

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICANÁLISE CLÍNICA E CULTURA

MARISA TEREZINHA GARCIA DE OLIVEIRA

Sonhos na clínica psicanalítica e na cultura:

Um estudo de “*O espelho*” de Tarkovski

Porto Alegre

2017

MARISA TEREZINHA GARCIA DE OLIVEIRA

Sonhos na clínica psicanalítica e na cultura:

Um estudo de “*O espelho*” de Tarkovski

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em psicanálise clínica e cultura como parte dos requisitos para obtenção do Título de Mestre em Psicanálise: Clínica e Cultura, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora Prof. Dra. Liliane Seide Froemming.

Porto Alegre

2017

Nome: Oliveira, Marisa Terezinha Garcia de

Título: Sonhos na clínica psicanalítica e na cultura: Um estudo de “*O espelho*” de Tarkovski.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Psicanálise Clínica e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para a obtenção do título de Mestre em Psicanálise Clínica e Cultura.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra. Ana Maria Medeiros da Costa

Instituição: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra. Roséli Maria Olabbarriaga Cabistani

Instituição: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra. Marta Regina de Leão d’Agord

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa

Instituição: _____ Assinatura: _____

À memória do meu querido pai

Roberto Luna de Oliveira

AGRADECIMENTOS

Dra. Liliane Seide Froemming pela sua orientação, contínua interlocução e estímulo ao longo da realização desta dissertação.

Professores do Programa de Pós Graduação em psicanálise Clínica e Cultura

Professores e colegas do grupo de pesquisa A Clínica Psicanalítica na Universidade pela interlocução e estímulo.

Colegas da Associação Psicanalítica de Porto Alegre pela interlocução e trabalho conjunto.

Elena e Fernando, filhos queridos pelo carinho.

Minha Mãe, Marina.

RESUMO

Oliveira, M. T. G. de (2017). *Sonhos na clínica psicanalítica e na cultura: Um estudo de “O espelho” de Tarkovski*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em psicanálise clínica e cultura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

A obra escrita de Tarkovski e o filme *O Espelho* são analisados à luz da teoria psicanalítica da interpretação dos sonhos articulando conceitos vindos de outros campos do conhecimento, quais sejam *inconsciente ótico* e *choque* em Walter Benjamin. O filme se passa em lugares do passado de Tarkovski, evocados a partir de *lembranças encobridoras*, sonhos e devaneios, em que o cineasta é espectador e ator. Há a referência, no título e ao longo das cenas, ao espelho, também usado por Lacan, como modelo de dispositivo ótico, ao teorizar sobre a formação da função do “Eu”. Através desta análise, pretendeu-se aproximar a linguagem do filme à linguagem do sonho, encontrando conteúdos oníricos latentes. São analisadas as filiações e influências, o roteiro, e aquilo que fala nas lembranças de infância, nos sonhos e devaneios associados às tradições culturais russas, ao poeta Puchkin e a Dostoievski. Identificam-se aspectos do pensamento utópico e articulações psicanalíticas na cena do devaneio do personagem Ignat. Também são comentadas articulações à *estética do choque* em Walter Benjamin, nas cenas de *déjà vu* de Ignat e no fenômeno análogo que acometeu Maria na cena da tipografia. O conceito de *Outra cena*, do campo freudiano, é contextualizado na discussão do filme e também cotejado com elementos da teoria platônica apontados por Lacan em seus seminários. Finalmente, a cena de levitação de Maria é comparada com a cena da pintura de Füssli *The Nightmare* e interpretada como sendo de um sonho de angústia.

Palavras-chave: *O espelho*. Cinema. Sonho. Psicanálise. Estética do choque. *déjà vu*. Tarkovski.

ABSTRACT

Oliveira, M. T. G. de (2017). Dreams in psychoanalytic clinic and culture: A study of Tarkovski's "The Mirror". Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em psicanálise clínica e cultura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Tarkovski's written work and the film *The Mirror* are analyzed in the light of psychoanalytic theory of interpretation of dreams being articulated with concepts from other fields of knowledge, such as *optic unconscious* and *shock* at Walter Benjamin's writings. The film takes place somewhere in Tarkovski's past, evoked from *screen memories*, dreams and daydreams, in which the filmmaker is a spectator and an actor at a time. There is a reference, in the title and throughout the scenes, to the mirror, which is also used by Lacan, as the model of an optical device, in theorizing about the formation of the function of the "self". Through this analysis, it was intended to approximate the language of the film to the language of the dream and find latent dream contents. The affiliations and influences, the script, and what he talks about in the memories of childhood, the dreams and daydreams associated with Russian cultural traditions, the poet Pushkin and Dostoyevsky are analyzed. We identify aspects of utopian thinking and psychoanalytic articulations in the scene of Ignat's daydream. Similarly, articulations among *the aesthetics of the shock* in Walter Benjamin, in the *déjà vu* scenes of Ignat and in the analogous phenomenon that rushed Maria in the typography scene are also commented in this work. The concept of *Other scene*, from the Freudian field, is contextualized in the discussion of the film and also compared with elements of the Platonic theory pointed out by Lacan in his seminars. Finally, the levitation scene of Mary is compared to the painting scene of Füssli *The Nightmare* and interpreted as being of a dream of anguish.

Keywords: *The mirror*. Cinema. Dream. Psychoanalysis. Shock aesthetics. *Déjà vu*. Tarkovski.

RÉSUMÉ

Oliveira, M. T. G. de (2017). Rêves dans la clinique psychanalytique et dans la culture: Une étude de Tarkovski "Le Miroir". Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em psicanálise clínica e cultura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

L'oeuvre de Tarkovsky et le film *Le Miroir* sont analysés à la lumière de la théorie psychanalytique d'interprétation des rêves en articulant des concepts provenant d'autres domaines de la connaissance, à savoir *l'inconscient optique* et *le choc* chez Walter Benjamin. Le film se déroule dans les lieux du passé de Tarkovsky, évoqués à partir des *souvenirs écrans*, des rêves et rêveries, dans lequel le cinéaste est à la fois spectateur et acteur. La référence au miroir qui est aperçu dans le titre et au long des scènes fait objet des analyses de Lacan, qui l'utilise comme modèle de dispositif optique dans la théorisation sur le rôle de la formation du "moi". Cette analyse, a pour but rapprocher la langage du film à la langage du rêve et trouver les contenus latentes du rêve. Nous analysons les affiliations et influences, le scénario, et ce qui parle dans les souvenirs d'enfance, dans les rêves et rêveries associées aux traditions culturelles russes, le poète Pouchkine et Dostoïevski. Nous identifions les aspects de la pensée utopique et les articulations psychanalytiques dans la scène de la rêverie du personnage Ignat. Nous commentons également les articulations joints à *l'esthétique du choc* de Walter Benjamin dans les scènes de *déjà vu* d'Ignat ainsi que dans le phénomène analogue qui a frappé Maria dans la scène de la typographie. Le concept d'une *autre scène*, appartenant au champ freudien, est contextualisé dans la discussion du film et également comparé aux éléments de la théorie platonique mentionnée par Lacan dans ses séminaires. Finalement, la scène de lévitation de Maria est comparée à la scène de la peinture *The Nightmare* de Füssli et interprétée comme étant un rêve d'angoisse.

Mots-clés: Le miroir. Cinéma. Rêve. Psychanalyse. L'esthétique du choc. *Déjà vu*. Tarkovski.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
2. A TEORIA PSICANALÍTICA DOS SONHOS E O CINEMA.....	14
2.1 A NARRATIVA DE SONHOS E FILMES NA CLÍNICA PSICANALÍTICA.....	19
2.2 O INCONSCIENTE ÓTICO.....	22
2.3 DO <i>TRABALHO</i> DO SONHO A <i>ESCULPIR O TEMPO</i> DE TARKOVSKI.....	28
3. POESIA E VERDADE NUM MOSAICO DO TEMPO.....	41
3.1 VÍDEOS.....	41
3.1.1 Vídeo 1 – <i>Andrei Tarkovski, poésie et vérité</i>	42
3.1.2 Vídeo 2– Andrei Tarkovski – Entrelinhas.....	43
3.1.3 Comentários sobre os vídeos um e dois.....	44
3.1.4 Vídeo 3– <i>Tarkovski's meeting in Italy : 'Il cinema è un mosaico fatto di tempo' (1984)</i>	45
3.1.5 Comentários do vídeo 3.....	46
3.1.6 Comentários gerais sobre os três vídeos.....	47
3.2 HISTÓRIAS DA JUVENTUDE DE ANDREI TARKOVSKI.....	48
3.3 AFINIDADES ELETIVAS ENTRE CINEMA E SONHO: UMA ANÁLISE DE “O <i>ESPELHO</i> ”.....	56
3.3.1 Filiações e influências.....	57
3.3.2 Roteiro.....	58
3.3.3 O Autor e <i>O Espelho</i>	61
3.3.4 Análise fílmica psicanalítica?.....	62
3.3.5 Considerações sobre a análise fílmica de <i>O Espelho</i>	63
3.4 SONHO E UTOPIA NO FILME <i>O ESPELHO</i>	64
3.4.1 Reflexões de Ernst Bloch.....	66
3.4.2 O caráter expectante.....	67
3.4.3 Utopia como formação do inconsciente.....	69
3.4.4 O som, o tempo e a psicanálise.....	70
3.4.5 Profecia ou realização do desejo?.....	71
4. A OUTRA CENA N’O <i>ESPELHO</i> – TEMPO DE TARKOVSKI.....	73
4.1 A <i>OUTRA CENA</i>	73

4.2 <i>O ESPELHO</i> , O FILME.....	76
4.3 O DEVANEIO DE IGNAT.....	79
4.4 O <i>DÉJÀ VU</i>	84
4.5 ELEMENTOS DA TEORIA PLATÔNICA: REMINISCÊNCIAS.....	86
4.6 O CHOQUE ANTE O REAL INTANGÍVEL E A ÉTICA DA PSICANÁLISE.....	89
4.7 CONCLUINDO.....	93
5. A VISÃO DA ADORMECIDA NO FILME <i>O ESPELHO</i> DE TARKOVSKI.....	95
5.1 PÓS ESCRITO:.....	100
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
REFERÊNCIAS.....	108
ANEXO – FIGURAS REFERIDAS NO TEXTO.....	116

1. INTRODUÇÃO

Inquietações produzidas pelo relato de sonhos escutados nos atendimentos clínicos e perplexidade ao assistir o filme *O Espelho*, de Andrei Tarkovski, podem estar no início do projeto de pesquisa que originou esta dissertação. Mas se a origem fosse o começo, não haveria possibilidade de mudança psíquica, nos diz Le Poulichet (1996, p. 63). A origem é um momento fora do tempo, uma interpretação do começo, que está sempre sendo recomposta na medida em que algo novo se inscreve em uma vida. Posso dizer que uma interpretação do começo consiste no encontro de fatores que produziu em mim o efeito de desejar escrever algo que falasse dos sonhos na clínica psicanalítica e na cultura, na atualidade desta ligação entre os fatos e mediada pela transferência de trabalho que designa uma das condições de transmissão da psicanálise. Esta opera a partir de um laço que se estabelece com um autor, uma obra (no caso, a *Interpretação dos sonhos* de Freud e os escritos e filme de Tarkovski) ativando um desejo de produção e circulação destes temas, num espaço de trocas e busca de referências.

Se as indicações freudianas de anotar o relato de sonhos em sessões de análise me induziram a produzir textos, com o passar do tempo, este material começou a me fazer questões. Em 2014, assisti *O Espelho* de Tarkovski (1974) que me impressionou e ficou reverberando em minha mente. O filme trata de sonhos, devaneios e lembranças do autor que se sucedem na tela como se fossem cenas oníricas.

Cinema e psicanálise são contemporâneos e apontam a importância do registro imaginário. O sonho é formado por imagens visuais e as impressões causadas por filmes e sonhos são narradas em sessões de análise, fazendo referência a uma percepção sensorial peculiar (Froemming, 2002a).

Os sonhos denominados por Freud (1900/1996) como a “via régia para o inconsciente” são relatados na escuta do sujeito em transferência. Ao contar o sonho, que é “a própria atividade psíquica do indivíduo” (Freud 1901/1935, p. 49) o sujeito entrelaça a cena onírica à sua história. O relato do sonho em sessão diz da presença do analista, sendo esta, segundo Lacan (1998), no *Seminário 11*, uma manifestação do inconsciente. Na *Interpretação dos*

Sonhos Freud (1900/1996) mostra que estes consistem na realização do desejo infantil, reprimido, inconsciente e dissimulado.

Ao abordar a inibição de movimento no sonho (capítulo sobre os meios de representação), que pode expressar um conflito da vontade, Freud (1900/1996) diz que “o objetivo inconsciente quer que a *exibição inconsciente* continue; a censura exige que ela cesse” (p. 274). Le Poulichet (1996) ao se referir à inibição de movimentos no sonho, aponta que “É no momento que o sonhador está paralisado no seu sono e separado do mundo visível que sobe e modela-se nele um *puro campo de olhar* habitualmente escamoteado pela perspectiva da visão do homem desperto” (p. 42). A este *puro campo de olhar* podem se associar em certa medida, os comentários de Benjamin (1996) sobre o *inconsciente ótico* que surge devido à câmara (de filmagem), e entre este e o *inconsciente pulsional*, as relações são estreitas. Benjamin assinala que “os múltiplos aspectos que o aparelho pode registrar da realidade situam-se em grande parte fora do espectro de uma percepção sensível normal” (p. 189). Desta forma, “a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção do ...sonhador” (p. 190) e o cinema propicia que o mundo dos que dormem não seja privativo destes, e se torne comum, conhecido por um grande número de pessoas.

Algumas questões que resultaram destes estudos preliminares são as seguintes:

Poder-se-ia associar o termo *exibição inconsciente* utilizado por Freud (1900/1996, p. 271), a um aparelho que exhibe uma cena, um aparelho ótico que exhibe a cena de um sonho?

Existiria uma percepção sensorial peculiar, compartilhada por sonhador e espectador, imóveis ante o *puro campo de olhar* de Le Poulichet (1996, p. 42) talvez muito próximo ao *inconsciente ótico* de Walter Benjamin (1996)?

Finalmente, existiria alguma *afinidade eletiva*¹ entre o sonho e o cinema?

Para tentar responder a estas questões, lançamos a hipótese que a narrativa do sonho e a narrativa de filme em sessão de análise resultam de recursos figurativos suscetíveis de serem lidos, como uma escrita com imagens (rébus) produto de um trabalho como o Trabalho do Sonho. Este é descrito por Freud como a própria atividade de transformação dos *pensamentos inconscientes* em imagens oníricas, ou como explicam Safouan e Hoffman (2016, p. 31) de sonhos que recobrem pensamentos segundo um processo primário não lógico.

¹ Alusão a uma obra de Goethe (2008) *As afinidades eletivas*. São Paulo: Nova Alexandria.

A seguir, estas ideias serão desenvolvidas, ao longo de quatro capítulos.

A teoria psicanalítica da interpretação dos sonhos é contextualizada no capítulo dois. Ela é ilustrada com discussões sobre a narrativa de sonhos e filmes na clínica psicanalítica e o conceito de inconsciente ótico. As afinidades entre sonho na psicanálise e cinema são elaboradas a partir da obra escrita de Andrei Tarkovski, cineasta que filmou sonhos e que teorizou sobre o cinema.

No capítulo três partimos de vídeos de entrevistas em que Tarkovski expressa suas ideias de que o cinema é um mosaico de tempo. Passamos por uma narrativa da juventude do cineasta relatando uma visita à casa de sua mãe e descrevendo fotografias antigas onde aspectos atemporais destas fotos, que condensam presente, passado e futuro, são enfatizados. Elas (as fotos da narrativa) constituem, em parte, o mosaico de tempo encontrado no filme *O espelho*, e são o ponto de partida das lembranças, sonhos e devaneios filmados pelo autor. Quando um sonho diurno é evocado numa parte do filme *O espelho*, apontando o caráter expectante do futuro, diferente dos sonhos noturnos e das lembranças de infância, emerge a questão da utopia e aspectos utópicos do filme são abordados.

Os capítulos quatro e cinco são textos a serem publicados de forma independente, como artigos em revistas de psicanálise. Nestes dois últimos capítulos, quatro e cinco, algumas ideias dos capítulos anteriores podem aparecer como que repetidas, por constituírem o estofa teórico desta dissertação.

2. A TEORIA PSICANALÍTICA DOS SONHOS E O CINEMA

Freud (1933/2010) aponta que com a teoria dos sonhos a psicanálise fez a passagem de procedimento psicoterapêutico à psicologia de profundidade, sendo aquilo de mais característico da jovem ciência, subtraída das crenças populares e do misticismo. Indica como questões importantes da teoria dos sonhos: a distinção fundamental entre conteúdo onírico manifesto e pensamentos oníricos latentes, a impossibilidade de interpretar sonhos sem as associações daquele que sonha e também, o *trabalho do sonho*. No capítulo sobre a *consideração à figurabilidade*, Freud (1900/2013) exemplifica como as condensações e deslocamentos de expressões do pensamento onírico são trocados por expressões imagéticas. “O sonho é curto, pobre e lacônico se comparado à extensão e à riqueza dos pensamentos oníricos.... Quando anotado, um sonho preenche meia página” e a análise destes pensamentos necessita de até “doze vezes mais espaço” (Freud, 1900/2013, p. 301). O conteúdo manifesto tem uma linguagem própria, *pictográfica* que constitui um *rébus*². No capítulo *Os Meios de Representação dos Sonhos* Freud (1900/1996) indica como as conexões lógicas podem aparecer nos sonhos. Aí fala também dos aspectos formais dos sonhos como a maior ou menor *nitidez de definição* em que a intensidade máxima é exibida pelos elementos resultantes da maior condensação. Há o sonho dentro do sonho que corresponde a um recurso literário denominado de *Mise en Abyme*, teorizado por André Gide, contemporâneo de Freud. Este termo se referia à Heráldica e à Pintura em certas obras do século XV que integram em sua composição um pequeno espelho convexo no qual se reflete a cena pintada (Bologne, 1989, p. 17). É muito usado no cinema para explorar os efeitos das imagens repetidas e reflexões sobre as imagens (Metz, 2012).

Freud se atém no *Trabalho do Sonho*, algo pouco conhecido até então, a transformação de pensamentos em imagens. *Há um pensamento pertencente ao inconsciente*, diferente dos restos diurnos. Neste pensamento “O processo pode muito bem ser distinto daquele que percebemos em nós, na reflexão intencional, acompanhada pela consciência”

² Rébus consiste em exprimir palavras ou frases através da combinação de letras, símbolos, algarismos e imagens, cuja leitura em conjunto revela a solução (por exemplo, a palavra sapato pode ser representada pelas letras “sa” seguidas da imagem de um pato).

(Freud, 1900/2013, p. 303). Na linguagem onírica, conjunções e preposições desaparecem, a representação emprega símbolos e operações de condensação e deslocamento de ideias que são separadas dos afetos. O texto onírico é transmitido a alguém de suposto saber, através de uma *elaboração secundária*, por meio de uma estrutura de linguagem. Uma fantasia encontrada pronta pode ser usada pelo *Trabalho do Sonho*, ao invés de compô-la com os pensamentos oníricos, resultando na impressão de *aceleração do trabalho*³. Froemming (2002a, p. 38) ao aproximar o *Trabalho do Sonho* à montagem cinematográfica registrando a impressão da passagem do tempo, acrescentou o termo *moldagem* do tempo.

No filme *O Espelho* há um trecho de sonho diurno (devaneio) do personagem Ignat em que a impressão da passagem do tempo é registrada pela a evaporação da marca de água de uma xícara de chá. O desaparecimento gradual da marca de água modela o fim do devaneio, o despertar. Este trecho do filme poderia tanto ser uma homenagem quanto uma *reminiscência* cinematográfica das figuras literárias de Proust que desenvolve a escrita de todo um devaneio a partir da água de uma taça de chá:

E, como nesse divertimento japonês de mergulhar numa bacia de porcelana cheia de água pedacinhos de papel, até então indistintos e que depois de molhados, se estiram, se delineiam, se colorem, se diferenciam, tornam-se flores, casas, personagens consistentes e reconhecíveis, assim agora todas as flores do nosso jardim e as do parque do Sr. Swann, a as ninfeias do Vivone, e a boa gente da aldeia e suas pequenas moradias e a igreja e toda a Combray e seus arredores, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, da minha taça de chá. (Proust, 1957, p. 47).

Costa (2006) trata da função dos sonhos no percurso de análise e nos diz que “pela análise dos sonhos chega-se a uma *Outra cena*, um outro registro que implica o sujeito na sua fantasia e que dificilmente tem tradução na realidade material” (p. 58). Freud emprega o termo *cena* para o lugar psíquico onde ocorre o sonho, lugar irreal do passado do sujeito, que *adormecido é espectador e ator* de uma composição em que, segundo Le Poulichet “figura talvez o dentro do fora e o fora do dentro e deste entrelaçamento surge um *puro campo de olhar*” (Le Poulichet, 1996, p. 43).

Talvez este “dentro do fora” possa ser associado no filme *O Espelho*, às cenas da fazenda onde Tarkovski passou a infância, à cerca de madeira onde sua mãe esperava pelo marido e onde o vento soprava a vegetação. Lacan (2003a, p. 198) comenta que o saber sobre o inconsciente (aí incluindo os sonhos) é compartilhado pela psicanálise e pela arte, sendo que

³ Este tema já foi trabalhado por nós, num artigo que se encontra “no prelo” da *Revista subjetividades*: Oliveira & Froemming (2016) Fragmentos das análises de dois casos de esquizofrenia.

o artista sempre precede o psicanalista. Rivera (2008) explicita esta precedência ao citar Buñuel "o cinema é o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções e do instinto" (p. 34). A descrição cinematográfica da realidade pelo cinema se assemelha ao *puro campo de olhar* que Le Poulichet (1996, p. 42-44) descreve como aquele em que "não há mais distancia entre o que é visto e o ponto de onde isto é visto, os dois coincidem".

Dos desenhos nas cavernas pré-históricas a objetos de culto, as obras de arte — onde se inclui o cinema como a 7ª arte — seguiram um trajeto de emancipação, segundo Benjamin (1996). "Na medida em que"....se emanciparam do seu ritual mágico, aumentaram as ocasiões de exposição. O alto grau de exponibilidade do cinema serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas pelo aparelho técnico do tempo atual. A obra de arte cinematográfica é a montagem de fragmentos de cenas filmadas em que a "compreensão de cada imagem é condicionada pela sequência de todas as imagens anteriores" (p. 175), num deslizamento significante, que ocorre, *a posteriori*⁴, após a montagem das cenas filmadas individualmente. A descrição cinematográfica da realidade pelo cinema é muito mais significativa do que a pictórica, pois "o espaço se amplia com o grande plano" e o movimento pode ser mais lento, com a câmara lenta. O que se dirige à câmara é diferente do que se dirige ao olhar diz Benjamin (1996, p. 189).

O trabalho de montagem fílmica se assemelha ao trabalho do sonho. Froemming (2000) aponta que "o corte em uma sequência produz um efeito" (p. 48) e a montagem poderá usar o corte para produzir diferentes versões de um filme. Já a produção de um corte, pelo analista, na cadeia associativa do analisante ao narrar um sonho ou um filme, pode ser tomado como uma forma de interpretação, um efeito de sentido. Dunker (2014) explora afinidades de método na montagem da sessão psicanalítica como processo homólogo à montagem de um filme. Kuntzel (1972), em *Le travail du film* comenta o trabalho do sonho, a tradução de um texto latente em texto manifesto e esta operação — produção — se submete a uma exigência: levar em consideração a figurabilidade, segundo Freud. Kuntzel também associa o material gráfico do filme "M" de Fritz Lang ao material gráfico "W" do texto Freudiano *O Homem dos Lobos* e diz que o texto manifesto não é para ser lido como um desenho — ou o filme como um espetáculo — mas como uma rede de significantes, de termos que figuram um termo ausente, uma cadeia de significantes, um significado em fuga (Kuntzel, 1972, p. 33).

⁴Nachträglich, em alemão.

O livro *Esculpir o tempo de Tarkovski* (2010) foi escrito ao longo de muitos anos. Ele apresenta reflexões sobre sua produção fílmica, suas concepções pessoais a respeito dos problemas e objetivos da criação cinematográfica. Tarkovski filmou sonhos como articulações poéticas e para reproduzir a lógica do sonho, a lógica da poesia, recorreu às lembranças. Nestas lembranças, diz ele, a memória é a responsável pela poesia, por encobrir aquilo que lhe deu origem. A memória traria uma lembrança poética. Dentre as cenas do filme *O Espelho* (1974), selecionamos ao menos um dos trechos que remetem aos conceitos psicanalíticos de *lembranças encobridoras* e *cena primitiva*, como aquele em que o pai lava os cabelos da mãe, cena precedida por uma peça de roupa que voa, e o trecho em que a mãe levita sobre o leito do casal⁵. Estes trechos do filme, de certa forma, ilustram a observação de Metz (1980) de que o cinema guardaria qualquer coisa de interdito, próprio à visão da *cena primitiva*, sempre surpreendida e nunca contemplada.

O filme *O Espelho* provocou, em mim, a sensação de estar em um sonho, sensação também relatada numa carta de espectador, em função do “dom de penetrar no mundo emocional dos adultos e crianças” (Tarkovski, 2010, p. 7) de “pensar com imagens” (p. 25) e de tentar “substituir a causalidade narrativa pelas articulações poéticas” (p. 30). O termo *pensar por imagens* é também usado por Freud (1923/2012, p. 26) no texto *O Eu e o Isso*. Seria uma forma bastante incompleta de tornar-se consciente e estaria mais próximo dos processos inconscientes do que pensar em palavras, sendo também mais antigo. Este termo usado por Freud e referido por Tarkovski como um talento característico do cineasta poderia estar associado aos “resíduos mnemônicos óticos” que retornam em algumas pessoas ainda segundo Freud (1923/2012), produzindo o pensamento que se torna consciente. O estatuto de *pensar por imagens* é um tema a ser desenvolvido, dada a importância que adquire na articulação do cinema com a psicanálise.

Optamos por não fazer uma sinopse do filme, mas apresenta-lo fragmentariamente ao longo do nosso escrito. Em certa medida, é assim que o filme é apresentado ao espectador, numa cadeia associativa onde um enredo só emerge paulatinamente, sem cronologia, segundo uma dimensão poética. Tentamos *substituir a causalidade narrativa pelas articulações poéticas* encontradas em *O Espelho*. Um exemplo pode ser brevemente descrito: quando Ignat (personagem do filho do cineasta) folheia um livro de gravuras de Leonardo da Vinci, há uma folha seca de árvore entre as folhas de papel, o que remete ao passado, quando o próprio

⁵ Esta cena é analisada no capítulo 5.

cineasta ainda criança folheava o mesmo livro, embaixo das árvores antes de ouvir o chamado do pai. Também há outro momento, quando o cineasta comenta um sonho que se repete. Neste, volta, como criança, a casa onde nasceu. Segundo a narrativa do autor, no filme, este sonho seria resultante do desejo de voltar à época em que tudo pela frente ainda seria possível de acontecer, como tentativas de volta à origem. Na cena seguinte aparece então uma espiral, como se fosse a espiral do tempo, mostrando que no cinema, o pensamento se expressa como imagem, visual ou sonora.

Baudry (1983, p. 383) no livro *A experiência do cinema*, comenta que Freud na *Interpretação dos sonhos* ao procurar integrar os processos de elaboração dos sonhos e sua economia particular ao conjunto do psiquismo, designa este último sob a forma de um modelo ótico, prolongando a tradição da ciência ocidental cujo nascimento coincide com o desenvolvimento dos aparelhos óticos. D'Agord, Cavalheiro e Hasan (2015) apresentam uma definição da função dos modelos, aí incluído o modelo ótico: é uma ficção porque não tem existência e é também um instrumento que permite um modo de acesso ao real. Neste caso, acesso à dimensão psíquica que Lacan (2005a) chama de “totalidade ou instante esvanecido” e que “é sempre um *choque* com alguma coisa”, (p. 45) na experiência analítica.

Segundo Baudry (1983) é no ambiente escuro de caverna da sala de cinema que, o espectador imóvel vê imagens na tela, e que aí se reconstitui o dispositivo necessário ao desencadeamento do estádio do espelho teorizado por Lacan (1998a) que reconhece o efeito formador da imagem sobre o psiquismo. No humano, o suporte especular sustentado pelo outro provoca a ilusão de unicidade corporal do sujeito, estabelecendo uma antecipação por identificação espacial ante uma insuficiência na relação do organismo com sua realidade. Este corpo ainda imaturo da criança, Lacan (1998a) denominou de “despedaçado” (p. 100). O estádio do espelho fabrica fantasias desde uma imagem despedaçada do corpo até a ilusão de unicidade, que se produz a partir da relação com o outro quando então o sujeito assume uma imagem, numa linha de ficção. Trata-se do Eu imagem, neste modelo ótico lacaniano, em que “o sujeito se reconhece por meio de uma imagem que ele não é, e onde não está” (D'Agord et al., 2015, p. 156), e o espelho plano é a representação do Outro que separa o sujeito de sua própria imagem virtual. Mas ser um vivente, não é o mesmo que ser um sujeito. Para tal é necessário entrar no campo da linguagem do Outro; Lacan propõe “ser” ao sujeito por vir, que advirá neste campo (Vegh, 2015).

Fica a dúvida: até que ponto as afinidades entre cinema e psicanálise se restringem a semelhança ou também os mecanismos do cinema incidem na *psique*, com efeitos de tratamento? Esta questão merece ser desdobrada na dissertação, pois a narrativa de sonhos muitas vezes compara as imagens oníricas com as de um filme e as narrativas de filmes em sessões de análise são por vezes tomadas para dizer do sujeito.

Para tratar do que se desenrola em um filme, Aumont (1995) sublinha que o texto fílmico ou roteiro, não é nem narrativa (sequência temporal), nem discurso, é *Diegese* termo substituto de história e oposto à descrição e que trata tanto da série de ações, “seu suposto contexto quanto o ambiente de sentimentos e de motivações nos quais elas surgem” (p. 114).

Quanto ao cinema, Metz (2012) aponta que este é obviamente uma espécie de linguagem sem língua, diferente da linguagem verbal, e que passar de uma imagem a duas imagens é passar da imagem à linguagem. Se o filme ao nascer trouxe o discurso imagético, uma linguagem, a imagem do cinema é uma espécie de “equivalente” da frase falada, e não da escrita (p. 83) o que poderia fazer conexão com o termo *pensar por imagens*, usado por Tarkovski.

Assim, se “o sonho é uma realização de desejo” (Freud, 1900/2013, p. 143) por meio do *Trabalho do Sonho* que produz imagens oníricas a partir de pensamentos oníricos, poderia o cinema ao constituir imagens como se fossem pensamentos, realizar desejos e desta forma, produzir efeitos de tratamento?

2.1 A NARRATIVA DE SONHOS E FILMES NA CLÍNICA PSICANALÍTICA

A narrativa de sonhos na clínica psicanalítica muitas vezes se vale da comparação das imagens oníricas com as de um filme e as narrativas de filmes em sessões de análise são por vezes usadas para falar do sujeito. Por isso, lançamos a hipótese de que, em suas criações, cineastas lançam mão para a montagem de seus filmes de processos que se assemelham, em certa medida, aos processos psíquicos descritos por Freud em *A interpretação dos sonhos*. Para circunscrever esta hipótese, vamos investigar os processos narrativos oníricos do filme *O espelho* de Tarkovski onde buscaremos aproximações com o lugar do sujeito nos enunciados daí derivados.

Ao narrar o sonho, que é “a própria atividade psíquica do indivíduo” o sujeito entrelaça a cena onírica à sua história. Qual o estatuto desta narrativa que Freud chamou de *Texto Sagrado*? “É uma mensagem”, diz Lacan (1995, p. 161). Mas, de onde vem a experiência narrada? “O narrador da história é aquele que a escreve?” pergunta Lacan (2007, p. 87) a respeito do escrito de Poe, *A carta furtada*⁶. Há questionamentos que repercutem sobre o tema da escritura, do escritor e da autoria.

A narrativa do sonho se configura como um enigma a ser decifrado, para quem sonha e para o analista, e, no limite, contém algo de irreduzivelmente incompreensível – Freud chamava-o de o umbigo dos sonhos — o ponto de surgimento da relação do sujeito com o simbólico. Anterior à narrativa há uma operação que é a de participar da vida do sujeito, como analista, participando, também, do sonho, nesta *imissão* de sujeitos resultantes da decomposição imaginária das identificações, que não é o Eu. Lacan (1995, p. 212) comenta que esta decomposição se aproxima do real derradeiro anterior à unidade antecipada nunca atingida do estágio do espelho, e do objeto que o completaria, causando angústia. A decomposição imaginária é a revelação dos componentes normais da percepção numa relação com o quadro (da relação com o mundo). Desta relação imaginária surge o simbólico, com o poder de nomear os objetos e emerge o sujeito na linguagem, ou o *fato de escrita* tal como a fórmula da *trimetilamina*, no sonho da injeção de Irma (Freud, 1900/1996, p. 141).

