

Stalker

NATUREZA E IMANÊNCIA NO CINEMA DE ANDREI TARKOVSKY



Rui Matoso

julho 2015

ECATI | Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias | Lisboa
Doutoramento em Ciências da Comunicação

1) INTRODUÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO

Talvez tenha sido em Stalker que senti pela primeira vez a necessidade de indicar clara e inequivocamente o valor supremo pelo qual, como se diz, o homem vive e nada lhe falta à alma.

Andrei Tarkovsky

Este trabalho desenvolve-se em dois momentos, o primeiro cumpre-se na análise estética de uma cena¹ do filme **Stalker** (URSS, 1979) de Andrei Tarkovsky, e o segundo trata de propor uma hermenêutica da presença da *natureza* no seu cinema.

O realizador

Andrei Tarkovsky (1932-1986), é filho do poeta russo Arseni Tarkovsky, autor de muitos dos poemas recitados nos seus filmes. Formou-se em Geologia, mas abandona a profissão para se dedicar ao cinema, iniciando a sua carreira no Instituto Central de Cinema da URSS em 1956. Desiludido com o controlo exercido sobre o seu trabalho, Tarkovsky decide sair da URSS em 1983. Nesse mesmo ano é exibido *Nostalgia*. A sua obra é marcada por um profundo sentido espiritual da imanência e pela estética da imagem icónica, sem que no entanto essa marca se transforme em religiosidade no sentido convencional. O seu compromisso com a arte ficou registado no livro *Esculpir o Tempo*². Morreu em Paris devido a doença prolongada de um cancro no pulmão em 1986.

Sinopse

Baseado no romance de ficção científica dos irmãos Arkady e Boris Strugatsky, “Um piquenique à beira da estrada” (1971) , a viagem pela *Zona* será sobretudo uma peregrinação de descoberta interior, onde é mais importante o caminho a percorrer do que o lugar onde se chega.

Numa visão pós-apocalíptica, Tarkovsky filma a *Zona*, um território de acesso proibido e guardado por militares, onde se encontra um espaço secreto que permite realizar os desejos mais profundos dos que lá conseguirem chegar. Um escritor e um cientista fazem a viagem acompanhados por um Stalker, um homem com capacidades especiais para os conduzir.

Stalker é aquele que conhece como ninguém o sistema de obstáculos e armadilhas da *Zona*. É também o único que sabe o caminho para o lugar onde são realizados os desejos mais íntimos,

¹ <https://youtu.be/JYefJhkPK7o> (do min 50:16 até ao fim do vídeo – nota: activar legendas em Inglês)

² Tarkosvky, Andrei (1998). *Esculpir o tempo*. São Paulo.Brasil. Martins Fontes.

mais sinceros e mais sofridos. O escritor procura inspiração, o professor anseia por fazer ganhar o prémio Nobel, e tudo será possível se puderem chegar ao destino.

Finalmente, após terem ultrapassado os inúmeros ardis do percurso labiríntico da *Zona*, e quando alcançam a “fonte” dos desejos, o drama ganha intensidade, o cientista carregou consigo uma bomba atómica pronta a eliminar toda a *Zona*, mas após a fúria violenta do Stalker desfaz a ameaça no ultimo momento. O escritor desiste de “pedir” o desejo da sua vida, porque julga que afinal se trata de uma futilidade. O dia aproxima-se do fim e obriga-os a regressar.

Afinal foi apenas uma viagem misteriosa em demanda de uma mais genuína experiência humana e do questionamento da existência. Na vinda trazem um pouco da *Zona*, o cão³ preto que surge em diversos planos na zona acompanha agora os homens no regresso a casa. A família do Stalker aguarda-o, a sua esposa e a filha cujos poderes telecinéticos se devem à herança genética da linhagem dos Stalkers.

Enquadramento histórico-biográfico

As primeiras filmagens (1976-77) de *Stalker* foram danificadas devido a erros técnicos na revelação da película, tal como Tarkovsky revela nos seus diários⁴. Esta primeira versão, realizada com o director de fotografia Georgi Rerberg⁵, estaria mais próxima do guião original, seria um filme distópico *road movie*. Contudo o realizador não desistiu, e iniciou desde logo um outro projecto diferente, referindo que: «One cannot repeat the same thing for the second time, that would have been beyond my stamina. Thus together with the authors we returned to our work on the screenplay»⁶.

O contexto de Guerra Fria e do desenvolvimento da energia nuclear na União Soviética, são igualmente importantes para se entender parte do subtexto político. O personagem Stalker chega mesmo a afirmar, numa possível alusão ao duplo sentimento de aprisionamento - o regime soviético e a guerra fria -, que “para mim é prisão em todo o lado”, diz.

Depois de decidir recomeçar a filmar *Stalker*, o realizador confronta-se com uma série de

3 «The Tarkovskyan dog...» (Robinson, 2006: 170)

4 «Total disaster, so conclusive that one actually has the sense of a fresh stage, a new step to be taken—and that gives one hope. Everything we shot in Tallinn, with Rerberg, had to be scrapped twice over. First, technically; for a start the Mosfilm laboratory processing of the negative (the last of the Kodak). Then the state of instruments and the gear.» (Tarkovsky, 1994: 146).

5 Após este incidente a relação entre Tarkovsky e Rerberg torna-se conflituosa. O documentário de Igor Maiboroda, *Rerberg and Tarkovsky: The Reverse Side of Stalker* (2009), relata este período.
<https://www.iffir.com/en/films/rerberg-i-tarkovsky-obratnaya-storona-stalkera/>

6 <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/TheTopics/Stalker/atscena.html> (acedido em 20 Julho 2015)

problemas conforme relata no seu diário (Tarkovsky, 1994), acreditando que o filme está enfeitado. No dia 9 de Abril de 1978, o cineasta sofreu um ataque cardíaco, padecendo da sua recuperação durante dois meses e permanecendo algumas temporadas em sanatórios. No dia 28 de Junho, volta novamente a Tallin com a sua esposa, atriz e assistente Larisa Tarkovskaya, para continuar as filmagens, nomeadamente a cena do sonho. Mas o realizador não parece satisfeito: «This film is terribly difficult to make. Nothing is turning out as it should.»(idem: 156).

Para um enquadramento cronológico mais detalhado das dificuldades de realização de *Stalker*, consultar: Robinson, Jeremy Mark (2006). *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*. UK. Crescent Moon Publishing. Pp. 437-467.



Andrei Tarkovsky com Georgi Reberg, nas primeiras filmagens de *Stalker*, entretanto perdidas (1976-77).



