

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

MARIA LUCIA MACARI

**Esculpindo o tempo com Andrei Tarkovski: articulações entre estética,
política e psicanálise**

Porto Alegre

2020

MARIA LUCIA MACARI

**Esculpindo o tempo com Andrei Tarkovski: articulações entre estética,
política e psicanálise**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Psicanálise: Clínica e Cultura.

Área de concentração: Psicanálise e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Amadeu de Oliveira Weinmann

Porto Alegre

2020

MARIA LUCIA MACARI

**Esculpindo o tempo com Andrei Tarkovski: articulações entre estética,
política e psicanálise**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em Psicanálise: Clínica e Cultura.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Amadeu de Oliveira Weinmann
Orientador

Profa. Dra. Lúcia Serrano Pereira
APPOA

Prof. Dr. Luciano Assis Mattuella
APPOA

Prof. Dr. César Augusto Barcellos Guazzelli
UFRGS

Profa. Dra. Marta Regina de Leão D'Agord
UFRGS

Porto Alegre, 20 de janeiro de 2020

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Amadeu de Oliveira Weinmann, por acolher minhas ideias tão carinhosamente em seu grupo de pesquisa, me possibilitando um novo começo. Além disso, agradeço as tão ricas trocas que fizemos, as quais me abriram um universo de possibilidades que eu jamais imaginei que existiria.

Aos professores César Guazzelli, Lúcia Serrano Pereira, Luciano Mattuella e Marta D'Agord pelas leituras tão sensíveis e contribuições tão importantes na defesa final.

Ao psicanalista e professor Edson Sousa pelas aulas, pela arte e pelas contribuições na banca de qualificação.

À CAPES, pela bolsa. Aos funcionários e professores da UFRGS que fazem com que a instituição exista e resista. À Fernanda Dalsin, que sempre resolve tudo.

Ao meu grupo de pesquisa, pelas trocas tão importantes: Ana Lúcia, Bruna de Moraes, Camila Terra, Emylle Savi, Giovana Netto, Fernando Basso, Fernando Mascarello, Gustavo Mano, Martina Oliveira e Isadora Lago.

Aos “mestrandos que bebem”, os quais não irei citar aqui, mas eles sabem quem são.

À psicanalista Camila Backes, pela escuta tão sensível nos momentos de turbulência.

Ao amigo e mestre Hector Omar Ardans-Bonifacino, uma grande inspiração.

Às minhas amigas: Alice, Julliane e Paula, pelos mistérios. À Gerusa que, além da amizade, das praias e outras coisas da vida, também é uma parceria nas trocas psicanalíticas. À Bruna Costa, Daiane de Magalhães, Jéssica Carvalho e Raquel Rodrigues que, mesmo distantes, sempre aparecem. À Jéssica Paulino e Julieta pelos encontros pelo mundo.

À minha família, pelo amor incondicional: aos meus pais, Hilda e Alves por sempre apoiarem minhas escolhas e respeitarem meu espaço. À minha irmã, Camila, pela parceria de vida e por acreditar tanto em mim.

Ao Sandro Moreira, pelo amor cotidiano, pelas músicas e pelas cores que me ajuda a ver, mesmo nos lugares mais obscuros do mundo. Por entre essas linhas há um pouco do teu olhar e da tua escuta a fazer sentido.

Ao Tarkovski, pela arte. Ao *Stalker*, por me permitir transitar pela Zona.

Ao longo da minha carreira na União Soviética, fui muitas vezes acusado (uma acusação feita com muita frequência) de "ter-me distanciado da realidade", como se eu houvesse me isolado conscientemente dos interesses cotidianos do povo. Devo admitir, com toda sinceridade, que nunca entendi o significado dessas acusações. Não será idealismo imaginar que um artista, ou qualquer outra pessoa, seja capaz de se marginalizar da sua sociedade e do seu tempo, de se "libertar" do tempo e do espaço em que nasceu? Sempre pensei que qualquer pessoa, e qualquer artista (por mais distantes que possam ser as posições estéticas e teóricas dos artistas contemporâneos) deve ser necessariamente um produto da realidade que o cerca.

Andrei Tarkovski, *Esculpir o tempo*

RESUMO

Esta dissertação surge dos afetos que subjazem o transitar pela arte, muito além do que vemos: aquilo que também nos olha. Para tecer articulações entre estética, política e psicanálise, experienciamos o cinema de Andrei Tarkovski e nos deixamos afetar pelas suas vicissitudes. Aqui, o cinema entra como uma alteridade possível à psicanálise, o que nos leva a refletir, desde outros ângulos, questões que a clínica suscita. Portanto, nos encontros possíveis pelo pulsar de linguagens distintas, são os enigmas que nos convocam a escrever. Depois de um longo percorrido pelas artes pós-revolução, passando pelos fechamentos discursivos do realismo socialista, chegamos às obras do diretor soviético. Com uma estética inovadora dentro do contexto em questão, os filmes do diretor possibilitam furos nos saberes instituídos pelo realismo socialista. Para tanto, Tarkovski utiliza uma linguagem que destoa em relação à norma, instaurando uma espécie de dissenso, fazendo um corte em uma realidade já saturada. Nesse sentido, traz para a cena o que Freud chamou de *Unheimliche*, a inquietante estranheza. No entanto, é nas dobras de um tempo outro, que se aproxima do tempo lógico lacaniano, que desenvolvemos reflexões sobre a possibilidade de uma estética utópica, a qual, em vez de trazer verdades prontas a serem repetidas, provoca a queda de imagens, colocando o não-todo em jogo e a potência do que não se sabe.

Palavras-chave: estética, cinema, psicanálise, política.

ABSTRACT

This dissertation arises from the affections that underlie the movement through art, far beyond what we see: that which also looks at us. To weave articulations between aesthetics, politics and psychoanalysis, we experienced Andrei Tarkovski's cinema and were affected by its vicissitudes. Here, cinema enters as a possible alterity to psychoanalysis, which leads us to reflect, from other angles, issues that the clinic raises. Therefore, in the possible encounters by the pulsing of different languages, it is the puzzles that call us to write. After a long journey through the post-revolution arts, through the discursive closures of socialist realism, we come to the works of the Soviet director. With an innovative aesthetic within the context in question, the director's films make possible holes in the knowledge instituted by socialist realism. To this end, Tarkovski uses a language that deviates from the norm, establishing a kind of dissent, cutting into an already saturated reality. In this sense, it brings to the scene what Freud called *Unheimliche*, the uncanny. However, it is in the folds of another time, approaching Lacanian logical time, that we develop reflections concerning the possibility of a utopian aesthetic, which, instead of bringing truths ready to be repeated, causes images to fall, placing the not-all at stake and the power of the unknown.

Keywords: aesthetics, cinema, psychoanalysis, politics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 CINEMA SOVIÉTICO, POLÍTICA E PSICANÁLISE: DOS FECHAMENTOS ÀS (RE)ABERTURAS	14
1.1 O alvorecer do cinema russo e a Era de Prata das artes	14
1.2 As vanguardas artísticas russas	18
1.3 O cinema pós-revolução.....	23
1.4 Da politização da arte à estetização política.....	26
1.5 O realismo socialista	28
1.6 As restrições da linguagem	31
1.7 Uma linguagem cinematográfica	36
1.8 O lugar do espectador.....	39
1.9 O gelo se derrete.....	43
2 A REINVENÇÃO (PO)ÉTICA NO CINEMA DE TARKOVSKI	48
2.1 Uma (po)ética do cinema	48
2.2 As ambiguidades políticas.....	56
2.3 A epopeia de <i>Andrei Rublev</i>	58
2.4 <i>Solaris, O espelho e Stalker</i>	61
2.5 Depois de <i>Nostalghia, O Sacrifício</i>	69
3 (DES)ENCONTROS ENTRE CINEMA, ESTÉTICA E PSICANÁLISE	75
3.1 Uma estética de valores.....	75
3.2 Uma estética do desejo.....	77
3.3 Uma estética à lacaniana	81
3.4 Um corte no olhar.....	84
3.5 A <i>Spaltung</i> do sujeito	88
4 ESCULPINDO O TEMPO	90
4.1 Os efeitos técnicos do tempo.....	91
4.2 Sobre surdez estética	96
4.3 Os desd(obra)mentos do tempo.....	99
4.4 <i>Was ist Aufklärung?</i>	108
4.5 Uma estética utópica	115
MOMENTO DE CONCLUIR.....	124
Referências	130
Filmografia	138
Apêndice	140

INTRODUÇÃO

[...] algumas das criações artísticas mais extraordinárias e irresistíveis permaneceram obscuras ao nosso entendimento. Nós as admiramos, sentimo-nos dominados por elas, mas não sabemos dizer o que elas representam.

Freud, *O Moisés de Michelangelo*

Lugares gelados, com um ritmo morno da lentidão que desperta nosso olhar da quietude. Trilha sonora difícil de descrever. Uma língua estrangeira, um “soar russo”. Diálogos não convencionais, questionamentos sobre o desejo e sobre a vida: “*Como posso saber o nome daquilo que quero?*”... “*São coisas efêmeras, basta dar-lhes um nome e perdem o sentido*”. Os cenários lembram lugares abandonados. Há água, umidade, fogo, tensão. Personagens que parecem estar em sofrimento (ou talvez não). É assim que consigo descrever os primeiros minutos da experiência com o filme *Stalker*, de Andrei Tarkovski. Esse longa foi o primeiro contato que tive com a obra do diretor alguns anos atrás e, assim como muitas pessoas com as quais já conversei sobre esse filme, ainda não sei ao certo o que vi, mesmo escrevendo esta introdução depois de finalizar a dissertação. Isto pode ser um *spoiler*, ou, talvez, uma dica da complexidade que é trabalhar com o que foge de nossas virtualidades cotidianas.

Esse é um dos motivos pelos quais resolvi transitar pelas artes eslavas e, mais atentamente, pelo cinema de Tarkovski. Entendo que, ao experimentar suas obras, me deixei impregnar pelas dobras do tempo, um tempo outro, uma espécie de *tempo no tempo*. Seus filmes nos colocam de frente a uma estética fora dos modelos tradicionais de cinema e, com isso, nos possibilitam pensar *mais além* do que está consagrado como senso comum. Com isso, opto por deslizar nos desdobramentos de outras verdades, para além do que está designado como norma pelo nosso sistema. Seja pelo estranhamento que causa, seja pelo aspecto consolador da beleza de seus filmes: algo fica, precisa ser dito, tira o espectador da reconfortante quietude.

É interessante como minhas primeiras experiências com as “novas ondas” do cinema, de uma forma geral, “coincidem” com as minhas primeiras experiências pela psicanálise. No entanto, não consigo distinguir o que vivi primeiro, se tomar a linearidade cronológica como parâmetro. Mas consigo perceber que, ao nos deixarmos impregnar pelas experiências de um

tempo outro, seja em nossos processos de análise, seja nas experiências com a arte, algo muda, desvia, nos erra. E é justamente a errância que, nesta dissertação, produz espaço, corporifica-se.

Nesses anos de percurso pela psicanálise, sempre andei de mãos dadas com a arte. Não consigo conceber uma clínica sem arte, nem mesmo a escuta dos interstícios da cultura sem uma pitada de criatividade. Psicanálise e arte são complementares, desde seu nascimento, a psicanálise traz a arte para seu discurso, seja com o *Édipo*, citações de Goethe, estudo de Dostoiévski, *Gradiva* de Jensen, *O homem de areia*, de Hoffmann, Moisés de Michelangelo ou a infância de Da Vinci. E a recíproca é verdadeira, já que muitos artistas tomam emprestado da psicanálise o método associativo como impulso para o ato criativo. Freud faz questão de deixar claro que muitos artistas antecedem os psicanalistas na compreensão das sutilezas da alma, lembrando que

O próprio poeta gosta de reduzir a distância entre o que lhe é singular e a essência humana em geral; ele nos assegura, com frequência, que em cada um existe um poeta e que o último poeta deverá morrer junto com o último homem. (Freud, 1908/2015c, pp. 53-54).

Assim, muitas das formulações freudianas e, posteriormente, das formulações lacanianas, terão respaldo através das obras de arte. É como se, dentro dos limites discursivos de nossa própria constituição, precisássemos de outras linguagens que pudessem nos ajudar a dar um contorno ao insabido [*Unbewusste*] que nos subjaz.

Levando em conta que o cinema possui sua própria linguagem, que diz - é dito - de um determinado tempo e lugar, a estética entra como ponto de reflexão central sobre as produções da cultura e seus efeitos subjetivantes. Neste sentido, tomamos o cinema como uma alteridade possível à psicanálise e que incita à invenção conceitual, o que implica pensá-lo estruturado como uma linguagem, pressupondo a possibilidade de um sujeito advir nessa estrutura, como bem pontuou Weinmann (2017). Para esse autor, analisar o cinema como uma linguagem singular a partir da psicanálise pressupõe pôr em relevo a composição formal de um filme. Isso quer dizer que não é a narrativa que está em primeiro plano, mas as operações subjacentes, como as repetições, alternâncias, etc., por meio das quais os signos fílmicos se remetem uns aos outros, suscitando efeitos de sentido.

De acordo Froemming (2002), o psicanalista e o cineasta trabalhariam com algumas ferramentas em comum, visto que os temas da montagem cinematográfica em seus efeitos sobre o espectador e do exercício da escuta da cadeia associativa tendem a entrelaçar-se e apontam para essa hipótese. Sendo assim, a análise de filmes têm se revelado como um

valioso instrumento de trabalho para quem exerce a clínica, já que, tanto na fala de um paciente em análise quanto na produção de um filme, algo da ordem de uma cadeia associativa se produziria. Nesse sentido, cabe lembrar que a psicanálise não seria uma metodologia propriamente dita, visto que isso implicaria uma forma universal de pesquisar, o que iria contra os nossos princípios éticos. Mas sustentamos, a partir das análises freudolacanianas, que se trata de um método com princípios epistemológicos, éticos e políticos, que se estende de forma singular a cada objeto sobre o qual se debruça (Marsillac, Bloss & Mattiazzi, 2019):

Dessa forma, indicamos que se tratam de inscrições do método, que se complementam como um turbilhão, criando uma dimensão anacrônica das análises, onde o que temos no presente relê o passado, recria-o, sem deixar, contudo, de seguir os faróis que a obra freudiana dá a ver (p. 790).

Portanto, nessa empreitada onde propomos uma leitura da cultura, emprestamos nossa escuta da mesma maneira que ela se articula na clínica. “De forma que as significações possíveis sejam pensadas em um momento posterior, a partir do que surge enquanto questão desse olhar flutuante para a obra e da interrogação que a obra nos interpela” (Marsillac, Bloss & Mattiazzi, p. 797). Além disso, nesses desdobramentos entre vida e arte, não podemos esquecer que “não há mundo real que seja o exterior da arte”, como bem nos ensinou Rancière (2012, p.74).

Sendo assim, encontramos Tarkovski nesta jornada e, a partir do que suas obras foram suscitando, fomos traçando discussões, tecendo ficções, elaborando outras histórias. Por isso, ao transitar pelos capítulos, percebemos pitadas de literatura, história, filosofia, política e, é claro, psicanálise, que é o nosso território por excelência. Como psicanalistas, a estética nos interessa. No entanto, para estudá-la, precisamos de encontros inesperados, de experiências do acaso, da polissemia das palavras e das linguagens artísticas.

Para situar as obras do artista em questão, é preciso perceber que existe, também, um tempo histórico, que não precisa ser tomado em sua linearidade. A obra de Tarkovski surge no fervor das aberturas políticas no período pós-stalinismo, embora algum tempo depois esse paradigma político retorne com toda força. No entanto, nessa brecha dos anos 1950, a União Soviética foi iluminada por novas linguagens cinematográficas, com a expressão de artistas que estavam cansados da estagnação cultural. Em outros termos, podemos pensar em um silêncio que não se sustentava mais. Esses aspectos serão melhor delineados no capítulo 1, *Cinema soviético, política e psicanálise: dos fechamentos às reaberturas*, onde desenvolvemos algumas discussões sobre as artes vanguardistas do período pós-revolução e,

posteriormente, o período conhecido pela estagnação cultural do realismo socialista. Nesse capítulo, ainda, discutimos a questão das linguagens e o pulsar das significações. Aqui, o espectador ganha espaço, afinal, um filme é feito para ser visto.

No capítulo 2, *A reinvenção (po)ética no cinema de Tarkovski*, abordamos questões culturais relativas à política em articulação ao percurso do diretor e, por isso, carrega um caráter biográfico. No entanto, é importante lembrar que, nesta pesquisa, preconiza-se uma leitura mais atenta da obra e ao que ela pode ensejar na produção de sentidos, nos afastando do artista para não reduzir suas produções a sintomas. No entanto, em muitos momentos, o encontro entre a obra e o artista é inevitável, nos fazendo perceber que, na arte, sempre existirá os vestígios de uma vida (que não é a nossa). Nesse capítulo, refletimos a respeito de como a censura opera, e como o processo de criação não é simples, estando atrelado, também, aos dissabores da vida, às dificuldades do próprio fazer artístico.

No capítulo 3, *(Des)encontros entre cinema, estética e psicanálise*, nos aprofundamos no significante estética e suas roupagens no fluir do tempo. Para isso, transitamos pela filosofia e pela história, para, então, (re)lançarmos *um olhar a mais* a partir da psicanálise. Nesse sentido, psicanálise, estética e cinema encontram-se e desencontram-se em muitos momentos, tendo como nó crucial a questão do olhar e seus estratagemas. Afinal, se “o olhar é esse avesso da consciência, como vamos tentar imaginá-lo?” (Lacan, 2008b, p. 86).

No capítulo 4, *Esculpindo o tempo*, continuamos a discussão estética, porém, agora, impregnados pelas vicissitudes do tempo. Neste capítulo, composto de pequenos ensaios disparados pelo cinema de Tarkovski, é o tempo que se sobressai, pois, não temos como defini-lo exatamente e, assim como tantos outros conceitos que atravessam nossos caminhos, é mais um enigma que permite discussões outras. O tempo, os desdobramentos das obras (e do próprio tempo), o fora, o neutro, tudo isso em seus (des)enlaces nos possibilitam o porvir. Por isso, questionamos: uma estética utópica seria possível? O que a *Aufklärung* teria a ver com isso? Qual o papel das Luzes nos efeitos técnicos do tempo?

Já o *Momento de concluir*, é uma associação de ideias desde o que ficou, enlaçando possíveis continuidades para além da dissertação. Nesse ponto do percurso, facilitamos algumas amarrações, jogamos com os temas trazidos no corpo deste trabalho.

Porém, como uma dissertação se faz, também, dos pequenos restos que vão ficando dos capítulos e das leituras a parte que acompanham o processo de pesquisa, encerramos o trabalho com um apêndice: *Psicanálise e Revolução Russa: notas para um debate*. É interessante notar que, se seguirmos uma (crono)lógica, os fatos trazidos nesse artigo podem acompanhar o percorrido pelas artes que fizemos no corpo da dissertação, mostrando como a

arte e a psicanálise possuem desígnios em comum, podendo sofrer dos mesmos males: a censura e o enclausuramento.

Nesse artigo, fazemos um levantamento de alguns fatos importantes sobre a emergência da psicanálise na Rússia, ainda no tempo do czarismo. Mais adiante, discutimos as relações que foram se estabelecendo e a caça às bruxas que durou até o final dos anos 1980. Isso nos leva até um ponto bastante polêmico e importantíssimo nesta discussão: *A perspectiva da esquerda freudiana: o caso Wilhelm Reich*. Como sabemos, Reich visitou a URSS em 1929 e, após seu retorno a Viena, ministrou uma conferência na casa de Freud, a qual, segundo Reich, teria sido o impulso para Freud escrever *O mal-estar na cultura*, como uma resposta a esse encontro. Além disso, Reich será um dos primeiros críticos da burocratização das leis relativas à sexualidade na URSS, afirmando que este seria um dos motivos do declínio da revolução. Porém, o que diria o pai da psicanálise sobre isso? Para explorar o pensamento de Freud sobre os desígnios da revolução, questionamos: *Afinal, o que Freud disse sobre a Revolução de Outubro?* Para finalizar o artigo, trazemos algumas reflexões sobre os ecos e os vestígios que encontramos ainda hoje quando o assunto é psicanálise na Rússia.

Dito isso, cabe lembrar que a leitura desta dissertação poderá suscitar ao leitor, em muitos momentos, a confusão. Afinal, quando tecemos reflexões sobre cultura, tropeçamos em nossos próprios enigmas. Apesar de transitarmos a maior parte do tempo pelos fatos históricos, construindo reflexões outras, buscamos uma certa profundidade que aponte para nossa atualidade, uma leitura feita aqui e agora. Logo, nos deixamos impregnar pelo anacronismo das imagens (Didi-Huberman, 2006), ou seja, pelos atravessamentos dos diversos tempos que elas podem carregar, pelo estranhamento a mais que nos tira de uma temporalidade absoluta. Por isso, espero que os leitores se deixem levar por esta experiência, e que este trabalho possibilite novas ideias, novas associações e novas perspectivas sobre o tempo.

1 CINEMA SOVIÉTICO, POLÍTICA E PSICANÁLISE: DOS FECHAMENTOS ÀS (RE)ABERTURAS

Em fevereiro de 1917, a Rússia sofria os males da Primeira Guerra Mundial. A grande massa de camponeses e operários trabalhavam por horas a fio e recebiam muito pouco. A pressão contínua por parte do governo absolutista do czar Nicolau II começou a desagradar o povo que, cansado da exploração que tornara-se evidente, queriam um governo menos opressivo e mais democrático. Esses e outros fatores levaram milhares de pessoas às ruas. Em março, Nicolau foi obrigado a abdicar e instaurou-se um governo provisório sob a autoridade do príncipe Levov. Enfraquecido por interesses de classe conflituosos e incapaz de atender às demandas dos operários organizados em sovietes (conselhos), o governo provisório foi derrubado em 25 de outubro pelos bolcheviques liderados por Vladimir Lenin (1870-1924), dando início ao primeiro Estado Socialista da história.

Tudo tem um começo. Para chegarmos até as obras que iremos discutir mais profundamente, fez-se necessário um caminhar por outros tempos, para, nos emaranhados da revolução, tentarmos entender um pouco como a cultura soviética foi sendo construída, bem como suas peculiaridades. Afinal de contas, esta dissertação versa, principalmente, sobre um contexto socialista, logo, outro modo de relação com a vida, o qual não passa pela mercantilização desenfreada que conhecemos. De fato, outro mundo, outras linguagens, outros afetos que iremos explorar através das imagens que o mundo das artes nos possibilita experimentar.

1.1 O alvorecer do cinema russo e a Era de Prata das artes

Nossos grandes mestres da literatura, de Pushkin e Gogol a Maiakovski e Gorki, são valorizados por nós não apenas como mestres contadores de histórias. Valorizamos neles a cultura de mestres do discurso e da palavra.

Eisenstein - *Eh! Sobre a pureza da linguagem cinematográfica*

“O reino das sombras”, foi como Máximo Gorki¹ descreveu o cinema no verão de 1896 (Tsivian, 2005), quando a Rússia foi iluminada, pela primeira vez, pelas luzes da sétima arte dos irmãos Lumière, alguns meses após seus primeiros filmes serem exibidos em Paris. A

¹ Máximo Gorki foi um escritor da escola naturalista russa, dramaturgo e ativista político. Nasceu em Nijni Nóvgorod, em 1869, e morreu em Moscou, em 1936. Sua obra é considerada uma espécie de ponte entre as gerações de Tchekhov e Tolstói e a nova geração de escritores soviéticos.

primeira exibição de filmes nesse país aconteceu no dia 4 de maio desse ano, em São Petersburgo, e, no dia 26 do mesmo mês, em Moscou. Foi em maio, ainda, que o primeiro filme foi rodado no país por cinegrafistas da companhia dos irmãos Lumière, que filmaram a coroação do Czar Nicolau II, em Moscou.

Durante o período em que o cinema aparece e se desenvolve na Rússia, as artes ditas “tradicionais”, como a pintura, a literatura, o teatro e a música, atravessavam mudanças consideráveis. Segundo Ribeiro (2012), existia uma tendência nas vanguardas em rejeitar essa nova arte, devido a uma inclinação realista e naturalista². O autor nos lembra, ainda, que, na Rússia, os simbolistas e os futuristas se opunham diretamente ao cinema, de modo que havia uma espécie de “culto da palavra poética”, que chegou a constituir um ponto de discórdia entre os futuristas italianos e seus colegas russos, que mantinham uma estreita relação com o movimento simbolista. Isso poderia ser uma explicação para a estética da lentidão atrelada à utilização de tantos intertítulos possíveis nos filmes russos anteriores à Revolução de 1917.

Para refletir sobre esses primeiros momentos do cinema russo, Tsivian (2005) se propõe a historicizar a noção do espectador na Rússia entre os anos 1896 e meados de 1920. Para esse autor, se os filmes implicam seus espectadores, devemos admitir que não apenas os filmes, mas também os espectadores estão sujeitos a mudanças e, dessa forma, um estudo da recepção dos filmes poderia fornecer um corretivo significativo para qualquer história meramente fatural do filme. Assim, para Tsivian (2005), estudar a recepção de filmes significa pesquisar a posição e o significado atribuídos a características do cinema dentro do padrão cultural dominante da época. Nos anos 1900, a cultura russa foi dominada, principalmente, pela mentalidade do simbolismo e, nesse sentido, Tsivian (2005) tenta mostrar de que maneiras específicas esses primeiros momentos do cinema foram absorvidos pela cultura e pelo discurso simbolista russo.

Esse movimento artístico surgiu na França no final do século XIX, em oposição ao realismo, ao naturalismo e ao positivismo³, e tinha como característica principal um subjetivismo exacerbado, buscando seus elementos nos sonhos e no inconsciente. Na Rússia, teve como referência o poeta Vjaceslav Ivanov (1866-1949) que, além de um influente

² O realismo foi um movimento artístico surgido na França no final do século XIX em reação ao artificialismo do romantismo e do neoclassicismo. Visava retratar a vida, os costumes e o cotidiano de um determinado lugar. Ao longo da história, teve suas variantes, como o neorealismo italiano e o realismo socialista, que estudaremos mais detalhadamente neste capítulo. Já o naturalismo ficou conhecido por ser uma radicalização do realismo, baseando-se na observação da realidade e na experiência, mostrando que o indivíduo é produto de um determinado meio.

³ O positivismo é uma corrente de pensamento filosófico, sociológico e político que surgiu no século XIX, na França, idealizado por Augusto Comte (1798-1857). Sua principal ideia era a de que o conhecimento científico devia ser reconhecido como único verdadeiro.

escritor, também foi um influente esteta. Para Ivanov, a arte deveria servir ao conhecimento de modo a transcendê-lo, pois deveria transformar a vida (Bayer, 1980). Seu pensamento irá se aproximar dos ideais da *Aufklärung*, cujas ideias irão percorrer o século XVIII alemão, afirmando que o saber e a arte devem ter uma utilidade, conforme discutiremos mais adiante, a partir do pensamento de Foucault sobre *o que são as Luzes*.

Como nesse período a maior parte da população russa não sabia ler nem escrever, Tsivian (2005) se baseou em relatos de jornais da época, onde levou em consideração as descrições mais sofisticadas de um mundo “tornado estranho” (p. 2). No artigo em que Gorki denominou a performance dos irmãos Lumière como “reino das sombras”, constava o seguinte:

Três homens sentados à mesa, jogando cartas. Seus rostos estão tensos, suas mãos se movem rapidamente. A cupidez dos jogadores é traída por seus dedos trêmulos e pela contração dos músculos faciais. Eles jogam... De repente, eles começam a rir, e o garçom, que parou na mesa com a cerveja, também ri. Eles riem até os lados se separarem, mas nenhum som é ouvido. Parece que essas pessoas morreram e suas sombras foram condenadas a jogar cartas em silêncio até a eternidade (Tsivian, 2005, p. 4).

A descrição detalhada de Gorki é interessante, porque deixa claro que o filme exibido lembrou o escritor do “jogo no inferno”, uma situação literária arquetípica encontrada em contos folclóricos russos e em *Esboços para Fausto*, de Pushkin (1799-1837), a qual a descrição de Gorki parece se referir (Tsivian, 2005). O que leva Tsivian à seguinte questão: o que fez com que a mente de Gorki saltasse de Lumière para Pushkin?

Para Tsivian, a incomum qualidade do filme registrada por Gorki, em 1896, era um sentimento compartilhado por muitos. O simbolismo que esse autor percebe no cerne do discurso dos espectadores de cinema desse primeiro período fazia parte de um padrão cultural mais amplo, o chamado “mito de São Petersburgo”. Essa cidade fora construída sobre pântanos, sob o comando arbitrário de Pedro, o Grande (1682-1725), e o mito, criado no século XIX por Pushkin, Gogol (1803-1852) e Dostoiévski (1821-1881), condenava-a como uma cidade artificial e “não-orgânica”, assombrada por fantasmas e fadada a perecer. No início do século XX, o mito de São Petersburgo tornou-se um ponto de referência favorito dos escritores simbolistas russos, para quem o fim do mundo e a instabilidade semelhante à do pântano da realidade aparentemente sólida eram de especial interesse como motivos literários, sendo o cinema uma maneira fácil de modernizar o mito.

Para situar melhor esses primeiros anos em que o cinema se consolidava na Rússia, Rollberg (2008) nos traz algumas datas que podem ser consideradas como marcos históricos:

em 1906, foi fundada a empresa de Aleksandr Khanzhonkov, inicialmente uma agência de venda de equipamentos e filmes estrangeiros; em janeiro de 1907, foi fundado o primeiro estúdio de cinema em São Petersburgo, pelo fotógrafo profissional Aleksandr Drankov (1896-1949). Segundo Ribeiro (2012), a historiografia oficial traz que *Stenka Razine* (1908), de Vladimir Romashkov, foi considerado o primeiro filme rodado na Rússia. Entretanto, Tsivian (1989) sugere que essa posição pertence a *Boris Godunov* (1907), de Aleksandr Drankov.

Em termos mais formais, no cinema russo da década de 1910, espelhos e retratos eram frequentemente utilizados para criar efeitos "místicos" ou "estranhos". Além disso, era comum o culto a cartas e a escritores conhecidos; um curta-metragem sobre "escritor fulano em seu jardim" certamente faria sucesso, como aponta Tsivian (2005). Sendo assim, esse autor nos lembra que o primeiro choque de ver as imagens em movimento assumiu, na maior parte das vezes, a forma de padrões culturais reconhecíveis, formando uma zona intermediária entre filme e cultura. Especificamente, os rostos familiares na tela evocariam o motivo dos duplos e da dualidade com os acessórios tradicionais de espelhos mágicos e retratos assombrados. De acordo com Tsivian (1989), o cinema russo importou certos desfechos do melodrama do século XIX, no qual tudo sempre acaba mal, adaptando a tragédia clássica para o grande público. Para esse autor, os finais felizes eram uma característica do estrangeiro, já que o cinema russo não se conforma com esse princípio, seguindo sua própria corrente, onde tudo está bem quando acaba mal, afirmando o quanto o povo russo costuma gostar de desfechos trágicos.

Foi na década de 1910, ainda, que surgiram os artistas comprometidos ou alinhados às tendências estéticas construtivistas de caráter formalista, que representavam parte da vanguarda artística europeia. Reis (2015) nos lembra que, no campo estético, a autoridade absoluta era a *Academia Imperial de Artes da Rússia*, criada em 1757, em São Petersburgo, e, apesar dos enfrentamentos que passou a ter com as vanguardas artísticas surgidas por volta da década de 1910, procurava manter sob controle a profunda influência que sempre tivera na definição oficial de gêneros e estilos de representação da arte. Sendo assim, grande parte da estética adotada nos filmes realizados entre 1909 e 1917 seria fiel à doutrina academicista herdada da tradição romântica, ora tendendo mais para o realismo ora para o simbolismo, trazendo um forte apelo psicológico, à maneira do teatro de Tchecov (Reis, 2015), e, por vezes, recorrendo ao fluxo de consciência da tradição literária de Dostoiévski e Tolstói (Batista, 2017).

De acordo com Boersner Herrera (2010), por conta dessa pluralidade de movimentos artísticos, que envolveram a cena cultural e intelectual russa de riqueza, diversidade e,

sobretudo, consolidação de pensamentos, o período compreendido entre 1880 e 1917 foi o mais brilhante e interessante da história intelectual desse país, sendo denominado *Era de Prata*. No âmbito do cinema, foi a passos lentos que este passou a ser um gosto público e, até 1917, persistiu uma produção cinematográfica dominada por firmas estrangeiras, como as francesas, alemãs e dinamarquesas (Batista, 2017). Até a Revolução de Outubro, o cinema nacional russo ainda não tinha contornos bem definidos.

1.2 As vanguardas artísticas russas

Vejo ali onde ninguém vê
lá onde a vista se perde.
Vejo marchar por cima do cume do tempo –
à frente das hordas famintas –
o ano 16 coroado com espinhos da revolução.

Maiakovski - *A nuvem de calças* (1915)

Em 1915, Vladimir Maiakovski (1893-1930) já pressentia os eventos que se aproximavam. Considerado o “poeta da revolução”, pertenceu à geração de artistas que vieram na contramão dos defensores da arte acadêmica, iniciando um diálogo com as vanguardas artísticas e políticas da Modernidade Ocidental. Fez parte do movimento futurista, considerado por Frederico (2018) um dos movimentos mais importantes da época. Esse movimento, originário da Itália, estabeleceu a retórica panfletária como lance de vanguarda estética. Porém, essa retórica recobria uma adesão acrítica aos poderes que mobilizavam a vida moderna (Saraiva, 2006). Na Rússia, a promessa futurista de superação total do passado era útil ao desejo de desenvolvimento dos intelectuais e artistas de um país provinciano, vindo a receber as cores próprias dos artistas russos. A famosa frase de Maiakovski resume a proposta futurista: “sem forma revolucionária, não há arte revolucionária” (Frederico, 2018, p. 106).

Após a Revolução de Outubro de 1917, praticamente todos os movimentos, escolas e tendências artísticas do período anterior estavam presentes, preservando as suas tradições filosóficas e estéticas e as orientações sociais e políticas, tendo cada uma delas que se redefinir em relação à revolução e à ideologia bolchevique (Dobrenko, 2017). Um fato notável, segundo Frederico (2018), foi a importância concedida às artes pelo jovem regime soviético, já que o país encontrava-se arrasado pela guerra, a revolução ameaçada pelo

exército branco⁴ e o povo faminto e, em grande parte, analfabeto. Em nenhum momento o governo revolucionário deixou de incentivar a criação artística ou a considerou como algo secundário. Por isso, o que percebemos nesse período é uma aposta em que algo novo pudesse surgir, atrelando a revolução às expressões culturais, à potência da arte e da linguagem. Afinal, seria possível uma verdadeira revolução sem arte?

Outros artistas importantes, responsáveis pelas transformações no campo da arte russa e por trazer à tona, na arte moderna, a crítica sobre a relação entre a arte e os domínios materiais e produtivos da sociedade, foram: Alexandr Rodchenko (1891-1956), Alexander Vesnin (1883-1957), Berthold Lubetkin (1901-1990), Dziga Vertov (1896-1954), El Lissitzky (1890-1941), Esfir Shub (1894-1959), Iliá Selvínski (1899-1968), Ivan Leonidov (1902-1959), Konstantin Melnikov (1890-1974), Sergei Eisenstein (1898-1948), Vladimir Tatlin (1885-1953), Vsevolod Emilevitch Meyerhold (1874-1940), entre outros. Esse grupo de artistas, composto por artistas plásticos, escritores, escultores, cineastas, entre outros, pertenceu ao movimento construtivista russo, o qual passou a existir na contramão da concepção simbolista, a qual entendia que o artista deveria expressar sua subjetividade, priorizando a ideia de uma comoção inconsciente.



