ideias verbalmente expressas por Tarkovski como a poesia se estabelece como um elemento constitutivo de sua concepção mesma de cinema e de arte. Particularmente, neste artigo, procuro compreender algumas destas ideias de Tarkovski sobre poesia expressas em declarações verbais suas – em sua obra *Esculpir o Tempo*, em entrevistas e palestras –, entendendo este como um esforço suplementar para observar o seu pensamento poético materializado em seus filmes.

A aproximação da arte de Tarkovski à poesia tornou-se um lugar comum da crítica, de modo que a formulação “cinema poético” para o cinema de Tarkovski já se estabeleceu como uma espécie de rótulo. Os títulos de dois dos documentários mais importantes acerca do diretor – *Un poeta nel cinema: Andreij Tarkovskij*, de Donatella Baglivo (1984), e *Andrei Tarkovsky: poésie et vérité*, de Edgardo Cozarinsky (1999) – estabelecem a relação entre a poesia e o cinema de Tarkovski já em seus títulos, porém, ainda que mostrem lampejos de uma certa “conformação de poeta”, assumida por Tarkovski na arte e na vida, não exploram aquela relação entre seu cinema e a poesia de forma específica e mais aprofundada, sendo antes um retrato livre do diretor e de suas ideias sobre cinema e sobre arte de maneira ampla.

Entre os estudos teóricos mais relevantes sobre o tema, mencione-se o de Maria Turovskaia, *Tarkovsky: Cinema as Poetry* (1989), rico especialmente por conter uma análise de todos os filmes do autor, além de copilar declarações do próprio Tarkovski acerca de seus filmes. Porém, Turovskaia dedica um único capítulo

¹ Universidade Estadual do Paraná – Unespar, Avenida Rio Grande do Norte, 1525
87701-020 Centro, Paranavaí, Paraná, Brasil.

especificamente às ideias de Tarkovski sobre poesia², deixando muito material ainda por ser explorado. Partindo de uma constatação *a priori* do cinema de Tarkovski como um cinema poético, interessa menos a Turovskaia explorar precisamente o que Tarkovski pensa sobre poesia e mais pôr-se a pergunta, num esforço contextualizador, de “porque em alguns momentos da história o cinema sente a necessidade de dar tratamento poético a seu material cru?”³ (Turovskaia 1989, 10). Pergunta à qual ela responde nos seguintes termos:

Parece-me que esta necessidade é mais fortemente sentida durante períodos de mudança histórica, quando nossas noções normais e aceitas se tornam inadequadas face às realidades cambiáveis, e novas percepções têm que ser desenvolvidas. Quando o conflito que varia com o artista alcança aquele ponto onde uma expressão lógica, ou, por assim dizer, prática sua não é mais possível, então ele (o artista) é forçado a voltar-se à poesia. Em outras palavras, não significado, mas pura composição. (Turovskaia 1989, 10; tradução minha)⁴

A última sentença da citação de Turovskaia retoma a distinção de Viktor Shklovski, citado por ela, entre cinema de prosa e cinema de poesia, sendo aquele comprometido mais com o significado (“meaning”) e este com os elementos da forma (“elements of form”) (Shklovski 1994, 178)⁵. Mais do que as ideias do próprio Tarkovski sobre poesia, no estudo de Turovskaia as ideias de Shklovski são as que irão referendar a ideia de um cinema poético, buscando identificar, em sua análise dos filmes de Tarkovski, elementos que os afirmam dentro desta noção Shklovskiana de cinema poético, isto é, de um cinema cuja composição assenta-se mais em elementos de forma do que em um significado atrelado à lógica narrativa. Além disso, como fica claro na citação anterior, os questionamentos de Turovskaia apontam para um interesse voltado mais para as condições históricas que justificam a opção de um autor por um cinema poético do que propriamente para a compreensão da ontologia da poesia em seu pensamento e em sua criação artística. Assim, no que diz respeito à compreensão das ideias do próprio Tarkovski sobre poesia e sua relação com o cinema, o estudo de Turovskaia é lacunar. Ainda que

² Trata-se do capítulo 9, “Cinema as Poetry”, que contém dez páginas na edição inglesa.

³ “... why is that in some moments in history the cinema feels the need of a poetic treatment of his raw material?” (As traduções para o português das citações de obras de referência aqui utilizadas são minhas.)

⁴ “It seems to me that this need is particularly shapely felt during periods of historical change, when our normal, accepted notions and perceptions become inadequate in the face of changing realities, and new perceptions have to be developed. When the conflict ranging with the artist reaches that point where a logical or, so to speak, practical expression of it is no longer possible, then he is forced to turn to poetry. In other words not meaning, but pure composition.”

⁵ O artigo de Viktor Shklovski, “Poeziia i Proza v Kinematographii” (“Poesia e Prosa no Cinema”), foi publicado primeiramente em *Poetika Kino*, ed. Boris Eikherbaum, Moscou, 1927.

seja um trabalho fundamental para firmar, em termos teóricos, a compreensão do cinema de Tarkovski como um cinema inserido na ordem do poético, ele deixa inexplorada boa parte das formulações do próprio Tarkovski acerca do tema. É precisamente em algumas destas formulações – expressas em suas obras teóricas, entrevistas, diários e outros tipos de declaração verbal – que o presente estudo irá se ater, buscando, por meio delas, acercar-se das relações entre cinema e poesia segundo o pensamento do próprio Tarkovski.

No ponto de partida de minhas investigações sobre as ideias de poesia em Tarkovski sempre estiveram algumas questões. Sem querer respondê-las todas e sem almejar exaustividade em qualquer resposta, fui caminhando com elas: Em que consiste a poesia de Tarkovski, quais suas ideias sobre poesia, em que medida ele mesmo encara o seu cinema como poético, como essa poesia se materializa em seus filmes? E, por fim, a questão que, para mim, parece ser a mais relevante: qual é a dimensão da poesia na ontologia da arte e do cinema, segundo Tarkovski?

Longe de ser um ornamento, uma expressão de efeito, que faz colar em Tarkovski e em seu cinema uma aura romantizada, a poesia é, na visão do autor, um conceito essencial em sua concepção de cinema como arte e de si mesmo como artista. As declarações verbais de Tarkovski sobre as relações entre cinema e poesia – abundantes em *Esculpir o Tempo*, mas também em suas entrevistas, diários e palestras – estão muito comumente em contextos em que ele discute a sua concepção de arte e a sua concepção de cinema. Ou seja, no seu pensamento, a poesia parece estar posta no centro da própria ontologia do cinema e da arte de modo mais amplo. É a partir desta percepção que me interessa aprofundar a compreensão do que Tarkovski entende por poesia.

Partindo desta percepção da centralidade da poesia na própria concepção do ser do cinema e da arte para Tarkovski, explorarei a seguir três relações estabelecidas por Tarkovski entre a poesia e os outros elementos que, de acordo com o próprio autor, encontram-se na essência mesma do cinema. São elas: 1) a relação entre poesia e tempo; 2) a relação entre poesia e observação. Ambos os pontos desdobram aquela que é a relação fundamental, base de todas as demais, para a compreensão da dimensão da poesia no cinema, segundo as ideias de Tarkovski, que é 3) a relação entre a poesia e o real. Assim, o estudo encerra-se com uma consideração acerca desta terceira relação, mais ampla e estrutural, que estabelece a discussão acerca da poesia no pensamento de Tarkovski no cerne de um cinema comprometido com uma determinada visão de realidade. Nunca é demais alertar para o fato de que estes grupos de relações apontados acima compõem um material extensíssimo no pensamento e na arte de Tarkovski e não haverá ocasião aqui senão para lhes fazer uma breve menção. Trarei apenas algumas falas de Tarkovski a título de sustentar esta *divisio* do tema, no intuito de propor uma organização inicial do material que já deixe entrever a centralidade da poesia nas concepções de cinema e de arte deste realizador.

