

Miriam Chiara Oliveira dos Santos

A POÉTICA DO TEMPO

NAS INSTANTÂNEAS DE ANDREI TARKÓVSKI



Universidade Federal de Minas Gerais

Escola de Belas Artes

Mestrado em Artes

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

MIRIAM CHIARA OLIVEIRA DOS SANTOS

A Poética do Tempo
nas instantâneas de Andrei Tarkóvski

BELO HORIZONTE
2016

MIRIAM CHIARA OLIVEIRA DOS SANTOS

A Poética do Tempo
nas instantâneas de Andrei Tarkóvski

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora: Maria do Céu Diel de Oliveira.

BELO HORIZONTE
2016

Chiara, Miriam, 1986-

A poética do tempo nas instantâneas de Andrei Tarkóvski
[manuscrito] / Miriam Chiara Oliveira dos Santos. 2016.
112 f. : il.

Orientadora: Maria do Céu Diel de Oliveira

Dissertação (mestrado) Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes, 2015.

1. Tarkovski, Andrei, 1932-1986 Teses. 2. Fotografia Teses.
3. Tempo na arte Teses. 4. Percepção visual do movimento Teses.
4. Imagem (Filosofia) Teses. 5. Arte Filosofia Teses. I. Oliveira, M.
C. D., 1962- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas
Artes. III. Título.

CDD 770.1

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **MIRIAM CHIARA OLIVEIRA DOS SANTOS** Número de Registro **2014663356**.

Título: "A POÉTICA DO TEMPO NAS INSTANTÂNEAS DE ANDREI TARKÓVSKI"



Prof. Dra. Maria do Céu Diel de Oliveira – Orientadora - EBA/UFMG



Prof. Dr. Marcelo Kraiser – Titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. Marco Antonio Farias Scarassatti – Titular – FAE/UFMG

Belo Horizonte, 14 de Dezembro de 2015

Para Myrian Regina e Nelson Augusto.

AGRADECIMENTOS

Myrian Regina e Nelson Augusto, meu pai e minha mãe. Pelo apoio incondicional durante os anos desta pesquisa. Pela paciência, carinho e inspiração para seguir realizando os meus sonhos com sinceridade e trabalho. Pelo amor e fé a mim dedicados, cada um à sua maneira.

Myrian Eny, minha avó. Por ser um exemplo de lealdade, amor e alegria. Por apoiar as minhas escolhas, sempre me respeitando e me ensinando a cada gesto.

Eduardo Santos, meu amor. Por acompanhar cada momento desta pesquisa, me incentivando e suportando as minhas incertezas. Por dividir comigo as angústias e alegrias do saber, assim como a vontade de aprender sempre mais.

Aos meus amigos e colegas, que participaram deste trabalho com sugestões, diálogos e trocas das mais diversas. Especialmente àqueles que estiveram próximos e interessados, lendo e confiando no meu sucesso. Como – *Adriana Bicalho, Bruna Mibielli, Tomaz Carvalho, Adolfo Cifuentes, Tida Carvalho, Leticia Marçal, Karina Marçal, Gladston Costa, Vanessa Oliveira, Ludmila Porto, Bruno Bueno, Daniel Bowie*, – dentre muitos outros que eu não poderia enumerar.

Aos meus queridos professores, que direta ou indiretamente influenciaram este trabalho. Por ajudar a manter acesa a minha chama interior, inspirando paixão e interesse pela arte. Servindo como modelo profissional de generosidade e dedicação, dentro e fora da sala de aula. Como – *Marcelo Kraiser, Marco Scarassatti, Ana Lúcia Andrade, Marcos Hill, Antônio Pinelli, Martin Ross, Agnaldo Farias, Maurício Lissovsky* – dentre outros que eu tanto admiro.

Especialmente à *Maria do Céu*, minha orientadora. Por essa bela jornada a mim confiada. Pelo carinho e generosidade em ensinar, apresentando as mais belas referências – que servirão para toda a vida. Por inspirar a mim e a muitos outros, que tiveram a sorte de te conhecer.

A todos Muito Obrigada.

O absoluto deseja manifestar-se e manifesta-se no tempo [...]

O tempo é um problema para nós, um terrível e exigente problema, talvez o mais vital da metafísica; a eternidade, um jogo ou uma fatigada esperança.

Jorge Luis Borges – *História da Eternidade*.

RESUMO

A presente dissertação investiga as formas de aparição do tempo nas imagens de Andrei Tarkóvski, sobretudo suas polaroides feitas entre 1979 e 1984. Nelas, experimenta-se o tempo a partir de uma imagem fixa ou, de acordo com Platão, como *imagem móvel da eternidade*. Considera-se que o fenômeno temporal esteja presente no poder de ressonância destas fotografias, pois reacendem, como uma lembrança esmaecida, as recordações do observador. São *imagens agentes*, segundo a definição de Cícero, que evocam não só os seres e lugares que apresentam como a atmosfera que os circunda. O tempo condensado na imagem e seu movimento aparente serão discutidos em diálogo com a obra de outros artistas, já os elementos constitutivos do tempo – memória, instante e eternidade – serão pensados à luz de filósofos como Platão, Plotino, Santo Agostinho e o próprio artista. O aspecto espiritual na arte tangencia todo o pensamento de Tarkóvski sobre o tempo. Tratar-se-á, por fim, da noção de *Ekphrasis* - sua relação com a imagem da ausência - e a maneira com que o artista relacionou a falta de plenitude do homem com o esvaziamento de sua experiência com o tempo.

PALAVRAS-CHAVE: *Andrei Tarkóvski; Poética do Tempo; Fotografia; Memória; Instante; Eternidade.*

ABSTRACT

The following dissertation investigates the forms of time as they appear in Andrei Tarkovsky's photographs, and especially in his Polaroid snapshots made between 1979 and 1984. In them, one experiences time from a still image or, according to Plato, as mobile images of eternity. It is considered here that the temporal phenomenon is present in their power of resonance because it reawakens the observer's memories as a faint reminder. They are *images agents*, as defined by Cicero, they evoke not only beings and places but the atmosphere that surrounds them. The condensed time on the image and its apparent motion will be discussed in dialogue with the work of other artists. Time's constituent elements - memory, eternity, instant - will be explored in the light of philosophers such as Plato, Plotinus, Sant Augustine and the artist himself. Art's spiritual aspect touch all of Tarkovsky's thought about time. Finally, we'll approach the notion of *Ekphrasis* – its relationship with the image of absence – and the way in which the artist linked the lack of plenitude of man with the emptying of his experience of time.

KEYWORDS: *Andrei Tarkovsky; Poetics of Time; Photography; Memory; Moment; Eternity.*

LISTA DE IMAGENS

Figura 1	20
TARKÓVSKI, Andrei. <i>Otricoli, outubro, 1982</i> . Fotografia polaroide. 11x9cm. (<i>Instantâneos: Tarkóvski – Cosac Naify, 2012. Imagem 19</i>).	
Figura 2	36
MASACCIO. <i>O Pagamento do tributo</i> . Florença, Santa Maria del Carmine, capella Brancacci, 1406. Afresco. (Imagem de: http://wikipedia.org).	
Figura 3	38
CARAVAGGIO. <i>O sacrificio de Isaac</i> . Florença, Galleria degli Uffizi, 1603. Óleo sobre tela. 104x135cm. (Imagem de: http://wikipedia.org).	
Figura 4	40
BRESSION, Henri Cartier. <i>Derriere la Gare Saint-Lazare</i> . Revista Time, "The Photo of the Century", 1932. Fotografia p&b. (Imagem de: http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,994878,00.html).	
Figura 5	42
REJLANDER, Oscar Gustave. <i>Os dois caminhos da vida (Two ways of life)</i> , 1857. Fotografia p&b. Composição a partir de 32 negativos diferentes. (Imagem de: http://wikipedia.org).	
Figura 6	46
TARKÓVSKI, Andrei. <i>Miásnoie, 26 de setembro, 1981</i> . Fotografia polaroide. 11x9cm. (<i>Instantâneos: Tarkóvski – Cosac Naify, 2012. Imagem 20</i>).	
Figura 7	52
TARKÓVSKI, Andrei. <i>Perto de Ciattaduale, Igreja Submersa, novembro, 1982</i> . Fotografia polaroide. 11x9cm. (<i>Instantâneos: Tarkóvski – Cosac Naify, 2012. Imagem 46</i>).	
Figura 8	54
TARKÓVSKI, Andrei. <i>Bagno Vignoni, novembro, 1982</i> . Fotografia polaroide. 11x9cm. (<i>Instantâneos: Tarkóvski – Cosac Naify, 2012. Imagem 47</i>).	
Figura 9	56
TARKÓVSKI, Andrei. <i>Larissa Tarkóvskaia e Dak, Miásnoie, 26 de setembro, 1981</i> . Fotografia polaroide. 11x9cm. (<i>Instantâneos: Tarkóvski – Cosac Naify, 2012. Imagem 17</i>).	

Figura 10	58
TARKÓVSKI, Andrei. <i>Larissa Tarkóvskaia e Dak, Miásnoie, 26 de setembro, 1981</i> . Fotografia polaroide. 11x9cm. (<i>Instantâneos: Tarkóvski – Cosac Naify, 2012</i> . Imagem 12).	
Figura 11	60
TARKÓVSKI, Andrei. <i>Miásnoie, 26 de setembro, 1981</i> . Fotografia polaroide. 11x9cm. (<i>Instantâneos: Tarkóvski – Cosac Naify, 2012</i> . Imagem 11).	
Figura 12	75
TARKÓVSKI, Andrei. <i>Cão Dak, Miásnoie, setembro, 1980</i> . Fotografia polaroide. 11x9cm. (<i>Instantâneos: Tarkóvski – Cosac Naify, 2012</i> . Imagem 38).	
Figura 13	81
TARKÓVSKI, Andrei. <i>Gato Grisha, San Gregório, junho, 1984</i> . Fotografia polaroide. 11x9cm. (<i>Instantâneos: Tarkóvski – Cosac Naify, 2012</i> . Imagem 41).	
Figura 14	83
TARKÓVSKI, Andrei. <i>San Gregório, 24 de novembro, 1983</i> . Fotografia polaroide. 11x9cm. (<i>Instantâneos: Tarkóvski – Cosac Naify, 2012</i> . Imagem 40).	
Figura 15	85
TARKÓVSKI, Andrei. <i>San Gregório, 24 de novembro, 1983</i> . Fotografia polaroide. 11x9cm. (<i>Instantâneos: Tarkóvski – Cosac Naify, 2012</i> . Imagem 36).	
Figura 16	87
TARKÓVSKI, Andrei. <i>Cão Dak, Miásnoie, setembro, 1980</i> . Fotografia polaroide. 11x9cm. (<i>Instantâneos: Tarkóvski – Cosac Naify, 2012</i> . Imagem 1).	
Figura 17	91
GARDNER, Alexander. Retrato de Lewis Payne, 1865. Fotografia p&b. (Imagem de: BARTHES, Roland. <i>A Câmara Clara: nota sobre a fotografia</i> ; tradução de Júlio Castañon Guimarães. – Rio Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.143).	
Figura 18	93
ATGET, Eugène. <i>Entrada ao pátio, cour du Dragon, na rue du Dragon, Paris 6, Paris, cerca de 1912-1913</i> . Fotografia p&b. (Imagem de: http://moma.org/).	
Figura 19	96
TARKÓVSKI, Andrei. <i>Miásnoie, 26 de setembro, 1981</i> . Fotografia polaroide. 11x9cm. (<i>Instantâneos: Tarkóvski – Cosac Naify, 2012</i> . Imagem 8).	

Figura 20 99

TARKÓVSKI, Andrei. *Perto de Bagno Vignoni, agosto, 1979*. Fotografia polaroide. 11x9cm. (*Instantâneos: Tarkóvski* – Cosac Naify, 2012. Imagem 21).

Figura 21 102

FRAMPTON, Hollis. *Nostalgia*.1971.Video, 38 minutos. (*colagem de frames retirados do vídeo*: <http://youtube.com/watch?v=voMDL1TgTh4>).

Figura 22105

SANMARTINO, Giuseppe. *O Cristo Velado*. Capela Sansevero, em Nápoles, 1753. Escultura em Mármore.180x80x50cm. (Imagem de: <http://wikipedia.org>).

Figura 23106

TICIANO. *A Virgem e o coelho*. Museu du Louvre, 1530. Óleo sobre tela. 71x85cm. (Imagem de: <http://wikipedia.org>).

Figura 24107

TARKÓVSKI, Andrei. *Autorretrato, San Gregório, 23 de novembro, 1983*. Fotografia polaroide. 11x9cm. (*Instantâneos: Tarkóvski* – Cosac Naify, 2012. Imagem 60).

SUMÁRIO

PRÓLOGO.....	15
PRINCÍPIO POÉTICO.....	22
LATÊNCIA.....	29
INSTANTE.....	32
REMINISCÊNCIAS.....	48
TEMPO E ETERNIDADE.....	62
MOVIMENTO E MONTAGEM.....	72
TEMPO INTERIOR.....	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
ANEXOS.....	105
REFERÊNCIAS.....	108

PRÓLOGO

Em 2012, viajei a São Paulo para visitar as exposições em cartaz. Era ano de Bienal e, além deste programa, visitei o MASP. Caminhei pelo acervo do museu e resolvi passar pelas exposições temporárias. Eis que me deparei com *Luz Instantânea: Polaroides de Andrei Tarkóvski*¹. Entrei e fiquei imediatamente tocada. Eu conhecia aquelas imagens, aquela luz, aqueles lugares, mas de onde? Eram 80 fotografias pequenas de paisagens, ambientes internos de uma casa e algumas pessoas. Pareciam fotos caseiras, de família, mas sabia que eram muito mais do que isso.

Andrei Tarkóvski (Андрей Арсеньевич Тарковский, 1932 - 1986), na época, era um estranho – o nome de alguém significativo que eu não conhecia muito bem. Lembrava-me vagamente de algumas cenas do seu filme *O Sacrifício* (*Offret*, Suécia/ França/ Reino Unido, 1986): um lento movimento de câmera, que mais se assemelhava a uma pintura em movimento, de um local azulado de onde surgia um menino, em meio à neblina e só. Não me lembrava de mais nada do filme, apenas desse tempo, desse quadro, que mais parecia um sonho, um delírio. Custei a imaginar que depois de vários anos fosse ver as fotografias desse diretor.

Vivi na exposição uma experiência que se revelou uma *experiência plena*² com a imagem. Fui tocada por cada uma delas, de uma forma que não poderia descrever. Sabia que havia encontrado ali o segredo que buscava e que iria me acompanhar; mais que isto, tinha encontrado o meu *autor forte*³. Saí com a certeza de não estar mais sozinha como artista,

¹ Essa exposição fazia parte da programação da 36ª Mostra Internacional de Cinema / 36th São Paulo International Film Festival - 2012.

² *A experiência plena* é uma ideia filosófica que conjuga a *experiência* diante de uma obra de arte com diferentes correntes filosóficas – os da teoria da percepção sensorial, os da teoria da arte e os da filosofia da Beleza (Estética). No caso a experiência plena ou no original *experience-at-all* é um conceito que foi organizado por Gunther Poltner e apresentado pelo professor Dr. Martin Ross, em novembro de 2014, na palestra intitulada *Filosofia nas Artes – Imagens e o Conceito de Tempo*, em Belo Horizonte – Espaço 422 Cultural. Disponível em <http://espaco422.com.br/espaco422_cultural/> acessado em 15 de novembro de 2015.

³ *Autor Forte* é um conceito emprestado de Harold Bloom. Retirado de seu livro *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Nesse livro ele discorre sobre a influência literária em diferentes épocas e lugares e como cada autor encarou a influência exercida por seus antecessores. BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

percebi que aquelas eram as fotografias que queria fazer: despreziosas e ao mesmo tempo profundas, reunindo o banal ao extraordinário, o mundo material ao espiritual.

Eram imagens cotidianas, mas que guardavam o segredo sobre a vida, sobre a existência dos homens. Carregadas de afetos, de silêncios e de estados de espírito. Imagens poéticas capazes de transportar quem as contempla para outro lugar, fora do *ser* ou para mais dentro dele, extrapolando o tempo da vida, vislumbrando a eternidade.

“A experiência plena com a imagem concede a orientação para que possam ser suscitadas questões filosóficas a partir dela. Permite-nos fazer estas perguntas e reconhecer que ser significa revelar-se, abrir-se para o mundo”⁴. Ver as polaroides de Tarkóvski fez-me pensar novamente sobre o tempo nas imagens. Pensar como o tempo é marcado pelo ritmo da sua duração no observador, como um andamento para a elaboração da imagem.

Santo Agostinho, em “Confissões XI”⁵, escreveu que o tempo é uma distensão do próprio espírito – a percepção da sucessão contínua no campo da consciência, com aspecto de localização e de anterioridade, pautada pela memória. Este entendimento do tempo foi usado pelo diretor e encadeou as imagens e sua pregnância individual, que seguiram uma ordem compositiva guiada pela percepção do tempo no interior do sujeito. O tempo subjetivo regia as imagens poéticas de Tarkóvski, essa foi minha primeira suspeita.

Difícilmente uma arte visual, que utiliza cores e figuras no espaço, é capaz de compartilhar códigos das artes consideradas temporais. Respeitando as especificidades de cada meio, em Tarkóvski percebi que as fronteiras entre as artes, estipuladas por Lessing⁶, não faziam mais sentido. Essas fronteiras separavam as artes temporais (música, poesia e teatro) das artes espaciais (escultura e pintura). Vendo as polaroides de Tarkóvski, revisei essas categorias e divisões para entender porque elas não faziam mais sentido. Pensei sobre as representações de

⁴ ROSS, 2014. Trecho transcrito pela autora, da palestra do Prof.Dr.Martin Ross, ainda sobre a explicação da noção de *experiência plena*. Ir a nota 2 do presente texto, na página 15.

⁵ AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. 1. ed. São Paulo: Paulus, 1997. p.355.

⁶ Lessing, em seu livro de 1766 – *Laocoonte ou Sobre as fronteiras da pintura e da poesia* –, detém-se nas duas expressões artísticas para explicitar os recursos expressivos com que contam as artes para transmitir sensações e sentimentos. E defende a separação entre as *artes do tempo* e as *artes do espaço*, a partir das especificidades de cada campo e do respeito aos seus respectivos limites. LESSING, G. E. *Laocoonte ou Sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva.). São Paulo: Iluminuras, 1998.

tempo e espaço na arte e como estas categorias se penetram mutuamente. Entretanto, fui desafiada por outras questões. Como no campo da imagem o artista é capaz de narrar uma ação ou sugerir um acontecimento que se desenvolve no tempo? Como é possível incorporar o tempo na imagem sem que ele seja a síntese de um movimento físico/motor? Ou ainda, sem que o instante representado seja esclarecedor e impermeável ao espaço da imaginação?

Tarkóvski utilizou o espaço para falar do tempo na fotografia. Criou um local para suscitar questões temporais ligadas à memória e à projeção do que se passou e do que se seguiu a partir da imagem apresentada. Projeções pautadas pela atmosfera, pela paisagem, pela cor e seus efeitos diretos na percepção. Mas isso foi apenas parte da resposta a estas questões.