Cartaz de Alexandr Rodchenko para o departamento estatal da imprensa de Leningrado, 1924.

Fonte: <https://sala17.wordpress.com/2010/02/19/alexander-rodchenko-1891-1956-da-fotografia-ao-design-grafico/>.

⁴ O exército branco lutou contra o exército vermelho, após a Revolução de Outubro de 1917. Era formado por forças nacionalistas, contrarrevolucionários e, em muitos casos, pró-czaristas.



Cartaz de Alexandr Rodchenko sobre o direito das mulheres ao trabalho, 1925.

Fonte: <https://sala17.wordpress.com/2010/02/19/alexander-rodchenko-1891-1956-da-fotografia-ao-design-grafico/>.

Para os construtivistas, era no âmbito da consciência e da prática que as artes deveriam movimentar os artistas e o público. Por conta disso, desenvolveu-se uma apurada autorreflexão sobre a arte como trabalho, com a proposta de um “artista-engenheiro” que desprezava a expressão lírica e concentrava-se na tarefa da construção da obra, sendo essa mais um objeto entre os objetos do mundo (Saraiva, 2006). Para esses artistas, as Belas Artes, como parâmetro de análise e produção artística superior às “artes práticas”, não fazia mais sentido (Batista, 2017). Deste modo, a arte socialista era pensada como uma atividade coletiva e socialmente útil, em oposição ao trabalho individual feito no mundo capitalista (Frederico, 2018). Assim, compreendemos que, para se adaptar ao movimento revolucionário, deveria se reinventar o que se entendia até então por arte.

Em suma, esses artistas se posicionavam contra a ideia de uma “arte pura” e ao elitismo da noção de “arte pela arte”, como algo separado do mundo cotidiano. Os objetos construtivistas eram feitos de fragmentos justapostos, pedaços do mundo que compõem um novo objeto e, neste sentido, negava a função de representação do mundo, “já que tudo é construção, tudo poderia ser diferente” (Saraiva, 2006, p. 115). Para Saraiva (2006), o construtivismo foi uma pedagogia para os sentidos, expressão de uma revolução que queria refazer o mundo e dar um fim a toda alienação humana, trabalhando de modo a expor como as coisas eram feitas. Um exemplo de produção artística cinematográfica que evidencia muito bem os ideais desse período é o clássico *Um homem com uma câmera*, de 1929, onde o diretor, Dziga Vertov, através da lente de sua câmera, mostra o cotidiano de algumas cidades soviéticas e o próprio aparato de filmagem. No início do filme, lemos a seguinte descrição:

Este filme apresenta um experimento na produção cinematográfica de eventos visíveis, sem o auxílio de intertítulos. Um filme sem intertítulos, sem um cenário, sem set, sem atores, etc. Este trabalho experimental visa criar uma verdadeira linguagem internacional absoluta do cinema, baseado na separação total da linguagem do teatro e da literatura.

O tom de experimentação está posto desde o princípio, mostrando o cinema como uma arte (revolucionária) independente. No filme-documentário não há diálogos, atores, nem roteiro, apenas as pessoas vivendo seu dia-a-dia, trazendo para o mundo das artes uma nova linguagem, através da qual se representa a vida e o modo como essa arte é feita, já que a câmera e o ato de filmagem são expostos grande parte do filme.



Cena do filme *Um homem com uma câmera*.

Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0019760/>

Não podemos esquecer que esses artistas e intelectuais das vanguardas russas foram contemporâneos à I Guerra Mundial (1914-1918) e estiveram engajados na Revolução de 1917, fosse na defesa ou na crítica às condutas do Partido Bolchevique pós-revolução (Batista, 2017). Esse foi um dos motivos que levou a Rússia a uma posição única de poder e influência no modernismo⁵, já que esses artistas souberam alinhar-se aos feitos e debates da arte abstrata, do cubismo e do futurismo da França, Alemanha e Suíça, evidenciando uma consciência crítica sobre o lugar da arte no contexto da sociedade industrial e sobre a arte do regime político em curso. Evidenciando, também, uma certa consciência utópica, a qual entende que a arte tem uma função política, através da qual se pode (re)pensar o mundo e se (re)inscrever nas tramas significantes da existência.

⁵ O modernismo foi um conjunto de movimentos culturais e escolas que permearam as artes no fim do século XIX e início do século XX, como o simbolismo, o realismo, o futurismo, etc.

Segundo Dobrenko (2017), esses vários artistas modernistas que começaram suas carreiras antes de 1917 encontraram expressão em suas buscas criativas nos duros debates estéticos e políticos dos primeiros anos da revolução. Esses debates focavam na busca por uma síntese da autoafirmação poética, dos próprios conceitos poéticos, manifestos e slogans com a realidade revolucionária. É interessante como essas discussões já estavam presentes no cerne do pensamento revolucionário. Em 1902, em *Carta a um camarada*, Lenin enfatiza a importância de se estabelecer e organizar uma difusão rápida e correta da literatura, dos panfletos, etc., de modo que “toda uma rede de agentes significará realizar mais da metade da tarefa de preparação de futuras manifestações e da insurreição” (Lenin, 1902/2000, para. 10). Para o líder da Revolução de Outubro de 1917, seria tarde demais tomar essas iniciativas em momentos de greves e agitações. Neste sentido, podemos pensar em uma estética revolucionária, a qual irá permitir novas articulações entre arte e cultura, mostrando que a revolução se faz, principalmente, através de novas linguagens e do repensar das que estão instituídas, evidenciando, novamente, uma consciência utópica que visa à busca de outras realidades a partir de reflexões sobre a atualidade.

Outro movimento importante desse período foi o *Proletkult*⁶, criado alguns meses antes da Revolução de 1917 por Alexander Bogdanov (1873-1928). Foi um movimento artístico de origem popular contrário à cultura burguesa, que visava incentivar a produção de uma literatura de cunho social e político acessível ao povo, porém, sem nenhuma vinculação partidária, nem mesmo com o Partido Comunista. De acordo com Dobrenko (2017), o movimento estava empenhado em desenvolver uma “cultura proletária” pura, criada pelos próprios proletários, sem nenhuma ligação com a existente “cultura das classes exploradoras”. Bogdanov ensinava que, no regime socialista, a individualidade se dissolve na consciência coletiva e, por conta disso, a arte estaria destinada a desaparecer (Maiakovski, 1984).

Frederico (2018) traz que o movimento futurista e o da *Proletkult* tiveram alguns momentos de colaboração, desenvolvendo, posteriormente, uma severa polêmica, quando os primeiros passaram a criticar os teóricos da *Proletkult* como pseudorrevolucionários, que lançavam mão das velhas e esgotadas formas da arte burguesa para nelas introduzir conteúdos revolucionários. Estes, por sua vez, criticavam os futuristas como pequeno-burgueses, estranhos ao mundo do proletariado, produtores de uma arte formalista e “incompreensível para as massas” (p. 107). Neste sentido, o autor conclui que essas discussões não eram

⁶ Abreviatura da expressão russa *proletarskaya kultura* (пролетарская культура), que significa "cultura proletária".

inocentes, já que, por trás das questões estéticas, o que se buscava era o reconhecimento por parte do Estado.

De acordo com Frederico (2018), ainda, apesar de sua vasta cultura, Lenin considerava-se um leigo em questões estéticas e nunca fez de seu gosto pessoal uma diretriz imposta aos artistas. Defendendo o pluralismo, condenou as diversas tentativas de conceder a qualquer um dos grupos artísticos o monopólio da representação. A partir de 1920, o Partido Comunista passou a criticar, publicamente, o *Proletkult* que, por conta de sua fraqueza ideológica e antipatia do governo, teve fim por volta de 1923. Foi nesse ano que Maiakovski criou a *LEF, Revista da Frente de Esquerda das Artes*, a qual reuniu um grande grupo de escritores, poetas, artistas plásticos e cineastas russos, quase todos comprometidos ou alinhados com as tendências estéticas construtivistas de caráter formalista (Reis, 2015), unidos aos artistas do movimento futurista (Frederico, 2018). Essa revista circulou em dois períodos: de 1923 a 1925, quando prevaleceu o espírito vanguardista e pluralista de Anatoly Lunachartsky, cujas preocupações educacionais se impunham no ambiente cultural revolucionário da nova República soviética; e de 1927 a 1929, com a denominação de *Nova LEF*, quando, aos poucos, “o ímpeto vanguardista foi sendo substituído pela cautela, medida que acabaria se mostrando correta, dado que, desde a morte de Lenin, em 1924, a disputa pelo poder do Estado soviético sinalizava uma tendência hostil às concepções estéticas das vanguardas” (Reis, 2015. P. 87). Com isso, percebemos que, após a morte de Lenin, os destinos das artes ficaram a mercê das disputas políticas, e muitos artistas que trouxeram grandes inovações em diversos campos já não podiam se expressar como antes. Algo da ordem de um sufocamento começou a se fazer presente.

1.3 O cinema pós-revolução

Depois da Revolução de Outubro, quando o cinema mudou de entretenimento popular para espetáculo, adquiriu algumas funções de mídia de massas, como educação e propaganda. De acordo com Saraiva (2006), o sistema de estúdios anterior à revolução foi destruído e seus donos e parte dos técnicos qualificados fugiram do país, tendo o Estado que reinventar as atividades cinematográficas. Essa estatização do cinema gerou consequências: se, por um lado, possibilitou uma radical reinvenção dessa arte, por outro, esses caminhos ficaram a mercê das disputas políticas e, assim como a revolução, “o cinema conheceu uma fase de explosão criativa seguido de um fechamento de seus horizontes” (Saraiva, 2006, pp. 109-110).

Não é em vão que o cinema soviético dos anos 1920 tornou-se referência em diversos países de fora da URSS. Isso se deve às inúmeras experimentações, pesquisas e teorias a respeito do papel da montagem na linguagem do cinema e pela relação entre cinema e sua responsabilidade social na construção da consciência política histórica (Batista, 2017). Com isso, entendemos que, após a destituição dos czares, os cineastas contemporâneos à revolução fizeram parte das transformações políticas e culturais da URSS. Além das experimentações das vanguardas artísticas, muitos estavam envolvidos com as questões políticas da época. De fato, isso acabou se tornando um desafio, já que tinham que conciliar política e liberdade artística, consciência e imagem, pedagogia e arte por intermédio de uma nova cinematografia capaz de traduzir, através de imagens, os conteúdos revolucionários e suas posições políticas (Batista, 2017).

Esse cinema, podemos dizer, consistia em uma nova forma de expressão, a qual, a partir de imagens em movimento, levava os espectadores a um novo mundo em suas dimensões éticas, estéticas e políticas. Segundo Lawton (1992), os grandes diretores dos anos 1920, como Eisenstein, Pudovkin, Vertov e Dovzhenko, tentaram realizar três coisas de uma vez: como artistas de vanguarda, desenvolveram uma estética do cinema em um estilo experimental ousado; como artistas soviéticos, transmitiram a substância de sua filosofia revolucionária; e, como artistas democráticos, procuraram alcançar e educar as massas.

Enquanto foram bem sucedidos nas duas primeiras tarefas, falharam na terceira e seus filmes frequentemente não encantavam as grandes audiências. Para a população urbana, acostumada com as luzes dos gêneros do cinema pré-revolucionário, os filmes eram de difícil compreensão e sem entretenimento algum. Já para as massas rurais, que tiveram acesso a poucos filmes levados até as vilas pelas *unidades agitacionais*⁷, a linguagem utilizada era indecifrável, deixando-os confusos, distraídos e, em muitos casos, com medo. Os filmes produzidos nessa época, que provocaram algum entendimento nesses lugares, não tinham conteúdos com grandes reflexões sociais.

No cinema, o precursor do movimento construtivista foi Lev Kulechov (1899-1970) que, a partir do entendimento do cinema como uma linguagem, desenvolveu a teoria da montagem, que se tornaria marca da escola soviética. “O termo ‘montagem’, por si só, indica o caráter inorgânico, construtivista dessa concepção de espetáculo” (Saraiva, 2006, p. 120). Eisenstein, que foi aluno de Kulechov, com seu “cine-punho”, propunha uma mobilização até

⁷ *Agitprop* (em russo: Otdel agitatsii i propagandy) - Departamento de Agitação e Propaganda, criado pelo Comitê Central do Partido Comunista, em 1920. O termo *agitprop* significa o uso de meios de comunicação para mobilizar o público a cumprir as exigências do regime (Pike, s/d).

mesmo física do espectador, já que a ideia era impactar os estímulos sensoriais e emocionais dos indivíduos.

Para Eisenstein, não interessava a composição naturalista e clássica de imitação do real. A montagem das imagens em seus filmes era uma maneira de gerar uma nova consciência revolucionária nos espectadores. Sua concepção construtivista da montagem valorizava a manipulação da imagem e da narrativa fílmica, sem escondê-la. De acordo com Batista (2017), essa artificialidade mostrou, também, a presença do sujeito/autor que constrói uma obra para ser assistida por alguém, pois a montagem de atrações, criada por Eisenstein, consistia na própria evidência da produção do discurso pelas imagens, a recusa da invisibilidade e do ilusionismo naturalista clássico, característico do cinema burguês:

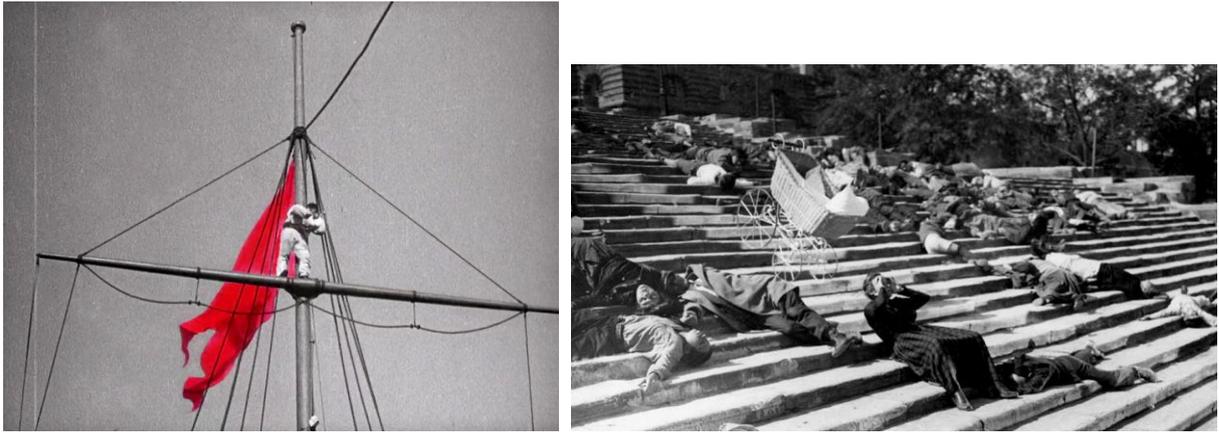
O salto qualitativo consistiu na quebra da narrativa clássica; na articulação criativa e dialética de fragmentos fílmicos; na introdução de elementos exteriores ao local da ação dramática; na interrupção de fluxo de acontecimentos; na relação simbólica entre objetos e fatos representados; na colisão, repetição ou retardamento de cenas para fortalecer o drama; pelo fim da contiguidade e linearidade das imagens imposta, agora, pelo corte e choque entre os planos cinematográficos. (Batista, 2017, p. 71).

Esse autor nos lembra que, para Eisenstein, era aí que se encontrava o poder do cinema, no estranhamento que permitia a fusão entre o sentir e o pensar, onde o sensorial não estaria contra o intelectual. Dessa forma, sendo a montagem o paradigma geral do cinema, também sinalizava, para Eisenstein, um procedimento de pensar por imagens.



Cartaz do filme *A greve*, de Sergei Eisenstein (1925).

Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0015361/mediaviewer/rm2557047296>



Cenas do filme *Encouraçado Potemkin*, de Sergei Eisenstein (1925).
 Fonte: https://www.imdb.com/title/tt0015648/mediaindex?ref_=tt_pv_mi_sm

1.4 Da politização da arte à estetização política

Essa nova forma de fazer cinema, que surgiu com a revolução, nos leva a algumas reflexões específicas. A primeira delas é sobre como a imagem filmada poderia reestruturar a percepção das massas, já que o cinema pós-revolução também tinha como meta a propaganda do partido, devendo atingir o maior número de pessoas possível. Essa discussão é trabalhada por Walter Benjamin, em seu texto *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, onde o filósofo irá se ater às relações que a imagem possibilita construir. Importa pensar como a imagem cinematográfica poderia servir à transformação das massas, já que, desde o início, trata-se de uma arte industrial. Nesse sentido, na reflexão *benjaminiana* sobre a relação intrínseca entre arte e política, se atribui maior importância à questão da técnica (Miguel, 2018).

O contexto em que Benjamin escreve será crucial para as análises que irá fazer, pois, sendo um judeu marxista em meio à ascensão da Alemanha nazista, se vê diretamente implicado pelo meio. De acordo Miguel (2018), a discussão estética é vista por Benjamin como um campo de batalha, sendo o estatuto da arte um espaço privilegiado de confrontação política e ideológica. Sendo assim, Benjamin (1987) toma como ponto de partida para sua reflexão o contexto capitalista, ou seja, o estatuto de mercadoria que os objetos passam a ter desde o século XIX e como isso irá interferir, diretamente, na reprodução técnica das obras de arte, a ponto de se produzir um certo padrão. Para Benjamin (1987), na era da reprodutibilidade técnica, as obras de arte perderiam sua *aura*, “na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial” (p. 168). Nesse sentido, a *aura* seria “uma figura singular, composta de elementos espaciais e

temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (p. 170). Em outras palavras, a *aura* diria respeito à existência singular de uma obra no aqui e agora e aos efeitos que ela suscita.

Com isso, entendemos que Benjamin traz uma certa crítica, que irá ecoar diretamente no cinema, já que este seria uma arte industrial desde o princípio. Ao mesmo tempo, Benjamin contempla o paradoxo, ao celebrar o valor construtivo que também pode existir nessa arte, como a função terapêutica, catártica, ao auxiliar as massas a dominar os estímulos trazidos pela Modernidade, de modo a preparar os sujeitos para o mundo urbano e industrial. Sendo assim, podemos pensar em uma celebração da potencia criativa, de modo a nos preparar para uma vida que o cinema nos lança.

Outra reflexão proposta por Benjamin, que consideramos importante salientar neste ensaio, é a possibilidade de difusão da propaganda que a era da reprodutibilidade técnica introduziu. Nessa discussão, entra a questão da *politização da arte* e da *estetização da política*. Na primeira, Benjamin se aproxima dos construtivistas russos ao propor que a *politização da arte* seria uma maneira de fazer com que os espectadores saiam de suas condições ordinárias de alienação, já que o cinema seria capaz de conduzir as massas ao autoconhecimento. Um exemplo bastante pertinente é o já citado *Um homem com uma câmera*, em que o processo de construção do filme é explicitado aos espectadores. Nesse sentido, entendemos que, para Benjamin (1987), o cinema seria um instrumento de revolução, sendo uma obra de arte emancipada que não estaria a serviço das classes dominantes. Portanto, é o caráter coletivo do cinema que o torna um utensílio político de alto valor; no entanto, ele só poderá exercer essa função quando estiver livre das explorações capitalistas (Tomaim, 2004).

É por isso que a arte poderia cair a serviço de uma *estetização da política*, na qual a massa seria apenas um material a ser trabalhado, podendo ser reproduzido a partir de uma visão fascista. Fascismo, aqui, é entendido como um modo de governo totalitário que tende a dominar todos os âmbitos da vida dos indivíduos, possibilitando poucos, ou nenhum, espaços de resistência. De acordo com Miguel (2018), o fascismo se aproveitaria das técnicas modernas para “criar o mito desse corpo único e indiviso enquanto imagem icônica a ser incorporada e reproduzida” (p. 213). Nesse sentido, a estratégia do fascismo seria a estruturação de um mimetismo reduzido e silencioso que daria alento aos indivíduos imitarem-se uns aos outros de forma acrítica, o que constituiria um “automatismo delirante” (p. 213). Sendo assim, percebemos como a apropriação dessa arte, essa *estetização da política*, pode ser colocada em prol de ideais totalitários e totalizantes.

É interessante a contraposição que Benjamin faz, trazendo que o contrário dessa *estetização* seria a *politização da arte*, a qual poderíamos perceber na arte socialista pós-revolução, que tinha como objetivo educar as massas, impulsioná-las no sentido contrário da alienação, incitando o rompimento com a passividade. Embora acreditemos que essas polarizações de pensamento devam ser evitadas, entendemos que, neste momento da reflexão, servem muito bem para a discussão que queremos provocar. Pois, de fato, a arte socialista dos anos 1920 tinha essa característica, um caráter utópico que visava levar outros mundos possíveis para aqueles que, devido sua posição social desprivilegiada, viviam alienados em suas realidades. Nesse sentido, traz consigo a abertura para novas possibilidades discursivas, dando alento à inventividade da linguagem. No entanto, como iremos discutir no próximo item, a arte dita revolucionária e de experimentação teve um fim. Com a chegada de Stalin (1878-1953) ao poder, outros usos passaram a ser feitos das criações humanas, com outros propósitos políticos. Nesse contexto, outros sentidos foram atribuídos à palavra “educação”, que não mais o da “desalienação”. Agora, passamos a espreitar o processo de *estetização da política*.

1.5 O realismo socialista

Depois de quase duas décadas de um período de experimentações e relativa liberdade de criação e expressão, a era das vanguardas chegou ao fim e o realismo socialista substituiu a arte revolucionária dos anos 1920. Após a morte de Vladimir Lenin, em 1924, a arte ficou a mercê de disputas políticas, passando por mudanças drásticas após Joseph Stalin ser nomeado líder do partido. De acordo com Dobrenko (2017), nesse período se pensava que, para construir o “socialismo em um só país”, era necessário um projeto estético completamente diferente: “ao invés da utopia ilusória, uma ilusão da realidade”, constituindo um “realismo do devaneio” (p. 36).

A partir da implementação do realismo socialista, se impôs uma uniformidade sufocante no campo das artes, o que tornou quase impossível qualquer criatividade artística. Segundo Boersner Herrera (2010), essa política foi uma resposta a um desejo totalitário de controlar a arte e colocá-la, sob vigilância do Estado, a serviço do ideário stalinista. O realismo socialista foi criado para reagir contra as formas ditas burguesas de antes da revolução e contra o formalismo revolucionário, tornando-se a política oficial do Estado em 1934, promulgada pelo próprio Stalin. É por isso que, a partir dessa doutrina, criou-se uma

clara divisão de quem eram os intelectuais e artistas aprovados pelo governo e quem eram aqueles que não eram aceitos pelas suas ideias “progressistas” ou “burguesas”.

Com o intuito de tornar a indústria cinematográfica mais eficiente e liberar a URSS da necessidade de importar equipamentos e filmes, em 1930, Stalin centralizou a indústria cinematográfica soviética sob uma única empresa, a *Soyuzkino*, a qual era chefiada por Boris Shumyatsky. Thompson e Bordwell (2002) nos lembram que Shumyatsky favoreceu filmes divertidos e de fácil compreensão e, sob seu regime, o movimento de montagem vanguardista desapareceu. Mas, ironicamente, Shumyatsky acabou preso em 1938, acusado de desperdício de dinheiro e talento, tornando-se a vítima mais proeminente do mundo do cinema. Desde então, Stalin desempenhou um papel ainda mais central na tomada de decisões sobre a aceitabilidade ideológica dos filmes, tendo como braço direito Andrei Jdanov (1896-1948), que era responsável pela produção cultural e propaganda, sendo comum encontramos a palavra *jdanovismo* como sinônimo de realismo socialista.

A primeira ação dessa doutrina foi a fundação da *União dos Escritores Soviéticos*, para iniciar, oficialmente, a política que se consagraria no *Congresso de Escritores Socialistas*, em 1934. Nesse evento, Jdanov fez um pronunciamento onde afirmou o seguinte:

O camarada Stalin chamou nossos escritores de "engenheiros de almas humanas". O que isto significa? Quais obrigações este título nos impõe? Em primeiro lugar, significa que devemos conhecer a vida de modo a representá-la com sinceridade em nossas obras de arte - e não retratá-la “escolasticamente”, sem vida ou simplesmente como "realidade objetiva"; devemos descrever a realidade em seu desenvolvimento revolucionário. A este respeito, a verdade e a concretude histórica da representação artística devem ser combinadas com a tarefa da transformação ideológica e da educação dos trabalhadores no espírito do socialismo. Esse método de literatura artística e crítica literária é o que chamamos de realismo socialista. (Bowlit, 1976, p. 293).

O sentido que guiava o “realismo” era o de ver a inovação como algo perigoso, um desvio das normas oficiais ditadas pelo líder. De acordo com Thompson e Bordwell (2002), os artistas tinham que propagar as políticas e a ideologia do Partido Comunista e, para isso, tomaram como modelo os romancistas realistas europeus do século XIX, como Balzac e Stendhal. Esses autores criticavam a sociedade burguesa em que viviam, mas, é claro, os autores soviéticos não deveriam ser críticos da sociedade socialista; eles deveriam retratar a vida das pessoas comuns de uma forma simpática. Além disso, essas obras deveriam estar livres de qualquer formalismo, experimentos estilísticos ou complexidades e, para servir ao partido e ao povo, a arte deveria educar e fornecer modelos, como o *herói positivo*, personagem “dotado de uma sólida consciência política e de um enorme espírito de sacrifício,

torna-se exemplo para os camaradas não tão dotados assim de como se deve proceder na incansável luta para a construção do socialismo” (Andrade, 2010, pp. 162-163).

Muitas das obras desse período dão uma imagem otimista e idealizada da sociedade soviética, muito distante da vida real sob o comando de Stalin. Embora alguns traços associados ao realismo socialista já tivessem aparecido no cinema durante os anos 1920, o primeiro filme a fornecer um modelo completo da nova doutrina foi *Chapaev* (1934), de Sergey e Georgi Vasilyev. É importante lembrar que, assim como os objetivos partidários mudaram ao longo dos anos, o realismo socialista também mudou, e os métodos artísticos apropriados foram incessantemente debatidos (Thompson & Bordwell, 2002).



Cartaz do filme Chapaev, de 1934.

Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0024966/mediaviewer/rm860446976>

A relação de Stalin com as artes era tão controversa que Boersner Herrera (2010) ousa afirmar que o líder do partido chegou a odiar todo tipo de intelectualidade, o que resultou em mais pensadores nos campos de concentração. Sendo assim, todas as tendências artísticas contemporâneas, que compreendiam a Era de Prata e as vanguardas artísticas, foram relegadas ao esquecimento e o espírito livre e criador do início do século XX, preso sob o olhar do Estado. De fato, o realismo socialista tornou-se uma parte importante do projeto político e estético da Era Stalin (1927-1953), já que, a partir da construção de imagens, construía-se um mundo. Neste sentido, sua função básica não foi apenas a propaganda, mas a produção da realidade por meio de sua estetização. Dobrenko (2017) nos lembra que a resolução de 1932 do comitê central, *Sobre a reestruturação das organizações literárias e artísticas*, foi o ápice da luta da era da revolução cultural, pois alterou, radicalmente, o curso do desenvolvimento cultural que existia até então e, ao mesmo tempo, tornou-se sua conclusão lógica: “criou o

pano de fundo institucional para que a literatura e a arte desempenhassem novas funções, tornou-se um marco na história da cultura soviética e colocou um ponto final na era do desenvolvimento ‘alternativo’ da cultura” (p. 31).

Sendo assim, a Era Stalin trouxe consequências desastrosas para os artistas dessa época, ecoando nas décadas seguintes. A desilusão com os rumos da revolução, como nos lembra Saraiva (2006), trouxe imensas perdas: o suicídio de Maiakovski, em 1930; o corte de recursos para Dziga Vertov, que acabou a vida como diretor de cinejornais sem ter sua obra mundialmente reconhecida; Malevich, obrigado a voltar ao figurativismo; e Meyerhold executado após acusações de trotskismo e formalismo. Essa total reviravolta nas artes estava apenas começando.

Do lado do Estado, existia uma pressão para que as artes se colocassem a favor do proletariado e, se o artista se desviasse das pautas em questão, acabava em um campo de concentração na Sibéria ou em algum lugar remoto no território russo. É nesse sentido que Boersner Herrera (2010) afirma que os anos 1930 constituem a era da submissão intelectual e artística para a consolidação dos objetivos econômicos da política oficial. Para essa autora, tudo isso significou conformidade ideológica e unidade organizativa dirigida a responder às linhas do Partido Comunista e, sobretudo, aos desejos do líder. Entretanto, existiam artistas que se situaram em uma zona nebulosa, como foi o caso de Eisenstein que, para se manter vivo e gozar de prestígio e trabalho em meio a tantos ataques e ameaças por parte dos governantes a qualquer tipo de intelectualidade, decidiu não assumir responsabilidades sobre os desígnios das políticas oficiais.

1.6 As restrições da linguagem

Foi na arte, dentro dos parâmetros realistas socialistas, que a realidade soviética foi traduzida e transformada em socialismo. Em outros termos, “o realismo socialista era a máquina de destilação da realidade soviética em socialismo” (Dobrenko, 2017, p. 37). Por isso, ele deve ser considerado não apenas como a produção de certos símbolos, mas de substitutos visuais e verbais da realidade. Sendo assim, esse realismo

descreve um mundo cuja existência é testemunhada unicamente pelo próprio realismo socialista. É por isso que a função do realismo socialista no projeto político e estético do “socialismo real” é preencher o espaço do “socialismo” com imagens da realidade. Ao desrealizar a vida, a literatura e a arte soviética criaram uma nova vida, uma vida “socialista”. E ela não tinha absolutamente nada a ver com a realidade. (p.37)

Por conta disso, Bandeira (1968) irá afirmar que as obras desse período eram medíocres e não refletiam o desenvolvimento de uma cultura proletária, mas uma certa degenerescência burocrática que se cristalizou no stalinismo e, a seu ver, era causada pela desigualdade do desenvolvimento da ditadura do proletariado nos distintos países. Sendo assim, a literatura e a arte dessa época teriam se formado à imagem e semelhança da burocracia.

Podemos fazer um paralelo com o romance distópico do escritor inglês George Orwell, *1984*, lançado em 1949. Nesse livro, Orwell nos mostra uma sociedade que vive em guerra constante, sob a vigilância do governo - o “Grande irmão” - e sob os desígnios das manipulações da realidade e da história. Os moradores desse Estado são governados por um regime totalitário que, para ter um maior controle sobre as pessoas, inventou uma nova língua, ou *novilíngua*, por meio da qual se controla o pensamento da população. A partir da restrição e exclusão de palavras e significações, o governo seria capaz de impedir que ideias de oposição pudessem aparecer. Esse trecho deixa claro qual era o propósito dos governantes da Oceânia: “tenho a impressão de que você acha que nossa principal missão é inventar palavras novas. Nada disso! Estamos destruindo palavras – dezenas de palavras, centenas de palavras todos os dias. Estamos reduzindo a língua ao osso” (Orwell, 2013, p. 67).

Embora nossa proposta de leitura das obras independa das intenções do autor, não tem como não levarmos em consideração o contexto de escrita desse livro, pois, em última instância, é uma análise da cultura que estamos tecendo. Orwell escreveu no fervor do final da Segunda Guerra Mundial e, por conta disso, muitos leem o seu livro como uma crítica aos governos nazifascistas da Europa, principalmente à Rússia stalinista. No entanto, preferimos as leituras que tomam esse texto como uma advertência, como bem colocou Erich Fromm (1961), em um posfácio ao livro de Orwell. Para esse autor, “a menos que o curso da história se altere, os homens do mundo inteiro perderão suas qualidades mais humanas, tornar-se-ão autômatos sem alma, e nem sequer terão consciência disso” (p. 365). Desse modo, o livro de Orwell, assim como tantas outras distopias, ou utopias negativas, como *Nós*, de Ievgueni Zamiátin, e *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, manifestam um sentimento de desesperança e impotência que teria tomado conta da vida das pessoas nesses períodos de crises, guerras e iminência de bomba atômica. Por isso, tomar *1984* apenas como uma crítica ao stalinismo, por exemplo, seria um grave erro, já que o livro se refere também a nós (Fromm, 1961). Com isso, queremos dizer que esses mecanismos de controle, em menor ou maior escala, também passam por nós, estão em nossas relações cotidianas sem percebermos na maior parte das vezes, já que estamos tão imersos na linguagem e, por conseguinte, nessas relações de poder, que seria necessário uma certa distância reflexiva.

Como consequência das restrições do regime soviético stalinista, em 1939 não havia mais vestígios da dita Era de Prata e nem das vanguardas revolucionárias. O número de artistas exilados ou mortos era tão grande que, nesse ano, a literatura, a arte e o pensamento russo pareciam um território bombardeado. A obediência cega de alguns intelectuais e sua subserviência ao poder totalitário nem parecia ser de seres pensantes, muito menos o sentido real do que se presume ser um intelectual (Boersner Herrera, 2010). Dentre todas as submissões que marcaram esse período, a restrição da linguagem é a que se sobressai, pois, a partir de um vocabulário de controle e da censura a determinadas imagens, pouco se poderia jogar com as mesmas. No entanto, diferentemente de 1984, não houve a destruição de palavras, mas a drástica restrição ao uso delas. Tanto a literatura quanto o cinema deveriam operar através de certos códigos designados pelo Estado, restringindo o escopo de possibilidades de significação, já que muitos significados eram dados *a priori*, tendo como marca a univocidade de sentido. Código, aqui, é caracterizado pela correlação fixa entre signos e o que eles expressam, ao contrário da linguagem, na qual, segundo Lacan (1998a), “os signos adquirem valor por sua relação uns com os outros, tanto na divisão léxica dos semantemas, quanto no uso posicional ou flexional dos morfemas, que contrastam com a fixidez da codificação aqui exposta” (p. 298). Desse modo, a arte teria uma única e específica função: exaltar o líder e a sociedade socialista ideal, caracterizando uma *estetização da política*, em termos *benjaminianos*.

Esse longo período, marcado pela repressão e perseguição, não possibilitou muitos espaços de resistência, visto que qualquer sujeito que se opusesse às normas estabelecidas sofreria graves consequências. No caso dos intelectuais dissidentes que não buscassem o exílio em outros países, ficavam à mercê das perseguições, punições e pressões psicológicas diárias, como foi o caso do poeta Vladimir Maiakovski, que faleceu em abril de 1930, quando o realismo socialista já era uma doutrina imposta, mesmo que não oficialmente. Embora as notícias da época tenham relatado que a sua morte não tivesse relação com as suas atividades artísticas/políticas, existem as controvérsias, as quais iremos nos ater para algumas reflexões. Maiakovski ficou conhecido como um porta voz da revolução, sua obra é totalmente ligada ao contexto em questão e, com a política de restrição da linguagem, a qual impôs um vocabulário de controle, fazemos uma leitura que tende a pensar em uma certa intoxicação da gramática e dos sentidos. Esse fato nos leva a questionar se esse sufocamento discursivo poderia ter alguma relação com o suicídio do poeta, assim como de tantos outros escritores e artistas que tiraram suas próprias vidas naquele período. Para ilustrar os efeitos desse contexto de

sufocamento, escolhemos o seguinte trecho de uma carta que o escritor Ievguêni Zamiátin (2017) endereçou a Joseph Stalin, em junho de 1931:

Provavelmente o senhor conhece o meu nome. Para mim, como escritor, ser privado de escrever é como uma sentença de morte. Ainda assim, a situação que se delineou é tal que eu não posso continuar meu trabalho, pois nenhuma atividade criativa é possível em uma atmosfera de perseguição sistemática, que aumenta de intensidade ano após ano (p. 325). . . . Se eu for verdadeiramente um criminoso que merece punição, não creio que mereça uma punição tão grave quanto a morte literária (p. 330).