1. Poesia e Tempo

A centralidade do tempo na compreensão da ontologia do cinema segundo Tarkovski é uma evidência. Esculpir o tempo, título de sua conhecida obra teórica e seu grande manifesto de arte, é um ato concebido por ele como “a essência do trabalho de um diretor” (Tarkovski 2010, 72). O tempo, matéria imaterial do cinema, deixa-se ser capturado, no entanto, por meio de eventos reais, eventos que manifestam em si mesmos o tempo em sua passagem. O tempo “registrado em suas formas e manifestações reais: é esta a suprema concepção do cinema enquanto arte...”, afirma Tarkovski (2010, 71-72), e é a partir desta ideia que este autor desenvolve suas hipóteses de trabalho, “tanto teóricas quanto práticas” (2010, 72).

As ideias poéticas de Andrei Tarkovski possuem bastante proximidade com as concepções de poesia de seu pai, o poeta Arseni Tarkovski, cujos poemas são recitados/citados em vários dos filmes de seu filho⁶. Arseni vê na poesia uma espécie de matriz artística, que contém todos os elementos das demais artes: “representações, ritmo, cor, som e temporalidade” (citado por Blair 2014, 25), elementos, aliás, que se encontram todos também no cinema. Note-se que o elemento da cor, enquanto um elemento plástico, é mencionado aqui por Arseni metaforicamente, pois, com poucas exceções (por exemplo, em experimentações possíveis no âmbito da poesia concreta e dos grafismos), a cor não pertence, em sentido próprio, ao âmbito da linguagem verbal. Mas o fato de Arseni mencioná-la como um elemento da poesia revela sua intenção de compreender esta arte sob um viés universalizante, que contém todas as demais, o que provoca uma aproximação da poesia, tal como concebida pelo poeta, com a natureza propriamente universal do cinema, em cuja linguagem a cor – tal como as representações, o ritmo, o som e a temporalidade – possui um lugar próprio. Poesia, para Arseni, é a “harmonizadora da vida”, ela “cria a vida” e permite uma profunda introversão dos fenômenos do mundo e da alma humana (cf. Blair 2014, 30). Trata-se de uma visão transcendente da arte e, ao mesmo tempo, fincada na materialidade da “vida”, visão esta que encontra profundos reflexos nas concepções de arte e de cinema de seu filho, como se verá adiante.

Além disso, a centralidade da noção de temporalidade e da memória (que é experiência do tempo) na poesia de Arseni instaura uma sensibilidade poética muito ressoante em Andrei. Em uma obra dedicada ao parentesco artístico entre Andrei e seu pai, Blair (2014) faz notar sobre Arseni: “Virtualmente todos os seus poemas lidam com o tempo, abertamente ou por derivação, e o tempo é frequentemente manipulado, diferentes camadas de tempo são justapostas, diferentes fios entrelaçados”, e fornece alguns exemplos de trechos de seus poemas que revelam este trabalho “escultural” com

⁶ Em *O Espelho, Stalker e Nostalgia*.

o tempo (Blair 2014, 24-25), composto de sobreposições de camadas temporais distintas, fusões e outros recursos⁷.

Medi o tempo com a corrente do agrimensor
Caminhando por ele como caminhando pelos Urais.⁸
(Tarkovski *apud* Blair 2014, 25)

Nesta estrofe do poema *Vida, Vida*, Arseni Tarkovski instaura o poeta como um mestre do tempo, tal como Andrei instaura a maestria de um diretor no domínio da matéria temporal (“esculpir o tempo”). Mas o que é propriamente este tempo de que fala Tarkovski, este tempo que é “a suprema concepção do cinema enquanto arte”, tempo esculpido por aquele que cria um filme? Certamente, este tempo supera a noção do mero transcorrer. O transcorrer faz parte da finitude natural das coisas, é *chronos*, o tempo quantificável. O tempo esculpido é um trabalho de criação, de *poiesis*, tempo oportuno, tempo da divindade, mais próximo à noção de *kairós*, que é o tempo para o qual atentamos à espera de uma revelação. Transcorre, como todo tempo, mas de modo a se fazer sentir por nós, na medida em que está regido por um *télos*, um direcionamento, uma destinação, que, no limite, é a nossa própria destinação como seres temporais. Este tempo oportuno, criado, é ritmo, sentido do tempo:

Sentimos que o ritmo é um ir em direção a algo, mas não sabemos o que vem a ser esse algo. Todo ritmo é sentido de algo. Então o ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de conteúdo, mas uma direção, um sentido. O ritmo não é medida, é tempo original. (Paz 2012, 64)

Trata-se de um tempo moldado, sentido subjetivamente (pelo artista e pelo espectador) como passagem (nossa passagem)⁹, uma experiência do tempo que só se faz quando este se organiza em ritmo. Em *O Arco e a Lira*, Octavio Paz localiza no ritmo – “tempo original”, como ele diz (2012, 64) – o próprio núcleo do poema (2012, 76). Contrariamente à narrativa, que tem seu sentido no encadeamento lógico dos fatos, o poema tem o seu sentido em seu ritmo (seu tempo). Mais do que um elemento formal da poesia, o ritmo/tempo é a

⁷ A título de exemplo, menciono aqui alguns poemas de Arseni nos quais este trabalho com as camadas temporais e com a memória se destaca: “Belo dia” (35), “Aqui, uma vez, existia uma casa. Dentro um velho” (37), “Em memória a A. A. Akhamatova” (143), “Eu sonhei tudo isso, e estou sonhando” (166), lidos por mim em tradução para língua inglesa na coletânea traduzida por Philip Metres e Dmitri Psurtsev (2015).

⁸ Arseni Tarkovski, *Vida, Vida*. Citado por Blair 2014 25, 142.

⁹ “O tempo não está fora de nós, nem é algo que passa diante de nossos olhos como os ponteiros do relógio: nós somos o tempo, não são os anos que passam, mas nós que passamos. O tempo possui uma direção, um sentido, porque ele é nós mesmos.” (Paz 2012, 64)

substância da própria poesia: “o poeta encanta a linguagem por meio do ritmo”, diz Paz (2012, 63).

Assim, para um cinema estabelecido sob a égide do poético, o ritmo tem centralidade: “o fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica é o ritmo, que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma”, diz Tarkovski (2010, 134). O ritmo, portanto, não é mero tempo, é tempo expresso, marcado, sulcado, desbastado, lixado, esculpido, sim, montado¹⁰. Esculpir o tempo não é, para Tarkovski, nada além do que uma maneira de dar expressão rítmica ao tempo (2010, 144), coincidindo, assim, com a atividade do poeta como definido por Octavio Paz (2012). Trata-se então, em Tarkovski, de pensar a relação entre tempo e cinema a partir deste núcleo de poesia que é o ritmo, tempo poético, por meio do qual o cineasta revela seu próprio estilo e assenta a verdade de sua obra.

