

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO - COGEAE

Curso de Pós-Graduação Lato Sensu

Semiótica Psicanalítica – Clínica da Cultura

FILIPPE AUGUSTO MARQUES FERREIRA

TARKOVSKI E O SIGNOS QUE SE REPETEM:
CONCEITO DE FANTASIA EM FREUD APLICADO AO CINEMA

São Paulo

2018

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO - COGEAE
Curso de Pós-Graduação Lato Sensu
Semiótica Psicanalítica – Clínica da Cultura

FILIPPE AUGUSTO MARQUES FERREIRA

TARKOVSKI E O SIGNOS QUE SE REPETEM:
CONCEITO DE FANTASIA EM FREUD APLICADO AO CINEMA

Monografia apresentada à Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - COGEAE, como requisito parcial para conclusão do curso de Especialização em Semiótica Psicanalítica – Clínica da Cultura, sob orientação do Prof. João Ângelo Fantini

São Paulo
2018

Agradecimento

À minha companheira Bia Guedes que sempre está presente em minhas pesquisas.

Aos professores desse curso que me apresentaram para essa ciência da comunicação que é a Semiótica.

“Nessa linguagem das imagens, deve-se perder completamente a noção de imagem, que as imagens excluam a ideia de imagem. ”

Robert Bresson (Notas Sobre o Cinematógrafo, p.95)

Resumo

Diante da repetição que pontua a cada filme, um dos temas que podemos apontar é o Real (Lacan). No filme autobiográfico “O Espelho” o espectador encontra uma dificuldade na compreensão pela falta de linearidade da narrativa cheia de elipses de tempo. O roteiro se mantém na mesma constância até o fim, não há pontos de virada e o personagem já adulto não aparece em cena, no máximo em um plano aberto que se limita ao pescoço. Essa imagem do personagem acefálico deitado na maca de um consultório médico nos mostra que existe algo que não pode ser representado diante da mise-en-scène, a pulsão que se impõe e age como sintoma de angina. Esse filme trata da livre expressão de um sujeito através do sintoma. Se o personagem não se apresenta em cena, são os demais que fazem a sua função, cada qual como parte de uma representação do mesmo sujeito. O cavalo, a água, o vento, o cachorro, a mãe, são signos recorrentes em sua filmografia inclusive nas livres adaptações de literatura como no caso de “Solaris” e “Piquenique na estrada”(Stalker). Porém é em “O Espelho” que o espectador encontrará esse tesouro de significantes apontados diretamente para o autor. E por ser um filme sobre o recalque das pulsões, as metáforas e metonímias costumam a falta com imagens. Tarkovski dizia que sua arte era a de esculpir o tempo.

Tarkovski e a Fantasia

Introdução

Cinema e Psicanálise

Cinema e Psicanálise nasceram juntas no final do século XIX, um com o cinematógrafo e o outro com o médico na clínica da histeria. Freud empregou o termo “psicanálise” pela primeira vez em 1896, um ano depois das primeiras projeções dos filmes dos irmãos Lumière no Grand Café. No primeiro momento do cinema veio o chamado “cinema de montagem”, conceito evoluído a partir dos principais teóricos dos primórdios, como Eisenstein, influenciado pelos linguistas da época, que *a priori* estruturaram o filme como uma língua; a cine-língua. O plano estava para a palavra assim como a sequência para a frase. A expectativa em conseguir se comunicar durante o cinema mudo fez da teoria praticamente uma tentativa em criar uma língua universal, uma espécie de Esperanto da imagem. A palavra na boca do ator teve efeito catártico assim como a fotografia libertou a pintura; nasceu aí a linguagem cinematográfica.

Tarkovski afirmava que o ritmo está no plano e não na montagem. O tempo transcende a narrativa por elipses, os chamados hiatos diegéticos de câmera, o passado na história nunca é passado senão intrínseco ao presente num mesmo nível textual. Imagens que atuam como condensadores de tempo: a imagem-tempo. Ele define a estrutura do filme em três níveis de tempo: o *tempo empírico* – a experiência temporal do espectador – o *tempo impresso* – o tempo como natureza do plano – e o *tempo esculpido* – a função do cineasta de “reproduzir o tempo segundo as formas da própria vida, segundo suas leis temporais”. (A teoria dos cineastas, Jacques Aumont, p.36). Faço aqui uma ligação com um excerto do texto do Freud “O Escritor e a Fantasia” de 1908:

“A relação da fantasia com o tempo é muito significativa. Pode-se dizer que uma fantasia “paira” entre três tempos – os três momentos de nossa atividade ideativa. O trabalho psíquico parte de uma impressão atual, uma ocasião no presente que foi capaz de despertar um dos grandes desejos do indivíduo, daí retrocede à lembrança de uma vivência anterior, geralmente infantil, na qual aquele desejo era realizado, e cria então uma situação ligada ao futuro, que se mostra como realização daquele desejo – justamente o devaneio ou a fantasia,

que carrega traços de sua origem na ocasião e na lembrança. Assim, passado presente e futuro são como que perfilados na linha do desejo que os atravessa.
” (Freud, O Escritor e a Fantasia, 331)

O cinema assim como a literatura e o teatro, tem o poder de conduzir o espectador a uma instância de realização de desejo, na qual sua participação se resume na subjetividade, portanto passível a imersão na qual o nível de censura pode diminuir, pois por mais que haja desprazer, existe um distanciamento confortável que não fere o Eu narcísico.

Lacan formula que o inconsciente é estruturado como linguagem. O sujeito do inconsciente da qual foi o pivô da descentralização do Eu Cartesiano, é emancipado como atuante da linguagem da qual só temos o sentido depois do ato, o “durante” quem age é ele (sujeito). O aforismo lacaniano faz alusão a lei do Cogito: Penso onde não sou, logo sou onde não penso. Não dominamos a linguagem, mas estamos sob efeito dela, somos possuídos por ela.

A linguagem é objeto de estudo a vários milênios pela filosofia, mas é no século XX que existiu uma efervescência dos meios de comunicação na qual a necessidade de compreensão da mente humana se tornou fundamental para que o ser pudesse difundir sua expressão. No campo das artes a demanda ficou cada vez mais urgente a medida que a modernidade pós-industrial trouxe consigo uma ideia de tempo mais acelerada do que a dos séculos anteriores. O surgimento ou a concretização das ciências que viriam dar suporte a essa estruturação da linguagem, como a semiótica, advinda da semiologia e da psicanálise, advinda da psicologia, resultaram na emancipação da sala escura como uma instalação moderna do mito da caverna de Platão. O cinema, no seu poder de gerar identificação, é uma máquina de mitos projetados em uma escala grandiosa para impressionar o espectador que em um fantasiar em cima do tempo fílmico busca a realização de desejo.

“Para a teoria psicanalítica dos anos 70, a noção lacaniana de que o desejo não é uma questão de desejar o outro, mas sim, de “desejar o desejo do outro” pareceu ser uma descrição extraordinariamente adequada do processo de identificação do cinema. A teoria psicanalítica em grande parte assimilou a visão lacaniana do sujeito iludido no cinema. Dada uma inicial carência de ser (manque

à être), a perda inicial de uma plenitude originária ligada à relação dual com a mãe, os seres humanos eram vistos como constitutivamente alienados, apartados de si mesmos, e a “identidade” psíquica consistia em uma frágil bricolagem de identificações efêmeras. Estas se consolidam em uma espécie de identidade apenas durante a fase a que Lacan denominou estágio do espelho, o estágio do desenvolvimento da criança em que a percepção hiperativa coincide com um baixo nível de atividade motora. Lacan descreve como o ego infantil se constitui por meio da identificação (e do falso reconhecimento) da criança com a sedutora imagem no espelho, que oferece um retrato imaginário de sua própria presença autônoma. ” (p. 186 in Introdução à teoria do Cinema)

O divã instituído por Freud, tem origem, em sua morfologia, da palavra persa Daiwan que significa “uma porção de poesia”. A fala do sujeito sob o olhar técnico do clínico é uma espécie de caminhar da análise: a travessia da fantasia. Para Lacan o sujeito que vai a clínica está hipnotizado por sua própria fantasia e sua travessia será o deus despertar: a passagem da linguagem a palavra.

O prólogo do filme “O Espelho” pode nos servir de metáfora dos primórdios do cinema e psicanálise. O primeiro que ainda não sabe que sabe falar e o segundo, fez da hipnose o pivô para o descobrimento do inconsciente. “Eu posso falar” é a frase que a médica dita para seu paciente e ele o replica sem titubear. O milagre fílmico apresenta a questão da identificação que o sujeito da fala ao replicar o diálogo comprova sua trava mecânica por tensões intrapsíquicas.

Lacan definiu os três pilares da comunicação humana como o real, o simbólico e o imaginário. Uma tripartição indissociável que agem juntas de forma onipresente, não podendo ser claramente separadas mas há uma predominância de uma sobre as outras diante a um fenômeno dado. O imaginário corresponde ao que o Freud introduziu com a noção de Narcisismo, o Ego, o Eu. Lacan trouxe no texto Estádio do Espelho a observação para o bebê que na incompleta formação motora se interessa pela própria imagem do espelho, a princípio por uma função especular, de oscilação entre o eu e o outro. *“Esta situação é fundamentalmente mítica. É uma metáfora da condição humana, uma vez que estamos sempre ansiando por uma completude que não pode jamais ser encontrada, infinitamente capturada em miragens que ensaiam*

sentidos onde o sentido está sempre em falta". (As três categorias Peircianas e os Três Registros Lacanianos, 1999).