Quis, assim, compreender a importância do tempo na filosofia e na arte, e adquirir sensibilidade necessária à compreensão desse fenômeno fundamental. Foi por isso que reuni uma pesquisa a respeito das aparições do tempo nas instantâneas de Tarkóvski, para dialogar com ele através de imagens e textos.

A pesquisa foi dividida em sete momentos, organizados da seguinte forma:

No **Princípio Poético**, apresento algumas noções norteadoras do pensamento de Tarkóvski sobre a sua obra, extraídas do livro *Esculpir o Tempo*. Neste momento, utilizo os seus escritos para traçar correspondências entre o seu pensamento voltado ao fazer cinematográfico e à sua visão do artista como um poeta - de maneira mais abrangente. Depois, associo a sua ideia de *forma poética* à fotografia e ao conceito de *obra aberta* de Umberto Eco, a fim de esclarecer a importância do observador/contemplador na formação do sentido da imagem.

No capítulo intitulado **Latência**, aproximo o pensamento de Win Wenders sobre a capacidade de sugestão e continuidade de uma história, partindo de uma imagem única, à minha leitura das fotografias de Tarkóvski. Momento em que ressalto a declaração do artista que dizia que suas polaroides eram estudos sobre “o voo do tempo”.

Em **Instante**, aprofundo a ideia de *instante* na fotografia e na arte. É uma espécie de panorama dos diversos tipos de instantes presentes na história da arte: o instante *qualquer*; o instante *expressivo*; e o instante *pregnante*. Até aproximar a noção de instante *pregnante* de

Lessing à ideia de movimento aparente das fotografias de Tarkóvski, ponderando as devidas diferenças entre a invenção pictórica e a fotográfica.

Reminiscências é um retorno à voz do artista e às suas reflexões a respeito da natureza do tempo e da memória, contidas no capítulo *O tempo Impresso*, do livro *Esculpir o tempo*. Nele Tarkóvski fala das qualidades éticas, intrínsecas a esses conceitos, que extrapolam (na imagem) o desejo de ser apenas o registro físico desse fenômeno.

Tempo e eternidade, por sua vez, é um capítulo dedicado aos desdobramentos teórico-filosóficos de alguns autores importantes como Aristóteles, Platão, Plotino e Santo Agostinho. Passando, assim, pelo entendimento dessa dimensão no plano abstrato e conceitual até a tentativa de transpô-lo para o universo das imagens e da percepção. Identificadas como distensão do espírito ou movimento de alma, que estão diretamente relacionadas à construção e reconstrução da nossa memória afetiva/cultural.

Em **Movimento e Montagem**, continuo com os pressupostos filosóficos referentes aos tipos de temporalidades que conseguimos perceber e comunicar. Especificamente, a relação entre a postura do observador diante da imagem e o que ela desloca em seu interior enquanto *atenção*, *expectativa* e *memória*. Nesse capítulo, desenvolvo os conceitos a partir das fotografias de Tarkóvski e acrescento a eles a noção de *imagem agente* de Cícero - definidora dessa experiência evocativa do imaginário do observador em contato com imagens fortes.

Tempo interior é o capítulo dedicado à leitura das imagens, referente às particularidades técnicas das polaroides e ao contexto de sua criação. Essa análise leva em consideração o deslocamento físico-psicológico pelo qual Tarkóvski passava na época e as divagações da autora, enquanto sujeito dessa experiência, diante das imagens em exposição.

Compreendi que as instantâneas de Tarkóvski atuavam como emblemas da existência e do tempo. Para celebrar esta associação, escrevi minhas interpretações sobre cada uma delas. Este texto, minha própria voz, aparece em itálico, logo após cada uma das polaroides.

Entendo os emblemas como imagens complexas, sem cunho moral, porém que auxiliam quem as vê a interpretar através delas o significado de sua existência. A obra mais conhecida sobre a noção de Emblema, na qual me inspirei, é a do italiano Andrea Alciato (1492 - 1550),

intitulada *Emblematum liber*⁷ (1531). Nessa obra o autor reuniu uma coleção de epigramas gregos traduzidos e de outras fontes para formar um conjunto de 105 epigramas similares, encabeçados por frases de Alciato. Para o livro ele criou uma gravura para cada composição, formando uma estrutura tripla - o mote, a gravura e o epigrama - que desde então é conhecida como *Emblema*⁸.

A relação entre esses três pilares - o mote, a imagem e o texto epigramático - interessam-me por compor uma relação criativa e não hierarquizada entre imagem e texto. Por isso, o meu texto é pensado a partir da imagem, como a sua derivação inspirada, e não pretende explicar ou resumir a imagem. Dessa forma apresento-os separadamente, imagem e texto. Quando discuto as imagens (pinturas e fotografias) no corpo do texto, elas aparecem na página subsequente e quando se trata da leitura emblemática das polaroides, o texto aparece depois da imagem⁹.

⁷ Disponível em: <<http://www.emblematica.com/es/cd04-alciano.htm>> acessado em 15 de novembro de 2015.

⁸ *Emblema* também é uma associação de uma imagem pictórica com uma legenda, que representa um conceito ou uma entidade. Sobretudo, entre os séculos XV e XVIII, designaram-se "emblemas" cada um dos conjuntos constituídos por uma imagem enigmática acompanhada por uma frase que ajudavam a decifrar um sentido oculto moral, que era explicado por um texto em verso ou em prosa. A palavra "emblema" vem do termo grego "ἔμβλημα - *émbλημα*" - composto do prefixo "ἐν - *én*" e do verbo "βάλλω - *balló*" (colocar) - significando "o que está colocado dentro" ou "o que está encerrado". AMARAL Jr., R., *Emblemática Lusitana e os Emblemas de Vasco Mousinho de Castelbranco*, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2005.

⁹ A disposição das imagens em relação ao texto só se altera em três casos: 1. Na página 40, em a fotografia de Cartier Bresson aparece antes do nome do autor ser citado no texto. 2. Na página 75, em que uma polaroide é analisada no corpo do texto, sem ser seguida por um texto epigramático. 3. Na página 99, em que a ordem da imagem atende os dois papéis, está presente sendo discutida no corpo do texto e é também seguida por um texto epigramático.



Era inverno e a neblina cobria parte da colina. Uma árvore pendia por cima do menino e seu cão, que contemplavam a paisagem cambiante. Era ainda dia, mas o céu brilhava mais que a terra, tomada pela sombra. Parecia que algo naquele lugar específico seria revelado, algo não anunciado que configuraria sua forma e com o tempo alcançaria o seu mistério. À medida que me desloco e me aproximo das figuras, consigo ver os seus traços e retiro-lhes a cobertura do anonimato. Confirmo a familiaridade de seus rostos, sou capaz de identificá-los e, através do tempo, de reconhecê-los.

Essa é a imagem do reencontro indefinidamente adiado, da despedida silenciosa daquele que vê sem ser visto. Em que, na fotografia, a imaginação atua mais que a imagem traço, pois comporta a obscuridade e a incerteza de um encontro futuro. O retrato (ou imagem traço) do ente querido traria de volta a ausência do ser amado, essa imagem, por sua vez, evoca o tempo que separou o ser qualquer, do único, demonstrando o intervalo entre o vulgar e o singular. O tempo nessa fotografia é tanto a atmosfera de suspense gerada pela composição, quanto a distância espacial que me separa da presença daqueles corpos - o tempo é medido pelo detalhe que não vejo daquele ser, pela dimensão que não tenho, pelo vazio que inunda a imagem ¹⁰.

¹⁰ Referente à instantânea da página 20. TARKÓVSKI, 2012, **19**. *Otricoli*, outubro, 1982.

PRINCÍPIO POÉTICO

O porvir se concretiza agora [...]
Arseni Tarkóvski – *Vida, vida.*

É possível perceber que Tarkóvski, quando fotografa, está interessado em registrar os elementos que compõem a atmosfera em torno de um dado acontecimento, tais como sua umidade ou aridez, mais que o acontecimento propriamente dito. Em lugar da ação, da cena em si, a fotografia procura captar o que existe “no ar”, entre um elemento e outro, desses com a câmera, entre o artista e os contornos da realidade.

Sua preocupação estética consiste em evocar uma nova sensação, um estado de espírito tal que modifique a maneira de ver do contemplador¹¹. Segundo ele, “O que torna a cena tão irresistível quanto a própria vida é a recusa em sobrecarregar a cena com ideias óbvias”¹². Tarkóvski presumia que se um cenário fosse capaz de suscitar recordações precisas e associações poéticas, poderia alcançar, através do afeto, uma transformação ou um encontro sensível.

Para ele, era fundamental que a imagem produzida fosse o resultado do equilíbrio entre forma e conteúdo – que fosse sincera e que não atendesse a pressões externas e alheias a sua própria essência. Procurava produzir imagens que suscitasse no observador sua busca individual e existencial pela verdade. Não pensava a produção de uma obra repleta de enigmas a serem decifrados por seu público, nem pretendia que fosse uma resposta, mas sim uma dúvida, um *devir*¹³.

¹¹ *Contemplador* - aquele que contempla; que olha muito tempo e com atenção; que medita profundamente e considera; ou ainda, aquele que olha para si mesmo, aquele que interpreta. Optei por substituir a palavra espectador por contemplador para retirar o observador de sua passividade, considerando que este quando diante da imagem vivencia uma atividade interna importante (intelectual, psicológica e sensorial).

¹² TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p.25.

¹³ *Devir* (latim *devenio-ire*) - Movimento permanente pelo qual as coisas passam de um estado a outro, transformando-se. ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p.313.

“Em resumo, a imagem não é certo *significado* expressado pelo diretor, mas um mundo inteiro refletido como que numa gota d’água”¹⁴. Essa máxima guiava sua produção e assumia o poder da imagem em transmitir o absoluto, em ser o meio capaz de reunir matéria e espírito, de reorganizar e corporificar a realidade, e também capaz de demonstrar o invisível.

Em outras palavras, Tarkóvski prefere expressar seus sentimentos em relação ao mundo de forma poética e não por meios descritivos, metaforicamente e não simbolicamente. Para ele um símbolo contém em si um significado definido, determinada forma intelectual, e a metáfora, ao contrário, possui as mesmas qualidades que uma imagem, é indefinidamente um significado. De acordo com Tarkóvski “Não se pode falar do mundo infinito através da aplicação de ferramentas que são definidas e finitas. Podemos analisar a fórmula que constitui um símbolo, enquanto a metáfora é um ser-em-si, é um monômio, ele cai por terra a qualquer tentativa de tocá-lo”¹⁵.

O significado da imagem permanece desconhecido e não pode ser explicado, a qualquer tentativa de se definir a imagem ela escapa. Como uma verdadeira abstração, ela transmite uma verdade que só pode ser compreendida através do afeto e do que ela movimenta no observador e não deve ser analisada utilizando determinada fórmula intelectual *a priori*.

Por isso, sua fotografia estava voltada para o outro, para o indivíduo e sua capacidade de interpelar o mundo à sua volta. Seu objetivo era observar a realidade de forma original e distante das imposições de como seria a maneira “certa” de ver, além disso, procurou devolver ao público a responsabilidade sobre sua própria busca estética e ética. Aquele que contempla a obra de Tarkóvski é convidado a participar da formação do sentido da imagem e para isso deve preencher as lacunas de uma *obra aberta* com sua própria experiência e repertório.

¹⁴ TARKÓVSKI, 2010, p.130 – grifo do autor.

¹⁵ TARKÓVSKI, Andrei. Entrevista Le noir coloris de la nostalgie com Hervé Guibert no "Le Monde", 12 de maio de 1983. Traduzido do polonês por: Malgorzata Sporek-Czyzewska. Disponível em <<http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/TheTopics/Symbols.html>>. Acessado em 15 de novembro de 2015.

*Obra aberta*¹⁶ é um conceito criado pelo escritor italiano Umberto Eco (1932 - 2016), a respeito de obras de arte que apresentam indeterminações com relação à forma e/ou conteúdo, convidando o intérprete a participar ativamente na construção final do objeto artístico. No livro de Eco, que dá nome ao conceito, obras abertas podem ser, por exemplo, obras que necessitam da interação física e escolhas, entre um número finito de possibilidades combinatorias, para a formação da obra pelo observador, ou quando elas são determinadas na forma e são indeterminadas quanto ao conteúdo.

No caso de Tarkóvski, a abertura se dá pelos diversos sentidos evocados pelos elementos que formam sua obra e o espaço vazio entre eles, que permitem diversas conjecturas interpretativas. Ou seja, a forma acabada em si, da fotografia de Tarkóvski, é dotada de uma estrutura que desafia constantemente o observador a construir o seu sentido. Por fugir aos hábitos interpretativos deste, ela provoca a descoberta de significados possíveis em uma dialética entre o código compartilhado, a estrutura da obra e o imaginário do contemplador.

Através da imagem mantém-se uma consciência do infinito: o eterno dentro do finito, o espiritual no interior da matéria, a inexaurível forma dada. Poder-se-ia afirmar que a arte é um símbolo do universo, estando ligada àquela verdade espiritual absoluta que se oculta de nós em nossas atividades pragmáticas e utilitárias.¹⁷

Vale ressaltar que tanto Tarkóvski como Eco pensam que toda obra de arte tem, em si, a abertura como característica fundamental e admitem que a pluralidade de sentidos é o traço definidor da arte. Admitindo isso, precisamos separar a abertura própria da arte e a abertura como intenção da obra, decorrente da intenção do autor, que multiplica essa abertura como entropia de sentidos básicos (ou comuns).

¹⁶ “A poética da obra “aberta” tende [...] a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída; mas [...] poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. Acontece, porém, que essa observação constitui um reconhecimento a que a estética contemporânea só chegou depois de ter alcançado madura consciência crítica do que seja a relação interpretativa, e o artista dos séculos passados decerto estava bem longe de ser criticamente consciente dessa realidade; hoje tal consciência existe, principalmente no artista que, em lugar de sujeitar-se à “abertura” como fator inevitável, erige-a em programa produtivo e até propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível”. ECO, Umberto. *Obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1962 – pp.41-42.

¹⁷ TARKÓVSKI, 2010, p.40.

Umberto Eco esclarece-nos a importância do movimento, pretendido por Tarkóvski, no sentido de promover a abertura da percepção como forma de ampliar a consciência do sujeito.

No fundo, um dos elementos de crise para a civilização burguesa contemporânea é dado pela incapacidade, por parte do homem médio, de subtrair-se a sistemas de formas adquiridas que lhe são fornecidos de fora, que ele não conquistou através de uma exploração pessoal da realidade. Doenças sociais tais como o conformismo ou a heterodireção, o gregarismo e a massificação, são justamente fruto de uma aquisição passiva de standards de compreensão e juízo, identificados com a ‘boa forma’ tanto em moral quanto em política, em dietética como no campo da moda, ao nível dos gostos estéticos ou dos princípios pedagógicos. As persuasões ocultas e as excitações subliminares de todos os tipos, desde a política até a publicidade comercial, contam com a aquisição pacífica e passiva de ‘boas formas’ em cuja redundância o homem médio repousa sem esforço¹⁸.

Eco discute, assim, a dificuldade do homem médio em superar o sistema de formas adquiridas e fornecidas pela mídia ou por outras fontes que não seu pensamento autônomo. Reflexões que identificamos na proposição deste trabalho – sobretudo se levarmos em conta a situação de alguns artistas soviéticos por volta dos anos 1960¹⁹.

No movimento de unir as partes sem um sentido aparente explícito, no intuito de reproduzir as durações internas do sujeito, Tarkóvski utiliza a escrita sugestiva para elaborar suas sequências de imagens. Ao invés de encadeá-las de forma cronológica, seguindo um tipo de estrutura progressiva que delimita tempo e espaço, ele abre essa estrutura para a convivência entre múltiplas temporalidades. “Na minha opinião, o raciocínio poético está mais próximo

¹⁸ ECO, 1962, p.148.

¹⁹ Os artistas desse período tiveram que lidar com os remanescentes do *Realismo Socialista*, estética oficial da União Soviética entre as décadas 1930-60. Essa visão trazia a uniformidade do pensamento artístico em apoio e como produção cultural e propaganda política do Estado.

“Embora se propusesse também a ser um espelho da vida, sua veracidade deveria estar de acordo com a ideologia marxista e as necessidades da construção do socialismo. O maior teórico do realismo socialista foi o húngaro György Lukács, para quem o realismo não se limita à descrição do que existe, mas se estende à participação ativa do artista na representação das novas formas da realidade. Essa doutrina foi implementada na União Soviética por Andrei Jdanov. Em pintura, destacou-se entre os soviéticos Aleksandr Gherassimov. Os retratos de intrépidos trabalhadores produzidos dentro da linha do realismo socialista, no entanto, deixam transparecer um positivismo heróico, mas a ambição realista perde-se na idealização de uma organização social perfeita. Grande número de artistas soviéticos, partidários de uma sociedade de justiça social mas cerceados em sua liberdade essencial de criar, abandonaram o realismo socialista, deixaram a União Soviética e se integraram aos movimentos artísticos do Ocidente”. DANTAS, Gabriela Cabral Da Silva. "Artes plásticas"; Brasil Escola. Disponível em <<http://www.brasilecola.com/artes/artes-plasticas.html>>. Acessado em 15 de novembro de 2015.

das leis através das quais se desenvolve o pensamento e, portanto, mais próximo da própria vida, do que a lógica da dramaturgia tradicional”²⁰.

Tarkóvski pensava que o papel do artista era afetar o homem através da linguagem, provocar desvios em seu pensamento, para elevar o homem e seus sentidos, fazendo emergir dele novas percepções, até que ele compreenda que é com a arte que o mundo surge e com ela se reúne, a fim de que o próprio homem se revele. Como a alma que se desdobra no corpo, como o ser que persegue sua existência dando a ela um sentido. Quando o homem se reconhece na arte é capaz de olhar para si e suas ações, é capaz de se conhecer.

Considerava-se mais um poeta do que um cineasta, por isso é importante lembrar que ele pensa em poesia como consciência de mundo, aplicada a todas as formas de arte - “uma forma de filosofia que conduz o homem ao longo de toda a sua vida”²¹. Para Tarkóvski, o artista:

aparece não como um mero explorador da vida, mas como alguém que cria incalculáveis tesouros espirituais e aquela beleza especial que pertence apenas à poesia. Tal artista é capaz de perceber as características que regem a organização poética da existência. Ele é capaz de ir além dos limites da lógica linear, para poder exprimir a verdade e a complexidade profundas das ligações imponderáveis e dos fenômenos ocultos da vida²².

Percebia no domínio da técnica o caminho para suscitar no observador uma experiência também poética, capaz de ampliar seus sentidos. Tarkóvski encontrou na poesia, à maneira de suas evocações, o potencial para a sua arte. Em seu livro *Esculpir o tempo*, ele escreveu que a forma poética lhe agradava mais que a prosa, que une imagens através de um desenvolvimento linear e rigidamente lógico do enredo²³. Ele entendia que:

Esta forma exageradamente correta de ligar os acontecimentos geralmente faz com que os mesmos sejam forçados a se ajustar arbitrariamente a uma sequência, obedecendo a uma determinada noção abstrata de ordem. E, mesmo quando não é isso o que acontece, mesmo quando o enredo é determinado pelos personagens, constata-se que a lógica das lig-

²⁰ TARKOVSKI, 2010, p.17.

²¹ Idem, p.18.