Ensaio para cena de luta na *Zona*, na primeira versão de *Stalker*.



Poster

2) ANÁLISE ESTÉTICA

*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.*

Andrei Tarkovsky

Espaços fílmicos

Podemos dividir o filme *Stalker* em três partes, como estrutura de narrativa clássica: princípio, meio e fim. O filme abre e fecha com sequências de cenas filmadas em bobine de tonalidade sépia, enquanto que no meio – entre a entrada e saída da *Zona*- a filmagem é realizada em cor. A sequência de abertura é filmada em interior, mais precisamente no quarto de Stalker, evidenciando-se um ambiente húmido e lúgubre, reforçando o elemento água (chuvas, rios, corpos molhados, casas inundadas, ...) tal como aparece noutros filmes (*Nostalgia*). O tom sépia permite reforçar um espaço fílmico onde imperam as formas urbanas, as condutas sociais, os poderes institucionais e os dramas familiares. É curioso notar como o espaço social (normativo) é aquele que Tarlovsky mostra através de uma fotogenia *barroca* (sépia, claro-escuro, reflexos, brilhos), um espaço soturno e inóspito, onde o olhar ganha propriedades hápticas devido à atmosfera impregnada por *imagens líquidas*: bolor nas paredes, humidade, chuva, nevoeiro... Enfim, a imersão do olhar num ambiente liquefeito, prestes a desfazer-se.

Toda a acção inicial, nomeadamente as cenas que compõem a perseguição e a fuga ao controlo militar da fronteira da *Zona* – um fragmento de filme que poderíamos incluir no género “policial” -, é filmada em tom sépia até ao momento em que os três personagens, após o demorado travelling da vagonete-motorizada ao longo do caminhos-de-ferro⁷, com música de Eduard Artemiev – chegam ao espaço geográfico da Zona. Nesse momento, e até ao regresso à zona urbana, a filmagem é registada em cor – conferindo-lhe assim uma fotogenia naturalista.

Existem portanto duas topologias de espaço fílmico, ou duas *atmosferas*⁸ muito distintas,

7 <https://youtu.be/Rk1PxpZ-hfE>

8 Referimo-nos à terminologia de Inês Gil (2005), neste caso à atmosfera manifesta concreta, i.e, às diferentes atmosferas visuais explicitas em cada uma das partes do filme. Por exemplo, referindo-se a Tarkovsky, Inês Gil considera que « o cineasta utiliza as brumas para que as suas personagens reencontrem, na humidade da natureza, um espaço privilegiado de coabitação ente as questões essenciais e a necessidade de viver tudo o que se apresenta na realidade do mundo» (Gil:2005: 34). Ainda a propósito da "atmosfera poética". Andrei Tarkovsky explicita que: «Essa espécie de atmosfera é sempre cuidadosamente elaborada; eu estava convencido da validade da abordagem oposta — não devo preocupar-me absolutamente com a atmosfera, pois ela é algo que emerge da ideia central, da realização daquilo que o autor concebeu. E quanto mais precisamente a ideia central for formulada, quanto mais claramente o significado da ação se definir para mim, mais significativa será a atmosfera criada ao seu redor. Tudo

que operam pontos de vista também diferentes. Enquanto que nas imagens em tom sépia do início e fim do filme, as cenas assumem maioritariamente pontos de vista subjectivos, de modo a denotar o olhar dos personagens.

Já na atmosfera realista-naturalista da *Zona* surge abundantemente um olhar autónomo e des-subjectivado conotado com a presença de um elemento estranho (ausente) à estrutura diegética da intriga: no plano-sequência em travelling⁹, é representada uma cena em que os três personagens começam a progredir no caminho e se deparam com um *cemitério de guerra* (tanques de guerra na paisagem), contudo o que se percebe é que existe um quarto elemento que os observa (e persegue ?) e que toma o ponto de vista dessa sequência. Este quarto personagem será o cão negro que surge em algumas cenas? Ou será uma representação da natureza como organismo senciente e consciente (*natura naturans*) ?

A *Zona* ocupa a maior parte do espaço fílmico de *Stalker*, é um lugar hiperestésico, um território natural e quotidiano onde o inverosímil emerge entre o arcaísmo, as ruínas industriais e a presença da agressividade *alotecnológica*¹⁰ das tecnologias de guerra. Assumindo-se como elemento hiperactivo, em constante mutação, este parece ser um espaço onde a natureza se regenera sobrepondo-se a território onde se dera uma catástrofe ecológica (queda de meteorito? experiência nuclear ? ...)

Montagem

Em Tarkovsky o tempo torna-se o próprio fundamento do cinema. A intenção do realizador em *Stalker* foi fazer com que o tempo parecesse fluido entre as sequências registadas, de modo a revelar a continuidade da acção sem deslocamento temporal, «eu queria que o filme todo desse a impressão de ter sido feito numa única tomada» (1998: 234). No capítulo *tempo, ritmo e montagem*, do seu livro *Esculpir o Tempo*, o realizador começa por negar a ideia de que a imagem

começará a reverberar em resposta à nota dominante: as coisas, a paisagem, a entoação dos atores. Tudo há de ficar interligado e necessário. Uma coisa será ecoada por outra, numa espécie de intercâmbio geral, e, como resultado desta concentração no que é mais importante, nascerá uma atmosfera. (A ideia de criar atmosfera como um fim em si mesmo parece-me estranha. A propósito, é por isso que nunca me senti muito à vontade diante dos quadros dos impressionistas, que se propõem a registrar o momento em si, a comunicar o instantâneo; em arte, isso pode ser um meio, mas não um fim.) Parece-me que em *Stalker*, onde tentei concentrar-me naquilo que era mais importante, a atmosfera resultante era mais ativa e emocionalmente instigante do que qualquer dos filmes que realizei anteriormente.» (Tarkovsky, 1998: 235-238)

9 <https://youtu.be/JcevEw1vczQ>

10 “Alotecnologia” é a designação usada por Peter Sloterdijk, na esteira de Heidegger, para se referir a um uso instrumental da técnica, presente, nomeadamente nas tecnologias de dominação do dispositivo militar. Cf. Sloterdijk, Peter (2000). *The Operable Man. On the Ethical State of Gene Technology*. Translation by Joel Westerdale and Günter Sautter. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

cinematográfica seja uma imagem composta, afirmando que é o ritmo o critério fundamental do cinema, pois é o ritmo que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma (idem: 134). Consequentemente, o realizador não considera que a montagem seja o principal elemento de um filme, contrariando assim a escola russa do cinema de montagem (Kuleshov e Eisenstein). Para Tarkovsky, a imagem cinematográfica surge durante a filmagem, e existe no interior do quadro¹¹, e desse modo a ideia de cinema de montagem lhe parecia incompatível com a natureza do cinema (idem: 135)¹².