É importante frisar que trabalhamos com hipóteses, reflexões a partir dos materiais aos quais temos acesso. No caso de Maiakovski, sabemos de sua importância naquele período e como uma política de linguagem pode ter uma face mortífera. No caso de Zamiátin, em um primeiro momento, a morte foi literária, pois, ao se tornar crítico da censura que já se instaurava no decorrer dos anos 1920, acabou tendo como destino o exílio na França, vindo a falecer em uma trágica situação de pobreza, em 1937, em decorrência de um infarto.

Ao nos referirmos à política de linguagem, trazemos à tona uma discussão de suma importância em qualquer contexto político/cultural: as relações de poder. Não podemos esquecer que é na linguagem, ou, mais especificamente, na língua, como colocou Barthes (2013), que se inscrevem essas relações. Levando em consideração que a língua é o código da linguagem, a qual constituiria, por sua vez, uma legislação, nos apoiamos na *Aula* de Barthes para tentar entender como, a partir da linguagem, se dão essas relações e como a língua estaria a serviço de um discurso de poder, sendo este “todo discurso que engendra o erro e, por conseguinte, a culpabilidade daquele que o recebe” (p. 12).

Não podemos esquecer que nossa constituição de sujeitos implica a barra, visto que, desde que as relações humanas são organizadas por intermédio da linguagem, o sujeito está dividido, ou seja, estruturalmente barrado de atingir a plenitude da satisfação. É a partir da linguagem que o sujeito pode representar e, como o universo das palavras é limitado, ao entrar na estrutura discursiva do simbólico há uma perda estrutural e o ser falante constitui-se como *falta-a-ser*, que seria “o amor ao que a verdade esconde, e que se chama castração” (Lacan, 1998d, p. 49), o que implicaria uma relação de alienação (Barthes, 2013; Lacan, 1998a). É nesse sentido que Barthes entende que seríamos “assujeitados” pelo que a língua nos obriga a dizer, mostrando sua virtualidade fascista, pois, o que caracteriza o fascismo, segundo o autor, não é impedir de dizer, mas obrigar a dizer.

Para Barthes (2013), assim que a língua é proferida entra a serviço de um poder, onde, em muitos momentos, se confunde com uma servidão. Isso porque, através da língua, pode existir a “autoridade da asserção”, quando a língua é imediatamente assertiva, já que a

negação, a dúvida, a possibilidade, a suspensão de julgamento requereriam operadores particulares, os quais são “retomados num jogo de máscaras languageiras; o que os linguistas chamam de modalidade nunca é mais do que o suplemento da língua, aquilo através de que, como uma súplica, tento dobrar seu poder implacável de constatação” (p. 14). Por outro lado, existiria o “gregarismo da repetição” já que os signos de que uma língua é feita só existem na medida em que são reconhecidos e, por consequência, se repetem. Por isso, “o signo é seguidor, gregário” (p. 15); em cada signo, há um estereótipo: “nunca posso falar senão recolhendo aquilo que se *arrasta* na língua”. Logo, seríamos mestres e escravos na servidão dos signos: “digo, afirmo, assento o que repito” (p. 16).

Entendemos que Barthes está fazendo uma denúncia das diversas faces do poder, já que o discurso da arrogância, que seria o discurso do poder, não estaria apenas do lado dos governantes e porta-vozes do sistema, mas seria um mecanismo da própria linguagem, estando presente nas modas, opiniões públicas, espetáculos, relações familiares, etc. Neste sentido, podemos pensar na intoxicação gramática do sentido, na totalização dos discursos que tendem a não permitir brechas. Ao mesmo tempo, entendemos que Barthes (2013) também mostra o outro lado da moeda, as diversas virtualidades da língua, pois, mesmo que a língua possa ser alienante, também possui ferramentas que permitem irmos para além dessa posição, por meio da criação. Para o autor, a literatura não seria um corpo, uma sequência de obras ou um setor do ensino, “mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever” (p. 17). Por isso, a potência da literatura é independente da pessoa civil, do engajamento político do escritor ou mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra; sua potência decorre do trabalho de deslocamento que a literatura exerce sobre a língua. Dito de outro modo, entendemos que Barthes está tentando mostrar a importância e a responsabilidade da forma, “mas essa responsabilidade não pode ser avaliada em termos ideológicos e por isso as ciências da ideologia sempre tiveram tão pouco domínio sobre elas” (p. 18).

Portanto, a literatura poderia ser um meio de esquiva, um “trapacear com a língua, trapacear a língua” (Barthes, 2013, p. 16), um logro que permitiria ouvir a língua fora do poder, “no esplendor de uma revolução permanente da linguagem” (p. 16), onde residiria o lugar das forças de liberdade. Portanto, a literatura, entendida dessa forma, seria “o próprio fulgor do real” (p. 19), possibilitando giros nos saberes, de modo a não fixá-los, não fetichizá-los, dando-lhes um lugar indireto. Logo, trata-se de um saber que nunca é inteiro nem mesmo derradeiro, já que “a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor; que ela sabe algo das coisas” (p. 19). É nesse sentido que podemos pensar em sua função de representação. Barthes (2013), apoiado em Lacan, não hesita em afirmar que, pelo

fato de o real não ser representável, existiria uma história da literatura. Ao tentar dar uma definição ao real, Barthes está afirmando que a literatura entraria no campo do impossível, do que escapa ao discurso, do que não pode ser atingido, de uma inadequação da linguagem ao real. Desse modo, para o autor, a literatura teria por objeto de desejo o real, acreditando ser sensato o desejo do impossível, o que caracterizaria uma função utópica.

Assim, caímos no campo da semiologia. Para Barthes (2013), a força semiótica da literatura consistiria em jogar com os signos, “em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, e instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronomia das coisas” (pp. 29-30). Nesse sentido, a semiologia, aqui proposta, seria uma semiologia negativa ou *apofática*, a qual não nega o signo, mas nega que seja possível atribuir-lhe caracteres positivos, fixos, a-históricos e/ou acorpóreos. Por conta disso, a parte da semiologia que melhor se desenvolveu é a análise das narrativas, servindo como ponto de reflexão para outras áreas. No entanto, é importante lembrar que, aqui, a semiologia não é uma chave, já que não permite apreender diretamente o real nem está em papel de substituição em relação a outras disciplinas, mas em um lugar de ajuda, de atividade que não repousa em uma naturalidade inerte do signo e nem em sua destruição. Por isso, o semiólogo seria, em suma, um artista que joga com os signos como um logro consciente, como bem colocou Barthes.

1.7 Uma linguagem cinematográfica

Trazendo essa discussão para o campo do cinema, encontramos alguns contratempos. O primeiro deles e, talvez, um dos mais recorrentes nessa área é a noção de “linguagem cinematográfica”. Embora soe como um paradoxo, Aumont et al (2018) nos lembram que essa questão está na encruzilhada de todos os problemas que a estética do cinema tem colocado desde sua origem. De acordo com os autores, a fim de provar que o cinema era uma arte diferente da literatura e do teatro, foi preciso dotá-lo com uma linguagem específica, ou seja, pensá-lo a partir de suas especificidades. Porém, esse ato de atribuição de uma linguagem ao cinema trazia um sério risco de congelamento de suas estruturas. Por isso, em decorrência da imprecisão e da equivocidade da utilização da palavra “linguagem” a propósito do cinema, muitos mal entendidos acabaram surgindo. Não podemos esquecer que, em um primeiro momento, a linguística estruturalista de Saussure era o modelo teórico por excelência, tanto que Stam (2011) dirá que ela foi o principal êxito metodológico do século XX, ocasionando uma proliferação de estruturalismos fundamentados em seus princípios, de modo que a

abrangente metadisciplina da semiótica pode ser vista como a manifestação local de uma “virada linguística” (p. 124). No entanto, devemos ter em mente que, embora o estruturalismo tenha se desenvolvido baseado na obra de Saussure, só foi se disseminar de maneira mais ampla em meados do século XX, a partir dos estudos literários pelos formalistas russos e, mais tarde, pelo Círculo Linguístico de Praga.

No campo do cinema, esse debate tem como justificativa a busca de um saber sobre de que modo o cinema funciona como meio de significação em relação às outras linguagens expressivas. Sendo assim, muitos teóricos irão se opor às tentativas de assimilação da linguagem cinematográfica pela linguagem verbal (Aumont et al, 2018). É curioso notar que temos notícias da expressão “linguagem cinematográfica” desde os primeiros escritos dos teóricos da área, como Riccioto Canudo, Louis Delluc e os formalistas russos que se debruçaram sobre o tema. Além disso, encontramos a primeira abordagem direta do estudo da linguagem cinematográfica em um ensaio do esteta húngaro Béla Balázs, de 1924, intitulado *Der Sichtbare Mensch [O homem visível]* (Aumont et al 2018).

No entanto, o teórico sobre o qual iremos nos debruçar para uma maior reflexão é Christian Metz. Para esse autor, por ser uma linguagem específica, o cinema requer uma semiótica própria: a semiótica do cinema. Aqui, Metz (1972) está tratando o cinema como uma linguagem de um novo tipo, diferente da linguagem verbal. De acordo com Aumont et al (2018), Metz irá partir da seguinte constatação: “o cinema é estudado como uma linguagem, mas é de imediato estudado gramaticalmente como uma língua” (p. 176). Nesse sentido, a partir de uma inspiração na tripartição fundadora da linguística saussuriana, de acordo com a qual a linguagem seria a soma da língua e da palavra, o teórico irá definir o estatuto da linguagem cinematográfica em oposição aos traços que caracterizam uma língua. Metz (1972) inicia seu trabalho questionando se o cinema seria uma língua [*langue*] ou uma linguagem [*langage*], concluindo, posteriormente, que se trata de uma linguagem “antes de qualquer efeito especial de montagem. Não é por ser uma linguagem que o cinema pode nos contar tão belas histórias, é porque ele nos contou tão belas histórias que se tornou uma linguagem” (p. 64).

Nesse sentido, Stam (2011) afirma que, pelas suas raízes estruturalistas, a semiótica do cinema deve ser considerada sintomática da consciência linguística que advém do pensamento desse período e, também, da inclinação desse pensamento pela autoconsciência metodológica, de uma tendência metalinguística a qual é crítica de seus próprios métodos e procedimentos. Por isso, não podemos desconsiderar o fato de que Saussure constitui a figura fundadora do estruturalismo europeu, logo, de boa parte da semiótica cinematográfica. Stam (2011) nos

lembra que o *Curso de linguística geral* de Saussure desencadeou uma espécie de “revolução copernicana” no pensamento linguístico, isso porque traz que a linguagem não é apenas um mero acessório de compreensão da realidade, mas sim seu elemento formativo.

Sendo assim, Metz (1972) vai um pouco mais além ao falar das relações entre código e mensagem. Para o autor, em um primeiro momento reflexivo, o código seria algo grosseiro, de sentido fechado, diferentemente da mensagem que, ao se tornar mais complexa, passaria por fora do código, podendo vir a significar de outras formas. Em uma nota de rodapé acrescentada, posteriormente, em *A significação do cinema*, Metz assinala que, naquele momento, não expressaria as relações entre código e mensagem de forma tão antagônica, já que os primeiros poderiam também constituir realidades mais complexas e desdobradas. Nesse sentido entendemos que, para além de um meio de comunicação, o cinema é um meio de expressão e, por isso, algumas imagens do cinema podem ter função de signo de uma maneira mais estagnada. Porém, Metz (1972) nos lembra que uma imagem cinematográfica reproduz na sua literalidade perceptiva um espetáculo significado do qual ela seria o significante; assim, “ela é suficientemente o que ela mostra para não ter que *significá-lo*” (p. 93), ou seja, não fabricar um signo estanque.

É por esses caminhos que podemos trazer a discussão de Barthes (2013) à tona novamente. Em que sentido as relações de poder subjacentes às virtualidades fascistas da língua poderiam, também, se manifestar no cinema? Como a linguagem cinematográfica poderia constituir, também, uma tendência totalizante? Embora a literatura e o cinema sejam artes distintas, possuem algumas semelhanças. Concordamos com Metz (1972) quando diz que a linguagem do cinema, assim como a linguagem verbal, seria suscetível de ser usada apenas como veículo, sem qualquer preocupação artística, onde se sobressairia a denotação em detrimento da conotação. Entendemos que o realismo socialista como *estetização da política* seria um bom exemplo disso, pois tanto no cinema quanto em outras formas de arte os signos se repetiam de uma maneira tão cristalizada que tornava difícil a equivocidade e os jogos linguísticos, os quais supõem a desintoxicação do sentido, isto é, suas possibilidades de abertura.

Como vimos, as consequências disso são inúmeras, entre elas, a estagnação cultural, já que não se pode ir *mais além*, criar novas realidades, novas verdades, a partir do desmantelamento das que estão constituídas. Com isso, existe uma tendência ao aprisionamento, à circularidade do sentido, a uma posição mercê ao desejo do líder, o “Grande mestre”, sem poder colocar o sujeito do desejo em movimento, algo que só o dinamismo da linguagem constrói. É claro que, mesmo em contextos mais totalizantes,

entendemos que pode surgir algo dos sujeitos; afinal, quando falamos de linguagem, falamos de incompletude e, com a linguagem cinematográfica, não é diferente. Porém, para uma reflexão mais acurada, trabalhamos com a tendência ao fechamento de contextos totalizantes, à pura captura, a quase ausência de enigmas, o que requer uma atenção maior sobre o lugar do espectador.

1.8 O lugar do espectador

Supor que existe uma linguagem cinematográfica é, também, supor que existe um espectador. No entanto, esse espectador ao qual nos referimos não é de carne e osso, mas um espectador simbólico, que ocupa um lugar na trama dos elementos de um texto fílmico. Sendo assim, podemos questionar: a quem se endereça um filme? Que relações podem existir entre o sujeito e o filme? Poderia existir alguma tensão em relação ao filme e o espectador? É possível fazer leituras do filme? Como o sujeito se introduz na semiótica do cinema? Para problematizar essas e outras questões a respeito do lugar do espectador nas discussões sobre linguagem cinematográfica, muitos teóricos do campo do cinema irão recorrer às teorias que pensam o sujeito através da linguagem. Não é ao acaso que alguns desses autores, como Jean Pierre Oudart, irão beber nas fontes da psicanálise lacaniana.

Lacan, desde muito cedo, irá dialogar com a linguística estruturalista, apropriando-se do termo “significante”, formalizado por Saussure, de modo a subvertê-lo (Ferreira, 2002), nos fazendo refletir sobre o inconsciente não mais como uma substância, como uma instância fora do lugar “consciente”, mas como uma noção, como um rastro do que opera para constituir o sujeito. Em outras palavras, o inconsciente seria algo da ordem de uma descontinuidade, de uma ruptura, “o conceito da falta” (Lacan, 2008b, p. 33), já que o mesmo é “estruturado como uma linguagem” (p. 27), e “nos mostra a hiância por onde a neurose se conforma a um real – real que bem pode, ele sim, não ser determinado” (p. 30). Com isso, entendemos que Lacan está dizendo que o inconsciente, formulado por Freud (1900/1992a) como um lugar outro é, na verdade, um conjunto de efeitos de linguagem e, sendo nossa relação com a linguagem perpassada pela equivocidade de sua própria constituição, somos seres barrados, limitados e, em certa medida, dominados por ela.

É por essas vias que Lacan irá transgredir o pensamento de Saussure. É curioso notar que, para Saussure, o signo seria produto da articulação do significado e do significante, sendo o significante nitidamente aprisionado à ordem do significado (Ferreira, 2002). Para Lacan (1998a), a concepção de signo proposta por Saussure será descartada, propondo uma

teoria do significante que teria como marca a articulação e a introdução da diferença, ou seja, o significante pode vir a ter qualquer significado, a partir do efeito da cadeia significante. Para isso, Lacan (1998b) propõe a fórmula significado sobre o significante, sendo o “sobre” a barra que separa as duas etapas: S/s. Levando em conta essa barra, entendemos que a ordem do significante tem privilégio em relação à ordem do significado. Com isso, Lacan está trazendo que a linguagem não seria da ordem da imaterialidade, mas possuiria um corpo que teria movimento na medida em que os signos adquirem valor por sua relação uns com os outros. Em oposição a isso, usa o exemplo das abelhas, as quais se comunicariam através de códigos que teriam uma correlação fixa entre seus signos, não podendo vir a significar outra coisa.

Desse modo, apesar do incessante deslizamento dos significados sob os significantes, poderá existir uma preponderância de um determinado sentido, pois “o significante, por sua natureza, sempre se antecipa ao sentido, desdobrando como que adiante dele sua dimensão” (Lacan, 1998b, p. 505). Portanto, pode-se dizer “que é na cadeia do significante que o sentido *insiste*, mas que nenhum dos elementos da cadeia *consiste* na significação de que ele é capaz nesse mesmo momento” (p. 506), impondo-se a noção de deslizamento do significado sob o significante. Sendo assim, acreditamos que Lacan está trazendo à tona uma função propriamente significante da linguagem, a qual comporta a possibilidade de expressão de algo completamente diferente do que a língua propõe, sendo a metáfora e a metonímia os agentes desses constantes jogos linguísticos.

O que a estrutura da cadeia significante revela é a possibilidade que eu tenho, justamente na medida em que sua língua me é comum com outros sujeitos, isto é, em que essa língua existe, de me servir dela para expressar *algo completamente diferente* do que ela diz. Função mais digna de ser enfatizada na fala que a de disfarçar o pensamento (quase sempre indefinível) do sujeito: a saber, a de indicar o lugar desse sujeito na busca da verdade (Lacan, 1998b, p. 508).

É nesse sentido que Lacan (1998a) desenvolve o que podemos entender como sua técnica, ao trazer que a arte do analista deveria consistir, basicamente, em colocar em suspensão as certezas do sujeito. Com isso, entendemos que Lacan está afirmando que os sujeitos tendem a uma captura “numa objetivação, não menos imaginária do que antes, de sua estática ou de sua estátua, numa situação renovada de sua alienação” (p. 253). Desse modo, ao suspender a sessão em um determinado ponto, o analista está levando em consideração a trama discursiva do sujeito, tendo um efeito de escanção, o qual tem o valor de uma intervenção, precipitando os momentos conclusivos, ou seja, “suspender as certezas do sujeito, até que se consumem suas últimas miragens” (p. 253).

Desse modo, propomos pensar sobre as possíveis relações dos sujeitos com as obras de arte e, em específico, com o cinema, levando em conta a dimensão atemporal do inconsciente em oposição ao tempo cronológico da cultura. Se pensarmos no sujeito a partir de sua constituição, podemos levar em consideração essa constante antecipação de significados em detrimento do tempo de compreender, a qual tem por marca uma captura imaginária. É nesse sentido que Lacan (1998a) afirma que o sujeito “tomará por desprezo qualquer fala que se comprometa com seu equívoco” (p. 251). Pensamos que esse equívoco evoca algo da ordem do estranho, do infamiliar, podendo ser frustrante, angustiante. Porém, essa frustração não diz de um desejo do sujeito, mas “de um objeto em que seu desejo está alienado, e, quanto mais este se elabora, mais se aprofunda no sujeito a alienação de seu gozo” (Lacan, 1998a, p. 251).

Sendo assim, questionamos: de que forma o cinema poderia operar como significante? Como a linguagem cinematográfica pode trazer para o campo do espectador algo da ordem de uma equivocidade? Até que ponto o cinema daria alento à alienação do sujeito pela captura da imagem? Entendemos que, por ser linguagem, o cinema também possui a marca de uma falta, a qual possibilita um lugar para o sujeito em detrimento do saber do grande Outro. É nesse sentido que Oudart (1977) afirma que todo campo fílmico evoca uma ausência, o que torna possível o espectador criar seu próprio filme. Entendemos que Oudart está fazendo menção às diferentes articulações que se pode operar através dos elementos fílmicos, de modo que o espectador possa sair de sua posição fixa de captura, de fascínio, e fazer algo com isso. Desse modo, o autor parte do princípio lacaniano de que o significado não é unívoco, logo, muitos sentidos podem ser atribuídos a um filme.

Para Oudart (1977), isso seria fruto do efeito da sutura, que estaria entre o sujeito e o campo do Outro. Não podemos esquecer que o primeiro momento da constituição do sujeito é marcado pelo que vem do campo do Outro. Esse Outro não é, necessariamente, uma pessoa física, mas diz da cultura, da linguagem, das relações de alteridade as quais nos constituem por alienação. No entanto, devemos lembrar que existe um “muro da linguagem”, que traz certa resistência à liberação da fala, de modo a colocar em cena uma tensão entre a fala e a linguagem, a qual sempre se opõe à plena realização da fala dita verdadeira (Sales, 2004). Em um segundo momento que Lacan (1998a) define como “separação”, o sujeito enuncia algo, fala sobre si, acrescenta +1, marcando sua singularidade, introduzindo uma mudança no que foi falado sobre si, evidenciando a diferença. Desse modo, o sujeito enunciado torna-se o sujeito da enunciação, o qual, através de representantes, irá trazer um saber sobre si. E é nessa brecha, nessa sutura dos significantes que enlaçam um sujeito ao texto fílmico, que Oudart (1977) entende que pode surgir algo da ordem de uma leitura. Tal sutura diz da relação de um

sujeito com a cadeia do seu discurso e de um “gozo sincopado”, o qual introduz um certo ritmo na relação do sujeito com o texto fílmico. Se um filme toca é porque de alguma forma reproduz a cena especular do estúdio do espelho. No entanto, é quando podemos escapar a seu fascínio, que uma enunciação singular é possível.

Esse ponto nos remete à noção de *punctum*, proposta por Barthes (2018), que designa um elemento que parte da cena como uma flecha de modo a transpassar o espectador. Em outras palavras, seria um elemento que existe em contraposição ao *studium*, o qual seria “da ordem do *to like*, e não do *to love*; mobiliza um meio desejo, um meio querer; é a mesma espécie de interesse vago, uniforme, irresponsável, que temos por pessoas, espetáculos, roupas, livros que consideramos ‘distintos’” (p. 29). Logo, entendemos que imagens investidas somente do *studium* podem agradar ou desagradar, não tendo outra função. Nesse sentido, o *punctum* operaria em outra ordem, tocando naquilo que não se pode apreender apenas com a consciência, sendo uma picada, uma mancha, um corte, aquilo que “me *punge* (mas também me mortifica, me fere)” (p. 29). Em outras palavras, toca em algo que diz do sujeito, cria um campo cego que possibilita lançar o desejo para além daquilo que a imagem dá a ver.

No entanto, Oudart (1977) acredita que não são todos os filmes que possuem essa capacidade de enlaçar o discurso que constitui o sujeito, sendo um severo crítico do cinema comercial hollywoodiano. É nesse sentido que faz uma proposição estética/política em defesa dos filmes “abertos”, que suscitem a sutura e permitam aos espectadores saírem do lugar de fascínio e construam algo singular. A questão que nos atravessa é até que ponto alguns filmes podem ser mais “abertos” do que outros de modo a possibilitar outras formas de pensar não tão coladas a um significado dado *a priori*.

Nesse quesito, entendemos que “os efeitos técnicos do tempo” (Lacan 1998a, p. 311), quando pensados no campo do cinema em articulação ao contexto histórico/cultural, são indispensáveis para nossa análise da cultura e questionamentos sobre os sujeitos. Em outros termos, os discursos que as imagens cinematográficas elaboram não podem ser pensados sem uma articulação com a política/cultura. É nesse sentido que voltamos ao cinema soviético e seu “renascimento”, pois, se tem algo que aprendemos com Freud, é que tudo que é silenciado retorna, de outras formas, com outras faces e outras intensidades. Portanto, entendemos que o cinema, assim como a clínica psicanalítica, também possui uma função poética de linguagem, a qual pode possibilitar uma mediação simbólica do desejo.

1.9 O gelo se derrete

Em meio às várias formas de ditaduras e regimes autoritários que se sobressaíram no século XX, com características muito semelhantes entre si, o stalinismo ocupou um lugar a parte. Para Dobrenko (2017), isso não se deve apenas ao fato de o mesmo ter sido o mais duradouro, mas porque, diferentemente de outras ditaduras, ele passou por grandes transformações, criando uma cultura que era radicalmente diferente do projeto original. De acordo com esse autor,

todas as ditaduras, no processo de criação de uma nação nova e equilibrada e de um novo sujeito revolucionário, se apoiaram na teatralização da vida social, na sacralização do poder, na mitificação da história, na produção de uma super realidade visual destinada a substituir a experiência cotidiana de privações e o desejo de liberdade e, finalmente, no próprio projeto de criação de um “novo ser humano” (p. 31).

Deste modo, dentre todos os Estados totalitários, a cultura soviética foi a menos consistente com suas promessas e, conseqüentemente, a mais consistente na realização de sua missão política. Neste contexto, a arte aparecia meramente como reflexo da beleza da vida e, na medida em que ela se alimentava do passado, o presente era o ideal (Dobrenko, 2017). Mesmo que existissem vários gêneros de realismo socialista, o que os unia não era o conteúdo, mas a estética, a qual se origina da função que a subjaz: a produção do socialismo. Por conta disso, a qualidade do produto do realismo socialista é questionável de um ponto de vista estético, já que o mesmo não estava comprometido com a produção artística, mas com a produção da própria realidade, da denotação.

Uma figura insigne da Revolução Russa que tomou posição quanto às questões da literatura e das artes em geral foi Leon Trótski (1879-1940). O intelectual marxista acreditava que a arte não era um domínio a ser comandado pelo partido, na medida em que

O marxismo oferece diversas possibilidades: avalia o desenvolvimento da nova arte, acompanha todas as suas mudanças e variações por meio da crítica, encoraja as correntes progressistas, porém não faz mais do que isso. A arte deve abrir por si mesma seu próprio caminho. Os métodos do marxismo não são os mesmos da arte. (Trótski, 2007, p. 158)

Entendemos que, para Trótski, além do básico da subsistência, o proletariado necessitava de educação artística, não devendo ser tomado como um pedaço de argila que os artistas pudessem modelar à sua própria imagem e semelhança. Por conta disso, discordava fortemente da *Proletkult*, nos anos 1920, e, posteriormente, do realismo socialista.

Diante dos rumos tomados pela Revolução soviética, em 1938, em seu exílio na Cidade do México, Trótski reuniu-se com André Breton, um dos fundadores do movimento surrealista e, após muitos debates, redigiram o manifesto *Por uma arte revolucionária independente*, que teve, em sua versão final, a contribuição do artista plástico Diego Rivera. Esse manifesto fez apelo à construção da *Federação Internacional da Arte Revolucionária e Independente*, que visava aglutinar os artistas que não viam nem o capitalismo e nem o totalitarismo stalinista como uma solução para os problemas da arte. Alguns dos propósitos básicos do manifesto eram: a aliança em prol do ser humano em sua plenitude de manifestações; nenhuma barreira, nenhum tipo de controle, nenhum limite aos sonhos, à cultura ou à arte; um libelo pela mais plena e absoluta liberdade de expressão, sem qualquer tipo de amarras, o mais vigoroso repúdio a toda e qualquer forma de autoritarismo ou dirigismo.

De fato, esse texto expressava repúdio à barbárie das guerras e do totalitarismo que se consolidava, defendendo a ideia de que o socialismo não poderia ser autoritário. Por isso, a Federação se opunha à proposta stalinista de arte dita “engajada” e ao realismo socialista como norma. Embora essa Federação tenha chegado ao fim em meados de 1939, cumpriu com o papel a que se propunha, sendo a voz das novas gerações de artistas que buscavam uma liberdade de criação e expressão. O grito inicial estava dado!

A partir dos anos 1950, podemos pensar em um renascimento cultural do cinema soviético, a partir de uma “brecha” nos modelos constritivos. Nessa época, uma nova geração de talentosos cineastas emergiu. Muitos diretores que se destacaram nos próximos vinte anos iniciaram na eletrizante atmosfera dos anos 1960, como Andrei Tarkovski, Andrei Konchalovsky, Nikita Mikhalkov, Elem Klimov, Larisa Shepitko, El’dar Ryazanov, Sergei Paradjanov, Iuri Ilenko, Otari Ioseliani, Tengiz Abuladze, os irmãos El’dar e Georgi Shengelaia, Sergei Mikaelian, entre outros.

Segundo Lawton (1992), muitos fatores contribuíram para a dramática renovação do cinema soviético na Era Krushev (1953-1964). Para entender melhor essa “abertura”, é preciso situar alguns pontos. Em fevereiro de 1956, quase 4 anos após a morte de Stalin, durante a realização do *XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética*, o então secretário geral do Partido, Nikita Krushev, aproveitou o encontro para apresentar, ao final, somente aos delegados soviéticos e aos poucos representantes dos partidos dirigentes das “democracias populares”, um relatório sobre a Era Stalin. Essa intervenção ficou conhecida como *O discurso secreto*; porém, o nome oficial era *Sobre o culto à personalidade e suas consequências*.

Nesse relatório, Krushev acusava o ex-líder soviético pelo uso indiscriminado da violência, execuções, processos fraudulentos contra adversários políticos, violando todas as normas de legalidade revolucionária (Krushev, s/d, p. 11). Neste documento, ainda, discutia a questão do culto à personalidade construído por Stalin, tentando justificar o fato de, por décadas, o ditador ter agido de forma tirânica, sem que houvesse reação por parte dos demais membros da direção partidária: “você podem ver o que a mania de grandeza de Stalin causou. Ele perdeu completamente a consciência da realidade” (p. 35). Assim, todos os êxitos, tudo o que fizera, conseguira e alcançara a União Soviética, acontecera apesar de Stalin e não graças a sua liderança. É nesse sentido que Reis Filho (2003) afirma que esse discurso demolia uma figura mítica.

No entanto, apesar das críticas, Krushev apontava diversas qualidades de Stalin, como o fato de prestar grandes serviços ao partido e à classe operária, defendendo os interesses dos trabalhadores contra os inimigos e contra os ataques imperialistas. Desse modo, a crítica a Stalin deveria ser feita “com calma e sem precipitação” (Krushev, s/d, p. 48). De acordo com Falcão (2006), para um melhor entendimento do relatório, é necessário levar em conta a ocorrência, na época, de mudanças na política internacional soviética, baseadas na coexistência pacífica, além de que a abertura política interna levava ao surgimento de denúncias de acontecimentos passados na URSS. A direção do Partido, “não pretendendo perder o controle de uma discussão que se abria, buscou tomar sua dianteira para direcioná-la segundo os seus interesses” (Falcão, 2006, p. 2), pois, quando Krushev centrou a crítica a Stalin no culto à personalidade, evitou o aprofundamento em outros aspectos políticos, como o sufocamento do pensamento de Trótski e Bukharin, por exemplo.

No mundo das artes e da cultura em geral, reverberavam as mudanças políticas, falando-se em um *degelo*, nome emprestado de uma novela de I. Ehrenburg, um premiado autor soviético, para denominar esse tempo de expectativas positivas. De acordo com Reis Filho (2003), o discurso de Krushev exprimia uma virada importante no processo de modernização soviética: a reconquista da preponderância política do Partido Comunista, traduzida na valorização do princípio da direção coletiva.

Assim, apesar dessas lacunas, abriram-se novas margens de liberdade que, segundo Reis Filho (2003), ensejavam situações de ambiguidade, como “euforia entre os anistiados, atordoamento entre os que sinceramente admiravam e amavam o tirano, inquietação e medo entre os responsáveis ou beneficiários diretos dos atos arbitrários” (p. 123). Por conta disso, decidiu-se que o *Discurso Secreto* permaneceria sem ser publicado na União Soviética, onde os cidadãos poderiam lê-lo. Porém, seis meses depois, o segredo veio à tona, embora não

tenha sido publicado na íntegra, o que aconteceu somente 30 anos depois. Sendo assim, o “gelo” começou a se derreter, sendo mais forte do que a censura, pois havia perguntas que não poderiam mais ser caladas.

Como efeito, a partir da denúncia dos crimes da Era Stalin, houve um relaxamento considerável das polícias culturais. Embora o realismo socialista ainda fosse o paradigma oficial, os parâmetros de sua interpretação e aplicação foram extensamente expandidos, tanto que Sartre caracterizou *A infância de Ivan* (1962), de Tarkovski, como um exemplo de “surrealismo socialista” (Lawton, 1992). Além disso, os diretores estavam ansiosos para experimentar novos temas e novas formas, como uma reação à estagnação das décadas precedentes. Neste sentido, entendemos que o apelo à experimentação estava para além de uma mera proposta estética, mas consistia na interdição de uma realidade já saturada.

Segundo Marshall (1992), nos anos 1960 e 1970, um número crescente de filmes soviéticos começou a tratar da questão da criação artística, retratando escritores, poetas, músicos e pintores do passado, como Tchekhov, Tchaikovsky, Vazha-Pshavela, Andrei Rublev, Sayat-Nova, Pirosmani, entre outros. Esses filmes lidavam com questões morais ou éticas relacionadas ao dever de um artista com o seu povo e seu tempo, fazendo parte da Nova Onda na cinematografia soviética, que começou a tratar de temas que estavam desaparecidos desde meados da década de 1950, quando a questão do artista e da sua arte desapareceu das telas. De acordo com Marshall (1992), por algum tempo, para alguns críticos soviéticos, houve uma espécie de tabu sobre estes assuntos que foram comprometidos por uma série de produções estereotipadas e esquemáticas do realismo socialista.

Foi nesse período que surgiram os *filmes difíceis*. Para Marshall (1992), esse é um eufemismo utilizado para falar dos filmes que não se encaixavam nas categorias prescritas pelo realismo socialista nem faziam parte da demanda de filmes entendidos como comerciais. Filmes como os de Sergei Paradjanov (1924-1990), como *Os cavalos de fogo*, de 1964, iniciaram a série *filmes difíceis* que, desde então, tornaram-se “mais difíceis” ainda. A história desse filme do diretor armênio passa em um povoado ucraniano e seus diálogos, a maioria em dialeto ucraniano e sem legendas propositalmente, sequer era entendido na Ucrânia, que dirá em outros lugares da União Soviética. Outro filme desse diretor que também pode ser citado como exemplo é *A cor da romã*, de 1969. Nessa obra, o diretor utiliza imagens poéticas, cores, símbolos que parecem não ter relação alguma uns com os outros, para falar sobre a subjetividade do poeta Sayat-Nova (1712-1795).



Cenas do filme *A cor da romã*.

Fonte: https://www.imdb.com/title/tt0063555/mediaindex?ref_=tt_pv_mi_sm

De fato, esses filmes tinham muito mais para mostrar, talvez aquilo que não se pode ver apenas com os olhos. Podemos pensar, assim como Barthes (2018), na dimensão invisível das imagens, naquilo que trespassa nossos códigos perceptivos.

É nesse contexto que Andrei Tarkovski irá realizar suas primeiras criações. Grande amigo e admirador de Paradjanov, Tarkovski irá criar uma nova forma de fazer cinema, também fora dos padrões oficiais. Porém, diferentemente do diretor armênio, seus filmes tiveram um alcance maior, sendo até hoje referência quando se fala sobre cinema de arte. Por isso, no momento, devemos voltar *um olhar a mais* para sua obra e, principalmente, para seu percurso como cineasta em um país com tantas peculiaridades culturais.

