

**Denise Azevedo
Duarte Guimarães**

É doutora em Estudos
Literários, docente e
vice-coordenadora do
PPGCOM da Universi-
dade Tuiuti do Paraná

**Memória e autobiografia:
uma abordagem do gênero
textual no filme O Espelho, de
Andrei Tarkovski**

**Memory and autobiography:
an approach of the textual
gender in Andrei Tarkovski 's
movie The Mirror**

**Memoria y autobiografia: una
abordaje del género textual
en el film El Espejo, de Andrei
Tarkovski**

RESUMO

Este artigo pretende focalizar a visibilidade midiática da autobiografia, com aporte em teorias da narrativa, da análise do discurso e de estudos de cinema. A partir do filme de Tarkovski, *O Espelho*, investiga-se o gênero textual à luz da relação entre tempo e memória. Argumenta-se que a situação limítrofe entre a vida e a ficção coloca toda narrativa em primeira pessoa sob o signo da suspeição, o que faz do filme um ilusório e poético giro estilístico sobre o pretérito.

Palavras-chave: autobiografia; espaço-tempo; memória; cinema russo.

ABSTRACT

This article intends to focus the mediatic visibility of the autobiography, based on theories about narrative, discourse analysis and cinema studies. From Tarkovski's film, *The Mirror*, this textual genre is investigated in the light of the relation between time and memory. It is argued that the bordering situation between life and fiction places the whole narrative in first person beneath the sign of suspicion, which makes the film an illusory and poetic stylistic gyre about the past.

Keywords: autobiography; space-time; memory; russian cinema.

RESUMEN

El artículo propone enfocar la visibilidad mediática de la autobiografía, con apoyo en teorías de la narrativa, del análisis del discurso y de estudios del cine. Desde la película de Tarkovski, *El Espejo*, el género textual es investigado, a partir de la relación entre tiempo y memoria. Argumenta-se que el estado limítrofe entre la vida y la ficción pone toda la narrativa en primera persona debajo del signo de la sospecha, lo que hace del film un vano y poético giro estilístico sobre el pasado.

Palabras clave: autobiografía; espacio-tiempo; memoria; cine en Russia.

Introdução

As indagações que movem este artigo giram em torno do conceito de narrativa memorialística em primeira pessoa, com o foco nas autobiografias – um gênero midiático bastante explorado e com garantia de sucesso editorial ou de público. Mais recentemente, a internet corrobora o interesse obsessivo sobre a vida alheia e demonstra uma exposição exacerbada da própria vida por parte de indivíduos conectados aos *sites* de relacionamento.

Muito embora haja uma longa tradição de narrativas epistolares, diários e outras formas do gênero “memórias”, principalmente na literatura, sua visibilidade tem sido marcante, hoje em dia, nas mais diversas mídias. Cada vez mais populares – numa época em que imagens da vida de celebridades invadem as bancas de revistas e as telas –, tanto biografias autorizadas ou não quanto autobiografias transformaram-se num fenômeno comunicacional.

Acreditamos que a abordagem desse tipo de narrativa pode revelar-se um problema metodológico, devido à dificuldade das teorias textuais em incorporar um discurso que não é nem ficção nem documento histórico. Nossa premissa básica é que, pela mediação da linguagem, constrói-se uma determinada memória inexata e incompleta, porque a atividade

mnemônica não pode ser considerada um análogo do vivido, quer na literatura, quer na diegese fílmica, quer em documentários ou mesmo na vida real.

A partir desse pressuposto inicial, propomos uma investigação do referido gênero textual à luz dos conceitos de autobiografia e de autoficção, bem como da relação entre tempo e memória, com o aporte de teorias da narrativa, da análise do discurso e dos estudos de cinema, entre outros.

Dessa perspectiva teórico-metodológica, diríamos que sua situação limítrofe entre a vida e a ficção coloca toda narrativa em primeira pessoa sob o signo da suspeição. Afinal, uma autobiografia caracteriza-se como um ato particular de interpretação, no qual as experiências vividas são conformadas, revisadas, sintetizadas e modificadas pela representação. Narrar as próprias memórias constituiria uma tarefa quase impossível. Só se conseguiria apreendê-las e/ou mostrá-las por aproximação, devido à sua natureza de substância amorfa, porque a linguagem (verbal, visual ou audiovisual) não é capaz de traduzi-las em sua totalidade. Tendo em vista o exposto e almejando fornecer subsídios à abordagem de narrativas midiáticas contemporâneas, optamos pelo estudo de caso, elegendo uma obra cinematográfica como objeto empírico deste artigo. Deixando de lado o terreno da literatura, onde o tema tem sido bastante discutido, a maior razão de centrarmos nossas reflexões em torno do filme *O Espelho (1974)*, de *Andrei Tarkovski*, deve-se ao fato de ele constituir-se num paradigma da cinematografia mundial, ao mesmo tempo em que revela uma proposta esmerada e singular do cineasta para, na esteira de Marcel Proust, sair “em busca do tempo perdido”.