De certa maneira, o processo de montagem existe em todas as formas de arte, enquanto processo combinatório e da selecção dos materiais com que se trabalha; mas a diferença, segundo o cineasta, é que a montagem cinematográfica junta pedaços de tempo, que estão impressos nos segmentos da película (idem:141). Podemos então considerar que a poética de Tarkovsky consiste em *esculpir o tempo*¹³. É o tempo que flui em cada enquadramento que cria o ritmo do filme e não a montagem, nesse sentido é o tempo impresso no fotograma quem dita o critério de montagem¹⁴. A montagem passa então a ser uma espécie de *design* rítmico do tempo registado em cada plano, e esse desenho acaba por conter o registo único da vivência do tempo orgânico pelo artista, na exacta medida em que a percepção do tempo está ligada à marca pessoal do realizador, percebida na montagem, que assim expressaria a concepção estética e conceptual do filme¹⁵.

11 «Durante as filmagens, portanto, concentro-me na passagem do tempo no quadro, para reproduzi-la e registrá-la. A montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme; no interior de cujos vasos sanguíneos pulsa um tempo de diferentes pressões rítmicas que lhe dão vida.» (Tarkovsky,1998: 135)

12 «Não aceito os princípios do "cinema de montagem" porque eles não permitem que o filme se prolongue para além dos limites da tela, assim como não permitem que se estabeleça uma relação entre a experiência pessoal do espectador e o filme projetado diante dele. O "cinema de montagem" propõe ao público enigmas e quebra-cabeças, obriga-o a decifrar símbolos, diverte-se com alegorias, recorrendo o tempo todo à sua experiência intelectual.» (Tarkovsky,1998: 140)

13 «Vejo, então, que minha tarefa profissional é criar meu fluxo de tempo pessoal, e transmitir na tomada a percepção que tenho do seu movimento — do movimento arrastado e sonolento ao rápido e tempestuoso —, que cada pessoa sentirá a seu modo. Juntar, fazer a montagem é algo que perturba a passagem do tempo, interrompe-a e, simultaneamente, dá-lhe algo de novo. A distorção do tempo pode ser uma maneira de lhe dar expressão rítmica. Esculpir o tempo!» (Tarkovsky,1998: 144)

14 «A consistência do tempo que corre através do plano, sua intensidade ou "densidade" , pode ser chamada de pressão do tempo; assim, então, a montagem pode ser vista como a união de peças feita com base na pressão do tempo existente em seu interior (...) o verdadeiro filme vive no tempo, se o tempo também estiver vivo nele: este processo de interação é um fator fundamental do cinema (...) No cinema, o ritmo é comunicado pela vida do objeto visivelmente registado no fotograma. Assim como se pode determinar o tipo de corrente e de pressão existentes num rio pelo movimento de um junco, da mesma forma podemos identificar o tipo de movimento do tempo a partir do fluxo do processo vital reproduzido na tomada.» (Tarkovsky,1998: 139-142)

15 «Será sempre fácil reconhecer a montagem de Bergman, Bresson, Kurosawa ou Antonioni; é impossível confundirlos com quaisquer outros, pois a percepção do tempo de cada um, tal como expressada no ritmo dos seus filmes, é sempre a mesma.» (Tarkovsky,1998: 145)

Plano sonoro: a música de Eduard Artemiev

Gilles Deleuze, na obra *Imagem-Tempo- Cinema 2* (1990), traça a passagem do cinema mudo (estágio do cinema sensório-motor) para o cinema sonoro como dando lugar à emergência da *imagem sonora*, uma inaudita dimensão da imagem visual e um novo componente. Enquanto que o cinema mudo separava a imagem visual da palavra legível (intertítulos), quando a palavra se começa a fazer ouvir dá a ver algo de novo e traz consigo um *continuum sonoro* enquanto quarta dimensão da imagem visual que pode dela divergir, por exemplo, através do som vindo do fora-de-campo, na medida em que este integra plenamente a imagem visual cinematográfica (Deleuze, 1990: 278). Não é que o sonoro seja criador do fora-de-campo, mas é ele «que o povoa e que preenche o não-visto visual com uma presença específica» (idem: 278-279).

A dimensão sonora fornece também uma qualidade háptica à imagem, os sons do tacto nos objectos ou nos corpos. Em suma, todo o conjunto de sons (falas, ruídos, *bruitage*, ou músicas) formam uma «rede de comunicação e permutação sonoras, contendo em si os ruídos, os sons, os atos de fala reflexivos e interativos, a música, que penetra a imagem visual, de fora e de dentro, e a torna ainda mais “legível”» (idem:281).

No *Manifesto Soviético* (1928) sobre o cinema sonoro, Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov afirmavam que «apenas um uso polifónico do som na relação à peça de montagem visual proporcionará uma nova potencialidade no desenvolvimento e aperfeiçoamento da montagem. O primeiro trabalho experimental com o som deve ter como direcção a linha de sua distinta não-sincronização com as imagens visuais» (Eisenstein, 2002: 226).

No entendimento de Andrei Tarkovsky a música no filme deve fazer mais do que oferecer simplesmente uma ilustração paralela da mesma ideia visual, a música deve contribuir para a «possibilidade de uma impressão nova e transfigurada do mesmo material: alguma coisa de qualidade diversa.» (Tarkovsky, 1998: 190). Uma das cenas de *Stalker* que melhor evidenciam a possibilidade que o cineasta refere é, em nosso entender, o longo plano travelling sobre os carris do caminho de ferro¹⁶ que leva os protagonistas do filme para a *Zona*. Nesta plano-sequência, a música electrónica de Eduard Artemiev simula, mas também distorce, o som concreto do rolamento sobre o carril, acrescentando-lhe uma extensão sonora que caracterizamos como hipnagógica, uma camada sonora abstracta que favorece um estado letárgico, próximo de um transe hipnótico.