O Real, diferente de realidade é o oposto do imaginário, a ausência de sentido que o simbólico não conseguiu capturar. O real é o impossível. *"Diante do real, o imaginário tergiversa e o simbólico tropeça. O real é aquilo que falta na ordem simbólica, os restos que não podem ser eliminados em toda articulação do significante, aquilo que só pode ser aproximado, jamais capturado"*. (Ibidem)

O Simbólico é a Lei, a mediação da estrutura regulada que prescreve o sujeito. *"O registro do simbólico é o lugar do código fundamental da linguagem. Ele é a lei, estrutura regulada sem a qual não haveria cultura. Lacan chama isso de grande Outro. O Outro, grafado em maiúscula, foi adotado para mostrar que a relação entre sujeito e o grande Outro é diferente da relação com o outro recíproco e simétrico ao eu imaginário."* (Ibidem)

Peirce postula que não existe cognição sem signo e Lacan em miscelânea com a estrutura do Suiço Soussure se apossa dos significantes para propor sua função de apresentar o sujeito entre o significante um (S1) e o significante dois (S2). Quando o sujeito adentra o simbólico ele assume a função de castrado do ponto de vista da linguagem, o significante um, como sendo o mais primordial do ser, como seu nome por exemplo, não basta para sua representatividade. É necessário que o sujeito assuma a posição entre-dois para contribuir na sua formulação do Eu. Se Peirce coloca o signo como o que medeia o sujeito e o objeto, Lacan irá somar a ideia de significante e colocará o sujeito entre o par de significantes. O significante é o que apresenta o sujeito a outro significante. A pulsão, tesouro dos significantes, age sobre o sujeito que escorre por sentido entre pares de significantes.

"Em Significante Imaginário, Metz sustentou que a natureza duplamente imaginária do significante cinematográfico – imaginário pelo que representa e imaginário pela natureza de seu significante – aumenta as possibilidades de identificação em lugar de diminuí-las. O próprio significante, antes mesmo de vir a fazer parte de um mundo imaginário ficcional, é marcado pela dualidade da presença/ausência característica do imaginário lacaniano. A impressão de realidade é mais forte no cinema que no teatro, porque as figuras fantasmagóricas na tela virtualmente nos convidam a nelas investirmos nossas

fantasias e projeções. O espectador cinematográfico identifica-se, antes de mais nada, com seu próprio ato de olhar, consigo mesmo como um puro ato de percepção (como vigília, como estado de alerta), como condição de possibilidade do percebido e, logo, como uma espécie de sujeito transcendental. ” (Apud Metz 1982 in Introdução à teoria do cinema, p. 187)

Eu, como cineasta de formação, trabalho a pesquisa na área do pensamento desde que comecei a me achar como artista. Me identifiquei com a psicanálise a partir do momento em que numa auto-observação percebi pensamentos repetitivos que me perturbavam os dias. O que mais me chamava atenção não era nem a cena que vivia em devaneios, mas a sua constante repetição. Isso me aproximou da temática da fantasia na qual Freud em “Recordar, Repetir e Elaborar”, firmou a repetição como produto da repressão a pulsão, que não conseguindo sua descarga exige sua re-petição, ou seja, um novo pedido que se torna a atuar novamente. *“O analisando não recorda absolutamente o que foi esquecido e reprimido, mas sim o atua. Ele não o reproduz como lembrança, mas como ato, ele repete, naturalmente sem saber que o faz.”.* (Freud, Recordar, Repetir e Elaborar, p. 199)

Quando criança houve um episódio que se repetiu algumas vezes. Meus pais não se comunicavam de maneira direta, a maioria das vezes acabava em discussão. Existia uma falha na linguagem, no elemento simbólico mais especificamente, na qual a palavra perde sua função de mediadora de sentido. Um dia meu pai comprou tintas e acessórios para minha mãe pintar um quadro. Ela começou a pintar algumas telas, havia uma empolgação inicial que foi crescendo e se tornando mais sério a medida que a técnica se evoluía. Chegou um determinado momento que ela entrou em um nível de expressão. Certo dia, depois de uma briga corriqueira minha mãe foi pintar, quando terminou a tela, meu pai em um segundo momento, já sozinho em frente a obra sentou para contemplar e ali se emocionou. Ficou consideravelmente um bom tempo ali em frente aquela pintura abstrata e minha mãe de longe admirava o seu reconhecimento pelo signo que mediava um sentido que até então faltava na comunicação entre eles. Foi aí que ela pegou a caneta e pediu para ele assinar o nome dela; sim, meu pai fazia a assinatura da minha mãe. A situação conjugal não foi resolvida, com o tempo eles se separaram, mas ele sempre voltava para

assinar as telas que ficavam prontas. Essa passagem despertou em mim um chamado para achar um sentido naquela manifestação da linguagem. As cores e texturas do quadro abstrato carregavam o sentido faltante no que faltava a palavra. Esse foi meu primeiro contato com a sublimação.

Minha pesquisa sobre o Trakovski vem da identificação a compulsão a repetição de atos transpostos em seus filmes. A interpretação que busco é como Freud define o romance psicológico, na sua peculiaridade de cindir o Eu em Eus parciais. Os personagens dos filmes do Tarkovski não nos dão completa informação para uma identificação direta, fato que exige mais dos personagens secundários. Podemos perceber isso no filme “O Espelho” na qual não sabemos identificar qual de fato é o protagonista e também no do “Andrei Rublev, quando o personagem assume o silêncio.

Andrei Tarkovski

Andrei Arsenievich Tarkovski, filho do poeta Arseni Trakovski e da “ “, nasceu em Zavrazhil, perto de Yurievets (80km de Moscou) em 1932. Descendia de uma família nobre de Daguestán, uma comarca ao sul de Cáucaso, junto ao mar Cáspio, vizinho da Chechênia. Quando o mostraram pela primeira vez a seu pai, este escreveu: “tem olhos negros, azul grisalho ou cinza com verde; Parece um Tártaro”. Seus olhos puxados não descartam a possibilidade de uma descendência dos tão temidos e odiados Tártaros.

Sua infância foi marcada pela ausência do pai e em período da segunda guerra passou por necessidades financeiras se mantendo afastado de Moscou por medidas de segurança. No filme “O Espelho” retrata esse episódio na cena que sua mãe foi vender joias para a vizinha. Aos onze anos teve uma tuberculose que o deixou um ano de cama e, como recordava, foi a circunstância que colaborou para uma introspecção. Nos anos cinquenta, na região de Ivánovo, onde sua avó materna se casou e se estabeleceu, foi construída uma barragem do rio Volga que inundou toda a região onde cresceu. Durante muito tempo da margem do rio só se podia ver o sino da igreja. Trinta anos depois Tarkovski voltou a visitar a Iurivets e encontrou as ruínas da sua casa natal.

Em 1954 entrou para a NGIK, instituto estatal de cinematografia, onde teve aulas com Migail Ronn (famoso por filmar Lênin em outubro, 1918, Bola de Sebo, 1934, entre outros) e teve grande destaque no trabalho de conclusão de curso – “O rolo compressor e o violinista”.

Seu primeiro longa-metragem foi a Infância de Ivan, uma adaptação de um conto Russo, que na verdade foi chamado para substituir outro diretor que não estava dando bons resultados por indicação do instituto de cinema.

Em 1970 Tarkovski comprou uma casa em Miasnoe (300km de Moscou). Seu diário continha listas de compras para deixar a casa habitável, porém meses depois um incêndio destruiu a casa só podendo recuperá-la em 1973. A imagem da casa incendiada, episódio que também aconteceu na infância com o galinheiro, e a enchente que impossibilitou de rever a casa natal, foram muito presentes ao longo de sua filmografia. O signo da casa pegando fogo podemos encontrar nos filmes: “Andrei Rublev”, quando os Tártaros invadem a Rússia, no “O Espelho” com o acidente do galinheiro e também no “O Sacrifício” em que o próprio personagem ateou fogo.

A base da criação do Tarkovski é atravessada pela ideia de tempo; entre memória e esperança, passado e futuro. Se no filme “O Espelho” o ato de evocar as imagens do passado é o emblema da condição humana, no “Andrei Rublev” o personagem aflito pede condições melhores em uma entropia que o desnordeou.

Para Tarkovski, um artista começa a ser tal quando atina para seu próprio sistema de imagens. Esta concepção é precisamente ao que se vincula à tradição dos antigos pintores de ícones. Estes, na Rússia, eram chamados de iconográficos porque eram mais escritores do que pintores. O ícone era um texto em imagens: a bíblia dos pobres que não sabiam ler. A imagem iconográfica Bizantina e Russa pretende ser uma aproximação da “verdade”. Não é uma abstração simbólica, nem uma criação livre da imaginação. O ícone tem uma função sacramental: fazer visível o invisível através de uma imagem mediadora, estritamente adotada por um cânone.

Desde o século XIII, o cristianismo ocidental optou por aliar-se a Aristóteles, um caminho mais perto do realismo e o cristianismo oriental se manteve mais próximo de Platão. A distância entre ambas está na valorização

da anamnese, conceito de Platão que consiste na contemplação das ideias, na rememoração gradativa através da qual o filósofo redescobre dentro de si as verdades essenciais e latentes que remontam a um tempo anterior ao de sua existência.