Tendo consciência da dificuldade de adaptação dos conceitos linguísticos ou literários para o cinema, faz-se mister assinalar que nossa opção por um filme como objeto de estudo deve-se a um viés teórico específico a partir do qual nos propomos a focalizar apenas as questões inerentes à memória e ao jogo temporal, elementos que podem ser analisados em qualquer tipo de narrativa, independentemente do suporte midiático.

Outra razão da escolha é que o cineasta russo é inegavelmente uma referência fundamental no cinema do século XX, com nove longas e outros trabalhos, como curtas e obras para televisão, em 28 anos de carreira. *O Espelho* é considerado uma de suas obras mais conceituais, porque nele o diretor russo agiria motivado pelo desejo de trabalhar com a memória e colocaria em prática algumas de suas ideias fundamentais a respeito do conceito de tempo cinematográfico. Em seu livro de reflexões sobre arte e cinema, *Esculpir o Tempo*, publicado por volta de 1980, Tarkovski comparou o trabalho do diretor ao de um escultor, dando ênfase à questão do processo de elaboração das imagens.

Segundo ele, “em si mesmos, os fatos registrados naturalisticamente são absolutamente inadequados para a criação da imagem cinematográfica. No cinema, a imagem baseia-se na capacidade de apresentar como uma observação a percepção pessoal de um objeto” (TARKOVSKI, 2002, p. 126). O que há de mais importante para o cineasta é o que a imagem pode sugerir por si mesma, independentemente de qualquer fundo narrativo. Diríamos que o enredo de seus filmes poderia ser resumido em poucas linhas, mas a maneira como ele aborda os temas propõe um

esforço de interpretação que chega, paradoxalmente, a confundir o espectador desatento e a fascinar o cinéfilo curioso.

Narrativa autobiográfica e transferência temporal

O Espelho, como o próprio Tarkovski faz questão de acentuar, é um filme dramaticamente autobiográfico, configurado como uma junção dos fragmentos de memórias de um homem prestes a morrer; o que *entenderíamos como* uma complexa viagem egótica.

Como assinala Leigh Gilmore: “There is a long tradition in autobiography of representing the self as utterly unique and, on precisely that basis, able to stand for others through acts of self-inspection and self-revelation”¹ (GILMORE, 2001, p. 19). Entretanto, a autobiografia teria sido rejeitada pela academia por constituir-se num processo de autoinvenção, cujo conteúdo é extremamente mutável, o que corresponde a uma indefinição estilística em termos canônicos.

Tendo a retrospectiva como ponto de partida, uma autobiografia não é um autorretrato, nem um instantâneo, mas sim um construto textual sobre vivências experienciadas até o momento de sua narração. Envolve estratégias autobiográficas desenvolvidas por um narrador, a partir das inter-relações entre memória e autocompreensão, com o foco e finalidade precípua de reconstituir acontecimentos de sua vida. Sem nenhum demérito ao gênero, acreditamos que sua veracidade é essencialmente discutível e talvez

¹ Tradução livre da autora: “Há uma longa tradição em autobiografia como representação de si mesmo tão completamente única e, com base nisso, capaz de afirmar-se para outros por meio de atos de autoinspeção e autorrevelação”.

irrelevante, uma vez que todo ato de recordação está sujeito a uma espécie de “montagem cinematográfica” efetuada pelo tempo.

A concepção tradicional do gênero autobiográfico, postulada por Philippe Lejeune em 1975, apontava como condição uma tripla identidade nominal:

L'identité se définit à partir des trois termes: auteur, narrateur et personnage. Narrateur et personnage sont les figures auxquelles renvoient, à l'intérieur du texte, le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé; l'auteur, représenté à la lisière du texte par son nom, est alors le référent auquel renvoie, de par le pacte autobiographique, le sujet de l'énonciation. (LEJEUNE, 1975, p. 35)²

Tendo forjado a expressão “pacto autobiográfico”, em 1975, o autor francês mantém um *site* dedicado ao tema, que tem como objeto todas as formas autobiográficas, tais como discursos, crônicas, cartas, diários e similares, onde explica:

Le pacte autobiographique s'oppose au pacte de fiction. Quelqu'un qui vous propose un roman (même s'il est inspiré de sa vie) ne vous demande pas de croire pour de bon à ce qu'il raconte (...) L'autobiographe, lui, vous promet que ce que qu'il va vous dire est vrai, ou, du moins, est ce qu'il croit vrai. Il se comporte comme un historien ou un journaliste,

² Tradução livre da autora: “A identidade define-se a partir de três termos: autor, narrador e personagem. Narrador e personagem são as figuras que remetem, no interior do texto, ao sujeito de enunciação e ao sujeito do enunciado; o autor representado textualmente por seu nome é ainda o referente que remete, em termos do pacto autobiográfico, ao sujeito de enunciação”.

avec la différence que le sujet sur lequel il promet de donner une information vraie, c'est lui-même. (...) On ne lit pas de la même manière une autobiographie et un roman. (LEJEUNE, <http://www.autopacte.org>. Acesso em: 30 set.2009)³

Por outro lado, sabido é que, em narrativas ficcionais em primeira pessoa, o ato estético inventivo deveria superar as questões ligadas a referentes externos ou, pelo menos, transsubstanciá-los. Destarte, consoante a própria etimologia latina do termo ficção, todo narrador, assim como o poeta pessoano, é um fingidor, é aquele que busca elidir qualquer ponte entre o vivido e o narrado, por força das anacronias inerentes ao próprio ato de narrar.

Teoricamente falando, mesmo com intenção autobiográfica, é óbvio que um texto é somente um texto – no sentido mais amplo da palavra –, é uma representação, um interpretante possível, entre muitos outros, ou seja, é uma leitura circunstancial de eventos passados. Outrossim, faz-se mister considerar o papel da imaginação no processo de rememoração, quer em narrativas impressas, quer em documentários audiovisuais.

No cinema, a questão precisa ser relativizada em virtude das metamorfoses do imaginário, que são decorrentes da diegese fílmica. Arlindo Machado con-

³ Tradução livre da autora: "O pacto autobiográfico opõe-se ao pacto da ficção. Qualquer pessoa que lhe proponha um romance (mesmo que seja inspirado em sua vida) não exige que você acredite em tudo o que é narrado. (...) O 'autobiógrafo' lhe promete que o que será dito é verdadeiro, ou, pelo menos, é aquilo que ele crê verdadeiro. Ele comporta-se como um historiador ou um jornalista, com a diferença que a pessoa sobre a qual ele lhe promete dar uma informação verdadeira é ele mesmo. (...) Não se lê da mesma maneira uma autobiografia e um romance".

sidera que o conceito de verossimilhança não deve ser demasiadamente “escrupuloso para as liberdades do mundo diegético” (MACHADO, 2007, p. 9). Assinalando que, na literatura, as teorias da enunciação e do ponto de vista literário parecem ter dado respostas adequadas às questões de voz e modo – quem fala, como e de onde? –, o autor afirma a complexidade do tema no cinema: “Mais que um jogo de falas, uma ‘polifonia’, como queria Bakhtin, no cinema temos um jogo de olhares, uma ‘polivisão’, cuja natureza é difícil de decifrar” (ibid. p. 14). Diríamos que, mesmo intuindo que a memória mediada pelos signos narrativos acentua a impossibilidade de um “eu” definitivo e exclusivo, o cineasta tenta alcançar um simulacro do que foi sua infância, numa proposta ilusória de auto-conhecimento. Isso porque tentar registrar qualquer visão ou consciência de instantes do passado faz com que a memória aguçe a sensação da transitoriedade e distorça as perspectivas, num processo anamórfico. Tarkovski demonstra ter consciência do processo ao referir-se à feitura de *O Espelho*, numa das muitas entrevistas disponíveis na internet:

Alguém poderá pensar: por que seria necessária uma reconstrução tão elaborada do passado? Ou não exatamente do passado, mas do que eu me lembrava dele e como eu me lembrava dele. Eu não busquei uma forma particular para as memórias internas e subjetivas, por assim dizer, pelo contrário – eu me esforcei para reproduzir todas as coisas do jeito que elas eram, isto é, repetir literalmente o que estava fixado na minha memória. E o resultado tornou-se muito estranho (TARKOVSKI, 1985. <http://www.acs.uccalgary.ca/homepage/tarkovski.html>. Acesso em: 20 set. 2009).