O realizador defende ainda que a música pode ser usada para introduzir uma «distorção necessária do material visual na percepção do espectador, tornando-o mais pesado ou mais leve,

16 <https://youtu.be/Rk1PxpZ-hfE> ; A banda sonora original pode ser acedida em <https://youtu.be/lgrDfyUi8Kk>

mais transparente e sutil, ou, pelo contrário, mais grosseiro...Através da música, o diretor pode ampliar a esfera de percepção da imagem visual do espectador e, assim, conduzir as suas emoções em determinada direção» (idem). Referindo-se à música electrónica de Artemiev, Tarkovsky considera que este género de música tem a «capacidade exata de se dissolver na atmosfera sonora geral. Pode ocultar-se por trás de outros sons e permanecer indistinta, como a voz da natureza, cheia de misteriosas alusões... Ela pode ser como a respiração de uma pessoa» (idem: 196, sublinhado nosso). Parece-nos ser exatamente esse o caso na cena analisada, designadamente quando o escritor é confrontado com o aviso da *Zona*, nesse momento ouve-se um ruído intenso e estranhamente inquietante, e surge uma voz-off que ordena “pára, não te mexas !”¹⁷.

Análise estética de uma cena

A cena a que nos referimos- cena nº 7 do guião, *Entrando na Zona*¹⁸ (Robinson, 2006: 453) - narra a primeira encruzilhada a que se sujeitam os três personagens na sua deriva psicogeográfica¹⁹ pelo ambiente propiciado pela *Zona*. Antes ainda da cena existe um plano geral, fixo em ângulo picado -com grande profundidade de campo- onde se vêem os três personagens (Stalkers, escritor e cientista) a caminhar lentamente no meio da natureza e em direção à câmara, segundo o percurso delineado pelo Stalker e pelo seu método que consiste em atirar primeiro um pano à distância. Dá-se um corte, e o próximo plano é de conjunto, começa então a cena. Stalker arremessa outro lenço branco, e o grupo divide-se, primeiro seguem o cientista e o escritor. Stalker fica para trás e entretanto o escritor decide arrancar uma planta, facto que gera a fúria de Stalker e o leva a arremessar um ferro contra o escritor e à discussão subsequente.

Apesar de já ter havido indícios anteriores, é nesta cena que se torna explícito que a *Zona* é um lugar especial, um organismo vivo com inteligência e capacidades extra-sensoriais (?), sem que contudo o filme assumia um pendor “fantástico” ou de ficção científica. A cena desenvolve-se com um plano conjunto em movimento lento²⁰, intercalados por grandes planos do escritor revelando-se a sua teimosia em não seguir as indicações de Stalker. Para Tarkovsky, *A mise-en-scene* nasce do

17 <https://youtu.be/JYEFJhkPK7o> (do min 57:30 em diante – nota: activar legendas em Inglês)

18 <https://youtu.be/JYEFJhkPK7o> (do min 50:16 até ao fim do vídeo – nota: activar legendas em Inglês)

19 “Deriva psicogeográfica” é um termo proveniente da *Teoria da Deriva* [Guy Debord (1958), Internationale situationniste, número 2].

20 Os planos em movimento são realizados muito “docemente”, como se a câmara tacteasse a superfície (pele) do real procurando conferir-lhe a imanência das coisas-em-si.

estado psicológico dos personagens específicos, através da dinâmica interior da atmosfera da situação (Tarkovsky, 1998:85). Nesta cena específica, o desenrolar da situação leva o escritor a decidir a avançar sozinho em direção ao *lugar dos desejos* que se encontra diante do grupo, desobedecendo assim a uma das regras mais importantes para a peregrinação na Zona: o caminho mais curto e directo é o mais perigoso, nesta geografia exige-se deambular primeiro para se encontrar depois; perder-se para encontrar-se, pois o caminho faz-se caminhando²¹. A outra regra é que nunca se pode voltar atrás pelo mesmo caminho.

Um plano traseiro em *close-up* mostra-nos a nuca do escritor a andar lentamente até suster a passada junto a uma árvore; novo corte e novo de ponto de vista enquadrando o escritor num plano geral frontal, como se o campo fosse agora enquadrado pelo olhar do *lugar dos desejos* - que ocupa o lugar imaginário do espectador. Nesse momento, emerge um fenómeno repetido em diversos filmes de Trakovsky (ex: *o Espelho*²²), do nada surge um vento (filmado em câmara lenta para dilatar o tempo) que parece corresponder a um aviso da natureza acompanhado por um ruído intenso e por uma ordem proferida em linguagem verbal e escutado pelos três personagens em silêncio: «pára, não te mexas!». A quem pertence esta voz? Numa interpretação psicanalítica seríamos tentados a dizer que a voz é uma emanção do inconsciente catalisada pelo sentimento de medo frente ao desconhecido. Todavia, esta explicação não é válida no contexto do plano subsequente, é que aquela voz - e o seu significado - foi escutado pelos três indivíduos e não apenas pelo protagonista da acção, o escritor. É portanto uma voz exterior aos fenómenos mentais, uma voz com existência própria no mundo.

Seria demasiado fácil do ponto de vista do senso comum, mas injusto para a obra e pensamento do realizador, procurar descrever esta cena através de uma hermenêutica fundada na fantasia ou numa alegoria do *realismo mágico*²³. Mas, antes pelo contrário, como referido pelo próprio cineasta, «a qualidade da beleza encontra-se na verdade da vida, que o artista assimila e dá a conhecer de acordo com a sua visão pessoal» (Tarkovsky, 1998:123). Isto não significa que o autor não crie o seu próprio mundo interior em vez de recriar a realidade, mas a questão é que o

21 Estas metáforas relacionadas com o auto-conhecimento e o desenvolvimento espiritual não são de facto alheias a Andrei Tarkovsky, o livro *Esculpir o Tempo* contém inúmeras passagens de idêntico teor, mas também da rejeição da *filopsiquia*, i.e., do amor a si próprio ou ao seu ego: «a experiência do auto-conhecimento ético e moral representa para cada um, o único objectivo de vida, e, em termos subjectivos, ela é vivenciada a cada vez como algo novo.» (Tarkovsky, 1998:39).

22 Duas cena de vento no *Espelho*: <https://youtu.be/HMIGxs1GVCg>

23 «A intenção do filme era fazer com que o espectador sentisse que tudo estava acontecendo aqui e agora, que a Zona está aqui, junto a nós (...) 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.» (Tarkovsky, 1998: 240-241)

mundo interior, criado através de recursos cinematográficos, deve sempre ser tomado como realidade, e estabelecido objetivamente na imediação do momento registrado» (idem: 141).

Paradoxalmente, ou talvez não, é o constante engajamento no mundo material e na sua dinâmica que exige do artista a experiência da singularidade da vida e a observação constante do movimento, a experiência do autoconhecimento ético e moral. Por isso mesmo, a criação artística em Tarkovsky é fundada na experiência singular e subjectiva, materializada e difundida através de uma metalinguagem, ou seja, o poeta não usa “descrições do mundo” ele próprio participa da sua criação (idem:45).