“Meu objetivo é criar meu próprio mundo e as imagens que crio não tem outro sentido senão o de ser o que são”. (Apud – entrevista dada em 1981 in Tarkovski – El ícono y la pantalla p. 186)

A preocupação do Tarkovski era a de não ser interpretado como um simbolista hermético que condensava histórias através de símbolos já pré-estabelecidos com um sentido determinado ou limitado. Ao contrário, assumia o seu compromisso com a metáfora e a metonímia, prato cheio para esta pesquisa que, pelo viés psicanalítico, mais especificamente pelo tema da fantasia, farei por intermédio da associação livre de ideias uma elaboração que irá aclarar alguns pontos na filmografia do diretor.

Conceito de fantasia em Freud

“A ênfase, talvez estranha, na recordação de infância do escritor é consequência, afinal, da premissa de que tanto a obra literária como o devaneio são prosseguimento e substituição do que um dia foi brincadeira infantil.”

Freud, O Escritor e a Fantasia

O termo fantasia em psicanálise vem do termo em alemão *Phantasie* que designa a imaginação. Pode-se encontrar, na França como no Brasil, o termo *Fantasme*, que também significa fantasia ou fantasma. Sua definição para a psicanálise é como um roteiro de ficção da qual o sujeito é o protagonista. Na elaboração do princípio do prazer e o de realidade é o reino intermediário entre os dois. Ela contribui para a formação dos sintomas, defesas simbólicas e realizações de desejo.

Sua aparição em textos psicanalíticos foi logo nos primórdios e sua evolução foi gradativa. Apresentado por Josef Breuer e Freud no texto de 1895,

“Estudos Sobre a Histeria”, no caso da paciente Anna O. (Bertha Pappenhein), Breuer começou a dar mais atenção a imaginação da paciente do que os seus verdadeiros fatos vivenciados. A paciente deu o nome de Talking Cure, a um tratamento que era feito em cima da fala e empregou o termo “chimney Sweeping” para designar a forma de rememoração por uma “limpeza da chaminé”.

A fala tortuosa do paciente na clínica paira sob o efeito da incognoscível origem do sintoma e sua compulsão a repetição é o que marca a característica da presença desse “roteiro”. O sujeito repete aquilo que não conseguiu elaborar, a insistência da expressão de uma cena anterior recalcada retorna ainda que disforme. Quanto maior a censura, maior a deformação da cena, portanto maior a dificuldade de acessar seu conteúdo; exigindo maior performance da técnica psicanalítica.

Freud para explicar a dimensão do inconsciente e os limítrofes espaços da consciência, apresenta o aparelho psíquico com uma estrutura de organização sensório-motora. A atividade sensória é constituída pela percepção e a motora pela consciência, atividade voluntária e expressão. Suas bases são formadas dentro de um modelo de atividade reflexa - a resposta volta a origem – e num princípio de constância – a busca de evitar o desprazer vigente no equilíbrio psíquico.

Em polos opostos, o caminho percorrido pelos processos psíquicos percorre na direção da percepção à motora:

Em uma extremidade do aparelho psíquico, encontra-se a base perceptiva, fundante de nossa atividade psíquica; e na outra, a base motora que expressa nossa atividade motriz. A percepção é um sistema aberto a receber as impressões sensórias e não tem condições, em si mesma, de modificá-las. O sistema perceptivo nutre a consciência com toda a gama de qualidade sensória. Os registros da percepção são inscritos nos elementos da memória que mantém, entre si, relações de similaridade, a partir de um primeiro registro mnêmico. A excitação que emerge da percepção deixa vários, permanentes e diferentes registros mnêmicos. As primeiras lembranças e impressões de nossa infância encontra-se devidamente registradas nesse sistema, mas não tem acesso a

consciência, pois estão inscritas no inconsciente. São essas impressões as que causam maior efeito sobre o psiquismo. Os elementos mnêmicos experimentam diversas fixações e vão se ordenando, com o tempo, com outras impressões. (Freud e a Fantasia – p. 54)

Freud denomina associação o enlaçamento produzido entre as percepções e a memória. Enquanto a percepção afeta a consciência com seu fluxo sensorial constante, nossas lembranças, por outro lado, são em si inconscientes. A oposição do mundo interior, que tende pela satisfação pela ilusão, ao exterior que impõe progressivamente ao sujeito, por intermédio do sistema perceptivo, é definida como princípio de prazer e princípio de realidade

“A resistência do Eu consciente e pré-consciente está a serviço do princípio do prazer, pois ele quer evitar o desprazer que seria gerado pela liberação do reprimido, e nós nos esforçamos apelando ao princípio de realidade, para conseguir a admissão desse desprazer. (...) A maior parte do que a compulsão a repetição faz reviver causa necessariamente desprazer ao Eu, pois traz a luz atividades de impulsos instintuais reprimidos, mas é um desprazer que já consideramos, que não contraria o princípio do prazer, é desprazer para um sistema e, ao mesmo tempo, satisfação para outro. ” (Freud, Além do princípio do prazer, p. 179)

Lacan, se baseando na Urphantasie, a fantasia primeva, colocará três tipos principais de fantasias originárias: a primária – quando a criança assiste a cena de relação sexual dos pais – a de sedução, quando existe um encontro desprevenido, antes da hora como por exemplo um abuso sexual - e a fantasia de castração ligada ao complexo de Édipo. A partir desse último, Lacan irá levar a instância da linguagem a ideia de sujeito castrado, a falta de completude que o neurótico trabalha como uma espécie de lacuna elaborada pela fantasia. Ideia que resultou no matema a .

Andrei Rubliov

O prologo do filme se passa nos fundos de uma catedral com um homem que se prepara para voar clandestinamente em um balão improvisado. Com ajuda de poucos este homem consegue alçar voo antes da cavalaria da guarda real os açoitarem. O voo historicamente novo para a época, sintetiza a inovação criadora e sua repulsa aos olhos daqueles que julgam perigosa a uma normalidade sob os dogmas católicos no período de inquisição. A fé daquele homem, que mesmo não dominando totalmente a técnica se arrisca em um salto criativo a linguagem em curso em sua contemporaneidade. A aterrissagem brusca, as margens do rio, é metonimicamente substituída pela imagem de um cavalo rolando na terra.

Em entrevista (apud Tarkovski el icono de la pantalla) Tarkovski esclarece sua intenção com o prólogo como símbolo da audácia, do sentido da criação que exige do homem a entrega de todo seu ser. Voar antes que seja possível, fundir um sino sem saber fazê-lo, ou pintar um ícone. Todos esses atos exigem que, como prêmio a seu trabalho de criação, o homem morra, se dissolva em sua obra, se entregue por inteiro.

Mais do que a criação, podemos levar a interpretação desse prologo para uma instância de linguagem psíquica, da tentativa de descarga da pulsão recalcada pela censura que insiste em escapar do bloqueio e o que temos de resultado é a deformação dela num processo sublimatório. Enquanto Tarkovski diz sobre a morte do artista, ou parte dele que se vai para parir algo novo, no que tange expressão da pulsão recalcada é a fantasia que consegue, metonimicamente, driblar a censura e se apresentar como uma imagem que não a da morte do artista, mas a sua restituição da consequente batalha do prazer e desprazer. A sublimação como subversão da própria linguagem.

O cavalo é um dos signos que se apresenta como tema de suas reelaborações e repetições da fantasia. O animal usado pela guarda real para a repressão é o mesmo animal que representa a sensibilidade do artista. O que está em jogo é a condição ativa e a passiva. Em um comentário feito por seu pai, o poeta Arseni Tarkovski, no enterro de sua avó, quando ainda era criança, disse que “o Mal é ativo e o Bem é passivo”. Essa frase, que repercutiu em diferentes páginas de seu diário dos últimos dezesseis anos de vida, constitui a base lógica da fantasia explorada nos diversos signos que se repetem ao longo de sua obra.

Seja no cavalo, no cachorro, na água, no fogo, em todos encontramos essa ambivalência ativa e passiva que no registro Lacaniano podemos transpor para fálicos e castrados. Lembrando que essa frase lógica não foi diretamente associada a esses signos pelo autor mas trago à baila diante do conceito de Freud de que existe uma frase lógica que sustenta a fantasia. Essa que permite o autor desenvolver, além da censura, o ato sublimatório na arte.

A imagem do cavalo rolando, sinônimo de dor, como fazem os equinos esporadicamente quando sentem cólica, mostra o desmoronamento da sua força por uma dor interior. Resultado de uma ação passiva, o cavalo rolando é o sofrimento do artista diante da miséria humana. A condição de um monge como um ser bom, que recusa o mal interior, o deixa na posição de castrado perante aos acontecimentos ditos mundanos e suas ações são sempre uma reação a maldade ativa. Resultado disso é a impossibilidade de criação do artista. Durante todo filme não vemos o trabalho do pintor de ícones, mas sua jornada até se tornar um artista.