2 A REINVENÇÃO (PO)ÉTICA NO CINEMA DE TARKOVSKI

[...] o artista não pode expressar o ideal ético do seu tempo, a menos que toque todas as suas feridas abertas, a menos que sofra e viva essas feridas na própria carne.

Tarkovski – *Esculpir o tempo*

Poesia, para Tarkovski, era uma forma específica de relacionamento com a realidade, uma consciência do mundo. Por isso, o diretor se interessava pelas possibilidades de articulação que a lógica poética proporcionava para o trabalho com o cinema, de modo a possibilitar outras formas de se fazer cinema que não regido pelas leis “universais” rígidas e extremamente lineares. Certa vez, Tarkovski manifestou que gostaria de ter filmado *Stalker* em uma só tomada, para que não houvesse nenhum lapso de tempo no interior do filme. De alguma forma, o diretor queria mostrar como o cinema, em sua continuidade, seria capaz de observar a vida sem interferir nela de modo grosseiro ou evidente.

No entanto, a expressão “cinema poético” remetia o diretor a um lugar que havia se tornado comum, afastando-se do que era efetivo e concreto, ou seja, que diria respeito às questões da vida real. De acordo com Tarkovski (2010), existiria um perigo aí, pois seria um momento em que o cinema de afastaria de si próprio, dando origem a símbolos, alegorias e outras figuras do gênero. Em suas palavras: “a coisas que nada têm a ver com as imagens que lhes são inerentes” (p. 73). Sua proposta era de que o cinema, como nenhuma outra arte, possuiria uma força, precisão e inteireza com as quais “transmite a consciência dos fatos e das estruturas estéticas existentes em mutação no tempo” (p. 79). Sendo assim, desenvolveu e experienciou um cinema (po)ético, baseado em suas experiências e anseios pessoais, trazendo à tona outro tipo de realismo que analisaremos a seguir.

2.1 Uma (po)ética do cinema

Andrei Arseni Tarkovski nasceu em 1932 em Zavrazhye, na Rússia, parte da URSS naquela época. Filho da atriz Maria Ivanova Vishnyakova, graduada pelo Instituto de Literatura Máximo Gorki, e do cultuado poeta moderno Arseni Alexandrovich Tarkovski⁸. Em 1951, Andrei começou a estudar árabe, abandonando o curso algum tempo depois. Em 1953, matriculou-se no Instituto de Minas para cursar geologia, ingressando em uma

⁸ Por causa da censura, Arseni Tarkovski só pôde publicar seus livros depois de 1962.

expedição de estudos na Sibéria. Foi durante esse tempo, vagando pelos infinitos espaços da taiga siberiana, que despertou no futuro cineasta reflexões sobre a simbiose do homem com a terra e sobre o sentido e o destino da (sua) vida (Zicavo, 2016). Em 1954, após um ano de expedição, retornou a Moscou e ingressou no conceituado Instituto de Cinematografia da Federação dos Estados Soviéticos (VGIK), no curso de direção de cinema.

Essa época, marcada pelas aberturas da Era Krushev (1953-1964), após as denúncias dos crimes de Stalin, também conhecida como *degelo*, ofereceu algumas oportunidades aos jovens cineastas. A partir do “afrouxamento” das políticas de linguagem e da diminuição da censura, um pequeno, porém significativo, fluxo de literatura, música e filmes europeus e norte-americanos percorreu a União Soviética. Foi nessa época que Tarkovski teve contato com a “nova onda” de cineastas que surgia fora da URSS, como os representantes do Neorealismo italiano que, de acordo com Cardullo (2011), foi a expressão de uma filosofia ética e não apenas um novo estilo de cinema. Os diretores do neorealismo trabalhavam fora dos estúdios e, muitas vezes, com pessoas que não eram atores profissionais, improvisavam seus roteiros quando necessário e transmitiam uma poderosa sensação do sofrimento de indivíduos comuns, oprimidos por circunstâncias políticas e sociais. As tomadas longas eram comuns nesse tipo de cinema, já que esses autores consideravam que, quanto menos corte, menos manipulação das imagens.

Nessa época, Tarkovski teve contato, também, com filmes da *Nouvelle vague* [Nova onda] francesa, que foi, segundo Manevy (2006), um “laboratório por excelência de uma estética do fragmento, da incorporação do acaso na filmagem, da polifonia narrativa e de uso de formas até então atribuídas ao documentário, às artes visuais, ao ensaio e à literatura” (p. 226). De acordo com esse autor, é nesse contexto que surge a “política de autores”, que defendia a independência dos cineastas em relação aos estúdios, personificados na pessoa do produtor, alegando que o cinema é uma arte de expressão pessoal e o filme deve se parecer com quem o produz. Dito de outro modo, a dimensão subjetiva do artista começa a entrar em questão; afinal, há um sujeito atrás das câmeras, há um olhar singular e um envolvimento afetivo com a obra.

Esse termo – política de autores – apareceu pela primeira vez em 1948, em um artigo chamado *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra stylo* [Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera assinada⁹], de Alexandre Astruc, o qual defendia a ideia de que o cinema havia atingido a maturidade e atrairia artistas sérios que o usariam para expressarem suas

⁹ A tradução literal poderia ser “a câmera caneta”, mas, na medida em que *stylo* (caneta) evoca *style* (estilo), optamos pela livre tradução mencionada.

ideias e sentimentos, isto é, escreveriam com as suas câmeras assim como um escritor escreve com sua caneta. Portanto, o cinema moderno seria pessoal e a tecnologia, equipe e elenco seriam instrumentos do processo criativo do artista, o que promoveu estudos dos estilos cinematográficos, pois, se um cineasta era um artista como um escritor ou pintor, esse talento artístico seria revelado não apenas no que foi dito, mas também em como foi dito (Thompson & Bordwell, 2002).

Foi nessa época que Tarkovski conheceu algumas obras de diretores como Akira Kurosawa, Andrzej Wajda, Kenji Mizoguchi, Luis Buñuel, Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni e Robert Bresson, que se tornaram suas referências. Esses diretores ficaram conhecidos pelos críticos por promoverem a “política de autores” durante as décadas de 1950 e 1960, já que escreviam seus próprios roteiros e perseguiram temas distintos e escolhas estilísticas filme após filme (Thompson & Bordwell, 2002). Por isso, diretores como Antonioni, Bergman e Buñuel tornaram-se marcas no campo do cinema, diferenciando seus filmes daqueles feitos para as massas do dito cinema comercial. Foi durante esse período, também, que se desenvolveu o que Thompson e Bordwell (2002) chamam de “realismo subjetivo” no cinema de arte. Os *flashbacks* tornaram-se comuns na década do pós-guerra, mas, agora, os cineastas o utilizavam para intensificar o sentido dos estados mentais dos personagens. Com esse novo realismo, o cineasta podia interromper a narrativa com vislumbres de outra ordem, como memórias, sonhos ou fantasias que, muitas vezes, poderiam ficar obscuros até o final do filme, sugerindo que a realidade e a imaginação podem se fundir na experiência humana (Thompson & Bordwell, 2002). Assim, os diretores combinavam realismo objetivo, realismo subjetivo e comentário autoral, de modo a criarem uma ambiguidade narrativa, proporcionando aberturas para os espectadores.

De fato, depois de 1956 houve uma explosão de criatividade no campo das artes e do cinema na URSS, o número de filmes produzidos aumentou consideravelmente, abrindo espaço para novos artistas com ideias inovadoras. São os diretores que surgiram nessa época que compõem o que Marshall (1992) chamou de “Nova Onda” na cinematografia soviética. Muitos filmes dessa “Nova Onda”, principalmente nos anos 1960 e 1970, tratavam a questão da criação artística; porém, não mais como era retratada pelo realismo socialista. De acordo com esse autor, o protagonista aparece nesses filmes como uma espécie de catalisador de princípios morais. Neste sentido, a arte criativa não é vista como um veículo de propaganda política, mas, antes de tudo, como um meio de expressão moral, refletindo a responsabilidade de um artista consigo e com a sua obra. Embora os artistas mais velhos tenham continuado trabalhando de forma tradicional, irá surgir um “novo humanismo” no cinema soviético, onde

os heróis do realismo socialista não têm mais lugar, abrindo espaço a um cinema mais subjetivo, com sequências imaginárias, assim como no cinema de arte europeu (Thompson & Bordwell, 2002).

Em 1956, ainda como estudante de cinema, junto a seus colegas Marika Beiku e Aleksandr Gordon, Tarkovski dirigiu o curta *Os assassinos*, baseado no conto homônimo do escritor norte-americano Ernest Hemingway. Um fato interessante é que, 10 anos antes, um filme com o mesmo nome e baseado na mesma história foi lançado nos Estados Unidos, dirigido por Robert Siodmak. Em 1959, junto de Aleksandr Gordon, Tarkovski dirigiu *Hoje não haverá saída livre*, como um trabalho anual do Instituto de cinema. Em 1960, escreveu o roteiro, junto de seu colega Andrei Konchalovsky, e dirigiu *O rolo compressor e o violinista*, que veio a ser seu projeto de graduação lhe rendendo o diploma no mesmo ano. Foi com esse filme que Tarkovski recebeu seu primeiro prêmio, no Festival Estudantil de Cinema de Nova York.



Cenas de *O rolo compressor e o violinista*.

Fonte: https://www.imdb.com/title/tt0053987/mediaindex?page=1&ref_=ttmi_mi_sm

Nesse mesmo ano, a Mosfilm¹⁰ resolveu levar às telas a novela *Ivan*, de Vladimir Bogomolov (1924-2003), que contava a história de uma criança que perde tudo o que tem e

¹⁰ É considerado um dos maiores e mais antigos estúdios de cinema da Europa, fundado em 1923, por Aleksandr Aleksejevich Khanzhonkov, na Rússia.

passa a atuar como espião para o Exército Vermelho. O primeiro roteiro, que não agradou a Bogomolov, era de autoria de Mikhail Papava (1906-1975), que fez várias mudanças na história, de acordo com a ideia de “heróis positivos” que o realismo socialista pregava. Quando a Mosfilm comprou esse roteiro, contratou o diretor Eduard Abalov (1927-1987) para dirigi-lo; porém, as primeiras cenas filmadas não agradaram à agência oficial, que suspendeu as filmagens e ofereceu o roteiro a outros diretores, com a condição de utilizarem o que já havia sido filmado por Abalov e adaptarem-se aos pressupostos artísticos vigentes. Ironicamente, esta oferta não interessou a ninguém, nem mesmo a diretores com pouca experiência. Em 1961, a pressão por parte das autoridades aumentou, já que o filme deveria estreiar durante o 20º aniversário da invasão alemã, o que levou a Mosfilm até os egressos da VGIK, onde optaram por Tarkovski, que não tinha fama alguma.

Ao ler a novela, o diretor ficou surpreso com vários aspectos do texto, como, por exemplo, o personagem Ivan que, assim como os personagens de Dostoiévski, era “exteriormente estático, mas interiormente cheio da energia de uma paixão avassaladora” (Tarkovski, 2010, p. 14), o que tomou conta de sua imaginação.

No entanto, eu não podia acompanhar o autor para além de tais limites. A textura emocional do conto era-me estranha. Os acontecimentos eram expostos num estilo deliberadamente impassível, quase no tom protocolar de um relatório. Eu não poderia transpor tal estilo para o cinema, uma vez que isso teria ido contra os meus princípios. (p. 14).

Por conta disso, o diretor entendeu que, quando acontecessem tais conflitos, a única solução era transformar o roteiro literário em uma nova trama que, em uma determinada etapa da realização do filme, passa a se chamar decupagem técnica. Com isso, ao longo do trabalho sobre o roteiro, o autor do filme tem o direito de introduzir no enredo as modificações que achar necessário. “Tudo o que importa é que a sua visão seja coerente e integral, e que cada palavra do roteiro lhe seja cara e venha filtrada pela sua experiência criativa pessoal” (p. 16). Dito de outro modo, assim como os cineastas das “novas ondas” do cinema europeu, Tarkovski reivindicava para si o direito de ser autor de um roteiro, em um período em que a literatura dominava, hierarquicamente, o cinema no país (Jallageas, 2007). Portanto, o diretor viu o roteiro não mais como uma limitação à criação, mas como um possível ponto de partida, cuja essência vital deveria ser reinterpretada à luz de sua visão pessoal do filme a ser realizado.

Com isso, a partir de um “lirismo incomum” (Thompson & Bordwell, 2002, p. 458), Tarkovski assumia uma posição (po)ética sobre sua concepção de cinema, colocando em

primeiro plano uma certa ética do artista em relação à sua obra, à sua subjetividade e a seus espectadores:

o que me agrada extraordinariamente no cinema são as articulações poéticas, a lógica da poesia. Parecem-me perfeitamente adequadas ao potencial do cinema enquanto a mais verdadeira e poética das formas de arte. Estou por certo muito mais à vontade com elas do que com a dramaturgia tradicional, que une imagens através de um desenvolvimento linear e rigidamente lógico do enredo. Esta forma exageradamente correta de ligar os acontecimentos geralmente faz com que os mesmos sejam forçados a se ajustar arbitrariamente a uma sequência, obedecendo a uma determinada noção abstrata de ordem. E, mesmo quando não é isso o que acontece, mesmo quando o enredo é determinado pelos personagens, constata-se que a lógica das ligações fundamenta-se numa interpretação simplista da complexidade da existência. O material cinematográfico, porém, pode ser combinado de outra forma, cuja característica principal é permitir que se exponha a lógica do pensamento de uma pessoa. Este é o fundamento lógico que irá determinar a sequência dos acontecimentos e a montagem, que os transforma num todo (Tarkovski, 2010, pp. 16-17).

Sendo assim, através das associações poéticas, dos jogos com a linguagem cinematográfica, torna-se o espectador mais ativo, de modo que “ele passa a participar do processo de descoberta da vida, sem apoiar-se em conclusões já prontas, fornecidas pelo enredo, ou nas inevitáveis indicações oferecidas pelo autor” (p. 17). Como podemos perceber, isso evidencia um rompimento radical com os cânones do realismo socialista, pois, se analisarmos as obras desse período, percebemos o desenho definido do que era o realismo, ou do que restava dele nessa época: “narrativa linear e objetiva, heroísmo das personagens, concreção histórica” (Jallageas, 2007, p. 131). Qualquer produção que não refletisse esses signos canonizados era desaprovada publicamente com uma palavra emblemática: formalismo. O que não aconteceu com o diretor.

Tarkovski propôs à Mosfilm acrescentar 4 sonhos de Ivan que havia escrito, não utilizar o que já havia sido filmado por Abalov e formar sua própria equipe de técnicos e artistas, ou seja, começar do zero. Muito a contragosto, a Mosfilm acabou aceitando a proposta, pois era tudo ou nada. Assim, apesar da discordância em relação às alterações propostas por parte das autoridades e do próprio Bogomolov, Tarkovski levou a cabo suas ideias inovadoras, movendo as bases que sustentavam a ordem estabelecida, para ter o direito de fazer alterações no roteiro no momento em que quisesse.

As filmagens do novo filme, agora intitulado *A infância de Ivan*, iniciaram em agosto de 1961 e o lançamento ocorreu em maio de 1962. Era a primeira vez que o “herói” não combatia o “invasor” movido por sentimentos patrióticos ou pela ideologia política, mas pelo desejo de vingar a morte de sua mãe. De acordo com Jallageas (2007), neste filme operam

estratégias de construção de um cinema que evidencia um diálogo intenso com as vanguardas russas que o precederam e por anos ficaram “silenciadas”, ao mesmo tempo em que opera uma linha de fuga da estética soviética que lhe foi contemporânea. Além disso, para essa autora, os primeiros quatro minutos e vinte segundos desse filme definiram o cinema de Tarkovski, já que em um dos planos surge o “sol negro”, um signo refrativo que aparece em muitos textos culturais russos e evidencia um fenômeno óptico comum nas artes eslavas no trânsito de um estado a outro. Este signo chegou ao seu ápice nas vanguardas,

manteve-se nos porões da censura durante o império do realismo socialista do período stalinista e foi abrindo fendas no campo artístico a partir da década de 1960, forçando a percepção da instabilidade e da multiplicidade de olhares sobre um mesmo fenômeno (Jallageas, 2007, p. 129).

Com isso, percebemos que Tarkovski opta por introduzir a catástrofe da guerra a partir da transição, pela passagem de meios, de um estado ao outro. Para Jallageas (2007), esse fato definiria o cinema do diretor porque contem os conceitos principais que nortearão sua obra. A passagem da sequência onírica inicial bruscamente cortada por um estampido seco obedece a uma necessidade de refração que se dá pelo desvio, a imagem sofre uma torção e uma inversão, o que dá um efeito óptico através da câmera com um objetivo poético. “E é justamente durante esse encontro afetuoso e leve que se dá a mudança de meios, a ruptura, o desvio. A infância perfeita e tranquila é interrompida, irrevogável e inexoravelmente, pela força da guerra” (p. 134). Com isso, percebemos que o diretor utiliza as imagens e os sons para provocar as lembranças, não de uma forma descritiva, mas através de uma imersão no tempo através de percepções e memórias, o que só é possível a partir das associações poéticas, as quais podem tornar o espectador mais ativo.





Cenas do filme *A infância de Ivan*

Fonte: https://www.imdb.com/title/tt0056111/mediaindex?ref_=tt_pv_mi_sm

Para Jallageas (2007), o diretor demonstrou que existe uma mínima possibilidade de libertação dentro de uma sociedade regida por princípios totalitários e não o fez através da abstração, já que seu cinema é físico e, justamente por isso, nos incomoda, fascina e apavora. Neste sentido, alinha-se e renova a poética exercida pelas vanguardas russas, as quais trabalhamos no primeiro capítulo, já que, ao construir a obra, o autor se apropria de determinados procedimentos vanguardistas de modo a deslocá-los para sua atualidade, dando a eles novas possibilidades de sentido. Eis a potência da linguagem e da função poética do cinema.

Os efeitos dessa posição que Tarkovski assumiu não demoraram a aparecer; embora o filme tenha sido aceito pelas autoridades, gerou diversas polêmicas com o Partido Comunista e com o Goskino¹¹. De acordo com Zicavo (2016), para alguns funcionários dessas instâncias, transgredir a concepção doutrinária do heroísmo, na qual o herói soviético atua movido pela consciência coletiva e não individual, rompia com as regras do jogo que regulavam as sutis relações entre os cineastas e os burocratas. Para outros, tratava-se de um filme pessimista, que levava ao público o sacrifício realizado pelo povo soviético para abolir o fascismo.

Entre polêmicas e fascínios, *A infância de Ivan* venceu o prêmio Leão de Ouro no Festival de Veneza, em 1962, o que contribuiu para tornar o diretor conhecido internacionalmente. Seu prestígio aumentou algum tempo depois, após vencer o prêmio de Melhor Diretor no Festival de São Francisco e o prêmio Cabeça de Ouro de Palenque em Acapulco, no México. Com a notoriedade que seu diretor ganhou, *A infância de Ivan* teve uma grande difusão internacional, chegando a converter-se em uma polêmica que alcançou maior intensidade entre os intelectuais das esquerdas italiana e francesa (Zicavo, 2016).

¹¹ Ministério de Cinematografia da União Soviética

Para Tarkovski, a conclusão desse filme marcaria o fim de um ciclo em sua vida e de um processo que o mesmo nomeou como “autodeterminação”. Assim, um novo cineasta nascia, trazendo consigo uma nova forma de pensar o cinema, a arte e a vida, nos fazendo lembrar que somos condenados pela nossa “liberdade” e, por ela, somos responsáveis. Pensando o cinema como uma linguagem (po)ética, contribui para o abalo dos discursos cristalizados da Era Stalin, que ecoavam até então.

2.2 As ambiguidades políticas

As mudanças no cenário político na Era Krushev tiveram seus paradoxos. Se, por um lado, permitiram uma maior circulação no campo das artes, por outro, ainda tinham como alvo os artistas que se manifestavam livremente, ou seja, sem seguir as normas do realismo socialista que ainda era a estética oficial. Apesar de se falar em *degelo*, sobre “abertura”, sobre “afrouxamento” nas políticas de linguagem, ainda existia muita censura e perseguição no campo das artes e das intelectualidades em geral. Segundo Zicavo (2016), em 1963, o Partido Comunista se posicionou contra as “tendências liberais” na cultura, ameaçando exterminá-las. Nesse mesmo ano, prenderam em um centro psiquiátrico o escritor Vladimir Bukovski, que hoje está com 76 anos. Nessa época, era comum as detenções nas *psikhushka*, hospitais psiquiátricos utilizados como prisões a indivíduos considerados “perigosos” pelas autoridades, e os alvos geralmente eram estudiosos, artistas, cientistas, etc.

De acordo com Boersner Herrera (2010), as mudanças políticas não teriam muita notoriedade, visto que, durante a Era Krushev, os escritores também foram atacados e acusados de desvio, mas, ao contrário dos dias de Stalin, alguns escritores estavam livres e ilesos como prova das mudanças que estavam sendo forjadas no mundo literário e artístico em geral. “O discurso dogmático de Stalin veio a ser substituído por um pronunciamento mais orientado para a difusão de um novo liberalismo e de prescrições literárias apenas em termos globais, ao contrário das respostas e políticas do realismo socialista” (p. 44). Neste sentido, entendemos que muitas das brechas encontradas e/ou forjadas pelos artistas serviram como impulso para novas produções artísticas que viriam a mudar, de forma radical, o rumo dos fatos, a realidade cultural que os cercava.

Em 1964, Krushev é destituído do poder a partir de um golpe de Estado, entrando em seu lugar, como secretário-geral do Comitê Central do Partido Comunista da União Soviética, Leonid Brejnev. Esse período é conhecido por vivas controvérsias, embora no discurso oficial se fale de um “socialismo desenvolvido”, como nos lembra Reis Filho (2003). Durante

a década de 1970, os cidadãos adquiriram televisores, geladeiras e carros; ao mesmo tempo, Brejnev se comprometeu com uma política de intervenção militar, auxiliando revoltas na Angola e na Etiópia, invadindo o Afeganistão (Thompson & Bordwell, 2002). O que interessa para nossa análise é o fato de Brejnev ter representado um retorno ao stalinismo, aos fechamentos discursivos daqueles anos que pareciam estar ficando para trás. Embora em muitos campos tenham ocorrido grandes desenvolvimentos e expansão, em aspectos estratégicos houve uma estagnação e, em alguns setores, o retrocesso (Reis Filho, 2003).

No campo das artes, não foi diferente: esse novo “congelamento” exigiu um retorno ao realismo socialista, agora chamado de realismo pedagógico (Thompson & Bordwell, 2002). Se analisarmos grande parte das obras produzidas nessa época, é comum encontrarmos mais de uma versão: a oficial (para os governantes) e a censurada (oficial dos artistas). Além disso, é interessante perceber como a censura operava e os efeitos que isso tinha a curto e longo prazo. Afinal, estamos falando de linguagem, logo, de subjetividades. Neste sentido, o que realmente estava sendo censurado?

É interessante o relato de Bóris Strugátski sobre a criação e a publicação do livro *Piquenique na estrada*. O escritor conta que as primeiras ideias do livro surgiram em 1970, quando ele e seu irmão Arkádi viajaram para uma pousada do Centro de Produção Artística de Komarovo¹² para escrever *Cidadela condenada*. Em novembro de 1971, o livro estava pronto e foi aceito para publicação em uma revista de São Petersburgo chamada *Aurora*, sofrendo poucas alterações durante a revisão, tendo que “limpar” algumas palavras, como “filho da mãe”, “merda”, etc. No entanto, Strugátski (2017) relata o pandemônio que foi na primeira editora que aceitou o texto como livro. Desde 1971, quando ainda era apenas um texto incompleto sem qualquer palavra de cunho ideológico, a diretoria da editora não queria fazer negócios com “aqueles irmãos Strugátski”, e essa peregrinação editorial levou mais de 8 anos, entre idas e vindas dos textos que compõem o livro.

De acordo com o autor, o que permeava essa questão, a cada ano, era “tirar de *Piquenique* os cadáveres; mudar o vocabulário de Redrick Schuhart; introduzir o termo ‘soviético’ quando se trata de Kirill Panov; suavizar o lúgubre, o desesperador, a rudez e a crueldade...” (Strugátski, 2017, p. 311). As observações, página por página da editora, resultaram em mais de 18 páginas de palavras e expressões a serem apagadas ou reescritas, visto que o público-alvo era formado por “jovens e adolescentes, membros da Juventude

¹² Povoado perto de Moscou onde muitos escritores possuíam ou alugavam casas de veraneio.

Comunista que veem na literatura soviética um manual de conduta moral, um guia para a vida” (p. 314).

Em 1980, os irmãos Strugátski pensaram em organizar e divulgar em *Samizdat*¹³ a *História de uma publicação*, com a coleção de documentos originais relacionados à jornada editorial da coletânea *Encontros não marcados*, cujo sustentáculo era *Piquenique na estrada*. A escritora e editora literária norte-americana Ursula Le Guin escreveu um prefácio para *Piquenique* quando este foi publicado pela primeira vez em inglês, em 1977, onde diz que os irmãos Strugátski não eram óbvios e nunca diretamente críticos das políticas de seu governo, mas, o que eles fizeram na época, foi escrever como se fossem indiferentes à ideologia, como se fossem homens livres, algo que muitos escritores nas democracias ocidentais tinham dificuldade em fazer.

Após muitas críticas e queixas ao Comitê Central de Juventude Comunista e ao Comitê Central do Partido, em 1980, “mutilada, esterilizada e patética” (Strugátski, 2017, p. 317), foi publicada a coletânea de textos *Encontros não marcados*, onde *Piquenique na estrada* estava tão alterado na redação que os autores não queriam nem folhear. Era a primeira vez que, de certa forma, os autores venciam, forçando a editora a publicar. No fim das contas, até o fim de 1997, *Piquenique na estrada* foi publicado por 38 editoras em 20 países diferentes. Na Rússia, a popularidade do livro se mantém alta, mas perde para *Quando segunda-feira começa no sábado*, um romance satírico dos irmãos Strugátski que conta a história do Instituto de Magia e Feitiçaria da URSS e é, ironicamente, considerado um manual para pesquisadores científicos iniciantes.

2.3 A epopeia de *Andrei Rublev*



¹³ Autopublicação. Prática destinada a contornar a censura imposta pelos governos dos Partidos Comunistas dos países do Bloco Oriental. A partir de cópias feitas à mão, escritores e grupos de pessoas distribuíam, clandestinamente, livros e outras criações culturais que haviam sido proibidas pelo governo.



Cenas do filme *Andrei Rublev*.

Fonte: https://www.imdb.com/title/tt0060107/mediaindex?page=1&ref_=ttmi_mi_sm

Epopeia, segundo a definição do *Dicionário Priberam de língua portuguesa*, é um estilo de poema que tem por assunto ações ou acontecimentos grandiosos de um herói. O objetivo central de uma epopeia é relatar ações gloriosas que sejam dignas de serem lembradas, levando o leitor a ter uma grande admiração pelo herói e pelo que ele simboliza. No caso de *Andrei Rublev*, podemos pensar em uma dupla inscrição, já que este não vai simbolizar apenas o herói épico que tem sua obra lembrada através dos séculos, mas, também, os novos sentidos que o cinema soviético passou a ter.

Em 1960, um ator sugeriu a Tarkovski a ideia de fazer um filme sobre o célebre monge e pintor de ícones Andrei Rublev, já que esse ano marcava o seu 6º centenário. Em um primeiro momento, Tarkovski rechaçou a ideia por não se sentir atraído pelo cinema biográfico e pelas dificuldades que lhe parecia trabalhar com uma grande produção histórica. Porém, ao comprovar que não existia nenhuma documentação sobre Rublev, sendo conhecido apenas o nome do monastério onde fez sua formação e as possíveis datas de nascimento e morte, ficou atraído pelo enigma de sua história, pois, ao invés de limitação, Tarkovski percebeu uma liberdade de criação. Assim, descartou o enfoque biográfico e optou por “investigar a natureza do gênio poético do grande pintor russo” (Tarkovski, 2010, p. 36) e, a partir do exemplo de Rublev, o diretor pretendia explorar a questão da psicologia por trás da criação artística e a consciência cívica de um artista que criou obras de importância eterna.

Sendo assim, o diretor escreveu o roteiro em 10 episódios distintos, onde nem sempre Rublev aparecia. Era necessário que houvesse uma consciência da vida de seu espírito, que se respirasse a atmosfera que dava conta das suas relações com o mundo. Estes episódios não são ligados por uma sequência cronológica tradicional,

mas sim pela lógica poética da necessidade que levou Rublev a pintar sua célebre "Trindade". Os episódios, cada qual com sua trama e seu tema específicos, extraem sua unidade dessa lógica. Eles se desenvolvem em interação mútua, através do conflito

interior inerente à lógica poética da sua sequência no roteiro: uma espécie de manifestação visual das contradições e complexidades da vida e da criação artística (Tarkovski, 2010, p. 36).

Para Zicavo (2016), o espírito desse filme é um canto trágico, porém esperançoso, ao misterioso impulso criador do homem, à luta contra as verdades estabelecidas, à força e à fé. De acordo com esse autor, Tarkovski abandona a montagem tradicional de fragmentação, que decompõe a cena em vários planos para conseguir um determinado ritmo narrativo, e opta por rodar planos de longa duração, sem chegar a serem planos sequência, de modo a permitirem à ação o desenvolvimento em seu tempo e expressar seu próprio ritmo. Assim, com essa fragmentação da imagem e do tempo, o filme possibilita que o espectador realize a sua própria montagem, de modo a se libertar da arbitrariedade e da manipulação da montagem tradicional.

Além disso, por ser o primeiro filme soviético sobre a “velha Rússia” apagada e silenciada por decreto, Andrei Rublev transgride sua condição artística e adquire uma significação cultural e política de enorme importância. De acordo com Zicavo (2016), em certo sentido, esse filme pode ser considerado o primeiro filme russo do cinema soviético, cujo mérito é tanto de Tarkovski quanto dos funcionários “liberais” que o tornaram possível. Neste sentido, entendemos que *Andrei Rublev* é um filme-manifesto que expressa o triunfo da arte sobre o poder e a barbárie, reivindica a independência do artista frente aos governantes e deixa clara a permanência da obra na alma dos povos. É claro que isso teve consequências e os conflitos com a censura fizeram de *Rublev* um dos casos mais sondados da época.

O processo de montagem foi finalizado em agosto de 1966 e o filme foi enviado para que o Goskino autorizasse o lançamento. No entanto, a censura questionou a nudez de uma cena onde pagãos celebram o solstício de verão que, apesar de discreta e fiel à história, era uma novidade chocante no cinema puritano soviético. Além disso, consideraram uma cena de assalto como muito violenta. Ainda, aproveitaram alguns incidentes na fronteira chinoso-soviética para indicar que não seria prudente lembrar da invasão da Rússia pelos mongóis (Zicavo, 2016).

No início de 1967, era evidente que *Rublev* estava “retido”. No entanto, o delegado geral do festival de Cannes, Favre Le Bret, conseguiu assisti-lo em uma projeção privada e solicitou ao Goskino que fosse incluído na seleção oficial. Este, por sua vez, negou o convite, alegando que o filme necessitava de uma nova montagem e, no ano seguinte, participaria do evento, o que não aconteceu. Os organizadores da Mostra de Veneza, que estavam muito

interessados em Tarkovski desde *A infância de Ivan*, receberam a mesma resposta, quando fizeram o convite para participação no evento.

No verão deste ano, *Andrei Rublev* foi projetado em um seminário de estudos cinematográficos em Repino, sendo qualificado como cruel, antipatriótico, anti-histórico e pro-religioso. No entanto, Zicavo (2016) nos lembra que, dois anos depois, em fevereiro de 1969, o filme foi projetado, extraoficialmente, na casa de cinema de Moscou para um público de 2 mil membros do coletivo cinematográfico da cidade, graças à *Associação de Escritores e Cineastas*. Algum tempo depois, Favre Le Bret, com o respaldo do Partido Comunista Francês, conseguiu que o Goskino enviasse o filme a Cannes. Porém, este decidiu que o filme deveria ser projetado no dia em que estivessem fechados, às 4 horas da madrugada, enquanto a delegação soviética voava de volta a Moscou.

Apesar da sabotagem, *Andrei Rublev* foi aplaudido pelos espectadores e, mesmo tendo sido excluído da possibilidade de receber o prêmio Palma de Ouro e o Grande Prêmio Especial do Júri, obteve o prêmio da Crítica Internacional e uma menção especial dos jurados. Após o Festival de Cannes, voltou a ser retido pelo Goskino durante mais dois anos. Foi só em outubro de 1971 que estreou em sua versão definitiva, em seis salas de cinema de Moscou. Com isso, a distribuidora Promeco, uma subsidiária da Columbia Pictures, comprou do Goskino os direitos para sua futura distribuição.

2.4 *Solaris, O espelho e Stalker*

O contexto cultural soviético em meados de 1971 e 1972 foi marcado por diversos contratempos. Zicavo (2016) nos lembra que entre esses dois anos muitos fatos ocorreram, como: a detenção do escritor Vladimir Bukovski pela quinta vez, sendo enviado, posteriormente, para a Sibéria e condenado a 12 anos de trabalhos forçados, e o encarceramento em hospital psiquiátrico da poetisa Annasoltan Kelikova, do matemático Tchernichov e da doutora em medicina Olga Skrebets, a qual havia abandonado o partido por “motivos de consciência”. No campo do cinema, o Goskino proibiu a exportação de *A cor da romã*, de Sergei Paradjanov, e a exibição do filme *Provação nas estradas*, de Aleksei German, o qual ficou censurado durante 15 anos.

Como uma prova a mais dos paradoxos da política cultural soviética desses tempos sombrios, a censura de *Andrei Rublev* não afetou Tarkovski profissionalmente, tendo o aceite da Mosfilm de levar às telas a novela *Solaris*, do escritor polonês Stanislaw Lem. Esse ocorrido, para Zicavo (2016), evidenciava outro paradoxo: o fato do país pioneiro na

exploração do cosmos nunca ter se interessado, artisticamente, por viagens espaciais nem pela ficção científica em geral.

Em 20 de março de 1972, seis meses após a “liberação” de *Andrei Rublev*, *Solaris* estreou em Moscou, sendo o primeiro filme soviético de ficção científica, embora Tarkovski não concordasse com esse rótulo. Depois disso, foi enviado a Cannes e recebeu o Grande Prêmio Especial do Júri, sendo comprado, posteriormente, por Michel Dimitri, da Gaumont-Columbia, o qual desenvolveu uma campanha publicitária com o seguinte slogan: “a resposta soviética ao 2001, uma odisseia no espaço, de Kubrick”. Uma afirmação falsa, mas de indubitável astúcia comercial, já que a corrida espacial entre os EUA e a URSS estava a todo vapor. O filme teve um grande sucesso internacional, tanto que Hitchcock afirmou que o enigma de *Solaris* superava todo o suspense que já havia conhecido.





Cenas do filme *Solaris*.

Fonte: https://www.imdb.com/title/tt0069293/mediaindex?page=4&ref_=ttmi_mi_sm



Propaganda americana do filme *Solaris*.

Fonte: acervo pessoal.