Acreditamos que tal estranheza poderia advir da imponderabilidade que cerca toda narrativa autobiográfica, tenha ou não o autor consciência dela. Consideramos que todos os filmes de Tarkovski são, num certo sentido, alegóricos (o que o cineasta nega em textos escritos e entrevistas). Contudo, é a tarefa analítico-interpretativa que vai avaliar as funções, os procedimentos, as inferências significativas, para que se possa alcançar o *qualis* de sua obra, ou seja, sua qualidade de informação estética, repleta de sentidos e significados ocultos.

O filme: autoconsciência e dissolução temporal

De início, na sala escura, passeiam pela tela impressões repentinas, fugidias ou *flashes* oníricos, que remetem a uma consciência obscura de dissolução temporal. Esta, por sua vez, parece encobrir algo diferente, indefinível, em que se fundem a memória coletiva russa e o inconsciente do próprio cineasta. No turbilhão dos fragmentos da vida cotidiana, dos fatos pessoais e da crônica histórica, Tarkovski organiza as sequências fílmicas para se alternarem entre as lembranças do narrador/protagonista, tendo como fio condutor os poemas do próprio pai, sem esconder um certo lirismo nostálgico e o conflito não resolvido com a mãe. No entanto, mais que revelar fatos autobiográficos arbitrários de sua infância, o diretor compõe os seus personagens impregnando-os de aspectos de sua própria personalidade. Desse modo, por exemplo, a imagem da mãe sobrepõe-se à da esposa (representadas pela mesma atriz).

Mesmo que não exista uma trama básica que sustente a diegese, as cenas não são apenas fluxos

aleatórios de imagens, pois apresentam uma coerência em sua estrutura temporal cíclica. Seria como uma espécie de malha que se deixa entrever nas reiterações icônicas, por força das associações entre sequências que compõem esse tecido narrativo fragmentado. Cenas que se repetem ou se associam servem para o conhecimento daqueles que estão nelas envolvidos. Trata-se de um método dramático de veiculação do equivalente psicológico do presente, diante do fluxo de consciência do narrador.

Torna-se imprescindível destacar que a feitura do filme de Tarkovski não se liga a uma sucessão temporal, mas sim a um estado definido, focalizado num determinado momento do presente, como ele próprio afirma em seus depoimentos. Assim é que cada cena, embora pareça bastar-se a si mesma, simultaneamente remete a todas as demais. É desse modo que vivemos o presente: entre o que foi e o que poderia ter sido.

Tomemos como exemplo a própria *dacha*, reconstruída em detalhes para o filme com o auxílio de fotografias antigas: uma recriação da casa onde a família passava os verões. Como o cineasta explica, em entrevistas e textos diversos, a casa não deveria parecer diferente, e, como as árvores haviam crescido muito, foi preciso cortar muita coisa. Além disso, plantou e esperou florescer um campo de trigo saraceno em frente da casa, para recuperar a imagem da florada branca do trigo como se fosse um campo nevado, que havia ficado em sua memória.

No entanto, cumpre ressaltar que qualquer narrativa, ficcional ou não, uma vez que passa pela mediação dos signos verbais ou não-verbais, implica um pacto entre autor e leitor/espectador – é a chamada

“suspensão voluntária da descrença” ou *suspension of disbelief*, expressão usada pelo poeta britânico S. T. Coleridge (apud PRIESTLEY; SPEAR 1963) que, em 1817, já se referia à necessária burla à faculdade crítica, por parte do leitor/espectador, de modo a poder participar da ilusão estética como parte inegável do efeito ficcional. Como assinala Ismail Xavier: “Deve-se pensar o cinema a partir das ilusões da técnica (...) seu encantamento persiste porque o dado crucial em jogo não é tanto a imitação do real na tela – mas a simulação de um certo tipo de sujeito-do-olhar pelas operações do aparato cinematográfico” (XAVIER, 1988, p. 377).

No filme *O Espelho*, da mesma maneira como em toda escrita memorialística, um pacto é formado entre a visão do narrador adulto – que, no presente, organiza o texto – e a fidelidade a uma visão infantil dos acontecimentos – que se sabe imprecisa e fragmentada, com seus contornos diluídos pelas impressões, sensações e emoções de cada momento experienciado.

A questão básica do filme analisado encontra-se na tentativa de retorno à infância para entender/resolver/desvendar os traumas decorrentes da ausência da figura paterna – o poeta Arseni Tarkovski – e os subsequentes problemas com a mãe, que persistem em uma relação conflituosa até os dias atuais. Ambos trabalham no filme. O pai não aparece, mas sua voz *in off* declama os poemas de própria autoria, como pano de fundo para diversas cenas, num expressivo diálogo entre o verbal e o não-verbal, entre o que se ouve e o que se vê, entre a poesia e a narrativa fílmica.