O diretor revela sua individualidade sobretudo através do ritmo, da sua percepção do tempo. O ritmo dá cor a uma obra, imprimindo-lhe marcas estilísticas. Ele não é inventado, nem composto em bases arbitrárias e teóricas, mas nasce espontaneamente num filme, em resposta à consciência inata da vida que tem o diretor, à sua ‘procura do tempo’. Parece-me que, numa tomada, o tempo deve fluir independentemente e com dignidade, pois só assim as idéias encontrarão nele o seu lugar, sem agitação, pressa ou estardalhaço. Sentir o ritmo de uma tomada assemelha-se muito ao que sentimos na literatura diante de uma palavra exata. Assim como um ritmo inadequado num filme, uma palavra imprecisa na literatura destrói a veracidade da obra. (Tarkovski 2010, 142-143)

O ritmo, para Tarkovski, não é, porém, algo artificialmente criado, ele é antes percebido, o que impõe ao cineasta, como ao poeta, uma capacidade acurada de observar os fenômenos (da vida e da imagem cinemática)¹¹. “No cinema, o ritmo é comunicado pela vida do objeto visivelmente registrado no fotograma”, diz Tarkovski (2010, 142). A maneira tanto de captar como de comunicar esta “vida do objeto” é, para Tarkovski, a observação, a qual é definida pelo autor como o próprio “princípio formal do cinema” (*Iskusstvo Kino*, 1967, n.º 4: 70-72, citado por Turovskaia 1989, 85). Um belo exemplo disso, dado por ele, vem de uma cena de *A Fonte da Donzela*, de Bergman, em que a moça, após ter sido brutalmente violentada, jaz no chão. A descrição da cena feita por Tarkovski merece ser aqui reproduzida, pois nos dá uma imagem viva de como o tempo ou “o ritmo é

¹⁰ É preciso, no entanto, esclarecer que Tarkovski é bastante cuidadoso em definir uma certa concepção, para ele adequada, de montagem do tempo. Interessa-lhe marcar a diferença entre a tradição eisensteiniana de montagem, para ele retórica e artificial, de sua concepção de montagem, fundada em uma ideia de atenção ao fluxo natural dos fenômenos e à natureza do material filmado, sempre em conformidade com a experiência pessoal do tempo que o próprio cineasta possui. Sobre isso, cf. todo o item “Tempo, Ritmo e Montagem”, em *Esculpir o Tempo* (Tarkovski 2010, 134-148).

¹¹ “Thus, an ability to detect the passage of time becomes a necessary cinematic tool...” (Skakov 2012, 3).

comunicado pela vida do objeto” e como, para captá-lo, é preciso (como cineasta e como espectador) estar em estado de atenta e sensível observação:

O sol de primavera brilha por entre as árvores, e, através dos galhos, vemos seu rosto — ela pode estar morrendo ou já estar morta, mas, em um ou noutro caso, não está mais sofrendo... Nosso pressentimento parece estar pairando no ar, suspenso como um som... Tudo parece ser suficientemente claro e, ainda assim, percebemos um hiato... Alguma coisa está faltando... Então, a neve começa a cair, a inesperada neve de primavera, que é a centelha penetrante de que precisávamos para levar nossos sentimentos a uma espécie de consumação: engolimos em seco, paralisados. A neve prende-se aos cílios da moça e ali permanece: mais uma vez, o tempo está deixando suas marcas na tomada... Mas como, com que direito, alguém poderia falar sobre o significado da neve que cai, mesmo que, dentro do ritmo e do espaço de tempo da tomada, ela seja o elemento que conduz nossa consciência emocional a um clímax? Naturalmente, é impossível fazê-lo. Tudo o que sabemos é que esta cena foi a forma que o artista encontrou para transmitir com precisão o que estava acontecendo. (Tarkovski 2010, 258)

O que a descrição, feita por Tarkovski, desta cena do filme de Bergman revela é que a observação do tempo, como “princípio formal do cinema”, se desenvolve em diferentes níveis: a) para o artista: 1. no nível da experiência do mundo (tempo/ritmo dos fenômenos naturais: a neve caindo no mundo), 2. no nível da captação da imagem (o tempo/ritmo do olhar: a neve caindo no quadro) e 3. no nível da montagem (o tempo/ritmo das imagens: o respeito ao fluxo de tempo preciso para que seja possível comunicar a imagem da neve caindo e permitir uma experiência com esta imagem); e b) para o espectador: 4. no nível da experiência com o filme (o tempo/ritmo das imagens e da obra como um todo: a fusão da experiência do mundo com a experiência do filme a partir da neve caindo no quadro). A escultura ou a *poiesis* do tempo/ritmo depende, portanto, inteiramente desta capacidade de observação dos fenômenos, que é entendida por Tarkovski, como se verá a seguir, como uma capacidade intrínseca do olhar poético.

2. Cinema e observação

Se, no cinema, o tempo se manifesta na forma de um evento real, este se dá em forma de observação simples e direta. O elemento básico do cinema, que permeia até mesmo suas células mais microscópicas, é a observação. (Tarkovski 2010, 75)

Nesta observação simples e direta reside, para Tarkovski, a atitude poética por excelência. E é nos poetas haicaistas que Tarkovski

encontrará o modelo poético do qual ele busca aproximar o seu cinema como um cinema fundado na observação. Em *Esculpir o Tempo* são frequentes as referências do cineasta a esta tradição poética japonesa, a qual ele admira por motivos bastante distintos, ou mesmo opostos, aos que chamaram a atenção de Eisenstein. Enquanto este apreciava no haikai o seu esquema de justaposição de três versos como processo gerador de sentido (um esquema que se assemelhava ao processo da montagem de atrações), o que fascinou Tarkovski no haikai “é a sua observação da vida — pura, sutil e inseparável do seu tema” (2010, 76). Citando haicais de poetas japoneses, ele afirma:

Trata-se de observação em estado puro. Por menor que seja a sensibilidade de uma pessoa, a competência e a precisão dos versos farão com que ela sinta o poder da poesia e identifique — perdoem-me a banalidade — a imagem viva que o autor captou. (Tarkovski 2010, 75-76)

De fato, o haikai se apresenta como um tipo de poesia que se aproxima muito do cinema de Tarkovski – ou da própria “verdade do cinema”, como o próprio diretor considera (2010, 76) – justamente por ter como fundamento a observação do tempo a partir de um fenômeno material. Todo o espírito do haikai está em buscar captar, na observação de fenômenos concretos, a transitoriedade, o tempo que passa. A exigência da presença do *kigo*¹², ou palavra da estação, no poema tem justamente a função de marcar o elemento material que denuncia a passagem do tempo¹³, como a cerejeira em flor (*sakura*), que em sua brevíssima florada aponta para a transitoriedade da primavera e da existência como um todo:

Cerejeiras do anoitecer –
Hoje também
Já é outrora.¹⁴

¹² As listas de *kigos*, geralmente catalogadas em dicionários especiais chamados *saijiki* ou *kiyose*, são extensas e dividem as palavras e expressões pelas estações do ano: por exemplo, primavera (flores de cerejeira ou de ameixeira), verão (melão, rã), outono (caqui maduro; lua cheia), inverno (neve, campo seco). Em português, o dicionário de termos de estação, *Natureza – Berço do haikai* (1996), publicado por Masuda Goga e Teruko Oda, haicaiistas japoneses imigrantes no Brasil, permanece como referência, inclusive incorporando *kigos* brasileiros, como o ipê, a paineira, a andorinha, entre outros.