É portanto na resistência ao simbólico - a poética do cinema resiste ao simbolismo (idem: 136) - mas também pela dimensão experiencial do ser-no-mundo (*Dasein*), que podemos encontrar a pedra angular da ética e da estética deste cineasta, porque «no cinema, as obras de arte procuram formar uma espécie de concentração da experiência, concretizada pelo artista no seu filme: é como se este fosse uma ilusão da verdade, a sua imagem» (idem: 99). A este propósito o realizador dá um exemplo comparativo da sua demanda pela essência do cinema na sua singularidade²⁴, comparando com aquela capacidade humana de pressentir a presença de uma pessoa num quarto escuro, mesmo que ela sustenha a respiração (idem:110). Transpondo agora essa capacidade humana de experienciar o singular de cada momento da existência, procuraremos de seguida expor a representação da presença na experiência da natureza no cinema de Andrei Tarkovsky.

²⁴ Tarkovsky faz uso repetido do termo “singularidade” no livro *Esculpir o Tempo*, para evidenciar que a «singularidade é como a nota dominante de cada momento da existência; em cada momento da vida, o princípio vital é único em si. O artista portanto, tenta apreender esse princípio e torná-lo concreto (...) ele tenta obter uma imagem completa da verdade da existência humana». (Tarkovsky: 1998: 122).



O cão negro Tarkovskiano, em *Stalker*.

3) NATURA NATURANS - NATUREZA E IMANÊNCIA NO CINEMA DE ANDREI TARKOVSKY

Tarkovsky conhecia a obra do naturalista americano Henry David Thoreau, e elogia o seu «maravilhoso livro» *Walden* (Tarkovsky: 1998: 51). Admirava igualmente a poesia japonesa (*haikai*), o taoísmo e o budismo zen. Parecia também entusiasmado com o xamanismo amazónico, colocando mesmo a hipótese, no seu diário, de realizar um filme a partir da obra *Don Juan* de Carlos Castañeda (Tarkovsky: 1994: 191), que como se sabe é um livro sobre os ensinamentos do xamanismo peruano.

Nos diários, Tarkovsky descreve e analisa constantemente os seus sonhos²⁵, aliás a palavra “sonho” é certamente a que é mais vezes escrita. Por um lado, sabe-se que os sonhos iniciáticos são uma das narrativas mais fortes do xamanismo, e por outro que o xamanismo *sctrictu sensu* é originário da região siberiana, aliás, a palavra tem origem no dialecto russo-tungue “saman” (Eliade, 1998:16).

A via do xamanismo

Neste contexto podemos entender a personagem Stalker²⁶ como um *psicopompo*²⁷, o xamã que guia as almas numa viagem iniciática, e é também pertinente verificar que a presença do cão preto pode ser tida como uma duplicidade do *psicopompo*, na mitologia egípcia de Anúbis²⁸- o deus dos mortos, que guiava e conduzia a alma dos mortos no submundo. Não esqueçamos

25 No dia 6 de Abril de 1972, Tarkovsky perfez 40 anos e descreve o sonho dessa noite: « I had a strange dream last night: I was looking up at the sky, and it was very, very light, and soft; and high, high above me it seemed to be slowly boiling, like light that had materialized, like the fibres of a sunlit fabric, like silken, living stitches in a piece of Japanese embroidery. ...» (Tarkovsky, 1994: 56)

26 Uma análise da personagem Stalker deveria passar pelo *Idiota* de Dostoiévsk, pelo *Parvo* de Gil Vicente, e outras figuras da demanda budista pelo despojamento do Ego e o não-apego, e uma espécie de eterno ser infantil, uma proximidade da potência aberta da infância, do ser indefinido e até hermafrodita. Por outro lado também seria pertinente uma comparação com a personalidade psicótica (esquizofrenia), quer no contexto do xamanismo e dos rituais de possessão / despossessão (Deleuze, Artaud, ...). Bruce Albert afirma que «uma sessão xamânica é uma espécie de psicose, como a imagem de desmembramento que encontramos nos psicóticos. Só que, aqui, isto é induzido para servir como instrumento de conhecimento na iniciação. Sob o efeito do alucinógeno, há uma espécie de desmembramento: os espíritos vêm e levam as partes do corpo do iniciante. Esse processo quebra a formação da subjetividade de base e é como um processo psicótico induzido. Mas o que é, para nós, uma doença, para os Yanomami é uma capacidade induzida de domesticar determinados processos» (Senra: 4).

27 «Psicopompo: a figura que guia a alma em ocasiões de iniciação e transição: uma função tradicionalmente atribuída a Hermes no mito grego, pois ele acompanhava as almas dos mortos e era capaz de transitar entre as polaridades (não somente a morte e a vida, mas também a noite e o dia, o céu e a terra). No mundo humano, o sacerdote, xamã, feiticeiro, e médico são alguns que foram reconhecidos como capazes de preencher a necessidade de orientação e mediação espirituais entre mundos sagrados e seculares. Jung não alterava o significado da palavra, porém a usava para descrever a função da anima e animus em conectar uma pessoa a um sentimento de seu propósito ultimo, sua decisiva vocação o destino; em termos psicológicos, atuando como um intermediário ligando o ego e o inconsciente» (in Dicionário Crítico de Análise Junguiana)

28 Anúbis era pintado de preto, por ser escura a tonalidade dos corpos embalsamados.

também que o Stalker é ele mesmo um discípulo de um outro apelidado de *Dikobraz* (porco-espinho²⁹, em russo), dando a entender que existe uma sabedoria e uma linhagem de stalkers, tal como no xamanismo. Há outros indícios fortes da relação com este imaginário arcaico, a forma como o cineasta repetidamente filma os quatro elementos arquétipos, nomeadamente o fogo e a água³⁰, bem como a Natureza representada pelas florestas e árvores.

O *espírito da floresta* é um termo vinculado ao xamanismo da Amazônia e que serviu de título de uma exposição de arte contemporânea organizada pela *Fondation Cartier pour l'art contemporain*³¹. A designação *espírito da floresta* evidencia uma conexão entre a consciência dos xamãs e a floresta através do “espírito” ou do princípio vital que anima o conjunto das espécies vivas – *elã vital*³²-, como disse o xamã e artista Pablo Ameringo: «Uma planta pode não falar, mas contém um espírito que é consciente, que vê tudo, que é a sua alma, a sua essência, que a torna viva» (Narby, 2004: 95). Uma mente mais desprevenida poderia colocar este tipo de sabedoria indígena no conjunto das crenças sobrenaturais, no entanto existem evidências científicas que suportam aquela tese. Um artigo do *New Yorker*, de 2013, intitulado *The Intelligent Plant*³³ relata diversas investigações nos mais importantes centros de investigação em neurociências acerca da consciência e inteligência da flora. Um dos mais prestigiados é o *International Laboratory for Plant Neurobiology*³⁴ liderado pelo neurocientista Stefano Mancuso.