Na apresentação dos personagens Andrei Rublev e seus companheiros fogem da chuva e se abrigam a um isbá (casa campestre russa) sob música e braga (uma espécie de cerveja russa). A presença dos três religiosos muda a atmosfera local, o saltimbanco os comparam com as mulheres até então proibidas ao gozo e em gesto hostil faz o caminho contrário ao deles para chuva. A repressão não tarda a chegar no local, guardas destroem a gusla do saltimbanco e o levam preso. Os três tomam rumo depois de tomar um pássaro nas mãos que estava em cima da bíblia de um deles. Alegoria ao sacrifício a liberdade dos monges. O pássaro que não voa também aparece no filme “O Espelho”, quando a imagem acéfala do personagem principal na maca segura o pássaro ferido e o joga para cima.

A chamada do herói se dá quando Teófanos, o Grego, pintor sacro de renome na Rússia o convida para pintar a igreja da Anunciação em Moscou. O pedido rompe com o ciúme doentio de seu companheiro de trabalho, Kirill, que se revolta contra o monastério e se abdica da função religiosa. Kirill havia se encontrado com Teófanos para conhecer seu trabalho e com ele acordado ser seu assistente - “como um cão ao seu dono”. Sua única exigência era que antes fossem chama-lo no mosteiro onde vivia com Rublev. Porém, Teófanos ao enviar

o mensageiro, chama Rublev ao invés de Kirill. O surto desse último causou o rompimento com o monastério e no caminho se irritou com um cão que o seguia, pegou um pedaço de pau e agrediu severamente o animal. Uma violência contra o simbólico da “servidão cega ao seu dono”, subvertendo sua própria promessa de seguir o pintor feito um escravo. O homem possesso com suas próprias palavras, ressignifica o animal em uma interpretação projetiva que na falha do elemento simbólico resulta na violência.

Andrei sofre com a mudança e confessa a Daniil, seu outro mestre, que não se sentia capaz de produzir por conta, sem sua ajuda em um exemplo de transferência com o senhor do suposto saber. Andrei o deixa com as palavras: “(...) Vejo o mundo com teus olhos, escuto com teus ouvidos, sinto com seu coração...”. Tais palavras expõem a importância da imagem do mestre em sua formação como artista, mas que na impossibilidade de prosseguirem juntos exige de Rublev o amadurecimento da criação. Durante todo filme vemos sua dificuldade em desenvolver o que a igreja ditava. Praticamente não temos o artista pintando, o que temos é a sua reluta em servir a ordens da qual sabia do poder influenciador da imagem de um ícone para o povo analfabeto.

Rublev e seu assistente encontra o ermitão Teófanês sentado sobre um tronco de árvore seca dispersando o cordão de formigas que subiam em seus pés. Teófanês em profunda revolta discute a ignorância do povo. Toma a exemplo a crucificação de Cristo, do líder que representava o povo, o mesmo que o crucificou e o imputou um outro valor para sua morte a posteriori. E ressalta o poder da repetição, “não importa quantas vezes Cristo venha a terra, ele sempre será crucificado. Rublev contrapõe e funde a problemática das consequentes invasões dos Tártaros, da insujeição da mulher no papel social, da sua completa humilhação a começar pela venda de seus cabelos a preço ínfimo e quando a rejeição não parte dos Tártaros é do próprio homem Russo. Pontua a morte de Cristo como um plano do divino. Um roteiro traçado para a humanidade, como se o Deus encarnado e morto se tornasse benevolente comparado ao do antigo testamento.

Rublev e seu assistente Fomá carregam lenha para a fogueira noturna, onde vão passar a noite. Ao escutar barulhos vindo da mata escura, Rublev segue sua curiosidade e encontra um grande número de pessoas nuas em um

ritual a beira do rio em dia de festividade pagã em celebração do amor e do sexo. Ao observar um casal se relacionando atrás da moita, seu desejo é expressado pela imagem que o ritual produz. A exemplo: uma pessoa vestida de branco dobra de tamanho ao se equilibrar em outra, uma alegoria do intumescimento do pênis e também pelo fogo que o consome na barra de sua roupa. Em seguida segue atraído por uma camponesa no isbá que faz um ritual de subir a escada apoiada na parede e saltar repetidas vezes. Minha associação dos rituais dessa camponesa é com o caminho evanescente da pulsão sexual. A descarga pulsional, ali representada como uma brincadeira sublimatória diante da sua peregrinação e penitencia do desejo, leva-o a cruz. Três homens o surpreendem e interrogam sua contraditória presença e o aprisionam como Cristo. Rublev envergonhado ainda pede para ser crucificado de cabeça para baixo, assim como na lenda apócrifa, diz que foi assim o último desejo de Pedro em Roma sob perseguição de Nero. A feiticeira, a sós com Rublev, o cala com um beijo e o liberta. Em disparada corre na mata fechada que o corta feito flagelos. O fim da sequência noturna se dá com um close-up da feiticeira olhando para Rublev enquanto corre.

O personagem movido por uma pulsão escópica é levado a conhecer a manifestação cultural do sexo, um fantasiar, um brincar adulto em forma de ritual religioso, baseado na repetição que substitui o ato sexual. E todo “brincar” representado corresponde a sua excitação, mas o mais curioso é quando um cordão de pessoas segurando suas tochas formam um corredor dentro do rio e numa pequena canoa que contém um boneco feito de palha segurando uma vela, passa no meio deles como se fosse um nascimento. No dia seguinte, essa canoa, já com o boneco queimado, desemboca no mesmo local que aguardavam seus discípulos. A chegada de Rublev no grupo ao mesmo tempo que o boneco de palha queimado, os colocam no mesmo nível de representação, o fogo que pegou na barra de sua roupa consumiu todo o boneco. Sua crucificação foi às avessas: primeiro foi crucificado e depois “açoitado” enquanto corria pela mata fechada. O nascimento representado no ritual sobreposto a Rublev ganha a perspectiva de renascimento do artista. Em meio aos questionamentos dos seus discípulos devido o sumiço, a mulher que o salvou da “cruz” é perseguida pela

guarda real e outros monges. Enquanto Rublev com seu grupo segue o caminho pelo rio na canoa, a feiticeira cruza a nado o rio.

Um servo da igreja, a mando do bispo, chama atenção do grupo de Rublev pelo atraso de dois meses da pintura da catedral. Enquanto isso Rublev está com Daniil em uma encruzilhada no meio de uma plantação. Enquanto Rublev se queixa da impossibilidade de retratar o Juízo Final, um cavaleiro em seu cavalo cruza com os dois e o contra-plano de Andrei o acompanha numa intervenção brusca. Lembrando que o sentido posto do cavalo montado é o da censura, do animal que caminha pelos olhos e rédeas do cavaleiro. A encruzilhada no campo remete a cena da encruzilhada na água, quando a feiticeira fogia dos guardas Rublev a ignorou.

Quando Rublev e seus companheiros estão na catedral toda branca por fazer, alhures, abre-se uma cena complementar; eles estão no palacete do Grão-príncipe para fazer um restauro do que pegou fogo. A filha do príncipe, do extraplano, brinca jogando leite em sua roupa de Rublev que, dando continuidade a brincadeira diz que é pecado. Em seu diário, Tarkovski define pecado como “tudo aquilo que é desnecessário”. O leite que é desperdiçado perde sua função de alimento (instinto de conservação) e adentra o status de gozo; como um lactante que ao exceder o necessário regurgita em sua roupa. Enquanto isso o Grão-príncipe analisa o serviço dos artesãos que se despedem às pressas dizendo que irão fazer uma obra em Zvenigorod no palacete do irmão rival. Stepan, chefe da guarda e seus capangas, interceptam os artesãos no caminho da outra cidade e com a espada os cegam. A cena retorna para a catedral e Rublev joga tinta escura na parede e espalha com as mãos de forma aleatória e abstrata. A sublimação como se fosse um desarranjo intestinal sobre os últimos acontecimentos que bloquearam sua criatividade é projetada no muro das lamentações. Existe algo que não pode ser expressado, como o dedo dos personagens de Leonardo da Vinci que apontam para fora da tela dizendo que algo que não está na tela se faz presente por fora. Na arte abstrata podemos, através dos três registros Lacanianos, formular a tentativa de enquadrar o Real impossível de ser representado. O abstrato é uma possibilidade de representação do simbólico e do imaginário para enquadrar o Real passível de sentido.

A mulher muda, ou boba como está descrita no roteiro, entra na catedral toda branca e ao olhar a tinta disforme na parede começa a chorar, esfrega as mãos na parede e cheira. Olha para os que estão ali presentes e continua a chorar compulsivamente. Essa personagem carrega a interdição da fala, sua representação da impossibilidade com o simbólico resulta na identificação com o abstrato ou uma cognição do signo ali estampado. “A lembrança fede” como nota Marco Antônio Coutinho Jorge em seu livro Introdução a psicanálise (volume 1); faz um paralelo da conquista da bipedia na ontogênese do ser, que resulta no recalque orgânico, a perda do instinto olfativo com o recalque do inconsciente que marca a entrada do Eu no simbólico. O recalque é uma lembrança malcheirosa da qual não queremos a frente.