¹³ “O preceito budista de que tudo neste mundo é transitório aparece na literatura japonesa desde seus primórdios, mais exatamente, na primeira antologia poética compilada no século VIII. Nos versos encadeados (*renga* e *haikai renga*), essa transitoriedade é expressa pelos *kigo* (termos da estação) que remetem às estações do ano ou a fenômenos sazonais e que devem constar obrigatoriamente da estrofe inicial do encadeamento, denominada *hokku*. Este *hokku*, por sua vez, passa a constituir um gênero independente a partir dos fins do século XVII, justamente quando o *haikai renga* da escola de Bashô se consolida com sua poética genuína.” (Teiiti Suzuki, prefácio em Goga e Oda 1996, 11)

¹⁴ Haikai de Kobayashi Issa (1763-1827), traduzido por Paulo Franchetti e Elza Taeko Doi (1996, 91).

Ou o barulho dos caquis maduros caindo no jardim do templo sob o sino do anoitecer, dando-nos a imagem viva de um movimento fugaz (caquis caindo) e a sensação de fencimento, própria do outono, materializada pelo som do sino do anoitecer e pelo caqui maduro (*jukushi*):

O sino do anoitecer –
E o barulho dos caquis maduros
Caindo no jardim do templo!¹⁵

Esta observação do tempo impresso nos fenômenos transitórios não é, porém, um processo externo ao sujeito que o percebe. Na medida em que os fenômenos surpreendem o poeta com a passagem do instante – os bastões dos peregrinos que se movem através do campo de verão; as folhas de outono que divertem um gato, a formiga que anda pelo tatami num dia de calor; a chuva de inverno que cai, sem barulho, sobre o musgo; a rã que salta em um velho tanque –, o poeta, a partir da observação de um átimo da realidade, desperta para a sua própria transitoriedade, para o tempo que se passa nele. O interior e o exterior se intercambiam num movimento que suprime a suposta distinção entre ambos. Assim, sujeito e objeto se fundem, como neste haicai de Matsuo Bashô (1644-1694):

O grito do faisão –
Que saudade imensa
De meu pai e minha mãe.¹⁶

Neste sentimento, ou melhor, nesta percepção, do mundo e de si, permitida por uma profunda observação dos fenômenos em seu fluxo de tempo, funda-se o espírito do haicai. Daí sua proximidade com o cinema de Tarkovski:

(...) um filme nasce da observação direta da vida; é esta, em minha opinião, a chave para a poesia do cinema. Afinal, a imagem cinematográfica é essencialmente a observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo. (Tarkovski 2010, 77)

Estamos aqui diante de uma concepção de poesia que vai em direção oposta àquela fundada no símbolo e na alegoria, geralmente ligada a algumas realizações dos cinemas chamados poéticos, em relação aos quais Tarkovski se posiciona criticamente (Tarkovski 2010, 79). É preciso marcar bem esta divergência da compreensão de

¹⁵ Haicai de Masaoka Shiki (1867-1902), tradução de Paulo Franchetti e Elza Taeko Doi (1996, 147).

¹⁶ Tradução de Paulo Franchetti e Elza Taeko Doi (1996, 123).

Tarkovski sobre poesia – calcada numa atitude atenta em relação ao real – com aquela comumente entendida como atividade simbólica, pois este dissenso nos ajuda a precisar melhor o que ele quer dizer exatamente quando aproxima sua concepção de cinema da poesia.

Em seu célebre texto, *Cinema: instrumento de poesia*, Buñuel apresenta uma concepção de poesia fundada justamente na “subversão da realidade”, vendo, por exemplo, no cinema neorrealista uma estética que, em geral, não ressaltaria “o que é próprio do cinema, quero dizer, o mistério e o fantástico”¹⁷. À primeira vista, esta concepção parece conflitar com a concepção de poesia de Tarkovski. O tema valeria uma discussão de maior fôlego, mas, dentro dos limites deste estudo, considero suficiente apenas ressaltar que a visão de poesia de Tarkovski, fundada na atenção aos fenômenos, ao real, não me parece estar em oposição direta à de Buñuel, diretor pelo qual o diretor russo, aliás, tinha grande admiração. De fato, a defesa do real não implica, em Tarkovski, na defesa de uma estética realista, mas de um cinema que, a partir da “observação direta da vida” e de seus fenômenos, permite acessar uma realidade na qual a fronteira entre subjetividade e mundo objetivo se dissolve, gerando uma (intro)visão. Desta realidade fazem parte a memória, o sonho, a fusão das camadas de tempo e espaço, enfim, a visão poética, que, partindo do real, o subverte, na medida em que se propõe a ir além de sua superfície aparente e penetrar seu mistério, ou seja, “tudo o que completa e amplia a realidade tangível” (Buñuel 1958/2018, 270). Em ambos, Tarkovski e Buñuel, o que me parece estar em foco é uma concepção de cinema como “forma específica de relacionamento com a realidade” (Tarkovski 2010, 18). Neste sentido, vejo mais convergência do que divergência entre as visões de poesia de Tarkovski e de Buñuel e localizo na crítica de Tarkovski ao cinema dito poético mais uma recusa de realizações comprometidas com uma linguagem simbólica (que demanda interpretação para além do fenômeno material) e com o formalismo, do que uma recusa do mistério, da matéria subconsciente, tal como concebidos por Buñuel.

A dicotomia entre atividade simbólica e observação, provocada por Tarkovski, traduz-se, no pensamento do diretor, em outros pares dicotômicos: intelecto *versus* vida; interpretação *versus* captura imediata do fenômeno; lógica narrativa *versus* pensamento poético (cf. por exemplo Tarkovski 2010, 17, 77). O que está em jogo em todos eles é uma concepção de poesia fundada numa experiência imediata do real, em oposição à ideia de poesia como evasão do real e como operação mental e interpretativa, que a atividade simbólica da linguagem exige. O relacionamento com o real, “a consciência do mundo”, exige outra forma mental, não fundada em operações interpretativas, causais, discursivas, mas sim em uma atitude intuitiva, que surge de simplesmente estar diante dos objetos, de suas aparições, de suas imagens. Esta atitude atenta de estar diante dos

¹⁷ O texto de Buñuel, publicado na *Revista Universidad de México* (n.º 4, dez. 1958), reproduz uma sua conferência dada na UNAM, em 1953. O texto está aqui citado na tradução de Ismail Xavier, em sua coletânea *A experiência do cinema* (2018). As citações aqui feitas estão na página 270 e 271 desta edição.

objetos/imagens e vê-los em sua manifestação e fazer uma experiência deles neste exato instante é atitude poética por excelência, fundada na observação, no assentar-se diante do real: a chave da poesia no cinema para Tarkovski é a “observação direta da vida” (2010, 77), não as operações mentais de linguagem. Assim, serve-lhe antes o modelo do haikai e não a atividade interpretativa exigida pela poesia simbólica.