A possibilidade da comunicação entre o reino vegetal e o humano, tal como é filmada por Tarkovsky (a já analisada cena nº 7 do guião, *Entrando na Zona*) - em especial o plano *uncanny*³⁵ em que o escritor, depois do vento súbito, é mandado parar pela *Zona* -, remete para uma questão adjacente mas também ela suportada pela filosofia e pela prática do xamanismo. A explicação científica avançada pelo antropólogo Jeremy Narby (Narby, 2004), cuja investigação etnográfica

29 O Porco-Espinho é um dos animais totémicos do xamanismo.

30 Cf. Gaston Bachelard: *Psicanálise do Fogo; A Água e os Sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*.

31 <http://www.proyanomami.org.br/v0904/index.asp?pag=noticia&id=3050>

32 Cf. Henri Bergson, *A Evolução Criadora*

33 <http://www.newyorker.com/magazine/2013/12/23/the-intelligent-plant>

34 <http://www.linv.org/>

35 Uma outra abordagem a esta cena-plano, entres outras da filmografia de Tarkovsky, seria pela via psicanalítica do *Unheimlich* teorizado por S. Freud. O termo “uncanny” - sentimento de *inquietante estranheza familiar* -, traduzido do alemão “unheimlich”, é um conceito da psicanálise desenvolvido por Freud através do trabalho prévio de Ernst Jentsch, e que neste preciso contexto pode significar um efeito produzido pela dissonância cognitiva, i.e., pelo conflito entre sensações/emoções/pensamentos. De facto, quer a presença de vento súbito, quer um sentimento de alguma inquietação perante a natureza, são de alguma forma familiares ao indivíduo, todavia não deixam de trazer um certo grau de estranheza à experiência presencial e singular, mas também à sua reverberação na imagem cinematográfica de Tarkovsky. Para uma leitura psicanalítica do cinema de Tarkovsky: Zizek, Slavoy (2008). *Andrei Trakovsky ou a Coisa Vinda do Espaço Interior*. In *Lacrimae Rerum*. Lisboa. Orfeu Negro.

consistiu em experienciar e analisar o fenómeno das visões dos xamãs nos rituais alucinatórios com *ayahuasca*³⁶, nos quais a «natureza fala, porque na natureza existe Deus e Deus fala-nos nas nossas visões. Quando um *ayahuasquero* bebe o seu vegetal, os espíritos apresentam-se perante ele e explicam-lhe tudo» (Narby, 2004: 32). Jeremy Narby, dizíamos, propôs como hipótese explicativa desta mediação cognitiva humano-vegetal a existência de um processo de biocomunicação entre o ADN das células humanas e vegetais, através de fotões de origem biológica ou biofotões, concluindo que o xamã ao ingerir ADN de uma planta alucinogénia e estando presente no meio da floresta, os neuro-receptores do córtex visual estariam receptivos à emissão biofotónica, promovendo-se assim uma *biotransdução*³⁷ entre organismos presentes na biosfera – uma espécie de televisão da floresta ou *biospheric tv*³⁸. A revista MIT Technology Review, colocava em 2012 a questão: *Biophoton Communication: Can Cells Talk Using Light?*³⁹

Apesar de ser considerada uma prática filosófica primordial, o xamanismo vem sendo incorporado em várias disciplinas do pensamento contemporâneo, desde a filosofia da técnica⁴⁰ à antropologia, passando por inúmeros campos do saber e criando conceitos híbridos como o de *tecnoxamanismo*. O imaginário audiovisual do povo *Yanomami* (Amazónia) vem sendo investigado por Laymert Garcia dos Santos, Bruce Albert ou David Lapoujade, e uma das conclusões a que chegaram foi a de que o conceito de imagem não significa para os *Yanomami* o mesmo que significa para nós (“os civilizados”). A imagem é *urupë* - um conceito que implica ver as imagens, fazer descer as imagens (Senra: 2), não é portanto uma ideia de imagem enquanto representação, mas da imagem enquanto presença e incorporação⁴¹.

Incorporação ou encarnação? É uma pergunta que, de acordo com Marie-José Mondzain, pode fazer toda a diferença no entendimento da ontologia da presença da imagem emanada dos *espíritos da floresta*. Porque «encarnar não é imitar, nem reproduzir, nem simular (...) Encarnar é

36 <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ayahuasca>

37 Acerca da transdução enquanto conceito operativo avançado por Gilbert Simondon e na esteira da transdução aplicada pela bioengenharia molecular.
Cf. Matoso, Rui (2015). *Biotransduções*. (<https://www.academia.edu/6966572/Biotransdu%C3%A7%C3%B5es>)