A leitura da passagem da bíblia que o garoto, testemunha ocular do cegamento dos artesãos, é uma carta do apóstolo Paulo, ditando algumas normas da doutrina religiosa Cristã a cidade de Coríntios na Grécia (centro de cultura, arte e comércio na época). A passagem trata a mulher como feita para o homem, como um ser secundário na hierarquia da vida religiosa. Diz que o homem para se conectar a Deus deve estar com a cabeça descoberta, mas a mulher deve usar o véu. Rublev aproveita essa passagem e questiona os seus colegas usando a mulher muda como exemplo. Indignado com o lugar dado socialmente à mulher russa, se apegua no ponto que toca os cabelos da mulher, fato que o lembra o domínio dos Tártaros sobre as mulheres Russas. Diante da indiferença dos colegas Andrei dá as costas a muda que está sentada sobre a palha e caminha para a chuva assim como o bufão no início do filme. A chuva e a neve nos filmes do Tarkovski tem um caráter de redenção divina. O Cristo camponês, antes de ser crucificado come a neve como se fosse um maná, um alimento espiritual para suportar a dor proposta.

Os signos da indumentária, da caracterização da personagem quando entra carregando um maço de feno e uma mancha no lábio superior, ressaltada quando o protagonista sai na chuva e ela olha para fora fazendo um gesto no entorno da boca, apontam para a feiticeira que o beijou no isbá. Seu gesto de levar a mão à boca é uma erotização como faz o personagem do filme Acossado do Godard.

“O prazer sexual não se acha ligado apenas à função dos genitais; a boca serve tanto para o beijo como para a alimentação e a comunicação, os olhos percebem não apenas as alterações do mundo exterior que são importantes para a preservação da vida, mas também as características dos objetos que o tornam elegíveis como objetos de amor, seus “encantos” (Freud in “Concepção Psicanalítica do transtorno Psicogênico da Visão” p. 319)

A impossibilidade de agir contra a dura perseguição dos religiosos pelos feiticeiros por uma questão moral de que sua figura representa, como também religioso, cingiu seu olhar para baixo no bote em caminho tangencial ao nado da mulher nua. Incrustado pelo prazer proibido, Andrei fantasia na mulher muda a realização de desejo com a feiticeira, na sua limitação de sentido da palavra Rublev assume uma posição ativa e complementa com seu sentido. Como uma criança que ao brincar pode fazer uso de algum desprazer passado em posição passiva, atuar em posição ativa a elaboração da angústia. Como notou Freud no garoto com o carretel que ao invés de brincar de carrinho, jogava-o preso a uma linha atrás do móvel onde não podia mais ver, dizendo “Fort” (em tradução do alemão para o português seria como “vai”) e puxava de volta dizendo “Da” (em tradução “volta”). Nessa brincadeira a criança estava elaborando, num contexto familiar, a angústia da falta da mãe ao sair para trabalhar. Pela brincadeira, repetitiva em posição ativa, elaborava num plano de fantasia o desprazer que sentia.

Na segunda parte do filme, o irmão mais novo do príncipe se aproveita de uma viagem para Lituânia do mais velho e invade a cidade de Vladimir (centro de cultura e comércio na Rússia na época) com aliança traiçoeira dos Tártaros. Aqui mais uma vez existe o efeito de quebra do simbólico. Se no início do filme Kirill resignificou o cachorro, o irmão mais novo invade a catedral para destruir seu juramento de paz para com o irmão perante a igreja. Mais uma vez temos o cavalo em condições adversas, agora no salto da escada e rolando no chão.

No campo das artes, principalmente a literatura e o cinema, que a construção do enredo faz parte da sua estrutura, por vezes até elementar, encontramos uma espécie de subdivisão do Eu na obra. Do ponto de vista do espectador é a junção dos cacos construídos entre o simbólico e o imaginário

que apontam para o Real impossível. Assim trago a possibilidade dos personagens do Tarkovski serem uma extensão do seu próprio Eu. Os protagonistas criados consistem em uma personalidade densa, afetados por uma questão filosófica que os abstém de se encaixar no presente fílmico posto. Os personagens secundários acabam por valer de extensão ruidosa do que o protagonista não consegue elaborar sozinho. Claro que em uma narrativa clássica, o herói é seguido por seu ajudante, contrariado e perseguido pelo seu inimigo que juntos contra o tempo dado deve ao desenlace a evolução do protagonista que numa expansão nunca volta a ser o que era no início antes da jornada. Mas se tratando dos protagonistas tarkovskianos, para o espectador não há uma identificação direta com a personalidade, diferente de algum personagem anti-herói de algum filme comercial que a falha de caráter, posta de largada, coloca numa identificação humana. Diante de uma impressão nebulosa sobre as reais intenções dos protagonistas tarkovskianos desviamos o olhar para os personagens secundários na tentativa de angariar pistas daquele que começamos a seguir.

Grifo aqui o curioso caso da duplicação do príncipe, atuado pelo mesmo ator, que disputam o mesmo trono. O grão príncipe tem o seu privilégio por ser o primogênito e seu irmão gêmeo disputa pelos privilégios do primeiro. O duplo selado com um beijo de paz diante da igreja, representa o seu poder simbólico por excelência. Simbólico por fazer intersecção entre o imaginário e o real nos registros lacanianos. De um lado temos o amor, ligação entre o simbólico e o imaginário e de outro o ódio ligando o simbólico com o real. De um lado o Grão-príncipe com sua postura passiva e tranquila por ter o seu posto de primeiro garantido socialmente e o irmão com o ódio e em posição ativa no atacar a cidade Vladimir com aliança dos tártaros, o maior inimigo Russo para a época. O ritual do beijo para enxertar a paz (passiva) resulta mais tarde em guerra (ativa) como o beijo de Judas, ou se formos mais longe na impossibilidade do encontro com a imagem do espelho, tema posto em questão no filme “O Espelho” resulta num segundo momento na amputação do simbólico, da perda do contrato social que é mediado pela palavra. Como uma tela de Hieronymus Bosch a invasão da cidade em plano aberto expressa a ideia de violência de origem familiar (como tratou Lacan em “A violência na psicanálise”); a violência é uma imagem do corpo

desmembrado). A invasão foi feita às pressas enquanto o Grão-príncipe viajava, o que reforça ainda mais a ideia da impossibilidade dos dois ocuparem o mesmo trono. O alvo do príncipe foi a igreja de Vladimir. A importância da catedral para a época é a do lugar onde as pessoas depositavam os tesouros e a esperança. Tesouro que para os Tártaros era sinônimo de ouro, mas chegando não encontraram nada além do tesouro dos signico da população local. Do ponto de vista do protagonista, que havia pintado o Juízo final e que agora estava em chamas, o tesouro ali queimado e recalcado ganha a instância de tesouro dos significantes, ou como a psicanálise mesmo associa: a pulsão. Um pequeno detalhe de montagem na cena do beijo na igreja realça o espelhamento da figura do príncipe que no plano médio o chefe da guarda está atrás do irmão mais novo e depois do beijo, em plano fechado o chefe aparece atrás do grão-príncipe. Como a câmera estava no mesmo eixo do plano aberto e o fechado seria um grande erro de continuidade, porém levando em consideração a personalidade metódica do Tarkovski, acho difícil ter deixado passar despercebido. Erro ou não o filme é o que se apresenta, diante dessa montagem reforça ainda mais a presença da imagem espelhada muito abordada no filme “O Espelho”.

O delírio de Andrei na catedral queimada conversando com Teófanos já morto e com a personagem muda fazendo trança nos restos mortais ali amontoados prefiguram alguns elementos. A troca de temperamento com Teófanos, que antes assumia uma postura revoltada com a repetição e a ignorância, aqui na condição de espírito assume uma posição passiva e tolerante diferente de Andrei que em meio da turbulência do Real que o perturba faz um voto de silêncio e diz que não irá mais pintar. O fetichismo com o cabelo dos mortos, plantado na primeira parte do filme como domínio do inimigo que cortavam os cabelos das russas para vender. A mulher muda, como posição da ignorância, aliança do Real com o Imaginário, afeta ao Andrei sob efeito do Real e assume a posição de não-fala: uma urgência sublimatória, um jejum signico que diante da pulsão e sua constante kraft, deve sair da sua linguagem a palavra final: eu vou pintar! Assim como o garoto no prologo do filme Espelho que na seção de hipnose grita “eu posso falar”. Poder nesse caso, não de domínio, mas de se situar dentro da linguagem.

A volta do filho pródigo para o mosteiro, Kirill o invejoso retorna para perto do Rublev. Com o cansaço marcado em seu rosto, implora para o chefe do mosteiro sua piedade e perdão para o regresso. Ao ser aceito, prostrado no chão, um anão comemora sua conquista. Como se Kirill fosse amputado pelo fracasso de sua empreitada e seu fatídico retorno será como uma prisão em replicar as escrituras. A imagem turva e invertida dos Tártaros a cavalo chegando no pátio projetada na parede como no mito da caverna de Platão apresenta um componente icônico da saída da caverna no deslocamento do olhar de Kirill para o furo da onde vem a luz, que se me permitem faço aqui alusão ao significado de trauma em francês que significa furo. Essa é a cena que prediz a travessia da fantasia. Rublev está na parte externa do pátio carregando pedras para aquecer a água. A personagem muda está sentada comendo uma maçã malcheirosa quando os temidos tártaros invadem o mosteiro. Os cachorros brigam pelo resto de comida que eles jogam. Beirando a pilha de lenha a muda tenta roubar a carne dada aos cachorros, mas é surpreendida pelo chefe dos tártaros que a surpreende num tom jocoso, ao pedir para se vestir com suas roupas e a chama para ser sua mulher. Ela o guia pelas rédeas do cavalo até um degrau para alcanças a imagem espelhada na sua armadura da costela. A mulher em condição inferior de expressão, da interdição da fala, se reconhece no espelho e olha para cima e diz sim, em gesto com a cabeça, para o cavaleiro Tártaro. Se no livro de gênesis Eva veio da costela de Adão, aqui a mulher se reconhece e identifica com sua imagem na costela do cavaleiro aceitando seu despretenso pedido de casamento. Rublev ainda tenta segura-la, mas sem sucesso. O aforismo de Lacan sobre o Amor e a impossibilidade de completude – “O amor é dar o que não se tem àquele que não quer” – justapõe a fantasia de Rublev sobre a mulher muda. No primeiro momento, a mulher muda aparece na igreja com palha nas mãos e um sinal na boca, ambos remetendo a feiticeira que, na falta de reação depois do beijo e a culpa da passividade com sua perseguição, somado com a interdição da fala, representando a falha na linguagem direta, falha do simbólico da palavra, preenchido com o sentido fantástico de Rublev que é traído no segundo momento que ela, ao se deparar com sua imagem na armadura, segue seu roteiro em direção oposta.