(...) O efeito de uma imagem artística é um tipo extra-mental de comunicação. Há artistas que aferem significado simbólico às suas imagens, mas isso é impossível para mim. Os poetas zen [haicaistas] têm uma boa maneira de lidar com isto: eles trabalham para eliminar qualquer possibilidade de interpretação e no processo surge um paralelo entre o mundo real e o que o artista cria em sua obra. (Tarkovski citado em Christie 1981 em Gianvito 2006, 68)

No pano de fundo desta dicotomia está a divergência que Tarkovski nutria em relação à concepção de montagem e de cinema de Eisenstein, marcada por uma retórica que decodifica tudo segundo as intenções discursivas do autor, não abrindo espaço, segundo Tarkovski, para a experiência silente do fenômeno:

Eisenstein transforma o pensamento em um déspota: não deixa nada ‘no ar’, nada daquela intangibilidade silenciosa que talvez seja a qualidade mais fascinante de qualquer arte, e que permite que um indivíduo se relacione com um filme. Meu desejo é realizar filmes que não tragam peças de oratória e propaganda, mas que ofereçam a oportunidade de uma experiência profundamente íntima. (Tarkovski 2010, 221)¹⁸

Esta “experiência profundamente íntima” de que fala Tarkovski é algo que se constrói, portanto, em uma direção oposta ao encadeamento retórico (típica da montagem eisensteiniana), assentando-se em “um tipo extra-mental de comunicação” (Tarkovski *apud* Gianvito 2006, 68). Este tipo de comunicação não discursiva, própria do poeta, é a base, na concepção de Tarkovski, daquela

¹⁸ “Oponho-me radicalmente ao modo como Eisenstein utilizava o fotograma para codificar fórmulas intelectuais. Meu modo pessoal de comunicar experiências ao espectador é muito diferente. Sem dúvida, é preciso dizer que Eisenstein não tencionava comunicar sua própria experiência a ninguém, o que ele queria era apresentar idéias, pura e simplesmente; entretanto, para mim, esse tipo de cinema é totalmente estranho.” (Tarkovski 2010, 220)

Ainda que bastante crítico ao direcionamento de Eisenstein no seu modo de relacionamento com as imagens, Tarkovski nota que os filmes feitos pelo cineasta na década de 20, como o “Encouraçado Potemkin”, “eram muito diferentes, cheios de vida e poesia” (2010, 77). No entanto, “[h]á um filme que não poderia estar mais longe do princípio da observação direta: Ivan, o Terrível, de Eisenstein. O filme não só é uma espécie de hieroglifo, como consiste numa série de hieroglifos — grandes, pequenos e diminutos. Não há um único detalhe que não esteja permeado das intenções do autor” (Tarkovski 2010, 77).

“intangibilidade silenciosa” que permite ao espectador assentar-se diante do fenômeno (do mundo, da imagem fílmica) e observá-lo. Esta “intangibilidade silenciosa” parece ser o fundamento mesmo da poesia pela qual Tarkovski define seu cinema. É ela que dá condições para as percepções fundamentalmente poéticas da temporalidade dos fenômenos, é ela que está na base do olhar do poeta de haikai, bem como do poeta de cinema, como Tarkovski o idealiza. É esta intangibilidade silenciosa que, convidando à observação, estabelece aquela “calma compostura”, aquela “*Gelassenheit*”, para usar o termo de Heidegger caro a Hans-Ulrich Gumbrecht, necessário ao silenciamento da atitude de interpretação e ao desvelamento do Ser (Gumbrecht 2016, 36).¹⁹

Trata-se de uma atitude que instaura a poesia, na compreensão de Tarkovski, como algo muito próximo ao modo como Gumbrecht (2016), baseado em teses de Lucy Alford (2019), a entende: a poesia, para ele, muito mais do que um gênero literário, é um modo de atenção, sendo a atenção uma “abertura da mente para o mundo”, “uma função específica da consciência” (Gumbrecht 2016, 85-86). Nesta mesma direção vai a compreensão de Tarkovski:

Quando falo de poesia, não penso nela como gênero. A poesia é uma consciência do mundo, uma forma específica de relacionamento com a realidade. Assim, a poesia torna-se uma filosofia que conduz o homem ao longo de toda a sua vida. (Tarkovski 2010, 18)

Em 1983, em uma entrevista, Tarkovski recebeu esta pergunta: “Nos seus filmes a câmera frequentemente pausa em água, fogo, neve, cavalos. Estes elementos são usados talvez simbolicamente?” Ao que ele responde: “Não, eles não são símbolos, eles são manifestação daquela natureza na qual nós vivemos” (Tarkovski em Iacovino 1983 em Gianvito 2006, 101).

Esta atitude anti-interpretativa ou anti-simbólica de Tarkovski aponta igualmente para a atitude poética que sua arte exige, atitude de atenção, voltada para os fenômenos do mundo, para o que eles são, enquanto realidade, e não para o que poderiam ser, enquanto símbolos. Ao contrário do símbolo, e de suas operações interpretativas, que sempre visam a uma equação (isto está no lugar daquilo), a poesia quer simplesmente pôr-nos diante de: “O poeta não descreve a cadeira: coloca-a na nossa frente”, diz Octavio Paz (2012, 114), assim como, para Tarkovski, “o poeta não usa ‘descrições do

¹⁹ A obra de Heidegger a partir da qual Gumbrecht discute a noção de “calma compostura” (“*Gelassenheit*”) é *Conversas no Caminho do Campo (Feldweg-Gespräch, GA 77, 149)*. Falando dos haicaístas japoneses, Tarkovski também se refere a esta calma como atitude poética: “Os poetas japoneses sabiam como expressar suas visões da realidade numa observação de três linhas. Não se limitavam a simplesmente observá-la, mas, com uma *calma sublime*, procuravam o seu significado eterno. Quanto mais precisa a observação, tanto mais ela tende a ser única, e, portanto, mais próxima de ser uma verdadeira imagem.” (Tarkovski 2010, 124; grifo meu)

‘mundo’, participa de sua criação” (2010, 45). Tarkovski não pretende inventar significados para a água, para o fogo, para os cavalos, mas fazer-nos ter a experiência da água, do fogo, dos cavalos, na medida em que nos põe diante deles, os recria e nos convida a uma atenção a eles.

Em uma palestra proferida em Roma, em setembro de 1982, e registrada por Donatella Baglivo²⁰, Tarkovski fala, entre outras coisas, sobre aqueles diretores que o inspiram e que considera próximos à sua arte. Ele anuncia a exibição de quatro cenas destes diretores, que ele chama de “poetas” (Tarkovski em Baglivo 1984, 30:29): duas cenas de *Os Sete Samurais*, de Kurosawa, uma de *Nazarín*, de Buñuel, e uma de *A Noite*, de Antonioni. Ele anuncia a exibição das cenas com as seguintes palavras:

Gostaria de exibir algumas cenas para mostrar-lhes algo que eu sinto próximo de meus filmes e o que eu quero dizer com maneira poética de pensar na linguagem do cinema. Eu quero que vocês as vejam para entender o que é o pensamento poético e como ele se reflete na arte do cinema. Depois que vocês virem estas cenas, nós vamos concluir a conversação na esperança de que vocês tenham entendido o que eu considero ser a forma cinematográfica. (Tarkovski 1982 em Baglivo 1984, 22:41-23:24)

A primeira cena, presente em *Os Sete Samurais*, basta para ilustrar este “pensamento poético” da linguagem cinematográfica, tal como Tarkovski o entende. O cineasta russo a descreve assim:

Nela, o membro mais novo da família está deitado no mato, no momento do ataque. Ele está apavorado. Olhe como o diretor reflete o sentimento do medo. Ele [o personagem] está em meio ao mato, tremendo, mas nós não o vemos tremer, nós vemos as flores e o mato tremer, e isto nos dá a impressão de medo. (Tarkovski 1982 em Baglivo 1984, 23:36-24:07)

O que Tarkovski nos dá a ver aqui e que ele chama de “pensamento poético” ou “maneira poética de pensar a linguagem cinematográfica” é justamente uma forma especial de comunicação do sentimento do medo a partir de um fenômeno material (as flores e o mato que tremem). O diretor quer nos comunicar o medo do personagem, e faz isso não apenas a partir da expressão amedrontada do ator, mas principalmente fazendo com que na película se imprima uma aparição material do medo, aparição esta que materializa o

²⁰ Esta filmagem, à qual Donatella Baglivo intitulou *Il cinema è un mosaico fatto di tempo*, e que reproduz uma sentença dita por Tarkovski em um momento de sua fala, encontra-se entre a tríade de documentários produzidos por Baglivo com Andrei Tarkovski na ocasião de seu exílio na Itália durante as filmagens de *Nostalgia*. Os dois documentários restantes desta tríade são: *Un poeta nel Cinema: Andreij Tarkovskij* (1984) e *Andrey Tarkovsky in Nostalgia* (1984).

sentimento em um fenômeno do mundo. Assim, esta cena, mais do que nos dizer “o jovem está com muito medo”, o que já estaria bem expresso pela face aterrorizada do ator mostrada em alguns planos, vai além e nos diz cinematograficamente, por meio apenas de imagens, um haicai, que verbalmente poderia ser assim traduzido:

As flores tremem
Entre elas o jovem escondido
– quanto medo!

Para conquistar esta formulação na linguagem cinematográfica, Kurosawa também teve de partir, ao modo dos haicaístas, de uma “observação precisa da vida” e de seus fenômenos (Tarkovski 2010, 123). Comentando haicais de Bashô, Tarkovski diz coisas que também poderiam ser ditas da cena de Kurosawa:

Com que simplicidade e exatidão a vida é observada! Quanta disciplina de intelecto e nobreza de imaginação! Os versos são belos porque o momento, apreendido e fixado, é único e lança-se no infinito. (...) Quanto mais precisa a observação, tanto mais ela tende a ser única, e, portanto, mais próxima de ser uma verdadeira imagem. Como disse Dostoievski, com extraordinária precisão: ‘A vida é mais fantástica do que qualquer fantasia.’ (Tarkovski 2010, 124)

A poesia estabelece-se, assim, em Tarkovski, a partir de um relacionamento profundo e direto com os fenômenos do mundo, não como abstração deles. Se seu cinema é poético, ele o é justamente na medida em que possibilita, por sua linguagem, esta “forma específica de relacionamento com a realidade”, esta “consciência do mundo” que se dá quando se olha atentamente para os fenômenos. Não se trata de uma poesia fundada em um subjetivismo ou em um abstracionismo. Assim, Tarkovski recusa as “pretensões do moderno” cinema poético, “que implica perda de contato com os fatos e com o realismo temporal, fazendo concessões ao preciosismo e à afetação” (2010, 79). Ao mesmo tempo que identifica o cinema com a “lógica poética” e entende o cineasta como um poeta, Tarkovski rejeita, em diferentes momentos de *Esculpir o Tempo*, o que ele vem a chamar de “cinema poético”. Sem mencionar exemplos concretos, ele identifica tal cinema poético a um cinema de artificialidades, afastado do real e fundado em imagens simbólicas e alegorias, um tipo de imagem que Tarkovski diz não utilizar em seus filmes, uma vez que as entende como estereotipadas e vazias (2010, 75-80).

‘Cinema poético’ é uma expressão que já se tornou lugar comum. Através dele pretende-se indicar o cinema que, em suas imagens, afasta-se corajosamente de tudo o que é efetivo e concreto, semelhante à vida real, ao mesmo tempo que afirma a sua própria

coerência estrutural. (...) Via de regra, o ‘cinema poético’ dá origem a símbolos, alegorias e outras figuras do gênero – isto é, a coisas que nada tem a ver com as imagens que lhes são inerentes. (Tarkovski 2010, 75)

Assentar-se sobre “as imagens que lhe são inerentes” parece ser, assim, um elemento definidor de um cinema de poesia na concepção do cineasta russo, um cinema poético calcado no compromisso com o real, ou melhor, com uma certa experiência do real que é possibilitada pela observação atenta dos fenômenos, nos quais o tempo se imprime.

3. Poesia e Real

A concepção de poesia de Tarkovski como “observação pura, sutil da vida” (2010, 76) e como capacidade de “captar a imagem viva” (2010, 77) instaura, assim, o cinema poético deste autor no cerne do realismo, de um realismo, porém, que demanda uma compreensão igualmente poética, pois não implica, no entanto, comprometimento com uma estética naturalista, “fiel”, num sentido objetivo, aos fenômenos do mundo.

Tarkovski exclui de sua noção de realismo qualquer tentativa de imitação do real. A densidade do real no cinema não provém, para ele, de uma ilusão de realidade, mas de uma ligação intrínseca entre a percepção subjetiva do artista e o mundo. Sem a participação desta subjetividade que vê, a imagem não passará de simulacro artificial:

Um artista pode alcançar a ilusão de uma realidade exterior, e obter efeitos cuja naturalidade os faça em tudo semelhantes à vida, mas isto será ainda muito diferente de examinar a vida que está sob a sua superfície. 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. (Tarkovski 2010, 19-20)²¹

A observação é um processo subjetivo, processo de relacionamento de um sujeito com um objeto, um processo de percepção, sendo que a ênfase deste processo recai na subjetividade que percebe e no modo como o objeto passa a ser percebido por este observador, isto é:

A imagem cinematográfica é a imagem da própria vida, sem ser, no entanto, a reprodução fria e documental de um objeto sobre uma película. Não! A imagem no cinema se baseia na arte de fazer passar

²¹ Tarkovski (2010, 19) menciona alguns artistas que, para ele, cumprem esta perfeita ligação orgânica entre subjetividade e mundo representado. São eles: Mandelstam, Pasternak, Chaplin, Dovjenko, Mizoguchi.

por uma observação sua própria percepção do objeto. (Tarkovski 2010, 30; grifos no original).

A realidade a que visa Tarkovski não é uma realidade destacada do sujeito. Para ele, a imagem da realidade no cinema é sempre uma imagem formulada pelo autor e somente o que está permeado por uma visão pessoal do diretor “poderá tornar-se material artístico e fazer parte daquele mundo complexo e singular que reflete uma verdadeira imagem da realidade” (Tarkovski 2010, 33).

Não se trata também de um subjetivismo, isto é, de um relativismo interpretativo do objeto. O que está em jogo nesta “observação dos fenômenos”, identificada por Tarkovski como a essência da imagem cinematográfica, é um modo de relacionamento com a realidade, um modo atento, modo da atenção poética no sentido definido por Alford (2019) e Gumbrecht (2016), que permite que o observador crie uma imagem do real a partir desta atenção poética aos fenômenos do mundo, tal como eles brilham diante da sua visão. Em ambas as instâncias – a do artista e a do espectador –, o que está em jogo é um processo de percepção de imagens/fenômenos que deriva de e gera um modo atento (poético) e criativo, na medida em que une o visto (objetivamente) ao percebido (subjetivamente).