É interessante perceber como o tempo narrativo não convencional é construído pelo diretor, embora desde *A infância de Ivan* seja perceptível esse tempo fora dos padrões lógico lineares. Em *Solaris*, poderíamos pensar que o tempo é outro, no sentido em que, a partir de longas tomadas muitas vezes dando ênfase a objetos aparentemente sem significado, se possibilita um efeito distinto no espectador, “os efeitos técnicos do tempo”, sobre os quais iremos nos deter no último capítulo desta dissertação. Um exemplo é uma tomada em que aparece uma xícara, a qual não cumpre nenhuma função narrativa específica, mas a sua imagem causa um estranhamento por carecer de significação. Para Zicavo (2016), não é o

objeto xícara que captura o interesse do espectador, mas todo o conjunto da imagem: a chuva, os sons e o tempo, de modo a insinuar uma certa “presença invisível”, carregando a xícara com um significante sem significado, mas que algo pode vir a significar.

Em 1974, ano em que o cineasta armênio Sergei Paradjanov foi condenado a 5 anos de prisão acusado de dissidência, Tarkovski foi condecorado como o artista meritório da Federação das Repúblicas Socialistas Soviéticas Russas e teve seu filme *O espelho* lançado. A ideia deste filme, em um primeiro momento, era a de ser um documentário sobre a mãe do diretor e os sofrimentos de sua geração. No entanto, acabou introduzindo uma nova temática no cinema soviético, a da autobiografia, assim como *Os incompreendidos* (1959), do cineasta francês François Truffaut, e *Amarcord* (1973), do cineasta italiano Federico Fellini. No entanto, quando o filme foi concluído, Tarkovski (2010) afirmou que não era mais possível vê-lo como, simplesmente, a história de sua família, já que “um grupo de pessoas das mais diversas havia tomado parte em sua realização. Era como se minha família houvesse aumentado” (p. 165).



Cenas do filme *O espelho*.

Fonte: https://www.imdb.com/title/tt0072443/mediaindex?ref_=tt_pv_mi_sm

É claro que essa nova perspectiva baseada na introspecção causou sérias controvérsias. Não podemos esquecer que os paradigmas políticos e estéticos em questão colocavam o coletivo à frente do individual e o cinema produzido até então era baseado em relatos lineares. Sendo assim, produzir uma obra autobiográfica baseada em um tempo totalmente não linear era nadar contra a corrente, uma provocação ao *status quo* entre os cineastas e ao próprio Goskino. Por conta disso, Tarkovski foi incompreendido por muitos críticos e diretores soviéticos. Em uma mesa redonda organizada pelo Goskino em 1975 para debater *O espelho*,

surgiram comentários que falavam o quão incompreensível era esse filme, não podendo ser considerado um êxito. Alguns diziam que Tarkovski não se importava com as impressões que causaria ao público e que o cinema, por ser uma arte das massas, deveria expressar sua mensagem claramente e não através de códigos. Para Zicavo (2016), essas declarações apenas refletiam um total desconhecimento das tendências presentes no cinema mundial da época e só o isolamento da sociedade soviética, atrás de sua “cortina de ferro”, e o pouco cinema ocidental com o qual seus cineastas tinham contato, explicava esse entendimento de cinema como uma “arte pedagógica de massas” (s/p).

Com isso, o presidente do Goskino ordenou que fizessem poucas cópias do filme e não exibissem em salas de cinema das grandes cidades. Além disso, o filme não pode concorrer em Cannes e em nenhum outro festival, tendo sido exportado apenas em 1978 para a França, em 1979 para a Itália e em 1980 para a Inglaterra. No entanto, os efeitos que esse filme viria a provocar nos espectadores russos era algo que fugia do controle até mesmo das autoridades. A maior prova disso são as incontáveis cartas que o diretor passou a receber de espectadores, como a de um engenheiro de Sverdlovsk que dizia o seguinte: "que vulgaridade, que porcaria! Bah, que revoltante! De qualquer forma, creio que seu filme não irá mesmo fazer muito sucesso. Com toda a certeza, não conseguiu atingir o público, e, afinal, é isso o que importa..." (Tarkosvki, 2010, p. 2), dizendo, posteriormente, que os responsáveis pela indústria cinematográfica deveriam ser chamados a justificar-se. Outro engenheiro de Kalinin, também indignado, escreveu o seguinte: "faz meia hora que saí do cinema, onde assisti ao seu filme, *O Espelho*. Pois muito bem, camarada diretor!! Também o viu? A impressão que tenho é a de que há algo de doentio nesse filme ... Desejo-lhe todo o sucesso em sua carreira, mas asseguro-lhe que não precisamos de filmes assim." (p. 2).

É interessante pensar sobre o paradoxo que há nessas narrativas. Um dos remetentes afirma que o filme não atingirá o público, como se ele mesmo não tivesse sido afetado pela obra. Mesmo que para expressar sua aflição diante do novo, tal espectador escreveu, endereçou suas palavras ao “responsável” pela sua aflição, evidenciando como a arte pode ter seus contrapontos, e como, mesmo através dos desgostos, ela pode suscitar movimentos no público, causar deslocamentos, fazer as palavras virem à tona.

Cartas com esse tipo de conteúdo costumavam desanimar o diretor, que passou a questionar para quem realmente estava trabalhando. No entanto, outro tipo de espectador o reconfortava um pouco, como uma mulher de Leningrado¹⁴, que escreveu o seguinte: “o filme

¹⁴ Em 1914, São Petersburgo passou a se chamar Petrogrado, em 1924, Leningrado e, em 1991, voltou a se chamar São Petersburgo.

é tão diferente de tudo o que já vi, que não estou preparada para entendê-lo, tanto no que diz respeito à forma quanto ao conteúdo. Você poderia explicá-lo?” (p. 3). Essa espectadora afirmava ter entendido seus filmes anteriores; porém, ao assistir *O espelho*, comenta: “depois de vê-lo, ficamos irritados com a nossa impotência e a nossa obtusidade” (p. 3).

Tarkovski conta, também, sobre pessoas que encontrava e que se deixavam impressionar pelos seus filmes, além de cartas que recebia e que eram uma espécie de confissão sobre a vida de quem as escrevia, como a de uma espectadora de Gorki que dizia o seguinte: "obrigado por *O Espelho*. Tive uma infância exatamente assim. ... Mas você... como pôde saber disso?” (p. 5). Certa vez, um professor de Novosibirsk escreveu:

Nunca escrevi a nenhum autor para dizer o que sinto sobre um livro ou filme. Este, porém, é um caso especial: o filme livra o homem do encantamento do silêncio, permite que ele liberte o espírito das ansiedades e das coisas vãs que o oprimem. Participei de um debate sobre o filme. Tanto os "físicos" quanto os "líricos" foram unânimes: o filme é profundamente humano, honesto e relevante - tudo isso se deve ao seu autor. E todos os que falaram, disseram: “Este filme fala de mim” (p. 5).

Em outra carta, constava o seguinte:

Quem lhe escreve é um homem já de idade avançada, aposentado, mas com grande interesse pelo cinema, muito embora a minha profissão nada tenha a ver com as artes (sou engenheiro radioeletricista). Estou aturdido e desorientado com o seu filme. O seu dom de penetrar no mundo emocional de adultos e crianças, de fazer-nos sentir a beleza do mundo que nos circunda, de mostrar os valores autênticos, e não os falsos, desse mesmo mundo, de fazer com que cada objeto represente seu papel, de transformar cada detalhe do filme num símbolo, de exprimir um significado filosófico geral a partir de uma extraordinária economia de meios, de encher de música e poesia cada imagem de cada fotograma... são todas qualidades típicas do seu, e exclusivamente do seu, estilo de exposição... (p. 7).

Uma operária de Novosibirsk escreveu:

Na semana passada, vi o seu filme quatro vezes. E não fui ao cinema simplesmente para vê-lo. Mas, também, para passar algumas horas vivendo uma vida real, com artistas e seres humanos verdadeiros... Todas as coisas que me atormentam, tudo o que não tenho e desejaria ter, que me deixa indignada, enojada ou que me sufoca, todas as coisas que me iluminam e me aquecem, e pelas quais vivo, e tudo aquilo que me destrói — está tudo ali, no seu filme; vejo-o como se num espelho. Pela primeira vez na minha vida um filme tornou-se algo real para mim, e é por essa razão que vou vê-lo: quero impregnar-me dele, para que possa realmente sentir-me viva (p. 8).

Essas cartas evidenciam que, de uma forma ou de outra, *O espelho* tocou o público, abriu uma janela nas fantasias emolduradas, trazendo à tona a dimensão pulsional do olhar, que desenvolveremos mais atentamente no próximo capítulo. Por ora, podemos pensar sobre esse olhar como portando a função de *punctum*, como propôs Barthes (2018), ou seja, é aquilo que

fura, que rasga, que *punge* e que pode mudar as perspectivas. Por conta disso, o olhar pode ser angustiante, já que irrompe, muitas vezes, desorganizando o sujeito e causando estranhamento. Foi a inquietação dos espectadores e as polêmicas com o mundo das burocracias que levou Tarkovski a redigir o livro *Esculpir o tempo*, onde pôde falar sobre suas ideias a respeito da vida, da arte e do (seu) cinema.

Depois de *O espelho*, Tarkovski terminou um roteiro baseado no livro *O idiota*, de Dostoiévski; porém, o presidente do Goskino o reprovou. O diretor não parou por aí; em janeiro de 1977, teve sua primeira experiência no teatro, onde dirigiu *Hamlet*, o qual foi interpretado por Anatoli Solonitsin (1934-1982), um de seus atores preferidos e que participou de quase todos os seus filmes. Essa peça chegou ao fim quando as autoridades sugeriram ao diretor trocar os atores. Em junho desse ano, Brejnev foi nomeado Presidente do Soviet Supremo. Regressando aos anos de “culto à personalidade”, inaugurou um museu com seu próprio nome e publicou suas memórias que, no ano seguinte, ganharam o prêmio Lenin de literatura.

Nesse mesmo ano, Tarkovski resolveu escrever um roteiro baseado na história de *Piquenique na estrada*, dos irmãos Strugátski, com a qual teve contato pela primeira vez em 1973. Entusiasmados em entrar no cinema com o diretor, os autores da novela aceitaram as alterações propostas por Tarkovski e, entre os três, escreveram *A máquina dos desejos* que logo passou a se chamar *Stalker*. No entanto, apesar de um bom começo, o Goskino recusou o projeto. Tarkovski, indignado, reclamou no XXVI Congresso do Partido Comunista da União Soviética que estava acontecendo nesses dias, obtendo uma inesperada aprovação.

No entanto, quando havia filmado a metade do roteiro, o negativo Kodak acabou danificado no laboratório da Mosfilm, e filmar novamente obrigaria o diretor a reduzir as ideias e fazer modificações contra a sua vontade. Tarkovski e sua equipe desconfiaram que esse “incidente” havia sido causado pelo Goskino. Quando solicitaram os negativos virgens aos mesmos, a desconfiança virou certeza, já que estes os informaram que haviam entregue a outros diretores. Esta sabotagem provocou um infarto em Tarkovski e a União de Cineastas recusou seu pedido de tratamento em uma clínica especializada. Zicavo (2016) aponta que, se em *Andrei Rublev* se perseguia a obra, agora se perseguia o autor, buscando seu colapso psicológico. Além disso, com *Stalker*, a corrente ortodoxa do Goskino lançou uma advertência clara aos “inovadores”: a tolerância que permitiu a trajetória singular de Tarkovski no cinema soviético havia acabado e, a partir de então, deveria se optar entre a ortodoxia ou o silêncio.



Cenas do filme *Stalker*.

Fonte: https://www.imdb.com/title/tt0079944/mediaindex?page=2&ref_=ttmi_mi_sm

O que o Goskino não havia percebido era que Boriska, o construtor da campanha do filme, era um *alter ego* do autor que eles queriam destruir. Em seus diários, Tarkovski escrevia sobre sua complicada situação com as autoridades e sobre a dificuldade que era para dar qualquer passo dentro e/ou fora do país. Desta forma, depois da sabotagem de *Stalker*, recomeçou as filmagens do zero, terminando em meados de 1979, quando foi solicitado por Carlo Lizzani, um cineasta italiano e diretor da Mostra de Veneza. Mas, é claro, o Goskino já tinha outros planos. Depois de responder com evasivas ao diretor, o Goskino enviou o filme a um festival não competitivo em Amsterdã para que o mesmo não pudesse concorrer em Cannes, já que o regulamento do evento não aceita filmes exibidos anteriormente fora do país de origem.

No entanto, mais uma vez, os paradoxos tomavam conta do cenário em questão. Apesar de todos os contratemplos, em julho, Tarkovski viajou para a Itália para filmar o documentário *Tempo de viagem*, junto de seu amigo, o poeta e roteirista italiano Tonino Guerra. A ideia era procurar um lugar para realizar as filmagens de *Nostalghia*, seu próximo filme, que viria a ser produzido pela RAI (Radio Televisione Italiana) e pela Mosfilm.

Nesse período, a angústia tomou conta do cenário. Em outubro, recebeu a notícia da morte de sua mãe e, alguns dias depois, da morte do diretor do editorial *Iskousstvo Kino* [A arte cinematográfica]. Nessa época, ainda, recebeu os primeiros manuscritos de *Esculpir o tempo* com uma lista de alterações que deveriam ser feitas, parágrafos que deveriam ser suprimidos pela sua “excessiva admiração a diretores de filmes ocidentais” (Zicavo, 2016, s/p). Além disso, ficou sabendo que, na exposição do 60º aniversário do cinema soviético, apenas *A infância de Ivan* havia sido projetado.

Em 1980, quando ainda estava na Itália, recebe a notícia da estreia de *Stalker* em Moscou e que esta havia sido um sucesso. Em seus diários, anotava sobre a nostalgia russa de estar longe de casa, de sua família e de sua terra mãe. No fim desse ano, recebeu muitas cartas de pessoas que haviam assistido *Stalker*, como professores, engenheiros e estudantes, que agradeciam e expressavam admiração pelo filme. Em suas palavras: “muitas pessoas entendem-no de modo realmente profundo e sutil” (Tarkovski, 2012, p. 331). No ano seguinte, inspirada pelo Comitê Central, a revista *Iskousstvo Kino* queria publicar essas cartas, o que não aconteceu. Nesse período, em meio às turbulências e contratemplos com as autoridades, Tarkovski (2012) escreve em seu diário: “acho que sou obcecado pela liberdade. Estou fisicamente sofrendo com a falta de liberdade. A liberdade é a capacidade de respeitar em si e nos outros um senso de dignidade.” (p. 351). E, mais adiante: “não se pode viver aqui. Como foi possível estragar um país tão maravilhoso, transformá-lo em um país servil, miserável, privado de direitos” (p. 370).

Os descontentamentos com os rumos da cultura soviética se faziam presentes. Quando viajou para a Itália para as filmagens de *Nostalghia*, com o intuito de retornar alguns meses depois, assim que o filme fosse concluído, não sabia que estaria vendo sua terra natal pela última vez.

2.5 Depois de *Nostalghia*, *O Sacrifício*

Os dilemas que Tarkovski anotava em seu diário, durante o período em que retornou à Itália, mostram como era difícil ser artista e pertencer a um país que, naquele momento

cultural, não permitia qualquer responsabilização do sujeito consigo e/ou com a sua arte. As autoridades russas não queriam deixar a esposa e colega de trabalho de Tarkovski ir ao seu encontro na Itália. No entanto, depois de mais de um ano de enrolação e muita dor de cabeça, liberaram a viagem, mas o filho caçula não pôde ir junto. No meio disso tudo, surgiu a oportunidade de fazer um segundo filme, também fora da URSS; no entanto, as autoridades queriam que o diretor voltasse para Moscou para assinar alguns papéis, o que Tarkovski entendeu como uma armadilha, pois era quase certo que não o deixariam voltar à Itália para trabalhar e, certamente, não o deixariam trabalhar na Rússia. Sua família precisava de dinheiro, a situação estava caótica.

Decidido a permanecer na Itália por mais algum tempo, em 1983, o diretor passou a correr atrás dos trâmites para trazer o seu filho caçula para perto e, como as autoridades não permitiam de forma alguma, Tarkovski chegou a escrever uma carta ao presidente italiano Sandro Pertini solicitando ajuda. Nesse mesmo ano, passou dois meses na Inglaterra, onde dirigiu a peça *Boris Godunov*, que na época foi um sucesso, tendo uma boa crítica da imprensa. Em julho desse ano, aconteceu o lançamento de *Nostalghia*. Este longa deveria contar com o apoio da Mosfilm, a qual deixou o diretor no desamparo, tendo que contar apenas com a ajuda da televisão estatal italiana e da companhia francesa Gaumont. O filme foi apresentado no festival de Cannes, ganhando 3 premiações.

O enredo desse filme é interessante, porque traz a história de um escritor russo que está na Itália sofrendo com a nostalgia de sua terra mãe. Mas, para além do aspecto da nostalgia, de acordo com Skakov (2012), o filme fala dos paradoxos da tradução como elaborados por Walter Benjamin, onde há um domínio em que um parentesco supra-histórico entre línguas se estabiliza através de sua alteridade e diferença. Para o protagonista do filme, a tese da intraduzibilidade torna-se uma condição de incompletude essencial - uma tarefa infinita.



Cena do filme *Nostalghia*.

Fonte: https://www.imdb.com/title/tt0086022/mediaindex?page=2&ref_=ttmi_mi_sm

Um fato curioso e importante é a mudança do título de *Nostalgia* para *Nostalghia*. O “h”, segundo Skakov (2012), é uma marca que ilumina o discurso central do filme, a impossível possibilidade de tradução. O “h” tem um som mudo, mas, ao ser utilizado depois do “g”, é pronunciado não como [dʒ(i)θ], como em italiano ou inglês, mas [gi:jæ], fazendo, assim, “soar russo”. Entendemos que, para esse autor, a insistência de Tarkovski na permanência do “h” no título de seu filme para que fosse pronunciado de forma russa, foi uma consciência utópica de “russianizar” uma língua estrangeira.

De acordo com Tarkovski (2010), esse filme era para seus compatriotas e deveria ser exibido na Rússia, o que não aconteceu naquela época, embora tenha sido realizado com a aprovação oficial das autoridades cinematográficas do país. O diretor conta que seu desejo era fazer um filme sobre a nostalgia russa,

a respeito daquele estado mental peculiar à nossa nação e que afeta os russos que estão longe da sua pátria. Encarei isso quase como um dever patriótico, segundo entendo o conceito. Queria que o filme fosse sobre o apego fatal dos russos às raízes nacionais, ao passado, à cultura, aos lugares onde nasceram, às famílias e aos amigos; um apego que carregam consigo por toda a vida, seja qual for o lugar em que o destino possa tê-los lançado. Os russos raramente são capazes de se adaptar com facilidade, de aceitar um novo estilo de vida (p. 242).

A situação apresentada pelo filme pode ser comparada à situação do diretor que, apesar de descontente com os dilemas que vinha passando em decorrência das políticas culturais soviéticas, sentia muita falta de sua terra natal, assim como muitos artistas e outros intelectuais daquele período que optaram pelo exílio. Porém, sua necessidade de liberdade para trabalhar e de ter o merecido reconhecimento falou mais alto e, assim que terminou *Nostalghia*, começou a correr atrás de um lugar para filmar *O sacrifício*.

Este filme surgiu como ideia muito tempo antes de *Nostalghia*, quando Tarkovski (2010) ainda vivia na URSS. Segundo suas palavras, o filme pode ser entendido como uma parábola e os eventos significativos podem ser interpretados de várias formas. Além disso,

é, entre outras coisas, um repúdio do cinema comercial. Meu filme não pretende sustentar ou refutar ideias específicas ou defender este ou aquele modo de vida. O que eu quis foi propor questões e demonstrar problemas que vão diretamente ao núcleo das nossas vidas e, desse modo, levar o espectador de volta às fontes dormentes e ressequidas da nossa existência (p. 274).

De acordo com Tarkovski, muitos produtores fogem dos filmes autorais porque não encaram o cinema como arte, mas apenas como um meio de fazer dinheiro.

Filmado na Suécia, *O sacrifício* conta, aparentemente, a história de uma família burguesa que se reúne para comemorar o aniversário do patriarca; no entanto, ficam sabendo

da eclosão de uma guerra nuclear. O clima entre os personagens começa a ficar tenso, os diálogos e as expressões corporais são angustiantes, nos levando para dentro do filme a partir de afetos paradoxais. Para Skakov (2012), esse filme representa a tentativa desesperada de um homem de alcançar certo absoluto espiritual, uma singular verdade do outro mundo.



Cenas do filme *O sacrifício*.

Fonte: https://www.imdb.com/title/tt0091670/mediaindex?ref_=tt_pv_mi_sm

O lançamento aconteceu em maio de 1986 e, pela primeira vez na história do Festival de Cannes, um único filme foi vencedor de quatro prêmios. O curioso é que Tarkovski concluiu esse filme na cama, visto que, em dezembro de 1985, descobriu que estava sofrendo de um câncer raro, o qual, de forma rápida e dolorosa, tomou conta de sua vida. Em janeiro de 1986, após mais de 4 anos distantes, as autoridades soviéticas permitiram que seu filho mais novo fosse ao seu encontro. Após um ano de sofrimento, relatado quase cotidianamente em seus diários, no dia 29 de dezembro de 1986, Tarkovski faleceu em um hospital em Paris, onde viveu esse último ano devido a seu tratamento. Existem especulações de que a doença de Tarkovski teria sido causada devido à sua exposição a materiais contaminados com radioatividade presentes no lugar onde aconteceram as filmagens de *Stalker*, na Estônia.

Outras pessoas envolvidas com esse filme morreram da mesma causa, como sua esposa, Larissa Tarkovskaia, e o ator Anatoli Solonitsin.

Na época de sua morte, Tarkovski já havia se tornado um emblema do cinema e da consciência artística na Rússia e em outros países, influenciando a tensão pictorialista¹⁵ do cinema europeu, durante os anos 1970 e 1980. Os efeitos de sua jornada ecoaram, principalmente, em seus contemporâneos soviéticos, os quais reuniram coragem a partir de sua resistência às políticas oficiais, passando a exigir que a arte fosse uma busca moral (Thompson & Bordwell, 2002). Sendo assim, podemos pensar que sua obra continua atual, nos mostrando que, mesmo quando os espaços de criação são mínimos, podem existir as brechas que permitem movimentos, a não resignação e a resistência. Entendemos que a percepção de Tarkovski sobre a arte e sobre a vida, quando pensada em articulação com seu percurso, nos remete diretamente a uma banda de Möebius, onde há apenas um lado, apenas uma borda, que se pode recorrer parecendo que se chegará em um fronteira, que na verdade não existe.

Enquanto trabalhava em *Nostalghia*, Tarkovski (2010) relatava uma sensação de que o filme estava interferindo em sua vida. O que o diretor não imaginava era que esse seria seu dramático destino. “Quando comecei a fazer o filme, nunca poderia imaginar que a minha própria e particularíssima nostalgia em breve tomaria posse da minha alma para sempre.” (p. 59). No roteiro de *Nostalghia*, o personagem principal tinha ido para a Itália apenas por uma breve estada, mas ficou doente e morreu por lá, falhando em seu propósito de voltar à Rússia.

Em seu filme seguinte, *O sacrifício*, o personagem Alexander é curado de um câncer, doença da qual o diretor estava sofrendo e que havia tirado a vida de seu amigo e colega Anatoli Solonitsin, para quem havia pensado os personagens principais desses dois últimos filmes. Em *Esculpir o tempo*, Tarkovski relata que Pushkin – um dos maiores poetas russos do século XIX – considerava que todo poeta, todo verdadeiro artista, independentemente de querê-lo ou não, é um profeta. Em uma cena do documentário *Tempo de viagem*, Tarkovski diz que o artista deve se sacrificar pela arte. Ironicamente, ou não, este seria o destino que lhe caberia. Assim, podemos pensar que ficção, realidade e tempo são categorias que, talvez, não possam ser separadas tão facilmente, nos deixando claro que ainda há muito o que aprendermos através da linguagem artística. Por isso, nesta dissertação, os aspectos estéticos são tão importantes, eles podem nos dar pistas daquilo que, em um determinado tempo e

¹⁵ Essa palavra deriva de “pictorialismo”, que designa um estilo de fotografia que surgiu na segunda metade do século XIX e ficou conhecida por ser a primeira tentativa de elevar a fotografia à categoria de arte. Os fotógrafos pictorialistas costumavam manipular as imagens para deixá-las parecidas com pinturas.

lugar, opera nas torções da cultura, nos mostrando que nem tudo pode ser palpável e visível a olhos nus, e que nossa constituição de sujeitos se produz, também (e principalmente), através dos insabidos.

3 (DES)ENCONTROS ENTRE CINEMA, ESTÉTICA E PSICANÁLISE

O mundo é *onivoyer*, mas não é exibicionista – ele não provoca nosso olhar. Quando começa a provocá-lo, então começa também o sentimento de estranheza.

Lacan, *Seminário 11*

Quando falamos sobre estética, logo caímos no campo das formações imaginárias, do que é visível, já que esse conceito nos remete a uma determinada forma. No entanto, neste ensaio, o visível será um meio de chegarmos, aos poucos, à dimensão do olhar, a qual, em uma imagem, é o que falta. Por ser o que falta, não se encontra no campo do visível; logo, denuncia as ilusões, as peças que a consciência não hesita em pregar, já que o visível pertence ao campo da totalidade, sendo um registro sensível do imaginário. É por isso que nos interessamos pelo *mais além* que a imagem comporta, seus desdobramentos estéticos e subjetivos. Nesse sentido, a arte pode retirar as máscaras da realidade, desvelando o caráter mecânico que superpomos à vida, nos ensinando sobre uma parte oculta de nós mesmos (Valcárcel, 2005).

Neste trabalho, viemos trançando um caminho através da história cultural/política da URSS, contextualizando e apresentando o cinema de Tarkovski, para, neste momento, nos afastarmos e retornarmos à teoria, a partir da qual construiremos interlocuções possíveis. Desse modo, não falamos apenas do lugar de pesquisadores, mas, também, do lugar de espectadores, de quem contempla uma obra e se deixa afetar por suas vicissitudes, pelas experiências que ela enseja. O cinema de Tarkovski, em nossa pesquisa, é devir, é possibilidade de tensionamentos na teoria e na prática clínica, trazendo o olhar à tona, bem como seus rasgos e suas distorções.

3.1 Uma estética de valores

Nos dois primeiros capítulos desta dissertação, de maneira mais superficial, abordamos questões de estética. Ao enfatizarmos o cinema dentro de contextos históricos, o envolvimento do Estado com as artes, a linguagem poética utilizada por alguns artistas, a questão do ritmo e do tempo de uma tomada e os efeitos sobre o público, entramos nesse campo de maneira sutil. De fato, esse é um conceito bastante plural e Bayer (1980) irá tomá-lo como sinônimo de “reflexões sobre a arte”, nos fazendo lembrar que existem diversas discussões e definições distintas desde a Grécia antiga, com Sócrates, Platão e Aristóteles. No

entanto, a palavra “estética” só foi aparecer no século XVIII, empregada pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten, significando “teoria da sensibilidade”, conforme a etiologia do termo grego *aisthesis* (Bayer, 1980). Baseava-se na ideia de que a Beleza e seu reflexo nas artes representavam um tipo de conhecimento sensível, confuso e inferior ao racional, que era voltado para a verdade (Frayze-Pereira, 2010). Posteriormente, a partir de Kant, a questão do Belo vai se converter na questão da “experiência estética”, que será interpretada pelas diferentes tendências teóricas do século XIX, como nos lembra Frayze-Pereira.

No entanto, a ideia de que a estética pode determinar o que todos devemos considerar como belo ou como os artistas devem criar a beleza foi caindo por terra, já que a mesma começou a perceber que, descrevendo regras de definição de beleza, não fazia mais do que adotar as convenções artísticas de sua época, as quais eram, muitas vezes, antiquadas (Mukařovský, 1988). Frayze-Pereira (2010) pontua que, paulatinamente, a estética filosófica abandonará o domínio metafísico, aproximando-se do domínio experimental e psicológico. Para o autor, não seria difícil encontrar as razões dessa aproximação da psicologia, pois, na época, afirmava-se que toda “experiência estética” e, por consequência, toda a arte, apresentava dois aspectos: um subjetivo e um objetivo.

Para esse autor, ainda, o advento da psicologia como disciplina está diretamente relacionado com a pesquisa de problemas perceptivos e sensoriais, questões de ordem estética. A psicologia que surgia passou a se ocupar, basicamente, dos aspectos subjetivos, dando espaço ao que é da ordem do sensível, como os sentimentos e as emoções. Porém, com o avanço dos métodos experimentais, os psicólogos passaram a se ocupar cada vez mais dos aspectos objetivos como os elementos materiais e as relações formais para avaliar impressões estéticas e seus efeitos. “Pode-se dizer que o reino específico da Psicoestética experimental nasce com Wundt”, diz Frayze-Pereira (2010, p. 46), lembrando que muitos de seus predecessores contribuíram para essa estética indutiva.

De acordo com Mukařovský (1988), uma obra artística não poderia ser identificada como queria a estética psicológica, ou seja, como o estado de espírito de seu autor, nem com os estados de espírito que evoca nas pessoas que a percebem. Neste sentido, a obra de arte se refere a uma realidade, aos contextos gerais dos fenômenos ditos sociais, como a filosofia, a política e a religião. É por isso que a arte, mais do que qualquer outro fenômeno social, conseguiria caracterizar e representar uma determinada época; porém, não poderia ser utilizada como documento histórico ou sociológico sem uma prévia explicação do seu valor documental. Sendo assim, o estudo do objetivo do fenômeno artístico precisa avaliar a obra de arte como signo, constituído pelo símbolo sensorial criado pelo artista, pelo objeto estético

que se encontra na consciência coletiva e pela sua relação com a coisa designada, que se refere ao contexto geral dos fenômenos sociais. Neste sentido, a estética ocupa um lugar importante na vida dos indivíduos e da sociedade em geral, chegando a ter um campo de ação muito mais amplo do que a arte propriamente dita, de modo que

não há nenhum limite fixo entre o estético e o extra-estético; não existem objetos nem processos que, por essência e estrutura, e sem que se leve em linha de conta o tempo, o lugar e o critério com que são avaliados, sejam portadores da função estética nem outros que, pela sua estrutura real, hajam de considerar-se subtraídos ao seu alcance (Mukařovský, 1988, p. 22).

Segundo Bayer (1980), faria pouco tempo que a estética se constituiria como uma ciência independente, de método próprio e, para uma melhor reflexão, seria necessário transitar por outros campos, já que os valores estéticos não se apresentam isolados, mas possuem a função de valores morais e políticos. Como nosso estudo trata, principalmente, sobre a obra de um artista russo que produziu a maior parte de seus filmes na, então, União Soviética, a questão dos valores morais e políticos desse contexto reverberam diretamente na arte, como podemos perceber no decorrer dos dois primeiros capítulos. No entanto, é no período conhecido por *degelo*, que possibilitou certas brechas em alguns campos do saber, que Tarkovski realizará suas primeiras criações, rompendo com os discursos cristalizados, possibilitando novas enunciações a partir de um corte. Neste sentido, poderíamos pensar que a sua obra, ao se inserir nesse contexto como uma nova linguagem, tornou possível novas articulações dos significantes? Quais os efeitos no âmbito de um campo indutor de modos de subjetivação? O que a estética em psicanálise teria a contribuir com essas reflexões sobre cinema?

3.2 Uma estética do desejo

A questão das relações entre estética e psicanálise irá aparecer nos escritos freudianos sobre o “infamiliar”, o estranho, ou a inquietante estranheza, intitulado *Das Unheimliche*, de 1919. De partida, a diversidade de possíveis traduções já deixa clara a complexidade do termo. Para Freud, a estética não seria somente a teoria que se refere ao belo, atraente e sublime, mas a tudo aquilo que nos afeta, ou seja, ela também se refere a sentimentos opostos a esses, como a repulsa e a aflição, que podem nos causar angústia. É justamente aí que encontramos aquelas experiências que despertam em nós o sentimento de estranheza, o que leva Freud (1919/2019) a definir a estética como uma “doutrina das qualidades de nosso sentir” (p. 29). O estranho familiar diria respeito à conversão em estranho daquilo que nos é

mais familiar, do que nos escapa, mas, ao mesmo tempo, nos constitui e organiza (Lima & Vorcaro, 2017). Freud (1919/2019) faz uma análise do significante *unheimlich* [infamiliar], para entendermos melhor a complexidade do assunto, mostrando que este seria, aparentemente, o oposto de *heimlich* [familiar], algo que designa intimidade, familiaridade, nos aproximando da conclusão de que algo seria assustador porque *não* é familiar. Mas, é claro, “nem tudo que é novo e que não é familiar é assustador; a relação *não* é reversível” (p. 33), pois, para que o novo torne-se infamiliar, estranho, deve-se acrescentar algo. No entanto, o mais instigante desse termo é o fato de que a palavra *heimlich*, entre as inúmeras nuances de seu significado, também aponta para *unheimlich*.

Com Freud, passamos a perceber que muitos conceitos e, é claro, muito de nossa realidade subjetiva, diz dos desdobramentos da linguagem, daquilo que coexiste e extravasa nossas limitações do pensar. Não é em vão que Freud buscou nas artes e com os artistas outras linguagens que pudessem dar conta dos insabidos [*Unbewusste*] que nos atravessam. É por isso que podemos dizer que a dimensão estética freudiana está em quase todos os seus trabalhos (França, 1997), seja quando se apoia em obras de diversos escritores, como Hoffmann, por exemplo, seja dedicando artigos a mestres da arte, como Da Vinci e Michelangelo. Isso mostra que, visto o alcance transgressivo de suas ideias, só a linguagem dos artistas poderia proporcionar os desdobramentos necessários como suporte às suas novas concepções, aos não-ditos de suas palavras. “Não é à toa que Freud recebe o Prêmio Goethe de literatura, pois, seu estilo literário é uma “assinatura” original que se torna “causa de desejo” para outros sujeitos e de onde jorra o evento psicanalítico” (França, 1997, p. XXII).

Assim, é pelas vias do não-sentido, da palavra poética que oculta e revela ao mesmo tempo, que a estética em psicanálise se aproximaria da arte, já que, desde o princípio, seriam os enigmas da produção histórica que teriam provocado a produção psicanalítica, colocando os sujeitos de frente aos insabidos, ao que escapa ao âmbito da consciência. É por essas vias que, para França (1997), a psicanálise em si traria uma dimensão estética, na medida em que “a práxis psicanalítica se propõe como lugar de criação e de produção implicado da dimensão estética e ética do desejo” (p. XXI).

Podemos fazer um paralelo, em termos de discussão, com *O inconsciente estético* de Rancière. Esse autor traz que os estudos estéticos de Freud seriam marcas do pensamento analítico da interpretação no horizonte do pensamento estético. Para o filósofo, a estética não designaria uma ciência ou disciplina que se ocupa da arte, mas um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte, procurando dizer em que elas consistiriam enquanto coisas do pensamento. Em outras palavras, “estética” não seria um novo nome para designar o

domínio da “arte”, mas uma configuração específica desse domínio. Neste sentido, ela marca uma transformação no regime do pensamento da arte, que é o lugar onde se constitui uma ideia específica do pensamento. A hipótese de Rancière (2009b) é que o pensamento freudiano do inconsciente só seria possível com base nesse regime do pensamento da arte e da ideia do pensamento que lhe é imanente, ou seja, “o pensamento freudiano, para além de qualquer classicismo das referências artísticas de Freud, só se torna possível com base na revolução que opera a passagem do domínio das artes do reino da poética para o da estética” (p. 14).