Em primeiro momento por lembrar da feiticeira se junta a ela, que pela falta da palavra Andrei preenche com seu sentido e em momento de desespero decide se igualar a ela: o silêncio e a ignorância. Mas a fome a levou embora relembrando a frase – “São a fome e amor que movem o mundo” do poeta-filosofo Schiller citado por Freud em *Mal-estar na cultura*.

O final do filme é emblemático por remeter a sua casa da infância que passou anos submersa no rio Volga. O sino, como único elemento que se podia ver da cidade inundada, se tornou símbolo de esperança. O garoto que ousou em mentir, dizendo que sabia o segredo da fundição, consegue, por sua fé construir o sino que irá marcar a reconstrução da cidade. Rublev se identifica com o garoto que está aos prantos no chão, o abraça e diz que voltará a pintar.

Espelho

Sinopse do filme “O Espelho” do Tarkovski:

O Espelho discute a complicada vida espiritual do homem contemporâneo, com suas buscas morais e estéticas. É o mais autobiográfico trabalho do célebre Andrei Tarkovski em que ele reflete suas memórias cheias de angústias, desgraças e alegrias no garoto Alexéi. O filme tem muitos entrelaçamentos com sua vida real e suas relações familiares – o pai de Tarkovski, o poeta Arseni Tarkovski, tem seus poemas lidos por ele, e sua mãe aparece como ela mesma nas lembranças, sonhos e pesadelos de Alexéi.

Ficha Técnica

Roteiro: Andrei Tarkovski, Alexandr Misharin

Direção de Fotografia: Gueorgi Rerberg

Assistente de fotografia: A. Nikolaev, I. Shtanko

Montagem: Ludmila Feiginova

Trilha Sonora: Eduard Artemiev

Figurino: N. Fomina

Som Direto: Semión Litvnov

Diretor de Arte: A. Merukov

Diretor: Andrei Tarkovski

Atores

Margarita Terekhova - Mãe / Natalya

Ignat Daniltsev - Ignat, Alyocha (Alexéi)

Larisa Tarkovskaya – Nadezha

Alla Demidova – Lisa

Anatoli Solonitsyn - médico / pedestre

Tamara Ogorodnikova - Nanny / vizinha / mulher estranha

Yuri Nazarov - treinador militar

Oleg Yankovsky – Pai

Filipp Yankovsky - Alexei com cinco anos

Yuri Sventisov - Yuri Zhary

Tamara Reshetnikova

Innokenti Smoktunovsky – narrador

Arseni Tarkovsky - narrador poesia

Tarkovski e a estética do recalcado

“Pode-se mesmo dizer que com a presença da cortina,
aquilo que está mais além, como falta,
tende a se realizar como imagem.”

J. Lacan

O filme se passa na Rússia e se baseia em fragmentos de sonhos e acontecimentos da infância do autor. Antes de falar do filme – a complicação já se inicia na sinopse – começo com sua ideia de linguagem cinematográfica, o meio onde conseguiu se expressar mais do que simplesmente contar uma história. “*O cinema é um mosaico feito de tempo*” disse o diretor em seu livro teórico*.

Esse filme foi um marco em sua carreira pois, além da proposta de ser autobiográfico, a princípio não saberia dizer qual seria o produto final. A única convicção era a de que a base do seu trabalho seria suas memórias regidas por um sentimento que o atormentava durante toda sua carreira: a angústia com relação a sua família. O filme se desenvolve a partir da incomunicabilidade, não por negação a algum fato concreto, mas por uma deformação na linguagem

verbal. Esse abismo da fala resultou num impasse, não só em seu caso, mas também no de muitos artistas de diversos segmentos que foram obrigados a sair pela tangente e subverter a linguagem que lhes é atravessada. Tarkovski aqui renuncia ao acontecimento como organizador textual. As sequências são manifestações da memória como algo aleatório e heterônimo. O aspecto biográfico se mostra falho com grandes cortes na linearidade como páginas arrancadas de um livro.

Minha proposta, nessa análise fílmica, baseada em textos de Freud e Lacan sobre complexos familiares, é traçar um panorama do que nos é apresentado para entender melhor sobre a psique do protagonista e suas perturbações.

O filme se inicia com Ignat, filho de Aliocha (Alexéi), na sala assistindo a uma sessão de hipnose pela televisão; a cura de um jovem gago. Esse prólogo detém o entrave no discurso, a disfemia da linguagem no conteúdo manifesto refletida na estrutura da história do protagonista que se queixa de angina. Este sintoma implica para Aliocha se abster da fala. Como o filme se trata da memória do protagonista, este que prefere não muito discursar e não se apresentar em *mise-en-scène* na fase adulta, o que resta são os demais personagens o encobrirem na narrativa. Os personagens apresentados são um desdobramento do protagonista. A mãe na tipografia, por exemplo, com medo da palavra errada, nos dá a metáfora do sintoma da angina. Na cena que precede, Marússia pergunta como o filho está e ele responde: *“Nada de mais, só dor de garganta. Há três dias não falo com ninguém. No fundo, ficar sem falar até me faz bem. Palavras não expressariam o que eu sinto. Só saberiam ser sombrias.”*

O uso dos meios de comunicação como o telefone, a tipografia e a televisão, são aproveitados como recursos narrativos, cada qual com sua peculiaridade de extensão do protagonista. A tipografia, como disse, é o medo da palavra errada ou melhor dizendo, o medo do ato falho que consequentemente nos revela o alto nível de censura. Se a tensão do Alexei não aparece de forma explícita nas cenas com a mãe e nem nos diálogos com a mulher, se faz presente na trilha sonora. Esta incorpora não só a melodia, mas também ruídos e efeitos sonoros, próximo da música concreta e muito

referenciada nos filmes de terror. O espectador assiste na espreita de uma tragédia que não acontece a não ser pelas imagens de guerra de telejornal que contrastam com sua pacata infância no campo. A televisão é o anunciado do milagre e da catástrofe. O telefone aparece em dois momentos, ambos para Alexei falar com mais profundidade; primeiro com sua mãe e depois com seu filho.

A atriz que faz o papel da mãe é a mesma que faz o da ex-mulher diferenciando-se unicamente pelo penteado do cabelo: quando solto, é a ex-mulher Natália, e quando preso, a Mãe Marússia. Esse esquema é plantado para trabalhar a semelhança da mulher com a mãe do protagonista; a busca pelo seu primeiro objeto de desejo. Em diálogo, Natália chega a dizer: *“O que busca na sua mãe? Que tipo de relação procura?”*. O questionamento sobre o personagem traz o complexo de Édipo, o recalcado desejo pela mãe transferido de forma fantasmática sobre ela, que não sustenta sua demanda e vive um casamento fracassado.

O complexo de Édipo é uma releitura do mito, escrito por Sófocles, no qual o personagem mata o pai e casa-se com a mãe, para tratar da universalidade da interdição do incesto. Para a psicanálise, o bebê, objeto do gozo da mãe, recebe através da afetividade e carinho a introjeção da libido que a princípio, por falta da plena consciência do “Eu”, chamado nesse primeiro momento de sujeito biológico, tem seu corpo todo como falo da mãe. As pulsões genitais só atingem seu apogeu no quarto ano de vida, numa puberdade psicológica, ainda que prematura e diferente da puberdade fisiológica, a criança por desejo sexual ao objeto mais próximo, no caso o genitor do sexo oposto que atende ao seu interesse, gera a frustração dessas pulsões e fornece a base desse complexo; frustração esta que, como um nó, é recalcada no inconsciente. A função do pai, como representante da lei, é a de “castrar” o filho, delimitar de forma psicológica como não sendo o único objeto de gozo da mãe. Nesse momento a criança, como sujeito castrado, deve tomar consciência do Eu, como nos mostra Lacan em seu texto “Estádio do espelho”:

“Basta compreender o estágio do espelho como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação

*produzida no sujeito quando ele assume uma imagem – cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo imago. (...) A função do estádio do espelho revela-se para nós, por conseguinte, como um caso particular da função da imago, que é estabelecer uma relação do organismo com sua realidade – ou, como se costuma dizer, do Innenwelt com o Umwelt. ”**

As poesias de Arseni Tarkovski (pai do diretor), declamadas por ele mesmo, entram no filme em “voz over”, efeito narrativo popularmente conhecido como “voz de Deus”, geralmente usada por uma narração detentora de uma consciência superior à dos personagens. Dado que podemos grifar o pai como um ser antológico no filme, afastado em boa parte da infância a serviço militar. A cena do espanhol na casa de Aliocha, imitando o toureiro Palomo Linares, é uma metáfora da despedida. Este coadjuvante interpreta a última apresentação vista por ele e seu pai. A tourada como a disputa de território entre pai e filho que agora se fende em outro rumo; o da guerra.