Duas coisas são importantes com relação ao pai: o fato de sua imagem não aparecer no filme e o fato

de os poemas servirem como uma espécie de fio condutor da trama, não-linear e bastante complexa, pois os significados das palavras declamadas, suas conotações e simbologias lançam luzes sobre as diversas sequências, como se as “iluminassem” e permitissem a melhor distinção de seus contornos.

Observe-se que a imagem do narrador protagonista também não aparece na tela, só sua voz, e, na cena final, partes de seu corpo. Isso o tornaria ainda mais similar ao pai sempre ausente – justamente o que ele não quer ser – como demonstra sua relação com o próprio filho.

Outro dado a destacar é a presença da mãe do cineasta, Maria Tarkosvskaia, representando a si mesma, quando idosa; Maria jovem é representada pela mesma atriz que interpreta Natalya, a esposa de Andrei (Margarita Terekchova). A identificação entre a esposa e a mãe do protagonista fica evidenciada na cena em que ele diz sempre confundir a imagem materna, quando jovem, com Natalya, da qual está separado. Por manter vínculos com a ex-esposa, devido aos cuidados com o filho, é com ela que Andrei discute os próprios problemas, oriundos da infância e não resolvidos, seus conflitos com a mãe e sua preocupação com a educação do menino.

O filho chama-se Ignat, numa clara alusão etimológica à simbologia do fogo: aquele elemento que purifica, tornando-se o veículo que separa o puro do impuro. No entanto, a ambiguidade permeia a simbologia das imagens ígneas, ora identificadas à regeneração, ora à destruição; no segundo caso, o aspecto destruidor do fogo também comporta uma conotação negativa, associada a funções diabólicas. Nesse sentido, a cena em que o menino coloca fogo em um

arbusto, no pátio interno da residência, enquanto o pai e a mãe conversam sobre sua educação, seria uma redundância alusiva ao seu próprio nome; contudo, também poderia servir para enfatizar o conceito ambíguo ligado ao fogo, que tanto pode regenerar quanto destruir algo.

Por outro lado, a distância temporal evidencia um sujeito de rememoração cindido, buscando fazer uma ponte entre o vivido e o narrado, por força das anacronias inerentes ao ato de recordar. Daí a (con)fusão das imagens da mãe e da esposa, que vem confirmar a ambivalência como um conceito paradigmático nesse filme. A partir do título, a obra sugere a questão da identidade buscada como um reflexo, como ilusão, especularmente inscrita na imagem do espelho.

Um giro estilístico sobre o pretérito

A memória, encarada como experimentação de linguagem, atua como uma barreira à constituição de um “eu” uno e completo, o que o filme demonstra em sua organização aparentemente caótica. Na obra, tanto as palavras quanto as imagens são elementos semióticos, que servem para tornar opacos e indefiníveis os contornos daquilo que elas deveriam designar: a sensação real. O cineasta tem consciência de que a luta travada é entre expressar as sensações, tais como deveriam ser conservadas, e, ao mesmo tempo, concretizá-las em signos que apenas as “re/presentam”; deformando-as, portanto, num processo de anamorfoses sucessivas. Para ele,

O caráter pictórico de uma tomada, que em geral deve-se apenas à qualidade do filme, é mais um elemento artificial que oprime a imagem, e é preciso

fazer alguma coisa para neutralizar essa tendência, se o objetivo for a fidelidade para com a vida. Por mais estranho que pareça, embora o mundo seja colorido, a imagem em preto e branco aproxima-se mais da verdade psicológica e naturalista da arte, fundamentada em propriedades especiais da visão e da audição. (TARKOVSKI, 2002, p. 166)

Característica notável em seus filmes é a opção pela intercalação entre cenas coloridas e sépia, ou outras em preto e branco. Sua intencionalidade significativa prende-se ao que o cineasta denomina “fidelidade para com a vida” e “verdade psicológica e naturalista da arte”, ao teorizar sobre o tema e assinalar a importância expressiva das imagens em preto e branco. No filme analisado, elas se inscrevem entre as imagens coloridas, num efeito paradoxal, reforçado pelos figurinos de épocas diferentes. Assim é que as imagens extremamente simbólicas (embora o cineasta diga não trabalhar com símbolos)⁴ compõem uma representação intersemiótica minuciosa do impreciso universo da memória, indo da iluminação às cores, da construção do cenário aos espaços e objetos. Esses dados merecem ser analisados, tanto em suas funções quanto simbolicamente, mas fogem aos propósitos deste artigo.