Com isso, podemos pensar no sentido que poderia existir naquilo que parece não ter sentido algum, no enigmático da existência, com que muitas vezes nos deparamos através da arte. Rancière (2009b) postula que a teoria psicanalítica do inconsciente seria formulável porque já existe, fora do terreno clínico, certa identificação de uma modalidade inconsciente do pensamento e porque o terreno das obras de arte e da literatura se define como o âmbito de efetivação privilegiada desse “inconsciente”. O questionamento de Rancière será direcionado à ancoragem da teoria freudiana nessa configuração já existente do “pensamento inconsciente”, nessa ideia da relação de uma duplicidade do pensamento e do não-pensamento que se formou e desenvolveu de modo predominante no terreno da estética. É por isso que não estaríamos no campo da psicanálise aplicada, mas no da psicanálise implicada, a qual deve contar com uma disponibilidade para a percepção semelhante à escuta psicanalítica, no que esta tem de facilitadora do fluxo de associações dos analisandos (Frayze-Pereira, 2010).

Portanto, ao mostrar uma abertura a essa duplicidade, do que oculta e revela, a palavra possuiria um potencial de movimento, onde se manifestaria o que França (1997) nomeou como *estética do desejo*. Esta, por sua vez, não seria apenas uma forma de lógica na gramática do sujeito, mas o seu sentido fundante, revelando a incompletude de um corpo inserido, traumáticamente, na linguagem. Dessa forma, a estética seria a problemática em psicanálise, introduzindo o que há de mais inquietante no universo da linguagem, podendo proporcionar uma experiência de indeterminação, que representaria o traumático que constitui o sujeito no campo do Outro (França, 1997). Para Lima e Vorcaro (2017), a experiência de indeterminação seria a perspectiva política do estranho, já que possuiria um fundo alteritário, indizível e contingencial das determinações identitárias, o que pode nos colocar em movimento de modo a por em questão as ficções narrativas do Eu, “assinalando a presença velada do desamparo como pano de fundo essencial de nossa constituição psíquica” (pp. 483-484).

No decorrer de sua obra, Lacan dirá que o inconsciente é estruturado como uma linguagem e que é a partir de uma gramática que o sujeito passa a dar uma significação à realidade, a qual se organizaria a partir da “lógica do fantasma”, protegendo o sujeito contra o real. Para Lacan (2008c), o fantasma acessaria algo do desejo, algo que se tenta apreender, e a realidade humana não seria nada mais do que uma montagem do simbólico e do imaginário, sendo o desejo o organizador dessa realidade. Esse real “que não é nunca entrevisto; entrevisto quando a máscara, que é aquela do fantasma, vacila” (Lacan, 2008c, p. 19). Neste sentido, poderíamos pensar que o Eu é ilusório, já que estaria submetido aos avatares da imagem, do falso semblante. Por isso, para Lacan (2008c), “o sujeito começa com o corte” (p. 17), já que é no momento em que as fantasias entram em suspensão que há a possibilidade de um sujeito advir. Isso porque, a partir da queda da imagem, surge o vazio, a imagem despida de seu narcisismo constitutivo, impedindo o aprisionamento do sujeito às fixações imaginárias.

No seminário sobre a angústia, Lacan (2005) irá retomar a questão do estranho proposta por Freud e dizer que existe uma aproximação entre o *Unheimliche* e a experiência de angústia, já que o estranhamento seria um sinal de perigo ao Eu. É nesse sentido que Lima e Vorcaro (2017) nos lembram que, desde o *Seminário I, Sobre os escritos técnicos de Freud*, Lacan (2009) afirma que o Eu se constitui como uma defesa frente à pulsão, de modo a se estruturar como um sintoma, sendo ele “o “sintoma humano por excelência” (p. 27), abarcando uma série de defesas, negações, inibições e fantasias que “orientam e dirigem o sujeito” (p. 29). Isso significaria que o Eu diria respeito a uma instância de desconhecimento, que buscaria esquivar-se do impossível que subjaz ao desejo (Lima & Vorcaro, 2017).

É a partir da queda, então, de uma “falha” no imaginário, que França (1997) irá desenvolver o conceito de *lapso de imagem*, como um acontecimento psíquico que revela a inquietante estranheza que aponta para o desejo inconsciente. Neste ponto, a experiência *unheimlich* permite remeter a dimensão estética da constituição do sujeito, indicando um movimento intenso onde o que há de mais familiar se revela em seu duplo aspecto: libidinal e mortífero. O *lapso de imagem* seria uma espécie de “falha”, um efeito dos mecanismos inconscientes no campo do imaginário e do fantasma, que causaria a nudez das imagens que dão sustentação aos objetos de desejo, fazendo emergir um vazio angustiante pela ausência de forma, revelando o olhar como *objeto a*, como discutiremos mais atentamente a seguir. Essa queda, em sua dimensão mortífera, aponta para uma possibilidade de destruição do Eu, “destituição narcísica diante de uma ruptura do aprisionamento imaginário, relativo à

onipotência do eu” (França, 1997, p. 84). É por isso que, ao sinalizar os limites do eu, o duplo torna-se ameaçador (Thones & Weinmann, 2018).

Logo, podemos perceber o privilégio do olhar na função do desejo, por onde o domínio da visão foi integrado ao campo do desejo (Lacan, 2008b). Neste sentido, não é o sujeito “nadificante”, correlativo ao mundo da objetividade que se sente surpreendido, mas o sujeito se sustentando em uma função desejante. O *lapso de imagem* poderia ser pensado como uma intervenção cortante “no desfile de imagens que sustentam o desejo” (França, 1997, p. 85), o que apontaria para a verdade do sujeito imprevisível e parcial e para a inquietante estranheza da estética do desejo. Logo, onde se esperaria uma resposta lógica, se encontra o vazio, o inefável, o irrepresentável, a incompletude de todo o discurso. No entanto, esse vazio é logo preenchido com outra imagem, outra cena, fazendo faltar a falta, desencadeando angústia, evidenciando como o preenchimento da falta também pode ser avassalador (Thones & Weinmann, 2018). Afinal, são os nossos limites colocados à prova, trazendo à tona aquilo que está *mais além* das imagens que nos constituem.

É por essas vias que vamos explorando as vertentes políticas da arte, dos “atos estéticos como configurações da experiência” (Rancière, 2009a, p. 11), os quais, em seus desdobramentos, podem nos possibilitar novos modos de sentir, podendo dar alento a novas formas de subjetividades. Por ser política, não significa que a arte trate desse tema diretamente, mas possui funções culturais as quais nos convocam a pensar sobre o que está designado como norma, podendo abalar as certezas universais. Por isso, no próximo item, discutiremos a arte como produtora de negatividade, para, então, retornarmos à questão do olhar em psicanálise e aos tensionamentos que surgem sobre isso a partir das experiências pelas obras de Tarkovski.

3.3 Uma estética à lacaniana

Se, para França (1997), a psicanálise se constituiria como uma estética - uma *estética do desejo* -, para Regnault (2001), se há uma ética da psicanálise não poderá haver uma estética da mesma. Para entendermos suas proposições, cabe uma reflexão sobre o ensino de Lacan no que concerne às artes, lembrando que o psicanalista francês, ao propor um retorno a Freud, não irá aplicar a psicanálise às artes nem aos artistas, mas aplicará as artes à psicanálise, de modo que, se o artista precede o psicólogo, sua arte deve fazer avançar a psicanálise. Nesse sentido, perceberemos que não há a intenção de Lacan em buscar os recalcos das obras ou dos artistas, “mas antes o fato de que a obra e o artista farão perceber

o que a teoria ainda desconhecia” (p. 22). Regnault (2001) postula, ainda, a possibilidade de pensarmos as artes em Lacan a partir de uma dupla escansão: as artes do *vazio* e as artes da *anamorfose*, sobre as quais iremos nos ater, por ora, para uma reflexão mais atenta.

O primeiro exemplo surge no decorrer do *Seminário 7, A ética da psicanálise*, onde Lacan (2008a) disserta sobre a arte a partir da noção de *Das Ding*, ou *a Coisa*. Nesse seminário, Lacan irá propor uma certa definição da arte, da religião e da ciência a partir do vazio. Para ilustrar essa concepção, utiliza a metáfora *heideggeriana* do vaso, trazendo a ideia de que “nada é feito a partir de nada” (p. 148). Para Lacan (2008a), o vaso, produto do oleiro, ao ser modelado a partir de uma determinada matéria, cria, ao mesmo tempo, um vazio interior, introduzindo a própria perspectiva de preenchê-lo. Isso quer dizer que, a partir desse significante modelado que é o vaso, entra em cena o vazio e o pleno, ou seja, “se o vaso pode estar pleno é na medida em que, primeiro, em sua essência, ele é vazio” (p. 147). De acordo com Regnault (2001), seria a prova de que o vazio não teria somente uma função espacial, mas uma função simbólica: “ele é da ordem do real, e a arte utiliza o imaginário para organizar simbolicamente esse real. *Ele está entre o real e o significante* [grifo do autor]” (p. 30).

É nesse sentido que Guimarães (2006) desenvolve a proposição de um “vazio iluminado”, de um diálogo do cinema com o indizível para além do não-dito, “uma anterioridade ao discurso, que recua sempre, e ao mesmo tempo está sempre presente como traço, em rastro, impedindo uma significação plena” (p. 11). Isso pressupõe o lugar do espectador como desenvolvemos no primeiro capítulo, o lugar do sujeito que vê e que é capaz de fazer uma leitura, já que somos parte da obra e frutos de um olhar, de um olhar como objeto. Desse modo, Guimarães (2006) sugere que se faça um giro, colocando-se o olhar na perspectiva do simbólico, evitando que o cinema seja apenas uma contemplação infinita de signos.

De certo modo, isso nos evidencia a dimensão da linguagem, dos efeitos de linguagem, já que a inscrição do simbólico produz o real, ou seja, não existe um antes do outro, assim como no exemplo do vaso que, conforme vai ganhando forma, também vai ganhando um vazio. Pensando o cinema a partir dessa perspectiva, pressupomos que se trata de uma linguagem que nos coloca “paradoxalmente em face de um possível ver e um impossível dizer” (Guimarães, 2006, p.14). Nesse sentido, “o cinema é ilusão reiterada de se ver” (p. 14), o indizível e o invisível tornados signos, detrás dos quais não há nada, apenas o “vazio iluminado”.

Ao evocarmos a questão do olhar, caímos no segundo exemplo proposto por Renault (2001). Esse conceito foi desenvolvido por Lacan no *Seminário 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, onde dedica quatro lições ao tema. Um dos pontos principais dessas lições é o conceito de *anamorfose*, que Lacan toma emprestado do campo das artes e designa uma deformação da perspectiva a qual respeita as regras de deformação. Para Renault (2001), o fato de haver anamorfose demarcaria um esvaziamento do espaço pictórico ou literário, o que não significa que o vazio não possa ser, ali, demarcado como tal. O que Lacan está trazendo é a dimensão escópica da pulsão, o privilégio do olhar na função do desejo, ao que, a partir de fora, nos pune e afeta.

Nesse sentido, Lacan (2008b) traz a ideia de algo que irrompe desde fora desorganizando o sujeito, possibilitando, ao mesmo tempo, novos enlaces. Logo,

o inconsciente se manifesta sempre como o que vacila num corte do sujeito – donde ressurgem um achado que Freud assimila ao desejo – desejo que situaremos provisoriamente na metonímia desnudada do discurso em causa, em que o sujeito se saca em algum ponto inesperado (Lacan, 2008b, p. 34).

Assim, Lacan introduz o conceito de inconsciente a partir de uma hiância, a qual designa o intervalo entre o que não existe e o que está por vir, referindo-se a alguma coisa ainda não existente, o não realizado, o ainda-não. Poderíamos pensar na “ontologia do ainda-não”, proposta por Bloch (2005), como aquilo que “existe” como possibilidade, onde “o devir [*Seiende*] está à deriva e oculto de si mesmo” (p. 23), subjacente a uma consciência antecipatória. Para Bloch, somente ao se abandonar o conceito fechado e imóvel do ser surgiria a dimensão da esperança. Em outras palavras, podemos pensar que surgiria a dimensão do ainda-não-consciente, aquilo que ainda-não-se-tornou, evidenciando a possibilidade do pensar que, para Bloch, significa transpor. Para esse autor, ainda, a existência humana traria inquietações do espírito que colocariam o ser humano em “efervescência utópica” (Bloch, 2005, p. 194), nos fazendo lembrar das reflexões de Dadoun (2000) sobre utopia como algo que expõe uma “emocionante racionalidade do inconsciente”.

Assim, caímos em uma questão moral, já que, ao pensarmos o inconsciente a partir de um corte, do vazio desnudado e de um ainda-não, tomamos o caminho da negatividade, do que não existe *a priori*. Logo, falamos de uma proposição ética, já que não pressupomos um sujeito estagnado, um inconsciente a ser descoberto, mas a possibilidade de um devir. É nesse sentido que a psicanálise não se configuraria como uma estética, no sentido estrito do termo, já que isso pressuporia uma forma universal, como uma espécie de visão de mundo [*Weltanschauung*], como Freud (1932[1931]/1992b) denominou as construções intelectuais

que trariam uma forma única para a solução de todos os problemas, e que não seria o caso da psicanálise. Para Valcárcel (2005), onde existem fatos, não existe ética, visto que esta seria algo da ordem do sublime e os termos que a designariam seriam simulacros. Portanto, a estética seria um fundamento de possibilidade da ética.

Sendo assim, não podemos negar que o cinema seria um meio privilegiado de fazer emergir a pulsão escópica e, por conseguinte, o sujeito do desejo. Do visível ao invisível, do dizível ao indizível, e vice-versa, “a imagem arde em seu contato com o real” (Didi-Huberman, 2012, p. 208), já que não se pode falar desse contato sem falar de uma espécie de incêndio e, por consequência, de suas cinzas. Por esse motivo, pensamos que a arte pode ser produtora de negatividade, possibilitando o deslizar dos significantes. Em vez de saturar o espectador de significações, instaura enigmas, brechas e possibilidades. Nesse sentido, por trazer uma estética inovadora de caráter enigmático, o cinema de Tarkovski incita o olhar, mostra o que não se vê, andando no sentido contrário ao da substancialização dos sujeitos. A partir de nossas inquietações e das inquietações dos espectadores que escreviam para o diretor, percebemos que algo precisava ser dito, um sujeito da enunciação se fazia presente, trazendo à tona o “sinal secreto”, uma espécie de espaço entre a beleza das imagens, “uma crise não apaziguada, um sintoma” (Didi-Huberman 2012, p. 2015), evidenciando o olhar como *objeto a*.

3.4 Um corte no olhar

“*Pai, não vês que estou queimando?*”. Partindo da emblemática frase de um sonho contado em a *Interpretação dos sonhos*, de Freud, Lacan (2008b) irá discutir a questão do real, na medida em que este é “o maior cúmplice da pulsão” (p.73). A partir de uma invocação, demanda dada ao olhar do outro, “*pai, não vês*”, Lacan dá ênfase a dois outros objetos pulsionais, além dos estabelecidos por Freud: a voz e o olhar, ou seja, a pulsão invocante e a pulsão escópica.

É sobre esta que iremos nos debruçar, já que, ao estudarmos as articulações entre cinema e psicanálise, o que esta em jogo é *um olhar a mais*, a respeito do qual Quinet (2002) irá desenvolver sua tese. Este autor irá concordar com Lacan ao dizer que a pulsão escópica é o paradigma da pulsão sexual, na medida em que esta não se situaria no nível da demanda e não teria representação a nível inconsciente. Diferentemente da pulsão oral, em que o objeto é a demanda do sujeito ao Outro, expressando-se pela demanda que o bebê faz à mãe, a pulsão escópica não se escora em uma função fisiológica e não tem ligação com o que seria da ordem

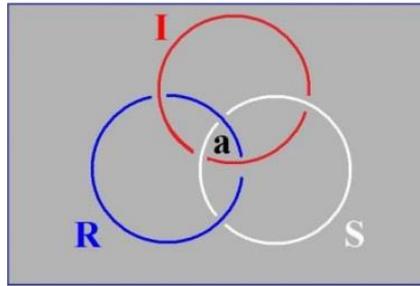
da necessidade, já que não temos necessidade de ver, mas sim desejo de olhar, “um olhar não se pede – ele comparece ou não” (Quinet, 2002, p. 69). Logo, é na esquizo entre olho e olhar que a pulsão se manifesta no campo escópico (Lacan, 2008b). Assim, poderíamos pensar que o objeto da pulsão escópica é o olhar; e o que faz olhar é algo que não vemos.

Isso nos leva a pensar que esse olhar ao qual evocamos não se refere à função do olho, nem mesmo ao que é da ordem do visível, o que pode soar como um paradoxo, já que aquilo que entendemos por imagem nos remete diretamente àquilo que se vê através do aparato perceptivo. Nesse sentido, podemos pensar que nosso mundo visível é composto por imagens e sua geometria é dada pelo estádio do espelho, o qual constitui o protótipo da ordem imaginária. Dito de outro modo, estamos falando da dimensão da consciência; logo, da dimensão do engano e das ilusões. O registro do olhar pertence ao mundo invisível, ao que podemos pensar como sendo da ordem do real (Quinet, 1997), ao “avesso da consciência” (Lacan, 2008b, p. 86).

Aqui, estamos trazendo à tona a dimensão pulsional do olho, um corte no esquema perceptivo, um furo no campo visual. De acordo com Lacan (2008b), estamos falando daquilo que está elidido do campo da visão, o que não se vê no ponto do visível, de uma esquizo entre olho e olhar. Em outros termos, aquilo que, no campo visual, fere a própria imagem que tenho de mim mesmo, pois não podemos esquecer que antes de qualquer constituição narcísica, somos objetos de um olhar; logo, o olhar não nos pertence, mas pertencemos a ele.

Desse modo, a pesquisa em cinema e psicanálise está para além daquilo que vemos na tela, envolvendo outras dimensões de nossa constituição psíquica, que não apenas das relações imaginárias. Para Weinmann e Ezequiel (2015), “a pesquisa psicanalítica do cinema necessariamente envolve uma teoria da pulsão escópica” (p. 92), o que nos remete diretamente a Quinet (2002), quando diz que “a psicanálise nos ensina que o campo visual está compreendido nos três registros destacados por Lacan: o imaginário do espelho, o simbólico da perspectiva e o real da topologia, em que se inclui a relação do sujeito ao objeto olhar” (p. 11).

Neste sentido, o olhar dá-se *a posteriori*, só depois, constituindo o que Guimarães (2006) denominou de “o olhar dos olhares”, que teria como marca um diálogo com a ausência, o indizível para além do não-dito. Como esse objeto prescinde da fala (Quinet, 2002), ou seja, não possui representação, Lacan irá se apoiar na topologia para formalizar o local do *objeto a*. Logo, o “vazio iluminado”, proposto por Guimarães (2006), pode ser pensado como o vazio central da interseção entre real, simbólico e imaginário, onde Lacan irá colocar o *objeto a*, objeto causa de desejo, sendo um desses objetos, o olhar.



Nó borromeano de Lacan que mostra o enlace entre Real, Simbólico e Imaginário e o lugar central do *objeto a*.

Fonte: *Le Séminaire, R.S.I.* Disponibilizado por <http://staferla.free.fr/>

Esse vazio poderia ser entendido como o ordenador da obra, não apenas do percurso do olhar do cineasta, mas também do espectador. Por isso, não é sobre uma forma de entrar em cena que estamos falando, mas da estranheza fundamental do sujeito no ato de olhar e ser olhado, ou seja, o sujeito vê, mas é o objeto que volta como olhar. Isso nos remete a Didi-Huberman (2010), quando afirma que o que vemos só vale e só vive em nossos olhos pelo que nos olha. Além disso, pontua que saber olhar uma imagem é, de certo modo, ser capaz de discernir o *lugar onde arde*, onde a cinza ainda não esfriou, ou seja, ver sabendo-se olhado, sabendo de sua implicação (Didi-Huberman, 2012). Talvez, por isso, não encontraríamos esse olhar na visibilidade do espelho, já que este seria o seu segredo (Quinet, 2012).

Segredo, enigma, *objeto a*. Com essas palavras, tentamos dar uma borda, uma nomeação a alguma coisa que *ex-siste* ao sujeito. O *objeto a* não faz parte de nosso mundo sensível, não pertence ao mundo da materialidade; no entanto, um objeto de nosso mundo empírico, ao satisfazer a pulsão, mesmo que parcialmente, pode causar desejo ou provocar angústia, pode ser pensado como fazendo função de *objeto a*, sendo da ordem do real (Quinet, 2012). Assim, nunca o (re)encontramos, a não ser a seus substitutos fugazes, como em um olhar, “o eco do que foi perdido sem nunca ter existido” (p. 23). Em outros termos, o *objeto a* aponta para a condição do objeto como causa do desejo. Esse objeto furado move o sujeito em busca de um ideal do qual ele não tem plena consciência, já que o que é buscado é sempre obscuro, marcando um traço de reconhecimento do sujeito em um mais além, em um desconhecido constituinte (Marsillac e Sousa, 2017).

Neste ponto, vale lembrar da função da mancha proposta por Lacan (2008b), como aquilo que marcaria, ao visto, a preexistência de um “dado-a-ver”. Essa função introduz um ponto cego no objeto que o olhar indica e está situado no quadro e, a partir desse ponto, o sujeito vê o quadro e é olhado por ele. Neste sentido, o olhar como *objeto a* é o que não deixa ver, é o furo no campo visual, é a causa do desejo cinematográfico. Quando vemos a luz, não vemos os objetos; no entanto, é a luz que nos permite ver os objetos.

Esse paradoxo, abordado por Quinet (2002), nos permite pensar para além do que o perceptível dos olhos comporta. Isso porque, se levarmos em conta a luz que ilumina o “vazio iluminado”, perceberemos que esta não está do lado do sujeito, nem do objeto, mas entre os dois, organizando o campo perceptivo, fazendo aparecer a coisa iluminada a qual lhe dá sua constância e consistência perceptiva. No entanto, para se tornar possível a visão, a luz precisa deixar de ser vista (Quinet, 2002). Neste ponto, o *instante de ver* proposto por Lacan (1998c) entra em cena, evidenciando a dimensão temporal dos processos lógicos. A partir do exemplo dos três prisioneiros que precisam resolver um exercício lógico para ganhar a liberdade, Lacan nos mostra que, por “ver bem demais” o caso, um dos prisioneiros ficou cego para o fato de que não era a saída dos outros presos que determinaria o resultado, mas a sua espera. Dessa forma, esse preso ficou tomado pelo *instante de ver* e antecipou o *momento de concluir ao tempo de compreender*.

É precisamente aí, no *tempo de compreender*, que operamos. Isso porque esse instante de ver seria fugaz e não nos permitira uma reflexão sobre a coisa em si; além disso, o olhar só aconteceria *a posteriori*. Justamente pelo cinema ser entendido como uma ilusão reiterada de ver, é que tratamos com signos por trás dos quais não há nada, nenhuma essência revelada em sua aparência imaginária, nenhum conteúdo oculto revelado em seu sentido simbólico, ou seja, por detrás dessa luz, (não) há o nada, o vazio, o real lacaniano (Guimarães, 2006). Por ser da ordem do real, estamos falando do irrepresentável, jamais alcançável. No entanto, o cineasta-poeta, a partir de uma estética atraente, mostra o que por si só é inacessível. Para Guimarães (2006), seria o *isso* que não deixa a radicalidade do ato poético extinguir-se, sendo o real o ponto de interseção entre o ato poético e a psicanálise.

Assim, podemos pensar que o real seria o suporte da simbolização, de modo que, para que as coisas tenham um sentido, este deve ser confirmado por um pedaço contingente do real que pode ser tomado como signo, o qual irá presentificar a ausência da coisa. Desse modo, de acordo com Guimarães (2006), através do signo, o real se conforma ao apelo do significante e ressoa, como uma comemoração do silêncio do vazio que se torna recriado. Assim, a obra desperta a produção de sentido, “especta-a-dor” (Guimarães, 2006, p.103), já que possibilita que o sujeito se defronte com o real naquilo que ele tem de inominável, invisível e inacessível. Assim, o cinema existe e nos coloca de frente ao vazio ocupável pelo *objeto a*, diante do qual contemplamos o reflexo de nossa condição de sujeitos. O cinema pode abrir caminhos para tocarmos nas cinzas, não deixar que elas esfriem. Voltemos nossos olhos para onde arde.

3.5 A *Spaltung* do sujeito

O que arde é o que faz falar, é o que produz movimento. O que arde também pode ser aterrorizante, pode nos trazer uma verdade que diz de nosso desejo, causando estranhamento. O que arde, ainda, pode nos tornar divididos: o estranho é outro, é o duplo. A partir da esquizo entre olho e olhar, surge o sujeito: ele olha, mas, antes de tudo, é olhado. Partindo da ideia de esquizo, divisão, *Spaltung*, podemos pensar o inconsciente e suas vicissitudes em diálogo com o mundo do cinema. Ao entendermos o olhar como *objeto a*, supomos que as representações podem ser rasgadas, cortadas, evidenciando um *mais além* que o olhar comporta.

Neste ponto, a questão paradoxal da satisfação pulsional entra em cena. Paradoxal na medida em que exige satisfação constante, o que é impossível. Além disso, Quinet (2002) nos lembra que esse caráter paradoxal vem também do fato de que o sujeito não poderia suportá-la devido às articulações das pulsões sexuais com a pulsão de morte. Desse modo, o que se supõe causar prazer na fantasia, traz um intenso desprazer: “a pulsão sempre se satisfaz e nunca se satisfaz” (p. 81). Para esse autor, a diferença entre a exigência pulsional e o prazer obtido é o que se chama desejo.

Se levarmos em conta o cinema como lugar privilegiado para fazer despertar a pulsão escópica – é ela que nos leva ao cinema –, a questão do desejo pode ser um norte interessante para pensarmos o sujeito e sua relação com a arte. Não podemos esquecer que os efeitos surtidos nos espectadores possuem implicações psíquicas: ver e ser visto são situações que estabelecem lugares e estes constroem certas identificações. Além disso, as formas de sentir e a partilha do sensível também podem ser indutoras de novas formas de subjetividade política, como propôs Rancière (2009a) e desenvolveremos mais atentamente no próximo capítulo.

Ao se deparar com uma determinada imagem, o sujeito pode encontrar a inquietante estranheza de sua condição de desamparo. Quando perguntamos: “o que será que esse filme quis dizer?”, estamos falando sobre o engano que se produz e que diz de uma verdade do sujeito. Isso faz com que a obra, que vemos por fora, nos toque por dentro. Esse engano, podemos pensar que é o *isso*, desta extraterritorialidade que o cinema nos convoca, mais do que qualquer outra arte (Guimarães, 2006). É nesse sentido que, para Tarkovski (2010), assim como a música, o cinema “permite uma percepção inteiramente imediata, emocional e sensível da obra” (p. 212) e, por isso, o diretor se opõe às tentativas estruturalistas de encarar o quadro como um signo de alguma outra coisa, cujo sentido seria resumido na tomada.

Se tomarmos Lacan (2008b) como referência, esse engano é provocado pelo ponto invisível e recoberto pelo imaginário das representações, o qual reflete o sujeito do

inconsciente, “o sujeito dividido pelo sua condição real-estruturante, tendo a ausência e a falta como causalidade de sua existência” (p. 58). Neste momento, nos referimos ao ponto que engana o olho, no qual estão articulados o visível do plano atual estruturado e o invisível do plano virtual estruturante. Na linguagem, é esse ponto que emerge como ato-falho, sonhos ou sintoma, como bem pontuou Guimarães (2006).

Portanto, é o estranhamento de ser olhado no ato de olhar que pode fazer algo do sujeito advir. Ao olhar a tela de cinema, é a tela que volta como olhar e passa-se a fazer parte dela. Nesse sentido, nas articulações possíveis entre cinema e psicanálise, é o real que está em jogo. É quando o real irrompe que o olhar surge como algo que comporta um *mais além*, podendo dividir o sujeito, chamando seu duplo. Do olho da câmera ao olho do espectador que é arrastado pela ilusão da tela, existe o olhar fissurado, a mancha, as cinzas que ardem. Para Didi-Huberman (2012), uma imagem bem olhada seria aquela que soube desconcertar, depois renovar a nossa linguagem e nosso pensamento; em outros termos, a imagem arde quando já não é mais do que cinza, “uma forma de dizer sua essencial vocação para a sobrevivência, apesar de tudo” (p. 216). Para saber sentir isso, é preciso atrever-se e voltar o rosto às cinzas, “soprar suavemente para que a brasa, sob as cinzas, volte a emitir seu calor, seu resplendor, seu perigo. Como se, da imagem cinza, elevara-se uma voz: ‘Não vêes que ardo?’” (p. 216).

Sendo assim, voltamos ao cinema de Tarkovski que, junto à Nova Onda do cinema soviético, traz uma estética inovadora e enigmática, suscitando o olhar, fazendo irromper, através da articulação das imagens, algo da ordem do invisível. Mesmo que estejamos tratando, em um primeiro momento, do campo do visível, sabemos que, a partir dos pontos cegos, sua estética possibilita muitos enigmas, cortes no olhar, podendo trazer para a cena a *Spaltung* do sujeito. Logo, surge a questão: como uma estética poderia entrelaçar-se na cultura fazendo furo? Como operaria de modo a manter o caráter de negatividade, mesmo em outros contextos que não a União Soviética? Qual a potência política disso?

4 ESCULPINDO O TEMPO



Cenas iniciais do filme *A infância de Ivan*

Fonte: Jallageas, N. (2007). O Sol negro de Andriêi Arsiênievich Tarkóvski (ou os primeiros quatro minutos e vinte e dois segundos que definiram um cinema). *ARS (São Paulo)*, 5(9), p. 128.

Um menino loiro atrás de uma árvore. A imagem corre até o topo da árvore e, lá no horizonte, vemos o menino andando em um bosque em um dia ensolarado. Aparece a face de um animal, logo, o menino novamente correndo entre as árvores. Uma borboleta voando entre as plantas, os raios de sol, o rosto do menino sorridente aparece. O menino parece estar voando. Do alto, através dos olhos do menino, vemos uma estrada e uma mulher, perto de um poço. A imagem se aproxima, um raio de sol corta a visão. O menino enxerga a mulher e corre em sua direção, bebe água em um balde que ela carrega e diz “mamãe, tem um cuco lá em cima”. Ao mirar seu rosto, a mulher sorri, olha para cima, muda a face repentinamente, um estouro acontece. Ivan acorda e está no meio de uma guerra, sua mãe não vive mais, ele está sozinho.

É assim que começa *A infância de Ivan*, primeiro filme de Tarkovski após terminar os estudos na VGIK. Sendo os quatro minutos e vinte segundos que definiram o cinema do diretor, como vimos anteriormente. Embora muito de sua estética já fosse visível em seus pequenos filmes quando era estudante de cinema, é com o referido longa que irá assumir uma posição estética e política mais definida. Esse pequeno trecho, descrevendo os primeiros minutos do filme, evidencia aspectos que encontraremos mais frequentemente em outros de seus filmes, como a natureza, os sonhos, os devaneios e o uso incomum do tempo. No entanto, um aspecto que irá marcar sua obra e pelo qual o diretor será recorrentemente lembrado são as longas tomadas e as ausências de diálogos, os “efeitos-silêncio”, como propôs Lanzoni (2016), os quais irão permear toda a obra do diretor, constituindo uma atmosfera específica em sua filmografia, evidenciando um aspecto significativo para nossa discussão: o tempo e suas (dis)torções.

4.1 Os efeitos técnicos do tempo

Pois é, meus senhores, o tempo na Zona não existe.
 Árkadi e Boris Strugátski, *Piquenique na estrada*

Quando começou a fazer cinema, Tarkovski propôs a poesia como uma espécie de método, de modo a não postular um desenvolvimento linear e nem uma lógica rígida do enredo. Para tanto, o diretor afirmava que o raciocínio poético era mais próximo das leis as quais regem o pensamento; logo, mais próximo da vida do que a dramaturgia tradicional. Assim, se poderia criar mais livremente e possibilitar, aos espectadores, múltiplos caminhos possíveis de interpretação. Segundo as palavras do diretor

O método pelo qual o artista obriga o público a reconstruir o todo através das suas partes e a refletir, indo além daquilo que foi dito explicitamente, é o único capaz de colocar o público em igualdade de condições com o artista no processo de percepção do filme. E, na verdade, do ponto de vista do respeito mútuo, só esse tipo de reciprocidade é digno dos procedimentos artísticos (Tarkovski, 2010, p. 18).

É nesse sentido que Tarkovski (2010) propôs que a matéria prima do cinema seria o tempo, e a essência do trabalho de um diretor poderia ser definida como *esculpir o tempo*:

assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela — do mesmo modo o cineasta, 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. (p. 72).

O que o diretor está trazendo é dimensão do tempo, um outro tempo, o tempo que não pode ser marcado no relógio, o tempo que pode constituir a condição da existência de um sujeito. Desse modo, o tempo é um estado, “a chama em que vive a salamandra da alma humana. O tempo e a memória incorporam-se numa só entidade; são como os dois lados de uma medalha” (p. 64) e, nesse sentido, não pode simplesmente desaparecer sem deixar vestígios, já que se configuraria como uma categoria espiritual e subjetiva. Sendo assim, a imagem seria verdadeiramente cinematográfica “quando (entre outras coisas) não apenas vive no tempo, mas quando o tempo também está vivo em seu interior, dentro mesmo de cada um dos fotogramas” (p. 78). Por isso, Tarkovski frisava tanto a necessidade de se libertar de ideias preconcebidas, de modo que pudesse alcançar alguma coisa através da arte que não a repetição reiterada de signos.

Mas esse novo olhar voltado para o cinema como uma arte feita de tempo não seria apenas uma questão de técnica ou uma maneira de reproduzir o mundo. Para Tarkovski (2010), surgia um novo princípio estético, na medida em que, pela primeira vez na história, se descobria um modo de registrar uma impressão do tempo, “uma maneira de reconstruir, de recriar a vida” (p. 73). O processo de criação de seus filmes era marcado pela não rigidez em relação aos horários e em relação à disciplina, mas pelo clima psicológico que predominava entre os membros da equipe, em um tempo lógico que não poderia ser cronometrado, surtindo efeitos diversos, pois, segundo o diretor, as filmagens sempre acabavam antes dos prazos estipulados, já que essa relação outra com o tempo permitia um fluir maior dos artistas.

Com isso, estamos vislumbrando os efeitos técnicos do tempo, sobre os quais Lacan (1998a) desenvolveu em seus escritos e falamos brevemente no decorrer desta dissertação. Quando Lacan (1998c) escreve sobre o tempo lógico, está se referindo ao tempo do sujeito do

inconsciente, ou seja, àquele tempo que não pode ser mensurado. Desse modo, na clínica, existiria um impasse do tempo, já que “o inconsciente demanda tempo para se revelar” (Lacan, 1998a, p. 314) e, como analistas, não temos como prevê-lo. Se pensarmos nessa relação tempo/inconsciente a partir do campo das artes, a ideia é a mesma. Se na clínica não temos como ter um controle sobre esse tempo, tampouco teremos nas experiências que concernem às artes.

No entanto, se tomamos o cinema, a partir do desenvolvimento de Tarkovski, como um produto advindo do tempo, podemos nos aproximar das relações que os sujeitos podem estabelecer com esse tempo outro que diz de suas (nossas) singularidades. Quando Lacan (1998a) disserta sobre os efeitos técnicos do tempo, está fazendo menção ao tempo de uma sessão de análise, na medida em que o corte do analista proporciona um efeito de ruptura na cadeia significativa do sujeito, possibilitando um novo tempo para compreender e novas associações. Com isso, entendemos que o psicanalista está trazendo à tona as incidências subjetivas do tempo, aquilo que em um determinado tempo de análise pode modificar um tempo indeterminado do inconsciente.