Como tende a ser a narrativa de um sonho? Como nomear este texto produzido em uma análise onde o relato ocorre segundo uma elaboração secundária de um “acontecimento” que resulta do processo primário, não lógico (Safouan & Hoffmann, 2016, p. 31)? Freud se refere ao inconsciente e, especialmente ao sonho como *a outra cena*. Esta dimensão de cena, Lacan (2005b) no seminário *A angústia* distingue de local — “mundano ou não, cósmico ou não” — onde está o espectador para ilustrar a “distinção radical entre o mundo e esse lugar onde as coisas, mesmo que sejam as coisas do mundo, vêm a se dizer” segundo as leis do significante (p. 42). Assim, há o mundo e a cena onde fazemos a montagem do mundo. Lacan (2005b) joga com as nuances de significação de cena (*scène*) que em francês é também palco e que é onde a dimensão da história tem um caráter de encenação. Partindo da *outra cena* do sonho e passando pela *cena/palco* do mundo, aonde as coisas vêm a se dizer, chegamos ao termo *mise en scène*, que significa a disposição e o movimento de objetos escolhidos em

⁶ Poe, E.A. (1960) A carta furtada. In: __ Os assassínios da rua Morgue e outros contos. São Paulo: Boa leitura.

relação à área de enquadramento, servindo para expressar o que está acontecendo, segundo um roteiro, em um filme.

Quando o sonhador conta ou revela seu sonho, temos um enquadramento, uma delimitação, limites. No cinema temos a tela e nela, superposições de cenas onde o filme se desenrola. Como Tarkovski opera com esta dimensão? Há diretores que dão muita ênfase ao cenário, ao *set* das filmagens, ao enquadramento das cenas. Ao comentar sobre como filmar sonhos no cinema, Tarkovski (2010) diz que:

no cinema, a opacidade e a inefabilidade dos sonhos não significam uma imagem indistinta, mas a impressão específica criada pela lógica do sonho: combinações insólitas e inesperadas de elementos inteiramente reais e situações de conflito entre eles (p. 83).

Poderíamos tomar a narrativa de um sonho, formado predominantemente por imagens visuais, como uma tentativa de descrever uma espécie de enquadramento segundo uma imprecisão caracterizada por expressões do tipo “parecia com”, “eram dois ou três personagens” e “eu estava na cena, mas também observava a cena”. Ouvir a narrativa de um sonho produzido em uma análise comparando com a narrativa de um filme evocado na sessão ou o que nos produz ver uma pintura, um quadro e suas associações, nos leva a uma possibilidade de ampliar nossos espaços, pois “aquilo que vemos no quadro não se esgota em sua configuração visual, mas é um *indício de alguma coisa que se estende para além do quadro*” (Tarkovski, 2010, p. 139).

Encontramos na passagem acima, semelhança à reflexão freudiana ao analisar o Moisés de Michelangelo. Freud (1914/1996) interpreta a posição dos dedos, o movimento da barba e a forma das Tábuas e supõe o movimento anterior ao esculpido, e também o movimento que provavelmente sucedeu-se. Michelangelo teria esculpido um instante do movimento de Moisés. O filme (e a obra) se separa do autor e se prolonga além dos limites da tela (ou da rocha) numa relação entre a experiência pessoal do espectador e a obra diante dele. Nesta continuidade entre a obra do artista, o espectador que lança a obra para o futuro ao testemunhar seus efeitos de *ação pacificadora do olhar*, e outros espectadores, se delineia um horizonte ótico como lugar da verdade para o saber e pensar a partir do inconsciente.

A partir das considerações anteriores ao menos duas questões poderiam ser colocadas:

Seria possível traçar algumas semelhanças, equivalências, homologias entre o trabalho do sonho e a produção do roteiro de um filme perpassado pelos efeitos de montagem e sua consequente transliteração em imagens?

Em que medida haveria alguma equivalência entre o “texto” produzido por um paciente mediante a consigna da associação livre subsequente ao relato de um sonho e a *diegese*ⁱ fílmica?

Para tratar destas questões pretende-se conduzir uma pesquisa com a psicanálise, que é método de tratamento e também de investigação.

Temos presente que o objeto que a psicanálise constitui – o sujeito do inconsciente, só se deixa circunscrever em análise, com a implicação de analista e analisante no conteúdo do que é investigado “a própria atividade psíquica do indivíduo” (Freud 1935/1901, p. 49). Para Ceccarelli (2012) o método, caminho de pesquisa, parte do tema de pesquisa, daquilo que interpela o sujeito e cuja origem ele desconhece. Este tema “reativa, *via transferência*, complexos inconscientes recalçados ... tentativas infantis de busca de respostas frente às questões de origem” (Ceccarelli, 2012, p. 140).

Aqui se está falando da transferência de trabalho que é um termo proposto por Lacan (2003b, p. 242) para designar uma das condições de transmissão da psicanálise e está fundada sobre uma demanda de ensino, que se dá por acréscimo, em torno de um tema de estudo.

2.2 O INCONSCIENTE ÓTICO.

A partir da leitura do ensaio de Walter Benjamin (1996) *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, o termo *Inconsciente ótico*, me surpreendeu e me convocou a tentar circunscreve-lo e contextualiza-lo, construir uma aproximação. Para tal objetivo, além de procurar em outros textos de Walter Benjamin este termo, resolvi percorrer outros trabalhos: *Era como num sonho... Era como num filme* (Froemming, 2000), *Produzindo cadeias associativas: Psicanálise e Cinema* (Froemming, 2002a), *O Inconsciente ótico* (Sousa, 2000) além de textos freudianos e lacanianos.

É quando Benjamin (1996) se refere ao Camundongo Mickey, no ensaio supracitado, que surge o termo *inconsciente ótico*. Para o autor, o cinema faz vislumbrar os condicionamentos que determinam nossa existência, os objetos, os ambientes, na sua minúcia e faz *explodir* este universo carcerário permitindo viagens entre as ruínas desta *explosão*. Visto que a natureza que se dirige à câmara não é a mesma que se dirige ao olhar, em função da câmara lenta, do grande plano, do *close*, há uma substituição do espaço do agir consciente pelo da ação inconsciente, graças ao dispositivo cinematográfico. O *inconsciente ótico* surge devido à câmara, e entre este e o inconsciente pulsional, as relações são estreitas. Benjamin assinala que os múltiplos aspectos da realidade que o aparelho pode registrar situam-se “fora do espectro de uma percepção sensível normal” (p. 189). Desta forma, “a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador” (p. 190) e o cinema propicia que o mundo dos que dormem não seja privativo destes, mas se amplia, se populariza. Assim, o camundongo Mickey seria personagem de um sonho coletivo, os filmes de Disney, explosão terapêutica do inconsciente.

Froemming (2000) no texto *Era como num sonho... Era como num filme* comenta que quando Freud propunha a seus pacientes que associassem livremente, eles contavam sonhos sendo que hoje, além de sonhos, os pacientes contam filmes, o que nos remete à observação de Benjamin que os aspectos registrados pelo cinematógrafo, situam-se fora do espectro da percepção de vigília. Essas narrativas de filmes em sessões de análise não tão imprecisas quanto narrativas de sonhos, experimentados exclusivamente pelo sonhador, dizem e se entrelaçam às questões do sujeito.

Poulichet (1996, p. 42), como visto anteriormente, ao se referir à inibição de movimentos no sonho, aponta que “É no momento que o sonhador está paralisado no seu sono e separado do mundo visível que sobe e modela-se nele um ‘puro campo de olhar’ habitualmente escamoteado pela perspectiva da visão do homem desperto”. Estaria aí configurada uma percepção sensorial peculiar? Sonhador e espectador de um filme estariam ambos imóveis ante o “puro campo de olhar” que equivaleria ao campo do cinema e do sonho?

Menção ao *Inconsciente Ótico* aparece em ao menos outro ensaio na obra de Walter Benjamin (1996) e segundo Krauss (1993, p. 15), trata-se de *Pequena História de Fotografia*. Recorto o trecho do ensaio do filósofo:

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento do homem que caminha [...] mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através de seus recursos Só a fotografia revela esse *inconsciente ótico*, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. (Benjamin, 1996, p. 94).

A câmara teria mais afinidades com o mundo de imagens das coisas mais minúsculas, ocultas e significativas do que com a paisagem impregnada de estados afetivos ou com o retrato que exprime a alma do modelo. Estas coisas minúsculas tornando-se grandes e formuláveis “mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável histórica” (Benjamin, 1996, p. 95).

Em ambos os trechos em que ocorre a citação do termo *inconsciente ótico*, há uma associação à câmara, ao dispositivo que capta a imagem e o quanto esta imagem é diferente daquela da percepção comum. Há também uma retirada da “aura” do que é retratado. Para Benjamin (1996) a *aura* “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (p. 170). Ao captar coisas minúsculas como tecidos celulares, e os reproduzir, os dispositivos óticos retiram o valor de culto, aura, e enfatizam o valor de exposição.

Mas o que fazemos ao narrar um sonho, não seria apontar para coisas minúsculas como “à direita encontro uma grande mancha branca, e noutra parte, sobre estranhas estruturas curvas que imitam de maneira evidente os cornetos nasais, vejo amplas crostas cinza esbranquiçadas” que Freud (1900/2013, p. 128) descreveu no seu sonho inicial?

Lacan (1998), no *Seminário 11* “os quatro conceitos fundamentais da psicanálise” – trata dos conceitos freudianos fundamentais começando pelo de inconsciente. O conceito implicaria numa aproximação com a realidade que ele quer apreender, mas, a dificuldade é tamanha, que ele só chega a se realizar “por um salto, por uma passagem ao limite” (p. 25). Na sequência do texto, comenta que os significantes organizam de modo inaugural as relações humanas e em seu jogo combinatório operando de maneira pré-subjetiva constituem a estrutura que dá estatuto ao inconsciente estruturado como uma linguagem. “É um conceito forjado no rastro daquilo que opera para constituir o sujeito”, diz Lacan (1998b, p. 844) no *Congresso de Bonneval*. Ainda, os psicanalistas fazem parte do conceito, por constituírem o destinatário.

Assim, o conceito de inconsciente é dinâmico e se posiciona entre a causa (problema que sempre embaraçou os filósofos) e o que ela afeta. Lacan introduz no domínio da causa a

lei do significante. O estatuto do inconsciente não se relaciona ao ente, o existente múltiplo e concreto, não é ôntico, é ético, ele se mostra.

O Inconsciente Freudiano não é o inconsciente romântico, lugar das divindades da noite; a psicanálise introduz outra coisa, segundo Lacan (1998), no *seminário II*, “ao nível do inconsciente há algo homólogo em todos os pontos ao que se passa ao nível do sujeito - isso fala e funciona de modo tão elaborado quanto o do nível consciente que perde assim o que parecia seu privilégio” (p. 29). Há algo que tropeça e se estatela numa frase pronunciada, que aparece como intencional, mas de estranha temporalidade, se apresenta como um achado, ao mesmo tempo uma solução, ultrapassa o sujeito. O Um que é introduzido pela experiência do inconsciente é da fenda, traço, ruptura que faz surgir a ausência, como o grito faz surgir o silêncio. Ele se situa no nível do sujeito da enunciação. Arrivé (2000, p. 21) em seu texto *Lacan Gramático*, distingue enunciado e enunciação quando fala no “desejo do sonho”, que não é “assumido pelo sujeito que diz ‘Eu’ em sua fala”, e sim assemelhado à cadeia da enunciação articulada ao lugar do Outro, enquanto o discurso assumido por Eu forma a cadeia do enunciado.

Safouan e Hoffmann (2016) localizam a descoberta substancial de Freud no modo de o inconsciente se fazer ouvir, através dos processos primários, não lógicos e que Lacan designou de processos de linguagem independentes da intencionalidade consciente. A *via régia* para o inconsciente freudiano é constituída pelos sonhos que “recobrem pensamentos” (p. 31) com uma mensagem pictográfica.

Sousa (2000) discute o termo *aparelho ótico freudiano* de Rosalind Krauss (1993) como conceito de inconsciente, que indica o quanto o modernismo como movimento cultural resulta de uma nova lógica de relação do sujeito com o mundo.

Carlson (2014) investiga o conceito de *Inconsciente Ótico* de Rosalind Krauss e as diferentes perspectivas e experiências de visão tornadas possíveis por vídeos e fotografias. O *Inconsciente ótico* para Krauss (1996) é algo que existe fora do plano emoldurado da figura e do fundo, da moldura “do mundo” como imagem totalizada, pintura completa, ou do que é visto pelo olho. A moldura produz exclusões e seu campo é o de construções ideológicas (Krauss, 1996, p. 12). O gráfico figura/fundo das construções artísticas tal como *Composition with grey lines*, de Mondrian⁷, *reprime* a profundidade e mascara o que está abaixo, aproximando-se da utilização do termo freudiano *repressão*. A profundidade estaria nas

⁷⁷ http://www.repro-tableaux.com/kunst/noartist/k/komposition_mit_grauen_linien_lo.jpg

transparências do gráfico. Já os artistas abstracionistas ao esvaziarem a tela com a remoção da figura, promoveram a tela à condição de um *espelho*, um veículo de auto revelação, com a “mesma substância metafísica que a existência do artista” (Krauss, 1996, p. 260-265). Diferentemente de Krauss, para Walter Benjamin o *Inconsciente Ótico* resulta de olhar para a câmara fotográfica ou cinematógrafo como uma ferramenta de capturar possibilidades que a ótica do sistema visual humano não pode ver (Carlson, 2014).

Voltando a Freud (1900/2013) a *via régia para o inconsciente* são os sonhos, que aparecem como fragmentos incertos, lacunares, adulterados e justamente os traços mais insignificantes não podem ser ignorados na interpretação. O esquecimento resulta mais da resistência que da estranheza entre o estado de sono e o de vigília diz Freud no capítulo *O esquecimento dos sonhos*.

Mais adiante, em *A regressão* Freud (1900/2013) citando Fechner diz que “a cena dos sonhos é distinta daquela da vida representacional de vigília” (p. 564), e sugere imaginar o instrumento que serve às produções psíquicas como um microscópio ou câmara fotográfica. O lugar psíquico estaria no interior de um aparelho em que se formam um dos estágios prévios da imagem. Este aparelho psíquico⁸ seria um instrumento composto por sistemas percorridos pela excitação de processos psíquicos numa sequência temporal, segundo uma direção. A partir da extremidade sensível que recebe as percepções (Pcpt), estas se dirigem ao polo motor (M), passando por sistemas mnêmicos (Mnem) experimentando diferentes fixações e sendo as primeiras, excluídas da consciência. As últimas, próximas ao polo motor são denominadas respectivamente de sistema inconsciente (Ics) e sistema pré-consciente (Pcs). Durante o sono estes sistemas estão mais permeáveis às excitações que então chegam à consciência, mas a motilidade cessa, há inibição de movimento. Assim, os sonhos resultam de uma *regressão*, a representação volta, em função do isolamento do mundo exterior e se transforma na imagem sensorial da qual certa vez resultou, produzindo revivescência alucinatória das imagens perceptivas originais, da “matéria prima” dos sonhos (Freud, 1900/1996, p. 573).

D’Agord et al. (2015) ao tratar do modelo ótico freudiano, descrito acima, comenta a subdivisão em três sistemas: um frontal, sensível, que recebe as percepções, um segundo sistema que transforma as excitações recebidas em traços duradouros (inconsciente) e a terminação motora que “abre as represas da motilidade” (p. 154). O inconsciente situa-se entre o polo sensível e o motor, numa posição intermediária.

⁸ Ver Freud (1900/1996, p. 568-571) .

No seu retorno a Freud, Lacan, (1995, p. 193) nos diz que não eram tanto as grandes preocupações do dia que apareciam nos sonhos e sim os temas encetados e interrompidos, como se tivessem sofrido um corte o qual expõe a estrutura psíquica ou a fantasia, que é a relação do sujeito com o objeto *a*, causa do desejo. Este corte consiste na revelação do real, *do âmagô da realidade*, “sem nenhuma mediação possível, real derradeiro, do objeto essencial que não é mais um objeto, porém algo diante do qual as palavras estacam,... o objeto de angústia por excelência” (p. 209). É um objeto nunca apreensível senão como miragem de uma unidade nunca atingida.

A miragem é uma ilusão de ótica. Ela está fora do campo especular do espelho. É similar a uma imagem *real* que pode ser produzida por um espelho côncavo, exemplificada no experimento de Bouasse (Lacan, 1998c, p. 679). A miragem (imagem real) parece ser um objeto e engana o observador, ao contrário da imagem no espelho plano (imagem virtual). Seria então uma pura imagem⁹ que nos remete à pulsão escópica e a seu objeto mais oculto e misterioso, um *puro campo de olhar*. “Filme e sonho liberam o olhar para estranhos ângulos de visão” nos diz Santaella (2014, p. 128); sendo afins, assim como sonho é a via régia para o inconsciente, o cinema também teria semelhante possibilidade.

A imagem que parece ser objeto, aquela que não é a do espelho, aparece nos sonhos, nas alucinações e no cinema. Ela é não especular. Lacan (2005b, p. 100) diz que quando a nossa imagem no espelho deixa surgir a dimensão do nosso próprio olhar, numa passagem da imagem especular ao duplo que nos escapa, surge uma estranheza que é a porta aberta para a angústia, tanto nos sonhos como no estado de vigília.

É no polo perceptivo do modelo ótico freudiano que se produzem as *revivescências alucinatórias* ou sonhos pela via do inconsciente. Essas *revivescências*, segundo Lacan, expõem a estrutura psíquica, a relação do sujeito com o objeto *a*, causa do desejo, só apreensível como miragem enganadora, que causa angústia.

O conceito de *inconsciente ótico* usado tanto por Walter Benjamin, e Rosalind Krauss, incorpora o inconsciente freudiano na medida em que Freud usou um modelo ótico para teorizar a formação dos sonhos, comparando este modelo ótico tanto a um microscópio quanto à câmara fotográfica. Lacan também se vale de modelos óticos e da distinção entre as

⁹ os raios luminosos originados no ponto objeto se interceptam em um ponto após sofrerem efeito da lente ou espelho.

imagens reais e virtuais, no campo da física, para falar do objeto *a*. Se na ciência, os modelos podem ser analogias providas de outros campos científicos, também na filosofia (Walter Benjamin) e na história da arte (Rosalind Krauss) estes modelos podem ajudar nas construções teóricas.

No caso do cinema de Tarkovski, no filme *O espelho*, temos no próprio título uma referência a um objeto usado em experimentos óticos. Ele reflete imagens virtuais que não enganam, mas se côncavo, pode refletir imagem reais enganadoras e que causam angústia. As imagens refletidas pelo espelho, se provenientes de um aparelho psíquico, como o freudiano, serão imagens antigas de um passado distante, algumas inconscientes, também imagens do presente ou talvez até nos transportem ao futuro; serão imagens atemporais. *O espelho* poderia também ser um veículo da auto revelação, com a “mesma substância metafísica que a existência do artista” (Krauss, 1996, p. 260-265), a alma do artista.

2.3 DO TRABALHO DO SONHO A ESCULPIR O TEMPO DE TARKOVSKI.

Tanto o espectador de filmes, como o sonhador, imóveis na cadeira do cinema ou no divã do *setting* analítico, por vezes relatam, com dificuldade, filmes e sonhos. As expressões “eram como”, “parece” associam-se a ambos os casos o que levou Froemming, (2000) no texto *Era como num sonho... Era como num Filme*, a propor pensar relações e considerações teóricas elaboradas entre o campo do Cinema e o da Psicanálise. A partir disso surgiu a ideia de buscar na produção escrita de um cineasta que filmou sonhos, Andrei Tarkovski, elementos que pudessem estabelecer considerações teóricas entre a produção onírica, denominada por Freud (1900/1996) de Trabalho do Sonho, e a produção fílmica.

Andrei Tarkovski viveu na União Soviética entre 1932 e 1986 tendo se notabilizado por produzir filmes como *O Espelho* e *A infância de Ivan*, em que filmou sonhos. Durante um longo período surgiu no cineasta necessidade de reflexão sobre sua produção fílmica e suas concepções pessoais a respeito dos problemas e objetivos da criação cinematográfica. Assim nasceu o livro *Esculpir o tempo*, para também atender demandas do público epistolar ou direto que desejava saber como e porque o cinema e a obra de Tarkovski produzia uma afetação peculiar.

A repercussão do filme *O Espelho* provocou desespero no cineasta pela incompreensão despertada e ser designado como filme elitista. Entretanto algumas cartas recebidas causaram extremo conforto pelos comentários que relatavam efeitos mistos de enlevo pela beleza das cenas e perplexidade pela incompreensão tanto da forma quanto do conteúdo.

Uma nota publicada pela crítica no mural do Instituto de Física da Academia de Ciências despertou interesse em Moscou:

De que fala o filme?

De um homem. Não daquele homem em particular, cuja voz ressoa por traz da tela É um filme sobre você, o seu pai, o seu avô, sobre alguém que viverá depois de você, e que, ainda assim, será ‘você’ (Tarkovski, 2010, p. 4).

Esse *homem* do filme *O Espelho* parece ser composto de várias pessoas, tal como a soma das identificações do sujeito, que, segundo Lacan (1995) “Freud diz em mil, dois mil lugares de seus escritos” (p. 198). No capítulo sobre *Meios de Representação nos Sonhos* (Freud, 1900/1996) a identificação corresponde à relação de semelhança *tal como* passível de ser representada de diversas maneiras no sonho em que apenas uma das pessoas ligadas por um elemento comum (traço), consegue ser representada. Resulta da capacidade condensadora do trabalho do sonho que junta vários personagens em uma unidade, em que os traços comuns se reforçam e os que não coincidem se apagam, como no procedimento empregado por Galton¹⁰.

No início de sua carreira, Tarkovski filmou *A infância de Ivan* baseado em um conto de Bogomolov, escrito que lhe causou profunda impressão. O conto foi usado como ponto de partida, mas a essência foi reinterpretada à luz da sua visão pessoal segundo a lógica da poesia. Para o cineasta, o cinema é a mais verdadeira e poética das formas de arte; através das associações poéticas, intensifica-se a emoção e o espectador torna-se mais ativo. Este efeito desaparece ante a lógica da sequência linear que se assemelha à demonstração de um teorema. Ao falar em poesia, diz não pensar nela como gênero. A poesia seria uma consciência de mundo, uma forma específica de relacionamento com a realidade, e o artista, aquele capaz de perceber a organização poética da existência.

¹⁰ Galton aperfeiçoou a técnica dos retratos compostos. Consistia na superposição de fotografias de rostos de modo a evidenciar características comuns, gerando retratos compostos, imagens um tanto embaçadas nas quais se ressaltam os traços fisionômicos comuns. Seria possível obter os retratos compostos típicos de saúde, doença e criminalidade (Rivera, 2016, p.71).

Para o cineasta, os métodos estabelecidos pelas formas de arte mais antigas se interpõem entre a vida e o filme, que tem uma especificidade como arte. Nesta concepção de Tarkovski encontramos alguma afinidade com o que pensa Benjamin (1955/1996) no ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. O filósofo explica como no cinema aspectos como autenticidade (existência única da obra de arte transmitida pela tradição) e aura (a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja) perdem seu valor ante a reprodutibilidade técnica. Há uma emancipação

da história, de sua existência parasitária e destacando-se do ritual.... No momento em que a autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política (p. 171).... Assim, a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica.... graças ao procedimento de penetrar ...*no âmago da realidade* (p. 187).

Mas de que realidade estaria falando Benjamin? Não necessariamente a mesma expressa por Freud, que merece ser aqui retomada.

Em *A perda da realidade na neurose e na psicose* Freud (1924/2012) trata de dois tipos de realidade: uma *evitada* pela neurose e outra *remodelada* pela psicose. O neurótico evita *o mundo externo* e apoia-se numa porção deste diferente da realidade que foi preciso defender-se, chamada de *mundo da fantasia*. Sem a possibilidade de articulação das concepções de realidade entre Benjamin e Freud neste curto espaço do texto, para situar a realidade a que se refere Benjamin, por ora, voltamos a Tarkovski (2010).

A sua apreensão da realidade ocorre *como nuvem*, é assim que o dia se grava na sua memória.

Impressões isoladas do dia geram impulsos interiores, evocam associações; objetos e circunstâncias permaneceram em nossa memória, sem, no entanto, apresentarem contornos claramente definidos, mostrando-se incompletos, aparentemente fortuitos... a virtude específica do cinema, na condição de mais realista das artes, é ser veículo de tal comunicação (p. 21-22).

Esta descrição da apreensão da realidade por meio de impressões isoladas, incompletas e fortuitas, guarda alguma semelhança à explicação de Freud (1900/1996, p. 571-574) na *Interpretação dos Sonhos*, capítulo VII, de como a excitação obtida pelo aparelho psíquico via sistema perceptivo é registrada/fixada de diferentes formas por traços mnêmicos (Mn); se propaga pelos elementos de memória e desta forma é gravada, sendo que as impressões mais intensas, as da infância, quase nunca se tornam conscientes. Os pensamentos que se ligam a lembranças suprimidas ou que permaneceram inconscientes são os únicos a serem

transformados em imagens, isto é, resultam de uma regressão e constituem alucinações e visões.

Para comunicar as impressões isoladas do dia que evocam associações, o cinema usa o recurso do *mise en scène*, a estrutura formada pela posição dos atores entre si e em relação ao cenário levando a acreditar no acontecimento, conforme referido anteriormente (p. 19). Entretanto o que encanta a imaginação é o absurdo da *mise en scène*. Este recurso exprime a vida, o caráter dos personagens e seu estado psicológico; surpreende pela autenticidade das ações e pela beleza de profundidade das imagens, tal qual o sonho, acrescentamos aqui, que também reproduz uma situação presente e apreensível pelos sentidos *como* uma experiência de vigília, mas de forma distinta, segundo Fechner citado em Freud (1900/2013, p. 564). Já o significado e obviedade, conduzem a uma direção oposta, restringindo a imaginação do espectador. Se a *mise en scène* se transforma num signo, num clichê, tudo se torna falso, artificial. Existe uma grande diferença entre os clichês e “pensar por imagens”. Nestas, a criação é regida pela dinâmica da revelação; o tema da imagem amadurece dentro do artista como um fruto, começando a exigir uma forma de expressão.

A verdadeira imagem artística fundamenta-se numa ligação orgânica entre ideia e forma, e Tarkovski exemplifica esta afirmação dizendo que quando começou o filme *A infância de Ivan*, não tinha em mente nenhuma ideia, elas se desenvolveram na medida em que o filme foi sendo realizado. Poder-se-ia comparar esta abordagem com uma livre associação seguindo a regra fundamental da psicanálise e também à *recepção através da distração* termo que Walter Benjamin (1996) atribui ao sintoma de transformações profundas no campo da arte, em especial no cinema?

O filme *A infância de Ivan* apresenta quatro sonhos sendo que um deles surge de uma recordação de infância do cineasta que comenta serem essas lembranças as mais belas e inspiradoras deste filme, o que nos evoca que segundo Freud (1900/1996) “o desejo que é representado num sonho tem de ser um desejo infantil” (p. 583). Na criança, o desejo figurado no sonho, de uma maneira geral, é o da vida de vigília, não realizado e não recalcado, por não existir separação nem censura entre o pré-consciente (Pcs) e o inconsciente (Ics).

Voltando a Tarkovski, ante o desafio de exprimir a poesia específica do sonho, de forma inesperada, surgiu ao cineasta usar imagens em negativo, para criar uma atmosfera de irrealidade e, para reproduzir a lógica do sonho, a lógica da poesia, recorreu às lembranças. Nestas lembranças a memória é a responsável pela poesia, por encobrir aquilo que lhe deu origem. A memória traria uma lembrança poética.

Quando Freud (1899/1996) fala em *Lembranças Encobridoras* comenta que “existe uma notável escolha feita pela memória entre os elementos da experiência” (p. 290) vivida. A escolha se dá como resultante entre forças opostas, uma que encara a importância da experiência, e outra que resiste e desloca esta lembrança. O resultado é trivial, como a primeira lembrança de Tarkovski (2010, p. 29) aos quatro anos de idade: — “Mamãe, veja ali um cuco!”.

Mas qual o objetivo da arte? Quem precisa dela? Como um artista, sabendo que sua obra não é efetivamente necessária para ninguém, consegue trabalhar? Estas são questões do cineasta. Entretanto, no seu caso, alguém dentre o público, embora não entendendo seus filmes, sente “pela primeira vez na vida que não estava sozinha” ou “*O Espelho* é um filme sobre o qual nem posso falar, pois o estou vivendo” (Tarkovski, 2010, p. 5). Ainda, diz um professor: “o filme livra o homem do encantamento do silêncio, permite que ele liberte o espírito das ansiedades e das coisas vãs que o oprimem” (p. 6).

Para Tarkovski (2010), o objetivo de toda a arte é explicar ao próprio artista e aos que o cercam, para que vive o homem e qual é o significado da sua existência. A arte visa *conhecimento*, “onde o efeito é expresso como *choque*¹¹” e também prepara a pessoa para a morte. Assim como a ciência, a arte “é um meio de assimilação do mundo” em direção à “verdade absoluta” (p. 38-39). Rilke (1898/2011) diz que a arte se apresenta “como uma concepção de vida, como a religião e a ciência... e aquele que faz dela sua concepção de vida é o artista” (p. 133).

A arte como visão de mundo descola-se da psicanálise, que não é uma visão de mundo. Freud (1933/2010) em *Acerca De Uma Visão De Mundo* comenta a visão de mundo da

¹¹ Há uma convergência com o pensamento de Benjamin, para quem, “no filme, a percepção sob forma de choque se impõe como princípio formal” (Benjamin, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Obras escolhidas III*, p. 125).

ciência, da filosofia e da arte e ironiza a visão de mundo da religião, que dá garantias de proteção e felicidade ligadas às exigências éticas:

dos três poderes que podem disputar à ciência, o território, apenas a religião é um inimigo sério. A arte é quase sempre inofensiva e benéfica, não quer ser outra coisa que não ilusão... ela não ousa invadir o reino da realidade. A filosofia não se opõe à ciência, comporta-se ela mesma como uma ciência, trabalhando em parte com os mesmos métodos, mas distancia-se dela ao se ater à ilusão de poder produzir um quadro coeso e sem lacunas do universo... Já a religião é um poder tremendo... que forjou uma visão de mundo de coerência e unidade incomparáveis (p. 325).

Para Tarkovski (2010) a arte é uma visão do mundo como ilusão, como um quadro sem coesão e com lacunas, como um sonho, sem verdades absolutas, mediante uma experiência subjetiva. Uma visão do mundo implica na existência do “Eu”, daquele que vê o mundo, e cuja condição de existência é o tempo ao qual se incorpora memória; sem o tempo, a memória não existiria. O cineasta fala em um tempo *não linear*, aquele que possibilita a prática do ato na fração deste que é vida humana, em que uma pessoa molda seu espírito de acordo com o objetivo da sua existência. A memória nos afeta por meio de impressões e o relato destas memórias daria origem a um retrato completo de uma pessoa.

Privado de memória o homem torna-se prisioneiro de uma existência ilusória, fica 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 (Tarkovski, 2010, p. 65).

Há em Tarkovski um interesse nas qualidades inerentes ao tempo, sua irreversibilidade, o tempo presente, que desliza como areia entre os dedos e adquire *peso material* somente através da recordação. Existiria um fascínio pela marca do tempo que o cinema possibilita registrar, imprimindo em *celuloide* a realidade do tempo e se apropriando do tempo. O cinema imprime o tempo por um acontecimento, uma pessoa que se move, ou qualquer objeto material, em suas formas e manifestações reais. As pessoas vão ao cinema, devido a essa apropriação do tempo que foi perdido, consumido, ainda não encontrado; o diretor esculpe a partir do *bloco de tempo*.

O tempo também tem importância no aparelho psíquico freudiano. Seus componentes ou sistemas são percorridos pelas excitações provenientes do polo perceptivo segundo uma *sequência temporal* e se dirigem à extremidade motora. As excitações são transformadas em traços permanentes, traços de memória. Esta fixação da excitação ocorre de formas diferentes, pela simultaneidade, por semelhança etc. em marcas mnêmicas, e as que tiveram o efeito mais forte, as mais intensas, as da infância, nunca se tornam conscientes, permanecem

inconscientes. Assim, os registros mnêmicos das percepções seguindo uma sequência temporal permanecem no inconsciente do aparelho psíquico freudiano.