Podemos dizer que o narrador do filme propõe-se mostrar o passado, não da forma como foi vivido mas tal como foi percebido “num momento que foi presente” – o “durante” ligado à *durée* bergsoniana⁵ – em

⁴ Ver entrevistas referenciadas nos sites, nas quais o cineasta reafirma o caráter não-simbólico, segundo ele, de seus filmes.

⁵ Henri Bergson (1859-1941) – filósofo francês que entende o tempo da narrativa como *durée* (duração), um “passado sempre-presente” que se movimenta em um fluxo contínuo, e que altera nossa percepção da realidade. Prêmio Nobel de Literatura 1927.

que tudo o que acontece a alguém surge, posteriormente, como necessário, não somente devido a um encadeamento exterior da situação mas, sobretudo, em razão da própria psicologia do indivíduo.

O filme cria um universo ficcional que iconiza o impreciso universo da memória, o que nos leva à necessária problematização do conceito de ficção autobiográfica e transferência temporal. Segundo Jean Pouillon, “a contingência da duração do tempo vivido prende-se à prioridade essencial do tempo presente” (POUILLON, 1974, p. 125). Nesse sentido, mergulhar verticalmente através do momento presente, em busca de sentimentos e sensações que restaram do passado – entendido como um complexo de diferentes graus de percepção – é sempre um presente fictício, construído como um giro imaginário sobre o pretérito.

Sincronias, anacronias e cronotopias

No filme analisado, o cineasta expande pequenos blocos temporais, almejando dar-lhes plenitude; porém, subverte a medida cronológica em favor de uma expressão mais próxima ao andamento das percepções vivenciais: é o que produz anacronias. Sacrifica-se também a ilusão da continuidade, por força de lacunas temporais que vão funcionar como representações dos processos mentais complexos. No plano mental, os eventos podem dispensar a sequência cronológica, sem perder a continuidade ligada à memória associativa, pois essa tem suas leis peculiares. É nesse sentido que podem ser interpretadas as singularidades da montagem fílmica em questão: são cortes sincrônicos que permitem identificar as cronotopias básicas do filme.

Como exemplos, citamos as imagens da guerra, com cenas retiradas de documentários da época, que são intercaladas em momentos cruciais do filme, de modo a revelarem o conflito da crônica histórica que lhe serve de pano de fundo. Tais imagens seriam enunciações cronotópicas, relativas a um contexto mais amplo do que a mera diegese filmica mas que, no entanto, evidenciam o conflito íntimo que perdura no presente, inserindo seus fragmentos na vida cotidiana.

Desenvolvido por volta de 1930, o conceito de cronotopo, do teórico russo Mikhail Bakhtin, mostra-se propício ao entendimento das narrativas contemporâneas, aqui entendidas como estruturas espaço-temporais concretas, relacionadas ao mundo real histórico, mas não equivalentes a ele. Para Bakhtin, as relações no espaço e no tempo narrativos são determinadas a partir de um ponto de vista escolhido, o que as impossibilita de serem cronotopicamente idênticas ao universo real que representam.

No filme de Tarkovski, exemplos dessas associações encontram-se na vasilha de leite, no vaso que cai de uma mesa, no menino subindo os degraus e tentando abrir a porta, bem como nas imagens reiteradas de corredores, do interior da *dacha* ou do ato de abrir portas e janelas. Todas elas são imagens recorrentes que estabelecem vínculos entre as diferentes sequências, no espaço-tempo da narrativa e seriam como indicadores cronotópicos, integrados a um discurso filmico organizado e planejado em sua totalidade, no qual recortes ou fragmentos do enunciado remeteriam ao processo de enunciação. Acreditamos que *O Espelho* poderia ser considerado um cronotopo biográfico/autobiográfico porque articula, no

presente, a voz/visão de um narrador-personagem, que rememora fatos de sua vida e ordena o passado a partir de lugares ou cenas vividas.

Cenas e imagens que se repetem permitem estabelecer uma relação com as teorias sobre o pensamento mítico e o tempo cíclico, que foram desenvolvidas em diversas obras de Mircea Eliade e de Ernst Cassirer. O fim de todos os ritos primitivos, das técnicas místicas, soterialógicas ou filosóficas é o mesmo: curar o homem do tormento de existir no tempo. Voltar atrás significa abolir o tempo decorrido e recomeçar virtualmente intacta a existência: curar-se da ação do tempo equivale ao mito do eterno retorno.