²² Idem, p.19.

²³ Idem, p.16.

ações fundamenta-se numa interpretação simplista da complexidade da existência²⁴.

A linha condutora e ordenadora do mundo, em que predomina a função literal na interlocução das imagens, direciona o que seu público deve ou não sentir, empobrece e limita a visão e não deixa espaço para o observador pensar ou imaginar. Tarkóvski entende que o material artístico pode ser combinado de outras formas, possibilitando o desenvolvimento de novas percepções. Este é o fundamento estético que irá determinar a sequência dos acontecimentos e a montagem que transforma os fragmentos de uma obra num todo.

Nas palavras do autor: “Através das associações poéticas, intensifica-se a emoção e torna-se o espectador mais ativo. Ele passa a participar do processo de criação da imagem, sem apoiar-se em conclusões já prontas, fornecidas pelo enredo, ou nas *indicações* oferecidas pelo autor”²⁵. O observador acessa o que lhe permite penetrar no significado mais íntimo dos fenômenos representados diante dele, pensava Tarkóvski. As ideias e visões poéticas do mundo não devem ser explicitadas ou introduzidas à força na estrutura do que se apresenta. Elas devem se abrir aos sentidos e não se impor a eles ou reforçar o senso comum.

A ligação associativa apresenta maior possibilidade artística que a da narrativa linear, possibilitando a fruição da sensibilidade e também do intelecto ²⁶. Sua força se concentra, principalmente, na imagem e nos afetos, lembranças e sensações – em tensão com a visão do artista. O espaço aberto entre uma imagem e outra é como uma fenda no discurso, que não se revela para o observador e ativa a imaginação.

Essa maneira ativa e inquieta de encadear imagens recusa-se a entregar a visão esclarecedora, a conclusão sobre as coisas e o único ponto de vista. Ela estimula a ambiguidade e o paradoxo do discurso, borrando os limites entre sonho e realidade, para exigir mais do pensamento e dos sentidos de seu público.

²⁴ TARKÓVSKI, 2010, p.17.

²⁵ TARKOVSKI, 2010, p.17 – grifo do autor.

²⁶ Idem, p.18.

Tarkóvski acredita que um artista pode dominar a aparência, a ilusão da realidade exterior e até a semelhança, mas isto ainda seria insuficiente para atingir o que está além de sua superfície. É importante que exista, por isso, uma ligação orgânica entre forma e conteúdo e entre as impressões subjetivas do autor e a sua representação da realidade, para que ele alcance a imagem autêntica e verdadeira.

LATÊNCIA

Wim Wenders (1945) escreve, em *Tirar fotos*, que, quando o artista fotografa, ele também se fotografa ²⁷. Aponta sua câmera numa direção, mas, durante o ato fotográfico (como diante do espelho), ele registra a sua presença. O fotógrafo revela-se com suas escolhas. É jogado contra si mesmo quando aperta o botão da câmera. Produz uma imagem-dupla, mas essa contra-imagem não é capturada pela lente – embora de algum modo permaneça intrinsecamente nela.

Ao elencar um tema ética e esteticamente, o artista deixa sua assinatura, suas escolhas dão o tom de abertura ou fechamento da obra, falam sobre suas ideologias e intenções. É o retrato indireto do artista. Nas palavras do autor: “sim, para frente, a câmera vê seu objeto, para traz vê o desejo de captar esse objeto específico em primeiro lugar, mostrando assim simultaneamente **as coisas e o desejo** por elas”²⁸.

Wenders explicita que cada foto é um ato de criação fora do tempo. Além de congelar o tempo ela também acentua que ele é irrefreável e perpétuo. É um *memento mori* ²⁹, fala sobre a vida e a morte. Desse modo, além da imagem mostrar o ser ausente ela aponta para a sua falta. Lança um olhar para fora e outro para dentro do indivíduo, em auto reflexão sobre o sentido de ver e os modos de ver. A imagem indica o fascínio que nos prende a ela revelando a sua construção. Construção e reconstrução de uma ideia apaixonada – que marca o presente, reconfigura o passado e aponta para o futuro, simultaneamente. “Em cada fotografia, há o início de uma história que começa com um **era uma vez**. Cada fotografia é o primeiro fotograma de um filme”³⁰.

²⁷ WENDERS, Wim. Texto *Tirar fotos*, da revista Zum #4, do IMS. 2013, p.63.

²⁸ WENDERS, 2013 p.64 – grifo do autor.

²⁹ *Memento mori* é uma expressão latina que significa lembre-se de que você vai morrer ou, traduzido ao pé-da-letra, "lembre-se da morte".

³⁰ WENDERS, 2013, p. 65 – grifo do autor.

Andrei Tarkóvski usou câmara *Polaroid* em sua pesquisa para o filme *Nostalgia* (*Nostalguia*, Itália/ URSS, 1983). Junto com as paisagens da Itália, misturaram-se fotos de família e de sua casa de campo na Rússia – “uma casa para a qual o autor, exilado, não pode mais voltar”³¹. Essas fotografias fizeram parte de estudos do artista, que não planejava que fosse outra coisa – eram, nas palavras dele, pesquisas sobre **o voo do tempo**³². Introduziram, assim, um intervalo na duração e inauguraram outro tempo.

Estas polaroides carregam o início de possíveis filmes do diretor, possuem a latência do movimento; são instantes prestes a se realizarem, que se anunciam, carregados de possibilidades e de devires. Sugerem um *fora de campo*³³ inacessível. São imagens indiciais que contam sua história através da leitura negativa dos seus vestígios - a parte que aponta para o todo. Como possuem um quadro fixo é na imaginação que se completam, são um convite à associação a outras imagens.

Comportam-se como alegorias³⁴, como linguagem que se desdobra em sentido, elas trazem ao mesmo tempo algo que se manifesta, pleno em sua existência e algo que se oculta na semelhança inevidente. Semelhança inevidente, porque trazem um aspecto inexato que está presente na imagem e que cada observador interpreta e associa a uma memória particular. Como quando identificamos em uma pessoa o gesto de outra e pessoalmente percebemos a semelhança.

As polaroides lançam-se como experiências autônomas e como sugestão, provocando a busca no contemplador desse sentido oculto que elas deixam entrever. Porém, o sentido não é

³¹ SALLES, Walter. *Tarkóvski: Instantâneos*, 2012, quarta capa.

³² Tarkóvski citado por TONINO GUERRA. Tradução da autora. Disponível em <<http://www.taringa.net/posts/imagenes/6591994/Las-Fotografias-De-Tarkovsky.html>>. Acessado em 15 de novembro de 2015.

³³ O *Campo visual* é o espaço representado na materialidade da imagem - comportam os elementos visíveis dentro do enquadramento(recorte) proposto pelo artista. O *fora de campo*, por sua vez, abarca o entorno contíguo dos elementos que sustentam essa imagem - o contexto e os fatores externos que supostamente convivem com este fragmento são o seu fora de campo. AUMONT, Jacques. *A Imagem*. São Paulo: Papyrus Editora, 1993, p. 224.

³⁴ Uma *alegoria* (do grego *αλλος*, *allos*, "outro", e *αγορευειν*, *agoreuein*, "falar em público") é uma figura de linguagem, mais especificamente de uso retórico, que produz a virtualização do significado, ou seja, sua expressão transmite um ou mais sentidos além do literal. ABBAGNANO, 2012. p.24.

a verdade que o autor criou e que caberia àquele que contempla decifrar, e sim, algo que ele ajudou a criar com a sua imaginação. Ou seja, é um vislumbre do sentido latente em possibilidade de aparecer, é o convite ao devaneio.

As imagens de Tarkóvski ressoam em nós e ativam as nossas memórias mais profundas. Trazem-nos certas sensações elementares que conservam nelas a força de uma lembrança da infância – o cheiro da terra úmida, o calor do fogão à lenha, a brancura de uma tigela de leite, um vaso transparente com flores secas. Ficamos diante das imagens e nos abrimos à sua solidão e à sua novidade. Lembramo-nos com ele das experiências que não tivemos e das que tivemos. Deslizamos, como num sonho, da semelhança imprecisa de suas imagens a memórias involuntárias que não sabíamos que havíamos esquecido. A partir de suas memórias, ele criaria algo autêntico e verdadeiro e foi com a forma poética que ele incitou as lembranças do contemplador.

INSTANTE

Aproximava-se a época das noites brancas. O sol já havia se escondido atrás das rochas, brilhava ainda o céu atrás dos cumes cobertos pela floresta, refletindo-se na água rasa da baía que transbordava entre as pedras: reinava uma calma plena que fazia surgir uma sensação abençoada de que o tempo havia parado.³⁵

Nas imagens de Tarkóvski a natureza desempenha um papel fundamental, porque, para além da cenografia, ela auxilia o contemplador a estabelecer uma relação estética imediata: é a realidade, emocional e figurada que está diante dele. Dessa forma, o observador recebe suas fotografias como um transporte. Funcionando como memória localizante, como o ponto familiar em que ele vincula credibilidade ao restante da cena. Uma vez imerso na atmosfera onírica dessas fotografias, o observador é trazido à natureza e a seu reconhecimento, assim Tarkóvski imprime uma matiz de sensação específica na paisagem.

A observação da vida e do desenrolar de seus fenômenos no tempo tinha, para ele, sua síntese como registro não-indiferente - entre a realidade tal como ela aparece aos nossos olhos, e que queremos registrar na fotografia, e tal como temos consciência dela. Esse intervalo, que separa a coisa e a nossa percepção sobre ela, considera as latitudes e longitudes internas do sujeito, o contexto e o estado de espírito daquele que observa, o significado atribuído a determinado elemento que varia, e não é, por isso, a visão objetiva, em que o elemento é tomado separadamente (inclusive do sujeito), que interessa ao artista.

A ideia implícita é de que as coisas não estão separadas de seu contexto e de nossa influência sobre elas, como num experimento, por exemplo - ao isolarmos a matéria, ela se comporta de forma diferente do que quando a assistimos. Tarkóvski não quer reproduzir a aparência de pessoas e coisas em seus gestos e cores “reais”, mas sim registrar a impressão do tempo que as envolve. Considerando que o tempo se comporta de formas diferentes, de acordo com pontos de vista variados, Tarkóvski assume que este (o tempo) deve ser percebido por um sujeito, e não mecanicamente.

³⁵ TARKOVSKY, Andrei. *O Sacrifício*. São Paulo: Editora E Realizações, 2012, p.11.

Acredito que, a fotografia de Tarkóvski pode concentrar o fluxo temporal de um fenômeno num instante, como imagem temporalizada, desde que esse instante traga, de forma latente, parte de seu antes e depois. De certa forma, como à maneira de Lessing, que chamou esse instante de *pregnante*, pois carrega dentro dele parte de um gesto que conta sobre o seu passado e outra parte que aponta para o seu futuro. O instante *pregnante*³⁶, segundo Aumont, revela a essência de um acontecimento real e que é fixado na representação. Uma fotografia serve como estagnação metonímica de um tempo maior, e pode, assim, ser prolongada por uma sequência de outras imagens.

No entanto, o instante *pregnante* de Lessing nos diz que o apontamento para os instantes sucessivos viria dos gestos remanescentes dos personagens - como se de um corpo eu pudesse dizer, separadamente, que seus pés contam de uma postura relaxada, sendo que suas mãos mostram o susto que ocorreria no segundo depois. Os gestos remanescentes dos personagens de uma pintura, por exemplo, podem ser substituídos por marcas indiciais no espaço da cena, na fotografia, e por signos emblemáticos no interior do quadro. Elementos sugestivos que, conectados com o imaginário do observador, denotam uma continuidade narrativa e que precisam apenas incitar a aproximação a outras imagens, que caberiam a ele (o observador) associar.

Os apontamentos feitos por Lessing, sobre as dificuldades da pintura e da escultura em aprisionar o tempo numa representação espacial, se referem ao problema da narração (própria da palavra - poesia, teatro) e ao caráter imediato da imagem - sua apreensão de forma simultânea ou o limite sincrônico das artes figurativas - que dificultam a expressão de uma estrutura temporal. Antes de voltar à análise das fotografias de Tarkóvski e expor sua diferença

³⁶ Pregnante como derivado de prenhe, que tem em seu interior outros tempos sendo gerados a partir dele.

"Credita-se que com o aparecimento de um estilo mais naturalista na pintura, a partir do fim da Idade Média, a maioria das cenas representadas pela pintura tornaram-se cenas com referente real [...] Cada vez mais se teve a impressão que o quadro representava, fixando-o, um momento de um acontecimento que havia realmente existido [...] Formulou-se então a relação entre esse momento e esse acontecimento. De fato, à medida que seus meios técnicos de reprodução da realidade progrediam, a pintura se achou mais presa entre duas exigências contraditórias: representar todo o acontecimento, a fim de que fosse bem compreendido, ou dele representar apenas um instante, a fim de ficar fiel ao verossímil perceptivo. Foi somente no século XVIII que uma resposta teórica explícita foi dada a esse dilema; a resposta, muito astuciosa, consiste em considerar que não há contradição entre as duas exigências da pintura representativa, e que se pode com legitimidade representar todo um acontecimento figurando apenas um de seus instantes, contanto que se escolha o instante que exprime a essência do acontecimento: é o que Gotthold-Ephraim Lessing, em seu tratado *Laocoon* (1766), chama de o instante *pregnante*". AUMONT, Jacques. *A Imagem*. São Paulo: Papirus Editora, 1993, p.231.

em relação ao instante *pregnante*, considero importante passar brevemente por outras formas nas quais os artistas se dispuseram a representar especialmente o tempo.

A simultaneidade na apreensão do espaço imagético foi usada por alguns artistas como simultaneidade da figura principal, duplicando-a no quadro, ela passa a ser vista em diferentes posições e lugares, conseqüentemente em diferentes temporalidades. Como é o caso do Afresco de Masaccio na Capela Brancacci³⁷ (1406) em Florença, em que o artista retratou a passagem Bíblica referente à história de São Pedro e o coletor de impostos, que foi observada pelo historiador Antonio Pinelli³⁸.

Nesta cena temos um método de narração descontínua, se comparada à leitura visual esperada de um quadro - em que o olhar se desloca da esquerda para direita varrendo especialmente os elementos da cena de cima para baixo (pelo menos em uma leitura ocidental comum). Temos o reconhecimento das figuras pela semelhança e cores de suas vestes, mas a leitura visual e ordenada da cena se dá ao identificarmos a imagem de Jesus no centro do quadro e depois seguirmos a orientação que ele dá com seu braço direito.

Masaccio criou uma síntese, representando vários instantes em uma cena única, são instantes comunicantes, segundo os gestos e olhares dos personagens - como se naquele mesmo espaço estivessem gravados os três momentos acontecendo paralelamente. No afresco Jesus está representado com a mesma altura que seus apóstolos, uma forma de rejeição à perspectiva hierárquica, que marcou a arte bizantina. Por isso, nosso olhar se desloca na cena de um lado para outro, varrendo cada elemento e reconstruindo mentalmente aquele espaço, tudo parece próximo de nós, e aos poucos identificamos a história contada e sua ordem sutil nas escolhas do artista.

O princípio é o centro do quadro, ele junta todo o restante como num tríptico, indicando onde devemos olhar. Pedro não sabe o que dizer ao coletor de impostos e Jesus o orienta a ir

³⁷ Referente à imagem da página 36.

³⁸ O Programa Cátedras FUNDEP/IEAT recebeu o professor Antonio Pinelli, da Università degli Studi di Firenze, Itália no dia 13 de outubro de 2015. Na visita à UFMG, o professor participou do Seminário: História da Arte – Instruções de Uso, no Auditório do Conservatório da UFMG. No evento, ele apresentou a conferência *O tempo na armadilha: os artistas e o problema da representação espacial do tempo* em que tirei a referência à obra de Masaccio. Disponível em <<https://www.ufmg.br/ieat/2015/10/catedras-recebe-o-professor-antonio-pinelli-da-universita-degli-studi-di-firenze/>> acessado em 15 de novembro de 2015.

pescar e quando ele vai ao rio encontra na boca de um peixe uma moeda que servirá depois como pagamento do tributo. À esquerda de Jesus, o cobrador aponta com a mão direita para seu posto, onde Pedro deve entregar a moeda para poder entrar na cidade.



A riqueza na composição visual e a maneira como Masaccio representou essa história é desafiadora ao mostrar, num mesmo quadro, planos temporais chave para a compreensão de todo o acontecimento. Outro artista que, por sua vez, representou o instante *pregnante* é Caravaggio (1571 - 1610). Com o quadro *O sacrifício de Isaac*³⁹ o artista conseguiu a vivacidade do momento e dos gestos dos personagens, reunindo estados de espírito diferentes num mesmo corpo.

O anjo conjuga duas atitudes simultâneas e diferentes, com a mão direita segura o braço de Abraão e com a esquerda aponta para o carneiro que deverá ser sacrificado no lugar de Isaac. Com uma mão ele interrompe uma ação e com a outra orienta e ordena a ação seguinte. Abraão concentra na rigidez dos braços a convicção de obedecer a Deus sacrificando seu filho, mas com a cabeça se volta para a direção oposta e ao que o anjo lhe diz.

Todo o movimento manifesto na cena, e a posição dos personagens, apresenta perfeitamente a transparência de um instante único, que abarca momentos psicológicos distintos - o rigor, a ordem, o alívio, o medo, a entrega a Deus, a calma.

In order to tell a story, the painter has only an instant at his disposal, the instant he is going to immobilize on the canvas, and he must thus choose it well, assuring it in advance of the greatest possible yield of meaning and pleasure. Necessarily total, this instant will be artificial (unreal; this is not a realist art), a hieroglyph in which can be read at a single glance (at one grasp, if we think in terms of theatre and cinema) the present, the past and the future; that is, the historical meaning of the represented action. This crucial instant, totally concrete and totally abstract, is what Lessing subsequently calls (in the Laocoon) the pregnant moment. [...] The pregnant moment is just this presence of all the absences (memories, lessons, promises) to whose rhythm History becomes both intelligible and desirable⁴⁰.

³⁹ Referente à imagem da página 38.

⁴⁰ “A fim de contar uma história, o pintor tem apenas um instante à sua disposição, o instante que irá imobilizar na tela, e ele deve, portanto, escolher bem, assegurando com antecedência o maior rendimento possível do seu significado e prazer. Necessariamente total, este instante será artificial (irreal, o que não é uma arte realista), um hieroglifo em que pode ser lido de uma só vez (em uma tomada, se pensarmos em termos de teatro e cinema) o presente, o passado e o futuro; isto é, o significado histórico da ação representada. Este momento crucial, totalmente concreto e totalmente abstrato, é o que Lessing posteriormente chamou (no Laocoonte) de instante *pregnante*. [...] O instante *pregnante* é apenas a presença de todas as ausências (memórias, lições, promessas) na qual a história ganha ritmo tornando-se inteligível e desejável”. Tradução da autora. BARTHES, Roland. *Image Music Text - Essays selected and translated by Stephen Heath*. London: Fontana Press, 1977, p.73.



Contudo, ao associar as fotografias de Tarkóvski ao instante *pregnante*, é preciso ressaltar as diferenças entre os meios de representação que eu aproximo, fotografia e pintura. Considerando que suas colagens e montagens visuais se comportam de maneiras distintas - uma mental e sugerida (fotografia) e outra mais direta, construída plasticamente (pintura) - reforço que aproximo essas duas linguagens no que elas compartilham quanto ao desejo de expressar um acontecimento que se desenvolve no tempo.