Na cena do garoto Aliocha folheando um grande livro com as obras de Leonardo Da Vinci, acelerado pela irmã que o condena por inveja de tê-lo roubado, é surpreendido pelo grito do pai que acaba de regressar. Ao correr, todo afoito, o garoto tropeça na raiz de uma árvore e imediatamente se levanta para encontrá-lo. A queda brusca traz o choque do retorno do pai ausente. Durante o abraço vemos em seus olhos um sentimento ambivalente, feliz pelo reencontro, porém enrijecido pela volta do seu rival. O garoto olha para a mãe, porém no lugar desta, para representá-la no contra plano, está o quadro “*Ginevra Benci*”*. O sorriso Leonardesco deste retrato é semeado no filme assim como uma arma é apresentada num suspense policial antes do crime. Tarkovski dizia se encantar por esta pintura justamente pelo sentimento para além do bonito e feio; seu ar diabólico.



No texto “Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci (1910)”, Freud traça uma patografia do artista através de sua primeira recordação, que segundo ele próprio, não saberia dizer se foi um sonho ou se de fato ocorreu, quando um abutre pousou em seu peito enquanto estava no berço e com a cauda massageou sua boca e depois voou. Esse fato instigou o pintor ao estudo compulsivo sobre as aves e voos chegando até um determinado momento a sobrepujar sua dedicação ao ofício de pintura. Freud interpreta a lembrança como encobridora de algo que é reflexo de uma fantasia de felação. Lacan, em seu seminário 4, sintetiza:

“Com toda probabilidade Leonardo não teve outra presença além da materna e, sem dúvida, não teve outros elementos de sedução sexual senão o que ele chama de beijos apaixonados da mãe, nem outro objeto que pudesse representar o objeto de seu desejo além do seio materno.(...) O fato de que a criança, isolada na confrontação dual com a mulher, se vê ao mesmo tempo defrontada com o problema do falo como falta para sua parceira feminina, isto é, no caso, para a parceira materna, eis em torno do que gira tudo o que Freud elucubra a propósito de Leonardo da Vinci.”

Quando o artista estava quase deixando a pintura de lado para se dedicar totalmente aos seus experimentos científicos, ele conheceu a mulher do florentino Francesco del Giocondo (a modelo de Mona Lisa) e encontrou em seu

sorriso o que lhe faltava: uma síntese da sua recordação que apontava para a busca do primeiro objeto perdido da ordem do desejo. O sorriso acabou se replicando em outras obras e se tornou praticamente sua assinatura.

Toda essa história nos serve para a cena em que o garoto e sua mãe vão até a casa de uma vizinha. O personagem adolescente, desajustado, com os pés descalços e sujos de lama entra e espera na sala, enquanto Marússia vende algumas joias no outro cômodo. Sozinho, de frente para o espelho, contempla sua imagem, a luz se altera para maior dramaticidade. É nesse momento que ele encara a própria imagem como sendo o “outro”, representante do eu, seguida pela sua mãe que degola o galo olhando para nós espectadores. O interessante aqui é que na ausência paterna o símbolo da interdição foi através da mãe. Segundo o diretor, foi uma espécie de perde-ganha com o público, mas que se possível tiraria fora do filme, achou a interpretação demasiada no *slowmotion*. A meu ver esse plano é indispensável. É nele que a mãe nos olha com o sorriso Leonardesco com as penas em seus cabelos desarrumados e nos castra!

No texto “*Totem e Tabu*”, Freud discorre sobre a importância desses termos como base social e religiosa. Totem como símbolo animal ou vegetal escolhido para representar o nome dos grupos em tempos primevos seguida de alguns tabus que de maneira ampla abraçam a quase todas as culturas primitivas:

“Num tempo primitivo, os homens viviam no seio de pequenas hordas, cada qual submetida ao poder despótico de um macho que se apropriava das fêmeas. Um dia, os filhos da tribo, rebelando-se contra o pai puseram fim ao reino da horda selvagem. Num ato de violência coletiva, mataram o pai e comeram seu cadáver. Todavia, depois do assassinato, sentiram remorso, renegaram sua má ação e, em seguida, inventaram uma nova ordem social, instaurando simultaneamente a exogamia (ou renúncia à posse das mulheres do totem) e o totemismo, baseado na proibição do assassinato do substituto do pai (o totem) (...) Sob essa perspectiva, o complexo de Édipo, trazido à luz pela psicanálise, nada mais é, segundo Freud, do que a expressão dos desejos recalçados (desejo do incesto e desejo de matar o pai) contidos nos dois tabus próprios do totemismo: a proibição do incesto e a proibição de matar o pai-totem.”

Assim, ele é universal, uma vez que traduz as duas grandes proibições fundadoras de todas as sociedades humanas. ”

Freud trabalha em seu texto o sentimento ambivalente sobre o totem que, mesmo havendo a proibição de se alimentar daquele animal, o mesmo era sacrificado em rituais de expiação, e também o tabu, em se relacionar com as mulheres do mesmo grupo como uma lei para evitar o incesto. No capítulo “o retorno do totemismo na infância”, Freud cita o texto do Sandor Ferenczi, “um pequeno homem-galinha” como exemplo em que o totem foi aliado na linguagem da criança. O garoto Arpad quando tinha dois anos foi urinar no galinheiro e uma galinha bicou próximo do seu órgão genital. Um ano depois, ao retornar ao local, o garoto se mostrou fixado pelas galinhas trocando a fala por cacarejo. Aos cinco anos, quando foi analisado, notou-se a ambivalência do sentimento pelo animal nas brincadeiras, na qual matava as galinhas de brinquedo e dançava por horas como um ritual; por fim, deitava com elas, as alisando e limpando. Algumas de suas falas como: “Meu pai é um galo” ou “Agora sou pequeno, sou pintinho, quando crescer vou ser uma galinha e quando crescer mais ainda vou ser um galo” ajudou o analista associar ao complexo de Édipo e de Castração, simbolizado pela linguagem totêmica. Ele havia formado seus desejos objetivos segundo o modelo de vida das galinhas, que satisfazia sua curiosidade sexual dirigida à vida familiar humana.

O aparecimento de aves em geral no filme é significativo, mas o destaque é para o galo. Este uma vez degolado, símbolo da interdição, se equipara ao Aliocha adulto deitado na maca do consultório com queixa de Angina, na qual o plano do seu corpo se detém até o pescoço. Não apenas nesse momento, mas em nenhuma outra cena o personagem aparece na fase adulta, sempre que está presente é no extraplano. Outro exemplo é a cena final: no plano aparece a janela da casa da infância pelo lado de dentro, nela estão apoiados dois ovos e um livro aberto. A criança, do lado de fora, sai em perspectiva do livro segurando uma pena, vai ao encontro de sua mãe e sua irmã. Eles caminham juntos até que Aliocha se detém e solta um grito. Uma expressão primitiva como a do Tarzan que foi criado pelos animais, exatamente como um galo canta ao amanhecer.

Em diálogo com a mãe por telefone, no início do filme, o personagem pergunta quando foi o incêndio na granja e também o ano que o seu pai foi embora. A mãe afirma que ambos os episódios foram no mesmo ano, daí a identificação com o galo como substituto do pai. Desde que este foi embora não teve mais galo, não houve mais relação sexual com a mãe. A mesma janela que descrevi há pouco é erotizada quando o galo penetra quebrando o vidro. Esta é uma representação de uma cena primária, o vidro quebrando nos remete à impressão de violência do coito para a criança.

O protagonista descreve para a ex-mulher um sonho recorrente em sua vida: *“ele, quando pequeno, tentando entrar na casa, a mesma onde nasceu na sala de jantar em cima de uma toalha engomada, mas algo lhe impede de entrar”*. Essa é uma lembrança encobridora, aparentemente insignificante, mas que por deslocamento mascara a lembrança recalcada. A casa é a substituta da imago materna, sua tentativa em entrar é seu desejo em retornar ao ventre. A toalha descrita é representada em outra cena no último sonho. O garoto entra nessa casa, nela não há nenhuma mobília apenas toalhas penduradas e a cada movimento progressivo da câmera vamos atravessando o véu em busca do objeto perdido. Por fim, temos o reflexo da imagem do garoto Aliocha no espelho tomando leite na jarra. Aqui faço uma citação do seminário 4 de Lacan sobre a importância do véu no fetichismo para figurar o que falta para além do objeto.