O filme de Tarkovski mostra-se permeado pelo simbolismo das imagens aquáticas e de elementos líquidos, inclusive o leite escorrendo, em cenas reiteradas; assim como a chuva intermitente e simbólica, em momentos específicos. Dentre tais cenas, destaca-se a chegada aflitiva da mãe ao trabalho, sob forte tempestade. A sequência completa-se com o emblemático banho - repleto de sugestões e alusões de caráter erótico, existencial e catártico.

Diríamos que o espelho, no filme analisado, seria equivalente aos “modelos espirituais de ordenação do mundo” (ELIADE, 1974) e teria, pois, função unificadora por resumir as contradições e diversidades dos ângulos de visão. Representaria ainda o desejo de retorno à condensação original e intemporal – o “centro” puro, ou seja, o anseio místico de integração suprema, com a resolução da luta entre a ordem e o caos. No filme de Tarkovski, poderíamos associar tal imagem sintética do dualismo à imagem do espelho, a partir do título, por revelar o duplo ligado ao caos do conflito identitário do protagonista. O espelho, psi-

cologicamente, remonta à questão da introspecção propícia ao autoconhecimento, à possibilidade de se ver com várias faces ou ainda à possibilidade de “olhar para mim como o outro me vê”.

Seria redundante explorar os inúmeros espelhos que aparecem no filme, sua funcionalidade e sua simbologia, em momentos específicos; mais ainda tentar justificar o título. Ressaltemos apenas o teor altamente simbólico da imagem refletida, o que poderia levar a uma interpretação da cena de abertura do filme. Nela, a televisão sendo ligada para exibir uma reportagem mostra a cena dentro da cena, enfatizando o duplo da ilusão da imagem. Como um apêndice inicial, esse pseudodocumentário inscreve-se na moldura fílmica e apresenta o tema da gagueira tratada e curada por uma sessão de hipnose. Tal recurso revela-se como um processo metalinguístico, que estaria também focalizando a questão do domínio das palavras por parte do narrador, para que a estrutura fragmentada e analógica do filme encontre certo grau de coerência e de coesão, por meio da organização lógica dos signos verbais. Diríamos que as imagens na tela da TV adicionam uma nova camada de ilusão às imagens do espelho, potencializando o conflito entre realidade e ficção.

O que interessa ao cineasta é captar o que ele chama de o tempo da imagem, com o uso constante do plano sequência, ritmo lento, poucos diálogos e imagens sugestivas. Desse modo, a ilusão de perspectivas, planos e distâncias, a ilusão de simultaneidade ou de decorrência, as implicaturas de sentido entre as partes e o todo ou as relações rítmicas das partes, tudo vai contribuir para a criação de uma percepção temporal específica no filme de Tarkovski. É

vital sugerir sempre, já que é impossível nomear os contornos vacilantes dos fatos, como almejavam os poetas simbolistas – o que nos leva ao papel configurador e estruturante dos poemas do pai na concepção do filme. Esses poemas podem ser considerados estruturantes básicos da obra, em vários níveis, uma vez que estabelecem relações significantes entre seus versos e o processo da feitura do filme, criando um novo universo semiótico a ser explorado.

Peculiar ao filme é que os inúmeros poemas funcionariam como equivalentes a uma trilha sonora, naqueles momentos em que são declamados. Trata-se de um procedimento intersemiótico entre o verbal e o não-verbal, no qual os processos de apropriação e contaminação entre códigos distintos são responsáveis pela expansão da noção de texto. Instaura-se uma textualidade em processo, que se engendra em sua totalidade e que vai articular, superpor e aglutinar diversos tipos de informações verbais poéticas a fragmentos imagísticos relacionados. Os textos poéticos, portanto, não são meros encaixes verbais, mas sim intertextos plenos de conotações e simbolismos, a dialogarem o tempo todo com as cenas apresentadas na tela.

Os poemas vão sendo declamados, ao longo do filme, pelo próprio poeta Arseni Tarkovski, pai do diretor. Faz-se mister assinalar que são poemas do pós-simbolismo russo, nos quais se percebe a influência de Kierkgaard e também de certos filósofos russos ligados à espiritualidade. Essas influências são importantes para a compreensão de muitas das cenas do filme, devido ao tom da poesia simbolista, que cria uma atmosfera egótica capaz de uma viagem interior de imprevisíveis resultados, uma vez que o sujeito estaria no encaixo das camadas mais profundas de

sua *psique*. Essa sondagem dos “abismos interiores do ser” permitiria aos poetas simbolistas mergulharem no universo pré-lógico, onde vegetam vivências fluidas, vagas e inefáveis.