A alma do cinema estaria na crônica, no registro de fatos, no tempo, maneira de reconstruir a vida. De milhões de metros de filme, que acompanhariam e registrariam a vida de um homem, o ideal, segundo o cineasta, seria aproveitar uns poucos metros ou poucas horas de projeção, o que se assemelha ao *Trabalho do Sonho* em que pensamentos oníricos, por deslocamento e condensação transpõem-se em algumas poucas cenas oníricas cujo relato, em geral, é breve, e onde o esquecimento resultante da censura contribui também para este caráter abreviado.

Tarkovski (2010) comenta que o roteiro de um filme é um produto semi acabado, com o objetivo de se transformar em um filme; deve transmitir o estado interior dos personagens. Roteirista e cineasta exercem funções de difícil separação, já que o artista se caracteriza por uma concepção única:

O artista tem o dever de ser imperturbável. Não tem nenhum direito de revelar suas emoções, seu envolvimento, ou de jogar tudo isso sobre seu público. Qualquer tratamento mais arrebatado de um tema deve ser sublimado numa forma de severidade olímpica (p. 90).

Não estaria aí descrita uma espécie de *regra de abstinência* que Freud (1915[1914]/1969, p 214) observa sobre o amor transferencial, ao excluir aquilo que poderia aliviar as dificuldades neuróticas dos sujeitos, em particular as satisfações que poderiam encontrar como resposta?

Cinema e psicanálise são contemporâneos, sendo o cinema a primeira forma de arte a nascer em decorrência de uma invenção tecnológica; ele propicia uma experiência condensada compartilhada pelo autor do filme, compensando assim aspectos inexplorados da realidade resultantes da atividade incessante imposta aos sujeitos pelo estilo de vida e a conseqüente redução de contatos humanos.

A afirmação de Tarkovski de que a criação artística exige capacidade de observação do inconstante mundo material, registrando o movimento da realidade como tempo impresso, afina-se com o pensamento do artista ucraniano Kasimir Malevitch (1838-1935) ao tratar da pintura no livro *Les arts de la représentation* (1928/1994). Malevitch situa no início do século XX a divisão nas correntes figurativa, e não figurativa da pintura e a diferença entre ambas, seria que, nas artes *figurativas*, o mundo percebido como formas é instável ao passo que nas

artes não figurativas o mundo percebido é permanente. O *Branco sobre branco* de Malevich é o extremo da abstração, recusa de todo e qualquer figura, uma presença da ausência; tem a capacidade de revelar o que não pode ser revelado e talvez tenha se tornado um *espelho*, um veículo de auto revelação, da *alma* do artista. Cabe aqui comentar que o título inicial do filme *O Espelho* seria *Um dia branco branco*:

Quando terminei a primeira versão do roteiro de *O Espelho*, originalmente intitulado *Um dia branco, branco*, percebi que, em termos cinematográficos, minha concepção estava longe de ser clara; um simples fragmento de minhas lembranças, cheio de uma tristeza elegíaca e de nostalgia pela infância... a alma do filme ainda não viera habitar-lhe [*sic*] o corpo (Tarkovski, 2010, p. 153-154).

Esta divisão entre mundo instável e mundo permanente de Malevich, assim como a dualidade corpo e alma de Tarkovski se aproximam em alguma medida à filosofia platônica das realidades imutáveis atingida pelas ideias e da realidade mutável percebida pelos sentidos apresentada no diálogo Fédon (Platão, 1963).

Mas que mundo é este, criado pelo próprio artista ou recriado a partir da realidade? Tarkovski (2010) considera-se pertencente à primeira categoria, em que o mundo interior criado através de recursos cinematográficos é tomado como realidade. Nesta, a imagem poética seria capaz de exprimir o universo em sua totalidade e o fator dominante seria o ritmo que expressa o fluxo de tempo. Ele se faz sentir quando “aquilo que vemos no quadro não se esgota em sua configuração visual, mas é um indício de alguma coisa que se estende para além do quadro, para o infinito: um indício de vida (p. 139).” O filme se separa do autor e se prolonga além dos limites da tela, numa relação entre a experiência pessoal do espectador e o filme projetado diante dele.

O tempo seria o próprio fundamento do cinema, como o som na música, a cor na pintura, o personagem no teatro, visto que a montagem junta pedaços de tempo impressos na película. “A união dessas peças gera uma nova consciência de existência deste tempo, emergindo em decorrência daquilo que é cortado; arrancado ao longo do processo” (Tarkovski, 2010 p. 141) sempre de caráter autoral.

Em alguma medida e de alguma forma, poderíamos aproximar este caráter autoral que fundamenta o cinema às construções em análise formuladas por Freud? A construção em análise consiste em,

a partir de imagens dos anos esquecidos do paciente... completar aquilo que foi esquecido a partir de traços que deixou atrás de si ou, mais corretamente, construí-lo.

A ocasião e o modo como transmite suas construções à pessoa que está sendo analisada... constituem o vínculo entre as duas partes do trabalho de análise, entre o seu próprio papel e o do paciente (Freud 1937/2006, p. 276).

Voltando ao cinema e ao roteiro do filme, Tarkovski (2010) aponta que é uma estrutura frágil, viva e em constante mutação, o elemento literário deve ser filtrado, deixa de ser literatura assim que o filme é concluído. “assemelha-se mais à descrição de algo que se viu feita a um cego” (p. 161).

“O cinema vive da sua capacidade de fazer ressurgir na tela um mesmo acontecimento, vezes e vezes — por sua própria natureza é uma arte... nostálgica”. Esta afirmação de Tarkovski (2010, p. 167) suscita uma associação com a brincadeira do neto de Freud (1920/2006) lançando o carretel que desaparece de sua visão pronunciando “*fort*” e depois puxando o carretel pelo cordão de novo saudando-o com um alegre “*da*”. Fazer reaparecer aquilo que é perdido, é uma “brincadeira”, diz Freud (1920/ 2006) e “grande aquisição cultural da criança que se ressarcia dessa perda colocando em cena o desaparecimento e o retorno, utilizando para isso, objetos ao seu alcance” (p. 141). Na concepção de Tarkovski, parece que a natureza nostálgica do cinema, de promover o desaparecimento e o retorno de um mesmo acontecimento, poderia associá-lo mais a uma brincadeira, “arte“ de passar da passividade à atividade do que de uma compulsão à repetição à qual Freud associou ao trauma que fixa o sujeito à cena, mesmo no sonho, no caso sonhos de repetição.

O caráter da arte cinematográfica, de fazer ressurgir na tela um mesmo acontecimento, vezes e vezes, que Tarkovski (2010) atribui à nostalgia, é também articulado por Didi-Huberman (2014, p. 95) como a dialética da imagem, que exige que “pensemos o que agarramos dela face ao que nela nos agarra”.

O filme é uma *realidade emocional*, uma segunda realidade, sendo o cineasta, o criador desta segunda realidade, condicionada por uma multiplicidade de conexões causais das quais algumas são apreendidas pelo ator, limitado na capacidade de compreensão destas conexões.

Ao cineasta, segundo Tarkovski, cabe dizer às pessoas a verdade e como ela surge na própria experiência; é uma verdade não toda, sem desconhecer a capacidade de afetar as pessoas a partir de uma inspiração interior.

Não estaria também o analisante, ao narrar seu sonho numa sessão de análise dizendo uma verdade própria a partir de uma inspiração interior? Froemming (2000) comenta que “assim como um diretor escolhe elementos composicionais determinados para ilustrar seu filme, também um paciente ‘*escolhe*’ elementos e determinada sequência para ilustrar sua fala” (p. 44), mas como o ator, é limitado na capacidade de compreensão destas conexões, destas *escolhas*.

Para Tarkovski, o ator fala representando a si mesmo, numa realidade fragmentária criada através de recursos cinematográficos. Nesta, a imagem poética seria capaz de exprimir que “aquilo que vemos no quadro não se esgota em sua configuração visual, mas é um indício de alguma coisa que se estende para além do quadro” (Tarkovski, 2010, p. 139), descrição que também se aplica ao relato de um sonho e sua interpretação. O ator cinematográfico, tal como o personagem de sonhos é um interprete de fragmentos, com uma expressividade original e única, sem saber para onde o diretor o leva, o que depende da montagem, das relações de encadeamento e os consequentes cortes realizados.

Se pudermos considerar que não é o diretor, mas o filme que faz um trabalho similar ao trabalho do sonho com cenas que são destacadas e encadeadas para produzir efeitos de sentido ao espectador, o ator se coloca entre o diretor e o espectador, e é levado a se representar em cada fragmento/cena, sem conhecer a totalidade de história tal como o sonhador que quando

está paralisado no seu sono e separado do mundo visível....sobe e modela-se nele um ‘puro campo de olhar’ habitualmente escamoteado pela perspectiva da visão do homem desperto. (Le Poulichet, 1996, p. 42)

As elaborações teóricas de Tarkovski suscitaram dúvidas e aproximações a aspectos da teoria psicanalítica freudiana e também da obra de outros autores. Todas as comparações desenvolvidas até aqui nos levaram a traçar paralelos entre a essência do trabalho do diretor que Tarkovski designa de *Esculpir o tempo* e a produção do sonho ou *Trabalho do Sonho*. Vamos agora, de forma muito resumida, abordar o Trabalho do Sonho, que Freud descreve no capítulo VI da *Interpretação dos sonhos*. Consiste em transformar os pensamentos oníricos em imagens oníricas segundo um processo regressivo. Os pensamentos que durante o sono chegam ao polo motor do aparelho psíquico, em função do cessar da motilidade, voltam (regridem) em direção ao polo perceptivo. Alguns pensamentos pré-conscientes, próximo ao polo motor, podem estabelecer conexão com material inconsciente depois do início do sono,

graças à permeabilidade entre os dois sistemas. Forma-se o desejo onírico pré-consciente que dá expressão ao impulso inconsciente no material dos resíduos pré-conscientes do dia. O impulso carregado de desejo pode seguir um caminho regressivo até a percepção que exerce pressão sobre a consciência. Nesta regressão, o encadeamento dos pensamentos oníricos é reduzido à sua matéria prima. Os pensamentos se transpõem em imagens, predominantemente visuais e as representações de palavras são levadas de volta a representações de coisas que lhes correspondem, o que Freud (1915/2006) designa de processo psíquico primário. O sonho é então descrito como uma *projeção* (Freud, 1917/1999, p. 76): externalização de um processo interno. Existe livre comunicação entre pensamentos latentes e os elementos oníricos que são percepções sensoriais. Os pensamentos transformados em imagens têm ligação íntima com as lembranças reprimidas ou que permaneceram inconscientes. A transformação de pensamentos em imagens passa pela condensação, deslocamento, figurabilidade e elaboração secundária.

No caso do cinema, quando o diretor recebe o roteiro, esse texto que não é nem narração, nem discurso, passa invariavelmente por um tipo de modificação e sempre haverá distorções ao ser transformar num filme, em imagens. A colaboração entre roteirista e diretor tende a ser polêmica e deste trabalho conjunto em que concepção original eventualmente tenha sido destruída, pode surgir uma nova ideia, “um novo organismo”. (Tarkovski, 2010, p. 88). Também, a cada passo, o diretor corre o risco de se tornar uma simples testemunha, observando o roteirista escrever, o projetista construir cenários, o ator representar e o montador cortar.

Segue abaixo uma tabela que apresenta afinidades entre o Trabalho do Sonho e o trabalho do diretor, que Tarkovski (2010) nomeia de *Esculpir o tempo*. Como resultado desta busca de encontrar equivalências entre esses os dois tipos de trabalho, verificamos semelhanças entre a condensação e a montagem, isto é, recorte dos trechos que vão compor o filme. Dependendo do diretor, os recortes, a montagem, podem chegar a resultados diferentes. O deslocamento estaria presente na escolha das imagens artísticas que segundo Tarkovski são sempre metonímias, substituições, exemplificando que para referir-se ao que está vivo, o artista lança mão de algo morto, usa o menor no lugar do maior e para falar do infinito, mostra o finito. Quanto à figurabilidade, Tarkovski (2010) diz que no cinema, a criação de imagens é regida pela dinâmica da revelação, em lampejos súbitos de iluminação, como olhos cegos que começam a enxergar e “não se ajusta ao pensamento consciente” (p. 44). Já a elaboração

secundária encontra uma analogia no *mise en scène* que serve para expressar o significado do que está acontecendo.

Tabela comparativa entre as etapas do Trabalho do Sonho elaboradas por Freud (1900/2013) no capítulo VI da <i>Interpretação dos Sonhos</i> e trechos do livro de Tarkovski (2010) <i>Esculpir o tempo</i> , que de alguma maneira, guardam equivalências com as forças configuradoras do Sonho.				
	Condensação:	Deslocamento:	Figurabilidade:	Elaboração secundária:
Trabalho do Sonho	“Quando anotado, o sonho preenche meia página; a análise que contém os pensamentos oníricos necessita de seis, oito ou doze vezes mais espaço.” (p. 301)	”Podemos observar que os elementos que se destacam como componentes essenciais no conteúdo onírico, de forma alguma representam o mesmo papel nos pensamentos oníricos. O sonho, por assim dizer é diversamente centrado” (p. 328)	Semelhança, concordância e caráter comum são figurados pelo sonho de modo bem geral em uma unidade, uma pessoa.... Lugares são tratados frequentemente como pessoas (p. 343)	“poderíamos dizer simplesmente que nosso quarto fator procura criar algo como um sonho diurno a partir do material que lhe é oferecido”, (p. 518) “É natural para o pensamento de vigília colocar em ordem tal matéria.... uma concatenação inteligível” (p. 525)
<i>Esculpir o tempo</i>	É esta a minha concepção de sequência fílmica ideal: O autor roda milhões de metros de filme.... e de tudo isso são aproveitados uns 2500 metros ou uma hora e meia de projeção. (p. 73) Quando só tínhamos quatrocentos metros de filme para prosseguir com <i>O espelho</i> , ou, em outras palavras, cerca de treze minutos de projeção, o filme ainda não existia. (p. 156)	“A imagem artística é sempre uma metonímia em que uma coisa é substituída por outra, o menor no lugar do maior.... Para falar do infinito, mostra o finito. Substituição... não se pode materializar o infinito, mas é possível criar dele uma ilusão: A imagem.” (p. 41)	“no cinema, a opacidade e a inefabilidade dos sonhos não significam uma imagem indistinta, mas a impressão específica criada pela lógica do sonho: combinações insólitas e inesperadas de elementos inteiramente reais e situações de conflito entre eles” (p. 83).	“Como sabemos <i>mise en scène</i> é uma estrutura formada pela posição dos atores entre si e em relação ao cenário.... o que nos encanta a imaginação é o absurdo da <i>mise en scène</i> e oculta algo de grande significado <i>absoluta</i> convicção que nos leva a acreditar no acontecimento” (p. 23)

3. POESIA E VERDADE NUM MOSAICO DO TEMPO

Andrei Tarkovski foi um cineasta que se notabilizou por produzir outros filmes além dos já referidos *A infância de Ivan* e *O Espelho*. Também produziu *Andrei Rublev*, *Solaris*, *Stalker*, *Nostalgia* e *O Sacrifício*. Sua filmografia é curta, devido tanto ao seu perfeccionismo e às grandes dificuldades que enfrentou de fazer filmes na União Soviética, quanto a sua curta existência: morreu de câncer, com pouco mais de cinquenta anos, no exílio, em Paris.

Em *Esculpir o tempo*, Tarkovski diz que o livro amadureceu durante o período em que suas atividades profissionais estiveram suspensas (o que coincidiu com o último ano de sua vida). No livro ele se revela como escritor frente ao desejo de descobrir rumos no meio do emaranhado de possibilidades que se oferecem a uma arte ainda jovem e pouco explorada, buscando um encontro com si mesmo.

Depois de eu ter vislumbrado afinidades entre seus escritos sobre o cinema e a psicanálise, em especial ao *Trabalho do Sonho*, de ter visto várias vezes o filme *O espelho* e de ter lido alguns textos que o seu livro me suscitou, resolvi assistir alguns vídeos de entrevistas sobre o cineasta e vídeos dele mesmo entrevistado por jornalistas e críticos de arte, disponíveis no *You Tube*. Queria ver e ouvir o cineasta se expressar e falar sobre sua obra, sobre os lugares onde andava, sobre as pessoas com quem convivia e o que a ele perguntavam críticos, jornalistas e outros cineastas, além de também responder algumas das minhas questões. Que linguagem e que tipo de narrativa é esta, do cineasta? Seria possível fazer comparações com as narrativas da clínica psicanalítica, enquanto estrutura narrativa?

3.1 VÍDEOS

Dentre o grande número de vídeos que encontrei e que nos fornecem um bom relato da vida e obra deste cineasta, quais foram suas influências e opiniões sobre a arte e o cinema, destaco três vídeos: 1- *Andrei Tarkovski, poésie et vérité* (1999), 2- *Andrei Tarkovski –*

Entrelinhas (21/ 08/ 2011), 3- *Tarkovski's meeting in Italy : 'Il cinema è un mosaico fatto di tempo'* (1984).

3.1.1 Vídeo 1 – *Andrei Tarkovski, poésie et vérité*

Este vídeo¹² apresenta depoimentos de Andrei Tarkovski intercalados com cenas de seus filmes.

Diz o cineasta¹³ que quando começou a fazer *A infância de Ivan*, estava totalmente livre e que foi uma época muito feliz de sua vida. Recebeu por este filme o Leão de Ouro no festival de Veneza de 1962. Estava com 30 anos. Foi o primeiro Leão de Ouro recebido por um filme soviético, mas o filme foi duramente criticado pelas autoridades do seu país.

Para ele, a infância foi o período mais importante de sua vida e as impressões de sua infância construíram seu ser adulto. Nasceu em 1932 de uma família originária do Cáucaso, às margens do Volga. Seu pai, o poeta Arseni Tarkovski deixou a família três anos depois e a mãe se instalou em Moscou com os dois filhos.

Tinha 20 anos quando Stalin morreu e sua juventude foi vivida em um país triunfalista que visava à conquista do espaço. Mas Tarkovski se interessou por uma formação que incluía a música, pintura, línguas orientais, geologia e finalmente entrou na escola de cinema, aos 24 anos.

Seu segundo filme, *Andrei Roublev* desencadeou a fúria do regime soviético, pela sua estética e misticismo.

Perguntado por Tonino Guerra¹⁴, sobre os principais cineastas que admira, cita:

Dovsenko com o filme *La terra*, do ponto de vista da cinematografia poética; Bresson, pelo ascetismo, por ter chegado à simplicidade absoluta como Bach na música, Leonardo na pintura e Tolstoi na literatura. Diz que Antonioni fez filmes inesquecíveis como *A aventura*,

¹² Cozarinsky, E. (1999) *Andrei Tarkovski, poésie et vérité* [Video] disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=cNtI5I2zYgY>;

¹³ Tradução livre da autora.

¹⁴ Escritor, poeta e roteirista italiano que escreveu, junto com Tarkovski, o roteiro de *Nostalgia*.

Mizoguchi fez filmes elegantes e Jean Vigo foi o pai do cinema francês que lançou a *nouvelle vague*. Ainda cita Paradzanov por amar a beleza.

Para Tarkovski há duas categorias de cineastas, os que imitam o mundo e os que criam suas realidades, priorizando mais a criação do que a satisfação do público. O cinema sobreviverá com estes últimos.

O cineasta deixou a URSS por ter se tornado muito difícil trabalhar com cinema; ficou 17 anos sem trabalho, antes de partir para seu exílio na Itália.

3.1.2 Vídeo 2– Andrei Tarkovski – Entrelinhas

Este vídeo¹⁵ é narrado por Paula Picarelli e Daniel Antônio, e com trechos em francês comentados pelo crítico de cinema Antoine de Baecque, que foi editor da revista *Cahiers du Cinema*.

Tarkovski estreou na Sétima Arte pela porta da literatura ainda estudante, com o curta metragem *Os assassinos* em 1956, baseado na obra de Ernest Hemingway.

A ligação de Tarkovski com a literatura começou em casa com seu pai Arseni Tarkovski que foi um grande poeta russo do século 20. O cineasta usou poemas do pai no filme *O espelho*, em voz off, onde conta a própria história de forma poética, com a poesia que aparece no contraponto entre o ritmo lento da sequências e a fragmentação da montagem, nas metáforas visuais, à contemplação da natureza, às cenas oníricas.

Antoine de Baecque comenta que Tarkovski tinha este modelo paternal massacrante que paradoxalmente o fazia sentir-se inferior a seu pai.

A primeira adaptação literária em longa metragem acontece com o filme *A infância de Ivan* (1962), inspirado no conto *Ivan* do escritor Vladimir Bogomolov que também escreveu o roteiro. Em 1972 adapta a obra de ficção científica *Solaris* do escritor polonês Stanislaw Lem, história com muitos elementos fantásticos. Em 1979 Tarkovski volta à ficção científica com o filme *Stalker*, baseado na obra *Roadside picnic* dos irmãos russos Strugatsky.

¹⁵ TV Cultura de São Paulo (2011) *Andrei Tarkovski – Entrelinhas 21/ 08/ 201*[vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=41nmX7527Gs>

Nostalgia (1983) longa filmado na Itália foi o primeiro filme feito fora da Rússia. Tinha um cuidado extremo com as imagens, da atuação dos atores ao cuidado com os objetos.

No seu livro *Esculpir o tempo*, Tarkovski afirma seu gosto por uma estrutura narrativa próxima à poesia e que a ligação e a lógica poética do cinema eis o que lhe interessa; de todas as artes é a que tem maior capacidade de *verdade e de poesia*.

Antoine de Baecque comenta que ele realmente concebeu seu cinema numa lógica poética, não é de forma alguma um cinema realista, ou de engajamento ou de testemunho, é verdadeiramente um cinema de poesia.

Tarkovski desenvolve a teoria de que ao filmar está esculpindo o tempo, colocando em evidência não apenas o que está visível no plano, mas o que está por trás, as memórias espontâneas dos atores, os objetos, as locações muitas vezes em ruínas e de tudo que está presente na cena.

“Nenhuma outra forma de arte pode determinar o tempo, salvo o cinema.”

“O cinema é um mosaico do tempo”

Esta ideia se reflete no gosto de Tarkovski por plano sequências extremamente lentos e pela densidade das emoções. Esculpir o tempo é também encontrar um ritmo próprio, no caso de Tarkovski, um ritmo ligado a uma forte inclinação metafísica.

Morreu de câncer em Paris em 1986, tinha vários projetos ligados à literatura guardados na gaveta, entre eles, uma longa metragem baseado na vida do escritor E.T.A. Hoffman¹⁶.

Por ser perfeccionista acabou deixando uma obra pouco extensa, mas que encontra poucas equivalentes em intensidade poética.

3.1.3 Comentários sobre os vídeos um e dois.

¹⁶ Este escritor também influenciou Freud em especial no texto *O Estranho* (Freud, 1919/1976).

Nestes dois vídeos a poesia em Tarkovski parece surgir associada à herança paterna do poeta russo Arseni Tarkovski; poemas deste autor são declamados em alguns filmes do cineasta, como em *O Espelho*. A poesia também se expressa como linguagem que segundo o crítico Antoine de Baecque caracteriza a obra de Tarkovski. Seria um cinema de poesia, uma forma de arte que se caracteriza pela maior capacidade de *verdade e de poesia*.

Verdade e Poesia permite um deslizamento para o texto *Poesia e Verdade*, título das memórias de Goethe em que ele explica sua obra e eleva “sua vida à categoria de arte”¹⁷. Freud (1917-1919/1976) se refere a esta obra no seu texto *Uma Recordação de Infância de Dichtung und Wahrheit*, expondo o comentário de Goethe a respeito das recordações dos primeiros tempos da infância que podem ser confundidas com relatos de outras pessoas e apontando a imprecisão destas recordações, que podem ser lembranças encobridoras.

3.1.4 Vídeo 3– *Tarkovski's meeting in Italy : 'Il cinema è un mosaico fatto di tempo' (1984)*

Fim de 1982, a Municipalidade de Roma organiza uma manifestação batizada “*Ladri di cinema*”. Seu princípio: 14 cineastas (Wenders, Iosseliani, Syberberg, Schroeter, Kazan, Bellocchio...) são convidados a falar dos filmes e dos autores que os influenciaram. A conferência dada por Andrei Tarkovski nesta ocasião, filmada por Donatella Baglivo¹⁸, permite de o ver desenvolver algumas de suas ideias maiores sobre a criação artística e explicar a importância da dimensão temporal na sua concepção do cinema. Ele exprime igualmente sua consternação diante da pobreza do cinema contemporâneo: a quase inexistência de um pensamento real sobre a sétima arte, a primazia dada ao cinema de diversão. Ele mostra e comenta enfim alguns trechos de filmes de cineastas que mais o marcaram, encorajaram e influenciaram: Kurosawa, Buñuel, Antonioni...”¹⁹

Na opinião de Tarkovski, neste vídeo, o cinema está entre a música e a poesia, e o que o cinema realiza não pode ser realizado por outra forma de arte. Seria a única forma de arte que opera privilegiadamente com o conceito de tempo. Refere-se ao tempo no sentido literal da palavra. Entre o momento de “ação” e de “corte”.

¹⁷ Goethe, J. W. von (1971) *Memórias : poesia e verdade*, Trad. Leonel Vallandro. Porto Alegre: Globo.

¹⁸ Baglivo, D. (1984) *Tarkovski's meeting in Italy : 'Il cinema è un mosaico fatto di tempo'* [vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yStwknuAe3k>

¹⁹ Tradução livre pela autora, de uma introdução ao vídeo no *You Tube*.

É a fixação da realidade, a fixação da essência do tempo. É uma forma de fixar o tempo que em teoria nos dá possibilidade de avançar e retroceder como queiramos, eternamente. Nenhuma outra forma de arte é capaz de fixar o tempo da forma singular como o faz o cinema. O cinema é um mosaico feito com o tempo. Apesar da fixação do tempo, do mesmo registro do tempo, baseando-se na eleição do que é mais interessante para cada autor, o artista descarta ou mantém elementos da película, mudando o resultado de um autor para outro, assim, a película será diferente, conforme a criatividade de cada autor.

Dentre os cineastas que mais o influenciaram, cita Bergman, Antonioni, Bresson, Kurosawa, Misoguchi, que também admira, mas não tem desejo de imitá-los e seria impossível. Fala de quando estava filmando *O Espelho*, na cena em que o menino protagonista imagina o que sua mãe está fazendo no quarto ao lado.

A mãe está com outra mulher [a mulher do médico] que está vendendo brincos. É um primeiro plano. E então, a mãe olha em um espelho o reflexo da mulher que está colocando os brincos. Mas o espelho não existe, a atriz olha diretamente a câmara e dá a impressão de que se vê refletida em um espelho. Quando ia rodar, me dei conta que este plano poderia ter sido tirado de uma película de Bergman. Tal e como se formava o plano, era o mesmo resultado. Neste caso concreto decidi deixar as coisas como estavam, rodar a cena tal e qual havia organizado e foi uma decisão que tomei porque era como se estivesse fazendo uma homenagem a este grande amigo.

Outro ponto da palestra no vídeo foi sobre a cor no cinema. Tarkovski diz que:

Vivemos em um mundo colorido mas nunca pensamos que vivemos em um mundo em cor a não ser que algo nos faça questão. É como se vivêssemos sem fixar-nos, como ouvir sem escutar. Em outras palavras não pensamos em cor ao olharmos ao redor. Por outra parte ao rodarmos uma cena em cor, devemos organiza-la e encerrá-la em um fotograma. E de repente nos damos conta que este mundo está em cor. Quer dizer, obrigamos o espectador a pensar que o fotograma está em cor.... Em minha opinião, a vantagem do branco e preto é que pode ser mais expressivo e ao mesmo tempo não distrair o espectador com uma sucessão contínua de postais. O branco e preto é uma forma mais realista e mais correta de arte, porque permite ao espectador não pensar nas cores e concentrar-se na verdadeira essência da película. Creio que desde que apareceram as películas em cor, se tem perdido realismo, a arte cinematográfica se tornou mais falsa. Quando penso no período neorrealista italiano, na hora de tratar dos problemas essenciais do homem, penso que nunca poderia ter existido na forma de películas em cor, seria antinatural. Houve uma época em que os autores que trabalhavam com cores tentaram criar algo novo, algo diferente, isso já não existe. O elemento da cor não é o mais importante.

3.1.5 Comentários do vídeo 3.

Tarkovski chama o cinema de “Mosaico de tempo” e privilegia o emprego de plano-sequência extremamente lento produzindo uma modelagem do tempo. O plano-sequência lento faz sentir o tempo não como uma descontinuidade de momentos consecutivos numa

linha infinitamente divisível, mas nos faz sentir o tempo como uma duração que flui de modo contínuo e indivisível. Seria, segundo Aronson (2016) “uma variante do filme-no-filme, o todo-no-todo ou, como anotou o próprio Tarkovski, ‘tempo dentro do tempo’” (p.307).

O mosaico de tempo que Tarkovski alude, pode também ser associado ao conceito de narrativa cinematográfica. Metz (2012) nos diz que a narração é uma sequência duas vezes temporal: há o tempo do narrado (significado) e o da narração (significante), transpondo um tempo para outro tempo. Já a imagem transpõe um espaço para outro espaço e a descrição, de caráter híbrido, transpõe um espaço para um tempo. Na narração cinematográfica o espectador percebe imagens escolhidas, ordenadas e apresentadas por uma instância narradora que pode ser o autor. Esta narrativa se assemelha à narrativa de sonhos, em que o sonhador percebe imagens apresentadas por uma instância narradora inconsciente.

Depois desta entrevista, Tarkovski produziu seu último filme *O Sacrifício*, uma co produção da Argos Films e Instituto do filme sueco.

3.1.6 Comentários gerais sobre os três vídeos

Dentre as ideias veiculadas nestes três vídeos recorto a importância da infância como período mais importante da vida do cineasta, atribuído por ele às intensas recordações dos primeiros tempos. Pode haver confusão destas lembranças com relatos de outras pessoas, são recordações imprecisas, que podem muito bem ser associadas ao conceito freudiano de lembranças encobridoras. Estas ocorrem como resultante entre forças opostas, uma que encara a importância da experiência, e outra que resiste e desloca esta lembrança segundo uma lógica poética.

As impressões de sua infância, estes recortes do tempo permeados por uma lógica poética que são suas lembranças, construíram seu ser adulto. Assim, tempo e memória poderiam formar um retrato completo de uma pessoa. Em *Esculpir o tempo* Tarkovski nos esclarece que quando fala do tempo, não está pensando no tempo linear. Diz que “o tempo é um estado: a chama em que vive a salamandra da alma humana” (Tarkovski, 2010, p. 64). Diz que em certo sentido o passado é muito mais real, mais estável que o presente. Este é como a areia que escorrega entre os dedos. O presente só adquire consistência pela recordação.

Já que Tarkovski nestes vídeos chama o cinema de “Mosaico de tempo” e diz em seu livro que a essência do trabalho de um realizador é de “esculpir o tempo”, haveria então uma etapa de esculpir e outra de ajustar os elementos do mosaico. Assim como um escultor que esculpe blocos de rocha, o diretor esculpiria um “bloco de tempo”.

a partir de um ‘bloco de tempo’ constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica (Tarkovski, 2010, p. 72).

Este componente essencial da imagem cinematográfica vai então compor o mosaico de tempo que é o cinema.

Mas o cinema, no caso de Tarkovski, está intrinsecamente ligado à busca de um encontro com si mesmo, no emaranhado de possibilidades que se oferecem a esta arte ainda jovem e pouco explorada. Aí não estaria uma primeira aproximação à questão inicial sobre a linguagem e o tipo de narrativa do cineasta, numa comparação com as narrativas da clínica psicanalítica, enquanto estrutura narrativa? Poderíamos aproximar a verdade do sujeito enquanto constituído por lembranças da infância segundo um mosaico de narrativas da clínica psicanalítica aí incluindo os sonhos, à estrutura do cinema, segundo Tarkovski, um mosaico de tempo?

3.2 HISTÓRIAS DA JUVENTUDE DE ANDREI TARKOVSKI

Em Abril de 2016, tomei conhecimento da existência do ANDREY TARKOVSKI INTERNATIONAL INSTITUTE, situado na capital da França. O Instituto não tem ainda uma sede física. É constituído por pessoas admiradoras de Tarkovski que querem preservar sua obra. O filho do cineasta, que mora em Florença, é o diretor do Instituto. Em Paris, marquei uma entrevista e pude conversar com o organizador da obra de Tarkovski para o francês, Charles H. de Brantes que se tornou amigo do cineasta “por um ano”. Segundo De Brantes, Tarkovski se interessava pela psiquiatria e pela psicologia, mas não pela psicanálise, talvez por ser muito religioso. “Era um tipo psicológico peculiar”.