No caso, os exemplos citados anteriormente tratavam de histórias conhecidas do público de maneira geral e com referência clara ao livro da Bíblia, as imagens de Tarkóvski, entretanto, precisam ser imaginadas, criadas a partir do que se apresenta e para além do que se apresenta.

O livro *A Imagem*, de Aumont, nos conta que com o surgimento da fotografia apareceu também uma nova estética e ideologia de representação do tempo na imagem fixa. Essa estética também propunha meios técnicos para interromper o visível e ficou conhecida como instante *qualquer*. Ela influenciou primeiro a pintura até culminar na invenção da fotografia (1826), entendida em seu nascimento como lápis da natureza⁴¹.

A preferência pelo instante qualquer apareceu, antes mesmo da invenção da fotografia, em certos gêneros pictóricos que se esmeravam em dar a ilusão de que não se havia escolhido o momento representado. Um pintor como P.-H. de Valenciennes especializou-se, em torno de 1780, na pintura de paisagens ao natural, nas quais atribui grande importância aos fenômenos meteorológicos; em um pequeno livro de conselho aos pintores publicado em 1800, especifica que é preciso pintar o mais depressa possível para tentar, de alguma forma, ser mais veloz do que o tempo: aí está uma certa prefiguração do instantâneo. Encontra-se o mesmo gosto pela figuração dos estados da atmosfera (chuva, tempestade, nuvens) em muitos outros pintores, como Granet e Constable por exemplo. Em todos, o gosto do instante qualquer remete ao sentimento mais amplo do *autêntico*, que se tornou, em fins do século XVIII, valor estético, primeiro menos, depois cada vez mais importante, inclusive em detrimento do sentido da imagem⁴².

⁴¹ O *lâpis da natureza* foi o título de um livro criado por William Henry Fox Talbot em 1844 para apresentar a invenção da fotografia ao grande público. Estigma de imparcialidade, que custou a fotografia atribuições documentais e dificultou sua aceitação como modalidade artística. Disponível em <<http://imagineiro.com.br/o-lapis-da-natureza-the-pencil-of-nature-1844-de-william-henry-fox-talbot/>> acessado em 15 de novembro de 2015.

⁴² AUMONT, 1993, p.233 – grifo do autor.



Hewi Cartier-Bresson

A fotografia de arte buscou, no entanto, reunir os dois instantes (o *qualquer* e o *pregnante*) traduzindo-o como instante *expressivo*: “instantâneo, logo, que retém um instante autêntico, *a priori* qualquer - mas expressivo, portanto que visa o sentido, a *pregnância*”⁴³. Aumont atribui o instante *expressivo* às fotografias de autores como Henri Cartier-Bresson (1908 - 2004) e Robert Doisneau (1912 - 1994), mas admite que suas imagens não eram *pregnantes* em sentido pleno. Pois elas trazem um tempo (instante) limite, que separa um antes e um depois, como encontro entre forma e movimento, numa imagem única ⁴⁴. Como essa imagem precisa do instante fugidio desse encontro, poderíamos dizer que ela se encerra nela mesma, não aponta para a continuidade daquele tempo, ela foca uma fração de tempo em específico.

“A colagem temporal é, pois, o modo mais frequente de representação do tempo na pintura, mesmo quando esta pretende representar um instante único, já que como vimos, o instante *pregnante* é quase sempre equivalente a uma pequena montagem”⁴⁵. A possibilidade da montagem da cena em uma pintura já era prevista, em Caravaggio por exemplo, mas precisamos lembrar que ela sempre existiu como possibilidade também na fotografia, a partir da sua manipulação posterior em laboratório⁴⁶. Contudo, não é a montagem posterior ao ato fotográfico, ou um instante longo - que registra o mesmo ser em dois pontos diferentes no espaço - o que aproxima a fotografia de Tarkóvski do pensamento sobre o instante *pregnante*, e sim a maneira que ele selecionou em sua espera, antes de fotografar, o momento que poderia incitar a ideia de sucessão.

⁴³ AUMONT, 1993, p.234.

⁴⁴ Ou como encontro entre acontecimento e geometria. Nas palavras de Bresson: “Fotografar é reconhecer, num mesmo instante e numa fração de segundo, um fato e a organização das formas percebidas visualmente que exprimem esse fato”. CLAIR, Jean. Introduction a une petit metaphysique de la photo a propôs de l’oeuvre d’Henri Cartier-Bresson. In: HENRI CARTIER BRESSON (Photo Poche). Paris: Centre National de la Photographie, 1982. Referente à imagem da página 40.

⁴⁵ AUMONT, 1993, p.237.

⁴⁶ Referente à imagem da página 42: fotografia de Oscar Gustave Rejlander, *Dois formas de vida* (Two ways of life), 1857.



A sensibilidade de Tarkóvski ao que concerne ao tempo e à atmosfera pungente em torno de um possível acontecimento, possibilita uma história a ser contada por cores e pela composição, que aproxima imagens mentais e natureza, sonho e realidade. A “montagem” dessas fotografias se dá pelo vazio contido nelas e nas outras imagens que elas evocam - entre o que elas não mostram, porque enquadram excluindo alguma informação, e o que elas mostram indiretamente, como o peso de uma ausência.

A duração do tempo dessa imagem nada tem a ver com o tempo de exposição do filme fotográfico, pois considero que, como polaroide, trata-se de um instantâneo, um tempo rápido de execução. E a variação entre a captura da imagem e o movimento real na cena é quase imperceptível, essa ação da luz sobre o suporte não se torna movimento registrado pelo filme, ele não é visto como marca. Entretanto, mesmo que o rastro de um corpo no espaço imprimisse o papel fotossensível como numa fotografia de longa exposição, este não seria necessariamente um instante *pregnante*, seria a imagem de um vulto, de uma passagem.

O tempo acumulado e que se desdobra espacialmente poderia ser a síntese temporal buscada pela imagem de Tarkóvski: “a pontos diferentes no espaço da imagem correspondem pontos diferentes no tempo do acontecimento representado”⁴⁷. Ainda assim, ele escolhe outro método para registrar o tempo usando a fotografia, o intervalo entre duas imagens está mais próximo do pensamento de Tarkóvski sobre o tempo na fotografia. Se ele mostra uma imagem e a liga a outra, suponho a distância entre os dois momentos representados, onde cada uma mostra um momento semi-autônomo, ou ainda quando observo sua fotografia e a associo a outra imagem lembrança.

A imagem para Tarkóvski nasce durante sua captura e existe no interior do campo visual, mas o seu sentido pode vazar para o *fora de campo*: como posterior continuidade mental ligada às imagens lembrança, ou a outras fotografias que ele apresenta juntas. Todavia, a força pungente do tempo correndo em seu interior precisa transparecer em cada uma. A montagem serve, nesse sentido, para articular as imagens em planos sucessivos (fora ou dentro do sujeito que observa): a fotografia depende do tempo que corre nela como as veias que transportam o sangue de um corpo.

⁴⁷ AUMONT, 1993, p.237.

Tarkóvski via na capacidade de capturar durações sua principal especialidade. Registrar o tempo na forma de um evento concreto, que pode ser constituído por: “um acontecimento, uma pessoa que se move ou qualquer objeto material; além disso, o objeto pode ser apresentado como imóvel e estático, contanto que essa imobilidade exista no curso real do tempo”⁴⁸. O curso real do tempo é a capacidade de causar um movimento na imagem, esse movimento, mesmo que sutil, pode ser ilusório, mas precisa ser efetivo como duração.

A ilusão de movimento de uma imagem fixa pode ou não estar ligada à ideia de contar uma história, mas pode também querer mostrar o tempo desligado do encadeamento de imagens em função da ação de um personagem. O intervalo de tempo de um vapor d’água, deixado por uma xícara de chá na superfície de um móvel, evaporando-se, pode ser um exemplo de imagem fixa do tempo. Outra imagem emblemática é a de um jarro de leite se quebrando e derramando seu líquido e cacos pelo chão. O espatifamento do jarro, o leite em grandes manchas moles e brancas, a subversão da gravidade e a lentidão do fato visual congelado, mostram esta complexa ligação entre o tempo dos objetos e o tempo da fotografia.

Estas imagens provocam uma comoção inesperada. Não fazem alusão a outras imagens de uma história, não necessariamente, mas funcionam como cristais de tempo congelados em fotografias. O instante do jarro se quebrando ou, o do vapor d’água que marcou temporariamente a mesa, implicam numa noção de tempo específico e funciona independentemente de se associar a outra fotografia, nela já pressupomos o antes e o depois. Já o sentido ativado por ela como imagem emblema, esse sim, se associa a outras imagens do repertório do observador.

Em muitos momentos, quando olho para as polaroides de Tarkóvski, não separo o que é lembrança, sonho ou realidade, dentro de mim, criando movimentos de transição em que experimento suas imagens de maneira mais pura. Essa indistinção da experiência aponta para a impossibilidade de separação entre o corpo – em contato com a imagem (matéria) – e a significação que se dá posteriormente a ela, quando se transforma em memória. Demonstrando, assim, que é através do afeto que significamos e nos relacionamos com as coisas do mundo.

⁴⁸ TARKÓVSKI, 2010, p.71.

É a ressignificação do cotidiano, através do contato direto com as imagens poéticas, que me despertam para o estudo de Tarkóvski. Em suma, interessa-me, especialmente, a forma com que podemos sensibilizar-nos e poetizar as coisas banais, liberando cada vez mais nossos sentidos e saberes a outras possibilidades. Posso refletir sobre a experiência do tempo como algo relativo e capaz de se desprender de leis de consequência. O tempo não precisa estar ligado na imagem a nenhuma relação causal entre ações motoras, a nenhuma história conhecida previamente, considero o tempo como a parte da inventividade do sujeito e seu repertório ao perceber as fotografias de Tarkóvski.

Pensar no observador das polaroides de Tarkóvski, na sua capacidade criativa ativada por elas, na sua memória e no seu movimento interno ao ser afetado, tudo isso me conta do tempo. O tempo também é o processo de atualização de uma imagem na consciência de um sujeito enquanto ele a experimenta, a significa, admira sua beleza e cria junto com o artista o seu lugar. Uma forma ativa de experimentar o tempo que me mostra a efemeridade e me fragiliza diante da vida. Porque conta do tempo que angustia, mas que também entusiasma quando diante do sublime⁴⁹, como percebeu Tarkóvski, as pessoas buscam algo que está na essência da arte: “o tempo, o tempo perdido, consumido ou ainda não encontrado”⁵⁰. Considero que a poesia foi a forma que lhe possibilitou esse movimento, a retirada dos objetos de seu lugar habitual e do senso comum, provocando deslocamentos. Quando a dimensão da forma artística é liberada, ao pensar em registrar o tempo de outras formas, libera-se também o indivíduo e sua subjetividade para recriar suas relações simbólicas.

⁴⁹ *Sublime*, como pensado por Edmund Burke. Segundo Burke, o sublime não pode ser conceitualizado, pois se trata do inominável, a manifestação do ilimitado. Afirma Burke que se trata da dor e do perigo ligados à preservação do indivíduo, fontes de *o Sublime*, sendo o terror uma das mais fortes emoções que prendem a mente humana. BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. São Paulo: Papirus, 1993.

⁵⁰ TARKÓVSKI, 2010, p.72.



Era madrugada e a névoa cobria a vista, parecendo uma miragem. Meu olhar resistia ao excesso de luz, ou seria a chuva de areia o que consumia as formas daquela casa? Eu não conseguia distinguir, mas pressentia que avançava na minha direção. Essa é a imagem do que não fixou o seu registro em nenhum lugar do espaço e por isso parece flutuar. O meu desejo é o que chama esse borrão de casa e o que a firma no mundo real, porém algo em sua imaterialidade me contradiz e assombra. Como representação do engano, do que é volátil e virtual, essa casa parece figurar uma ideia. Uma ideia que não se concretizou inteiramente, só existindo dentro de mim e que eu não posso tocar (fora de mim), algo sem um corpo, mas vivo na lembrança ⁵¹.

⁵¹ Referente à instantânea da página 46. TARKÓVSKI, 2012, **20**. *Míasnoie*, 26 de setembro, 1981.

REMINISCÊNCIAS

Evocativa é toda imagem que provoca a busca do que está na memória do observador para se completar. Com ela, o observador participa da experiência que propicia a volta ao passado. Sem um sentido aparente, muitas vezes, esta imagem desafia a consciência a criar uma nova razão para ela, a completar as informações que lhe faltam, a estender o seu tempo e espaço.

Sinto a distância nas imagens de Tarkóvski e junto com ela a ausência, olho para o vazio e deixo-me ser levada por ele. Tento ver o que não está mais ali, o que não está presente. Contemplo a passagem do tempo: na paisagem, nos objetos que se insinuam numa atmosfera de desejo, de expectativa. Posso ouvir os sons desses lugares. As imagens desse artista atravessam o maravilhoso e o ultrapassam. Elas não param no espetacular, afastam-se dele, repercutindo o seu eco. Isto é, não param na imagem espetacular de um feito ou acontecimento registrado pela câmera, a distância nas imagens não é espacial, é temporal, como se algo marcante no tempo daqueles lugares e pessoas estivesse no seu passado ou futuro, nunca no presente do ato fotográfico. A memória do fotógrafo impregna a imagem, que ao registrá-la vê outra coisa, que não está mais no mesmo lugar, ou são tomadas para serem vistas no futuro.

As imagens de Tarkóvski, no momento que anunciam – do que denominei *a ponto de acontecer* ou do *depois de acontecer* algo, não é o mesmo do *quase acontecer*; porque, diferentemente deste último, elas se realizam. Não deixam a desejar, elas sustentam o desejo. O traço do que foi será sempre a imagem da falta, mas esta falta não é saudosa, nostálgica. Perceber o traço também pode ser estar presente num outro tempo, o tempo do pensamento, em que as coisas se realizam fora de qualquer circunscrição. A imagem da ausência traz consigo a força de uma evidência que dignifica o inapresentável. Por trazer dentro dela um movimento de retorno, essa imagem precisa se dirigir para algo que está acima dela mesma.

O tempo impresso é o título de um dos capítulos do livro *Esculpir o tempo*, de Andrei Tarkóvski. Ele desenvolve seu pensamento sobre o que é o tempo e afirma que o tempo não é

uma coisa, e sim uma ideia: uma ideia formadora da consciência individual e da nossa relação com o mundo exterior, a condição da existência do nosso “Eu”⁵².

Principia escrevendo que o momento da morte representa o fim do tempo individual, o fim para aqueles que o cercam e que nunca mais poderão ter acesso sentimentalmente àquela vida. “O tempo é necessário para que o homem, criatura mortal seja capaz de realizar-se como personalidade”⁵³. Ele não está, todavia, escrevendo sobre o tempo linear que determina as possibilidades da ação de um sujeito, e afirma que a causa dessa ação é o que importa – o que corporifica o homem em sentido ético. Para Tarkóvski, “o tempo é um estado: a chama em que vive a salamandra da alma humana”⁵⁴.

Para ele, tempo e memória incorporam-se numa só entidade, são como os dois lados de uma mesma moeda. Possuem uma relação óbvia de dependência, pois, sem um não existiria o outro. Continua escrevendo que, a memória também é algo muito complexo e difícil de definir – a maneira como nos impressiona, o poder que tem de nos afetar. Em Tarkóvski, a memória é um conceito espiritual.

Ele explica que as memórias de uma pessoa, a maneira como ela descreve a sua história, formam um material possível para compor um retrato fiel de seu temperamento. “Privado da memória, o homem torna-se prisioneiro de uma existência ilusória; ao ficar à margem do tempo, ele é incapaz de compreender os elos que o ligam ao mundo exterior – em outras palavras, vê-se condenado à loucura”⁵⁵. Pois é pela memória que alcançamos as experiências verdadeiramente formadoras do nosso caráter. Ela rege nossos movimentos, levando-nos ao reconhecimento de uma experiência semelhante do passado.

Construímos a memória a partir das experiências que ressignificamos ao longo da vida. Tarkóvski acrescenta que como ser ético, o homem é dotado de memória, a qual lhe inculca

⁵² TARKÓVSKI, 2010, p.64.

⁵³ Idem, p.64.

⁵⁴ Idem, p.64.

⁵⁵ Idem, p.64.

um sentimento de insatisfação que o torna vulnerável e sujeito ao sofrimento ⁵⁶. Ele está interessado nas qualidades éticas e intrínsecas ao tempo em si e não apenas no seu registro. Quando estuda o tempo, não se interessa pelas formas que temos para fixá-lo, quer, sim, pensar o tempo enquanto fenômeno.

O tempo em que uma pessoa vive dá-lhe a oportunidade de se conhecer como um ser moral, engajado na busca da verdade: no entanto, esse dom que o homem tem nas mãos é ao mesmo tempo delicioso e amargo. E a vida não é mais que a fração de tempo que lhe foi concedida, durante a qual ele pode (e, na verdade, deve) moldar seu espírito de acordo com seu próprio entendimento dos objetivos da existência humana. No entanto, a rígida estrutura na qual ela se insere torna nossa responsabilidade para conosco e para com os outros ainda mais flagrantemente óbvia. A consciência humana depende do tempo para existir ⁵⁷.

Afirmamos muitas vezes que o tempo é cruel, pois não podemos voltar ao passado. Mas o que é o passado, o que ele representa? O passado é o portador de tudo o que “conhecemos”, sobre nós e sobre o mundo, portador da nossa identidade. O presente, por sua vez, está sempre nos escapando, mas adquire um peso material na forma de recordações, quando se torna passado, escreve Tarkóvski ⁵⁸. Esse jogo de atualização constante dos acontecimentos atravessa o tempo e revisa a consciência da nossa autoimagem, pois: “o tempo não pode desaparecer sem deixar vestígios, pois é uma categoria espiritual e subjetiva, e o tempo por nós vivido fixa-se em nossa alma como uma experiência situada no interior do tempo”⁵⁹.

A recordação é a marca gravada em nós pelos caminhos que trilhamos, pelas imagens que nos tocaram. É a marca, o desgaste, resultado da ação do mundo em nós, como num palimpsesto⁶⁰. Somos moldados, ao mesmo tempo em que tentamos moldar o nosso destino

⁵⁶ TARKÓVSKI, 2010, p.64.

⁵⁷ Idem, p.65.

⁵⁸ Idem, p.65.

⁵⁹ Idem, p.66.

⁶⁰ Palimpsesto (do grego antigo *παλίψηστος*, transl. "palípsêstos", "aquilo que se raspa para escrever de novo": *πάλι*, "de novo" e *ψάω*, "arranhar, raspar") designa um pergaminho ou papiro cujo texto foi eliminado para permitir a reutilização. Ou seja, o fantasma do texto anterior aparece no novo texto, como a pele do passado que não foi possível descamar e agora mantém sua sombra sobre o presente. HOUAISS, Antônio. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

na Terra. Causa e efeito são mutuamente dependentes. Sabendo disso, projetamos o futuro na forma de especulação.