Nas teorizações de Tarkovski, entender a essência do cinema como “observação dos fenômenos” implica entender a essência do cinema como observação do fenômeno da imagem, captada/criada pela atenção poética. Se o cinema é poema, seu sentido repousa na imagem que um modo atento (poético) dirigido à vida captou e não em um sentido outro para o qual nos remete a interpretação. Octavio Paz, definindo o poema e sua relação com o real e com a imagem, diz:

Um poema não tem outro sentido fora de suas imagens. Ao ver a cadeira, captamos instantaneamente o seu sentido. Sem necessidade de ir à palavra, vamos nos sentar nela. O mesmo ocorre com o poema: suas imagens não nos levam a outra coisa, como acontece com a prosa, mas nos defrontam com uma realidade concreta. (...) O sentido do poema é o poema em si. As imagens são irredutíveis a qualquer explicação e interpretação. (Paz 2012, 116)

Assim, a concepção poética de cinema de Tarkovski (poesia aqui sendo entendida como modo atento de relacionamento com a imagem do real) demanda ser compreendida a partir de sua recusa da linguagem como representação do real. A imagem para este artista é não “mostração”, mas “revelação”, como ele diz em uma palestra dada durante uma retrospectiva de seus filmes no St. James Festival, em 1984 (citado em Ishmov e Shejko 1984 em Gianvito 2006, 137). Os processos de “mostração” estão aparentados com os processos lógicos, discursivos, (de)monstrativos. Já a revelação não obedece a este regime de linguagem, ela está antes comprometida com a percepção direta, ligada à ordem do poético, em que a imagem não diz

outra coisa senão a si mesma, como nos haicais japoneses²². O comprometimento do cinema e da arte de modo geral, tal como entendidos por Tarkovski, com a poesia tem como efeito principal justamente esta liberação dos processos de representação (fundados no discurso lógico e nas operações simbólicas) e, por conseguinte, sua aproximação ao real:

A arte existe a despeito de toda concepção lógica. Veja, nós frequentemente dizemos que um certo artista, escritor, músico, diretor é um filósofo. Mas isso é só uma palavra. (...) Pois um artista, de fato, não é um filósofo, mas antes um poeta. O que constitui um poeta? Um poeta é uma pessoa que tem a psicologia e a imaginação de uma criança. (Tarkovski citado em Ishmov e Shejko 1984 em Gianvito 2006, 137)

Não é incomum a aproximação, feita por Tarkovski, do olhar artístico ao olhar de uma criança. Esta aproximação propugna por uma abdicação da busca por um “sentido profundo” ou “oculto” naquilo que se vê, como sendo algo outro que não está lá naquilo que se vê, mas em uma interpretação ou numa suposta intenção do artista. A criança, como o poeta, tem olhos atentos para o mundo (para um “próprio mundo”) do aqui e agora e quer sorvê-lo em sua realidade:

Meu objetivo é criar meu próprio mundo e estas imagens que nós criamos não significam nada mais do que as imagens que elas são. Nós nos esquecemos de nos relacionar emocionalmente com a arte: nós a tratamos como editores, procurando nela por aquilo que o artista supostamente escondeu. Na verdade, é bem mais simples que isto, caso contrário a arte não teria sentido algum. Você tem que ser uma criança – incidentalmente crianças entendem meus filmes muito bem e eu jamais encontrei um crítico sério que pudesse se pôr à altura dessas crianças. Nós pensamos que a arte demanda um conhecimento especial; nós demandamos como que um alto significado de um autor, mas a obra tem que agir diretamente nos corações, ou ela não tem sentido algum. (Tarkovski citado em Christie 1981 em Gianvito 2006, 67)

A criança surge no pensamento de Tarkovski como a manifestação do olhar aberto para o mundo, interessada no mundo, buscando se relacionar com ele de modo direto, ainda sem muitas mediações, no sentido pleno de deixar-se afetar por ele. Este olhar infantil, que se deixa afetar pelo mundo, é olhar poético por

²² Sobre isto, Tarkovski (2010): “Enquanto observação precisa da vida, a imagem nos traz a mente a poesia japonesa. Nesta, o que me fascina é a recusa em até mesmo sugerir a espécie de significado final da imagem, que pode ser gradualmente decifrado como uma charada. O haicai cultiva suas imagens de tal forma que elas nada significam para além de si mesmas, ao mesmo tempo que, por expressarem tanto, torna-se impossível apreender seu significado final. Quanto mais a imagem corresponde à sua função, mais impossível se torna restringi-la à nitidez de uma fórmula intelectual” (123-124).

excelência, é dele que deriva a observação dos fenômenos que é essência do cinema e da poesia para Tarkovski. O poeta, diz Sophia de Mello Breyner Andresen (1960, 54), “é aquele que vive com as coisas, que está atento ao Real, que sabe que as coisas existem”; esta relação com a realidade, porém, “é essencialmente encontro e não conhecimento”. Trata-se, assim, na relação de encontro do poeta com o real, de uma realidade que o afeta.

Deixar-se afetar é, então, a premissa deste olhar infantil/atentivo/poético que funda o cinema de Tarkovski. É este olhar que está na base de seus processos criativos, é este olhar que ele busca em nós como seus espectadores²³. Seu cinema, criado na atenção poética para a imagem do mundo, requer de nós esta mesma atenção, este mesmo encontro com o real. Se Tarkovski foi poeta como criador, seu cinema exige de nós, seus espectadores, o mesmo olhar poeta, o mesmo olhar criança, atentos, afetados, não explicando, não representando, não descrevendo o mundo e suas imagens, mas participando de sua criação.

O poeta tem a imaginação e a psicologia de uma criança, pois as suas impressões do mundo são imediatas, por mais profundas que sejam suas ideias. [...] O poeta não usa ‘descrições’ do mundo; ele próprio participa de sua criação. (Tarkovski 2010, 45)

Nesta *poiesis* do mundo, o poeta, compactuado com o real, recusa a própria linguagem enquanto designação e representação. Trata-se de um modo de atenção que permite um “penetrar na realidade/na imagem”, um “entrar no ser”, definição que Octavio Paz dá para a própria poesia (2012, 119), um desvelamento do real imediato, no qual o cinema, para Tarkovski, encontra seu meio e seu fim.

Considerações finais

Ao longo das páginas anteriores procurei reunir e articular algumas declarações verbais de Tarkovski, no sentido de procurar fortalecer a compreensão de que a poesia ou o poético, longe de ser uma palavra vaga comumente usada para rotular o cinema deste cineasta, é uma noção fundamental para se compreender o próprio pensamento de Tarkovski sobre a ontologia do cinema e da arte, de forma mais ampla.

Para organizar parcialmente o extenso material disponível sobre o tema, propus tratá-lo em três seções, sem pretender esgotá-lo. Na primeira destas sessões, explorei as relações, no pensamento de Tarkovski, entre poesia e tempo, mostrando que o trabalho de esculpir o tempo, visto por ele como a “essência do trabalho de um diretor” e como a “suprema concepção do cinema enquanto arte”, é

²³ As primeiras páginas de *Esculpir o Tempo* reúnem depoimentos de espectadores de *O Espelho* em que se revela o tipo de olhar que Tarkovski busca para os seus filmes (ver Tarkovski 2010, 1-10).

um trabalho que consiste na criação/captura do ritmo, “fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica”, trabalho poético por excelência, uma vez que o ritmo é a própria essência da poesia: “O poeta encanta a linguagem por meio do ritmo”, na formulação de Octavio Paz (2012, 63) já mencionada anteriormente.