De Brantes organizou as *Œuvres cinématographiques complètes de Andrei Tarkovski*²⁰ em dois volumes e ainda os livros *Récits de jeunesse* e *Le temps scellé*. Este último apresenta um índice de autores e obras citadas, que não aparece na edição brasileira de *Esculpir o tempo*. Também apresenta, ao final do livro, uma carta que Tarkovski endereçou a Filip Timofeievitch presidente do Goskinol, comitê de estado da URSS para o cinema, em 15 de junho de 1983, solicitando autorização para permanecer por três anos na Itália, com sua família, para exercer sua profissão. O tom da carta é de ressentimento pelo duro tratamento recebido das autoridades soviéticas apesar de seu trabalho ter sido premiado no exterior.

Récits de jeunesse é constituída por seis histórias escritas pelo cineasta aos 30 anos, entre 1960 e 1962. A última história *Je vis avec ta photographie*²¹, escrita entre 14 e 17 julho de 1962, conta de uma visita a casa da Mãe. Relata desde o trajeto de taxi, com o sentimento de ansiedade por não poder voltar quinze anos atrás, à descrição da rua, da vegetação, dos caminhos renovados, dos muros e construções, antes de entrar na casa, quando então se sentiu como um adolescente que desliza em roupas que se tornaram pequenas.

Espera por ela, que está ausente, nos lugares de sua infância que não retornará jamais e que empalidecem na memória. A Mãe chega logo e juntos abrem uma caixa com fotografias antigas. Começam a olhar as fotos da juventude do Pai, da Mãe e da infância do autor. As fotos foram tomadas pelo tio Liova.

Foto 1²² – Aqui minha Mãe em um vestido de quarto (*robe de chambre*) estampado e barrado, eu estou em seus braços. Com a cabeça baixa Ela olha com um ar triste as minhas mãos com pequenos dedos absurdamente separados. A fotografia é cinza. Atrás da cabeça de minha Mãe há uma janela com vidros translúcidos que deixam passar uma luz na qual Seus cabelos se fundem. Quanto a mim, arregalando os olhos com um ar pensativo, fixo a objetiva do tio Liova, da qual o *Photocor*, dia após dia gravou toda a minha infância.

Foto 2 – Aqui meu Pai. Em 1934 – é o que Ela disse. Sobre a fotografia, Seu semblante é triste e expressivo. Uma árvore serve de pano de fundo, a meu ver se trata de um olmo ou mesmo um pinheiro, eu nunca os diferenciei bem, embora seja importante para mim. Não se trata da árvore mesmo, mas da sua superfície quebrada e morta. Meu Pai tem uma ruga entre

²⁰ Tarkovski, A. (2001) *Œuvres cinématographiques complètes de Andrei Tarkovski*. Paris: Exils Editeur.

²¹ Eu vivo com tua fotografia (tradução livre da autora). O título deste texto é de um verso de um poema de Boris Pasternak, *La Suppléante*.

²² As fotos foram numeradas na ordem em que aparecem no texto (livremente traduzido por mim) para fins de discussão.

as sobrancelhas, inútil como uma cicatriz, como se o tempo tivesse se fixado em Sua face, se petrificando e adquirindo uma calma de granito. Ele observa seus pés mesmo que na fotografia só sejam visíveis suas feições e um pouco da casca, Ele tem as pestanas retas, pretas e carbonosas, Ele é mais jovem do que eu, Ele tem o olhar triste e parece infeliz. Na caixa se encontram três fotografias idênticas e sobre cada uma delas há uma inscrição. Eu não lembro qual era a questão, algo de muito pessoal. Ele se parece comigo, ou antes, eu me assemelho a Ele. Tem os cabelos pretos e finos, e sobre a foto se vê que Ele esconde algo dos que estão no seu entorno (figura 1).

Foto 3 – Aqui a minha Mãe, jovem e bronzeada, se parece com a minha esposa. Ela está cinza – todas as fotografias são cinza – e vestida com uma veste cinza claro se destacando do fundo escuro, com uma manta negra sobre os ombros, o nariz vermelho e brilhante como se Ela estivesse a ponto de chorar, ou vinda de um canto perdido onde não haveria espelho, somente água movimentada e traiçoeira, que acaricia e que, retornando uma imagem, mente e só é fiel ao céu, vazio e feio. Ela está sentada em uma peça, e eu sinto que esta é sombria, exígua, ao mesmo tempo interessante e morna, e sei que eu não terei jamais a mesma idade que Ela. Ela me agrada.

Foto 4 – Ainda está lá. Com sua pesada cabeleira clara Ela está sentada sobre uma cerca de madeira. Um campo lavrado aparece atrás dela. É primavera. Vestida com um casaco curto e uma longa saia xadrez, ela fuma um cigarro. Ela está a ponto, aqui, no momento, de tragar o cigarro e Sua face não exprime mais nada e torna-se por este fato, real e fantástica como o tempo, como um momento passado mas presente. Sobre ela, o céu do entardecer é branco. Ela está calma e deslumbrante.

Foto 5 – Aqui é meu Pai e eu. Tenho três anos. Uma echarpe de lã clara está em torno da gola do meu casaco. Estou tenso e incomodado. Eu fico olhando pensativamente tio Liova e seu “Photocor”.²³ Meu Pai me abraça. Jovem, magro e usando um *chapka* ele me mostra com o dedo a objetiva e sorri, com um largo sorriso distrófico de um homem nobre. No plano de fundo se encontram duas crianças mais velhas, uma com um casquete e a outra com um *chapka*, todos os dois nos invejam mesmo estando eles também olhando a objetiva.

Foto 6 – Aqui é minha irmã e eu. Ela está com um colete de pele sobre uma velha blusa de lã com as mangas dobradas. Mas sobre a fotografia parece que a lã da blusa é muito cara e muito

²³ Instrumento ótico de obter fotografias

bela, ela brilha. Marina assopra um *mirliton* de ferro composto de dois tubos perfurados com pequenos furos: uma flauta. Eu estou sentado atrás, pernalta sobre um banco, como ela, igualmente vestindo botas de feltro. Tenho cinco anos e meus cabelos são cuidadosamente cortados, e só a franja ultrapassa meu *chapka*.²⁴ Em todo o entorno, a neve da primavera está derretendo e o relvado forma uma cerca viva baixa. Estamos sós, minha irmã e eu. Tenho um ar de cavalheiro. Um ar grave e pouco amável.

Foto 7 – A fazenda onde vivemos há muito tempo, por muitos anos. Num primeiro plano, o galho primaveril de uma macieira com raras folhas ainda enroladas. E a casa. Oito janelas. Há mais janelas, mas são oito que se vê na foto (figura 2). Uma delas está aberta. Nós estamos chegando à *datcha*.²⁵ Nós, quer dizer, nossa família, louca e alegre, me parecia então. A fazenda se acordará no outro dia, embora no momento, perto do anoitecer, a incerteza reina: das oito janelas, somente uma está aberta. O que se passaria neste momento atrás destas esquadrias?

Foto 8 – Esta fotografia eu vi há pouco, mas desta vez ela me parece diferente: minha Mãe está feliz. Ela está sentada sobre uma cerca cinza claro e fuma, com ar radiante. Ela provavelmente sabe que o tio Liova a fotografa. Pode ser que ela esteja somente olhando a fumaça do cigarro que está apagado. Sobre a terra, o céu é branco e vazio, parecido com um lençol. Minha Mãe está usando brincos.

Foto 9 – Ela, novamente numa foto esmaecida pelo tempo. Está vestida com uma blusa branca e segura minha irmã, pequena e pouco visível, pela mão. Atrás delas há um rio de águas pesadas e turvas, embora difícil a discernir, e um vidoeiro desfolhado, sem nenhuma folha, mesmo dois vidoeiros e o vento que sopra da direita para a esquerda. Isto se vê principalmente pelos galhos sem folhas e provavelmente barulhentos, das árvores. O vento é longo como um sonho, e geometricamente regular se julgado pelos vidoeiros.

Foto 10 – E aqui uma peça, na fazenda dos Gortchakov, antes um ângulo desta peça. À direita o sol brilha através de uma janela que está fora do campo de visão do *Photocor*. Sua luz tomba sobre um grande armário brilhante, sobre a cadeira colocada ao lado, sobre a cômoda parecida com uma caixa ou sobre uma caixa parecida com uma cômoda. Ela se acha também ao lado do armário, coberta de uma montanha de lenços, de almofadas, de uma cesta confeccionada com ramos de vime e uma bola branca, banhados pelo sol filtrado através da

²⁴ Chapéu de pele redondo, com uma viseira levantada e uma aba, que cobre o pescoço e as orelhas.

²⁵ Casa de campo

janela. As paredes são provavelmente constituídas de feixes aplainados e amarelos como mel; à esquerda há um retrato de Stalin sentado, vestido com uma camisa de tecido branco, tendo um cigarro entre os dedos de sua mão que repousa tranquilamente sobre seu joelho. Ele está bronzeado, entronado como uma esfinge, olhando-vos — bom, não podendo ser compreendido senão por um russo vivendo em 1936. O retrato está impresso sobre um papel e iluminado pela luz difusa do sol...

Sob o teto se encontra uma lâmpada, antes, seu abajur, plano, com um topo escuro e abaixo branco, esmaltado, mas sem a lâmpada a óleo que não tinha sido ainda desempacotada. No canto há outro retrato similar, mas sobre a fotografia, ele foi apagado com a ajuda de um raspador. Não se vê quem está representado.

Foto 11 – Na fotografia seguinte, minha Mãe, na horta da mesma fazenda entrelaça Seus cabelos em pesadas tranças e não olha para ninguém. No plano de fundo: a casa, uma pequena janela entre os feixes, uma cerca em torno da horta, e sobre a parte de baixo da saia de minha Mãe, aparece a sombra projetada pelo tio Liova: reta, suja, rendendo o *cliché* mais realista e terrível. O tempo voa como os cabelos dourados entre os dedos da minha Mãe, ele flui mais e mais como um líquido, refletindo o sol e ressuscitando os pinhos envelhecidos graças à sua sombra sobre a relva da minha infância, afiada e pungente.

Foto 12 – Aqui meu Pai. De pé na água, ele sorri. Ele me carrega nas suas costas, observa algo a sua frente e me mostra alguma coisa com o dedo. Ele me ensina a nadar.

Foto 13 – Ainda uma fotografia. Eu estou na escada da minha infância, tenho um ano e meio. É minha primeira lembrança: eu faço rolar sobre a rampa, a tampa de uma panela. Visto um macacão com elásticos. De repente ouço um ruído que me aterroriza. Escondo-me atrás da varanda, entre a escada e a casa, que é um lugar úmido; a terra é recoberta de areia, os troncos dos arbustos se projetam acima de mim, entre suas folhas eu vejo um *avião prateado*. Ele rugue nos ares, mas não me desperta nenhum interesse, Mas eu sinto um medo terrível.

Foto 14 – Eu estou de novo com minha Mãe. Eu sou fraco pois tenho a felicidade de ser uma criança, Ela é fraca porque está cansada. Ela tinha acabado de dar a luz à minha irmã Marina. Tem um olhar trágico, digno de uma fotografia.

Foto 15 – Eu aqui de novo. Tenho os cabelos lisos, louros e brilhantes. Estou sentado em um banco e contemplo um livro ilustrado. Em torno de mim, há uma vegetação herbácea. Os ratos roeram a fotografia. Um canto, no alto, à direita, falta.

Foto 16 – Esta Foto aqui está avermelhada e amarelada, pois foi revelada sobre um papel especial – sépia: ela representa meu Pai. No plano de fundo aparecem flores – erva de São João (*millepertuis*), provavelmente. Meu Pai veste uma blusa de lã e um cinturão. Está condecorado com a ordem da Estrela vermelha. Ele está magro. Ele olha da esquerda para a direita como um homem a quem se pediu para ser fotografado.

Foto 17 – Minha Mãe, eu mesmo e uma cabra, estamos em numa trilha ao longo da rua, em frente às casas. São casas da aldeia, de madeira, com as molduras das portas esculpidas; minha Mãe está vestida com um suéter obtido na troca por algumas batatas durante a guerra. Eu lembro como isto ocorreu.

A cabra parece com as primeiras imagens do filme que eu fiz com um amigo, uma imagem que já se tornou estrangeira, pois se situa muito longe no tempo, quase tão longe quanto minha infância, quanto as lembranças que me restam e daqueles que as viveram comigo.

Ao fim da história, Tarkovski relata que acompanhou sua Mãe ao trabalho. Ela ainda estava na atividade, apesar da fadiga que ela não notava, mas que ele sim, percebia. Em dois meses, ela poderia se aposentar. Ela se afasta sobre o asfalto quente da calçada em direção a gráfica. Está penteada com um véu branco de gaze e um casaco verde. Por um instante, ela se sente jovem. Ele vira à esquerda em direção às cabines telefônicas e chamará seu redator que por alguma razão o contactou naquele dia. O véu de gaze desaparece atrás das portas da gráfica, enormes e sujas, sob o sol.

As descrições destas fotos nesta história da juventude do autor apresentam grandes semelhanças com algumas cenas do filme *O espelho* e mesmo evocam certas cenas, sendo talvez os precursores da construção do roteiro que deu origem ao filme, treze anos mais tarde (seria um pensar por imagens?). Em especial, destaco as Fotos 4 e 7, cujas descrições evocam as primeiras cenas do filme *O Espelho* (1975) em que a Mãe do cineasta, sentada em uma cerca de madeira, na frente da casa da família, fuma um cigarro e espera pelo marido. A vegetação de arbustos com pequenas flores é movimentada pelo vento e ao longe aparece um homem que se aproxima dizendo-se médico. Há um cuidado na apresentação do cabelo louro

e trançado da Mãe do cineasta, que é referido na Foto 11. O homem tenta medir o ritmo da pulsação de Maria (Mãe) e observando que ela não tem aliança, duvida que ela seja casada. Pede um cigarro e ao sentar na cerca, esta se rompe e ambos caem no chão.

O tempo é um fator importante. No início da história há uma combinação de tempos, o trajeto de taxi em direção à casa é acompanhado pela ansiedade de não poder voltar no tempo e finalmente ao entrar na casa, sentir-se voltando ao tempo da adolescência. Nas descrições das fotos o tempo marca as feições do Pai com uma ruga, e da Mãe, com a fadiga, assim como a casca seca e morta das árvores. Há nostalgia de um tempo de infância que não retornará. Há as fotos esmaecidas pelo tempo, e o tempo que voa como os cabelos da Mãe. Ainda, é o tempo que torna as imagens estrangeiras, pois as situa muito longe, quase como a infância do autor, e como as lembranças que restam e daqueles que viveram com ele. Uma associação do tempo com um líquido, que flui refletindo o sol e ressuscitando os pinhos envelhecidos graças à sua sombra sobre a relva da infância, aproxima o tempo ao espelho.

Por sua vez, o espelho e o vidro são elemento que representam a água e que mentem ao mostrar uma falsa imagem da Mãe do cineasta como na Foto 1 – em que atrás da cabeça da Mãe há uma janela com vidros translúcidos que deixam passar uma luz na qual seus cabelos se fundem. Também na Foto 3, há a menção a um canto perdido onde não haveria espelho, somente água movimentada e traiçoeira, que, retornando uma imagem, mente e só é fiel ao céu. O aspecto enganador da fotografia como da imagem no espelho, é também ressaltado na Foto 6, na descrição da velha blusa de lã de Marina que parece ser nova, bela e brilhante.

Neste ponto percebe-se uma ligação entre estas descrições e a afirmação de Walter Benjamin (1996) em *A Pequena História da Fotografia* de que “só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional” (p. 94), e ainda que “O que se dirige à câmara é diferente do que se dirige ao olhar” (p. 189). Para Benjamin, o observador sente uma necessidade irresistível de procurar na fotografia uma pequena centelha do acaso, do aqui e agora com a qual a realidade chamuscou a imagem e de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha.

Uma imagem que condensa presente, passado e futuro, e onde alucinação memória e desejo são indiscerníveis, caracteriza a imagem-cristal, termo sugerido por Deleuze que Lucena (2013) e Matias (2012) identificam nos filmes de Tarkovski. Neste tipo de imagem, o passado não é sucedido pelo presente, mas se conserva e coexiste com ele. O presente é a

imagem atual e seu passado contemporâneo é a imagem virtual — que é a imagem do espelho. Para esta autora, nos filmes de Tarkovski há a cristalização entre a imagem atual e a virtual, indiscerníveis uma da outra.

A indiscernibilidade do real e do imaginário, ou do presente e do passado, do atual e do virtual, não se produz, portanto, de modo algum, na cabeça ou no espírito, mas é o caráter objetivo de certas imagens existentes, duplas por natureza. (Deleuze, 2005, p. 89)

De Oliveira (2015) também aponta o uso do meio fotográfico como índice do passado no cinema de Andrei Tarkovski. Assinala a primazia do valor histórico e estético de cada plano e sua ontologia como objeto independente, que se sobrepõe à condição de partes de uma sequência de planos. Assim, há no cinema de Tarkovski, segundo De Oliveira,

uma rejeição à aceitação do cinema como linguagem e da montagem como uma forma de sintaxe dos planos individuais. Cada imagem existe, não como parte de um todo, dentro de um fluxo temporal (o filme), mas também, e principalmente, como um objeto simultaneamente autônomo e histórico, subordinado ao evento primordial que está sendo evocado. (De Oliveira, 2015, p. 11).

Desta forma a ênfase de Tarkovski ao plano individual no filme *O Espelho*, observada por De Oliveira (2015) e também por Lucena (2013) parece evocar a estrutura da história *Je vis avec ta photographie*, que se desenvolve a partir das descrições resultantes da observação de imagens de uma caixa de fotografias e ainda, segundo De Oliveira (2015) pelo caráter autobiográfico e pessoal da narrativa.

Mas uma imagem cristal que condensa presente passado e futuro, se aproxima, em alguma medida, do que ocorre no inconsciente no que se refere ao tempo. Segundo Freud (1915/2006, p. 37) os processos no inconsciente são atemporais, não são cronologicamente organizados, e não são afetados pelo tempo, que afeta unicamente os processos conscientes. No sistema inconsciente a realidade objetiva não é levada em consideração, trata-se de outra realidade, a psíquica, determinada pela *fantasia inconsciente*. A via régia para o sistema inconsciente são os sonhos, formados principalmente por imagens visuais que, separadas do mundo visível do sistema consciente, modelam um “*puro campo de olhar*, habitualmente escamoteado pela perspectiva da visão do homem desperto” (Le Poulichet, 1996, p. 42). Freud emprega o termo cena para o lugar psíquico onde ocorre o sonho, lugar irreal do passado do sujeito, que adormecido é espectador e ator de uma composição em que, segundo Le Poulichet “figura talvez o dentro do fora e o fora do dentro e deste entrelaçamento surge um *puro campo de olhar*” (Le Poulichet, 1996, p. 43).

Je vis avec ta photographie é uma história escrita por Tarkovski entre 1960 e 1962 que se desenrola a partir de uma visita à Mãe, da contemplação de fotografias da família e descrição destas, enfatizando principalmente o tempo presente, e passado. Quinze anos depois, em 1975 Tarkovski produzirá o filme *O espelho*, antecedido por um roteiro, escrito em 1968 e que se encontra publicado em *Œuvres cinématographiques complètes de Andrei Tarkovski*. Já se encontrou semelhanças entre a descrição destas fotografias e as cenas de *O espelho*. A questão que se coloca aqui é qual a relação entre esta história e o roteiro de *O espelho*? Algumas considerações sobre esta questão estão discutidas no capítulo 4.

3.3 AFINIDADES ELETIVAS ENTRE CINEMA E SONHO: UMA ANÁLISE DE “O ESPELHO”

A primeira vez que assisti *O espelho* foi no “ciclo sonhos: cinema e psicanálise”²⁶ da UFRGS. O filme me capturou, e ficou reverberando em minha mente, o que pode dizer mais de mim mesma que do filme. Vanoye e Goliot-Lété (1994) em *Ensaio sobre análise fílmica* comentam que esta não deve se basear em uma única visão do filme, pois a memória engana. Por outro lado, uma visão microscópica poderia não ser pertinente. A análise fílmica implica em desmontar e reconstruir o filme, em encontrar o texto impossível do filme, *The unattainable text* (Bellour, 1975/2000), que se constituiria num *rébus*, numa mensagem cifrada, se aproximarmos a linguagem do filme à linguagem do sonho, como o fez Kuntzel (1972) no texto *Le travail du film*. A análise fílmica implica em ver e rever o filme. Mas não seria absurdo desmontar o que foi pacientemente montado? Qual o objetivo desta desmontagem? Vanoye e Goliot-Lété (1994) respondem que a análise trabalha o filme e trabalha o analista, além de reforçar o deslumbramento do espectador tornando-o participante.

A análise fílmica seria uma criação do analista, em que a desconstrução equivaleria à descrição e a reconstrução à interpretação, sempre atentando a evitar uma interpretação selvagem, que seria sair “fora” do filme.

Vanoye e Goliot-Lété (1994) diferenciam o espectador – analista que trataria de um trabalho, do espectador – normal que veria o filme por deleite, prazer, mas propõem que o

²⁶ Froemming, I. S.; Weinmann, A.; Sousa, E. L. A. Apresentando o Núcleo de Cinema e psicanálise. *Revista da Extensão* Out 2014 n.9.

analista se instale diante do filme sem um esforço intelectual particular, que se permita ser um espectador – normal por alguns momentos, sem nada buscar. Analisar um filme seria, inicialmente, situá-lo num contexto, numa história, em suas filiações, suas referências.

3.3.1 Filiações e influências

Encontramos em *O Espelho* (1974), influências do cinema soviético dos anos 20, de missão didática e contrário à opção individualista. Essas influências são percebidas em cenas que retratam soldados devastados pelo esforço terrível, atravessando o lago Sivash, em 1943. No filme, as cenas situam-se entre 57'01"– 1h 00'06". Foram filmadas por um *camera man* do exército soviético. Tarkovski (2010) considera estas cenas como centrais, como a própria essência deste filme, que iniciara como uma reminiscência lírica íntima, sonhos do narrador, mas que não conseguiram dar ao filme uma estrutura unificada. O cineasta não expõe o porquê da centralidade destas cenas que foram justamente as censuradas pelas autoridades soviéticas por mostrar o heroísmo dos soldados que em sua maioria morreram bombardeados pelos aviões alemães.

Também encontramos influências da primeira vanguarda francesa impressionista, de exprimir pelo cinema, arte do tempo e do movimento, o imponderável — revelar o que não é visível a olho nu, cinema puro ou música dos olhos, um universo de encantamento real, como a cena do *devaneio de Ignat* que ocorre na sala em que uma mulher, tomando chá, ordena que Ignat (filho de Andrei) leia o trecho de um livro. Trata-se do *Excerto da carta de Alexander Puchkin para Pyotr Chaadayev* apresentada em *Esculpir o tempo* (Tarkovski, 2010, p. 233). O encantamento se rompe quando alguém bate à porta, mas resta a marca de água da xícara de chá quente que se desvanece sobre a mesa (42' 29" – 48' 58").

A segunda vanguarda Dadaísta surrealista também se faz presente na cena em preto e branco dos sonhos do cineasta ainda criança, chamando o pai, que mostra a vegetação batida pelo vento (15' 48" – 16'21"). Há, ainda, o onirismo, as imagens mentais e visões provocantes, como na cena de levitação de Maria (1h 27' 51" – 1h 29' 59"), mãe de Andrei.

O expressionismo alemão parece influenciar a cena em que a mãe, de cabelos molhados faz um movimento que remete a um contexto alucinatório (figura 3), onde o corpo

começa a se alongar e ela flutua e termina por desaparecer quando começa o desmoronamento do forro da peça da casa (17' – 17'50'').

Finalmente, o recurso a atores não profissionais, a noção de cinema autoral, a confusão entre presente e passado, as manipulações temporais, a propensão a falar de si mesmo, apontam para as características dos cinemas dos anos 60-70.

Tarkovski (2010, p. 160) diz que este filme tem por objetivo reconstruir as vidas de pessoas que ele amara intensamente e da dor por achar que não pode recompensar a família por tudo o que ela lhe deu. De certa forma, pode-se dizer que com este filme ele transcende o particular e o torna universal.

Dentre as influências de cineastas, ele faz uma homenagem a Bergman, na cena em que o menino protagonista imagina o que sua mãe está fazendo no quarto ao lado, já comentado anteriormente, no capítulo 3, vídeo 3. Há outros cineastas aos quais Tarkovski reconhece ter sido influenciado. Diz sentir-se próximo de Luis Buñuel, pela força condutora de seus filmes que é sempre o anticonformismo, portado por uma consciência poética enraizada na cultura clássica da Espanha. No filme *O Espelho*, algumas cenas se passam com espanhóis na casa de Tarkovski falando sobre a Espanha. As cenas são intercaladas a vídeos espanhóis. Há referência à música, à dança espanhola e à nostalgia de espanhóis imersos na vida russa.

Quanto a outro tipo de influências, Tarkovski (2010) atribui grande importância às raízes, às tradições culturais russas, em especial a Dostoievski e seus personagens que vivem crises espirituais, que são “exteriormente estáticos, mas interiormente cheios de energia de uma paixão avassaladora” (p. 14). As crises seriam signos de saúde, de reencontro com o si mesmo, e incompatíveis com a tradição materialista soviética.

3.3.2 Roteiro

O filme *O Espelho* só passou a existir, segundo Tarkovski (2010, p. 156), com a introdução da esposa do narrador na trama da narrativa, e também da mãe do narrador, o que demonstra que o roteiro é mesmo uma estrutura frágil, viva e em constante mutação. O elemento literário, segundo o cineasta deve ser filtrado e o que resta na conclusão do filme

não pode ser chamado de literatura: “assemelha-se mais à descrição de algo que se viu feita a um cego” (p. 161).

Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 32) comentam que os roteiros de filmes com frequência referem-se a grandes esquemas narrativos oriundo do patrimônio universal, suporte de conteúdos simbólicos e até míticos. Entretanto, este filme de Tarkovski requer o conhecimento de uma cultura específica sobre contextos socioculturais particulares para ser apreendido plenamente, nas palavras do cineasta: “Sempre achei que fosse importante deixar claro que também eu pertencço a uma tradição particular, a uma cultura, a um círculo de pessoas ou de ideias” (Tarkovski, 2010, p. 232).

O roteiro estrutura uma narrativa, uma progressão dramática e simultaneamente propõe um ponto de vista sobre a história e os personagens assim como imagens do mundo possível representado, carregadas de conotações afetivas, fantasiosas e simbólicas. Para Tarkovski, o roteiro morre no filme, ele resulta de um talento diferente do literário, seria de alguém que pensa por meio de imagens e que se abandona à atmosfera da cena. *O espelho* alterna cenas da infância do autor com cenas de uma entrevista com a sua mãe mostrando o passado sob duas percepções paralelas. Também mostra sonhos do cineasta. As sequencias não são lineares. Começa com o filho do cineasta, Ignat, vendo na tela da televisão uma sessão de sugestão para tratamento de uma gagueira de um rapaz. Nesta cena, as mãos da terapeuta tem o papel de transmitir a cura pelo passe magnético.²⁷

Seguem cenas da mãe do cineasta sentada na cerca da fazenda onde morava, a esperar o marido e sendo abordada por um homem desconhecido. Ainda seguem-se cenas da vida de Tarkovski vivendo na antiga casa da fazenda, com a mãe e a irmã; cenas enquadradas por janelas, e por espelhos como a do incêndio da casa vizinha.²⁸

São apresentados sonhos do cineasta quando pequeno, chamando pelo pai assim como uma cena em que o pai lava os cabelos da mãe e como em um filme fantástico, ela começa a se alongar e flutuar, as paredes desmoronam, e ela, a mãe, aparece velha, ante um espelho.

Um telefone toca na casa vazia do cineasta, onde os diálogos são escutados, mas os personagens não são vistos. É a mãe de Andrei. Conversam. Ele está com a voz alterada pela

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=JERrm8fXQIE>

²⁸ https://www.youtube.com/watch?v=3dHZCc7Uy9Q&index=13&list=PLJs_eYUbrQd249rD74lZLEojhfGr0VASQ

angina e perdido no tempo. Não sabe que horas são ou em que dia estão. Pergunta em que ano o pai os deixou e também quando ocorreu o incêndio, o que aborrece a mãe. Pede desculpas a ela. Esta fala na morte de uma antiga colega de trabalho da tipografia, que havia morrido naquele dia.

No próximo plano, Andrei — sempre representado por uma voz em *off* — e sua esposa discutem quanto ao futuro de ambos e de Ignat, filho do casal. Andrei aponta que a esposa é parecida com sua própria mãe. Comentam que estão se tornando cada vez mais *estrangeiros* entre si, e segue uma cena de imigrantes espanhóis na casa do cineasta, aparece um vídeo de tourada com Palomo Liñares, vídeos com cenas de guerra de crianças embarcando no porto de Maçaricos, sendo separadas dos pais.

Um livro de gravuras de Leonardo da Vinci é folheado e estudos gráficos do artista italiano vão sendo mostrados, os últimos são de mãos — que remetem às cenas iniciais de magnetismo e cura pelas mãos — em diversas posições e também retratos de mulheres renascentistas com cabelos longos.

A próxima cena inicia com um *close* da cabeleira da esposa, Natalya, que derruba sua bolsa dentro da casa de Andrei. É uma casa vazia e cheia de janelas. Ignat ajuda a mãe a recolher o que se esparramou e leva um *choque* elétrico. Tem um *déjà vu*, diz que parece já ter vivido este momento antes.

O filme é autobiográfico. As cenas se sucedem como nos sonhos e como na associação livre em sessões de análise: um elemento, por exemplo, sentir-se “estrangeiro”, faz aparecer cenas de espanhóis e cenas de guerra, por associação à discussão entre o casal que vivencia um estranhamento no relacionamento.

Todo o filme é regido pela associação de ideias e imagens. Os cenários alternam cenas de interiores com espelhos e janelas que enquadram tanto interiores quanto exteriores de fazenda, campo. São usados vídeos de outros autores, vídeos de guerras, de cenas de exércitos, manifestações populares, também um programa de televisão, a partir do próprio aparelho de televisão, na primeira cena do filme. O recurso de empregar cenas de vídeos de outros autores como “citações fílmicas” que contém histórias de outras vidas filmadas por outros cineastas ao longo de *O espelho*, se assemelha com as cenas de filmes trazidas em sessão de análise por analisantes e que de algum modo se entrelaçam com a história daquele que as narra.

A cena dentro da cena que é a sessão de hipnose/magnetismo apreciada por Ignat numa televisão, no início do filme (00 11'' – 4' 07'') é denominado de *construção em Abismo* (Metz, 2012, p. 217) ou *Mise en Abyme* que também aparece nos sonhos. Freud (1905[1901]/1989) ao escrever *O caso Dora*, estrutura sua narrativa a partir de dois sonhos, sendo que no primeiro sonho de Dora há um sonho dentro do sonho: “*Uma casa estava em chamas. Papai estava ao lado da minha cama e me acordou. Vesti-me rapidamente*”, (p. 67). Entretanto, como já comentado antes, o termo *Mise en Abyme* foi introduzido por André Gide. Em 1893 ele escreveu em seu Diário ([http://artandpopularculture.com/Mise en abyeme](http://artandpopularculture.com/Mise_en_abyeme)),²⁹ que trata-se de recriar no âmbito dos personagens o tema geral da obra, esclarecendo e estabelecendo as proporções do conjunto. Compara com a heráldica, que em um escudo, é desenhado um segundo escudo.

3.3.3 O Autor e *O Espelho*

Em vários momentos de seu livro, Tarkovski fala do filme *O espelho*, desde a repercussão ante o público, saudado por membro do Instituto de física da Academia de Ciências à condenação pelos colegas do Instituto de Cinematografia do Estado e do Sindicato dos Cineastas, que consideraram o filme de um elitismo inaceitável.

Sobre a utilização de pinturas de Leonardo da Vinci aponta a incrível capacidade do artista de fazer com que suas imagens sejam ambíguas, ao mesmo tempo maravilhosas e detestáveis, quase diabólicas, além do bem e do mal, uma relação com o infinito que é a verdadeira função da imagem artística.