Tarkóvski também cita Proust refletindo sobre o valor da ação do tempo na matéria. Comenta a passagem anedótica sobre a avó de Proust e sua mania de preferir as coisas usadas às novas. Para dar um presente a alguém, ela procurava, antes, uma coisa antiga, pois não via beleza nos objetos sem passado e sem história. As coisas velhas possuem o poder de contar como viviam as pessoas de outro tempo, dizia ela, em vez de prestarem à satisfação das nossas necessidades modernas ⁶¹.

Quando se fala em memória, fala-se também em construção e edição. Atribuímos a essas partes da memória valores subjetivos: ou seja, uma parte do que lembramos não aconteceu realmente, foi inventada para ocupar o lugar do que se perdeu. Quando crianças, percebemos o mundo de um ângulo diferente dos adultos, pois idealizamos pessoas e misturamos realidade e sonho.

Tarkóvski aproximou a fotografia do sonho. Como imagens oníricas, elas não estão circunscritas em nenhum lugar específico, estão em vários lugares ao mesmo tempo. Trazem atributos sinestésicos e se realizam no potencial imaginativo do observador. Não são janelas para uma realidade a ser apreciada de longe, são como portas que convidam a seu atravessamento (para um lugar desconhecido). Imagens que nos convidam a pensar, a ficar em silêncio, a olhar para dentro, são imagens meditativas que incitam à contemplação.

⁶¹ TARKÓVSKI, 2010, p.67.



A instantânea anterior me inspira profunda melancolia e beleza simultaneamente. Não sei se é o encontro do ato desinteressado de largar um objeto inapropriado sobre outro, ou da surpresa de perceber como eles curiosamente se acomodam na sua inadequação. A harmonia e contraste desse evento fortuito me lembra da escultura O Cristo Velado (Il Cristo velato), de Giuseppe Sanmartino (1753)⁶². Que friamente polida em mármore, traz o véu cobrindo o corpo do Cristo morto, mas ainda assim, torna-o mais visível em seus traços que a imagem de Tarkóvski. Inadvertidamente, a cobertura densa do que é comum repousa sobre o delicado mensageiro, conferindo-lhe materialidade – como uma tela de caçar borboletas a pesada toalha capturou o insólito ⁶³.

⁶² A imagem da escultura *O Cristo Velado*, está em anexo, na página 105.

⁶³ Referente à instantânea da página 52. TARKÓVSKI, 2012, 46. *Perto de Ciattaduale, Igreja Submersa, novembro, 1982.*



A pátina do tempo que cobria os objetos era branca, como o anjo da imagem anterior, e descamava como se estivesse cansada de existir. O seu deteriorar contínuo, ainda que finito, era longo demais para eu poder suportar e a disposição dos objetos era como um altar, que consagrava a corrupção da matéria. Como imagem do que foi esquecido na profundidade do mar, como o tempo terrivelmente extenso que não cessaria de passar ⁶⁴.

⁶⁴ Referente à instantânea da página 54. TARKÓVSKI, 2012, 47. *Bagno Vignoni, novembro, 1982.*



Ela caminhava pelo campo, atrás da casa, vagando sem direção; até que um feixe de luz cruzou-lhe o rosto como faca, dividindo-a em dois, eram dois planos, duas metades, que a tornaram divinamente humana, como uma aparição vagando sobre a terra (durante o dia). Havia algo nessa imagem de próprio, de peculiar, algo que assumia a divindade dessa mulher; que ao mesmo tempo é delicada e incrivelmente forte, sustentando a si e a todos a sua volta ⁶⁵.

⁶⁵ Referente à instantânea da página 56. TARKÓVSKI, 2012, 17. *Larissa Tarkóvskaia e Dak, Miásnoie, 26 de setembro, 1981.*



O vagar continuado do seu caminhar atrasava o relógio e a sombra dos objetos pareciam segui-la. A cerca se estendia virando ponte, depois virando estrada e ela ia se distanciando até de repente desaparecer. Como se flutuasse por sobre as ramagens na direção do vento, surpreendentemente viva, a sua passagem parecia mostrar que a consciência pesava mais que o seu corpo, firme e fiel ⁶⁶.

⁶⁶ Referente à instantânea da página 58. TARKÓVSKI, 2012, **12**. *Larissa Tarkóvskaia e Dak, Miásnoie, 26 de setembro, 1981.*



A sinuosidade desses corpos fincados no chão apontava o caminho a seguir. O contorno do abrigo, que já não se fazia mais necessário, ainda trazia conforto, mas algo fora da casa chamava a confrontar a luz do dia. O mistério do que me espera e que eu ignoro invoca a minha presença física, eu não quero partir, ainda que precise, pois é necessário que eu confronte o destino, a sorte ou o pesar ⁶⁷.

⁶⁷ Referente à instantânea da página 60. TARKÓVSKI, 2012, **11**. *Miásnoie*, 26 de setembro, 1981.

TEMPO E ETERNIDADE

Alice: Quanto tempo dura o eterno?

Coelho: às vezes apenas um segundo.

Lewis Carroll – *Alice no País das Maravilhas*.

A tentativa de definir e compreender o que é o tempo atravessa diversas áreas do saber: a filosofia; a literatura; a física; a teologia. Nenhuma delas trata este problema de forma simples, pelo contrário, é comum reconhecer a complexidade deste enigma e tratá-lo como sendo de ordem metafísica – já que se pressupõe que ele exista antes do mundo físico (como condição *a priori*) ou que tenham nascido conjuntamente. O tempo, por ser inapreensível, gera inúmeras narrativas, várias gêneses, todavia, não vou me ater aos aspectos ontológicos do tempo e sim a algumas características observadas e compartilhadas entre filósofos e poetas.

A dimensão temporal e espacial são condições para que as coisas se tornem sensíveis, para que tenham existência. Elas precisam ocupar um espaço e estar situadas no tempo, para que eu possa percebê-las empiricamente, para eu poder relacionar-me com elas de forma consciente. Segundo Kant, o inexistente é aquele que aboliu sua dimensão temporal e, por isso, não pode ser reconhecido pela razão ⁶⁸. Tempo e espaço são o que dão forma às experiências, o que dimensiona – atribuindo: tamanho, proporção, grandeza –, interna e externamente, as ideias e a matéria. Sem a capacidade de ordenação sucessiva no tempo eu não posso relacionar-me com o que acontece. Nesse sentido, o que não está em um corpo, fora de mim, nem existe como memória ou como ideia, dentro de mim, está por excelência ausente.

Kant escreve que, para algo intemporal “em si” existir ante a percepção, ele precisa se temporalizar, ou será tomado como inexistente ⁶⁹. Isto significa que é necessário que algo eterno tenha sido percebido em sua imobilidade, para fazer-se presente, para tomarmos consciência dele em um dado momento. E para ser percebido, ele precisa passar por um movi-

⁶⁸ KANT. Disponível em *Comentários às obras de Kant: Crítica da Razão Pura* / Joel Thiago Klein (Organizador) - Florianópolis: NEFIPO, 2012. p.133.

⁶⁹ KANT, 2012, p.182.

mento físico ou de alma que altere seu estado inicial para conosco, ou que altere seu contexto. Precisamos sentir uma diferença, é a diferenciação que, neste caso, denuncia esta presença. Uma maneira para que algo seja percebido como imóvel é que ele esteja próximo a algo móvel e que essa diferença, necessariamente, se faça notar.

Para Kant, o “ver” alguma coisa não pode ser concebido senão como não ver alguma outra coisa – por exemplo, o oco da sua ausência – no lugar dela. É o mesmo que dizer que a presença de algo ocupa um lugar espacial e temporal, que se interpõe às outras coisas acessíveis à nossa percepção e, quando este lugar se desocupa, acessamos todo o resto mais a ausência daquela coisa. É dessa forma que o ausente se torna acessível, quando tempo e espaço ocupado por um ser é posto em perspectiva, em atualização na nossa percepção, pelos signos de localização e anterioridade.

Segundo Aristóteles, o tempo pode passar despercebido caso nosso pensamento não se altere, pois o tempo é o número do movimento, segundo o anterior e o posterior ⁷⁰. Se estes dois momentos não estiverem marcados, não será possível perceber a mudança, logo, não será possível medir o tempo. Por depender de uma alteração da consciência, o tempo só pode ser percebido em termos subjetivos e pouco importa se nossas representações internas se referem a coisas reais ou não, pois tais transformações são reais, já que existem no tempo e seriam impossíveis fora dele.

Seguindo com o que pensou Aristóteles, sobre a natureza do que é o tempo, é importante entender a relação entre tempo e movimento. Para ele, não há tempo sem que haja movimento e mudança, o tempo não é movimento, mas tampouco existe sem um movimento.

Com efeito, percebemos simultaneamente tempo e movimento, e, de fato, se, enquanto estiver escuro, nós não fomos afetados por nada através do corpo, mas se houver certo movimento na nossa alma, imediata e simultaneamente parece-nos que algo passou, isto é, um tempo ⁷¹.

Contudo, o tempo não é movimento, mas algo do movimento. E esse movimento, como translado sofrido no tempo e espaço, torna o ser diverso – um ser aqui e ele mesmo em outro

⁷⁰ ARISTÓTELES, *Tratados sobre o tempo : Aristóteles, Plotino e Agostinho* / Fernando Rey Puente, José Baracat Júnior, Organizadores. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014, p.27.

⁷¹ ARISTÓTELES, 2014, p.27.

lugar é diverso. Por isso mesmo o contexto é importante, para avaliar a mudança gerada por seu deslocamento. E com a percepção do movimento medimos também o tempo, pois eles se determinam reciprocamente. O tempo é contínuo e o mesmo em todo lugar, mas simultaneamente ele não é o mesmo, como anterior e posterior. Porque toda mudança presente é uma, mas a passada e a futura são diversas entre si.

“Ser em um tempo é ser medido pelo tempo, tanto ele mesmo, quanto o seu ser (com efeito, o tempo mede simultaneamente o movimento e o ser do movimento e isto é para o movimento ser em um tempo: ter seu ser medido pelo tempo)”⁷².

Para Platão, antes de se pensar no Tempo é preciso que se conheça a Eternidade, que é o seu modelo e arquétipo. Em outras palavras, ele diz que: “o Tempo é a imagem móvel da Eternidade”⁷³. Que ele é numerado e dividido por uma ordem sucessiva interior/abstrata, mesmo sendo contínuo. Sua diferença para com a eternidade é que as coisas que estão sob o jugo do tempo são corruptíveis, já as da eternidade são absolutas e por isso nunca mudam; elas não se sucedem ou podem ser numeradas, porque persistem estáveis em sua condição, onde nada transcorre e tudo é abarcado de uma só vez e sempre; onde todos os tempos estão sobrepostos e acontecem simultaneamente – presente, passado e futuro.

Segundo o filósofo, o homem vivencia duas espécies de realidade – a inteligível e a sensível. A primeira se refere à vida concreta, duradoura, não submetida às mudanças, por isso corresponde à eternidade, que só pode ser apreendida de forma intelectual. Já o tempo, que está ligado às nossas percepções, ao que toca os nossos sentidos e é mutável – senão não seria percebido como tempo – reproduz no plano efêmero as realidades permanentes da esfera do inteligível, reproduz a eternidade.

Para Platão, a última e firme realidade das coisas é o intelecto, que percebe a forma, a espécie. Plotino escreve, no terceiro livro das *Enéadas*, que, segundo Platão, a matéria é irreal:

⁷² ARISTÓTELES, 2014, p.35.

⁷³ PLATÃO, *Timeu-Críticas*, Tradução do grego, introdução, notas e índices: Rodolfo Lopes Editor: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos Edição: 1ª/2011.(37 d.) p.109.

uma simples e oca passividade que recebe as formas universais como um espelho as receberia; estas a agitam e povoam sem alterá-la. Sua plenitude é precisamente a de um espelho, que aparenta estar cheio e está vazio; é um fantasma que nem sequer desaparece, porque não tem nem ao menos a capacidade de cessar. O fundamental são as formas⁷⁴.

Para Platão a matéria, coisas e indivíduos, existem na medida em que participam da espécie que os inclui, que é sua realidade permanente. O tempo ao refletir a imagem da eternidade, o potencial infinito e inalcançável para o qual ele avança sem cessar, seria a imagem imperfeita, sensível do modelo, da forma ideal e imóvel (que é a eternidade).

A ideia de mobilidade e imobilidade é importante para que se entendam estes dois conceitos, tempo e eternidade. O movimento não é apenas o deslocamento físico de um corpo no espaço, mas, em sentido amplo, é o devir deste corpo, a que ele está sujeito. A imobilidade da eternidade vem de sua plenitude, de sua perfeição, alcançado esse ápice potencial, não resta devir possível. O tempo, por sua vez, é puro devir da matéria, transformação constante de um estado para outro e contínua corrupção.

A ambiguidade do estatuto da imagem, em Platão, explica que a imagem é alguma coisa, ao mesmo tempo em que, sendo uma imagem, não é exatamente aquilo de que é imagem. Ela não é “em si mesma” aquilo que representa, pois está com ele em relação de dependência e derivação. “Atemporalidade ao que é, no sentido estrito, e temporalidade ao que apenas devém, por estar sujeito ao nascimento e à morte, por constituir-se em um modo de ser sujeito ao movimento”⁷⁵ (movimento que ocorre em sua própria substância), por isso o tempo é imagem móvel da eternidade.

A esta distinção ontológica, entre o que é e o que devém, corresponde uma distinção epistemológica entre nossa faculdade de conhecer o visível e nossa capacidade de apreender o invisível. Se o visível pertence à esfera do conhecimento perceptivo e imaginativo, ele não é, no sentido mais estrito da palavra, pois isto que percebemos ou imaginamos veio a ser e deixará de ser, sendo, portanto, algo mutável. Logo, apenas o pensamento seria capaz de conhecer o invisível, seja constituído pelas formas, em sentido platônico, ou por átomos e vazio, como para Demócrito, ou pelas

⁷⁴ BORGES, Jorge Luis. *História da Eternidade*. In: Obras completas de Jorge Luis Borges. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999. BORGES, cita Plotino, p.18.

⁷⁵ PUENTE, Fernando Rey. *Tratados sobre o tempo : Aristóteles, Plotino e Agostinho* / Fernando Rey Puente, José Baracat Júnior, Organizadores. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014, p.14.

formas, quer em seu sentido platônico, quer no sentido redefinido por Aristóteles⁷⁶.

Plotino concilia a noção de tempo aristotélica e a visão de mundo platônica no terceiro livro das *Enéadas*. Nele, a noção de tempo reúne as regras do movimento, discutida por Aristóteles, e aplica-as ao mundo das idéias, de Platão – que é subdividido em dois, o mundo sensível e o suprassensível. A medida do movimento segundo o anterior e o posterior da alma, passa a ser pensada agora como *imagem da eternidade*.

Para Plotino, “segundo o que dizem os filósofos, o tempo ou é um movimento, ou algo movido, ou algo próprio do movimento”⁷⁷. Ele sabia que o tempo tinha relação com o movimento e um media o outro reciprocamente, todavia eram coisas distintas que não deveriam se confundir. O movimento dos corpos celestes, por exemplo, não era o tempo, mas indicava a sua presença, indicava que um tempo havia passado.

E Plotino se questiona – que tipo de propriedade do movimento seria o tempo? Seria o intervalo ou uma extensão do movimento? Entretanto, ele percebe que os movimentos são infinitos e seus intervalos também o são, assim como os tempos, e logo, que o tempo não pode ser uma propriedade do movimento segundo seu intervalo ou extensão. Plotino continua e se pergunta se o tempo não seria aquilo que mede segundo o anterior e o posterior, como pensou Aristóteles. Ao concordar com ele, Plotino descobre que o que divide o tempo em antes e depois é a noção do *agora*. O *agora*, para o filósofo, é a parte mais elementar do tempo e serve como unidade de medida para o movimento⁷⁸.

No entanto, ainda não ficou claro como o tempo tem a ver com o movimento se ele não é algo que se mantém imóvel, enquanto mede o movimento. Nesse momento se prenuncia o sentido que Plotino dará ao tempo, aproximando-o das ideias de Platão – que dizia que o tempo em si não era algo imóvel e que o movimento ao qual ele (o tempo) se refere não era um mero movimento sensível (físico). O antes e depois são propriedades do movimento, mas eles

⁷⁶ PUENTE, 2014, p.15.

⁷⁷ PLOTINO. *Eneada Tercera*. Buenos Aires: Aguilar, 1965. p.193.

⁷⁸ PLOTINO, 1965, p.199.

não indicam o que seja o tempo. Em relação ao pensamento que os nota, o antes e o depois evidenciam que o tempo passa, servem para que tomemos consciência da sua existência, mas o tempo não é determinado pelo pensamento. O tempo é tomado sempre em relação ao movimento porque ele nasce a partir do movimento do pensamento: “não se vê por que razão o tempo não existiria antes de um pensamento o medir. A menos que o pensamento o gere”⁷⁹.

O tempo, para Plotino, é gerado como propriedade da alma. Ele nasce no pensamento, que liga o movimento ao tempo, e mede um a partir do outro – ele o percebe de forma inteligível. Ou seja, “o tempo é gerado pela inteligência, é gerado como movimento, mas não como o movimento que contempla a inteligência e engendra o mundo sensível, isto é, a alma”⁸⁰. O tempo é uma propriedade da alma gerada pela inteligência, ele não está na inteligência, mas é uma característica necessária do movimento da inteligência que se torna alma.

Finalmente Plotino desenvolve porque o tempo é como imagem de algo na inteligência, que aos moldes de Platão se chama eternidade. Quando Plotino fala de movimento ele afirma que este é a pura atividade, a vida. Segundo ele, o Uno (ou eternidade) se move, não para fora de si, mas como plenitude dessa vida perfeita de contemplação, que se mantém sem nada ser acrescentado ou tirado dela. Nesse ponto, repouso e movimento não são contraditórios. A inteligência, que se dirige ao Uno, é a vida que contempla o absoluto e dessa maneira sua atividade é também movimento.

A inteligência concilia movimento e repouso quando observa a verdade, mas a alma é mais imperfeita que a inteligência. Porque a alma não é perfeita como a inteligência, ela se direciona para o motivo de sua admiração e, inquieta, avança na direção deste eternamente fora. Quando a alma se dirige à inteligência ela se aquieta, mas quando acessa o mundo sensível projeta nele imagens imperfeitas do mundo inteligível. Esse movimento de alma é o tempo.

⁷⁹ PLOTINO, 1965, p.200.

⁸⁰ SCHIOCHETT, Daniel. *O tempo na terceira Enéada de Plotino*, 2009, p.15. Disponível em <<http://www.nexus.ufsc.br/index.php/peri/article/viewFile/811/314>> acessado em 15 de novembro de 2015.

Não obstante, sua natureza [a da Alma], amiga de inovações, que queria ser dona de si mesma, e estar em si mesma, preferiu buscar algo melhor que seu estado presente, pondo-se então em movimento e, assim também, como é lógico, o tempo. Ambos se dirigiram para algo não idêntico e sempre renovado, para algo diferente do anterior. Depois de ter caminhado em certo trecho, deram em fazer o tempo, que é uma imagem da eternidade. Porque havia na Alma uma potência carente de tranquilidade, que desejava transferir a outra parte os objetos que via no mundo inteligível, ainda que, no entanto, não quisesse que todo o ser inteligível se lhe apresentasse reunido⁸¹.