A arte, por si só, possui a capacidade de incidir nas subjetividades. O cinema, por ser uma arte feita de tempo, pode ser um caminho interessante para pensarmos as incidências do tempo nas subjetividades implicadas. Não é em vão que voltamos nossa atenção ao cinema de Tarkovski, visto que sua inserção na cultura é marcada, principalmente, pelo uso incomum do tempo em vários âmbitos do processo de filmagem, longas tomadas e, muitas vezes, ausência de diálogos. Na maioria das vezes, nos deparamos com imagens da natureza, como a água, o fogo, o verde, as árvores e o vazio. Sim, o vazio de significado, o vazio do silêncio, o vazio que olhamos, o vazio que nos olha. Talvez, podemos pensar, seja por isso que tantas pessoas endereçavam cartas ao diretor, com o intuito de questionar seus filmes, fazer críticas, elogios e, principalmente, fazer confissões sobre suas vidas, pois havia coisas que “as pessoas desejavam saber, ou que se sentiam incapazes de compreender” (Tarkovski, 2010, p. 2), e que vinham à tona depois de passarem pela experiência de assistir a seus filmes. Um espectador, certa vez, escreveu o seguinte:

Nenhum de nós pode entender como Tarkovski conseguiu, através dos recursos oferecidos pelo cinema, criar uma obra de tal profundidade filosófica. Habitado ao fato de que cinema é sempre história, ação, personagens, e o costumeiro happy end, o público também tenta encontrar esses componentes no filme de Tarkovski, e, não os encontrando, sente-se frequentemente desapontado. (p. 4)

De alguma forma, é como se Tarkovski, ao ousar ir *mais além*, a romper com os paradigmas estéticos de seu tempo, tenha dado abertura a uma nova política do sensível, na medida em que a ruptura estética possibilitaria a instalação de uma forma de eficácia singular: a eficácia de um dissenso que, por sua vez, produziria “rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos” (Rancière, 2012, p. 64). Para Rancière, seria “a eficácia de uma desconexão, de uma ruptura da relação entre as produções das habilidades artísticas e dos fins sociais definidos, entre formas sensíveis, significações que podem nela ser lidas e efeitos que elas podem produzir” (p. 59). É importante frisar que dissenso não diria respeito a conflitos de ideias ou sentimentos, mas a conflitos de vários regimes de sensorialidade. Sendo assim, no ato de separação estética, a arte acaba tocando a política, a qual traz, em seu cerne, o dissenso.

Assim como Rancière (2012), entendemos que a política seria uma atividade que permite a reconfiguração dos âmbitos sensíveis nos quais se definem os objetos comuns.

Ela rompe a evidência sensível da ordem “natural” que destina os indivíduos e os grupos ao comando ou à obediência, à vida pública ou à vida privada, voltando-os sobretudo a certo tipo de espaço ou tempo, a certa maneira de ser, ver e dizer. Essa lógica dos corpos tem seu lugar numa distribuição do comum e do privado, que é também uma distribuição do visível e do invisível, da palavra e do ruído, é o que propus designar com o termo política. A política é a prática que rompe a ordem da política que antevê as relações de poder na própria evidência dos dados sensíveis (pp. 59-60).

É por isso que a experiência estética toca a política, já que também tem por definição a experiência de dissenso, que seria o oposto à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais, como bem mostrou Rancière (2012). Portanto, o que produziria as subversões políticas, não seria uma obra de arte específica, mas as formas de olhar que corresponderiam às novas formas de exposição das obras.

De certo modo, entendemos que a experiência de dissenso também diria respeito a um efeito técnico do tempo, já que causaria uma espécie de curto-circuito na continuidade dos efeitos das obras de arte, possibilitando aos sujeitos criarem novas formas de relação com o mundo em lugar das formas estagnadas. Além disso, colocaria em cena a possibilidade de uma certa emancipação do espectador, na medida em que este poderia sair de sua condição de passividade, podendo fazer suas próprias associações e dissociações com o que lhe é apresentado, compondo seu próprio filme. Não podemos esquecer que as imagens possuem a capacidade de mudar o nosso olhar e a paisagem do possível, principalmente quando não são antecipadas por seus sentidos e não antecipam seus efeitos, o que pode proporcionar a

construção de outras realidades, outras formas de senso comum, em outras palavras, “outros dispositivos espaço-temporais, outras comunidades de palavras e coisas, formas e significados” (Rancière, 2012, p. 99).

É por isso que tanto a arte quanto a política seriam duas maneiras de produzir ficções, já que ambas tornam possíveis rearranjos materiais dos signos, ou seja, das relações possíveis entre o que se pode ver e o que se pode dizer, entre o que se faz e o que se pode fazer (Rancière, 2009a). No entanto, Rancière (2012) pontua que a arte não seria um instrumento que forneceria formas de consciência ou energias mobilizadoras em proveito de uma política exterior, do mesmo modo que não teria como finalidade tonar-se ações políticas coletivas. Porém, assim como a política, a arte poderia contribuir para a invenção e introdução de objetos novos e outras percepções dos dados comuns, na medida em que possui a capacidade de desenhar paisagens novas do visível, do dizível e do factível. É por isso que podemos dizer que, na base da política, existe uma estética. No entanto, essa estética não tem nada a ver com a *estetização da política* relativa à era das massas, da qual fala Benjamin, como uma captura perversa da política pela arte, mas podemos entendê-la a partir de Kant, posteriormente revisada por Foucault, como

o sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência (Rancière, 2009a, p. 16).

Nesse sentido, o regime estético das artes pode ser pensado como aquele que identifica a arte a partir de sua singularidade, na medida em que desconsidera as normas impostas através de certos dispositivos políticos. Por isso, Rancière (2009a) afirma que o estado estético é pura suspensão, já que a forma pode ser experimentada por ela mesma, em um momento de humanidade específica. É interessante perceber que o que estamos chamando de regime estético das artes, o qual rompe com os paradigmas impostos, não teve início com a ideia de ruptura artística, mas no momento em que artistas tomaram a decisão de reinterpretar aquilo que a arte faz ou aquilo que a faz ser arte.

Poderíamos pensar que essa seria a virtualidade criativa da linguagem, que permite brechas e esperanças mesmo em contextos totalizantes. Essas ideias se aproximam do que Munhoz e Zanella (2008) chamam de relações estéticas, que seria uma das formas mais antigas de relação dos indivíduos com o mundo em que vivem, antecedendo o direito, a política, a filosofia e a ciência, estando para além das relações com a arte. Para as autoras, a estética possibilita a reinvenção da sensibilidade dos sujeitos, e as relações estéticas

significam um desenvolvimento de afetividade, reflexão e imaginação, as quais são necessárias para os atos criativos que envolvem compromissos éticos, principalmente com a sociedade.

O percurso de Tarkovski é marcado, justamente, pelo questionamento dos rumos que o cinema vinha tomando no mundo e, em especial, em seu país. Para o diretor, o cinema estaria se distanciando da arte porque teria seguido o caminho “mais seguro dos interesses medíocres e lucrativos” (Tarkovski, 2010, p. 71). Visto o descontentamento que expressa em seus diários sobre as burocracias soviéticas, acreditamos que, ao se referir à mediocridade, está fazendo alusão, principalmente, aos destinos do cinema soviético pautado pelas normas do realismo socialista, que trazia como pressuposto as ameaças e o terror entre os artistas. Como sabemos, essas burocracias e normas estritas dificultaram o transitar do diretor pela sétima arte e o levaram para fora de sua terra natal.

Para Tarkovski (2010), essa burocratização teria criado uma espécie de surdez estética entre as pessoas que, acostumadas ao entretenimento como finalidade única, sentiam certa dificuldade de olhar para si, em se deixar afetar pelos efeitos técnicos do tempo. De acordo com suas palavras, “ninguém quer, nem se decide a olhar lucidamente dentro de si próprio e assumir a responsabilidade por sua vida e sua alma” (p.278), pois a arte estaria “continuamente convidando as pessoas a fazerem uma reavaliação de si próprias e de suas vidas, à luz do ideal a que ela dá forma” (p. 286). Nesse sentido, Tarkovski está trazendo o fato de que nossa experiência interior tem uma grande importância social. Não é de estranhar que governos autoritários tentem silenciá-la a todo custo.

4.2 Sobre surdez estética

Surdez e silêncio são peças de um mesmo tabuleiro. Depois de mais de 30 anos de silenciamento através de censuras e perseguições, com pequenas brechas e pouca inovação, tornou-se difícil para os sujeitos apreciarem obras que não fizessem parte do escopo ao qual estavam acostumados, caracterizando uma espécie de surdez ao infamiliar. Obras que fugissem à norma causavam estranhamento na maioria das vezes. Por isso, Tarkovski questiona por que alguns espectadores preferem assistir, no cinema, histórias que nada têm a ver com suas vidas. Para o diretor, essas pessoas julgariam saber o suficiente sobre suas próprias vidas e isso as levaria a querer contemplar nas telas, uma experiência alheia, o que evidenciaria fatores sociológicos. No entanto, não podemos esquecer que, para Tarkovski,

uma história que se parece com a vida é aquela que mostra além do que se vê na tela, é aquela que possibilita aos sujeitos múltiplas inscrições, um realismo subjetivo em vários sentidos.

Como podemos perceber no decorrer da dissertação, a emergência da Era Stalin no início dos anos 1930 trouxe consigo preceitos morais e políticos que ecoaram no campo das artes por meio da implementação do realismo socialista. De fato, a era das vanguardas e da inovação havia chegado ao fim, começando um período conhecido pelo sufocamento e pela impossibilidade de (cri)ação, onde todas as obras de arte deveriam ser pensadas a partir dos desígnios estéticos oficiais. Uma das marcas desse período foi a restrição da linguagem, já que os artistas não podiam falar por si, mas somente através dos códigos impostos pelo Estado. Nesse período, as representações foram como que congeladas, de modo que tenderiam a não operarem como significantes, mas como signos esclerosados.

É claro que isso teve consequências, tanto para os artistas quanto para os espectadores, que passaram a contemplar uma arte que não possibilitava muitas aberturas, ou seja, não permitia pensar novos destinos possíveis, dando alento a uma certa estagnação cultural. As telas ficaram tomadas pelo fascínio dos heróis positivos do realismo socialista e pela narrativa que privilegiava a coletividade frente ao individual, tendendo a uma captura dos sujeitos quase que de forma unívoca. O que caracterizaria esse período seria uma aproximação do que Rivera (2008) chamou de “imagem-muro”, a qual seria antianalítica e nos faria esquecer de nossa condição de desamparo, já que seria tranquilizadora e nos faria senhores de nossa própria casa “e de nosso próprio cinema” (p. 8). Entendemos que essa característica tenderia a colocar os sujeitos em momentos de fascinação, em que se ficaria congelado em um sentido dado, em vez de deixar deslizar o sentido. Se pensarmos a partir das proposições de Oudart (1971), essas obras teriam por característica o fechamento, a ausência da função de sutura, que é o que possibilitaria, aos sujeitos, contemplar o próprio filme. Se usarmos as palavras de Barthes (2018), seria o *studium* em detrimento do *punctum*, já que saberíamos sobre as ideias que as imagens querem passar, mas não desenvolveríamos, a partir das mesmas, o nosso próprio filme, desde aquilo que nos *punge*.

É importante frisar que falamos sobre tendências, em um maior fechamento de possibilidades. Em seus escritos, Tarkovski trazia constantemente o fato de alguns espectadores se voltarem para a arte apenas por diversão e, em muitos casos, ficarem frustrados após assistirem a seus filmes, atribuindo isso a uma certa surdez estética que, por sua vez, estaria relacionada a uma surdez moral que não permite um olhar para si, um despertar do gosto estético. De acordo com o diretor, o cinema de consumo, feito para agradar as massas, teria um efeito fácil e irresistível, que eliminaria qualquer traço de ideias ou

sentimentos. Em suas palavras: “as pessoas deixam de sentir qualquer necessidade de beleza ou de espiritualidade, e consomem os filmes como se fossem garrafas de Coca-Cola” (Tarkovski, 2010, p. 216).

Poderíamos pensar que, com a restrição da linguagem e o silenciamento em massa, os sujeitos tenderiam a ficar presos à circularidade de sentido imposta pelas autoridades, passando a existir uma colagem narrativa que tornaria difícil a entrada de outras significações. Isso porque, quando se fecha o universo do discurso, das leis da significação, também se fecham as possibilidades de adição (+1) ou subtração (-1) de significantes e, sobretudo, o rearranjo dos mesmos. Com Lacan (2008c), entendemos que a linguagem não poderia constituir um conjunto fechado, já que só “há sujeito a partir do momento em que fazemos lógica, isto é, em que temos que manejar significantes” (p. 14), na medida em que a nossa estrutura gramatical tende a dar um enquadre à realidade. Neste sentido, para que possa haver algo do sujeito, seria necessário, ao menos, a queda de um significante, já que, a partir de uma extração (-1), se destituiria o todo, o conjunto fechado, permitindo a dança dos significantes e, conseqüentemente, a emergência de novas significações. É seguindo essa lógica que Lacan dirá que os discursos são operadores de linguagem e possibilitam a formação de laço social.

Com o surgimento do cinema de Tarkovski, poderíamos pensar em um estranhamento que teria aberto possibilidades de reconfiguração das lógicas instituídas, a partir de uma nova linguagem cinematográfica. Pois não é mais o realismo socialista com suas imagens de um socialismo sem furos, heróis positivos e a coletividade a frente de todos que encontraremos, mas imagens poéticas, muitas vezes sem relação evidente umas com as outras, narrativa não linear e a subjetividade em primeiro plano. Por isso, falamos a respeito de um realismo subjetivo, o qual, a partir de sonhos e devaneios, “efeitos-silêncio”, longas tomadas e narrativa não linear consegue comover o espectador. Podemos pensar, ainda, na operatória das imagens, a qual coloca em cena uma indefinição que possibilita a produção de uma incompletude, de modo a chamar o não-todo.

Neste momento, entraria em cena o que Rivera (2008) chamou de “imagem-furo”, que seria um agenciamento de imagens que nos colocaria em questão, problematizando a realidade, podendo “nos colocar na vertigem, por vezes poética, de um mundo heterogêneo do qual não somos senhores”, tornando possíveis “brechas entre imagens, espaço irreconhecível, caos pulsante que é a própria vida” (p. 8). Para Tarkovski (2010), costumamos envolver nossos sentimentos em palavras e tentamos expressar através delas a tristeza, a alegria e todo tipo de emoções, “exatamente aquelas coisas que, na verdade, são impossíveis de expressar” (p. 8) e, por isso, existiria outra forma de comunicação: através de sentimentos e imagens.

A imagem nunca é uma realidade simples, já que não é uma exclusividade do visível, pois “existem coisas visíveis que não compõem uma imagem, existem imagens que são apenas palavras” (Rancière, 2011, p. 28). Além disso, concordamos com Didi-Huberman (2012), quando diz que a imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. Para Tarkovski (2010), trata-se do contato que impede as pessoas de se tornarem comunicáveis e que põe por terra algumas barreiras. Para o diretor, o material cinematográfico pode ser combinado de modo que permita que se exponha a lógica do pensamento de uma pessoa, o qual não é regido por um tempo linear e cronológico. Assim, poderíamos pensar que a obra de Tarkovski facilitaria que os enigmas, as brechas, as descontinuidades com as quais temos que lidar venham à tona.

Neste sentido, concordamos com Guimarães (2006) quando diz que precisamos escutar as palavras dos cineastas, suas imagens sonoras, imagens gestos, pois, sendo poetas, possuem a capacidade de revelar um saber com o qual dialogaremos para colocar em movimento a teoria. Com isso, os cineastas-poetas encontram, através da estética, uma forma atraente de mostrar o que por si é inacessível, o *isso*, que não deixa a radicalidade do ato poético extinguir-se (Guimarães, 2006). Lembramos de Freud (1908/2015c), quando diz que só a linguagem poética poderia despertar emoções e afetos que jamais seríamos capazes de sentir. Podemos pensar, ainda, na estranheza fundamental do sujeito no ato de olhar e ser olhado, ou seja, o sujeito vê, mas é o objeto que volta como olhar, podendo dividir o sujeito e instaurar experiências de indeterminação. Sendo assim, nesse vai e vem entre o visível e o invisível, vamos construindo algumas noções, percebendo como o dentro e o fora, o sabido e o insabido, na verdade pertencem a um mesmo mundo. A ideia de arte – e, por consequência, de tempo – em Tarkovski nos remete, diretamente, a uma banda de Möebius, como falamos no segundo capítulo desta dissertação. Por isso, neste momento, partimos para uma discussão de suma importância, que é a noção de *fora*, ou exterioridade, como trazem algumas traduções, e suas articulações com a questão do tempo e com a sétima arte.

4.3 Os desd(obra)mentos do tempo

A ideia do fora [*le Dehors*], proposta por Blanchot, também foi desenvolvida por Foucault e Deleuze, tendo seus pontos de encontro e discordâncias, como veremos a seguir. Desde muito cedo, Blanchot queria mostrar que a literatura não seria exatamente uma forma de chegar ao mundo exterior e, a partir disso, se implicar nele. O autor defendia a ideia de que a palavra literária cria seu próprio mundo, ou seja, funda sua própria realidade. De acordo

com Levy (2011), em Blanchot, é justamente em seu uso literário que a linguagem revelaria sua essência, que seria o poder de criar e fundar mundos. É nesse sentido que, em vez de representar o mundo, a palavra literária apresenta o “outro de todos os mundos” (p. 20). De certo modo, é como se a palavra literária possibilitasse ao leitor viver uma realidade que é concreta.

No fim das contas, a experiência do fora se constituirá como uma experiência estética, como iremos perceber no decorrer do texto. Para criar esse “outro mundo”, para construir a (ir)realidade fictícia, seja na literatura ou nas artes em geral, é preciso negar o real (Levy, 2011). Em outros termos, seria somente através da ruína da obra que ela se realizaria: “a ausência de obra onde cessa o discurso para que venha, fora da palavra, fora da linguagem, o movimento de escrever atraído pelo fora” (Blanchot, 1969, p. 45). Logo, é a “ausência da obra” e o “desdobramento” que se relacionam com o fora, proporcionando uma experiência estética. Para Blanchot (1969), o desdobramento seria uma espécie de neutralidade que anularia o tempo, dissolveria a história, desbarataria a dialética e a verdade, abolindo o sujeito, aniquilando uma ordem. Podemos pensar que seria uma recusa às formas determinantes e absolutas, não sendo uma posição passiva, mas a espera do que está por vir, de novos significantes, uma espécie de aposta de que algo novo possa surgir. Para Levy (2011), sair da dialética, repensar as noções de sujeito, de história, de autor, de verdade e origem são gestos fundamentais quando se busca uma nova forma de pensar. Em outras palavras, seria uma forma de colocar em xeque as certezas que nos subjetivam, bem como os princípios que regem nossa cultura. Assim, “o realismo da ficção joga o leitor num mundo de estranhamento, onde não é mais possível se conhecer” (Levy, 2011, p. 25), lembrando-nos do estranho familiar freudiano e suas implicações na clínica e na cultura.

Embora a ficção possa nos colocar imersos nessa experiência do fora, nos retirando do “mundo real” e nos introduzindo em suas dobras, também faz o movimento contrário. Ao nos colocar de volta em nosso mundo, já não o vemos com os mesmos olhos, na medida em que a realidade criada na obra abre um leque de possibilidades para (re)pensarmos o nosso próprio mundo. De certa forma, é a dimensão da alteridade que ganha espaço, já que, para experimentar esse outro dos mundos, é necessário uma quebra nos espelhos do narcisismo. Sendo assim, ao falarmos do fora, não estamos falando de um mundo que se encontre além ou aquém deste em que vivemos, mas deste mundo mesmo, em seu desdobramento, em uma dimensão outra, para além de nossos reflexos intactos. No fim das contas, trata-se do deserto, de um espaço do exílio e da errância, justamente o fora (Levy, 2011).

Em Blanchot (1969), existem diversos termos que podem nos remeter à experiência do fora, como o “neutro”, o “deserto” e a “impossibilidade”, sendo este último “a própria paixão do fora” (p. 66), o que permitiria que a literatura escapasse das relações de poder, como pontuou Levy (2011). Essa autora nos lembra, ainda, que a literatura em Blanchot seria uma experiência do imaginário (diferente do imaginário lacaniano), revelando a presença de uma ausência, uma não presença, o imediato. Nesse sentido, uma nova relação com o tempo se constituiria, de modo que o presente estaria suspenso e se poderia experimentar “um pouco de tempo em estado puro” (Blanchot, 1984, citado em Levy, 2011, p. 31). Com isso, seria possível experimentar o lugar onde as coisas não são ainda, o “informe”, o porvir, nos remetendo ao ainda-não de Bloch (2005), àquilo que existe como possibilidade, o devir, a hiância, o inconsciente lacaniano, conforme desenvolvemos no capítulo anterior. Por isso, nessa região do fora, não reinaria o silêncio, mas um certo rumor que existira antes das palavras e das obras, sendo um “canto profundo, ‘canto do abismo’, sobre o qual tende toda palavra real” (Levy, 2011, pp. 33-34).

É interessante pensar como a experiência do fora carrega consigo a errância de nossa condição de sujeitos. Vivenciar o fora é fazer contato com o desconhecido; no entanto, não temos contato direto com o mesmo, já que a ideia de Blanchot é justamente recusar as formas absolutas, a unidade, a identidade e até mesmo a presença. “O desconhecido não será nunca revelado, pois não está preso às regiões de visibilidade. Como neutro ele é acessível à palavra apenas se não for mostrado, compreendido ou identificado” (Levy, 2011, p. 42). Sendo assim, entendemos que esse neutro seria a instância de desconhecimento, o insabido, o infamiliar, nos fazendo lembrar de Rimbaud (1999), quando, em suas *Lettres du voyant*¹⁶, escreve a seguinte frase “*je est un autre*” (p. 84), que poderíamos traduzir por *eu é outro*: um outro que não comporta um eu, um fora absoluto. Esse outro que surge do fora coloca em xeque as certezas desse eu que fala. Em uma dessas cartas, Rimbaud afirma que quer ser poeta e trabalhar para tornar-se vidente [*voyant*], ou seja, chegar ao desconhecido através do desregramento [*dérèglement*] de todos os sentidos, “todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele busca a si mesmo, ele exaure em si mesmo todos os venenos, para então guardar apenas as quintessências” (Rimbaud, 1999, p. 88).

¹⁶ Em maio de 1871, escreveu duas cartas que ficaram conhecidas como *Lettres du voyant*, ou, *Cartas do vidente*. A primeira delas foi escrita dia 13 de maio e endereçada a Georges Izambard, ex professor de Rimbaud em Charleville; a segunda foi escrita dia 15 do mesmo mês e enviada ao poeta Paul Demeny.

A ideia do escritor como um vidente irá aparecer em Deleuze (1997), quando fala sobre as visões dos escritores que não dizem respeito a fantasmas, mas a verdadeiras ideias que o escritor vê e ouve nos interstícios e desvios da linguagem, ou seja,

uma língua estrangeira não é escavada na própria língua sem que toda a linguagem por seu turno sofra uma reviravolta, seja levada a um limite, a um fora ou um avesso que consiste em visões e audições que já não pertencem a língua alguma (p. 16).

Essas visões e audições não estão fora da linguagem, elas são seu fora, constituindo a finalidade da literatura, que seria a passagem da vida na linguagem a qual constitui as ideias e suas possíveis transgressões.

Em Foucault, a ideia do fora também comporta uma transgressão e, por isso, diria respeito a uma ética. No decorrer de sua obra, Foucault irá apoiar-se, diversas vezes, em Blanchot, desenvolvendo a questão do fora a partir de seus posicionamentos pessoais. Uma das principais questões que o autor irá pontuar é a fragmentação da unidade subjetiva, ou seja, não é mais um eu centrado que detém a palavra final sobre a obra. De acordo com Levy (2011), em muitos de seus textos, Foucault está querendo mostrar como a noção de Homem se enfraquece nos séculos XIX e XX e, com ela, a noção de uma essência do Eu. Logo, o que interessa ao autor é o desaparecimento de um Eu que fala, já que o ser da linguagem é pura exterioridade (Foucault, 1969/2009a). Assim, para Foucault (1966/2009b, 1970/1999), o pensamento do fora é aquele que se mantém fora da subjetividade absoluta. Com o aparecimento do ser da linguagem, nessa virada literária que surge com a literatura moderna, passa a existir um movimento de resistência, o qual contesta as normas totalizantes. A leitura de Foucault das obras de Blanchot irá dar ênfase ao sujeito que fala, trazendo à tona a ideia de função e morte do autor.

Nesse sentido, para Barthes (2004), em vez de promover a eternidade do autor, o texto passa a promover o seu assassinato. É por essas vias que o tema interessa a Foucault, já que a morte do autor seria a possibilidade de pensar fora da ditadura de um eu, de uma suposta verdade profunda e absoluta. Assim, se levarmos em conta as ideias de Foucault (1969/2009a), em vez da figura unívoca da subjetividade do autor, passamos a contemplar a figura plural das palavras: “trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (p. 268), ou seja, estamos falando das palavras em sua exterioridade desdobrada. Agora, não é o sujeito que fala, mas as palavras por si só. Assim, volto a Deleuze (2005b) quando afirma:

Pensar não depende de uma bela interioridade a reunir o visível e o enunciável, mas se dá sob a intrusão de um lado de fora que aprofunda o intervalo, e força, desmembra o

interior. [...] O devir, a mudança, a mutação, concernem às forças componentes e não às formas compostas (p. 94).

Deleuze está se referindo a uma violência do fora, a partir da qual se tornaria possível o desmantelamento das verdades que nos constituem até então. Embora Deleuze, assim como Blanchot, esteja falando da literatura, neste momento, se adentrarmos em algumas de suas obras, perceberemos que a questão do fora aparece principalmente nas reflexões a respeito do pensar sobre a arte e, em especial, sobre o cinema. Em seu trabalho *Imagem-tempo*, Deleuze (2005a) afirma que, para Blanchot, o que faz pensar seria o “impoder do pensamento” (p. 103), ou seja, a figura do nada, a inexistência de um todo que pudesse ser pensado. Desse modo, o que encontramos por toda parte na literatura iremos encontrar no cinema em um lugar de destaque:

por um lado a presença de um impensável no pensamento, e que seria a um só tempo como se sua fonte e sua barragem; por outro, a presença de um infinito de outro pensador no pensador, que quebra qualquer monólogo de um eu pensante (Deleuze, 2005a, p. 103).

Quando fala em monólogo de um eu pensante, Deleuze (2005a) está se referindo a um eu centrado, o qual estaria tão fechado em si, no sentido da introspecção, que não vislumbraria realidades outras a partir de um fora. Para Deleuze (2005b), seria indispensável uma violência do fora que abalaria as estruturas das certezas absolutas desse eu que fala. Dito de outro modo, a partir de algo que nos *pungiria* desde fora, fazendo menção a Barthes (2018), colocaríamos o pensamento em ação, e pensar, para Deleuze, assim como para Bloch (2005), é possibilidade de transgressão.

Portanto, Deleuze irá apoiar-se no cinema para trazer uma discussão sobre a questão da imagem, de modo a desenvolver um plano filosófico no qual o cinema teria a potência de criar em articulação direta com a produção de uma nova subjetividade (Farina e Fonseca, 2015). Em outros termos, para Deleuze (2005a), o cinema seria uma forma de discutir o funcionamento do psiquismo. Nesse sentido, consideramos importante pontuar que a *imagem-tempo* surge em contraponto à *imagem-movimento*. Esta, de acordo com Deleuze (2005a), seria aquela imagem cinematográfica sensório-motora, a qual induziria seus próprios encadeamentos, não permitindo que contemplássemos o que não está visível na imagem. Neste sentido, essa *imagem-movimento* faz, do tempo, a medida do movimento. Já a *imagem-tempo* surgiria com o cinema moderno, que seria representado, prioritariamente, pelo Neorealismo Italiano, pela *Nouvelle Vague* francesa e pelos movimentos cinematográficos surgidos a partir destes. Esse cinema moderno apresentaria cortes descentrados e irracionais,

planos pouco convencionais e roteiros sem fechamentos (Farina e Fonseca, 2015), assim como a maioria dos filmes do cinema de autor. Portanto, a *imagem-tempo* faz do movimento a perspectiva do tempo, ou seja, ela passa a constituir todo um cinema do tempo, com uma nova concepção e novas formas de montagem.

Era preciso que a imagem se liberasse dos vínculos sensório-motores, que deixasse de ser imagem ação para se tornar imagem ótica, sonora (e tátil) pura. Mas esta não bastava: era preciso que entrasse em relação ainda com outras forças, para escapar ao mundo dos clichês, (Deleuze, 2005a, p. 34).

Agora não é o esquema sensório-motor que está em causa, mas a vidência, já que o acontecimento passa a ser uma situação ótica e sonora pura a qual passa a ser investida pelos sentidos que, em vez de se prolongar em movimento, se conjuga com imagens-virtuais formando um circuito independente do esquema sensório-motor (Farina e Fonseca, 2015).

Enquanto dos personagens da imagem-movimento se espera uma ação capaz de movimentar a situação em que se encontravam a partir de sua percepção privilegiada, de um ponto notável que apontaria sua anterioridade e sua posterioridade num sistema de causa-efeito que levaria ao bem; no cinema da imagem-tempo os personagens estão em situações para as quais não há qualquer ação possível: Acontece e é horrível! A tragicidade do acaso se engrandece e os personagens passam a investir nas situações através do olhar. Assim, o acontecimento não é uma espécie de clímax que representa o conflito a ser resolvido pelo herói. É um instante qualquer, desdobrável em outros tantos, que é capaz de produzir pensamento, pois o todo não está dado, nem é concebível. É justamente isso que se torna intolerável, insuportável: o mundo de todos nós não é o mundo universalizável do senso comum; é isto que agora o personagem só pode registrar e não mais reagir (p. 121).

Assim, trazemos brevemente à discussão a ideia de plano de imanência proposta por Deleuze e Guattari (1996), onde todos os mundos se encontrariam: este e um além, um fora. Em outras palavras, seria a coexistência virtual dos planos, que designaria uma espécie de corte determinado por uma violência infinita, linhas de fuga e forças selvagens (Levy, 2011), que possibilitariam a criação de outros conceitos, outros mundos. Para Levy (2011), o plano de imanência constitui uma topologia da superfície, um fora absoluto, caracterizado por um movimento constante, em permanente devir, “o movimento próprio do fora” (p. 106). Em outras palavras

O plano de imanência é, portanto, a afirmação criadora da vida. Da vida enquanto algo incessantemente errante, que não se prende às vivências e intencionalidades de um sujeito. A imanência como vida é o movimento do infinito, para além do qual não há nada. Um movimento de desterritorialização, de linhas de fuga (Levy, 2011, p. 108).

Sendo assim, se o plano de imanência diz respeito a uma vida, devemos ter em mente que essa vida possui virtualidades, e o plano de imanência, em si, seria uma delas. Para entendermos um pouco melhor, cabe uma reflexão sobre a noção de tempo em Deleuze e seus desdobramentos, lembrando que sua concepção não se baseia em uma linearidade cronológica.

Para Deleuze (2005a), a ideia de atual é sempre um presente; no entanto, o presente em si muda ou passa, “pode-se dizer que ele se torna passado quando já não é, quando um novo presente o substitui” (p. 99). Por isso, é preciso que o presente passe, para que ele novamente chegue; logo, a imagem deve comportar um presente e um passado, “ainda presente e já passada, a um só tempo, ao mesmo tempo” (p. 99). Assim, passado e presente coexistem, sendo o atual a imagem presente e o virtual a imagem especular. É interessante notar que o objeto virtual é sempre um “era” e, para desenvolver isso, Deleuze (1988) nos lembra de Lacan, quando este fala sobre *A carta roubada*, de Edgar Allan Poe, e assemelha esta ao objeto virtual. Segundo o autor, Lacan mostra que os objetos reais, em relação ao princípio de realidade, estariam submetidos à lei de estar ou não estar em alguma parte; no entanto, o objeto virtual teria a propriedade de estar e não estar, simultaneamente.

Isso vai ao encontro da ideia de anacronismo das imagens, proposta por Didi-Huberman (2006), que designa os diversos tempos trazidos por uma imagem, sendo o passado, o presente e o futuro sobredeterminados em uma heterogeneidade temporal. Com isso, vislumbramos a possibilidade de interrogar, também, outros tempos, para além dos vestígios de um contemporâneo à obra.

Sendo assim, podemos entender que esse objeto virtual nunca é passado em relação a um novo presente, da mesma forma que não é passado em relação ao presente que foi (Deleuze, 1988). Logo, passa a existir um circuito “atual-virtual”, e não uma atualização do virtual, em função do atual em deslocamento, por isso, não é uma imagem orgânica, mas uma imagem-cristal que se constitui. A imagem virtual, ou lembrança pura, não diz respeito a um estado psicológico ou a uma certa consciência, mas existe fora desta, no tempo. Assim, o que constituiria a imagem-cristal seria uma operação mais fundamental do tempo:

Já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção do futuro e a outra caindo no passado (Deleuze, 2005a, 102).

Portanto, a imagem-cristal não é o tempo; porém, vemos o tempo no cristal e esse tempo não diz respeito a Cronos, aproximando-se do que Lacan (1998c) entende por tempo lógico, ou tempo do sujeito do inconsciente, aquele tempo que não pode ser mensurado. Nesse sentido, Deleuze (2005a) pontua que visionário, ou vidente, é aquele que vê no cristal e o que ele vê é o jorrar do tempo como desdobramento, como cisão, nos fazendo lembrar, novamente, de Rimbaud (1999) e suas *Lettres du voyant*. Deleuze (2005a) apoia-se em Bergson para trazer que a única subjetividade não seria o tempo-cronológico e, nesse sentido, seríamos interiores ao tempo, e não o contrário.

A subjetividade nunca é a nossa, é o tempo, quer dizer, a alma ou o espírito, o virtual. O atual é sempre objetivo, mas o virtual é o subjetivo: primeiro era o afeto, o que sentimos no tempo; depois o próprio tempo, pura virtualidade que se desdobra em afetante e afetado, ‘a afecção de si por si’ como definição do tempo (Deleuze, 2005a, p. 104).

Portanto, a imagem-cristal revela uma *imagem-tempo* direta e não uma imagem indireta do tempo designada pelo movimento. Logo, o que o cristal nos faz ver é o fundamento oculto do tempo, “sua diferenciação em dois jorros, o dos presentes que passam e o dos passados que se conservam” (Deleuze, 2005a, p. 121).

Assim, ao voltarmos nosso olhar ao cinema de Tarkovski, percebemos uma espécie de *tempo no tempo*. Em *O espelho*, por exemplo, a partir de uma narrativa de caráter onírico, vislumbramos diversos tempos distintos intercalados entre as cenas, assim como um mesmo ator executando mais de um papel, de pessoas que viveram em tempos distintos na narrativa. Um exemplo é a atriz Margarita Terekhova que faz o papel da mãe de Tarkovski quando jovem e de sua esposa no presente. Aqui, passado e presente são como uma coisa só, que coexistem ao mesmo tempo, um passado virtual que não se distingue de seu presente atual, podendo surtir efeitos distintos em cada espectador.