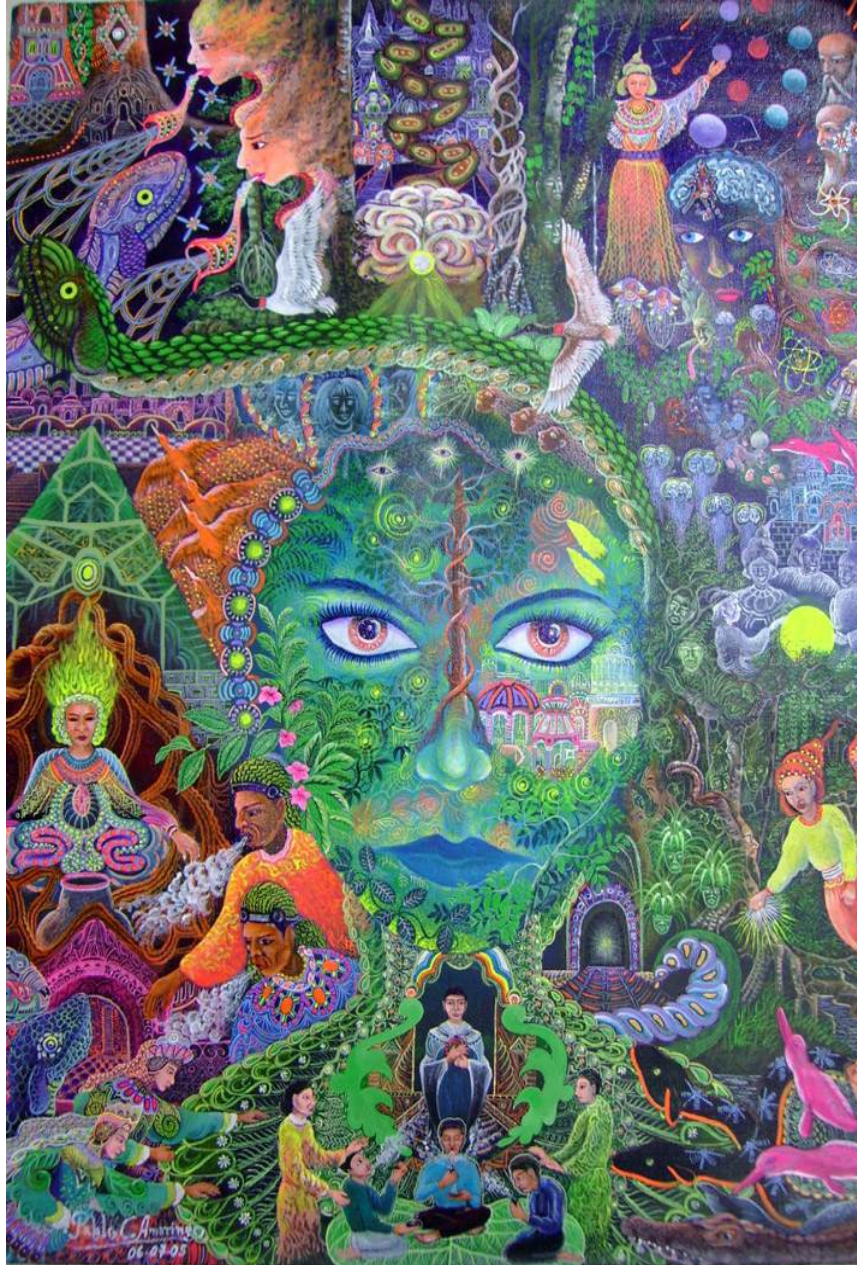
38 Vídeo onde Jeremy Narby aborda a sua teoria da *Biospheric TV*. <https://youtu.be/qnMUxKPmsEc>

39 <http://www.technologyreview.com/view/427982/biophoton-communication-can-cells-talk-using-light/>

40 Vide as investigações de Laymert Garcia dos Santos e Eduardo Viveiros de Castro, em torno imaginário xamânico e do tecnoxamanismo.

41 «Os xamãs incorporam tais imagens durante um breve instante e, noutro momento, falam, descrevendo na primeira pessoa o que estão fazendo - tornando-se então exteriores a elas, distanciando-se, e voltando a ser xamãs humanos que têm a visão e a descrevem enquanto uma realidade externa. Para prosseguir a analogia com o nosso audiovisual poderíamos dizer, assim, que as passagens de um ponto de vista a outro se configuram como “mudanças de canal”, por meio das quais o xamã ora está incorporado à imagem, ora a comenta de fora.» (Senra: 2).

dar carne e não dar corpo. É operar na ausência das coisas. A imagem dá carne, isto é, *carnação* e visibilidade, a uma ausência..» (Mondzain, 2009: 26).



Pablo Amaringo

Natura Naturans - Ontologia, Presença, Imanência e Realismo Especulativo

(em desenvolvimento)

Natura Naturans é uma expressão de Espinoza para significar a natureza em-si, causa suficiente e autopoietica. Para Espinoza, Deus e natureza são o mesmo (*Deus Sive Natura*) e representa a visão panteísta deste filósofo. Nos diversos filmes de Tarkovsky, desde o *Espelho*, o mundo humano é correlacionado, material e espiritualmente, com os quatro elementos da natureza. A natureza comunica e intercede junto dos humanos, é metáfora poética das emoções e ícone de uma hipersensibilidade paradoxal.

Pilar Carrera, no seu estudo sobre Tarkovsky, *la imagen total*, propõe denominar o processo criativo de Trakovsky como uma *técnica de umbral* (Carrera, 2008: 27). Um processo que corresponde ao afastamento de uma hermenêutica simbolista, tal como aliás o próprio cineasta defende, 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» (Tarkovsky, 1998: 241). A sua imagem cinematográfica é então uma imagem *in praesentia*, onde nada simbolizada nada porque a proliferação do simbólico é absoluta, anulando desse modo o efeito semântico e o próprio símbolo enquanto imagem profunda, tornando-a ostensivamente superficial: «a imagem que só se representa a si mesma e em si mesma se encerra» (Carrera, 2008:27).

Não se trata portanto de valorizar o *status quo* de Tarkovsky como cineasta místico, iluminado ou visionário. Antes pelo contrário, trata-se de entender que a sua espiritualidade não deverá ser aplicada em sentido indicial, i.e., como referente da sua cinematografia, mas apenas como chave de literacia visual que pode favorecer a recepção da sua obra pelo público.

O espiritual é, afinal, imagem liberta da sua função utilitária e diegética (idem: 88). Tal como sublinha Zizek, esta *zona misteriosa* é efectivamente idêntica à nossa realidade comum, o que lhe confere a aura de mistério é o seu limite, a Zona é considerada inacessível, o seu acesso é proibido e vigiado pelo aparato militar (Zizek, 2008: 215).

A pergunta que se nos impõe é então saber por que razão Tarkovsky, ao negar e até ridicularizar o significado espiritual convencional nos seus filmes, o que «eleva Tarkovsky acima de um obscurantismo religioso vulgar (...) e reserve a sua troça e a sátira precipitante para cenas que descrevem o gesto mais sagrado do sacrifício supremo» (idem:219-220), mostre simultaneamente uma sensibilidade para os *espíritos da natureza*, tal como é notório na cena nº 7, ou seja conferindo à natureza (neste caso à Zona) uma dimensão que não corresponde à experiência mais comum e vulgar da vida, a comunicação/relação com o mundo vegetal.

Assim, será necessário contornar a explicação mística, espiritualista e até simbólica, para entrar no campo de uma ontologia da natureza, a qual como vimos anteriormente teria cabimento num processo alucinatório do xamanismo, mas também na expansão do entendimento, da experiência e da sensibilidade humana para a presença, i.e., para além de uma subjetividade refém da representação das formas. Ora, como vimos acima, Tarkovsky faz uso repetido do termo “singularidade” para evidenciar que a «singularidade é como a nota dominante de cada momento da existência; em cada momento da vida, o princípio vital é único em si. O artista portanto, tenta apreender esse princípio e torná-lo concreto (...) ele tenta obter uma imagem completa da verdade da existência humana» (Tarkovsky: 1998: 122).