A alma engendra imagens imperfeitas da perfeição que contempla na inteligência, colocando-as em movimento na direção do que está acima delas, ou seja, a imagem do estado daquilo de que provém a alma e as imagens sensíveis (a inteligência) são *o tempo como imagem da eternidade*.

A alma busca a plenitude engendrando o que contempla no mundo inteligível. Esse movimento é causado pela falta, e leva à geração e à corrupção das coisas engendradas. Esse modo de ser da alma, esse seu atributo é o tempo. Plotino, no livro quinto, quer incitar os homens à contemplação da eternidade, ao mundo das formas universais:

Que os homens a quem maravilha este mundo – sua capacidade, sua beleza, a ordem de seu movimento contínuo, os deuses manifestos ou invisíveis que o percorrem, os demônios, árvores e animais – elevem o pensamento a essa Realidade, da qual tudo isto é cópia. Verão aí as formas inteligíveis, não de eternidade concedida mas eternas, e verão também a seu comandante, a Inteligência pura e a Sabedoria inalcançável e a idade genuína de Cronos, cujo nome é Plenitude. Todas as coisas imortais estão nele, cada intelecto, cada deus e cada alma. Todos os lugares lhe são presentes; onde irá? Está feliz, para que provar mudança e vicissitude? E essa felicidade não é coisa adquirida, de que carecesse no início. Numa só eternidade as coisas são suas: essa eternidade que o tempo arremeda ao girar em torno da alma, sempre desertor de um passado, sempre cobiçoso de um futuro⁸².

O desejo de plenitude do homem é o que o faz sentir o tempo, subjetivamente, sentir o reflexo frágil da eternidade agitar o seu anima. Por carecer dessa constância feliz, por estar sujeito à corrupção, o homem é medido pelo tempo, assim como é capaz de medi-lo. A perspectiva de futuro é o que promove o tempo, mas esse futuro é o desejo da alma, sua motivação.

⁸¹ PLOTINO, 1965, p.202-3.

⁸² BORGES, cita Plotino, 1999, p.17.

“[...] o mundo se move na alma - não há para ele, certamente, outro lugar que a alma [...]”⁸³. Assim, fora da alma, a matéria não tem um ser em si, porque ela depende da inteligência para existir como o seu reflexo sensível. Ou seja, para as coisas existirem elas precisam do tempo, precisam estar ou na alma ou na inteligência – o que está na eternidade está além da matéria e o que está abaixo da matéria, este não tem um ser, é o puramente nada. O Uno é a origem de tudo, da vida, mas a alma e a inteligência é o meio onde esse tudo se torna acessível ao homem.

Cabe o esclarecimento de que para Plotino o movimento sensível, embora decorrente do movimento da alma, não é o mesmo que ele, o movimento sensível é apenas a manifestação exterior do que acontece na alma. “Se o mundo se move não é porque tem um movimento e um tempo em si, mas é por a Alma se mover que o mundo pode se mover, ao ponto de se a Alma parasse o movimento e o tempo do mundo também parariam”⁸⁴.

Santo Agostinho chama Deus de absoluto (o Uno) e este mora na eternidade, onde criou o tempo, antes de criar a matéria, por isso não existia nada antes da vontade de Deus criar o tempo. Em um sentido, ele também associa a alma ao ser do tempo, a mesma alma que agita o coração do homem e se dirige a Deus em busca de respostas - nesse ponto ele se assemelha às noções de Plotino (A alma se dirige ao Uno e, assim – na sua inaptidão – o seu movimento cria o tempo).

Ao se dirigir a Deus, no livro XI das Confissões, Agostinho pede discernimento para acessar o conhecimento sobre o tempo. Ele começa explicando como Deus criou o mundo através do Verbo, como o seu verbo pode ser eterno e ser a vontade que se tornou criatura. Explica que o verbo de Deus é co-eterno com ele, pertencente a sua própria substância, por isso está fora do tempo. A vontade de Deus não sendo uma criatura, acontece simultaneamente, no presente, no passado e no futuro, por isso ela não se altera, e não tem fim.

O tempo é algo a que nos referimos corriqueiramente sem conhecer, algo que suspeitamos, atribuindo ações e características – como longo e breve –, algo que sentimos interior-

⁸³ PLOTINO, 1965, p.203.

⁸⁴ REIS, J. *O tempo em Plotino*. Revista filosófica de Coimbra – nº 12 (1997): 381-489. Cf.: REIS: 1997, p.398.

mente. Porém, criando relações entre os tipos de temporalidades – veloz, lento – ainda não conhecemos sua dimensão; uma vez que, o que não existe mais, ou ainda não existe, não pode ser contido. Segundo Agostinho, o único que pode ser longo ou breve é o tempo presente, porque este nem passou e nem se alterou totalmente. A duração do presente pode ser percebida pela alma humana, mas até quando podemos chamar o tempo que corre de tempo presente? Até durar a nossa atenção sobre ele, pois se passar muitas horas ou milésimos de segundo, eles já se modificaram, ou, eu não notaria a sua presença como um tempo.

“Se tivesse alguma duração, dividir-se-ia em passado e futuro. Logo, o tempo presente não tem extensão alguma”⁸⁵, por isso, o tempo presente não pode ser longo sem deixar de ser presente. O que pode ser longo ou breve são os intervalos de tempo, cada bloco de tempo de extensão individual, eles podem ser comparados entre si, como medidas uns dos outros. Medimos os tempos quando os sentimos, mas depois que estiverem passado como mediríamos o que não existe mais? Agostinho responde que, na verdade, a distinção entre passado, futuro e presente como o conhecemos não existe, apenas formas variadas do tempo presente, avaliadas pelo espírito como três – “isto é, o presente dos fatos passados, o presente dos fatos presentes, o presente dos fatos futuros”⁸⁶.

Quando narramos os acontecimentos passados, que são verdadeiros, nós os tiramos da memória. Mas não são os fatos em si, uma vez que são passados, e sim as palavras que exprimem as imagens que os próprios fatos, passando pelos sentidos, deixaram impressos no espírito⁸⁷.

Vejo a imagem do que me aconteceu na infância através da minha memória quando a evoco ou a descrevo, é assim que Agostinho associa o passado ao tempo presente. Quando premeditamos um fato, por sua vez, o presente se torna futuro, mas quando o que premeditamos se realiza é o futuro que virou presente. A partir do presente é que vemos o futuro (vemos o que do presente se originará para compor o futuro), seus sinais, as suas causas, a concepção das coisas futuras geradas no espírito do presente, esta é a premeditação. As imagens das coisas futuras ou passadas são o que existem internamente no sujeito, e não elas mesmas.

⁸⁵ AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. 1. ed. São Paulo: Paulus, 1997. (In: *Patrística - Confissões*, v. 10). p.345.

⁸⁶ AGOSTINHO, 1997, p.349.

⁸⁷ Idem, p.347.

Vejo a aurora e posso predizer que o sol está para surgir. O fenômeno que observo está presente, o que prevejo é futuro. Não é futuro o sol, que já existe, mas sim o seu surgimento, que ainda não se realizou. Todavia, se eu não tivesse no espírito uma imagem desse surgimento, como tenho no momento em que falo, não o poderia prever. No entanto nem essa aurora que vejo, e que também precede o nascer do sol, nem a imagem dela são o próprio nascimento do sol: são dois os fatos presentes que vejo e que me servem para predizer um acontecimento futuro. Portanto, o futuro ainda não existe. Se ainda não existe não existe; e se não existe, de maneira nenhuma pode ser visto, mas podemos predizê-lo mediante os fatos presentes, que existem e que vemos ⁸⁸.

O tempo segundo Agostinho vem daquilo que não existe, passa por aquilo que não tem extensão e dirige-se para aquilo que não existe mais - na ordem futuro, presente, passado, respectivamente. Ou seja, não medimos o tempo, mas extensões de tempo, segundo a minha atenção sobre o que é anterior e posterior, medimos o intervalo entre o que denominamos seu começo e seu fim; enquanto a minha atenção presente arrasta o futuro para o passado, crescendo o passado com a diminuição do futuro, até o momento em que, com a extinção do futuro, tudo é passado ⁸⁹.

Para Agostinho é no espírito que eu meço o tempo. Meço a impressão que as coisas, ao passarem, gravam em mim, e guardo essa impressão para no futuro voltar a elas. No espírito há três operações, a *expectativa*, a *atenção* e a *memória*, é dessa forma que o tempo se estende – o objecto da expectativa passa, através daquilo que é objecto da atenção, para aquilo que é objecto da memória ⁹⁰.

Quando atribuímos ao tempo características como longo e breve, referimo-nos à espera do futuro, à longa memória do passado, e à seguida ausência do que é presente, disto parte a angústia do tempo, saber que não podemos contê-lo, senão internamente – apegamo-nos ao que não podemos controlar, nossa alma deseja o que lhe falta.

⁸⁸ AGOSTINHO, 1997, p.348.

⁸⁹ Idem, p.349.

⁹⁰ Idem, p.359.

MOVIMENTO E MONTAGEM

Quando o observador aprecia as imagens de Tarkóvski na galeria, transita por um espaço pensamental que ele completa com o seu caminhar. Trata-se de um percurso de montagem de imagens isoladas, estabelecido por um curador, que organiza as instantâneas num tempo maior, que é o todo do percurso da exposição. São *agoras*⁹¹ sucedidos por outros *agoras*, avançando um na direção do outro, ritmados pela atenção do espectador a cada fotografia e ao intervalo entre elas.

Cada fotografia traduz um tempo, que comumente chamamos instante (e que poderíamos chamar de *agoras* ou de atenção ao presente), e que isoladamente projeta seu tempo no observador. O tempo da imagem projetado no observador é o tempo dedicado à imagem, relacionado à percepção, atribuição de sentido e ressoo da imagem e de sua experiência diante dela no sujeito. Em geral, ela está associada ao projetar do tempo como entendimento de um congelamento dos movimentos físicos de um corpo ou de uma narrativa apresentada por esse corpo.

Quando este corpo não está em ação e, logo, esta ação não está congelada, o movimento pode se dar pela mudança sugerida pela narrativa. Só que não temos nestas imagens de Tarkóvski, necessariamente, um ensaio visual único, pensado como tal e que componha uma narrativa planejada previamente pelo fotógrafo. Não é uma história contada por fotografias, onde uma imagem continua a outra, não da maneira que esperamos ver, como um todo linear e cronológico.

Vemos imagens independentes de um percurso, mais que físico – entre dois países ou entre a criação e a intimidade do artista – um percurso psicológico. Imagens de *distensão do espírito* do autor no tempo destes “entre dois” – Rússia e Itália, projeto e memória. Enquanto Tarkóvski elabora o imaginário que irá compor o filme *Nostalgia* (1983) ele ao mesmo tempo vive o sentimento de exílio da terra natal e da família, que seu personagem Gorchakov depois

⁹¹ O agora, neste caso, é considerado como grandeza mínima, como o tempo atual (determinada por dois agoras inextensos, o agora anterior e o agora distinto o posterior). Definição apropriada de Plotino - ir a nota 78, p.66 do presente texto.

irá encarnar. As memórias, que servem de matéria para sua criação, são construídas em paralelo com os estudos de possíveis cenários dos filmes, estudos de luz e de cor.

Essas instantâneas traziam a latência de uma narratividade interrompida, como disse. Não veremos o filme, nem o álbum de família do autor, veremos imagens fixas com possibilidades de extensão, cada uma separadamente. Pode acontecer que uma ou outra imagem encontre um grupo entre as 80 fotografias e essas se reúnam por afinidades estéticas ou de tema, mas que independem do seu conjunto, ainda que este a continue. Como plano-sequência de um fotograma só, que para continuar depende da imaginação do observador.

Em resumo, esse intercalar de instantes interrompidos, que insinuam que poderiam durar mais que o tempo mostrado na foto, movimenta o desejo de realizar-se como sentido final, individualmente. O observador, ao olhar para essa interrupção sugerida pela narrativa, para essa ausência de continuidade da história no quadro, para essa lacuna de informações, em que ele precisa inventar para ver, tudo isso está movimentando internamente o observador. Não existe um contentamento na imagem, já que a curiosidade e o vínculo fácil com a memória são ativados por ela e possibilitam sua pretensão de fechamento.

Tarkóvski tem como tema de seus trabalhos o homem e sua busca existencial por sentido e plenitude, perdidos no descompasso entre corpo e espírito, intenção e gesto. Suas imagens, por sua vez, também se direcionam para essa plenitude possível, para um devir que é sua realização potente, mas que ainda não aconteceu. Trata-se, então, de uma imagem fixa que carrega consigo o devir de movimento e por isso é capaz de mostrar o tempo em sua extensão, pelo menos um tempo maior que o *agora* presente em uma imagem única.

Como portadora de um eco do movimento, a imagem encontra na imaginação o viés que preenche o seu sentido ausente, com uma lembrança associada a ela, ou a outra. A imagem da *espera em tensão* e não da *espera relaxada*, reforça o seu fechamento como encontro restituído. Isto é, a *espera em tensão* demanda mais fortemente um fechamento para a narrativa, uma vez que aflige o sujeito que contempla a imagem, já que este se solidariza com a atmosfera de angústia do outro.

Na página seguinte, por exemplo, a imagem do cão⁹² voltado para o firmamento e de costas para o observador – em que a paisagem campestre, inundada pela neblina, nos faz perder o firmamento, que estanca o céu – é uma imagem tensa da espera. Essa espera é tensa porque o mistério está enfatizado pela neblina, que borra os limites e torna o tempo desse encontro prolongado até o infinito. A atenção do cão para esse nada, que na verdade é ocultamento, pois o que a névoa esconde pode ou não ser algo, aumenta nossa curiosidade diante da imagem. Tomando o cão como emblema da fidelidade intensifica-se essa espera contínua de um possível retorno.

Nesse estado de suspense, que é também suspensão deste tempo – do enquanto neblina ou do enquanto algo ou alguém que não sai em direção a esse encontro esperado – vemos a *tensão da espera* mais o desejo sobre essa espera sem limites, que como toda espera, pode estar prestes a se resolver ou pode durar (à medida da nossa atenção para ela). Melhor dizendo, o tempo dedicado à imagem, por sua vez, mede a duração dessa espera.

Depois de elaborar que se trata de uma espera interminável, com potência de iminência e mistério, é possível pensar no tempo como todo esse processo envolvendo *atenção*, *expectativa* e *memória*, presentes na imagem⁹³. Atenção ao que se passa na imagem é o seu presente, expectativa ao que ela pronuncia enquanto continuação é o seu futuro, e memória segundo as imagens e lembranças que ela evoca, para ser capaz de continuar sua associação com outras imagens, são o seu passado. O tempo fragmentado, entre esses três momentos continuados, aparece nas polaroides de Tarkóvski. Seriam essas fotografias, por isso, imagens poéticas do tempo? Como, por exemplo, a de que: ao pegar um punhado de areia com as mãos temos a sensação de reter a areia, ao mesmo tempo em que a areia nos escapa por entre os dedos – aquilo que se percebe na medida em que nos escapa?

⁹² Referente à instantânea da página 75. TARKÓVSKI, 2012, **38**. *Cão Dak, Miásnoie, setembro, 1980*.

⁹³ Como desenvolvido por Agostinho - ir a nota 90 página 71, do presente texto.



Ao passar pelo processo de entender e visualizar a sucessão projetiva do tempo, daquela imagem na nossa imaginação, e na medida em que a construímos, ela mostra o tempo acontecendo em nós, internamente, e por sorte, se abertos a essa leitura fôssemos capazes de estar conscientes da nossa percepção, então seríamos conscientes do tempo, o tempo da imagem projetado no observador. Como movimento de alma e consciência da mudança sofrida a partir do contato com a *imagem agente*.

Imagem agente é “uma imagem forte emergindo no presente que é capaz de passear pelo vasto arquivo da memória no passado”⁹⁴. É originalmente uma definição desenvolvida por Cícero⁹⁵, para dizer de imagens intencionalmente pungentes, que são impressas na memória afim de que o homem se recorde de um fato específico em detalhes. Essas imagens auxiliam o homem a reconstruir um espaço imaginativo que ele criou na memória e, através delas, conecta os fatos que ele precisa recordar, em ordem. Elas se organizam num espaço fictício, conhecido como *palácio da memória* e a cada lugar desse espaço se associaria uma imagem forte, assim, quando precisa recordar o acontecimento a técnica mnemônica é ativada, acelerando a lembrança do acontecimento.

Quando associo a ideia de *imagem agente* às fotografias de Tarkóvski, penso que a força poética de sua imagem catalisa o processo de rememoração do observador, pois existe algo em sua estrutura muito semelhante a uma imagem produzida pela memória ou pelo sonho. Algo em sua factura que evoca mais do que o imediatamente visível – como quando olhamos para uma fotografia de infância e lembramos-nos de coisas que não estão impressas nela, mas que através da fotografia lembramos-nos involuntariamente. Como, por exemplo, quando associamos a fotografia, cheiros, sons e outros elementos que não fizeram parte daquele espaço-

⁹⁴ MIBIELLI, Bruna. Artigo: *Fotografia como Imago Agens*.

Disponível: <http://www.academia.edu/11766778/Fotografias_como_Imago_Agens> acessado em 15 de novembro de 2015.

⁹⁵ YATES, Frances Amelia. *A arte da memória*; trad. De Flavia Bancher. – Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2007, p.19. “ [...] a arte da memória é contada por Cícero em seu *De Oratore*, quando discute a memória como uma das cinco partes da retórica; a história introduz uma breve descrição do sistema mnemônico de lugares e imagens (*loci* e *imagines*) utilizado pelo retires romanos. Ao lado da de Cícero, duas outras descrições da mnemônica clássica chegaram até nós, ambas em tratados de retórica em que a memória é discutida como uma parte desta. A primeira encontra-se no anônimo *Ad C. Herennium libri IV*, a outra está na obra *Institutio oratória*, de Quintiliano”.

tempo registrado pela câmera, mas que por sentirmos necessidade de nos lembrar daquele momento, inconscientemente aparecem.

São delicadas semelhanças, entre um acontecimento e outro, que estão guardadas no arquivo da nossa memória e a maneira como geralmente nos lembramos delas é por associação – entre imagens, palavras, sons e cheiros. No momento em que Tarkóvski intenciona registrar não apenas o lugar das coisas no espaço, mas a relação entre elas, o estado emocional de quem observa, a atmosfera que envolve determinado acontecimento, ele escolhe os elementos que melhor representam o que ele sentiu, para seguidamente transmití-los ao observador.

Em geral, as recordações são muito caras às pessoas. Não se deve ao acaso o fato de estarem sempre envolvidas por um colorido poético. As mais belas lembranças são da infância. Antes de tornar-se o fundamento de uma reelaboração artística do passado, a memória deve, certamente, ser trabalhada; e neste caso, é importante não perder a atmosfera emocional específica sem a qual uma lembrança evocada em todos os seus pormenores nada mais faz a não ser provocar um amargo sentimento de decepção ⁹⁶.

O passado é uma invenção do presente, a memória a fonte desta construção. Se eu encontro uma imagem forte no presente capaz de me lançar a uma atmosfera emocional específica, inevitavelmente associarei a ela uma lembrança do passado, esta é a minha hipótese – no que concerne ao movimento e ao desejo que tais imagens podem despertar no observador.

⁹⁶ TARKÓVSKI, 1998, p.29-30.