Comenta que o filme tem uns duzentos planos, o que é pouco, comparado com quinhentos ou mil planos em filmes com esta duração (1h 47 minutos e 02 seg.). São planos longos. O ritmo do filme é determinado em função do caráter do tempo que passa no interior dos planos. A consistência do tempo que escoar num plano, sua intensidade ou sua diluição é chamada de pressão do tempo e a montagem é uma forma de arranjo de pequenos pedaços feitos em função da pressão do tempo que cada um contém. Foi na montagem que surgiu a ideia de entremear o passado e o presente do narrador.

²⁹« J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. [...] c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second, en abyme“ ».

O filme é também a história da velha casa onde o narrador passou sua infância, onde nasceu e onde viveram seu pai e sua mãe. A casa foi reconstruída para o cenário, a partir de velhas fotos e das ruínas das fundações. Também uma plantação de trigo com flores brancas foi refeita para compor um detalhe essencial das lembranças que, com o término do filme, praticamente evaporaram e o cineasta cessou enfim de sonhar com a casa em que viveu seus primeiros anos.

3.3.4 Análise fílmica psicanalítica?

Mas onde entra a psicanálise, o que seria uma análise fílmica psicanalítica, já que nosso objetivo não é a crítica de arte? Que nome dar às articulações possíveis entre psicanálise e cinema? Weinmann (comunicação verbal) propõe uma singular orientação de pesquisa, que denomina *análise fílmica psicanalítica*. Cinema e psicanálise são contemporâneos, apontam a importância do registro imaginário. O sonho é narrado no divã do analista assim como, muitas vezes, o filme também (Froemming, 2002a), apontando para a afinidade entre o *divã e a tela*, título de seminários que ocorrem na Associação Psicanalítica de Porto Alegre (APPOA) e que foram transcritos³⁰.

Elisabeth Roudinesco, psicanalista francesa, comentou recentemente na mídia³¹ que para transmitir a noção de inconsciente, herdada por Freud, às novas gerações, para mostrar que o inconsciente existe, é necessário contar os sonhos, mostrar os quadros, ver filmes, contar mitos, deixar acessível a ideia de que os humanos tem algo que fala por trás deles. Dos filmes de Hitchcock à Guerra nas estrelas, sem dúvida, para ela, Roudinesco, o cinema é aquele que mais mostra o que não se vê. Neste sentido, Baudry (1983) observa que o cinema constitui-se, fundamentalmente, de um equipamento ótico organizado em torno da noção de perspectiva endereçada a um olhar suposto. A esse lugar vazio, Baudry (1983, p. 360) designa “sujeito transcendental” sendo que a identificação mais importante não é com os personagens da narrativa, mas com o olhar da câmera, a dimensão inconsciente do cinema. Esta dimensão inconsciente do cinema está representada em *O Espelho* de Tarkovski nas muitas cenas em

³⁰ Há um livro publicado: Souza, E. & Pereira, Robson de Freitas (2011) Cinema O divã e a tela. Brasil: Artes e Ofícios.

³¹ http://www.liberation.fr/debats/2015/11/20/elisabeth-roudinescola-psychanalyse-doit-s-adapter-aux-souffrances-contemporaines_1415012

que o espelho aparece, quer como espelho mesmo, com moldura, espalhado nas paredes, quer como vidros refletores e superfícies de água, refletoras, vidros refletores.

O sentido ausente neste filme é o tato, referido nas diversas cenas de mãos, usado pelos cegos na ausência do olhar, a mão que folheia os livros de gravuras de Leonardo da Vinci mostrando mulheres renascentistas como o retrato de Ginevra de' Benci, que se enlaçam com as feições da esposa, da mãe, e da primeira namorada ruiva do cineasta.

O espelho é como um olho vazio que não pode ver e que é habitado pela ausência. Talvez aí a esteja a metáfora dos espelhos deste filme: do olho vazio que não pode ver e que Lacan (1998, p. 23) associa ao objeto da pulsão escópica, citando a poesia de Aragon, o *Contracanto*.

Eu sou este infeliz comparável aos espelhos
Que podem refletir mas que não podem ver
Como eles meu olho é vazio e como eles habitado
Pela ausência de ti que faz sua cegueira.

Em uma cena a personagem que faz o papel da esposa do autor, fala com o espelho (1h 05' 54 “) mas nele não há nenhum reflexo, a voz do cineasta ecoa e este situa-se como um *voyeur* absoluto, *onivoyeur* (Lacan, 1998, p. 76) que dissolve o ponto de visão.

Metz (1980) sugere que o significante cinematográfico constitui-se por meio de uma falta primordial, engendrada por seu dispositivo técnico: a gravação. Literalmente, o espectador assiste à projeção de uma ausência. Em *O Espelho*, o espectador assiste à projeção de um reflexo das imagens que constituem as fantasias de Andrei Tarkovski baseadas nas cenas de infância, das pinturas de Leonardo da Vinci às paisagens da infância do autor. São imagens de um *não lugar* produzidas no interior de um aparelho (psíquico). No capítulo 2 desta dissertação comentamos o trabalho de D'Agord et al (2015) que atribui ao aparelho psíquico freudiano uma forma de ficção do Real, dimensão psíquica teorizada por Lacan.

3.3.5 Considerações sobre a análise fílmica de *O Espelho*.

Neste filme Tarkovski apresenta imagens de seus sonhos, lembranças da infância, devaneios da sua juventude, mostra quadros e desenhos de Leonardo da Vinci, intercala vídeos de outros autores associados às suas lembranças. Poesias são declamadas em voz *off* e

um trecho do *O Excerto da carta de Alexander Puchkin para Pyotr Chaadayev* de 19 de outubro de 1835 é lido em voz alta pelo personagem do filho de Tarkovski, Ignat. Alexander Serguéyevich Puchkin foi um poeta, dramaturgo e romancista russo, considerado o pai literatura russa moderna, pioneiro no uso da língua vernácula (língua russa sem estrangeirismos). Criou um estilo narrativo — mescla de drama, romance e sátira.

Tarkovski, neste filme, deixa acessível o que fala por trás dele: as lembranças de infância, lembranças encobridoras, os sonhos e fantasias ou devaneios associados às tradições culturais russas, a Dostoievski, a Puchkin, e as influência de cineastas como Bergman e Buñuel. Transmite a ideia de inconsciente pela condensação e deslocamento de representações, segundo processos que não são cronologicamente organizados, entremeando o passado e o presente do narrador, substituindo a realidade externa pela realidade psíquica segundo um processo de escolha de imagens que amadurecem como um fruto e exigem uma forma de expressão.

3.4 SONHO E UTOPIA NO FILME *O ESPELHO*

Como visto no capítulo anterior, uma das fortes influências no filme *O Espelho* é do poeta russo Puchkin, que atribuía ao poeta em geral, a capacidade de ver através do tempo e prever o *futuro* como um dom terrível. Era extremamente supersticioso em relação a sinais e augúrios. Tarkovski (2010) em *Esculpir o tempo*, cita poesias de Puchkin em diversos momentos e o chama de *O poeta*, como no trecho:

“Não existe felicidade no mundo, mas existem [*sic*] a paz e a vontade” (Puchkin citado por Tarkovski, 2010, p. 59).

O ponto que liga Tarkovski, Puchkin e este texto, é a questão da profecia, do futuro. O cineasta ao comentar o filme *O sacrifício* que trata de uma cura espantosa do protagonista que sofria de câncer e que é curado por uma feiticeira, conta que enquanto as filmagens estavam sendo concebidas, e o roteiro sendo escrito, o filme começou a interferir na sua vida. O ator que faria o papel do protagonista morreu da mesma doença que o personagem seria curado e que um ano depois afligiu o cineasta. Tarkovski diz ser assustador pensar que a poesia do

filme vai se tornar uma realidade específica. Fala então em Puchkin que atribuía ao artista o dom da profecia.

Puchkin foi um poeta utópico que vislumbrava a imagem de uma sociedade perfeita para a Rússia, uma utopia socialista, como descreve na carta a *Pyotr Chaadayev* em 19 de outubro de 1835 e que é lida em voz alta pelo personagem Ignat, representando o filho de Tarkovski no filme.

As imagens que recortei de *O espelho* (40' 55" – 48' 58") para tratar do tema da utopia iniciam com alguém folheando um livro de gravuras de Leonardo da Vinci. São estudos gráficos de mulheres renascentistas, gravuras de pinturas conhecidas como *Santana e dois outros*, grupos de pessoas com paisagem ao fundo e estudos gráficos de mãos em diversas posições. As folhas do livro são separadas por papel seda e há uma folha seca de árvore entre elas. Ignat, personagem do filho do cineasta, é quem olha e folheia o livro. Após contemplar algumas gravuras, ele fecha o livro e se dirige à janela, pensativo.

O que poderia estar pensando Ignat? Qual o efeito destas imagens no jovem?

Pensar por imagens, é assim que o Tarkovski se refere ao talento de quem faz roteiros. *O Espelho* seria a história de seus pensamentos, lembranças e sonhos. Segundo ele, há alguns aspectos da vida humana que só podem ser reproduzidos fielmente pela poesia, e o poeta é aquele que pensa por imagens.

Pensar por imagens é uma forma bastante incompleta de tornar-se consciente. De algum modo, também se acha mais próximo dos processos inconscientes do que pensar em palavras, e é mais antigo ontogeneticamente e filogeneticamente (Freud, 1923/2012, p. 26).

O que seria pensar por imagens? Por que é um processo mais antigo?

Em o *Eu e o Isso*, Freud (1923/2012) nos diz que a diferença entre uma ideia *Ics* e uma pré consciente *Pcs* (um pensamento) consiste em que a primeira se produz em algum material que permanece desconhecido e a segunda (*Pcs*) acrescenta-se a ligação com representações verbais, resíduos de memória (mnemônicos). Estes foram percepções principalmente acústicas. Ele também nos adverte da importância dos “resíduos mnemônicos óticos” em algumas pessoas. Nelas o processo de pensamento se torna consciente mediante o retorno aos resíduos visuais.

Voltando ao filme.

Ignat ouve o chamado da mãe. O próximo plano inicia com um close no cabelo de Natalya, que diz que vai sair. Ignat se aproxima da mãe, e esta com pressa, derruba a bolsa e esparrama o conteúdo pelo chão. Ela reclama de falta de tempo e pede a Ignat que a ajude a recolher tudo sem se deter muito a organizar as coisas.

Ao recolher os objetos que caíram da bolsa da mãe, Ignat leva um *choque* elétrico e diz ter a sensação de já ter vivido a cena antes. Depois diz reconhecer que nunca esteve ali antes. Walter Benjamin (1987) em *Infância em Berlim*, no fragmento *Notícia de uma morte*, fala do *déjà vu* como sendo resultante de acontecimentos que nos atingem como um *choque* em que um instante penetra em nossa consciência como algo já vivido, na forma de um som, um rumor, uma palavra, um palpitar.

Sobre o *déjà vu* Freud em *A psicopatologia da vida cotidiana*, nos diz que

Na categoria de insólito, há a sensação que se tem, em certas situações, de já se ter vivenciado exatamente aquilo um dia, de já ter estado naquele mesmo lugar, sem que se consiga, apesar de todos os esforços, recordar claramente a ocasião anterior que assim se manifesta. Trata-se de um juízo perceptivo de caráter “peculiar”, pois o que se procura, nunca é lembrado. (Freud, [1901]1996, p. 260).

Como diz Natalya, são fantasias de Ignat. A cena foi vivenciada antes, só que não pode ser lembrada conscientemente pois nunca foi consciente, corresponde a uma fantasia inconsciente.

Em *O Eu e o Id*, Freud (1923/2012) discorre sobre o consciente e o inconsciente e é neste texto que Ernst Bloch (2005) se apoia para desenvolver o conceito de *Ainda Não Consciente*, que embasa o futuro como sendo o que determina a essência do ser humano e também a categoria de *utópico* de ultrapassar o curso natural dos acontecimentos.

3.4.1 Reflexões de Ernst Bloch

Em *O Princípio Esperança*, Bloch (2005) associa o consciente da psique humana a um campo estreito, em que uma dor pode não ser sentida, uma expressão externa não ser percebida. Embora, psiquicamente elas existam, situam-se abaixo de um limiar que seria uma fronteira onde o consciente para de repercutir. Sob este limiar do desvanecimento encontra-se

o inconsciente, e acima da soleira há o *despertar*, onde surge algo novo que *ainda não havia ocorrido*, há um *aquém* e um *além* do consciente.

O sonho noturno se move dentro do esquecido, do reprimido, já o sonho diurno, o devaneio, para Bloch (2005), se move naquilo que nunca havia sido experimentado como presente seria um inconsciente não reprimido, diferente do reprimido e do esquecido (pré consciente). No sonho diurno revela-se *o ainda não consciente que passou despercebido*, que corresponderia ao alvorecer para frente, o pré-consciente do vindouro, o ar da manhã, o que ainda não veio a ser.

Os lugares privilegiados das novas forças são a juventude, as épocas prestes a dar uma guinada, e a produção criativa, a voz do amanhã. Juventude e movimento para frente são sinônimos. Bloch (2005) exemplifica com uma afirmação de Leonardo Da Vinci de que “quem está amarrado a uma estrela não volta atrás” (p. 122) para falar da produtividade que não cessa de despertar por si mesma. Apresenta três estágios da produtividade: A intuição, a incubação em que ocorre um opinar veemente e a fermentação em que se prepara o enunciado e a forma. Segue uma iluminação súbita, como relâmpago, uma inspiração, uma repentina visão clara. Estes termos se aproximam da descrição que Tarkovski (2010, p. 44) faz da sua produção criativa regida pela dinâmica da revelação. — “uma espécie de lampejos súbitos de iluminação”.

Este *ainda não consciente* não precisa ser rememorado, ele se dá de modo imediato. O movimento estético do romantismo alemão seria, segundo Bloch (2005) de caráter progressista, expectante mas teria mergulhado em reflexões sobre o passado imemorial, erguendo uma barreira contra o futuro, à exceção do romantismo inglês e russo, em *Puchkin*, para os quais, “ao invés de mergulhar no passado, o homem busca sua verdadeira pátria ideal em que o futuro transborda com energia explosiva” (Bloch, 2015, p. 136).

A função utópica seria um afeto expectante que mantém aliança com o que é auroral no mundo.

3.4.2 O caráter expectante

Quando a mãe de Ignat derruba a bolsa no chão, ele a ajuda a recolher o que se esparramou e diz ter a sensação de já ter vivido isto, tem um *déjà vu*. A mãe o repreende, dizendo que ele deve deixar de fantasiar. Ele reconhece então que nunca esteve ali e recolhe as moedas. A cena ocorre na casa vazia em que Ignat se encontra. Após a saída da mãe, e à espera da avó, advertido de não tocar em nada, Ignat toca em livros de uma estante, livros desconhecidos que brilham aos seus olhos. Imediatamente ouve o tilintar de louça e percebe uma mulher com roupas antigas sendo servida de chá por outra com roupas de serviçal. A mulher de roupas antigas o convida para o chá e pede que leia um trecho marcado no livro que ela designa dentre os que estão na estante. Ignat começa a ler.

É o “Excerto da carta de Alexander Puchkin para Pyotr Chaadayev” de 19 de outubro de 1835 (Tarkovski, 2010, p. 233). Nela Puchkin trata da posição da Rússia, separada do resto da Europa mas que conteve a conquista mongol. Fala no *despertar* da Rússia e a emergência do seu poder, percebe algo de grandioso na situação que irá surpreender o futuro historiador. Apesar da dedicação ao imperador sente-se amargurado mas por nada no mundo, diz ele, trocaria seu país por outro.

O *despertar da Rússia*, e algo de grandioso que irá surpreender o futuro historiador, são palavras que remetem aos aspectos utópicos que Bloch (2005) associa ao princípio esperança: o despertar que se contrapõe ao dormir, o devaneio diurno que se contrapõe ao sonho noturno e também o futuro que se contrapõe ao passado incensado do romantismo alemão.

É a partir de um devaneio que Dostoievski (1864/2011) desenvolve sua novela *O duplo*. Nela, um funcionário que após guardar suas economias por muito tempo, começa a vestir-se e circular na cidade como outro e inicia um devaneio de pertencimento às altas esferas sociais. No devaneio, o funcionário, *gostaria de ser outro*, mas ao encontrar com seu chefe, ocorre um conflito e o funcionário que gostaria de ser outro, decide *ser outro*. D’Agord, Barbosa, Hasan e Neves (2013) comentam que nesse caso, a fabulação se torna despersonalização.

Já o devaneio de Ignat, talvez inspirado nesta novela de Dostoievski, parece mais “uma interrupção no contínuo do presente” (Souza, 2009, p. 399), um fato que se localiza em algum lugar no umbigo do tempo, um lugar não realizado, inconsciente, associado a uma concepção psicanalítica de utopia direcionada a uma orientação inédita, contrária ao real, na

direção da *Outra realidade* (Dadoun, 2000). Esta outra realidade é a do inconsciente e associada ao trabalho do sonho ou como diz Souza (2009), sintonizada com o horizonte da psicanálise, no que recriamos em nossas ficções de origem.

Se o sonho é uma atividade individual ligada ao sono, o trabalho do sonho se dirige na direção à face interna da realidade psíquica individual. Já o trabalho da utopia revelaria outra vertente desta realidade psíquica, sua face externa, alguma coisa de universal, por um recurso à racionalidade, visando uma expressão linguageira clara, precisa, comunicável pela escrita, segundo Dadoun (2000). Esta vertente converge com o sonho diurno que se move naquilo que de fato nunca havia sido representado como presente. Bloch (2005, p. 116) cita Freud em *O Eu e o Isso* “quando nos vemos assim forçados a estatuir um terceiro inconsciente não reprimido, temos de admitir que o caráter do inconsciente perde em importância para nós”. O inconsciente não reprimido poderia, talvez, de alguma maneira, se articular com o termo usado por Colette Soler (2007) *O inconsciente a céu aberto*, que não trataremos aqui.

3.4.3 Utopia como formação do inconsciente

Dadoun (2000) comenta que se o sonho é a realização de um desejo, ao lado das pequenas gratificações, o desejo se refunde e se regenera afrontando a realidade avassaladora. A utopia é também uma realização do desejo e ela se apoia no inconsciente. A vocação da utopia é de dizer e não de fazer, de se dizer e se implantar como formação do inconsciente. Na utopia, a força principal de resistência à realidade é o inconsciente. É uma *função do irreal*, segundo Dadoun (2000),

Souza (2009) no texto *Psicanálise e a vocação iconoclasta das utopias* procura mostrar a vocação histórica das utopias que persegue muito mais a destituição de certas imagens/ideais que nos capturam em suas ideologias paralisantes. Este autor faz um paralelo entre a utopia como resistência em representar o futuro e a invenção lacaniana do objeto *a* que faz frente às estruturas totalizantes, ambos denunciando a falácia de nossa crença de encontro do objeto.

A função do irreal em Dadoun (2000) é capaz de manter o real à distância o tempo necessário para que se retome o fôlego. Esta seria a função do irreal nas construções utópicas,

de subjetividade: o *lugar* da utopia o “não lugar” é o lugar da subjetividade, de construção, elaboração e reflexão.

Voltando à cena do filme *O Espelho*, após a leitura da carta, a mulher que ouvia a leitura pede para Ignat atender à porta, embora não se ouça nenhum ruído. Ignat vai atender e aparece uma mulher velha, dizendo que errou de endereço. Ao voltar à sala, as duas outras mulheres haviam desaparecido, mas a câmera mostra uma rodela de vapor de água no lugar da xícara de chá, que aos poucos evapora, podendo sugerir o fechamento do não lugar, da utopia, o fechamento do inconsciente, o tempo do instante.

Bloch (2005, p. 21) ressalta a importância dos sonhos diurnos e do futuro, “do lado de um novo cuja aurora se anuncia, do qual nunca antes se tivera consciência” no sentido de ultrapassar o curso natural dos acontecimentos. Aponta que na juventude é a expectativa de um futuro comum que une e promove a amizade, já na idade madura é o sonho que não para de se infiltrar nas lacunas. No filme de Tarkovski estas lacunas parecem estar representadas pelas inúmeras janelas, portas e espelhos que dão passagem e enquadram as imagens dos sonhos.

3.4.4 O som, o tempo e a psicanálise.

A leitura em voz alta da carta de Puchkin ao representar a potência da escrita como resistência aos excessos de imagem é outro aspecto que poderíamos tomar no filme como no registro do utópico, em que a palavra escrita recua frente à oral.

Jacoby (2007) em *Imagem Imperfeita* ao tratar das afinidades eletivas entre o judaísmo e a pintura abstrata assinala que a tendência a enaltecer o oral, ocorre no judaísmo místico e estas ideias ecoaram entre os judeus utópicos, como Ernst Bloch, Adorno e Walter Benjamin. Jacoby (2007) ainda diz que a transmissão oral do conhecimento abre o texto. Deslindar a verdade de um texto exige comunicação oral e ensinamentos. Como o ouvido tem mais poder que o olho, é necessário esperar pelo momento que o som se complete, para que sua importância possa ser avaliada; o som inclui o tempo. Neste sentido, em várias cenas do filme, ouve-se a declamação de poesias de Arseni Tarkovski, pai do cineasta, numa voz em *off* declamadas por ele mesmo. O próprio cineasta, adulto, aparece no filme somente como

uma voz *off*, exceto em uma das últimas cenas em que aparece parte do seu corpo, peito e braço, mas não seu rosto, deitado em uma cama.

3.4.5 Profecia ou realização do desejo?

Numa grande sala há uma mesa, alguns espelhos nas paredes, um biombo que encobre parcialmente a cama onde o doente está deitado. Não vemos o rosto do doente, que é Tarkovski, e só o reconhecemos por sua voz. Duas mulheres estão sentadas no entorno da cama. Uma é mais velha, grisalha e está tricotando, a outra mais moça, de cabelos pretos, conversa com o médico que está em pé, de jaleco branco e fumando. São três personagens que conversam sobre o estado do doente. O médico diz que é uma simples angina. A mulher mais jovem pergunta como uma angina pode deixar sequelas tão graves. A resposta do médico é que um homem que perdeu subitamente a mãe ou a mulher ou uma criança, em pouco tempo pode morrer. A mulher mais jovem, que lembra a personagem da dama do devaneio de Ignat, e também uma babá de Andrei, no início do filme, retruca que o acamado não perdeu ninguém. O médico argumenta que o doente tem consciência, tem memória. A mulher de cabelos pretos, pergunta se a memória o teria adoecido, por se sentir culpado. A mais velha (parecida com a serviçal do devaneio de Ignat e também com a mãe de Andrei na velhice), parando de tricotar, diz que a ideia de culpa é do doente. O personagem de Tarkovski pede que o deixem em paz e diz que só queria ser feliz. Há um pássaro pequeno caído ao lado do doente, sobre a cama. Tarkovski, o doente, pega o pássaro e o impulsiona para voar.

Há uma semelhança desta cena com a cena da junta de três médicos (Dr. M., Otto e Leopold) que examinam Irma, no sonho em que Freud inicia narrando o cenário de um grande salão e que chama Irma para ser examinada em frente à janela. Ele atribui à Irma a culpa por suas próprias dores, naquele sonho, e Doutor M diz que é uma infecção sem importância, assim como o médico da cena do filme diz que o doente, Tarkovski, tem uma simples angina.

O cenário, um grande salão, os três personagens compostos (resultantes da condensação de características contraditórias ou realçando feições comuns)³² que conversam sobre as causas da doença na garganta (angina) e da culpa do doente, o caráter sem importância da doença e a gravidade das sequelas aproximam o sonho de Freud e o sonho/filme de Tarkovski.

O cineasta diz em *Esculpir o tempo* que ao terminar de filmar *O espelho*, todas as lembranças e recordações da infância que o atormentavam, ao longo dos anos, de alguma forma evaporaram de sua mente, o que poderia estar metaforizado no voar do pássaro.

Poderíamos também atribuir um tom profético ao final desta cena em que o pássaro, metáfora da alma, se desprende do corpo e escapa voando, evocando a liberdade e a realização de desejo, ou retomando o verso de Puchkin, a paz e a vontade.

³² Os personagens coletivos e compostos apontam para a descoberta freudiana do descentramento do sujeito com relação ao *ego*. Trabalhamos este tema no artigo: Froemming & Oliveira (2015) **Efeitos do deslocamento da noção de intimidade: o *éxtimo* na sala de jantar**, publicado na *Revista aSEPHallus*.

4. A OUTRA CENA N’O ESPELHO – TEMPO DE TARKOVSKI.

Este texto³³ visa trabalhar com a ideia de *Outra cena* do campo freudiano contextualizada na discussão do filme *O Espelho* do cineasta russo Tarkovski e no cotejamento com elementos da teoria platônica apontados por Lacan no seminário 1 *Os escritos técnicos de Freud* e com o seminário 7 *a ética da psicanálise*.

4.1 A OUTRA CENA

Freud (1900, p. 84) usou o termo *Outra cena*, extraído das elaborações de Gustav Theodor Fechner no livro *Elementos de Psicofísica* de 1860, para falar da cena de ação do sonho, que “é diferente da cena da vida de representações de vigília”. Fechner foi fundador da psicofísica e da psicologia experimental; suas pesquisas visavam fundamentar as relações entre alma e matéria e criou o termo princípio do prazer, utilizado por Freud (1920/1996) em *Mais além do princípio do prazer* (Roudinesco e Plon, 1998).

Esta mudança de localização da atividade mental, da vigília para o sonho, não é interpretada como anatômica no que se refere à localização cerebral fisiológica mas a “um aparelho *mental* composto por várias instâncias dispostas sequencialmente, uma após outra”. Se no estado de vigília o pensar ocorre sob a forma de conceitos, “os sonhos pensam por meio de imagens” visuais e ou sonoras e constroem uma *situação* a partir dessas imagens onde parecemos não *pensar*, mas ter uma *experiência* atribuída a um espaço externo, tal como ocorre na vigília, sem a autoridade do eu (Freud 1900/1996, p. 85).

No sonho de 23-24 de julho de 1895, o sonho da injeção de Irma, Freud descreve uma cena:

Um grande salão — numerosos convidados a quem estávamos recebendo. — Entre eles estava Irma.... Levei-a até a janela e examinei-lhe [*sic*] a garganta, e ela deu mostras de resistências, como fazem as mulheres com dentaduras postiças.... Meu amigo Otto estava agora de pé ao

³³ Como este capítulo é um artigo “autônomo” o texto repete questões anteriores.

lado da paciente, e meu amigo Leopold a examinava e indicava que havia uma área surda bem abaixo, à esquerda (p. 141).

Mais adiante fala de um sonho em que “finalmente chegara a Roma”, mas fica “desapontado ao constatar que o *cenário* estava longe de ter um caráter urbano” (p. 224).

Ao longo de todo o volume 1 da *Interpretação dos Sonhos* Freud (1900/1996) nos fala de cenas amorosas, cenas de infância, cenas infantis, cena doméstica, cenas de rixas, cena dos sonhos e cenas das peças de Shakespeare, isto é, cenas de teatro.

Por outro lado, nestas cenas aparecem imagens visuais ou sonoras inusitadas, que se transformam, raramente nítidas. São imagens oníricas caracterizadas por representar um objeto por algum atributo particular sem retrata-lo por completo, mas apenas esquematicamente, como esboços.

O processo de condensação que atua nos sonhos produz tipos de imagens que Freud singulariza: a *imagem coletiva*, dotada de diversas características contraditórias ocultas atrás de uma figura onírica como a de Irma (p. 318) e a *imagem composta* obtida pela projeção de duas imagens de modo a realçar feições comuns a ambas. Estas imagens compostas são similares aos retratos de família produzidos por Galton³⁴. Quando o processo de condensação numa imagem única falha, as representações se superpõem e produzem algo da ordem de uma competição entre as duas imagens visuais (p. 319). A falha na condensação e consequente competição entre duas imagens remete ao estranhamento produzido pelo duplo, formulado por Freud dezenove anos mais tarde, no texto *O Estranho* (Freud, 1919/1976). A transformação de uma imagem do sonho seja ela de uma pessoa ou de uma coisa, em outra, ou ainda uma sequência de sonhos podem representar relação de causa e efeito. Além da condensação, produzindo imagens oníricas, também o deslocamento atua na formação dos sonhos. Atendendo aos propósitos da censura retira intensidade psíquica de elementos particulares do pensamento onírico e produz diferença de texto entre o conteúdo do sonho e o pensamento do sonho. Assim,

o recalçamento sexual se vale de transposições de uma parte inferior do corpo para uma parte superior....Um exemplo de transposição dessa natureza é a substituição dos órgãos genitais pelo rosto no simbolismo do *pensamento inconsciente* (Freud, 1900/1996, p. 421)”.

³⁴ Galton produzia retratos de família (como visto na nota 10).

O sonhar é uma experiência que vivenciamos fora da esfera da vontade. As imagens oníricas representam esquematicamente objetos, são representações destes objetos e estão onde os objetos não estão, numa *outra cena*, produzida por um *aparelho mental*. As semelhanças entre a *outra cena* do sonho e o cinema são evocadas, principalmente quando Freud descreve nos sonhos, cenas, imagens, cenários, projeções de imagens e o aparelho (mental).

Metz (2012, p. 15-28) em *A significação do cinema* diz que o espetáculo cinematográfico é irreal e se desenvolve num "outro mundo". Há uma impressão de realidade experienciada pelo espectador diante do filme, produzida pelo movimento em que o que ocorre parece estar separado por uma parede invisível. O espectador é desligado do mundo real tal como o sonhador que está parcialmente desligado das percepções da vigília. A sucessão de imagens constitui uma linguagem, passível de ser interpretada. Metz (2012) nos diz que o cinema é uma linguagem sem língua, pois falta a esta linguagem uma dupla articulação linguística: significante e significado. "A imagem cinematográfica é primeiramente fala; a palavra, unidade da língua, lhe falta" (p. 87).

As imagens do sonho resultam de um trabalho de transformação de pensamentos oníricos, diferentes dos restos diurnos. Na linguagem das imagens oníricas, conjunções e preposições desaparecem, a representação emprega símbolos e operações de condensação e deslocamento de ideias que são separadas dos afetos. O texto onírico é transmitido a alguém através de uma elaboração secundária, por meio de uma estrutura de linguagem, emprestando uma coerência aparente ao sonho.

Lacan em *O simbólico, o imaginário e o real* (2005a) nos diz que "falar já é introduzir-se no objeto da experiência analítica" pois a fala é o símbolo. O sujeito que faz o relato de um sonho em sessão de análise, fala desde *Outra cena*, daquilo que ocorreu em *outro lugar*. O falar implica na presença da cena ausente, do simbólico. Já o mundo que o sujeito alucina, como o mundo dos sonhos, aí encontrando satisfação não ligada a ritmos orgânicos fixos, satisfação imaginária, "só pode ser encontrada nos registros sexuais" e "o imaginário está longe de se confundir com o campo do analisável" (p. 15-17). Portanto o analisável é o relato do sonho [ou o relato do filme] como fala, a elaboração, a estrutura de linguagem. Segundo Lacan (1998d) em *A direção do tratamento e os princípios de seu poder* Freud descobriu a estrutura de linguagem em um "fluxo significante cujo mistério consiste

em que o sujeito não sabe sequer fingir que é seu organizador” (p. 629). Neste fluxo significante

estamos lidando com um processo *inconsciente* de pensamento, que pode diferir com facilidade do que percebemos durante a reflexão intencional acompanhada pela consciência (Freud 1900/1996, p. 307)

Lacan (1998d, p. 631) nos diz que o sonho desvenda seu sentido ao desejo antes da chegada do analista e que o sonho é feito para o reconhecimento do desejo, mas que também é retração narcísica. Há um desejo de reconhecimento que não vem do *eu*. Segundo Freud (1923/ 2012), “O Eu é, sobretudo corporal, não é apenas uma entidade superficial, mas ele mesmo a projeção de uma superfície” (p. 32). Portanto o eu é percebido como imagem, que vem do lado de fora. No *Estádio do espelho*, Lacan (1998a, p. 96-103) aponta o eu como a imagem do corpo que é o princípio de toda a unidade que se percebe nos objetos, que terão caráter antropomórfico. Há um júbilo da criança humana ao assumir sua imagem especular antes mesmo da sua autonomia motora. Esta unidade ideal é uma percepção que se mantém através de experiências instantâneas numa linha de ficção, entre a insuficiência do corpo despedaçado e a antecipação da totalidade ortopédica advinda do espelho. É a partir deste último que ocorre a instauração do eu, aquele que dorme enquanto o sonho trabalha.