“O que constitui o fetiche, o elemento simbólico que fixa o fetiche e o projeta sobre o véu, é retirado especialmente da dimensão histórica. Este é o momento da história onde a imagem se fixa. (...) A lembrança encobridora, o Deckerinnerung, não é simplesmente um instantâneo, é uma irrupção da história, um momento que ela se detém e se congela e onde, ao mesmo tempo indica a continuação do seu movimento para além do véu. A lembrança encobridora está ligada à história por toda uma cadeia, ela é uma parada nessa cadeia e é nisso que é metonímica, pois a história, por sua vez, continua. Detendo-se ali, a cadeia indica sua sequência a partir da velada, sua sequência ausente, a saber, o recalque em questão, como Freud diz claramente. ”

Tarkovski teve como meta filmar na mesma casa onde nasceu. Para isso teve que reconstruí-la pois se encontrava em ruínas. A contradição é que no

filme esta casa, a mesma que é usada como representante da imago materna, é filmada desmoronando no primeiro sonho em que a mãe lava os cabelos. O deslocamento dos pais na cena é um exemplo de metonímia, o que estava acontecendo de fato ali foi censurado e por substituição temos a casa desmoronando.

Uma personagem secundaria que não poderia deixar de citar é a adolescente ruiva que foi seu amor juvenil. A personagem, mesmo não tendo fala, aparece em dois momentos cruciais para se trabalhar a saída do complexo de Édipo. Em uma ligação para o filho Ignat, Aliocha comenta esse enamorar e o ciúmes que sentia quando o professor de instrução de guerra a paquerava. Na cena seguinte temos o jovem protagonista na aula militar. Um dos alunos joga uma granada de mentira próximo de onde estavam os demais colegas. O professor em atitude heroica agarra a granada para salvar a classe. Um dos alunos revela a brincadeira e ele se recompõe envergonhado. Por seguinte temos uma imagem jornalística de guerra de um homem nu cercado de soldados armados descendo um barranco com um baú nas costas. Uma bomba estoura no extraplano e o rapaz cai no chão. Esta cena reafirma o sentimento de querer extinguir o seu oponente. O professor não morreu, porém, sua vergonha como a do escravo nu que desce o barranco, deixou Aliocha em uma situação favorável.

A segunda vez que esta garota ruiva aparece é na já citada cena da mãe com o galo. Quando esta o degola inicia, um jogo de espelhos se movimentando e diante de uma cômoda com toalhas engomadas com uma porta de espelho, ao se fechar vemos a imagem da garota ruiva, que até então não fazia parte da cena, olhando para nós expectadores assim como a mãe o fez. O detalhe da cômoda com toalhas e uma porta de espelho que reflete a ruiva emparelhada com a mãe que de maneira simbólica intercepta o amor incestuoso mostra o desvio ou a sobreposição desse sentimento recalcado para uma outra pessoa; no caso a adolescente.

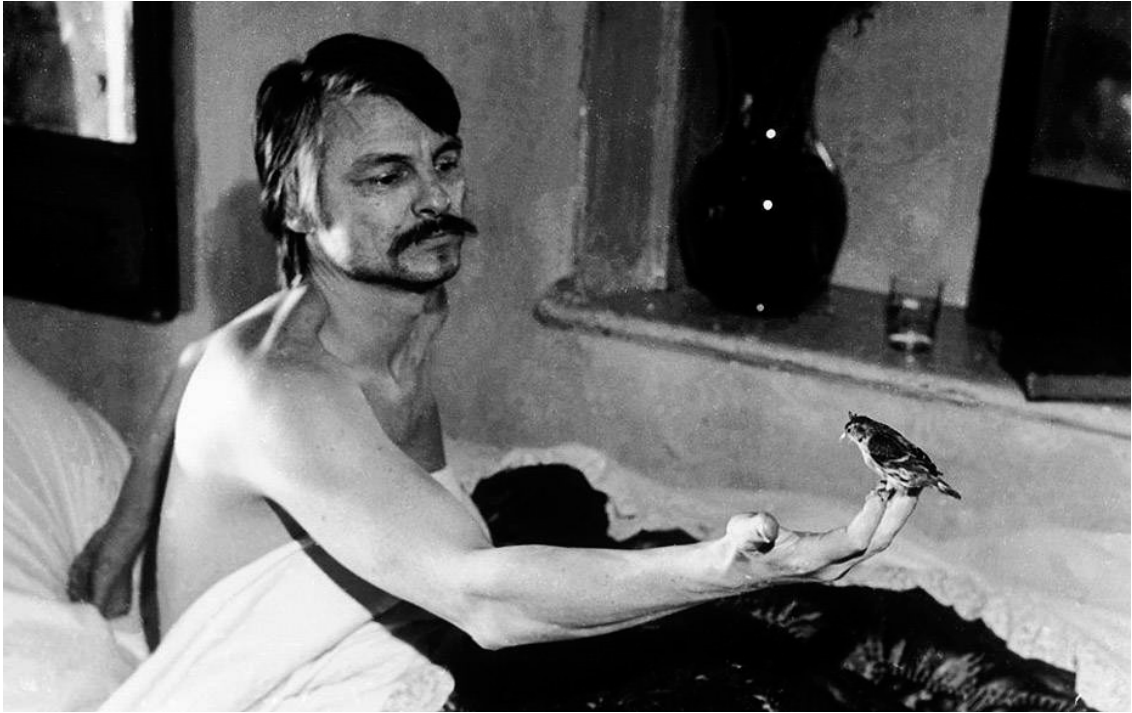
A angústia de Tarkovski estava diretamente ligada ao desamparo e sua obra não nega. Segundo Freud

“No caso do afeto angústia (...) acreditamos que se trata do ato do nascimento, no qual se dá aquele agrupamento de sensações corporais que se tornou para nós o modelo do efeito gerado por um perigo de vida e que, desde então, repetimos sob a forma do estado de angústia. ”

O diretor elaborou nesse filme a estética do recalcado. Assumiu uma narrativa sob condensações e deslocamentos e não se preocupou em desdobrar o conteúdo latente, mas elaborou uma linguagem poética em cima do conteúdo manifesto, para todo aquele que assistir poder contemplá-la como seu próprio imaginário. A universalidade do tema faz do filme um espelho alegórico com imagens que costuram a falta. Foi sua resposta às montagens convencionais, ao sentido único e interpretativo, fora do argumento daqueles que afirmam que ao término de um filme o que sobra é o enredo; para Tarkovski o que sobra é a experiência. Finalizo com um trecho do poema de Arseni Tarkovski declamado no início do filme:

*“Todo instante que passávamos juntos
Era uma celebração, como a Epifania,
No mundo inteiro, nós dois sozinhos.
Eras mais audaciosa, mais leve que a asa de um pássaro,
Estonteante como uma vertigem, corrias escada abaixo
Dois degraus por vez, e me conduziás
Por entre lilases úmidos, até teu domínio,
No outro lado, para além do espelho.”*

(Arseni Tarkovski)



Referência Bibliográfica

- Freud, Sigmund - Delírio e sonhos na Gradiva de W. Jensen (1907) – in Obras Completas, volume 8. 1ºed.-São Paulo: Companhia das Letras, 2015
- Freud, Sigmund – O Fetichismo (1927) – in Obras Completas, volume 17 – 1ºed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- Freud, Sigmund – Três Ensaio Sobre a Teoria da sexualidade (1905) – in Obras Completas, volume 6 – 1ºed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2016
- Freud, Sigmund – Recordar, Repetir, Elaborar – in Obras Completas, volume 10 – 1º ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2010
- Freud, Sigmund – O Escritor e a Fantasia (1908) – in Obras Completas, volume 8 – 1º ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015
- Freud, Sigmund – As Fantasias Históricas e Sua Relação com a Bissexualidade (1908) – in Obras Completas – 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015
- Freud, Sigmund – Sobre as Teorias Sexuais Infantis (1908) – in Obras Completas – 1º ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015
- Freud, Sigmund – Além do Princípio do Prazer (1920) – in Obras Completas – 1º ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2010
- Lacan, Jacques, O Seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud, 1953-1954 – 2ºed.- Rio de Janeiro: Zahar, 2009
- Lacan, Jacques, O Seminário, livro 2: os escritos técnicos de Freud, 1953-1954 – 2ºed.- Rio de Janeiro: Zahar, 2009
- Lacan, Jacques, A Lógica da Fantasia, in Outros Escritos – Rio de Janeiro: Zahar, 2003
- Arrivé, Michel – Linguagem e Psicanálise, Linguística e Inconsciente: Freud, Saussure, Pichon, Lacan – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999
- Rudge, Ana Maria – Pulsão e Linguagem: esboço de uma concepção psicanalítica do ato – Rio de Janeiro, 1988

Jorge, Marco Antonio Coutinho - Fundamentos da Psicanálise, volume 1 – As bases conceituais, Zahar, 2000

Jorge, Marco Antonio Coutinho - Fundamentos da Psicanálise, volume 2 – A Clínica da Fantasia, Zahar, 2010

Jorge, Marco Antonio Coutinho - Fundamentos da Psicanálise, volume 3 – A Prática Analítica, Zahar, 2017

Capanna, Pablo - Andrei Tarkovski: El Ícono y la Pantalla – 1º ed. – Mar del Plata: Letra Sudaca Ediciones, 2016

Tarkovski, Andrei - Diários: 1970-1986 – São Paulo: É Realizações, 2012

Tarkovski, Andrei - Esculpir o tempo – 2ºed. – São Paulo : Martins Fontes , 1998

Metz, Christian - A significação do cinema – 2ºed. São Paulo: Perspectiva, 2014

Metz, Christian - O significante imaginário – Lisboa: Livros Horizonte, 1980