Além do movimento interno de afecção dessas fotografias, como disse, existe outro movimento, o do meu corpo ligado à experiência de visitar a exposição *Luz instantânea: Polaroides de Andrei Tarkóvski*.

*Eu entro na sala de exposição e vejo fotografias. Um corredor estreito com polaroides de Tarkóvski. O meu olhar precisa caminhar pelo todo da montagem e dentro de cada imagem, o meu corpo precisa agir para ver. O meu passo acompanha o ritmo da minha imaginação, e, pausadamente, meu corpo se desloca para a próxima fotografia. Antes de me desprender completamente da imagem que está diante de mim observo periféricamente a seguinte. Meu corpo avança para dentro da paisagem, meu olhar acompanha o olhar da esposa de Tarkóvski e se afasta de volta para a luz verde dos corredores da exposição. Eu entro e saio de cada fotografia, minha atenção é a medida de duração de cada imagem, mas algumas continuam agindo. A câmera registrou o que Tarkóvski viu, a disposição na galeria coube ao curador da exposição e eu segui a sequência sugerida, entre a obediência e a ruptura dessa ordem. O tempo nessa experiência obedeceu ao meu desejo e ao meu corpo que, em transito, influenciaram-se reciprocamente*⁹⁷.

⁹⁷ “Você entra na Cappella degli Scrovegni e vê afrescos, Uma igreja pequena, pintada com afrescos por Giotto. Como no cinema você olha para a frente, a tela, o altar. No cinema, você senta, o seu olhar fixa-se na tela e as imagens farão, por você, os movimentos que o seu corpo e seu olhar fariam se você tivesse de realmente se movimentar para ver tudo o que o filme mostra: voar, penetrar no solo, chegar perto, distanciar-se, e assim por diante. As câmeras filmaram o que o diretor do filme quis, o projetor do cinema joga-as na tela para você seguir o olhar do filme como se fosse o seu. Na Capella deli Scrovegni, seu corpo deverá andar, seu olhar traçar linhas de visão. Você estará numa certa claridade, a luz das imagens não virão da projeção na tela, você não estará na noite escura e urbana da sala do cinema. Na Capella você deverá agir para ver. Nela, envolvendo as imagens, você também estará envolto em seu céu azul, abstrato e sacro que, do teto, passa pelo fundo dos afrescos que aparecem em todas as suas paredes”. ALMEIDA, Milton José de. *Cinema: Arte da Memória*. 2. ed. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2009, p.23.

TEMPO INTERIOR

Um relógio de parede numa velha fotografia – está parado?
Mário Quintana - *Caderno H*.

Quando vejo as fotografias de Tarkóvski, principalmente as que chamei de ambientes internos de uma casa, me atento ao tipo de luz e sombra presentes em suas superfícies. Penso na variação da luz caminhando por esses espaços, e a associo ao relógio de sol (um instrumento que mede a passagem do tempo pela observação da posição do sol). Assim, cada objeto, cada superfície se transformava em anteparo ou refletor desse jogo entre claro e escuro e prolongava ou estreitava a sombra dos objetos uns nos outros. Elas dizem de uma hora do dia em que o silêncio pairava sobre o local e a mudança da intensidade das sombras e do seu movimento podia ser presumida. O brilho do chão polido transformava-se em janela de luz, o contraste das sombras que engoliam partes do quarto transformava a realidade, criando espaços novos, quase bidimensionais. Bidimensionais porque as linhas que orientam a perspectiva, as que iriam sustentar a ilusão de profundidade, se perderam na escuridão e nos contornos dos objetos, estão agora confundidas com novas linhas diagonais, irregulares, que partem deles e as distorcem.

Novos recortes surgem a partir dos locais que receberam a luz direta ou indireta e a textura, própria das Polaroides, tornou tudo ainda mais evanescente. Tons amarelados e azulados, de uma paleta semelhante a uma pintura, fez parecer que as fotografias eram antigas. O caráter precário das imagens feitas em câmera *Polaroid*, prenuncia seu desaparecimento, seu desgaste. O próprio processo de revelação do instantâneo que, sujeito ao ambiente e à qualidade do filme, sofre todo o tipo de variação, nos diz que a sua vida é curta. Todo esse jogo de representação imediata, de surgimento da imagem e de sua própria corrupção, acentua o seu compromisso como/enquanto memória temporária. Como se cada imagem nos dissesse, em voz baixa que, guarde isto internamente porque eu não vou durar, não vou durar aqui nem em outro lugar.

Ser memorável em um suporte frágil – uma das muitas finalidades de um estudo, durar até que se reconfigure em outro material. No caso específico de Tarkóvski, que não era um

fotógrafo de profissão, a fotografia deveria guardar o que depois o diretor buscaria entender na linguagem fílmica, em sequência. A sequência de fotogramas montados para compor um plano e mostrar o movimento no espaço-tempo definidos pelo diretor, resumidamente, essa era a atuação (*práxis*) de Tarkóvski. Mas, voltando às imagens, podemos perceber que o tempo de cada uma delas pode ser pensado em duração, não apenas narrativa, mas como ciclo, que movimenta sutilmente a luz que pausa sobre os objetos estáticos e retorna; ou uma poeira que se desloca no ar e atingida por um feixe de luz cintila e logo se apaga novamente. Como o diretor escreveu certa vez: o acontecimento pode ser um gesto, uma cena, até mesmo um objeto imóvel, “contanto que essa imobilidade exista no curso real do tempo”⁹⁸.

⁹⁸ TARKÓVSKI, 2010, p.71.



Vejo o gato que descansa sob a luz da janela em uma almofada vermelha. Há presença e vida na foto, atrás do gato um ramalhete de flores do campo em um jarro de vidro transparente. O gato me olha, mas não posso ver o seu rosto, senão o seu dorso e a sua sombra que se estendem na minha direção.

Existe algo de íntimo nesse momento, o silêncio e a quietude são benéficos, a natureza imóvel pelo contentamento, como se a imobilidade e a sutileza desse instante tivessem de ser preservada. Apenas paira a contemplação, mesmo que esta sugira o esvaziamento do sujeito enquanto vê, uma contemplação que aponta a presença do observador na cena, numa participação em inatividade física, mas não em inatividade intelectual. É preciso que se veja de perto e tão de perto que se sinta a necessidade de se misturar ao ambiente para compreendê-lo, para não incomodar a atmosfera da imagem.

O espectador não está no mesmo lugar em que vê, mas, como vê pelos olhos de Tarkóvski, precisa colocar-se no lugar meditativo dele, para que sua concentração permaneça na foto. A sugestão da tensão e mimetismo com o que se quer fotografar, junto com o ritmo do próprio tempo atravessando os seres corruptíveis, esse instante sem fôlego em que é preciso aquietar-se para ver, esvaziar a mente para dar a atenção, para que algo novo possa surgir do imediatamente visível ⁹⁹.

⁹⁹ Referente à instantânea da página 81. TARKÓVSKI, 2012, 41. *Gato Grisha, San Gregório, junho, 1984.*



A harmonia do que está fora do homem, que, além dele, acontece, e que o fotógrafo registra, para que eu possa espiar o mistério das coisas, o mistério de que sou mais corruptível que os objetos, que a arquitetura, e que a minha obra viverá mais que eu. É assim que vejo o memento mori através desses objetos banais, porque vejo com saudades, porque quero ter a quietude da eternidade sem, no entanto, estar morto ou ter a paz de ser esquecido e sofrer a corrupção dos dias sem aflição.

Ver o tempo fora de mim, ou melhor, além de mim, é colocar-me em perspectiva frente às coisas do mundo. Figurar a distância que me separa dos objetos e da paisagem representados, é ver de longe e no tempo, mas não necessariamente no espaço, pois posso estar perto e imaginar-me invisível ou imperceptível, mesmo que para isso seja preciso um esforço. Ser capaz de ver sem interferir no ambiente para o qual a imagem me transporta, e acreditar nessa ilusão: que o ambiente me invade e que eu estou nele e que ele vai continuar independente de mim.

Aí está o poder da imagem, de refletir o outro, o que não está presente, como um fantasma vagante e preso a um original, que só é acessível como ideia e não mais como corpo. E que esse corpo provisório, agora, possa se reproduzir enquanto existir, com a condição de possuir outro corpo para voltar a encarnar, pelo menos metaforicamente. Como o problema da memória, sem o vínculo com seus interessados, que contará uma história perdida para sempre, sem vínculo material, a imagem está exilada de seu sentido original, desalmada, precisará de outra memória com a qual se ligar ¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Referente à instantânea da página 83. TARKÓVSKI, 2012, 40. San Gregório, 24 de novembro, 1983.



Mais uma vez a indiferença com o ser humano, a cena está bela independente do homem, mesmo que sua ausência esteja assinalada pelos utensílios. A ausência de utilidade na espera tranquila do retorno humano. A foto poderia ter sido tirada de manhã, antes de alguém acordar, mas a vida já entrou pela janela e espera por ele sem pressa, porque está bela como uma despedida da primavera. Está em seu ciclo, acontecendo repetidamente, recebendo os tons da estação ¹⁰¹.

¹⁰¹ Referente à instantânea da página 85. TARKÓVSKI, 2012, **36**. *San Gregório, 24 de novembro, 1983*.



Minha curiosidade é o que prolonga esse tempo de espera, como se da borda do quadro algo fosse surgir para responder à minha necessidade de resposta. Como se a imagem ao lado na exposição fizesse algum sentido que fechasse esse sem fim da imagem do cão. Que me explicasse porque isso é importante, porque preciso saber, sem simplesmente parar e vagar, ou não olhar para nada que estivesse diante de mim, mas para algo dentro de mim, algo que ressoasse do vazio ou do oco de não pensar, ou na própria existência, desprovida de interesse, apenas essência ¹⁰².

¹⁰² Referente à instantânea da página 87. TARKÓVSKI, 2012, 1. *Cão Dak, Miásnoie, setembro, 1980.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

E eu era feliz? Não sei: Fui-o outrora agora.
Fernando Pessoa - *Cancioneiro*

Santo Agostinho, separou em três formas os estados do tempo: o presente das coisas futuras, o presente das coisas passadas e o presente das coisas presentes¹⁰³. Porque, segundo ele, essas três formas de presença têm respectivamente algum ser na nossa alma, e é somente assim que podemos perceber o tempo, internamente. O presente das coisas passadas é a memória, o presente das coisas presentes, a contemplação, e o presente das coisas futuras, a expectativa. O tempo, para ele, é *distensio animi*, uma espécie de distensão da própria alma¹⁰⁴.

Quando, diante de uma fotografia, pressupomos que vemos um único tempo, mas quantos na realidade podemos perceber? O tempo do instante imediato do clique do fotógrafo é um, mas quantas camadas a mais de tempo podem aparecer se vistas em profundidade ou perspectiva? Será que o tempo como *distensio animi*, no espectador diante da fotografia, é apenas contemplação? Ou poderia passar pelos outros estados, também como memória e expectativa?

O presente do instante fotográfico (do clique) é um tempo, outro e anterior a este é o tempo da pose, segundo a consciência do modelo de que será feita uma foto sua. Esta consciência se dá pela alteração do meio com a presença do fotógrafo e da câmera, que pode ser evidenciada na foto, em gesto reactivo a sua presença, ou não. Outro ainda é o tempo entre a distância do instante da revelação do filme (ou tratamento digital) e do registro material, a foto revelada e depois levada a público e recontextualizada no atual tempo do espectador.

Estes registros de tempo, mais ou menos relevantes, envolvem a fotografia. O instante fotográfico pode ser o tempo de uma ação congelada, onde os elementos formais que compõem a foto estavam alinhados pelo acaso e coube ao fotógrafo registrar seu alinhamento. Esse é o tempo como congelamento do movimento de um corpo entre o antes e o depois desse encontro fortuito, como nas fotos de Cartier Bresson, por exemplo – caçador desses momen-

¹⁰³ AGOSTINHO, 1997, p.349.

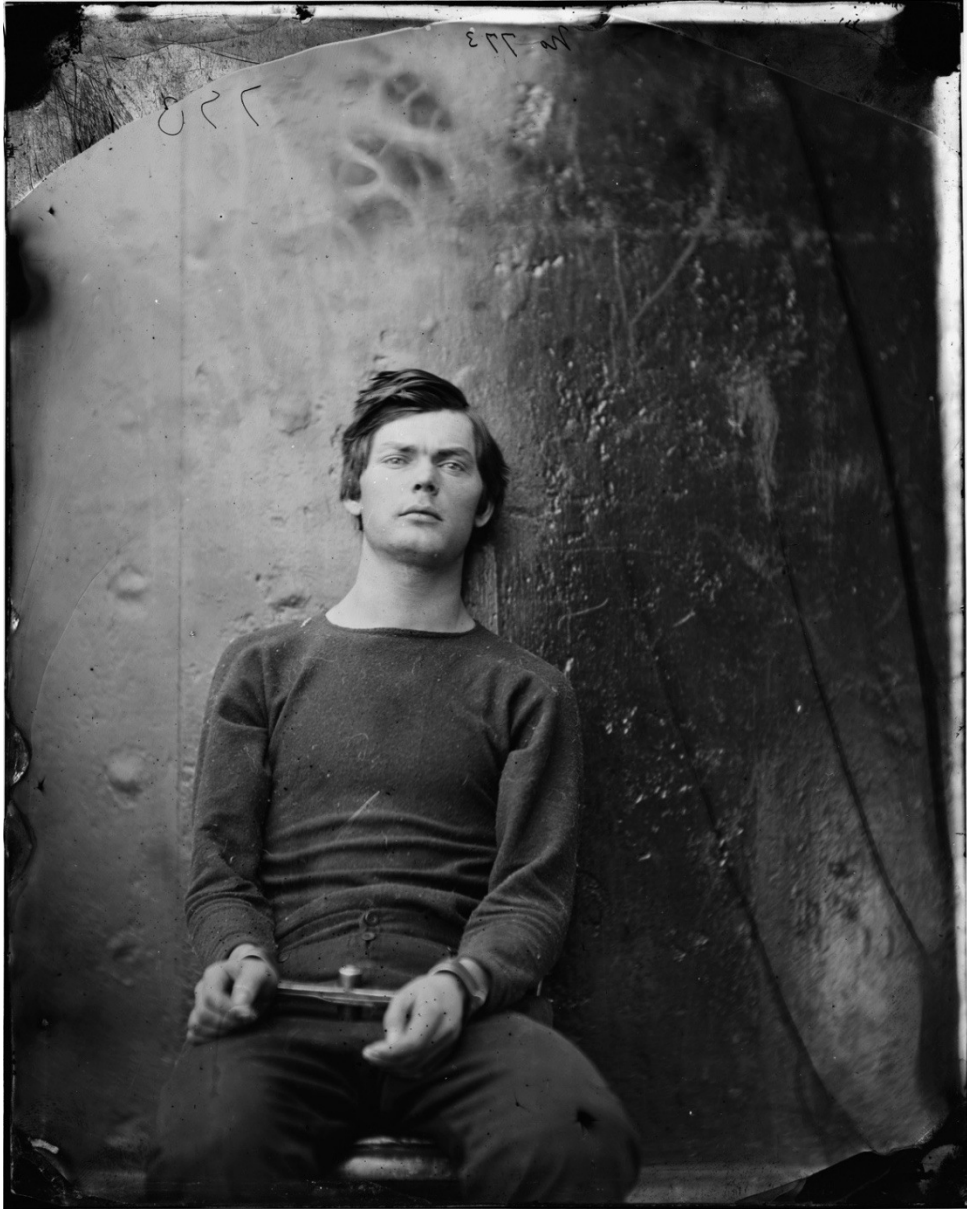
¹⁰⁴ Idem, p.355.

tos decisivos ¹⁰⁵. O tempo da pose ou reação do meio à presença do fotógrafo podem ser fotos que são flagrantes recém-descobertos, ou longos tempos de exposição do filme fotográfico para um retrato de família, onde a inquietação de alguns personagens da foto é revelada pelo tremor de suas cabeças, resultando em um borrado do registro daqueles rostos. O tempo entre a revelação da foto ao público e sua execução, pode ser o caso de imagens que registraram ditaduras, imagens não oficiais que precisaram se manter ocultas durante o período vigente dessas ditaduras. Ou ainda, imagens como a que Barthes mostra em seu livro *A Câmara Clara* do condenado à morte e comenta: “ele está morto e vai morrer”¹⁰⁶.

Todos esses tempos atravessam, uns mais evidentes outros menos, a fotografia, e sua consciência disso depende do contemplador e da intenção do fotógrafo. O tempo da memória parece evidente nesse jogo de representação e registro do “real”, que compõe a fotografia. Como recurso limitado de escolhas possíveis, e formatadas previamente, a fotografia cria uma imagem simulacro da realidade, cria um amparo visual para a memória, ao mesmo tempo em que a libera para o esquecimento. As fotografias partem da realidade, atravessam um filtro de representação que a codifica e a transforma, servindo como meio de invenção e questionamento dessa mesma realidade, na medida em que, sendo sua derivação e sendo imagem, passam por uma perda e transformação que as impossibilitam de ser a realidade em si mesma. É apenas uma cópia, a partir de algo que já foi algum dia, que partiu de algo sensível que sofreu corrupção, algo material e por isso também temporal. Contudo, a fotografia participa mais da invenção do real do que do seu documento, serve mais ao imaginário que à verdade dos fatos históricos.

¹⁰⁵ Que já foi citado no capítulo chamado *Instante*, p.41.

¹⁰⁶ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*; tradução de Júlio Castañon Guimarães. – Rio Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.143. Imagem de Lewis Payne fotografado por Alexander Gardner. Ver a página 91.



Assim, o tempo tem um papel importante como mediador dessa invenção, como imagens de um real possível, na fotografia. Como a câmera vê apenas seres corruptíveis, a imagem produzida estará sempre datada, no sentido de voltar-se para um presente do passado de tudo o que ela registrou – abarcando um estado particular das coisas, com localização, duração, anterioridade e posterioridade. Por isso dizemos que a fotografia cria memórias, porque ela, além de movimentar nossa memória individual e coletiva, também cria novas associações e, porque não dizer, novas memórias artificiais. Da construção que ela participa, ao tentar fechar as lacunas do esquecimento, inventa novos sentidos e ligações impensadas entre imagens.

Quando tentamos lembrar através do catalisador que é a fotografia, lembramos-nos de outras coisas que não estão na imagem, e por vezes até inventamos histórias para cobrir seus espaços vazios. Por isso, a fotografia cumpre o duplo papel de criar o passado na medida em que “atesta” que ele existiu. Pela crença e pela dúvida que ela nos coloca de sua autenticidade e imparcialidade. Porque ainda que contemos com a sua construção, contamos também com a força do possível e do factível da sua reflexão. A fotografia é capaz de articular e reorganizar as lembranças.

A expectativa, enquanto presente do futuro é a associação mais difícil com a fotografia. Porque ela concerne ao que tem de mais material e individual em cada imagem e em cada contemplador. Ela se liga a desejos, esperanças e curiosidades e o mais próximo que se consegue chegar dela é com a noção de suspense. Imagens como as de Eugène Atget, da Paris vazia do século XIX, tiradas na madrugada dos cenários franceses, trazem um estranhamento de seus lugares, pois pareciam cenas de crimes, como pensou Walter Benjamin¹⁰⁷.