4.2 O ESPELHO, O FILME.

A psicanálise, na interpretação dos sonhos, e o cinema, trabalham com a questão da imagem. Froemming (2002b) apontou que o fazer do psicanalista ao interpretar a cadeia associativa de seus pacientes e a montagem fílmica apresentam algumas bases comuns. O cineasta russo Tarkovski pretendeu filmar o que seria a história dos seus pensamentos, lembranças e sonhos da infância no filme *O Espelho* (1974)³⁵ recorrendo à poesia como sendo conjunto de imagens do pensamento de um poeta.

O roteiro de *O Espelho* escrito por Tarkovski (2001) foi construído a partir de 118 questões que o cineasta faria à sua mãe, caso ela não estivesse morta. Estas questões endereçadas à mãe são precedidas, no roteiro, por um telefonema. No filme, a cena da

³⁵ O Espelho. Direção: Andrei Tarkovski, Produção: E. Vaisberg. URSS Mosfilm (quarto grupo artístico), 1974, 1 DVD.

conversa telefônica ocorre em uma sala vazia em que apenas as vozes ecoam no cenário. Com o plano-sequência³⁶ característico de sua estética cinematográfica em que o tempo interior das imagens fraturam o tempo real tentando deter a fugacidade do instante (Goyes Narváez, 2014), a voz rouca do cineasta (em *off*), alegando estar com angina, pergunta pela mãe. Esta responde e quer saber o que ele está fazendo. Ele diz que está apenas arranjando seus pensamentos que não podem ser totalmente transmitidos pelas palavras. Diz ainda ter sonhado na noite anterior que era pequeno e indaga quando o pai os deixou e quando ocorreu o incêndio (que aparece nas cenas iniciais do filme).

Quando começa o fogo numa edificação vizinha, Maria, a mãe, avisa as crianças, Andrei e Marina, do incêndio³⁷. Ouve-se uma voz baixa e assustada de criança: — “Um incêndio”! Andrei e Marina correm para fora da casa (figura 4).

No roteiro, Tarkovski (2001, p. 95) faz a seguinte descrição:

De repente, alguém começa a gritar. Eu reconheço a voz de titio Pacha, o dono da fazenda. — Dounia! Meu Deus.... Dounia!!.

Minha mãe lança um olhar pela janela e se apressa à entrada. Ela retorna rapidamente, e, com uma voz absolutamente tranquila: — Um incêndio! Mas principalmente não gritem....

Transtornados de êxtase nos precipitamos no pátio. Diante da entrada da casa, na semiobscuridade do crepúsculo, toda a família dos Gortchakov estava reunida (Tarkovski, 2001, p. 95).

Grande parte do filme se desenrola em torno da imagem e da voz da mãe do cineasta: a cena da mãe sentada na cerca da casa de campo, o incêndio no paiol de feno, o pai lavando os cabelos da mãe, o episódio na tipografia, a cena do *déjà vu*, a visita à casa da mulher do médico. Froemming (2000) aproxima o olhar da mãe cumprindo uma função ortopédica para a postura da criança ao olhar do espectador que condiciona e é condicionado pela produção cinematográfica.

Diferentemente de outros filmes em que ao se movimentar de uma imagem para outra os fotogramas produzem uma narrativa, no filme *O Espelho* “cada imagem existe, não como parte de um todo, dentro de um fluxo temporal (o filme), mas também, e principalmente, como um objeto simultaneamente autônomo e histórico, subordinado ao evento primordial que está sendo evocado” (De Oliveira, 2015, p. 11).

³⁶ Plano longo o suficiente para conter o equivalente factual de uma sequência (isto é um encadeamento de uma série de acontecimentos distintos) (Aumont, 1995, p. 43).

³⁷ Esta descrição do incêndio da casa se enlaça de alguma forma com a descrição do desabamento de outra casa, descrito por mim em Oliveira (2009, p. 10).

Os eventos evocados são cenas da infância do autor que diz lembrar-se de si mesmo com um ano e meio de idade (Tarkovski, 2001, p. 87), mas também de cenas filmadas por um *camera man* do exército soviético, que retratam soldados devastados pelo esforço terrível, atravessando o lago Sivash, em 1943 (de 00 59'28" a 1h 03'22"). Estas últimas cenas são consideradas por ele como o centro, a própria essência deste filme, que iniciara como uma reminiscência lírica íntima, sonhos do narrador, mas que não conseguiam dar ao filme uma estrutura unificada³⁸.

Talvez este centro da estrutura esteja relacionado ao pai, poeta e soldado e as histórias de guerra por ele narradas. No roteiro do filme (Tarkovski, 2001, p. 135-137), há a citação da batalha de Koulikovo, entre Russos e Tártaros em 1380. Neste *produto semi acabado*, que é o roteiro, Tarkovski lembra seu pai lendo para os filhos, em voz alta, as descrições dos textos de Leonardo da Vinci sobre como representar uma batalha. Ficava evidente que do modo com que o pai lia as descrições, que ele mesmo havia visto com os próprios olhos batalhas terríveis, montanhas de cadáveres, bombardeios, cidades queimadas e reduzidas a cinzas. Já no filme, a cena dos soldados atravessando o lago é acompanhada por uma declamação de poesia do pai, Arseni, que fala em imortalidade e de não ter medo da morte. Trata-se de *Vida Vida* que está publicada no livro *Esculpir o Tempo* (Tarkovski, 2010, p. 168-169).

O título *O Espelho* parece ser uma metáfora de que o filme *reflete* as lembranças e sonhos do autor, produzindo imagens de uma realidade não obtida pelos sentidos, mas uma realidade talvez associável à “realidade suprassensível” da teoria platônica do conhecimento (Cervera, 1998) e ao lugar do inconsciente freudiano.

Froemming (2016) assinala que as lembranças de infância, no filme, não vêm numa sequência lógica, são fragmentos. Nexos inexplicáveis vão estabelecendo associações que, justapostas, criam uma espécie de linguagem própria da poesia.

O filme inicia com um menino, Ignat (filho do cineasta) vendo um programa de televisão. É sobre um tratamento por imposição de mãos (magnetismo) e hipnose para curar a gagueira de um jovem. Yuri, o jovem, repete o início das frases que começa, na tentativa de

³⁸https://www.youtube.com/watch?v=6jAsABCORhA&t=61s&index=11&list=PLJs_eYUbrQd249rD74lZLEojhfGr0VAS0

retificar a fala que se fragmenta a ponto de tornar-se incompreensível. As repetições produzem um eco.

Segue um longo plano em que a mãe do cineasta está sentada com sua pesada cabeleira loura, em uma cerca de madeira. Um campo aparece atrás dela. É primavera. Vestida com um casaco curto e uma saia longa, ela fuma um cigarro. Sobre ela, o céu do entardecer é branco. Ela está calma e deslumbrante (figura 5).

A metáfora do espelho como refletor de lembranças de uma realidade supra sensível, também se refere ao tempo. O espelho aparece como superfície de água do lago *Sivash*, como bacia d'água onde a mãe lava os cabelos, nas garrafas de água, na chuva intensa, nas poças de água e no vapor de água do chá. No espelho, é possível viajar no tempo, o que ocorre na cena final em que o cineasta ainda criança, caminha no campo, com sua própria mãe já idosa (1h 41' 17" - final). Tarkovski desenvolve a teoria de que ao filmar está esculpindo o tempo, matéria prima, e que "O cinema é um mosaico do tempo".

Finalmente, a água que aparece em quase todas as cenas do filme poderia ser associada às águas do *Lethês*, o rio do esquecimento da teoria platônica. Aí, as almas por beberem muito da água, apagam as lembranças do mundo das realidades celestes. (Platão, 2006, p. 455).

É somente a partir do sexto ou sétimo ano de idade que a memória reproduz nossas vidas a partir de uma cadeia concatenada de eventos, nos diz Freud (1896-1899/ 1996). Nas lembranças de infância, *Lembranças Encobridoras*, "existe uma notável escolha feita pela memória entre os elementos da experiência" (p. 290) vivida. A escolha se dá como resultante entre forças opostas, uma que encara a importância da experiência, e outra que resiste e desloca esta lembrança. O resultado é trivial, como a primeira lembrança de Tarkovski (2010, p. 29) aos quatro anos de idade: "Mamãe, veja ali um cuco!" Há que se apontar que o cuco é uma ave que está associada ao tempo do relógio.

4.3 O DEVANEIO DE IGNAT

Em *Escritores criativos e devaneios*, Freud (1908/1996) trata das diferenças e semelhanças entre o brincar infantil e o devaneio adulto. Neste último, assim como no brincar

é criado um mundo de fantasia que tanto o escritor quanto a criança leva muito a sério, mantendo uma separação nítida entre o mesmo e a realidade. Ao crescer, as crianças, já adultos, param de brincar, entretanto não renunciam ao prazer que aí obtinham. Formam substitutos construindo fantasias em algum período de suas vidas que são escondidas por vergonha da infantilidade e caráter proibido.

Freud aponta que no devaneio, a relação entre a fantasia e o tempo é, em geral, muito importante:

Há uma situação atual que desperta

um dos desejos principais do sujeito. Dali retrocede à lembrança de uma experiência anterior (geralmente da infância) na qual esse desejo foi realizado, criando uma situação referente ao futuro que representa a realização do desejo.... Dessa forma o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une.

A cena do filme em torno de um devaneio de Ignat, personagem do filho do cineasta, despertou a atenção Moraes (2006), De Oliveira (2015) e Lucena (2013), convergindo nos três, à questão do entrelaçamento do tempo nas imagens de Tarkovski.

Segue, abaixo, uma descrição da cena do devaneio de Ignat (40' 55" a 48' 58")

Um livro de gravuras de Leonardo da Vinci é folheado por Ignat. Nas folhas separadas por papel de seda, aparecem gravuras das mulheres que o pintor retratou e também desenhos de mãos. Ignat fecha o livro e contempla a janela. A próxima cena inicia com um close da cabeleira loura da esposa, de Andrei, Natalya, que chama o filho Ignat e diz que vai sair. Ao pegar a bolsa e casaco, Natalya derruba a bolsa no chão, onde se esparramam seus pertences. Ela pede ajuda a Ignat para recolher o que se esparramou e reclama da falta de tempo. Ignat leva um choque ao tocar no chão para recolher as moedas da mãe e organizá-las. Diz ter a sensação de já ter vivido a cena antes, tem um *déjà vu*. Depois reconhece que nunca esteve ali antes. Natalya diz a ele para deixar de fantasias e ordenar o lugar. Natalya sai com seus casacos nos braços e diz para Ignat não tocar em nada. Recomenda que se *Maria Nikolaievna* chegar, dizer para esperá-la. Ignat fica só na casa e vai tocar distraidamente nos livros de uma estante. Ouve um tilintar de talheres e louça e, de repente, vê, na sala contígua, duas mulheres vestidas com roupas antigas. Uma delas está sentada à mesa e sendo servida de chá pela outra que está de pé e de avental. A mulher sentada chama Ignat, amigavelmente, ordena à serviçal outra taça para o visitante e diz a ele que leia em

voz-alta um trecho marcado com uma fita em um livro. Ela exorta Ignat a ler o que está assinalado com lápis vermelho. É uma carta datada de outubro de 1836, em que *Puchkin* declara a Tchaadaïev que, apesar de sua indignação com o imperador, jamais trocaria sua pátria por outra. Ao final da leitura, ambos se olham e a senhora diz para ele atender a porta. Quando Ignat volta, as duas mulheres haviam desaparecido e resta, na mesa, a marca deixada pela xícara, marca que se desvanece evaporando, sugerindo o passar do tempo e também que o evento foi real, ou pelo menos, materializado. Ignat vai até a cozinha, chama, mas também não encontra mais a serviçal. O telefone toca e é seu pai que o chama.

Moraes (2006) interpreta o *déjà vu* anterior ao devaneio como uma lembrança de Andrei que Ignat (filho de Andrei) teria acesso. Uma lembrança do pai que ocorre ao filho, lembrança transgeracional. Para De Oliveira (2015), a estrutura de *O Espelho* em particular “em que paralelismos entre as várias sub-tramas são mais destacados, é regulada por um princípio temporal e formal, mais do que lógico ou dramático” (p. 42). Lucena (2013) diz que a partir dessa cena o cineasta quer nos mostrar que o “passado já está ali, em todo seu peso, coexistindo com o presente, se insinuando na imagem” (p. 67).

Voltando ao texto *Escritores criativos e devaneios*, Freud (1908/1996) além de traçar um paralelo entre o brincar das crianças e o fantasiar dos adultos, estabelece diferenças entre sonhos e devaneios e também diferenças entre os devaneios adultos e de escritores criativos. Se o devaneio adulto é escondido por ser infantil e proibido, a brincadeira da criança é francamente exposta. O escritor criativo teria o recurso da arte da poesia, de apresentar suas fantasias, suavizando o caráter egoísta destes devaneios por meio de alterações e disfarces e nos encantando com prazer puramente formal, estético, que teria mesma natureza do *prazer preliminar*.

Como em todo o devaneio ou fantasia, o herói é o *eu*, é Ignat, filho do cineasta que ao ficar sozinho no apartamento do pai, tem a impressão de já ter vivido a mesma situação ali. Uma lembrança do passado é acionada e representada pelas senhoras de roupas antigas e produz uma ação referente ao futuro, à leitura, em voz alta de um texto de grande poeta russo, Puchkin que antevê algo que irá surpreender o futuro historiador. Dessa forma o presente o passado, e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une. Esta *condensação do tempo* no devaneio (presente/passado/futuro) e da água do vapor do chá (liquefação ou condensação) tem um fim, um término, com a evaporação da marca de água da xícara sobre a

mesa. O devaneio e o tempo entrelaçado coincidem com a liquefação/condensação do vapor de água.

No *roteiro* do filme (Tarkovski, 2001, p. 120-123) a descrição inicial desta cena³⁹ se dá com Natalya de joelhos recolhendo seus pertences e moedas que caíram da bolsa e estão espalhados sobre o piso. Ela pede a Ignat para ajudá-la a recolher os objetos de forma rápida. Há o episódio do *choque*, em que Ignat diz ter a impressão de já ter vivido tudo um dia e que “também eu recolhi dinheiro”. A mãe diz para ele parar de fantasiar e cuidar de nada *quebrar* na casa do pai.

Repentinamente, na peça ao lado, de uma forma perfeitamente distinta ouve-se o tilintar da louça do chá. Ignat tem medo: no apartamento, não há ninguém além dele. Enfrentando o medo e na ponta dos pés, ele se aproxima da porta atrás da qual ouviu o ruído. Ouve uma voz de mulher que ri e tosse um pouco. Ignat, suspirando, abre a porta.

Vê uma mulher que ele não conhece, não muito moça, com um pesado vestido de veludo preto, bebendo chá. Outra mulher — avental branco e óculos redondos — se mantinha no meio da peça, uma bandeja à mão e olhava Ignat com interesse.

“Entre, entre! Propõe a desconhecida com voz acolhedora.

– Bom dia! Eugenia Dmitrievna, mais uma taça para o jovem homem! Tu queres?”

Ignat se mantém na soleira da porta, se esforçando para compreender quem são as duas e como elas entraram no apartamento. A mulher de avental sai em direção ao corredor e fecha cuidadosamente a porta.

“Seja gentil, pegue para mim, por favor, um caderno no outro armário sobre a terceira estante, ao fundo, pede a desconhecida a Ignat, vertendo chá em uma pequena taça dourada de *Kouznetsov*. E leia para mim a página que está marcada pela fita de seda verde!”

O medo passou e Ignat vai em direção às estantes, pega um caderno marcado com uma fita azul. Caderno velho, usado, folhas manchadas pelo tempo e cobertas por uma escrita fina e elegante, com ortografia de antes da Revolução [Russa]. Esta tinta marrom estava desbotada e parecia transparente.

“Rousseau, no discurso de *Dijon*, à questão de conhecer a influencia das ciências e das artes sobre os costumes, respondeu que ela era negativa ...” lê Ignat.

A desconhecida sorri e diz para Ignat ler somente o que está sublinhado de vermelho, pois eles *não têm muito tempo*. É um trecho de uma carta de Pouchkine a Tchaadaïev, em 1836.

Ouve-se na entrada uma campainha metálica. “Vá, vá, abre!” Diz a desconhecida e repousando a xícara sobre o pires, se levanta da poltrona. Ignat vai abrir a pesada porta e não há ninguém. Ele fecha novamente a porta. Ao voltar à sala, as duas mulheres haviam desaparecido. Ignat sente medo e neste momento o telefone toca no corredor. É seu pai.

³⁹ Tradução livre do francês, pela autora.

No roteiro não há referência á evaporação da água de condensação da xícara de chá que, portanto, foi acrescentada depois, talvez numa homenagem a Proust⁴⁰. O medo de Ignat transparece nas cenas, pela atuação do ator; a questão do desejo que acionaria o devaneio poderia estar entre as 118 perguntas que Andrei apresenta à sua mãe⁴¹, antes desta parte do roteiro. Uma delas parece ser o que provoca a escrita do devaneio: “Você teve alguma vez a impressão de ter muito amor próprio? Você alguma vez pensou: ‘Se eu estivesse na direção do estado, eu faria, obrigatoriamente...’ Neste caso, qual seria a primeira coisa que você faria?”(Tarkovski, 2001, p. 120)

Na pergunta que Tarkovski faz à mãe, há a referência a um excesso de amor próprio, a possibilidade de se estar na chefia do estado, no caso a Rússia. O roteiro responde esta pergunta com associação à uma carta de Puchkin que se trata de um dos *grandes* poetas russos, que é dedicado ao imperador e que antevê um futuro surpreendente para a Rússia.

No “Excerto da carta de Alexander Puchkin para Pyotr Chaadayev” de 19 de outubro de 1835 (Tarkovski, 2010, p. 233), Puchkin trata da posição da Rússia, separada do resto da Europa mas que conteve a conquista mongol. Fala no *despertar* da Rússia, percebe algo de grandioso na situação que irá surpreender o futuro historiador. Apesar da dedicação ao imperador sente-se amargurado mas por nada no mundo, diz ele, trocaria seu país por outro.

O *despertar da Rússia*, e a grandiosidade que irá surpreender o futuro historiador, são palavras que remetem a aspectos utópicos que Bloch (2005) associa ao princípio esperança: o despertar que se contrapõe ao dormir, o devaneio diurno que se contrapõe ao sonho noturno e também o futuro que se contrapõe ao passado incensado.

Há a grandiosidade do eu, o desejo que se reflete no medo de Ignat, a situação de estar só no apartamento do pai, o esplendor do passado na letra elegante anterior à Revolução, nas roupas de veludo, nas taças douradas, e a ação futura, a leitura da carta de Puchkin que fala do futuro e representa a potência da escrita como resistência aos excessos de imagem.

Jacoby (2007) em *Imagem Imperfeita* ao tratar das afinidades eletivas entre o judaísmo e a pintura abstrata assinala a tendência a enaltecer o oral e diz que a transmissão oral do conhecimento abre o texto. Deslindar a verdade de um texto exige comunicação oral e ensinamentos. Como o ouvido tem mais poder que o olho e é necessário esperar pelo

⁴⁰ Proust (1957) O Caminho de Swan, p. 47.

⁴¹ O roteiro de *O espelho* se desenvolve a partir de 118 perguntas que Tarkovski faz à mãe já morta.

momento que o som se complete, para que sua importância possa ser avaliada. O som inclui o tempo, assim como a evaporação da marca de água, no devaneio de Ignat, marca o passar do tempo.

4.4 O DÉJÀ VU

Como foi referido antes, *O Espelho* reflete também falsas lembranças da cena do *déjà vu* de Ignat que antecede seu devaneio, no filme. As fantasias inconscientes são responsáveis por este fenômeno, segundo Freud. Já se vivenciou a cena antes, só que esta não pode ser lembrada, conscientemente, pois nunca foi consciente, corresponde a uma fantasia inconsciente, *outra cena* e pode derivar-se de devaneios diurnos como de sonhos noturnos. No devaneio, o herói é o eu, no sonho, há um desejo de reconhecimento, o eu está adormecido.

Dentre os trabalhos de pesquisadores deste filme de Tarkovski, a cena em que Ignat tem um *déjà vu* é comentada por Lucena (2013):

Tarkovski a partir dessa cena quer nos mostrar é que o passado já está ali, em todo seu peso, coexistindo com o presente, se insinuando na imagem através da sensação de *déjà vu* do personagem, de sua falha no reconhecimento (p. 67).

Recorrendo ao roteiro, escrito por Tarkovski (2001, p. 120) encontramos esta descrição⁴²:

Ignat, ajoelhado no chão, ajuda sua mãe. Repentinamente, ele começa a retornar ao piso as pequenas peças que ele tinha no punho.

“Oh, um *choque*!

— Um *choque*?

— Um *choque* elétrico! Eletricidade! – ele senta no chão, observando o entorno de si com surpresa. — É como se tudo isto, eu já vivi um dia: neste dia, eu recolhi o dinheiro! Mas esta é apenas a segunda vez que venho aqui!”

É um pesador utópico, Walter Benjamin (1987), em *Infância em Berlim*, no fragmento *Notícia de uma morte*, que relaciona o *déjà vu* como sendo resultante de acontecimentos que

⁴² Todas as referências ao roteiro de *O espelho*, neste trabalho, são traduções livres, da língua francesa, feitas pela autora.

nos atingem como um *choque* em que um instante penetra em nossa consciência como algo já vivido, na forma de um som, um rumor, uma palavra, um palpitar.

Sobre o *déjà vu* Freud (1901/1996) em *A psicopatologia da vida cotidiana*, nos diz que:

Na categoria do milagroso e do insólito, devemos também incluir a peculiar sensação que se tem, em certos momentos e situações, de já ter vivenciado exatamente aquilo um dia, de já ter estado antes naquele mesmo lugar, sem que se consiga, apesar de todos os esforços, recordar claramente a ocasião anterior que assim se manifesta. Sei que estou apenas seguindo o uso linguístico descompromissado ao chamar de “sensação” aquilo que brota na pessoa nesses momentos; trata-se sem dúvida de um juízo e, mais exatamente de um juízo perceptivo, mas esses casos tem um caráter peculiar, e não se deve desconsiderar que aquilo que se procura, nunca é lembrado....os únicos responsáveis....pela explicação do *déjà vu* — a saber, as fantasias inconscientes — ainda são geralmente negligenciados pelos psicólogos, mesmo hoje em dia (p. 260).

Como diz Natalya, no roteiro de Tarkovski, são fantasias de Ignat. A cena foi vivenciada antes, só que não pode ser lembrada conscientemente porque nunca foi consciente, corresponde a uma fantasia inconsciente.

Em *Um distúrbio de memória na acrópole*, Freud (1937/2010) aponta que sua incredulidade ao chegar à Acrópole, algo que promete ser prazeroso, é uma tentativa de rejeitar uma parcela da realidade. Segundo ele, há pessoas que fracassam no triunfo pela realização de um desejo extremamente forte. Uma frustração interna toma o lugar da realização externa e o sujeito não se permite a felicidade — há um sentimento de culpa — resultante do rigoroso Super-eu, materialização do destino, instância punitiva sedimentada em nossa infância. É uma *descrença*. Corresponde a atos falhos de estrutura anômala: uma fração da realidade nos parece estranha ou uma fração do próprio eu nos parece estranha (despersonalização). No *déjà vu* ao contrário, há uma *crença*, a ilusão em que buscamos aceitar algo como pertencente ao nosso Eu.

No caso do *déjà vu* de Ignat, a interpretação de Moraes (2006) de que a lembrança era transgeracional, isto é, lembrança de Andrei que ocorre a Ignat (filho de Andrei), se ajusta à explicação freudiana de crença de pertencimento ao Eu. Andrei, quando jovem, lembra ter recolhido objetos da Mãe caídos no chão, aí incluindo brincos, quando da visita à mulher do médico.

Lacan (1998e) na *Resposta ao comentário de Jean Hyppolite sobre a “Verneinung” de Freud* fala de fórmulas das categorias do simbólico, do imaginário e do real que

esclarecem sobre estruturas psicopatológicas e sobre a teoria da técnica. No que concerne às estruturas psicopatológicas entra na função da alucinação, exemplificando com a alucinação do Homem dos Lobos. Esta apareceu em análise como uma lembrança do que tinha ocorrido aos cinco anos de idade, assim como a ilusão de já tê-la contando a Freud. O fenômeno não seria um recalque (*Verdrängung*), pois nesse, “aquilo que o sujeito não pode falar, ele o grita por todos os poros do seu ser” (Lacan, 1998e, p. 388). Para o homem dos lobos (Sergei Pankejeff) era como se esta lembrança nunca houvesse existido, consistia naquilo que foi expulso na afirmação inaugural do sujeito e subsistiu fora da simbolização, no real. Já a realidade ocorre, portanto, dentro da simbolização, daquilo que pode ser reproduzido imaginariamente a partir da percepção primária e aí reencontrado. Lacan assinala que o real está presente na realidade e pode aí emergir como alucinação. O homem dos lobos lembra ter cortado o dedo mínimo quando brincava de entalhar noqueiras no jardim, por volta dos cinco anos de idade; o dedo teria ficado preso apenas pela pele, provocando pavor, mas não dor. Não conseguira falar sobre isso com a babá que estava por perto e ao recuperar-se do susto, verificara que nada havia acontecido, o dedo estava intacto. Ocorreu-lhe então uma estranheza ante o significado da experiência. Neste movimento de rememoração, a noqueira de que se trata no relato, também aparece no seu *sonho de angústia* ocorrido aos quatro anos de idade: à noite, abriu-se uma janela e apareceu uma cena de vários lobos brancos que o olham em cima de uma noqueira, a peça mestra do material deste caso. Para Lacan, seria como um selo de origem do que é rememorado e de caráter extra temporal.

O caráter extra temporal é complementar e associado ao que se produz no sentimento de *déjà-vu* que Freud abordou no texto *Acerca del Fausse reconnaissance «déjà raconté» en el curso del trabajo psicoanalítico* (1914/1991). Freud aceita a explicação de que o fenômeno indica que em algum momento anterior houve uma percepção inconsciente que somente no momento, sob a influência que uma impressão nova e parecida, alcança a consciência; seria a reanimação de uma impressão inconsciente. Qual seria a marca, *o selo de origem*, de caráter extra temporal no *déjà vu* de Ignat?

4.5 ELEMENTOS DA TEORIA PLATÔNICA: REMINISCÊNCIAS.

No trecho do filme que se passa na tipografia (00 29' 06" e 00 30' 26"), poderá estar *o selo de origem do déjà vu*. Aí, a mãe do cineasta volta correndo à gráfica, em meio a uma chuva torrencial, passa pela portaria para se identificar e entra no recinto onde estão os trabalhadores que vararam a noite na impressão da edição especial. Trata-se das *Obras Completas de Iossif Vissarionovitch Staline*. O que motiva esta volta, intempestiva é que Maria teve a impressão de ter lido uma palavra inapropriada que não foi corrigida (figura 6).

Ela se desespera, busca nos originais a palavra, mas não encontra. Por fim, segreda a palavra à colega Liza, da gráfica, e ambas riem do que seria esta palavra no texto da edição especial. Maria diz “pareceu-me ver a palavra impressa, foi como levar um *choque*”.

Para Freud (1914/1991) a

designação de *déjà vu* inclui toda uma série de fenômenos análogos: um *déjà entendu* (já escutado), um *déjà éprouvé* (já vivenciado), um *déjà senti* (já sentido). O caso que entre muitos, escolho para informar aqui, contém um *déjà raconté* (já contado) que também se poderia derivar de um desígnio inconsciente não executado (p. 209)⁴³.

O caso a que Freud se refere é o do Homem dos lobos, cuja marca de origem é a nogueira. No caso do *déjà vu* de Ignat identificamos *o choque*, que também Maria, mãe de Andrei, e avó de Ignat sentiu ao lembrar a palavra imprópria reconhecida e não encontrada nos originais da edição especial das *Obras Completas de Staline*.

Que palavra seria? Buscamos a cena no roteiro de Tarkovski (2001, p. 103-107) que é descrita após a pergunta: “Quantos anos trabalhaste na tipografia?”

Na página 106:

Maria busca desesperadamente um erro tipográfico, diz que teria sido um erro incrível. Que não seria mesmo polido dizê-lo. Não o encontra. Começa a rir mesmo com as lágrimas a correr pelo rosto. O que a pegou tão subitamente? Se pergunta. “Imagina, Liza, eu mesma me persuadi que tudo já estava composto! Que palavra é esta?”

Embora a palavra que Maria imagina ter passado pelo seu crivo de revisora não tenha sido encontrada, a palavra existiu, e mesmo já estava na composição final do texto imaginário, como um *palimpsesto*. Esta palavra a atingiu como um *choque*, subitamente e penetrou na sua consciência como algo já vivido, tal qual relata Walter Benjamin (1987), em *Infância em Berlim*, no fragmento *Notícia de uma morte*.

⁴³ Tradução livre do espanhol, pela autora, de Freud, S. (1991) *Acerca del Fausse reconnaissance («déjà raconté» en el curso del trabajo psicoanalítico*. Sigmund Freud *Obras completas* V. 13 Buenos Aires: Amorrortu

Voltando a Lacan (1998e, p. 393),

o sentimento do *déjà vu* vem ao encontro da alucinação errática, que é o eco imaginário que surge como resposta a um ponto da realidade que pertence ao limite onde ele foi suprimido do simbólico.

É um *choque* súbito que assinala a entrada na consciência deste eco imaginário, produzida no interior do simbólico, no registro da rememoração, no tempo, de um ponto “que corresponde às formas imemoriais que aparecem no palimpsesto do imaginário, quando o texto ao se interromper desnuda o suporte da reminiscência” (p. 393).

Palimpsesto é um pergaminho ou um manuscrito que é apagado e reutilizado. Nele podem aparecer antigas palavras que nada tem a ver com o texto que está sendo escrito. Esta metáfora bem pode ser aplicada à palavra que Maria pensou ter lido no texto da tipografia: uma palavra de outro texto, apagado, de outra realidade, a das reminiscências.

Lacan (1979, p. 74) reencontra, no *déjà vu*, “problemas evocados pela teoria platônica, não da rememoração mas da reminiscência”. Estas são lembrança das realidades imutáveis contempladas antes do nascimento e não através dos sentidos (Cervera, 1998, p. 56).

Nos Diálogos de Platão (1963, p. 135-211), em Fédon, ocorre uma demonstração racional da existência de realidade supra sensível e transcendente, distinta da realidade sensível. Reminiscência implica que a alma, invisível e imaterial, existe antes do nascimento do corpo e se instrui numa época anterior ao que relembramos no presente. Estas realidades transcendentais não podem ser conhecidas através dos sentidos e sim pela *reflexão* da mente.

Platão nos Diálogos (1963, p. 157) explica:

— Não sabes que com os amantes, ao verem uma lira, roupas ou outro objeto que o amado costuma usar, se dá o seguinte: reconhecem a lira e na sua mente evocam a imagem do moço a quem a lira pertence? Reminiscência é isso.

Freud (2003) também fala das reminiscências platônicas e as atribui aos histéricos: “Os histéricos sofrem de reminiscências. Seus sintomas são resíduos e símbolos mnêmicos de experiências especiais (traumáticas)” (p. 17). Os sintomas histéricos são determinados por *cenar* cujas lembranças representam resíduos, entretanto, não é sempre um único acontecimento a deixar resíduos, mas sim uma cadeia deles, caracterizando-se o doente por uma fixação anormal ao passado. O sintoma aparece como *resíduo de uma cena*, eclodindo com a utilização de emoções contidas, por vezes como conversões histéricas e ou com

exagero na expressão das emoções, com ausências e confusão mental. Freud acrescenta que quando existe um sintoma, existe também uma amnésia, uma lacuna da memória, cujo preenchimento suprime as condições que conduzem à produção do sintoma.

No roteiro de *O espelho*, depois que Maria se acalma do susto de ter deixado passar uma palavra imprópria, Liza, sua colega, comenta semelhanças entre Maria e a personagem de *Os Demônios* Maria Timofeievna, uma mulher que além de gritar ao irmão para lhe trazer água,

passa literalmente dias a fio totalmente só, sem se mover, deitando cartas ou se olhando no espelho.... Vez por outra a velha da galeria lhe traz alguma coisa.... tem uns ataques de nervos, quase diários, perde a memória, de sorte que depois deles esquece tudo o que acabou de acontecer e sempre confunde o tempo.... é sumamente sonhadora: passa oito horas, o dia inteiro sentada no mesmo lugar. Veja este pão aí; desde a manhã talvez tenha comido apenas uma fatia e vai termina-lo amanhã. Veja, agora está pondo as cartas... (Dostoievski, 2016, p. 150-151).

Maria Timofeievna apresenta sintomas francamente histéricos, características e contexto que poderiam ser associados à personagem da dama no devaneio de Ignat. É alguém que *confunde o tempo*. É também um personagem de Dostoievski que entra n'*O espelho* de Tarkovski.