Desse modo, graças aos poemas do pai do cineasta, o signo verbal assume relevância no discurso fílmico; trata-se de um diferencial que insere dimensões intertextuais e intersemióticas na obra, num jogo contínuo entre o verbal e o não-verbal. Além da simultaneidade inerente à radicalização do processo de montagem, o filme opera um corte sincrônico, na tentativa de autobiografia confessional pretendida pelo diretor. O resultado é uma obra ambígua e altamente poética.

Considerações finais

O exposto leva-nos a confirmar a “desconfiança” para com o termo autobiográfico tanto em narrativas fílmicas como na arte em geral ou no espaço virtual das redes. Transformar cenas da vida em palavras ou imagens é efetuar um recorte (consciente ou inconsciente), significa representar, ou seja, criar signos que estão no lugar do objeto e, portanto, indicam uma ausência. Tais signos desencadeiam um processo de semiose ilimitada, isto é, permitem que inúmeras leituras possam ser efetuadas, a partir de um processo interpretante contínuo. Destarte, poderíamos dizer que o próprio narrador/protagonista seria um intérprete de seu passado, pois ele irá alterá-lo ou modificá-lo, dependendo das associações criadas em determinadas circunstâncias e em momentos diferenciados.

Logo, diríamos que *O Espelho* compõe-se de cenas selecionadas pelo autor/narrador/diretor como fundamentais em sua *proustiniana* busca do passado, mas

que se mostram interligadas por vínculos associativos – de caráter mnemônico, experiencial e emocional. Trata-se de uma atividade impregnada pelo presente, que denominaríamos pseudomemórias ou simulacros de um olhar autobiográfico, a partir dos quais os fatos são egoticamente re/apresentados na tela, tornando-se passíveis de múltiplas interpretações.

188 Referências bibliográficas

ACHARD, Pierre. **O papel da memória**. Campinas: Pontes, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. São Paulo: UNESP, 1998.

BERGSON, Henri. **Oeuvres**. Paris: PUF, 1963.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Madison: Univ. of Wisconsin, 1985.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

DANON-BOILEAU, Laurent. **Le sujet de l'énonciation**: psychanalyse et linguistique. Paris: Ophrys, 1987.

ELIADE, Mircea. **Imágenes y símbolos**. Madrid: Taurus Ediciones, 1974.

GILMORE, Leigh. **The Limits of Autobiography**. Ithaca/Nova York: Cornell UP, 2001.

HUYGHE, René. **La relève du réel. Impressionnisme**. Symbolisme. Paris: Flammarion, 1974.

LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela**. Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

MENDILOW, Adam. A. **O tempo e o romance**. Porto Alegre: Globo, 1972.

PAIVIO, Allan. **Mental representations**: a dual coding approach. Oxford: Clarendon, 1986.

PARENTE, André. **Ensaio sobre o cinema do simulacro**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.

POLLAK, M. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro v. 5, n.10, p. 200-212, 1992.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.

PRIESTLEY, J.B; SPEAR, Josephine. **Adventures in English Literature**. The Eighteenth Century. The Romantic Period. The Victorian Age. vol.3. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1963.

RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Papyrus, 1995.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **Entrevista a Jerzy Illig e Leonard Neuger**. Estocolmo, mar.1985. www.nostalghia.com. Acessado em 5 jul. 2009.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉT, Anne. **Ensaio sobre a análise filmica**. São Paulo: Papyrus, 2006.

VOESE, Ingo (org.). **Subjetividade**. Linguagem em Discurso. V. 3. Número Especial. Tubarão/SC: UNISUL, 2003.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto et alii. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras,1988.

Sites

www.andreitarkovski.org . Acesso em: 12 set. 2009.

<http://filimplusor/plays/mirror> . Acesso em: 20 set. 2009.

<http://www.acs.uccalgary.ca/homepage/tarkovski..html> . Acesso em: 5 ago. 2009.

<http://www.autopacte.org> . Acesso em: 30 set.2009.

Zerkalo / The Mirror. Ficha técnica.

Direção: Andrei Tarkovski Produção: E. Vaisberg/Mosfilm Roteiro: Andrei Tarkovski Alexander Misarin Fotografia: Georgi Rerberg Montagem: Liuba Feiginova Música: Eduard Artemev Elenco: Margarita Terekhova Filipp Yankovski Oleg Yankovski Ignat Danilcev Anatoli Solonitsyn Nikolai Grinko. 35mm Cor/P&B 105 Min. URSS. 1974.