¹⁰⁷ “Quase sempre Atget passou ao largo das ‘grandes vistas e dos lugares característicos’, mas não negligenciou uma grande fila de fôrmas de sapateiro, nem os pátios de Paris, onde da manhã à noite se enfileiram carrinhos de mão, nem as mesas com os pratos sujos ainda não retirados, [...] nem no bordel da rua... n.º 5, [...] Mas curiosamente quase todas essas imagens são vazias. Vazia a Porte d’Arcueil nas fortificações, vazias as escadas faustosas, vazios os pátios, vazios os terraços dos cafés, vazia, como convém, a Place du Tertre. [...] Não é por acaso que as fotos de Atget foram comparadas ao local de um crime. Mas existe em nossas cidades um só recanto que não seja o local de um crime? Não é cada passante um criminoso? Não deve o fotógrafo, sucessor dos áugures e arúspices, descobrir a culpa em suas imagens e denunciar o culpado?” BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.101-107.



Essas cenas sem a figura humana, com carga de fatalidade ou abandono, prendem a atenção do contemplador ao mostrar uma evidência que nada evidencia por completo. Ao ativar a imaginação do sujeito, por demonstrar, sem mostrar, que algo ali aconteceu. Um poder de sedução ou de medo que se liga ao inconsciente do observador, pode ser a imagem da imagem da ausência. Não é a imagem de um ser amado que está ausente, não é a imagem da ausência porque ela traz de volta uma falsa presença, é a ausência ela mesma que se faz presente na imagem.

A imagem fotográfica já é imagem da ausência por evocar seu original como um espectro. Barthes chamou de *spectrum* o fotografado, o referente “porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o "espetáculo" e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto”¹⁰⁸. Mas a imagem da imagem da ausência é quando o ausente não retorna como aparição e sim como a falta dele. Algo que antes ocupava um espaço físico e que não ocupa mais, um acúmulo de desaparecimentos. A desaparecimento, para existir, precisa ser pensada ou imaginada, precisa ser sugerida em alguma forma do que se manteve visível. Um rastro é um registro de uma ausência e a imagem de uma passagem.

A ideia de que algo se passou em um lugar e que não passa mais, mantém o suspense quando parece mostrar a falta do acontecimento, a saudade ou nostalgia dele. O desejo que ele retorne, que o passado volte a se repetir. Quando digo sobre imagens que apontam para o desejo é porque não estando plenas, elas buscam o que antes as deixavam plenas. Uma realização potente de um lugar, ou razão de alguma coisa, que se encontra frustrada porque deixou de ser ou não é, a imagem do que foi agradável ou do que marcou profundamente o sentido de ser de alguma coisa, sua finalidade.

A expectativa por parte do observador dessas imagens acontece no reconhecimento deste objeto de desejo que está ausente. E por reconhecer a falta e o anseio por tal objeto de desejo, ansiamos junto com ele por sua realização. É necessária uma complacência com o ser da foto que anseia algo que não está ali. Essa complacência se dá quando ele se identifica com o humor do ambiente e com a tensão e desequilíbrio do mesmo. Como a imagem nos traz a

¹⁰⁸ BARTHES, 1984, p.20.

sua carência, precisamos encontrar o que lhe falta em outro lugar, que não na imagem que vemos, mas na nossa imaginação. Ela é posta em expectativa, é vista como projeção realizável, como hipótese e como sentido final. Mas antes da realização pela imaginação do observador, ela passa pelo conflito de perceber a falta, de tentar entender o que lhe falta, já que esta ausência é tão inevidente.

Quando sentimos fortemente a espera de algo ou de alguém na imagem, e criamos a esperança de que o encontro vai suceder, estamos planejando um futuro para ela. A imaginação tende a completar a informação que nos falta na imagem para apaziguar a angústia que ela gerou. Muitas vezes a resposta dada pela imaginação não vem de imediato, ela é desafiada pelo mistério que envolve aquela imagem, pela incerteza entre o que eu penso e o que eu vejo.



O barco ancorado na beira do rio aguarda aquele que vai partir, como se fora uma rota de fuga, sorrateira e sem despedidas. Que parece guardar um segredo, perverso ou triste. O abandono penetrou a atmosfera desse lugar, mas será o abandono futuro ou presente o que vejo? Será, este, o segundo antes da partida ou depois da partida? O veículo da morte, da nova vida ou a imagem da renúncia ¹⁰⁹?

¹⁰⁹ Referente à instantânea da página 96. TARKÓVSKI, 2012, **8**. *Miásnoie*, 26 de setembro, 1981.

Imagens que são imagens da ausência, como Ekphrasis¹¹⁰, trazem uma ausência que está no plano visual para a presença dessa ausência no plano mental e depois escrito. Como isso acontece? O referente, um dia conhecido, tem seu lugar guardado na memória do contemplador, mas aparece na imagem como a sua falta, assim o seu retorno como falta realiza-se no plano mental pela rememoração. Ou, de outra forma, um acontecimento mental (criado pela imaginação) é transposto para o plano poético escrito, a partir da imagem (visível). Um registro do que não está presente no visível, redefinido por uma construção/interpretação do plano mental, que acontece num meio distinto do original – visível, imaginado e escrito.

Como, por exemplo, na instantânea da página seguinte¹¹¹, em que o professor Marco Scarassatti faz para ela uma Ekphrasis: “[...] para além de evocar um Ticiano – *A Virgem e o coelho*¹¹², só que sem as figuras, as humanas. Tem um vazio impregnado nos diversos planos espaciais da fotografia, que a mim dá a sensação de suspensão temporal, ou uma circularidade desse tempo, que se transforma em textura, o tempo vira textura”¹¹³.

¹¹⁰ “O termo *ekphrasis* (no plural, *ekphraseis*) significa "descrição", tal como descrição de uma obra de arte (pintura ou escultura) em (ou através de) um texto verbal, ou a representação verbal de uma representação não-verbal, sendo esta plástica, visual, pictórica. Mário Avelar (2006) ao dar limites às práticas descritivas da *ekphrasis*, define-a como “ (...) uma descrição de um objeto perdido no tempo que apenas o poema recupera. O referente assinalado nesse poema resiste à ação do tempo e da natureza, designando uma perenidade que falta ao efêmero poder temporal;” (AVELAR, 2006, p.36)”. GARCIA, Gismara Rosane. *Frames literários: a ekphrasis n 'O Conquistador*. 2008. 200 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2008. Disponível em <<http://repositorio.unesp.br/handle/11449/91584>> acessado em 15 de novembro de 2015.

¹¹¹ Referente à instantânea da página 99. TARKÓVSKI, 2012, **21**. *Perto de Bagno Vignoni, agosto, 1979*.

¹¹² Imagem de referência em anexo, página 106.

¹¹³ Parte da Ekphrasis apresentada pelo professor durante o exame de qualificação da presente pesquisa.



A paisagem se perde por uma sucessão de colinas vistas de cima, até um horizonte indefinido e azulado. Uma nuvem densa impede que eu alcance a extensão desse território, com um golpe de vista, por esse motivo preciso esperar até que o seu véu se desfaça, para eu poder aceder a vastidão. A nuvem retém a passagem das horas, como os obstáculos de um rio, que corre do atual para o potencial. Sendo o rio o tempo que passa, sabemos que os obstáculos são o seu presente alongado, que retém o futuro impedindo-o que se torne passado ¹¹⁴.

¹¹⁴ Referente à instantânea da página 99. TARKÓVSKI, 2012, 21. *Perto de Bagno Vignoni, agosto, 1979.*

No filme *Nostalgia*¹¹⁵ (*Hapax Legomena I: Nostalgia* - 1971, 36 minutos, UK, 2009), de Hollis Frampton, a consciência do tempo é incorporada como parte da obra. Uma fotografia aparece e dura uns 60 segundos, antes de ser consumida pela chama de um fogão. Só identificamos que ela vai se queimar quando começa a queimar e até que esse evento termine estamos presos a sua duração. Seguidamente outra fotografia é posta para queimar e escutamos um áudio descrevendo a primeira imagem, que já não existe mais. Esse procedimento é repetido em todo o filme – cada fotografia que aparece para se queimar é acompanhada pelo áudio da anterior.

Nostalgia é um estado melancólico referente à falta de algo ou alguém. A fotografia em si já pode gerar esse estado, se quem a contempla possui alguma relação com ela e se sente saudade de alguma coisa que ela traz de volta. A fotografia serviria como o gatilho da lembrança do que falta a essa pessoa que, no filme, será destruída e substituída por uma descrição em áudio.

A ordem das perdas não para por aí, porque a atenção ao que concerne à imagem presente não pode sustentar a atenção ao passado, as imagens que se foram e a narração que não corresponde à imagem atual entram em conflito. Assim, o esquecimento vira o pressuposto para a apreensão do presente, pois sem ele seria impossível assimilar o novo. O apagamento como imposição e a incapacidade de reter na memória o tempo que passa, contra a nossa vontade, é o tempo impondo o seu ritmo para o homem.

¹¹⁵ Trecho do filme disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=voMDL1TgTh4>> acessado em 15 de novembro de 2015.



Dito isto, a consciência do tempo pode ou não ser enfatizada pela obra de arte, mas algumas vezes dá sentido a toda a experiência. Contudo, o que o artista apresenta no plano visível, só será possível como identificação e evocação se dentro de mim ele já existir. Por isso, o caráter profundo e multidimensional dessa identificação dependerá da psique do observador ¹¹⁶. Uma vez que recebo as fotografias de Tarkóvski como familiares, reconstruo o meu mundo simbólico e as minhas relações a partir delas, por isso, imagino-as como emblemas para pensar a existência e o tempo – porque diante delas vivenciei o tempo como distensão do meu espírito.

Sem dúvida, esta imagem, que nos faz tremer no mais fundo da alma, não pode ser interpretada e vista de uma só maneira. Suas associações vão mais longe, e atingem o que há de mais profundo em nossos sentimentos, evocando lembranças e experiências obscuras de nossa própria existência, abalando e afetando a nossa alma como uma revelação. Correndo o risco de parecer banal – é tudo tão parecido com a vida, com uma verdade que já intuímos, que nos faz lembrar de situações pelas quais já passamos ou que secretamente imaginamos ¹¹⁷.

Se reconheço fora de mim a extensão de algo que carrego internamente é porque de alguma forma compartilho de seus modelos e arquétipos (que muitas vezes chamamos de verdade). A força pregnante das imagens, sua capacidade de associação a novas imagens e o trânsito dessa “memória coletiva” que elas provocam, sempre existiu e não pode ser ignorada. Entretanto, a maneira intuitiva pela qual nos relacionamos com elas pode se tornar cada vez mais consciente.

Quero dizer, assumir o caráter ativo da contemplação, admitindo que este também pode ser um ato de “criação”, é extrapolar a leitura superficial do poder das imagens. É empregar uma postura diante delas permeável à afecção e ao intelecto, a fim de que eu possa encontrar outros meios para dar sentido à existência.

Como disse, existem inúmeros modos de se relacionar com as fotografias de Tarkóvski, interessa-me, no entanto, refletir sobre o tempo que corre nelas e no sujeito que as contempla. Ou seja, este tempo dedicado a imagem - para que o observador seja absorvido por sua atmos-

¹¹⁶ TARKÓVSKI, 2010, p.126.

¹¹⁷ Idem, p.126.

fera e poesia - é o tempo dedicado à consciência de uma consciência e também à circularidade do tempo.

A circularidade do tempo refere-se à ideia de que a experiência do tempo no sujeito forma em si um ciclo - que parte da imagem que se apresenta - afeta o sujeito que a contempla - é interpretada por esse mesmo sujeito - que depois a guarda em sua memória. Esse ciclo é fechado em si mesmo, mas, por outro lado, acontece repetidamente, sendo a cada nova experiência revisitado e reconstruído. É algo sempre novo, mas nunca totalmente inédito, pelo simples fato de passar por um sujeito (e este sujeito estar no mundo) e pelo alcance imponderável de uma imagem não precisar o seu começo ou o seu fim.

A reminiscência seria na memória o que a circularidade é no tempo, um entrecruzar de encontro e reencontro. Eu encontrei nas imagens de Tarkóvski a mim mesma, a consciência de um sujeito atravessado pelo tempo, medindo-o e sendo medido por ele.

ANEXOS

¹¹⁸ Citada no texto da página 53.



¹¹⁸ SANMARTINO, Giuseppe. *O Cristo Velado*. Capela Sansevero, em Nápoles, 1753. Escultura em Mármore. 180x80x50cm..

¹¹⁹ Citada no texto da página 98.



¹¹⁹ TICIANO. *A Virgem e o coelho*. Museu du Louvre, 1530. Óleo sobre tela. 71x85cm.

¹²⁰ Autorretrato de Andrei Tarkóvski, imagem da capa.



¹²⁰ TARKÓVSKI, Andrei. *Autorretrato, San Gregório, 23 de novembro, 1983*. Fotografia polaroide. 11x9cm. (*Instantâneos: Tarkóvski* – Cosac Naify, 2012. Imagem 60).

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*; tradução da primeira edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. 1. ed. São Paulo: Paulus, 1997. (In: Patrística - Confissões, v. 10).

ALMEIDA, Milton José de. *Cinema: Arte da Memória*. 2. ed. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2009.

AMARAL Jr., R., *Emblemática Lusitana e os Emblemas de Vasco Mousinho de Castelbranco*, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2005.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. São Paulo: Papyrus Editora, 1993.

ARISTÓTELES. *Física*. Editorial Gredos: Madrid, 1995.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Coleção Os Pensadores, v. 2).

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*; tradução de Júlio Castañon Guimarães. – Rio Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *Image Music Text - Essays selected and translated by Stephen Heath*. London: Fontana Press, 1977. p.73.

BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v.1).

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BORGES, Jorge Luis. *História da Eternidade*. In: Obras completas de Jorge Luis Borges. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. São Paulo: Papirus, 1993.

CLAIR, Jean. *Introduction a une petit metaphysique de la photo a propôs de l'oeuvre d'Henri Cartier-Bresson*. In: HENRI CARTIER BRESSON (Photo Poche). Paris: Centre National de la Photographie, 1982.

DUBOIS, Philipe. *O Ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papirus Editora, 1994.

ECO, Umberto. *A definição da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1962.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

HOUAISS, Antônio. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

JALLAGEAS, Neide. *Estratégias de construção no cinema de Andriêi Tarkóvski – a perspectiva inversa como procedimento* Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

KANT, I. *Crítica da razão pura*. Trad. Valério Rohden e Udo B. Moosburger. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção os pensadores).

KANT, I. *Comentários às obras de Kant: Crítica da Razão Pura* / Joel Thiago Klein (Organizador) - Florianópolis: NEFIPO, 2012.

KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2002.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LISSOVSKY, Mauricio. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.

OLIVEIRA, Maria do Céu Diel de. *Imagens do inferno: lugares da memória, palavras de Dante*. Tese (Doutorado em Educação) Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

PESSOA, Fernando. *Poesias*. (Nota explicativa de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor.) Lisboa: Ática, 1942 (15ª ed. 1995). p.96.

PLATÃO, *Timeu-Críticas*, Tradução do grego, introdução, notas e índices: Rodolfo Lopes Editor: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos Edição: 1ª/2011.(37 d.) p.109.

PLOTINO. *Eneada Tercera*. Buenos Aires: Aguilar, 1965.

REIS, J. *O tempo em Plotino*. Revista filosófica de Coimbra – no 12 (1997): 381-489.

SALLES, Walter. *Tarkóvski: Instantâneos*, 2012, quarta capa.

TARKOVSKY, Andrei. *Andrei Rublióv: Roteiro literário*, trad. Marcia Vinha. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

TARKOVSKY, Andrei. *Diários - 1970/1986*. São Paulo: Editora E Realizações, 2012.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TARKÓVSKI, Andrei. *Instantâneos: Tarkóvski (Mostra de Cinema de São Paulo)*. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

TARKOVSKY, Andrei. *O Sacrifício*. São Paulo: Editora E Realizações, 2012.

T776 *Tratados sobre o tempo : Aristóteles, Plotino e Agostinho* / Fernando Rey Puente, José Baracat Júnior, Organizadores. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

WENDERS, Wim. Texto *Tirar fotos* da revista Zum #4, do IMS, 2013.

YATES, Frances Amelia. *A arte da memória*; trad. De Flavia Bancher. – Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

FILMOGRAFIA DE ANDREI TARKÓVSKI (em ordem cronológica)

Os Assassinos (Ubiytsy), Rússia, 1956 | P/B, 19 min.

Hoje não haverá saída livre (Segodnia uvolnenia NE budet), Rússia, 1959, codireção Alexander Gordon, P/B, 46 min.

O Rolo compressor e o Violinista (Katok i skripka), Rússia, 1961, P/B, 42 min.

A Infância de Ivan (Ivanovo Detstvo), Rússia, 1962, P/B, 95 min.

Andrei Rublev (Andrei Rublev), Rússia, 1966, P/B e cor, 205 min.

Solaris (Soliaris), Rússia, 1972, cor, 165 min.

O Espelho (Zerkalo), Rússia, 1975, P/B e cor, 107 min.

Stalker, Rússia, 1979, cor, 164 min.

Tempo de viagem (Tempo di viaggio), Itália, Rússia, 1983, codireção Tonino Guerra, cor, 63 min.

Nostalgia (Nostalghìa), Itália, Rússia, 1983, cor, 125 min.

O Sacrifício (Offret), Suécia, França, Reino Unido, 1986, cor, 149 min.

DOCUMENTÁRIOS

Dossiê Tarkovski (A infância de Ivan +Andrei Rublev). Volume I. 2005. 115 min.

Dossiê Tarkovski (Solaris). Volume II. 2005. 120 min.

Dossiê Tarkovski (Solaris+ O espelho). Volume III. 2005. 125 min.

Dossiê Tarkovski (Stalker + Nostalgia + O sacrificio). Volume IV. 2005. 123 min.

Elegia a Moscou (Moskovskaya Elegiya). Direção: Aleksandr Sokurov. 1987. 88 min.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

[consultados em 15-11-2015]

<http://academia.edu/11766778/Fotografias_como_Imago_Agens>

<http://www.espaco422.com.br/espaco422_cultural/>

<<http://origemdapalavra.com.br/site/pergunta/etimologia-de-acontecer/>>

<<http://www.priberam.pt/dlpo/devir>>

<<https://es.wikipedia.org/wiki/Epifan%C3%ADa>>

<<http://audaces.blogs.sapo.pt/5359.html>>

<http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=125&periodo_menu=2012>

<<http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Symbols.html>>

<<http://brasilecola.com/artes/artes-plasticas.html>>

<<http://taringa.net/posts/imagenes/6591994/Las-Fotografias-De-Tarkovsky.html>>

<<https://ufmg.br/ieat/2015/10/catedras-recebe-o-professor-antonio-pinelli-da-universita-degli-studi-di-firenze/>>

<<http://imagineiro.com.br/o-lapis-da-natureza-the-pencil-of-nature-1844-de-william-henry-fox-talbot/>>

<<http://nexus.ufsc.br/index.php/peri/article/viewFile/811/314>>

<<http://repositorio.unesp.br/handle/11449/91584>>

<<https://youtube.com/watch?v=voMDL1TgTh4>>

<<http://www.priberam.pt/dlpo/contempla>>

<<http://www.emblematica.com/es/cd04-alciato.htm>>