4.6 O CHOQUE ANTE O REAL INTANGÍVEL E A ÉTICA DA PSICANÁLISE

À célebre frase proferida por Pablo Picasso "*Eu não procuro, eu acho*", Lacan (1997, p. 162) aponta o achar como trovar dos trovadores, como a retórica que toma a dianteira do procurar. Trata-se de procurar, nas vias do significante, de significante em significante, a Coisa, vazio central impossível – real. Toda a arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno deste vazio, recalcado, o que a aproxima dos mecanismos da histeria.

Tarkovski (2014, p. 117) ao falar sobre a inovação advinda da experimentação e da pesquisa questiona o que isto pode significar para a arte. Diz que a obra de arte porta uma entidade estética e uma visão de mundo. É um organismo vivo que evolui com suas próprias leis. O objetivo fundamental da arte seria explicar ao próprio artista, para que vive o homem, e qual é o significado de sua existência. Aí, o papel da arte encontra-se na ideia de conhecimento, onde o efeito é expresso como *choque*, catarse, e vivenciado a cada vez como

algo novo. O *choque* seria o resultado do conhecimento artístico, da experiência do autoconhecimento ético e moral. (Tarkovski, 2010, p. 38-39).

O que Tarkovski (2010) se pergunta é como conquistar a realidade mediante uma experiência subjetiva, o que implica uma reflexão ética fundamentada em nossas ações. Para o cineasta, a arte nasce e se afirma onde quer que exista uma ânsia pelo espiritual, pelo ideal, pela verdade absoluta. “A ideia de infinito não pode ser expressa por palavras, ou mesmo descrita, mas pode ser apreendida através da arte, que torna o infinito tangível” (p. 42). Nesta frase, é possível traçar uma aproximação entre o *infinito* tarkovskiano e o conceito lacaniano de real sendo que nesta aproximação a arte seria uma maneira de encontro com esse real, intangível, cujo resultado seria um *choque*.

Ainda a arte, para Tarkovski, carrega em si um hieróglifo da verdade absoluta e este será sempre uma imagem do mundo. Esta afirmação que trata da verdade, se conecta, de alguma forma, com a consideração lacaniana — “toda a verdade tem estrutura de ficção” (Lacan, 1997, p. 22) do seminário *A ética da psicanálise*; além disso, se esta verdade é um hieróglifo, é passível de ser decifrada, tendo a característica de imagem enigma.

A decifração da imagem artística decorreria de ela ser “sempre uma metonímia em que uma coisa é substituída por outra, o menor no lugar do maior. Substituição...não se pode materializar o infinito, mas é possível criar dele uma ilusão: a imagem” (Tarkovski, 2010, p. 41). Esta imagem de Tarkovski poderia ser articulada em alguma medida ao *Das Ding*, o estranho em torno do qual gira todo o movimento da *Vorstellung* (representação) que Freud nos mostra governado por um princípio regulador, o dito princípio de prazer (Lacan, 1997 p. 76)

O nome desta lei, Freud (1920/2006) tomou de Fechner para designar a quantidade de excitação presente na vida psíquica: prazer com baixa intensidade e desprazer como alta intensidade de excitação. A magnitude da redução ou aumento desta excitação durante certo espaço de tempo produz sensação de prazer ou desprazer.

No filme *O espelho* as representações tarkovskianas constituem os planos cuja montagem foi concebida porque “as partes se juntavam devido a uma tendência interior do material, que deve ter se originado durante as filmagens” (Tarkovski, 2010, p. 138).

Goyes Narváez (2015) dá pistas *do princípio do prazer* que regula as representações em *O espelho* quando diz que o texto se concentra no gozo que invade os personagens, na verdade interior que os destrói, abandonando a construção dramática e tentando «suprimir do todo» o relato, “quem produz a enunciação fílmica goza demorado do que ali transcorre” (Goyes Narváez, 2014, p. 504)⁴⁴.

A esfera, a ordem, a gravitação das *Vorstellungen* (*representações*), são colocadas por Freud entre a percepção e a consciência, e se organizam segundo as leis da condensação e do deslocamento, da metáfora e da metonímia, como as imagens de Tarkovski, cuja estrutura se funda nas representações que gravitam em torno da Coisa.

Lacan (1997) no seminário *A ética da psicanálise*, nos diz que

a composição imaginária do objeto, faz dele substância de aparência, material de engodo vital, uma aparição sujeita à decepção a aparição da assombração, a aparição corriqueira.... que se produz a partir da Coisa. (p. 79).

É esse objeto, *das Ding*, enquanto Outro absoluto do sujeito que se trata de reencontrar.

Zizek (2009) escreve sobre Andrei Tarkovski ou *A Coisa vinda do espaço interior*, à luz do seminário de Lacan, *A ética da psicanálise*. Essa Coisa que como estranha, podendo mesmo ser hostil num dado momento, é em todo o caso o primeiro exterior em torno do que se orienta todo o encaminhamento do sujeito. A ideia de conhecimento, obtido ao percorrer este caminho é expresso por Tarkovski como *choque*, catarse, e vivenciada a cada vez como algo novo, derivada, supomos, na *estética do choque* teorizada por Walter Benjamin⁴⁵.

No filme *O espelho*, a Coisa a ser reencontrada é circundada e produz composições imaginárias do objeto. Ela faz dele “substância de aparência.... a aparição da assombração, a aparição corriqueira” (Lacan, 1997 p. 79), em especial no plano do devaneio de Ignat, (00 40’ 55” a 00 48’ 58”).

Retomando uma descrição simplificada da cena:

Ignat, filho do cineasta se encontra sozinho num apartamento vazio, após ter tido uma sensação de *déjà vu* ao ajudar a recolher as moedas que caíram da bolsa da mãe.

⁴⁴ Tradução livre do espanhol.

⁴⁵ Travassos, M. Modernidade – Mundo de sonho, Experiência do choque, disponível em <http://www.gewebe.com.br/pdf/cad03/modernidade.pdf>, Acesso em 18 01 2017.

Esta sensação atingiu Ignat como um *choque*, mas ele reconhece que nunca esteve antes naquele lugar. A mãe se ausenta, e recomenda que ele não toque em nada. Ignat toca em livros antigos de uma estante. Subitamente, ouve um tilintar de louça e assustado vislumbra uma mulher, com roupas antigas, sentada em frente a uma mesa com uma xícara de chá. A mulher ordena que ele pegue um livro da estante e leia um trecho sublinhado, uma carta de um poeta russo, Puchkin. Ela também oferece chá a Ignat, ordenando a uma serviçal que sirva o garoto. Ambas as mulheres são aparições, são figuras de uma cena antiga que surge naquele apartamento vazio. O devaneio termina com o telefonema do pai, Andrei, cuja voz em *off*, pergunta ao filho, Ignat, se ele tem namoradas. Quem são estas mulheres, as aparições?

Num outro plano-sequência, já descrito anteriormente, ao longo de *O espelho* (1974), a mãe de Tarkovski, Maria, corre de volta à gráfica, por lembrar de que uma palavra imprópria teria ficado nos originais da edição especial das *Obras Completas* de Stalin. Ela percorre, correndo e com medo, as salas da gráfica até chegar ao local onde se encontram as provas. Faz uma nova revisão e verifica que a palavra que ela tinha visto já impressa, sob uma sensação de *choque*, não estava lá. Sua colega Liza, que tudo observa, critica Maria, diz que ela é uma mulher egoísta e inflexível com seus filhos e com seu ex esposo, e atribui a ela características de uma personagem de *Os Demônios*, de Dostoievski: Maria Timofeievna. Esta última, no romance, grita ao irmão: “Lebiádkin, me traga água; Lebiadkin, dê-me meus sapatos.... ele não corre para buscar água mas a espanca por isso”, mas ela imagina que tudo ocorre segundo a sua vontade.

Um *choque* atinge Ignat ao vivenciar a cena de recolher as moedas do chão e atinge também Maria, ao lembrar a palavra imprópria⁴⁶ que não foi encontrada nas provas tipográficas. Para Tarkovski, que supomos compartilhar das ideias de Benjamim (1989) sobre a *estética do choque*, haja vista a ênfase do *choque* em *O espelho*, as imagens, no cinema, impõem uma visibilidade imperativa e fragmentada e o espectador precisa estar disponível para a percepção da arte que o cinema instaura.

Na associação com a obra de Dostoievski, *Os demônios*, encontramos esta outra descrição de Maria Timofeievna:

era uma mulher talvez de uns trinta anos, uma magreza doentia, metida em um velho vestido de chita preta, sem nada cobrindo o pescoço longo e raros cabelos escuros, presos sobre a nuca

⁴⁶ Goyes Narváez (2014) conjectura que a palavra seja *Sralin* ao invés de *Stalin*. *Sralin* significa “aquele que cagou”.

em um coque da grossura de um punho de criança de dois anos (Dostoievski, 2016, p. 150-151)

Esta personagem além de *provavelmente ter devaneios*, por ser *sumamente sonhadora*, se assemelha à *misteriosa dama manipuladora* (Moraes, 2006, p. 125) do devaneio de Ignat. Sua serviçal, Eugênia Dimitrievna, seria aquela descrita como a *velha da galeria* (Dostoievski, 2016, p. 151). Assim, uma cena e seus personagens, descrita em outro texto mais antigo, de Dostoievski, torna-se aparição, no devaneio de Ignat, e um *palimpsesto* dentro do filme *O espelho* (1974) e no roteiro de Tarkovski.

Após criticar *Maria Nicolaievna* (mãe de Andrei) Liza começa a rir e com uma voz baixa e cita uma frase de *O inferno* de Dante: “No meio do caminho de nossa vida, eu me perdi em floresta muito obscura”. No roteiro, Tarkovski (2001, p. 108) escreve: “esta é já uma crise histórica”.

4.7 CONCLUINDO.

A associação da misteriosa dama do devaneio de Ignat à Maria Timofeievna baseia-se numa reminiscência evocada ao ler um trecho de *Os Demónios* (Dostoievski, 2016), leitura esta, direcionada pela personagem Liza, ao apontar semelhanças entre as duas Marias: a mãe de Andrei e a Timofeievna, no plano-sequência que se passa na gráfica/tipografia. Também esta suposição se baseia nas frequentes citações de Dostoievski em *Esculpir o Tempo*; em especial as obras *O Idiota* e *Os Demónios* são citadas.

Tarkovski (2010, p. 44) diz que “a criação de imagens é regida pela dinâmica da revelação. — Trata-se de uma espécie de lampejos súbitos de iluminação — como olhos cegos que começam a enxergar;”.

Estes lampejos súbitos como uma descarga elétrica (*choque*) podem nos remeter a uma *experiência* atribuída a um espaço externo onde parecemos não *pensar*, como em “sonhos [que] pensam essencialmente por meio de imagens” visuais e ou sonoras e constroem uma *situação* a partir dessas imagens, (Freud 1900/1996, p. 85), fora da esfera da vontade. Estas imagens oníricas seriam representações de objetos numa *outra cena*, produzida por um *aparelho mental*.

A tese de Goyes Narváez (2015) relata o quanto Dostoievski é o escritor preferido de Tarkovski, escritor de cabeceira, que afirma a forte influência das recordações de infância na

constituição do homem. Também que a lógica da poesia similar à do sonho é igual aos acontecimentos da vida, pois não há nada mais fantástico e inverossímil que a realidade. Esta afirmação atribuída a Dostoievski evoca o aforismo lacaniano: “a realidade tem estrutura de ficção”.

As recordações de infância que Tarkovski produz como imagens em *O espelho* foram discutidas por Moraes (2006), Lucena (2013) e Goyes Narváez (2015), dentre outros.

Neste texto, concentramos nas questões do *déjà vu* que é abordado tanto associado ao devaneio de Ignat, quanto à volta de Maria, mãe de Andrei, à Gráfica/Tipografia.

Após a sensação de *déjà vu* de Ignat, sua mãe, Natalya sai de casa e o menino inicia um devaneio, em que aparece uma personagem, que associamos à Maria Timofeievna (personagem de Dostoievski), uma mulher manipuladora, que ficava horas sentada lendo cartas, e olhando um espelho. A ausência da mãe produz no filho um desprazer de ficar sozinho em um apartamento vazio. O devaneio, acompanhado de um susto, com a aparição da mulher, que também ordena a Ignat pegar em livros proibidos pela mãe Natalya, nos remete a uma nova experiência de passividade do personagem Ignat, tal como uma compulsão à repetição, que Freud (1920/2006) associa à neurose de destino a qual ultrapassa *o princípio do prazer*.

Encontramos uma constante referência, nos trechos do filme que analisamos, à percepção por *choque* de vivências de *déjà vu* que segundo Walter Benjamin (1987) ocorre quando um instante penetra em nossa consciência como algo já vivido, na forma de um som, um rumor, uma palavra, um palpar.

Parece-nos que Tarkovski compartilha da afirmação de Benjamin (1989, p. 125) de que a percepção sob forma de *choque* é o princípio formal do filme como obra de arte. Nele as imagens impõem uma visibilidade autoritária e fragmentada, diferentemente da contemplação estática de um quadro renascentista que propiciaria uma percepção da *aura*. Para Benjamin a “aura” circunda a produção artística e revela sua singularidade. Com o advento do cinema, que implica na reprodutibilidade técnica da arte, a “aura” se dilui nas cópias produzidas e a qualidade de objeto único e individual perde seu caráter sagrado.

5. A VISÃO DA ADORMECIDA NO FILME *O ESPELHO* DE TARKOVSKI

Propomos neste texto que a cena da levitação de Maria⁴⁷, no filme *O espelho* de Tarkovski (1974), seria a de um sonho de angústia, a partir da comparação com a cena representada na pintura de Füssli *The Nightmare* (1791) comentada, no ensaio de Starobinski (1972) *La vision da la dormeuse*. Como metodologia, empregamos o anacronismo que se expressa como irrupção de memória temporal, segundo discussão de Silva (2013), ultrapassando a linha evolucionista da história da arte com diferentes tecnologias de representação de imagens que sobrevivem no tempo.

A ilustração de Füssli *The Nightmare* (figura 7) retrata um sonho de angústia e inclui a sonhadora e seu sonho. Vemos a personagem dormir e vemos ao mesmo tempo aquilo que ela vê em seu sonho. Quem sonha é uma mulher jovem; o quadro equivale à narrativa do sonho de alguém. Mas o sonhador seria também o pintor e com ele os que olham para o quadro e se tornam cúmplices do tratamento dado à figura feminina: deitada sobre o dorso recurvado, abdômen elevado, braços relaxados, com uma criatura a pressionar seu peito, quase a lhe sufocar. As formas atribuídas a esta criatura sobrenatural são incontáveis: gato, macaco, pássaro, demônio. Para Starobinski (1972), este quadro é uma ilustração de um conceito de pesadelo ligada tanto à imaginação popular quanto a sua face médica que atribui ao pesadelo sensação de sufocação. A representação do sonho de angústia carregaria a convicção de seu destinatário, leitor ou espectador e seria uma *imitação* e não uma simples definição ou explicação. Um sonho bem *imitado* daria ao espectador o sentimento do “*déjà vu*”, da verdade onírica, da probabilidade na experiência do irreal, pouco importando se o pintor ou o poeta evoquem uma experiência pessoal original ou uma imagem literária primordial.

Assim como o sonho, as obras de arte figurativas *imitam* os objetos que representam, e fornecendo esta *imitação*, elas fazem outra coisa desses objetos. No Seminário 7, *A ética da psicanálise*, Lacan (1997) comenta que “quanto mais o objeto é presentificado enquanto é *imitado* mais abre-nos ele esta dimensão onde a ilusão se quebra e visa outra coisa”, renovando a relação com o real e “projetando uma realidade que não é absolutamente a do objeto representado” (p. 176). Seria talvez o despertar de uma nova realidade que “fulgura o

⁴⁷ https://www.youtube.com/watch?v=GvstpOGFZPE&index=8&list=PLJs_eYUbrQd249rD74IZLEojhfGr0VAS0

chamado da memória do sonho” (Didi-Huberman, 2014, p. 193) e considera o que nos olha verdadeiramente no que vemos.

Na obra de Füssli, a imaginação do pintor é submetida ao texto poético e aos objetos culturais pré-existentes. Ela é o prolongamento de leituras e não de criações originais, sendo difícil discernir entre o que lhe pertence e o que pertence aos dados literários que ele interpreta. São as lembranças de Homero, de Shakespeare, que se tornaram figuras, nos diz Starobinski (1972). A obra passa da generalidade dos livros à particularidade da cena privada. Füssli transporta a objetividade do texto à subjetividade da visão. A ilustração dá uma visão ao que a poesia fala.

A prevalência do desenho sobre a cor é um dos aspectos essenciais da arte neo clássica que pretende se ligar aos mestres italianos do ideal (como Raphael, Miguel Ângelo e da Vinci), ou crendo atingir a verdadeira fonte dos modelos helênicos. É a doutrina da nostalgia e da reminiscência que além de modelos culturais deseja remontar às realidades eternas segundo a via sugerida por Platão e os neo platônicos. O traço, o contorno, a perspectiva tem um papel capital por suscitar a reminiscência (ou *fausse reconnaissance*) que nos faz experienciar o *déjà vu* onírico. Os objetos, as figuras, os lugares são representados em sistemas de relações insólitas que parecem compor o pano de fundo de nossos sonhos. O estudo dos sonhos e das obras de arte, desde Freud, permite (assim como os casos clínicos), acesso a vias régias do Inconsciente/A Outra Cena.

No filme *O espelho* (1974) a cena da levitação de Maria nos evocou a pintura *The nightmare* de Füssli. Nesta cena, em preto e branco, para evidenciar um mundo segundo, sem seus atributos de realidade, privado do sol do dia verdadeiro, dócil ao ditado pelo desejo, Tarkovski retira os acidentes da matéria como a cor, segundo a via sugerida por Platão (1963). As lembranças desta outra realidade seriam as reminiscências obtidas não pelos sentidos mas pelas ideias e a demonstração da existência destas realidades imutáveis contempladas antes do nascimento é desenvolvida no diálogo *Fédon*. São também reminiscências as causas dos sofrimentos dos histéricos, nos diz Freud (2003) e Lacan (1997), aproxima os mecanismos do sofrimento histérico à produção artística que se caracteriza por uma organização em torno de um vazio, que permanece no centro.

Maria dorme e levita com os cabelos soltos. Um tecido envolve seu corpo; braços e pernas estão desnudos. O marido, aparentemente em transe, a observa. Pergunta se ela se

sente mal. As palavras ecoam, mas ele não as articula e responde como se falasse pelo pensamento. O diálogo se dá através das ideias. Acima do corpo adormecido e suspenso de Maria, aparece um pássaro voando. É um ser sobrenatural do pesadelo presenciado por Arseni, pelo cineasta (Tarkovski) e pelos espectadores.

No diálogo “telepático” entre Arseni e Maria (1h 32’ 50”-1h 33’ 48”), as seguintes frases são ouvidas pelo espectador:

não é nada, tenha calma, tudo vai se arranjar. (voz em *off* de Andrei)

É pena que só te veja em momentos difíceis (voz de Maria)

Está me ouvindo? (voz de Maria)

Estou livre de peso (voz de Maria)

Estás bem, Marouska, te sentes mal? (voz em *off* de Andrei)

Na face de Arseni reencontramos a expressão paroxística (em choque) da presença ante a ausência da adormecida, olhos femininos fechados, olhos masculinos abertos.

Starobisnki (1972) na cena do pesadelo de Fussli comenta a face do cavalo que teria uma expressão paroxística e uma sobre presença que corresponde à ausência da adormecida. As oposições são assim marcadas: olhos femininos fechados, olhos do cavalo abertos, inexpressividade e expressividade. O cavalo vem de fora e força o espaço interior: a aparição da cabeça e do pescoço na fenda das cortinas é uma violação. Quanto ao corpo do cavalo, ele fica na noite exterior.

O sonho de Maria ocorre no filme *O espelho*, após a personagem ter sido colocada na contingência de decepar a cabeça de um galo para a janta da mulher do médico. Maria, então, fecha os olhos, numa expressão em que se misturam exaustão e horror pelo ato executado que evoca a castração (figura 8).

No início do plano seguinte, quem está de olhos abertos como que em *choque* é Arseni, que faz parte do sonho de Maria, e também a vê sonhando (figura 9).

O sonho de angústia, segundo Freud (1900/1996) na *Interpretação dos sonhos*, representa um desejo recalçado, mas com um disfarce insuficiente ou sem disfarce, acompanhado por angústia que o interrompe. Aí a angústia ocupa o lugar da distorção onírica (p. 690). Freud comenta que não há nada de contraditório na ideia de que a angústia possa

constituir realização de desejo (p. 608). Seria ainda instrutivo também mostrar que se um sintoma é formado para evitar a erupção da angústia (p. 609), um sonho também faria este papel. Ainda nos diz que angústia neurótica provém de fontes sexuais. A interpretação de Starobinski (1972), seguindo sugestões de Freud e Jones atribui à ilustração de Füssli a realização angustiante de um desejo incestuoso.

Anzieu (1972) comenta um autêntico sonho de angústia “da mãe adormecida e dos personagens com bico de pássaro” que Freud teve aos sete ou oito anos de idade e que somente trinta anos depois submeteu à interpretação. Na descrição freudiana lê-se:

Foi um sonho muito vívido, e nele vi minha querida mãe, com uma expressão peculiarmente serena e adormecida no rosto, sendo carregada para dentro do quarto por duas (ou três) pessoas com bico de pássaro e depositada sobre o leito (Freud, 1900/1996, p. 611).

Segundo Anzieu (1972) este é o único sonho da infância de Freud descrito na “Interpretação dos Sonhos”. A fonte cultural do sonho seria a *Bíblia de Phillipson*, com ilustrações de deuses egípcios com cabeças de pássaros. Há associações de ideias sobre uma palavra grosseira de conotação sexual pronunciada pelo filho de um zelador, a visão do avô agonizante e finalmente uma interpretação do sonho a partir da elaboração secundária. O filho do zelador tinha o hábito de brincar com as crianças no campo em frente à casa. Chamava-se Phillippe, como um irmão mais velho de Freud, e pronunciara a palavra *vögel* que designa o comércio sexual, semelhante a *Vögel* (pássaro) ilustrada pelas cabeças de pássaro. A expressão da mãe no sonho era como a do avô que alguns dias antes entrara em estado de coma. A interpretação por elaboração secundária é que a mãe morrera. Freud acorda e desperta os pais; a angústia cessa ao ver a mãe viva, mas pode trazer de volta, pelo efeito de supressão, um desejo obscuro, sexual que encontrou sua expressão no conteúdo visual do sonho. A criança que tem o sonho (Sigismund) não aparece no conteúdo manifesto, o que significa o interdito do incesto. Há apenas a mãe e dois (ou três) outros personagens. A figura 15 da *Bíblia de Phillipson* (figura 10) que Freud recebeu de seu pai, aos sete anos, representa o conteúdo manifesto do sonho. Anzieu (1972) atribui a este livro a influencia no gosto pelo Egito, seus objetos e também a identificação de Freud a José, intérprete de sonhos.

Há ainda, um valor simbólico do pássaro para Freud (Anzieu, 1972), do abutre que ele vai encontrar em uma lembrança de infância e em um quadro de Leonardo da Vinci. Na coleção de antiguidades de Freud, Eva Rosenfeld (citada por Anzieu, 1972, p. 147) encontrou um deus egípcio com cabeça de falcão e um barco fúnebre, materializando as imagens de seu sonho de angústia. A lembrança de infância de Leonardo da Vinci, de um abutre que fustiga -

lhe os lábios com a cauda, significaria segundo Freud (1910/2006) que a criança tinha conhecimento da ausência do pai e se sentia solitário junto à mãe, simbolizada pelo abutre que no antigo Egito representava a maternidade. Freud (1910/2006) faz um estudo detalhado da obra *Sant'ana e dois outros* (da Vinci, 1513) e comenta que a tentativa de separar Ana e Maria, traçando o contorno de cada uma delas é infrutífero pois estão fundidas entre si, como figuras mal condensadas de um sonho. Além disso, na roupagem de Maria, de composição e arranjo confusos, aponta que Oskar Pfister descobriu o contorno de um abutre, símbolo da maternidade, cuja cauda chega até a boca da criança que seria o próprio Leonardo (figura 11).

Tarkovski apresenta uma grande predileção pelas obras de Leonardo da Vinci. Referências a estas obras são abundantes no filme *O espelho* e o cineasta atribui esta predileção ao fato que as imagens de Da Vinci podem ser percebidas de forma ambígua ou contraditória, sendo impossível de falar da impressão final de seus retratos e mesmo se são simpáticos ou desagradáveis. Situam-se mais *além do bem ou do mal* (Tarkovski, 2010, p. 127).

Voltando à cena da levitação, nos perguntamos: quem sonha? A mãe, Maria, o pai Arseni, o filho cineasta, ou todos nós que vemos a cena? A mãe está livre de peso, o pai tem um semblante em choque, o pássaro sobrevoa a personagem que levita e o cineasta ao filmar a cena, narra seu sonho como Füssli ao pintar *The Nightmare*.

Freud em *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância* (1910/2006, p. 131), diz que a expressão mais comum, em alemão, para a atividade sexual masculina é *vogeln* ['passarear']. Nos sonhos, o desejo de voar representa verdadeiramente a ânsia de ser capaz de realizar o ato sexual, desejo que surge nos primeiros anos da infância. A partir de uma lembrança de Leonardo da Vinci, Freud comenta que estas surgem quando a infância acaba, sofrem então alterações e não são diferenciáveis das fantasias. Estas lembranças gravam os elementos mais importantes do desenvolvimento mental. A libido no período de curiosidade sexual infantil, após intensa repressão, pode escapar tanto da inibição do pensamento quanto do pensamento neurótico compulsivo, sendo então sublimada desde o começo em curiosidade e pulsão epistemofílica.

Caberia aqui também apontar a primeira lembrança de infância de Tarkovski (2010), aos quatro anos de idade, descrita em *Esculpir o Tempo*: “Mamãe, veja ali um cuco!” (p. 29). O pássaro apontado se trata daquele que marca o tempo.

5.1 PÓS ESCRITO:

Este texto foi apresentado na XVI Jornada Corpolingagem e VIII Encontro Outrarte na Unicamp em Novembro de 2016.

Das perguntas feitas após a comunicação, destacamos algumas questões que foram alvo de discussão e nos fizeram seguir trabalhando em torno do tema deste artigo.

O método anacrônico descrito por Silva (2013) decorre da experiência do fotógrafo Arthur Omar na sua reflexão sobre o processo criativo. No Afeganistão, ao retratar crianças brincando em um cemitério *sufi*, nos arredores de Cabul, ele encontrou-se com a estranheza absoluta, em um lugar perfeito para o surgimento de imagens fantasmas que sobrevivem no tempo. Das fotos obtidas, bem na borda de uma delas, chamou atenção, em especial, a imagem de uma menina. Ampliou este detalhe da foto e com surpresa viu surgir uma imagem familiar “era uma menina de casaco marrom, lenço azul na cabeça e um brinco de pérola na orelha....Olhando para ele, sem que ele a tivesse percebido naquele instante vertiginoso em que a fotografia acontece”. “Omar foi tragado”, nos diz Silva (2013, p. 59) pela experiência do tempo soprado de volta e pelo olhar da *Moça com brinco de pérola* de Johannes Vermeer (1665). Omar fotografou uma imagem sobrevivente no tempo segundo um atravessamento de elementos visuais, ou não, que aparece em outros tempos, anacronizando a história. Passado presente e futuro compartilham estas imagens atemporais o que em alguma medida nos permite transpor esta característica e aproximá-las às imagens inconscientes e atemporais dos sonhos que, por sua vez, não são cronologicamente organizadas, e não são afetados pelo tempo.

Assim, a leitura do texto de Starobinski (1972) *La vision de la dormeuse* que é um ensaio sobre a obra pictórica de Füssli, *The Nightmare* (1792), provocou uma experiência de fluxo de elementos visuais para a cena da levitação de Maria, no filme *O Espelho* (1974) de Tarkovski. Nesta cena do filme, em que Tarkovski filma um sonho que pode ser dele mesmo, de Maria, de Arseni, ou do espectador, aparece um elemento — um detalhe — um pássaro que sobrevoa a adormecida, uma criatura sobrenatural. É um pássaro (ou dois) — elemento (s) que também aparece no primeiro sonho de Freud, descrito como de angústia na *Interpretação dos Sonhos* — o da mãe adormecida e os personagens com bico de pássaro.

Outra questão cuidadosamente apontada após a exposição desta comunicação foi quanto à correta pronúncia e escrita de *Vögel* (pássaro) e *vogeln* (passarear), duas palavras do alemão austríaco da época de Freud.

Finalmente, a última questão levantada foi quanto à dimensão de resto da letra, resto de tudo o que havia sido dito e para além do sentido dos sonhos e das falas. Este resto reverbera como uma aliteração a partir do ensaio *La vision de la dormeuse*, que evocou a *cena de levitação de Maria*, do filme de Tarkovski, onde o detalhe do pássaro, *Vögel*, que ao “passarear”, *vogeln*, no sonho de angústia de Freud, e nas lembranças de infância de Leonardo da Vinci, decanta como uma letra que ainda aparece numa imagem sobrevivente no tempo, a *Moça de Vermeer*.

Concluimos com uma frase de Lacan (2003a) motivado pelo texto literário de Marguerite Duras: “que a prática da letra converge com o uso do inconsciente é tudo de que darei testemunho”.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tarkovski, neste filme, ao compartilhar da *estética do choque*, com Walter Benjamin, parece responder à pergunta — “de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para a qual o choque se tornou a norma?” (Benjamin, 1989, p. 110). A estética do choque atribui à descrição cinematográfica da realidade pelo cinema através do efeito de choque, com suas sequências de imagens, ser o objeto, mais importante, na atualidade, “daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética” (Benjamin, 1996, p. 194.).

A estética como teoria das qualidades do sentir não é onde opera o analista. Ele opera em outras camadas da vida mental, e pouco tem a ver com os impulsos emocionais dominados e inibidos que fornecem material de estudo da estética (Freud, 1919). Entretanto, ocasionalmente o analista pode ocupar-se com temas da estética, como o fez Freud com o tema do estranho.

Tratamos, na análise de *O espelho*, das afinidades entre o Trabalho do sonho e o Trabalho do filme, assunto que concerne à psicanálise, mas que também é objeto da estética por ser o filme uma obra de arte, conforme teorizado por Walter Benjamin. Segundo este autor, no filme, a percepção sob a forma de *choque* se impõe como princípio formal, em função da apresentação de imagens de forma autoritária e fragmentada interrompendo a associação de ideias do espectador, contrariamente à apreciação de um quadro. Trata-se de *substituir a causalidade narrativa* por outro tipo de articulação que no caso do filme de Tarkovski, é poética.

Para o cineasta, o cinema é a mais verdadeira e poética das formas de arte; a poesia seria uma consciência de mundo, uma forma específica de relacionamento com a realidade, e o artista, aquele capaz de perceber a organização poética da existência.

As imagens do filme de Tarkovski seriam próximas daquelas que resultam de uma regressão, as dos sonhos, e constituem alucinações e visões; são provenientes de pensamentos que se ligam a lembranças suprimidas ou que permaneceram inconscientes (os únicos pensamentos que são transformados em imagens, segundo Freud).

Walter Benjamim (1989) no ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire* ao se pergunta de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para a qual o *choque* se tornou a norma, enfatiza o paradoxo de que emprestar aos acontecimentos um caráter de *choque* subtrai estes acontecimentos do contexto da experiência. O vivenciado como *choque* em sentido restrito e incorporado ao acervo consciente seria estéril para a experiência poética.

Tarkovski argumenta que haveria uma diferença entre filmar sonhos como articulações poéticas e sonhos como truques cinematográficos e para reproduzir a lógica do sonho, a lógica da poesia, recorreu às lembranças. Nestas lembranças a memória é a responsável pela poesia, por encobrir aquilo que lhe deu origem. A memória traria uma lembrança poética.

Estas lembranças poéticas em alguma medida se aproximam das *Lembranças Encobridoras* nas quais “existe uma notável escolha feita pela memória entre os elementos da experiência” (Freud, 1899/1996 p. 290) vivida. A escolha se dá como resultante entre forças opostas, uma que encara a importância da experiência, e outra que resiste e desloca esta lembrança. Freud, nestas citações, aponta que as lembranças poéticas se originam menos no que foi vivenciado do que no que foi fruto de um encobrimento, dissimulação.