Na segunda sessão, explorei a relação entre cinema e observação. Para Tarkovski, a captura do tempo/ritmo demanda do artista uma atitude atenta de observação aos fenômenos (da vida e da imagem cinemática), já que “o ritmo é comunicado pela vida do objeto visivelmente registrado no fotograma” (2010, 142) e já que o tempo “se manifesta na forma de um evento real” (2010, 75). O tempo está indissolúvelmente ligado a uma realidade material e apropriar-se desta realidade é o ato no qual reside a força do cinema, para Tarkovski (2010, 71). Esta apropriação do tempo junto com esta realidade na qual ele se imprime é algo feito por meio de uma atitude de observação atenta aos fenômenos. A observação direta da vida, definida pelo diretor como “o elemento básico do cinema” (2010, 75), é “a chave para a poesia do cinema” (2010, 77), pois a poesia para Tarkovski define-se não como gênero, “mas como consciência do mundo” (2010, 18), consciência esta que é atingida pelo artista (como também pelo espectador) por meio da observação dos fenômenos/da imagem. O modelo poético, para Tarkovski, desta atitude atenta de observação dos fenômenos e do tempo que neles se imprime é o haikai, poesia da temporalidade, “observação em estado puro”, destinada a captar, com precisão e sutileza, “a imagem viva” do mundo (2010, 75-76).

A partir deste ponto, dediquei a terceira sessão deste estudo a considerações de Tarkovski sobre as relações entre a poesia e o real. A identidade de Tarkovski com a tradição poética japonesa do haikai é marcada no contexto de seu dissenso com certos cinemas de vanguarda entendidos como poéticos (sem que ele aponte exemplos precisos) e também com a tradição da montagem eisensteiniana. Ambos se configuram, para Tarkovski, como estéticas que vinculam o cinema a uma lógica discursiva, interpretativa, exigida pelas operações simbólicas daqueles cinemas poéticos bem como pela retórica da montagem eisensteiniana. O cinema enquanto poesia, tal como concebido por Tarkovski, isto é, como modo atento de “relacionamento com a realidade” (2010, 18), diverge destas estéticas, recusando a linguagem como representação e assentando-se no compromisso com o real, do qual a imagem é “revelação” (citado em Ishmov e Shejko 1984 em Gianvito 2006, 137).

É preciso aqui fazer um adendo: a distinção, feita por Viktor Shklovski (1927), entre cinema de prosa (comprometido com o significado) e cinema de poesia (comprometido com os elementos da forma), que mencionei no início deste texto, e a tentativa de Turovskaia (1989) de localizar o cinema de Tarkovski neste segundo grupo, precisa de ser contextualizada nesta altercação de Tarkovski com estas tradições estéticas que ele recusa. Também a ideia de Turovskaia (1989) de que o cinema de Tarkovski seria um cinema comprometido com os elementos da forma precisa de ser

compreendida à luz das teorizações deste cineasta sobre poesia. Se o cinema de Tarkovski é um cinema da forma, ele o é não no sentido de um formalismo, mas no sentido fenomenológico, na medida em que se assenta sobre uma atitude poética de observação atenta dos fenômenos, como formas nas quais o tempo materializa-se, torna-se visível. A poesia com a qual Tarkovski quer comprometer o seu cinema é uma poesia que permite um desvelamento do real, daquela “realidade material” na qual o tempo imprime a sua marca, e que exige, do cineasta como do espectador, uma atitude poética de observação atenta para a vida e para a sua imagem.

“Um poeta pensa por imagens” (Tarkovski 2010, 55) e, se Tarkovski é um poeta, é, portanto, em suas imagens que seu pensamento poético se manifesta mais vitalmente. Neste estudo, apenas procurei reunir algumas das declarações verbais de Tarkovski sobre poesia, e, embora ainda não tenha trazido para esta reflexão suas imagens, espero ter reunido ideias suas relevantes para pô-las em diálogo com uma compreensão do pensamento poético manifestado em seus filmes, em imagens nas quais a impressão do tempo nos fenômenos foi captada pela observação atenta de um poeta do cinema.

BIBLIOGRAFIA

- Alford, L. 2019. *Forms of Poetic Attention*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Andresen, S. M. B. 1960. “Poesia e Realidade”. *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, 8: 53-54.
- Blair, K. H., ed. 2014. *Poetry and Film: Artistic Kinship between Arsenii and Andrei Tarkovski*. Londres: Tate Publishing.
- Buñuel, L. (1958) 2018. “Cinema: instrumento de poesia.” In *A experiência do cinema*. Antologia, organizado por I. Xavier, 267-272. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Paz e Terra.
- Franchetti, P., Doi, E. T., Dantas, L., ed. 1996. *Haikai: antologia e história*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Gianvito, J., ed. 2006. *Andrei Tarkovski's Interviews*. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi.
- Goga, H. M., e Oda, T., ed. 1996. *Natureza – berço do haikai: kigologia e antologia*. Prefácio de Teiiti Suzuki. São Paulo: Diário Nippak Ltda.
- Graça, A., Penafria, M., Baggio, E. T., e Araujo, D. C. 2017. “Revisitar a ‘Teoria dos Cineastas’: nota dos editores”. *Revisitar a Teoria do Cinema: Teoria dos Cineastas*, vol. 3: 29-38. Covilhã: Editora LabCom-Ifp.
- Gumbrecht, H. U. 2016. *Serenidade, presença e poesia*. Belo Horizonte: Relicário.
- Paz, O. 2012. *O arco e a lira*. São Paulo: Cossac Naïf.

- Shklovski, V. 1994 (1.^a ed. 1927). “Poetry and Prose in the Cinema.” In *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents*, editado por Richard Taylor e Ian Christie. Londres: Routledge.
- Skakov, N. 2012. *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*. Londres/Nova Iorque: Tauris.
- Tarkovski, A. 2010. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Tarkovski, A. 2015. *I Burned at the Feast: Selected Poems of Arseny Tarkovsky*, tradução de P. Metres e D. Psurtsev. Cleveland, Ohio: Cleveland University Press.
- Turovskaia, M. 1989. *Tarkovsky: Cinema as Poetry*. Londres: Faber and Faber.

FILMOGRAFIA

- Andrei Tarkovski: poésie et vérité* [Andrei Tarkovski: poesia e verdade]. Dir. Edgardo Cozarinsky. Comité Français de Radio Télévision, França, 1999. 30 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cNtl5I2zYgY>. Acesso em 12/12/2019.
- Il cinema è un mosaico fatto di tempo* [O cinema é um mosaico feito de tempo]. Dir. Donatella Baglivo. Itália, 1984. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yStwknuAe3k>. Acesso em 12/12/2019.
- Un poeta nel cinema: Adreij Tarkovskij* [Um poeta no cinema: Andrei Tarkovski]. Dir. Donatella Baglivo. Itália, 1984. 65 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aCl6xfexAX8>. Acesso em 12/12/2019.

Recebido em 15-12-2019. Aceite para publicação em 04-05-2020.