É, digamos, a atenção e Cuidado (*Sorge*⁴²) ao *principio vital* presente na biosfera, o qual podemos equivaler à relação da sabedoria ancestral do xamanismo com os *espíritos da floresta*, ou com a relação à Natureza em-si, como causa suficiente e autopoietica (*natura naturans*). Esta triangulação pode facilmente ser resumida nas proposta da *Ecologia Profunda*, expressão cunhada por Arne Naess, uma aproximação mais profunda e uma abertura mais fina a nós próprios e à vida não-humana que nos rodeia, os seus fundamentos são as intuições básicas e a experiência de nós próprios e da Natureza, as quais incluem a consciência ecológica, ultrapassando a visão do ser humano como agente de dominação (Cf. Devall e Sessions, 2004: 83).

No âmbito da filosofia contemporânea, o denominado *speculative turn* (Bryant et al, 2011), tem dado origem a um intenso debate em torno do *Realismo Especulativo*. A revista *Text Zur Kunst* (nº 93, março 2014)⁴³ dedicou este número à temática da especulação. Steven Shaviro, no seu artigo intitulado *Speculative Realism – a primer* (pp. 40-52), dá conta das principais motivações desta corrente filosófica (iniciada por Iain Hamilton Grant, Graham Harman, Quentin Meillassoux e Ray Brassier) nomeadamente a revisão do pensamento Kantiano, e da consequente primazia da epistemologia sobre a ontologia na filosofia pós-kantiana. Neste sentido, os realistas especulativos assumem que a existência ontológica do mundo é independente da conceptualização epistemológica sobre ele, especulando sobre o postulado kantiano de que a coisa em-si (númeno) seria inacessível (*Crítica da Razão Pura*) e que, conseqüentemente, a razão humana seria fundada no conhecimento dos fenómenos. Neste aspecto, a crítica de Meillassoux ao “correlacionismo” dominante na história da filosofia, i.e., a crítica à correlação entre subjectividade (conhecimento) e os objectos do mundo, é uma das vias do realismo especulativo para afirmar a independência do mundo face aos esquemas da percepção, estruturação e da representação humana (linguagem,

42 Cf. Heidegger, *Ser e Tempo* : O Cuidado (*Sorge*) é a estrutura ontológica mais importante do *Dasein* e à qual estão subordinadas a Ocupação (*Besorgen*) e as relações interpessoais (*Fürsorgen*).

43 <https://www.textezurkunst.de/93/>

cultura), pois a realidade é mais estranha do que o que usualmente imaginamos: «things never conform to the ideas that we have about them; there is always something more to them than we are able to grasp. The world does not fit into our cognitive paradigms and narrative modes of explanation. “Man” is not the measure of all things» (idem: 44).

A noção de *ancestralidade* de Quentin Meillassoux é fulcral para este pensamento, pois é indubitável que o universo (a Natureza, ...) tem uma existência anterior ao ser humano, anterior portanto às categorias do pensamento e aos processos de análise e observação desenvolvidos pela inteligência humana.

Em suma, o Realismo Especulativo vem colocar em causa o privilégio histórico dos esquemas da percepção e da epistemologia Kantiana, retirando assim o apriorismo cognitivo transcendental e valorizando outros modos de existência e a presença ontológica radical do mundo: «the “Great Outdoors” of existence, a realm far too vast and weird, and radically uncertain, to be subsumed by our own values and norms.» (idem: 50).

Será então Tarkovsky um realista especulativo quando na sua imagem cinematográfica nos apresenta a Natureza para além das categorias do conhecimento humano, demasiado humano, que dela temos? Existem pelo menos três indícios em *Stalker* que nos permitem responder afirmativamente:

- Na atmosfera realista-naturalista da *Zona* surge abundantemente um olhar autónomo e des-subjectivado conotado com a presença de um elemento estranho (ausente) à estrutura diegética da intriga. Este olhar é um equivalente de uma consciência/ontologia/presença não-humana.
- Os ventos filmados em câmara lenta, e que emergem em determinadas situações de tensão entre os humanos e a *Zona* (bem como noutros filmes do realizador). Parecem ser indicadores de uma forma emocional não-humana (uma reactividade hiperestésica).
- A voz-off da *Zona* - na cena nº 7, escritor frente ao *lugar dos desejos* - , antecipada por um ruído difícil de classificar em termos sonoros. A ontologia realista desta voz-off, - ou seja, não é um mero efeito psicológico – remete para uma imanência da linguagem extra-humana.

A Via da Ecologia Profunda e do Naturalismo Americano

(a desenvolver)

Referências

- Aumont, Jacques *et al* (1995). *A estética do filme*. Campinas, São Paulo. Papirus Editora.
- Aumont, Jacques e Marie, Michel (2003). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, São Paulo. Papirus Editora.
- Bryant, Levi; Srnicek, Nick e Harman, Graham (eds) (2011). *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Melbourne. re.press.
- Carrera, Pilar (2008). *La imagen total*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Deleuze, Gilles (1990). *Imagem-Tempo- Cinema 2*. Editora Brasiliense.
- Devall, Bill e Sessions, George (2004). *Ecologia Profunda*. Edições Sempre-em-Pé.
- Eisenstein, Sergei (2002). *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed.
- Eliade, Mircea (1998). *O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. São Paulo. Martins Fontes.
- Gil, Inês (2005). *A Atmosfera no Cinema – O caso de a Sombra do Caçador de Charles Laughton entre onirismo e realismo*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian
- Mondzain, Marie-José (2009). *A imagem pode matar ?*. Lisboa. Nova Vega
- Narby, Jeremy (2004). *A Serpente Cósmica, o ADN e Origem do Saber*. Porto. Via Óptima.
- Robinson, Jeremy Mark (2006). *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*. UK. Crescent Moon Publishing.
- Senra, Stella (n.d.). *Conversações em Watoriki - Das passagens de imagens às imagens de passagem: captando o audiovisual do xamanismo*. (documento policopiado)
- Tarkovsky, Andrei (1998). *Esculpir o Tempo*. São Paulo. Martins Fontes.
- Tarkovsky, Andrei (1994). *Time Within Time - The diaries 1970-1986*. London. Faber and Faber.
- Viveiros, Paulo (2003). *A imagem do Cinema*. Lisboa. Edições Lusófonas.
- Žižek, Slavoy (2008). *Andrei Trakovsky ou a Coisa Vinda do Espaço Interior*. In *Lacrimae Rerum*. Lisboa. Orfeu Negro.