No livro *Esculpir o tempo*, encontramos equivalências entre o *Trabalho do sonho* e o trabalho do diretor do filme: entre a condensação e a montagem, entre o deslocamento e a escolha das imagens artísticas que segundo Tarkovski são sempre metonímias, substituições. Quanto à figurabilidade, no cinema, a criação de imagens é regida pela dinâmica da revelação, em lampejos súbitos de iluminação, e a elaboração secundária encontra uma analogia no *mise en scène* que serve para expressar o significado do que está acontecendo.

Assim, se no cinema a percepção sob a forma de *choque* característica da vivência se impõe como princípio formal, em função da apresentação de imagens de forma autoritária e fragmentada interrompendo a associação de ideias do espectador, a poesia do filme de Tarkovski está fundamentada em uma experiência inconsciente de pensar por imagens que, segundo Freud (1923/2012, p. 26) estaria mais próximo dos processos inconscientes do que pensar em palavras, sendo também mais antigo. Além disso, estas imagens constituem plano sequências de longa duração, que ampliam o tempo.

Desta forma, Tarkovski dá mostras de que a poesia do seu cinema pode estar fundamentada numa experiência, para a qual o *choque* se tornou a norma, respondendo o

questionamento de Walter Benjamin (1989, p. 145) que encontrou em Baudelaire a sensação do moderno: elevar a vivência à categoria de experiência.

É na fotografia que encontramos os precursores das imagens de *O espelho*. Na narrativa, *Je vis avec ta photographie*, Tarkovski relata uma visita à Mãe, descreve fotografias da família obtida pelo *Photocor* do tio Liova que retratou toda a sua infância. Enfatiza nestas fotos o caráter de imagens em que o passado não é sucedido pelo presente, mas se conserva e coexiste com ele, salientando a atemporalidade das fotos. Comenta também o caráter enganador e contraditório destas fotos e substitui nas descrições das mesmas, a realidade externa pela realidade psíquica.

Walter Benjamin (1996, p. 94), atribuiu à fotografia revelar “esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional”, diz ainda que, “os múltiplos aspectos da realidade que o aparelho pode registrar situam-se fora do espectro da percepção sensível normal” ampliando o alcance da consciência que chama de *mémoire volontaire* (memória voluntária). Estas imagens saciariam o olhar.

Por outro lado, se as fotos de Tarkovski apresentam semelhanças às imagens dos sonhos, imagens inconscientes, atemporais, enganadoras e que retratam a realidade psíquica do cineasta, elas seriam de outra ordem. Poderiam ser associadas às imagens resultantes de uma memória involuntária (inconscientes) que se distinguem pela aura que possuem e que os olhos não se fartam de ver, apesar de produzidas por um dispositivo técnico. Assim, ao invés de contribuir para o “declínio da aura” (Benjamin, 1989, p. 139), estas imagens poderiam ser investidas do papel de revidar o olhar, isto é, emanariam uma aura, já que “Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do papel de revidar o olhar” (p. 140).

Tarkovski, neste filme, deixa acessível o que fala por trás dele: as lembranças de infância, lembranças encobridoras, os sonhos e fantasias ou devaneios associados às tradições culturais russas, a Dostoievski, a Puchkin, e as influência de cineastas como Bergman e Buñuel. O cineasta transmite a ideia de inconsciente pela condensação e deslocamento de representações, segundo processos que não são cronologicamente organizados, entremeando o passado e o presente do narrador, substituindo a realidade externa pela realidade psíquica segundo um processo de escolha de imagens que amadurecem como um fruto e exigem uma forma de expressão.

A associação da misteriosa dama do devaneio de Ignat à Maria Timofeievna baseia-se numa reminiscência evocada ao ler um trecho de *Os Demônios* (Dostoievski, 2016), leitura esta, direcionada pela personagem Liza, ao apontar semelhanças entre as duas Marias: a mãe de Andrei e a Timofeievna, no plano sequência que se passa na gráfica/tipografia. Também esta suposição se baseia nas frequentes citações de Dostoievski em *Esculpir o Tempo*; em especial as obras *O Idiota* e *Os Demônios*. A tese de Goyes Narváez (2015) relata o quanto Dostoievski é o escritor preferido de Tarkovski, escritor de cabeceira, que afirma a forte influência das recordações de infância na constituição do homem. Também que a lógica da poesia similar à do sonho é igual aos acontecimentos da vida, pois não há nada mais fantástico e inverossímil que a realidade.

Tarkovski (2010) diz que “a criação de imagens é regida pela dinâmica da revelação. — Trata-se de uma espécie de lampejos súbitos de iluminação — como olhos cegos que começam a enxergar” (p. 44). Estes lampejos súbitos como uma descarga elétrica (*choque*) podem nos remeter a uma *experiência* atribuída a um espaço externo onde parecemos não *pensar*, como em “sonhos [que] pensam por meio de imagens” visuais e ou sonoras e constroem uma *situação* a partir dessas imagens, (Freud 1900/1996, p. 85), fora da esfera da vontade. Estas imagens oníricas seriam representações de objetos.... numa *outra cena*, produzida por um *aparelho mental*.

Nesta dissertação, concentramos nas questões do *déjà vu* que é abordado tanto associado ao devaneio de Ignat, quanto à volta de Maria, mãe de Andrei, à tipografia.

Após a sensação de *déjà vu* de Ignat, sua mãe, Natalya sai de casa e o menino inicia um devaneio, em que aparece uma personagem, que associamos à Maria Timofeievna (personagem de Dostoievski), uma mulher manipuladora, que ficava horas sentada lendo cartas, e olhando um espelho. Mas é também como um espelho que Tarkovski se coloca no filme, onde só ouvimos sua voz quando as personagens de sua mãe e sua esposa falam com ele. Tornar-se um espelho é como Baudelaire exprime o desespero da passividade do reflexo, comenta Starobinski (1989) no texto *La mélancolie au miroir*.

Encontramos uma constante referência, nos trechos do filme que analisamos, à percepção por *choque* de vivências de *déjà vu* que segundo Benjamin (1987) ocorre quando um instante penetra em nossa consciência como algo já vivido, na forma de um som, um rumor, uma palavra, um palpitar. Mas este instante, como que já tendo sido vivenciado, é uma fantasia inconsciente nos diz Freud (1901/1996, p. 260) uma ilusão que buscamos aceitar como pertencente ao nosso Eu. Desta forma, Tarkovski eleva a vivência da percepção de um

momento inconsciente (esquecido e despercebido) que o passar do tempo faz retornar a um fato real, à categoria de experiência, se equiparando a Charles Baudelaire, que Benjamin (1989) considera *Um lírico no auge do capitalismo*.

O devaneio de Ignat poderia tanto ser uma homenagem quanto uma *reminiscência* cinematográfica das figuras literárias de Proust, que desenvolve todo um devaneio a partir de uma xícara de chá. Quando a dama misteriosa ordena a Ignat que vá abrir a porta, repousando a xícara sobre o pires, e levantando da poltrona. Ignat vai abrir a porta e não há ninguém. Ele fecha novamente a porta. Ao voltar à sala, as duas mulheres haviam desaparecido. No roteiro não há referência à evaporação da água de condensação da xícara de chá que, portanto, foi acrescentado depois, para talvez mostrar que o evento teve materialidade. O comentário de Costa (2015, p. 149) sobre impossível na escrita de Proust, em alguma medida, diz algo deste trecho do filme: “o encontro do infinito – o sempre aberto – e o gozo do instante.... onde a produção da narrativa (diegese) cria para o leitor (espectador) as condições de uma experiência de percepção no interior mesmo da linguagem cinematográfica”.

A partir da cena de levitação de Maria, desenvolvemos o escrito do quinto capítulo desta dissertação. Desta cena repercute o caráter de “aura” que Benjamin (1989, p. 140) atribui a uma coisa (no caso, imagem) ”o papel de revidar o olhar”. Assim, a leitura do texto de Starobinski (1972) *La vision de la dormeuse* que é um ensaio sobre a obra pictórica *The Nightmare* (Füssli, 1792), provocou uma experiência de fluxo de elementos visuais para a cena da levitação de Maria, no filme *O Espelho* (1974) de Tarkovski. O efeito foi retroativo, regressivo: do ensaio de Starobinski ao quadro de Fussli, voltamos à cena de Tarkovski.

Num sonho que pode ser dele mesmo, de Maria, sua mãe, de Arseni, seu pai, ou do espectador, aparece um elemento— um detalhe — um pássaro que sobrevoa a adormecida. É um pássaro (ou dois) — que também aparecem no primeiro sonho de Freud, descrito como de angústia na *Interpretação dos Sonhos* — o da mãe adormecida e os personagens com bico de pássaro e nas lembranças de infância de Leonardo da Vinci. Tarkovski apresenta uma grande predileção pelas obras de Leonardo da Vinci e atribui esta predileção ao fato que as imagens de Da Vinci podem ser percebidas de forma ambígua ou contraditória, sendo impossível de falar da impressão final de seus retratos e mesmo se são simpáticos ou desagradáveis. Situam-se mais *além do bem ou do mal*.

A metáfora do pássaro, *Vögel* (pássaro em alemão), também aparece nas cenas finais do filme. Há uma grande sala com mesa, alguns espelhos nas paredes, um biombo que encobre a cama onde o alguém está deitado e três personagens discutem a situação do doente como na cena da junta de três médicos (Dr. M., Otto e Leopold) que examinam Irma, no sonho de Freud. O cenário, os três personagens que conversam sobre as causas da doença na garganta (angina) e da culpa do doente, o caráter sem importância da doença e a gravidade das sequelas, aproximam o sonho/filme de Tarkovski do sonho de Freud (1900/1996, p. 141). O pássaro que jaz ao lado do doente é impulsionado ao voo. Poderíamos atribuir ao pássaro, a metáfora da alma, que se desprende do corpo e escapa voando, evocando a liberdade e a realização de desejo, desejo de ser um poeta do cinema, da *Obra de arte da era da ...reprodutibilidade técnica*. Na epígrafe do livro *Le temps scellée* (Tarkovski, 2014), o editor Philippe Rey colocou o comentário que Arseni, o pai do cineasta fez após ter apreciado a estreia de *O espelho*: “Andrei, não são filmes o que tu fazes...”

Andrei, ce ne sont pas des films que tu fais...

Conversation avec mon père, après la première du Miroir

(Tarkovski, 2014)

REFERÊNCIAS

- Anzieu, D. (1972). Étude littéraire d'un rêve de Freud. In Pontalis, J.B. (Org.) *L'espace du rêve* (pp. 135-162). Paris: Gallimard.
- Aronson, O. (2016). Andrei Tarkovski a economia do plano sequência. In Jallageas, N. & Barros, E. (Eds.) *Panorama Tarkovski*. São Paulo: Kinoruss.
- Arrivé, M. (2000). Lacan Gramático. *Ágora*, 3(2), 9 - 40. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/agora/v3n2/v3n2a01.pdf>.
- Aumont J. (1995). *A Estética do Filme*. São Paulo: Ed Papirus.
- Baglivo, D. (1984). *Tarkovski's meeting in Italy : 'Il cinema è un mosaico fatto di tempo'* [vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yStwknuAe3k>
- Baudry, J. L. (1983). Os Efeitos ideológicos dos aparelhos de base In Xavier, I. (Org.), *A experiência do cinema* (pp. 383-400). Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Bellour, R. (2000). The unattainable text. In R. Bellour (Org.), *The analysis of film* (B. Brewster, Trad.) pp. 21-27 [1975]. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Benjamin, W. (1987). Infância em Berlim. In *Rua de Mão Única. Obras escolhidas*; v. 2. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1989). *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas*; v.3. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1996). *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*; v.1. São Paulo: Brasiliense.
- Bloch, Ernst (2005). *O Princípio Esperança*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj Contraponto.
- Bologne, J.C. (1989). *Les Grandes Allusions, Dictionnaire commenté des expression d'origine littéraire*, Paris: Larousse.
- Carlson, B. (2014) Experiencing the Optical Unconscious *Peer Reviewed Proceedings of 5th Annual Popular Culture Association of Australia and New Zealand (PopCAANZ)*, Hobart, 18-20 June, 2014, pp. 196-202. Recuperado de <http://popcaanz.com/conference-proceedings-2014/>.
- Ceccarelli, P. R. (2012). Considerações Sobre a Pesquisa em Psicanálise. In Melo & Júnior (Orgs.) *Psicologia: diálogos contemporâneos* (p. 137-146). Curitiba: CRV.
- Cervera, C. (1998). As relações entre corpo e alma na teoria do conhecimento de Platão: uma leitura da partir do Fédon. Dissertação (Mestrado) Área de Concentração: Filosofia. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Costa, A. M. M. (2006), *Sonhos*. Rio de Janeiro: J. Zahar.

- Costa, A. M. M. (2015). *Litorais da Psicanálise*. São Paulo: Editora Escuta.
- Cozarinsky, E. (1999). *Andrei Tarkovski, poésie et vérité* [Video] disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=cNtl5I2zYgY>
- D'Agord. M. R. de L., Barbosa, M. R. de O.; Hasan, R. & Neves, R. C. (2013, set). O duplo como fenômeno psíquico. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 16 (3), 475-488.
- D'Agord. M. R. de L., Cavalheiro, R., & Hasan, R. (2015, março). Dos modelos à função crítica. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 18 (1), 152-166.
- Dadoun, R. (2000). Utopie: l'émouvante rationalité de l'inconscient In Barbanti, R. & Fagnat, C. (Orgs.) *L'art au XXe siècle et l'utopie, Réflexions et expériences*. France: L' Harmattan.
- Deleuze, G. (2005). *A imagem – tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- De Oliveira, C. (2015). História e Documentário no Cinema de Andrei Tarkóvski. *Revista de Literatura e Cultura Russa*, 1(1), 35-47.
- Didi-Huberman, G. (2014). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.
- Dostoievski, F. (2011). *O duplo*. Rio de Janeiro: Editora 34 (originalmente publicado em 1846)
- Dostoievski, F. (2013). *Os demônios*, São Paulo: Editora 34. (originalmente publicado em 1871)
- Dunker, C. I. L. (2014). Construção e montagem da sessão em psicanálise In Dunker, C. I. L. & Rodrigues, A. L.(Dir.) *Montagem e interpretação: direção da cura*. São Paulo: nVersos.
- Freud, S. (1935). *Interpretação dos sonhos e outros ensaios* (1901). Rio de Janeiro: Guanabara.
- Freud, S. (1969). Observações sobre o amor transferencial. In ____ *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, V. XII: O caso de Schereber artigos sobre a técnica e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago. (originalmente publicado em 1915[1914]).
- Freud, S. (1976). O estranho. *Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas* (Vol.17, pp. 275-318). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1919).
- Freud, S. (1976). Uma recordação de infância de *Dichtung und Wahrheit*. In ____ *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, V. VXII: Uma Neurose Infantil e outros trabalhos (1917-1919). Rio de janeiro: Imago.

- Freud, S. (1989). Fragmento da análise de um caso de histeria. In J. Strachey (Ed.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, Vol. 7. (pp. 12-115). Rio de Janeiro, Imago. (Originalmente publicado em 1905 [1901]).
- Freud, S. (1991). Acerca del *Fausse reconnaissance* («*déjà raconté*» en el curso del trabajo psicoanalítico. Sigmund Freud *Obras completas* V. 13 Buenos Aires: Amorrortu. (Trabalho originalmente publicado em 1914).
- Freud, S. (1996). O Moisés de Michelangelo. In _____ *Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, 13. Rio de Janeiro: Imago. (originalmente publicado em 1914).
- Freud, S. (1996). *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de S. Freud, v. VI. Rio de Janeiro: Imago. (originalmente publicado em 1901).
- Freud, S. (1996). *A Interpretação dos sonhos* (primeira parte) Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 4. Rio de Janeiro: Imago (originalmente publicado em 1900).
- Freud, S. (1996). *A Interpretação dos sonhos* (segunda parte) Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 5. Rio de Janeiro: Imago (Trabalho originalmente publicado em 1900).
- Freud, S. (1999). Suplemento metapsicológico a teoria dos sonhos. In S. Freud, *Artigos sobre Metapsicologia*. Rio de Janeiro, Imago. (Originalmente publicado em 1917).
- Freud, S. (2003). *Cinco lições de psicanálise: Contribuições à psicologia do amor*. Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (2006). Construções em análise In S. Freud, *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XXIII: Moisés e o monoteísmo, Esboço de Psicanálise e outros trabalhos (1937-1939). Rio de Janeiro: Imago. (originalmente publicado em 1937).
- Freud, S. (2006). Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância. *Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, 11. Rio de Janeiro: Imago (Trabalho originalmente publicado em 1910).
- Freud, S. (2006). Mais Além do princípio do prazer [1920] In: Freud. S., *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*, volume II: 1915-1920. Rio de Janeiro: Imago, pp 123-198. (Originalmente publicado em 1920).
- Freud, S. (2006). O inconsciente. [1915] In: _____ *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*, volume II: 1915-1920. Rio de Janeiro: Imago, pp 13-74.
- Freud, S. (2010). Revisão da teoria do sonho In _____ *O mal-estar da civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos* (1930/1936) São Paulo: Companhia das letras, p. 126.

- Freud, S. (2010). Um distúrbio de memória na acrópole [1937] In Freud, S. *Obras Completas* v.18. São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (2013). *A Interpretação dos sonhos* (primeira parte) Porto Alegre, RS: L&PM (originalmente publicado em 1900).
- Freud, S. (1996). Lembranças encobridoras In ____ *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, V.III: Primeiras publicações psicanalíticas (1893-1899). Rio de Janeiro: Imago. (originalmente publicado em 1899).
- Freud, S. (2010). Acerca de uma visão de mundo In: ____ *Obras Completas*, v. 18: O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936). São Paulo: Companhia das Letras (originalmente publicado em 1933).
- Freud, S. (2012). A perda da realidade na neurose e na psicose In ____ *Obras Completas*, v. 16: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925). São Paulo: Companhia das Letras (originalmente publicado em 1924).
- Freud, S. (2012). O eu e o Id. In: ____ *Obras Completas*, v.16: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925). São Paulo: Companhia das Letras (originalmente publicado em 1923).
- Froemming, L. S. (2000, junho). Era como num sonho era como num filme. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre: APPOA, n.18, p. 37-54.
- Froemming, L. S. (2002a). Construindo cadeias associativas: cinema e psicanálise. *Teorema - Crítica de Cinema*, Porto Alegre, v. 1, p. 36-39.
- Froemming, L. S. (2002b). *A montagem no cinema e a associação-livre na Psicanálise*. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande Do Sul.
- Froemming, L. S. (2016). Tarkovski através d’espelho. In Weinmann, A. de O. ; Sousa, E. L. A. de; Froemming, L. S. (Orgs.) *Imagens-textos: ensaios sobre cinema e psicanálise*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- Froemming, L. S.; Oliveira, M. T. G de (2015). Efeitos do deslocamento da noção de intimidade: o *êxtimo* na sala de jantar. *Revista aSEPHallus de Orientação Lacaniana*, Rio de Janeiro, 10(19), 91-102, nov. de 2014 a abril de 2015.
- Goethe, J. W. von, (1971) *Memórias: poesia e verdade*, Trad. Leonel Vallandro. Porto Alegre: Globo.
- Goethe, J. W. (2008). *As afinidades eletivas*. São Paulo: Nova Alexandria.
- Goyes Narváez, J. C. (2014). La mirada espejeante: análisis textual del film " El espejo de Andrei Tarkovski". Tese de doutorado apresentada na Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación y Publicidad II, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 539 p.

- Jacoby, R. (2007) *A imagem imperfeita – pensamento utópico para uma época antiutópica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Jallageas, N. (2016) Andrei Tarkovski resistência e subversão. In Jallageas, N. & Barros, E. (Eds.) *Panorama Tarkovski*. São Paulo: Kinoruss.
- Kuntzel, T. (1972). Le travail du film. In: *Communications*, 19, 1972. Le texte: de lá theorie à la recherche, pp. 25-39. Recuperado em 17 de outubro de 2015, de http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1355?q=Le+travail+du+film.
- Krauss, R. (1996). *Optical Unconscious*. USA: MIT.
- Lacan, J. (1979). *O seminário livro 1 os escritos técnicos de Freud*. Seminário de 1953-1954. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Lacan, J. (1995). *O Seminário livro 2 o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Seminário de 1954-1955. Rio de Janeiro: J. Zahar.
- Lacan, J. (1997). *O seminário livro 7 a ética da psicanálise*. Seminário de 1959-1960. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Lacan, J. (1998). *O seminário livro 11 os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Seminário de 1964. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Lacan, J. (1998a). O estádio do espelho como formador da função do eu. In Lacan, J. *Escritos* (pp. 96-103), Rio de Janeiro: J. Zahar.
- Lacan, J. (1998b). Posição do inconsciente In Lacan, J. *Escritos* (pp. 843-864). Rio de Janeiro: J. Zahar.
- Lacan, J. (1998c). Observação sobre o relatório de Daniel Lagache: “Psicanálise e estrutura da personalidade” In Lacan, J. *Escritos* (pp. 653-691). Rio de Janeiro: J.Zahar.(Trabalho original publicado em [1961]1966).
- Lacan, J. (1998d). A direção do tratamento e os princípios de seu poder In Lacan, J. *Escritos* (pp. 591-652), Rio de Janeiro: J. Zahar.
- Lacan, J. (1998e). Resposta ao comentário de Jean Hyppolite sobre a “Verneinung” de Freud In Lacan, J. *Escritos* (pp. 383-401). Rio de Janeiro: J. Zahar.
- Lacan, J. (2003a). Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In J. Lacan, *Outros escritos* (pp. 198-205). Rio de janeiro: J. Zahar.
- Lacan, J. (2003b). Ato de Fundação In Lacan, J. *Outros escritos* (pp. 235-247). Rio de Janeiro: J. Zahar.

- Lacan, J. (2005a). O simbólico, o imaginário e o real In Lacan, J. *Nomes do pai*. Rio de Janeiro: J. Zahar.
- Lacan, J. (2005b). *O seminário livro 10: A angústia*. Seminário de 1962-1963. Rio de Janeiro: J. Zahar.
- Lacan, J. (2007). *O seminário livro 18: De um discurso que não fosse semblante*. Seminário de 1971. Rio de Janeiro: J. Zahar.
- Le Poulichet, S. (1996). *O tempo na psicanálise*. Rio de Janeiro: J. Zahar.
- Lucena, Ludymylla M. G. de (2013). O fluxo do tempo: uma investigação sobre as imagens temporais em Andrei Tarkovski. 136 f. Dissertação (Mestrado em Estética e Filosofia da Arte) - Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2013. Recuperado em 21 de maio de 2016, de <http://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/4101>.
- Malevitch, K. (1994). *Les arts de la représentation*. Lausanne: L' age d'Homme.
- Mathias, R. F. (2012). *Cristais de Tempo – O cinema de Andrei Tarkovski*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. 68 p.
- Metz, C. (1980). *O significante imaginário*, Psicanálise e Cinema. Lisboa: Livros Horizonte.
- Metz, C. (2012). *A significação do cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- Moraes, R. K. (2006). *Labirinto de tempos: uma investigação sobre o filme o espelho de Tarkovski*, Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação e Linguagens, Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 177p. Disponível em http://tede.utp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=128
- Oliveira, M. T. G. de (2009). O que emerge no fazer artístico: análise de uma experiência estética. *Correio da APPOA* n.185, 9-15.
- Oliveira, M. T. G. de; Froemming, L. S. (no prelo). Fragmentos das análises de dois casos de esquizofrenia. *Revista subjetividades*.
- Platão (1963). *Diálogos*. São Paulo: Cultrix.
- Platão (2006). *A república (ou da justiça)*. Bauru, SP: Edipro.
- Proust, M. (1957). *No Caminho de Swann*. Tradução de Mário Quintana. Porto Alegre: Editora Globo.
- Rilke, R. M. (2011). *A melodia das coisas*. Contos. Ensaio. Cartas São Paulo: Estação Liberdade.
- Rivera, T. (2008). *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: J. Zahar.

- Roudinesco, E. ; Plon, M. (1998). *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Safouan, M.; Hoffmann, C. (2016). *O desejo nas mutações familiares e sociais*. São Paulo: Instituto Langage.
- Santaella, L. (2014). Analogias e homologias entre sonho e cinema. In Dunker, C. I. L. & Rodrigues, A. L. *Montagem e Interpretação: direção da cura*. São Paulo: nVersos.
- Silva, I. C. da (2010). *Da presença virtual: Um estudo sobre a transferência num contexto de educação á distância*. (133 f.) Tese (doutorado em educação) Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Silva, L. R. da (2013, dezembro). Nas ruínas de Cabul: a menina o fotógrafo e o pintor. *Revista-Valise*. Porto Alegre, v. 3, n.6, ano 3.
- Soler, C. (2007). *O inconsciente a céu aberto da psicose*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Sousa, E. L. A. (2000, junho). O inconsciente ótico. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre: APPOA, n.18, p. 130-134.
- Souza, E. L. A. (2009). Psicanálise e a vocação iconoclasta das utopias. *MORUS – Utopia e Renascimento*, n.6.
- Starobinski, J. (1972). La vision da la dormeuse In Pontalis, J.B. (Org.) *L'espace du rêve*. Paris :Gallimard, pp. 11-37.
- Starobinski, J. (1989). *La mélancolie au miroir - Trois lectures de Baudelaire*. Paris : Julliard.
- Tarkovski, A. (2001). *Œuvres cinématographiques complètes de Andrei Tarkovski*. Paris: Exils Editeur.
- Tarkovski, A. (2004). *Récits de jeunesse*. Paris: Philippe Rey.
- Tarkovski, A. (2010). *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Tarkovski, A. (2014). *Le Temps scellé*. Paris : Philippe Rey.
- Travassos, M. (2009, junho a dezembro) *Cadernos Walter Benjamin*. Modernidade – Mundo de sonho, Experiência do choque. Disponível em: <http://www.gewebe.com.br/pdf/cad03/modernidade.pdf>, Acesso em 18 01 2017.
- TV Cultura de São Paulo (2011). *Andrei Tarkovski – Entrelinhas 21/ 08/ 2011* [vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=41nmX7527Gs>
- Vanoye F.; Goliot-Lété (1994). *A. Ensaio sobre análise fílmica*. São Paulo: Papius Editora.
- Vegh, I. (2015, janeiro / junho). *Pulsão de vida, Pulsão de morte e o gozo a-sexuado*. Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, Porto Alegre, n.48, p. 112-132.

Xavier, I. (Org.) (1983). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasil.

Zizec, S. (2009). *Lacrimaererum* ensaios sobre o cinema moderno. São Paulo: Boitempo.

ANEXO – Figuras referidas no texto

FIGURA 1. Foto de Arseni Tarkovski em 1943.



Esta foto aparentemente parece corresponder à descrição da Foto 2 no Capítulo 3.1.

Fonte: https://scontent.fgru3-1.fna.fbcdn.net/v/t1.0-0/c0.33.200.200/p200x200/13165925_1222289477781771_7408657688708312232_n.png?oh=3c1e5af5658564790745bed18259b2b2&oe=5908934D

FIGURA 2. Foto de casa de campo onde Maria Ivanovna Tarkovskaya e seus filhos Andrey e Marina alugaram quartos no fim do verão dos anos 1930.



Esta foto provavelmente corresponde à casa descrita no capítulo 3.1.

Fonte: <https://www.facebook.com/A.TarkovskyOfficial/photos/a.131104360233627.23732.131068090237254/1133242903353096/?type=3>

FIGURA 3: Cena expressionista em que Maria, de cabelos molhados faz um movimento que remete a um contexto alucinatório.



A cena ocorre entre 17' e 17'50''. Ver também vídeo da cena⁴⁸.

Fonte:

https://scontent-gru2-1.xx.fbcdn.net/v/t1.09/15170869_1394601660550551_776212792204823693_n.png?oh=83812c2c163b411d37a9be2121633dfb&oe=59469C1F

⁴⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=wnGYUHLuj-Q>

FIGURA 4. O incêndio.

Diante da entrada da casa, na semi-obscuridade do crepúsculo, toda a família dos Gortchakov estava reunida (Tarkovski, 2001, p. 95).

Fonte:

<https://www.facebook.com/A.TarkovskyOfficial/photos/a.131104360233627.23732.131068090237254/1227038360640216/?type=3>

FIGURA 5. Mãe sentada na cerca



Fonte:

<https://www.facebook.com/131068090237254/photos/a.131104360233627.23732.131068090237254/1175702555773797/?type=3&theater>

FIGURA 6. Maria procura a palavra imprópria nos originais da tipografia.



Fonte: https://scontent.fgru3-1.fna.fbcdn.net/v/t1.0-0/c33.0.200.200/p200x200/13327649_1235026329841419_4960489476660311409_n.jpg?oh=c65dd8f3616a30dc838e25d0b358d04f&oe=59029B53

FIGURA 7: *The Nightmare*, Füssli (1791) Freis Deutsche Hochstiftung, Frankfurt.



Fonte : Starobinski, J. (1972) *La vision da la dormeuse* In.: Pontalis, J.B. (org.) *L'espace du rêve*. Paris :Gallimard, pp 11-37.

FIGURA 8. Imagens de Maria depois de cortar da cabeça do galo.

a



b



Tarkovski (2010) atribui a estes retratos uma ambiguidade inspirada nos retratos elaborados por Leonardo Da Vinci que situam-se mais *além do bem ou do mal*; **a** e **b** estão entre os retratos que aparecem na tela em câmara lenta produzindo um alargamento da estrutura temporal e deixando algo em segredo na interpretação do estado de espírito do personagem (p. 129).

Fonte das fotos:

https://scontent-gru2-1.xx.fbcdn.net/v/t1.0-9/14358635_1317364461607605_2527452217453753725_n.jpg?oh=30960783c295f0f7689ed7097e89a896&oe=591255B9

FIGURA 9. O sonho de levitação de Maria.

a



b



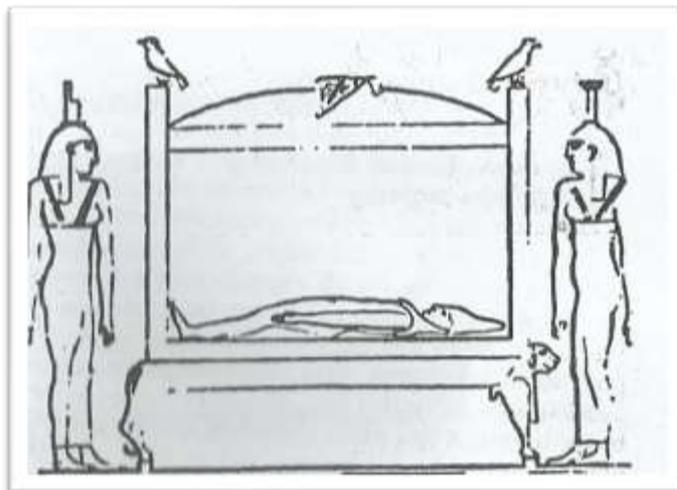
c



- a) Olhar de Arseni. b) Olhar da câmera e de Arseni observando Maria, que levita. c) Pássaro que entra em cena.

Fonte: https://scontent-gru2-1.xx.fbcdn.net/v/t1.0-9/1148842_1136249519719101_7488380761593419855_n.jpg?oh=98ad41486b29d3ef199aa9b57e1b31f3&oe=59039371

FIGURA 10. A figura 15 da *Bíblia de Phillipson* que Freud recebeu de seu pai, aos sete anos.



Um leito funerário e colocado sobre o dorso de uma esfinge anormalmente grande; um corpo com um chapéu faraônico do Baixo Egito está estendido, com a fisionomia tranquila e adormecido do último sono; dois personagens velam as pontas do leito. Estão curiosamente vestidos e tem cabeça humana. Cada uma das colunas do leito está encimada por pássaros. (Anzieu, 1972, p.150).

Fonte: Anzieu, D. (1972) *Étude littéraire d'un rêve de Freud*. In.: Pontalis, J.B. (org.) *L'espace du rêve*. Paris :Gallimard, pp 135-162.

FIGURA 11: *Sant'ana e dois outros* (Leonardo da Vinci, 1508-1513).



A virgem e o menino com Santa Ana



A virgem e o menino com Santa Ana

Freud (1910/2006) faz um estudo detalhado da obra *Sant'ana e dois outros* (da Vinci, 1513) e comenta que a tentativa de separar Ana e Maria, traçando o contorno de cada uma delas é infrutífero pois estão fundidas entre si, como figuras mal condensadas de um sonho. Além disso, na roupagem de Maria, de composição e arranjo confusos, aponta que Oskar Pfister descobriu o contorno de um abutre, símbolo da maternidade, cuja cauda chega até a boca da criança que seria o próprio Leonardo.

Fonte das

imagens: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Vierge,_l'Enfant_J%C3%A9sus_et_sainte_Anne,_by_Leonardo_da_Vinci,_from_C2RMF.jpg