Diferentemente de Eisenstein, que apostava na montagem intelectual, a qual trazia um intercalado de cenas completamente distintas, algumas sem lógica nenhuma, com o intuito de chocar o espectador, Tarkovski apostava em cenas longas, lentas, numa espécie de choque distinto do diretor de *A greve*. O choque em Tarkovski parece acontecer, justamente, pelo que não vemos, pelo que não está no campo visual, naquilo que na tela faz furo. No filme *A greve*, de Eisenstein, por exemplo, temos a cena de proletários correndo morro abaixo cortada pela cena de uma vaca sendo abatida, pelo sangue do animal jorrando. Em Tarkovski, temos o tempo, um tempo que precisamos suportar muitas vezes, um tempo sem preenchimento, um tempo singular de nossa experiência, o tempo em seus desdobramentos, um *tempo no tempo*.

Utilizamos essa comparação para entendermos situações de choque que operam de formas distintas. Segundo Deleuze (2005a), Eisenstein concebe a violência do choque a partir da oposição, do choque de dois conceitos distintos, como na cena que acabamos de descrever. Por isso, chama de “cinema do soco”, o qual deve “rachar os crânios” (p. 192), de modo a forçar o pensamento a pensar, o que designaria a noção de sublime. Já em Tarkovski, entendemos que o pensar também surge de um fora, o qual não se encontra exatamente no campo do visível, mas está ali, atua, surte efeitos, opera torções.

Desse modo, ao vivenciar experiências do fora, o sujeito passa do virtual para o atual, ou seja, “ao atualizar-se, o virtual se diferencia” (Levy, 2011, p. 111), lembrando da importância do conceito de diferenciação em Deleuze, que designa um processo de atualização das virtualidades subjacentes à vida. Levy (2011) nos lembra, ainda, que o atual seria o objeto da atualização e o virtual, por sua vez, seria o sujeito e, por isso, não podemos confundir o virtual com o possível, já que o possível se opõe ao real, constituindo sua imagem, enquanto que o real seria a semelhança do possível. Assim, nessa passagem do virtual ao atual se cria linhas de diferença. Por isso, o cinema pertence ao âmbito do virtual e sua correspondente atualização não sendo a realização de um possível; por isso, é real. Desse modo, ao experimentarmos o virtual, experimentamos, ao mesmo tempo, uma nova forma de nos inscrever nas dobras do tempo, um novo pensar, abalando as certezas absolutas e as verdades estagnadas.

Deleuze (2005a), no fim das contas, tenta trazer uma nova concepção de tempo não baseada em medições absolutas e só consegue isso a partir das reflexões sobre a arte e, mais especificamente, sobre o cinema. O que Deleuze faz é uma teorização sobre a passagem da *imagem-movimento*, ou imagem ação, para a *imagem-tempo*, ou imagem relação, que teria nascido com o cinema moderno, sendo Hitchcock o “primeiro dos modernos e o último dos clássicos”. Em seu livro *Foucault*, escrito logo após *Imagem-tempo*, Deleuze (2005b) traz que o tempo não linear, ou o tempo não cronológico, não seria nada mais do que o fora, o fora como tempo sob a condição da dobra. Ou seja, é de um outro tempo que estamos falando, do tempo que existe como possibilidade nas dobras do próprio tempo, uma espécie de *tempo no tempo*. Por isso, a violência do fora é a condição de pensar, já que um sujeito pensante já constituído necessita de um abalo nas certezas constituintes, para além da consciência. Para pensar, em Deleuze (2005a), é preciso sair do campo do conhecido, andar em terras insabidas e inesperadas, sentir as forças desconhecidas que pungem desde fora. Nesse sentido, pensar é possibilidade, já que pode acontecer ou não, dependendo das forças desse encontro com o que não se sabe, com o acaso.

Assim, o cinema moderno ganha um espaço a mais, já que seria a expressão do fora. Entre as mudanças que o cinema passou no decorrer da história, ao ganhar um novo formato de montagem descontínua, torna-se capaz de colocar o pensamento a pensar. O que está em jogo nas imagens são os interstícios, o “entre”, o espaçamento. Em Tarkovski, como viemos refletindo ao longo desta dissertação, são os longos planos que se sobressaem, esse tempo outro que, em suas descontinuidades, nos arrasta para outro tempo que é singular. Aqui, podemos refletir um pouco mais sobre o pensar, já que essa experiência causada pela violência do fora nos coloca frente a uma verdade, não mais dada pelas imagens em si, mas criadas por nós mesmos, pela nossa experiência com as *imagens-tempo*. Por isso, em Deleuze, o pensar não é desvelar uma verdade, mas a criação do novo, a possibilidade do que ainda não existe, em vez da representação do que já está dado, nos remetendo ao inconsciente lacaniano como possibilidade, como o que surge a partir de um corte, no “espaço”, no “entre”, na hiância.

Assim, a arte pode ser “perigosa” nos destinos que engendra, já que o pensar causado pela experiência da arte pode romper com as águas calmas do senso comum, colocando em xeque nossas certezas e nosso próprio eu. No caso do cinema de Tarkovski, por se tratar de uma *imagem-tempo*, possui como característica a capacidade de fazer e desfazer relações, diferentes das que estão designadas socialmente, nas dobras das possibilidades que a linguagem incita. Pensar, portanto, pode ser produtor da diferença, trazendo à tona sua dimensão ética. A literatura e o cinema são artes que podem criar estilos de vida estéticos que não condizem com a moral e os bons costumes de um determinado tempo e lugar, por exemplo, e com isso torna-se transgressiva, subversiva e, é claro, dispositivo de resistência, podendo nos colocar na contramão dos poderes totalizantes. Portanto, pensar é movimento, é possibilidade de existir como sujeito. Nesse sentido, a experiência do fora pode nos colocar em estado de vidência, nos meandros e desvios da linguagem, nos fazendo ver e ouvir *mais além* do que é dito e mostrado, uma exterioridade pura. Assim, “a subjetividade só pode ser pensada em conexão com multiplicidades temporais complexas, pois não se espera mais que os heróis ajam, mas que qualquer um pense” (Farina e Fonseca, 2015, p. 123). Por isso, voltamos a Foucault, para pensarmos a respeito do que são as Luzes.

4.4 Was ist Aufklärung?

Em um pequeno texto escrito em 1984, Foucault traz algumas reflexões sobre uma pergunta publicada em um periódico alemão, *Berlinische Monatsschrift*, em 1784: “Was ist

Aufklärung?”, ou, “*O que são as Luzes?*”. De acordo com o autor, no século XVIII era comum a prática de interrogar o público sobre problemas para os quais ainda não havia resposta. Essa pergunta, para Foucault, seria uma questão que a filosofia moderna não teria sido capaz de responder e, por isso, por mais de dois séculos, de forma distinta, ela continuaria aparecendo. Foucault propõe, então, uma situação hipotética, em que a pergunta lançada hoje em dia fosse “o que é a filosofia moderna?”, respondendo, sem aflição, que seria aquela que “tenta responder à questão lançada, há dois séculos, com tanta imprudência: *Was ist Aufklärung?*” (Foucault, 1984/2000a, p. 335). Em outras palavras, o que seria esse acontecimento que se chama *Aufklärung* e que determinou, pelo menos em parte, o que somos, pensamos e fazemos hoje?

A partir da resposta de Kant, publicada no *Berlinische Monatsschrift* para essa pergunta, Foucault irá trazer algumas reflexões singulares sobre as quais iremos nos apoiar para outras discussões. Primeiramente, Foucault irá pontuar que, embora o texto de Kant não seja extenso, peca em sua clareza e, por isso, opta por se deter em poucos pontos do mesmo para entendermos como o pensador colou a questão filosófica do presente. Para iniciar, Foucault adianta que a definição de Kant sobre a *Aufklärung* seria da ordem da negatividade, como uma *Ausgang*, uma espécie de “saída”, uma “solução”. Para o filósofo da Modernidade, a *Aufklärung* não diria respeito a uma época do mundo a qual se pertence, nem um acontecimento do qual se percebe os sinais, nem mesmo a autora de uma realização. A resposta de Kant, na verdade, versa sobre a pura atualidade, já que ele não busca compreender o presente a partir de uma totalidade ou de uma realização porvir, ele busca uma diferença: “qual a diferença que ele introduz hoje em relação a ontem?” (Foucault, 1984/2000a, p. 337).

Nesse sentido, para Kant, o que caracterizaria a *Aufklärung* seria um processo que nos libertaria do estado de “menoridade”, que seria um estado de nossa vontade que nos faria aceitar a autoridade de algum outro para nos conduzir nos domínios em que o uso da razão é conveniente:

Estamos no estado de menoridade quando um livro torna o lugar do entendimento, quando um orientador espiritual toma o lugar da consciência, quando um médico decide em nosso lugar a nossa dieta (observamos de passagem que facilmente se reconhece aí o registro das três críticas, embora o texto não o mencione explicitamente). Em todo caso, a *Aufklärung* é definida pela modificação da relação preexistente entre a vontade, a autoridade e o uso da razão (Foucault, 1984/2000a, p. 337).

No entanto, Foucault pontua que essa saída apresentada por Kant traria suas ambiguidades, já que Kant a caracterizaria como um fato, um processo em desenvolvimento,

ao mesmo tempo em que a apresentaria como uma tarefa e uma obrigação. “Desde o primeiro parágrafo, [Kant] enfatiza que o próprio homem é responsável por seu estado de menoridade. É preciso conceber então que ele não poderá sair dele a não ser por uma mudança que ele próprio operará em si mesmo” (Foucault, 1984/2000a, p. 338). Sendo assim, podemos entender que, para Kant, a *Aufklärung* seria um processo do qual os homens fazem parte coletivamente e um ato de coragem a realizar pessoalmente, ou seja, eles são elementos e agentes do mesmo processo, podem ser seus atores na medida em que fazem parte dele, bem como ele se produz na medida em que os homens decidem ser seus atores voluntariamente. Assim, a *Aufklärung* não seria somente o processo pelo qual os indivíduos procurariam garantir sua liberdade de pensamento, mas quando existe sobreposição do uso universal, do uso livre e do uso público da razão, constituindo, desse modo, um problema político.

A crítica de Foucault seria justamente a esse entendimento do uso da razão, já que esta teria o papel crucial de definir o que se pode conhecer, o que é preciso fazer e o que é permitido esperar – as três questões da crítica. Além disso, irá questionar se realmente seria possível chegar a uma “maioridade”, já que é nossa condição crítica em relação à história que permitiria certos movimentos em uma cultura. Em outros termos, para Foucault, as ideias de Kant sobre o que seria a *Aufklärung* não seriam suficientes e não dariam conta de analisar as transformações sociais, políticas e culturais produzidas no fim do século XVIII. No entanto, o texto de Kant seria um esboço do que se poderia chamar de atitude de Modernidade e traria um ponto chave importantíssimo, sobre o qual irá tecer suas ideias próprias a respeito da *Aufklärung*, que seria “a atualidade” como diferença na história e como motivo para uma tarefa filosófica particular (Foucault, 1984/2000a).

De acordo com Foucault, quando se fala em Modernidade, costuma se falar de uma época marcada cronologicamente, como um conjunto de traços característicos dessa época: “ela é situada em um calendário, no qual seria precedida de uma pré-modernidade, mais ou menos ingênua ou arcaica, e seguida de uma enigmática e inquietante ‘pós-modernidade’” (p. 341). A interrogação de Foucault seria justamente o que seria essa Modernidade, se ela se constituiria como uma consequência do desenvolvimento da *Aufklärung*, ou se se seria uma ruptura ou um desvio em relação aos princípios fundamentais do século XVIII.

Ao pensar o texto de Kant como uma atitude de Modernidade, Foucault questiona se não poderíamos encarar a dita Modernidade também como uma atitude, em vez de um período cronológico da história. Atitude, neste caso, diria respeito a um modo de relação que concerne à atualidade, uma escolha voluntária que seria feita por alguns, uma maneira de pensar, sentir, agir e de se conduzir, tudo ao mesmo tempo, marcando uma pertinência,

aproximando-se do que os gregos chamavam de *êthos*. Portanto, mais do que localizar um tempo histórico, Foucault percebe que seria melhor procurar entender como a atitude de Modernidade, desde que se formou, passou a travar uma luta com as atitudes “contramodernidade”.

Para caracterizar, então, essa atitude de Modernidade, Foucault apoia-se em Baudelaire, o qual entenderia que o homem moderno não seria aquele que parte para descobrir a si mesmo, sua verdade escondida, mas aquele que busca inventá-la: o sujeito que busca inventar a si mesmo. Nesse sentido, a Modernidade não libertaria o homem em seu ser próprio, mas lhe colocaria a tarefa de uma elaboração de si. Assim, a atitude de Modernidade poderia assumir formas distintas e Foucault irá dar ênfase ao enraizamento na *Aufklärung* de um certo tipo de interrogação filosófica que problematizaria a relação com o presente, o modo de ser histórico e a constituição de si próprio como sujeito autônomo. Nesse sentido, existiria um fio que poderia nos conectar constantemente à *Aufklärung* e que possibilitaria a reativação permanente de uma atitude. Em outros termos, “um *êthos* filosófico que seria possível caracterizar como crítica permanente de nosso ser histórico” (p. 345).

Assim, podemos pensar que a *Aufklärung* teria aberto a possibilidade de novas formas de filosofar e, por isso, devemos tecer análises críticas de nós mesmos como seres historicamente determinados, em certa medida, por ela. Não podemos esquecer que se trata de um conjunto de acontecimentos e processos históricos complexos situados em um determinado momento do desenvolvimento das sociedades europeias, incluindo “elementos de transformações sociais, tipos de instituições políticas, formas de saber, projetos de racionalização dos conhecimentos e das práticas, mutações tecnológicas, que são muito difíceis de resumir em uma palavra” (Foucault, 1984/2000a, p. 346). No entanto, embora muitos desses fenômenos sejam ainda importantes, Foucault pontua que o modo de relação com o presente seria o fundador de toda essa nova forma de reflexão filosófica.

Portanto, esse *ethôs* filosófico poderia ser caracterizado como uma atitude limite, de modo a escapar à alternativa do fora e do dentro, mas como situado nas fronteiras, como uma crítica caracterizada pela análise e reflexão dos limites. Nesse sentido, essa crítica será arqueológica, já que não buscará as estruturas universais de qualquer conhecimento ou de qualquer ação moral possível, mas tratará dos discursos que articulam o que pensamos, dizemos e fazemos, assim como dos acontecimentos históricos. Por outro lado, será genealógica, já que ela não deduzirá da forma do que somos o que para nós é impossível fazer ou conhecer,

mas ela deduzirá da contingência que nos fez ser o que somos a possibilidade de não mais ser, fazer um pensar o que somos, fazemos ou pensamos. Ela não busca tornar possível a metafísica tornada enfim ciência; ela procura fazer avançar para tão longe e tão amplamente quanto possível o trabalho infinito da liberdade (Foucault, 1984/2000a, p. 348).

Assim, esse trabalho, que seria realizado nos limites de nós mesmos, deve abrir um domínio de pesquisas históricas colocando-se à prova da realidade e da atualidade para, dessa forma, apreender os pontos em que a mudança é possível e desejável bem como a forma precisa da mesma. É por isso que essa ontologia histórica de nós mesmos possui a pretensão de contornar os projetos totalizantes, que pretendem ser globais e radicais e, por conseguinte, poderiam tornar-se perigosas tradições.

Prefiro as transformações muito precisas que puderam ocorrer, há 20 anos, em um certo número de domínios que concernem a nossos modos de ser e de pensar, às relações de autoridade, às relações de sexos, à maneira pela qual percebemos a loucura ou a doença, prefiro essas transformações mesmo parciais, que foram feitas na correlação da análise histórica e da atitude prática, às promessas do novo homem que os piores sistemas políticos repetiram ao longo do século XX (Foucault, 1984/2000a, p. 348).

Desse modo, para Foucault, é preciso conceber a *Aufklärung* como “uma atitude, um *êthos*. uma via filosófica em que a crítica do que somos é simultaneamente análise histórica dos limites que nos são colocados e prova de sua ultrapassagem possível” (Foucault, 1984/2000a, p. 351). Entendemos que Foucault estaria dizendo que o saber não serviria apenas para conhecer, mas para cortar, abrir linhas de fuga. Sendo assim, precisamos ter em mente que nunca teremos um conhecimento total e definitivo sobre nossos limites históricos. Logo, a experiência de ultrapassagem que fazemos será sempre limitada, determinada e, portanto, a ser recomeçada, mas, nem por isso, menos importante. Na verdade, é o trabalho da esperança que opera. Nesse sentido, o trabalho crítico implica fé – por definição, não cega – nas Luzes: “ele sempre implica, penso, o trabalho sobre nossos limites, ou seja, um trabalho paciente que dá forma à impaciência da liberdade” (p. 351).

Pensar as Luzes como linhas de fuga é pensar sobre resistência, sobre a recusa aos modos de vida impostos pelas armadilhas da cultura. Em 1975, pouco antes de sua morte, Pier Paolo Pasolini organizou uma coletânea de textos que havia publicado em jornais italianos entre 1973 e 1975 chamado *Scritti corsari* [Escritos corsários]. Um dos artigos desse livro é o *L'articolo delle lucciole* [O artigo dos vaga-lumes], publicado em 1975, no qual Pasolini (2007) parte de uma metáfora do desaparecimento dos vaga-lumes, que seriam momentos de graça e resistência, lampejos de inocência em um mundo abalado pelo terror, para discutir

sobre algo que teria acontecido na Itália e teria dado lugar a um novo fascismo responsável por um genocídio cultural desde metade dos anos 1960. Sobre as ruínas do fascismo de Mussolini, teria emergido um fascismo ainda mais aterrorizante e devastador. Para Pasolini (1975), o regime democrata cristão [*democristiano*] teria dado continuação ao fascismo no país, tendo sido modificado por volta dos anos 1960 por “algo” que teria dado lugar à um fascismo totalmente novo. Para esse autor, isso teria acontecido porque os intelectuais não teriam percebido que os vaga-lumes estavam desaparecendo. Podemos entender, assim, que o fascismo verdadeiro diria respeito àquele em que os alvos seriam os valores, as almas, as linguagens, os gestos e os corpos do povo e, por isso, poderíamos chamar de genocídio cultural (Pasolini, 1974).

Porém, Didi-Huberman (2011) irá tomar esse texto como base para falar sobre a *Sobrevivência dos vaga-lumes*, lembrando que a questão dos vaga-lumes seria, antes de tudo, política e histórica. Para o autor, a cultura em que Pasolini teria reconhecido as práticas de resistência teria tornado-se, ela própria, instrumento de barbárie totalitária, “uma vez que se encontra atualmente confinada no reino mercantil, prostitucional, da tolerância generalizada” (p. 41). Nesse sentido, de acordo com Didi-Huberman (2011), a profecia realizada de Pasolini poderia ser resumida da seguinte forma: “a cultura não é o que nos protege da barbárie e deve ser protegida contra ela, ela é o próprio meio onde prosperam as formas inteligentes da nova barbárie” (p. 41). Por isso, os *Scritti Corsari* seriam um manifesto em defesa dos espaços políticos, das formas políticas, como o debate, a polêmica, a luta e etc.

Assim, Didi-Huberman (2011) questiona se realmente os vaga-lumes teriam desaparecido, se não existiriam, ainda, sinais, brilhos passageiros, mesmo que pouco luminosos, vaga-lumes, apesar de tudo. “Procuram-se ainda em algum lugar, falam-se, amam-se apesar de tudo, apesar do todo da máquina, apesar da escuridão da noite, apesar dos projetores ferozes?” (p. 45). Para o autor, seria somente em nossos olhos que eles desapareceriam, na medida em que o espectador ficasse em um determinado lugar que não fosse o melhor lugar para vê-los. Por isso, é preciso saber que, apesar de tudo, os vaga-lumes irão formar belas comunidades luminosas em outros lugares, lembrando, através da associação de ideias, de algumas imagens do livro *Fahrenheit 451*, quando o personagem principal ultrapassa os limites da cidade e encontra a comunidade dos homens-livros, os quais mantinham as histórias em suas memórias, já que os livros eram proibidos e queimados.

Em todo caso,

Seria criminoso e estúpido colocar os vaga-lumes sob um projetor acreditando assim melhor observá-los. Assim como não serve de nada estudá-los, previamente mortos, alfinetados sobre uma mesa de entomologista ou observados como coisas muito antigas presas no âmbar há milhões de anos. Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores. Ainda que por pouco tempo. Ainda que por pouca coisa a ser vista: é preciso cerca de cinco mil vaga-lumes para produzir uma luz equivalente à de uma única vela (Didi-Huberman, 2011, p. 52).

Sendo assim, é pertinente lembrar que os vaga-lumes dançam na assustadora escuridão. Por isso, para Didi-Huberman (2011), devemos questionar por que Pasolini teria se enganado e radicalizado seu próprio desespero, inventando o desaparecimento dos vaga-lumes? Por que sua própria luz e fulgurância de escritor político teriam acabado consumindo-se, apagando-se? Didi-Huberman diria que não foram os vaga-lumes que foram destruídos, mas algo central no desejo de ver, no desejo do sujeito, na esperança política do poeta e cineasta italiano, lembrando dos ataques que o artista recebia e de outros fatos de sua vida que poderiam ter dado vasão a esse esgotamento.

Portanto, é o nosso “princípio esperança” que deve ser repensado, lembrando que a imaginação é política. Há que se reconhecer as luzes da resistência e, quando possível, novos vaga-lumes, na medida em que já não se vê mais os primeiros. Nesse sentido podemos pensar na imagem, já que nossa pesquisa também aborda essa dimensão subjetiva. A imagem não seria horizonte, mas ofereceria algo próximo a lampejos, já que teria por característica “sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e redeseaparecimentos incessantes” (Didi-Huberman, 2011, p. 86). Esses lampejos teriam a capacidade de transpor a imobilidade de certos horizontes de construções totalitárias, já que o horizonte se banharia na luz ofuscante dos estados definitivos, tempos paralisados ou acabados. Por isso, ver o horizonte, o além, seria não ver as imagens que vêm nos tocar, os pequenos vaga-lumes, já que seus “ferozes projetores” da grande luz devorariam todas as formas de lampejos, toda a diferença dos fins derradeiros, como aponta Didi-Huberman (2011).

Nesse sentido, mirar apenas o horizonte é tornar-se incapaz de olhar a menor imagem. Esta, por sua vez, poderia ter um papel “organizador”, na medida em que analisa, contesta e desmonta o horizonte, pois, apesar de tudo, a imagem é “coisa que cai” (Didi-Huberman, 2011, p. 118) e sua potência política estaria justamente aí, na queda, no que permite um olhar para além do horizonte fechado, no pulsar incessante do que desaparece e reaparece. Por isso,

a imagem pode ser entendida como um operador temporal de sobrevivências, portando uma potência política relativa ao nosso passado, à nossa atualidade e ao nosso futuro. Logo, é o movimento que nos interessa e que precisamos observar, não esquecendo que “a vida dos vaga-lumes parecerá estranha e inquietante, como se fosse feita da matéria sobrevivente - luminescente, mas pálida e fraca, muitas vezes esverdeada - dos fantasmas” (Didi-Huberman, 2011, p. 13).

Por ora, voltamos a Foucault e às suas suposições sobre as Luzes. De certo modo, é o trabalho da utopia que opera, já que essa nova concepção sobre o pensar que surge nos interstícios da Modernidade é o que dá alento ao trabalho incessante do devir. Deste modo, a descrição da atualidade deve ser feita sempre como uma espécie de “fratura virtual”, que abriria um espaço de liberdade, ou seja, de transformações possíveis (Foucault, 1983/2000b). Assim, não é uma compreensão ou uma realização futura o que está em jogo, mas a diferença que hoje se introduz em relação à ontem. Sendo assim, poderíamos pensar que uma das grandes forças da imagem é criar ao mesmo tempo sintoma, como uma interrupção do saber, e conhecimento, como interrupção do caos (Didi-Huberman, 2012). Por isso, entendemos que a função da *Aufklärung* é justamente não deixar os vaga-lumes desaparecerem, sendo uma função ética e política de suma importância para nossas reflexões sobre os sujeitos e sobre a cultura.

O trabalho da utopia, aqui, nos leva para a questão que moveu grande parte desta dissertação. As artes, o cinema moderno de Tarkovski, os pensadores contemporâneos, todos apontam para uma espécie de trabalho da Modernidade que anda lado a lado com a dimensão utópica do pensamento. Por isso, insistimos na questão, se seria possível uma estética capaz de fazer furo nos saberes instituídos, abalar as forças dos poderes dominantes, causar discontinuidades no tempo.

4.5 Uma estética utópica

Após a longa jornada pelas obras de Tarkovski, seja seus filmes e/ou escritos, e pelas teorias que abraçamos para dialogar, chegamos ao ponto em que iremos desenvolver mais atentamente a questão da utopia, significante que apareceu, sutilmente, no decorrer desta dissertação. No entanto, como toda pesquisa que busca novos mundos, novas articulações languageiras, a utopia faz parte deste percurso, seja nos rasgos das histórias, nas brechas das teorias ou nas ideias porvir. De certo modo, a experiência pelas artes vanguardistas russas e,

principalmente, pelo cinema de Tarkovski, em seu *tempo no tempo*, nos conduz a um caminho em que o que resta é a pergunta: seria possível uma estética utópica?

Para tentar elaborar alguma resposta, precisamos andar um pouco mais. Antes de qualquer conclusão, é preciso saber que as utopias não são todas iguais e elas extravasam o senso comum. A definição aparentemente e consagrada pela história diz respeito à tradição projetista das utopias, a qual mapearia o futuro em cada centímetro, apresentando instruções precisas de como as coisas devem ser (Jacoby, 2007) e, justamente por isso, alimentariam as ilusões totalitárias, que seriam equivocadamente chamadas de utópicas (Sousa, 2009). Por outro lado, existiriam as utopias iconoclastas que embora sonhem com uma sociedade superior, se recusam a apresentar medidas precisas, oferecendo pouco de concreto em que se prender, não trazendo fábulas nem imagens do que poderá vir (Jacoby, 2007). De fato, as “utopias iconoclastas resistem à sedução moderna das imagens” (p. 18) e, por isso, seriam importantíssimas para escaparmos à letra do cotidiano, o que seria a condição *sine qua non* para um pensamento sério sobre o futuro, “o pré-requisito de qualquer pensamento” (p. 19).

É interessante como Jacoby (2007) sintetiza um axioma dos utopistas iconoclastas: “a sua resistência em representar o futuro” (p. 20). No entanto, para o autor, se o futuro desafiaria a representação, não desafiaria, por sua vez, a esperança. Por isso, os utopistas iconoclastas nadariam contra a corrente, não pintando a utopia com cores reluzentes. É nessa medida que a utopia teria um sentido voltado para o mundo, o de ultrapassar o curso natural dos acontecimentos (Bloch, 2005). Porém, é importante ressaltar que, longe de constituir uma base nadificante ou um pano de fundo do mesmo tipo, o nada, ou como as utopias projetistas a pátria e o tudo, “‘existe’ apenas como possibilidade objetiva” (Bloch, 2005, p. 22). É nesse sentido que nos lembra das Luzes de Foucault, já que o “aqui e o agora”, que estariam sempre iniciando nas proximidades, constituiriam uma categoria utópica,

a mais central de todas – pois ela, ao contrário da abordagem redutora de um nada ou da abordagem resplandecente de um tudo, nem mesmo chegou a ingressar no tempo e no espaço. Ao contrário, os conteúdos dessa proximidade mais imediata ainda fermentam na obscuridade do instante vivido, que é o verdadeiro nó do mundo, o enigma do mundo (Bloch, 2005, pp. 22-23).

Por isso, para Bloch, necessitaríamos de um telescópio mais potente para atravessar a proximidade mais imediata, bem como para atravessar o imediatismo mais imediato: a consciência utópica afinada. No entanto, como poderíamos desenvolver essa consciência? Poderia a arte ter um papel nesse desenvolvimento? Segundo Jacoby (2007), seria a imaginação que daria sustento ao pensamento utópico. De fato, muitas histórias literárias têm

nos mostrado que a imaginação andaria na contramão de poderes totalitários, sendo o ato criativo um ato utópico por excelência. Nesse sentido, as utopias funcionariam como âncoras simbólicas, na medida em que a criação instaura uma existência (Sousa, 2011). Jacoby (2007) traz o exemplo do livro *Nós*, uma distopia de Ievguêni Zamiátin, no qual as autoridades do “Estado Único” descobrem uma cirurgia capaz de remover a imaginação.

Mas não é sua culpa, vocês estão doentes. O nome dessa doença é IMAGINAÇÃO. . . . A última descoberta da Ciência do Estado: o centro da imaginação está num lamentável nódulo cerebral na região da Ponte de Varólio. Uma tripla cauterização nesse nódulo com raios-x e vocês estarão curados da imaginação. PARA SEMPRE. (Zamiátin, 2017, pp. 243-244).

Outro livro interessante, que também traz a dimensão da imaginação como algo subversivo a ser evitado, é *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury. Nessa distopia, os livros foram proibidos e devem ser queimados e quem for pego portando livros será severamente punido. O “perigo” dos livros pode ser percebido no seguinte trecho:

Basta que um homem conheça alguns versos e ele já se acha o Senhor da Criação. Você se julga capaz de andar sobre as águas com seus livros. Ora, o mundo pode muito bem passar sem eles. Veja só onde eles o levaram, com lama até o pescoço. Basta que eu agite a lama com meu dedo mínimo para que você se afogue! (Bradbury, 2012, p. 148).

Nessa história, os livros são queimados porque, acima de tudo, podem despertar a imaginação, configurando um perigo para a dita “estabilidade social” que reina através da repressão e do silenciamento dos sujeitos. Isso deixa claro, mesmo que de forma ácida, que a arte pode conter as estratégias que tornam possíveis outros destinos que não a resignação.

De acordo com Sousa (2011), isso ocorreria porque a utopia seria capaz de abrir uma dimensão de reflexão crítica, introduzindo no espaço da vida uma zona de imaginação, de desequilíbrio e de suspensão. Em outros termos, seria a introdução de um estrangeiro que poderia abalar as imagens estagnadas e a familiaridade reconfortante. Desse modo, a utopia viria como uma oposição à tendência à repetição, rompendo com a paixão da analogia ao propor um não lugar, o qual comporta, também, pequenos movimentos sociais (Sousa, 2011). O que os governantes do Estado de *Fahrenheit 451* não perceberam é que existe a memória, o relato e a imaginação, apesar de tudo. Os livros, mesmo depois de queimados, continuaram existindo, ardendo mais ainda, movimentando aquele contexto por outras vias. Esses movimentos, quando pensados em nossa cultura, dizem de um tempo que não seria necessariamente linear, extravasando nosso senso comum perceptivo.

É como se, ao se inverter o sentido do vetor presente-futuro, que designa uma busca do real, o movimento iria do futuro para o passado, ou seja, andaria contra a realidade (Dadoun, 2000), adquirindo uma virtude de crítica social (Sousa, 2011). Assim, a atualidade *foucaultiana* ganha espaço, já que essa crítica social está enlaçada aos desígnios de um determinado tempo e lugar, à atualidade em sua potência de marcar diferenças em relação ao que já passou e deixou suas marcas. A arte, como instauradora de enigmas, é capaz de fazer furos nos discursos que reinam, bem como nas ideologias totalizantes. É claro que, aqui, estamos voltando um olhar a mais para a dimensão criativa do fazer artístico, visto que nem toda a arte é capaz de exercer uma função utópica. O melhor exemplo disso é o próprio realismo socialista e seus congelamentos discursivos, uma arte feita para amortecer, ensurdecer, manter as águas calmas do entretenimento (e do doutrinamento) infinito. Quando falamos sobre a nova onda no cinema soviético, abordando o cinema de Tarkovski como enigma nesse contexto cultural, estamos falando de um certo antagonismo, onde uma obra surge como uma espécie de dissenso, como aquilo que, na linearidade cronológica do tempo, marca uma diferença, um outro tempo, um desvio. E isso tem seus efeitos.

No caso da obra de Tarkovski, a utopia poderia ser pensada como uma “recuperação de lugares perdidos” (Sousa, 2009, p. 399), na medida em que existe como furo no saber instituído pelo realismo socialista, como a interrupção de uma continuidade do presente. Isso porque, a partir de uma nova linguagem cinematográfica, com uma estética inovadora, onde a noção de tempo é outra, o diretor possibilitou novas formas de olhar para aquele contexto, não mais de forma projetista, como pregava o paradigma estético imposto pelas autoridades, o qual trazia uma “posição prepotente de saber sobre o bem do outro, sobre o objeto que viria organizar a vida e trazer a harmonia e felicidade” (p. 400). Neste caso, a utopia estaria atrelada à tradição iconoclasta, já que o cineasta irá utilizar ferramentas poéticas para *esculpir o tempo*, mostrando que nem todo realismo é justificável, pré-determinado e universal. Na verdade, a estética de Tarkovski nos ensina que, mesmo quando vivemos em meio à coletividade, *a voz solitária do homem*¹⁷ também precisa ser escutada, lançada nesse outro tempo impossível de agarrar. O impossível reaparece, insiste.

Aqui, podemos pensar a *Aufklärung* como norte, como uma atitude de Modernidade que poderia dar alento à problematizações distintas do presente e do modo de ser histórico. Neste sentido, lembramos de Jameson (1997), quando fala de certa ausência de limites e de

¹⁷ Esse trecho faz referência ao filme do cineasta soviético Aleksandr Sokurov, *A voz solitária de um homem*, filmado em 1978 como trabalho final de graduação. No entanto, o projeto foi recusado pelas autoridades e, ao ficar sabendo do ocorrido, Tarkovski apoiou o cineasta que estava começando sua carreira, mostrando muita admiração pelo seu trabalho.

uma riqueza desgovernada de formas e estilos artísticos modernos, os quais resistiriam às totalizações, mesmo dentro do regime socialista soviético. Para o autor, a dissidência estética diria respeito a uma forma de vida intelectual nos lestes, o que não transformaria esses artistas em sujeitos do mundo ocidental capitalista, mas sujeitos do seu próprio tempo, de suas experiências dentro de sua cultura. Não podemos esquecer que estamos tratando de uma arte fruto de um contexto socialista, de uma sociedade de não-mercado e não-consumo, pelo menos não nos moldes que conhecemos; logo, estamos lidando com outra visão de mundo, um certo “*Weltanschauung* eslavo próprio” (Jameson, 1997, p. 84), o que leva às questões:

Como seriam as relações humanas sem a mercantilização, como seria um mundo sem publicidade, como as narrativas moldariam a vida das pessoas sem os corpos estranhos dos negócios e do lucro – tais especulações ocupam, desde tempos imemoriais, os fantasistas utopistas e servem, pelo menos, para uma caracterização puramente formalista externa e *a priori* (p. 84).

Se tomarmos a *Aufklärung* como um modo de pensar que subjaz nossas criações intelectuais, a arte não servirá apenas para entreter, mas trará, também, uma função interrogativa, inscrevendo-se nos meandros da cultura pelas vias da experiência, do que pode chocar, angustiar, movimentar e até mesmo acalmar. Eis os paradoxos da arte.

É por isso que o cinema dito moderno é tão peculiar. Acreditamos que, por trás dessas estéticas que surgem em meados dos anos 1950 e 1960 em vários países ao redor do mundo, como o Neorealismo italiano, a *Nouvelle Vague* francesa e, principalmente a Nova Onda do cinema soviético, causando efeitos distintos nos espectadores, há uma atitude de Modernidade, ou seja, brechas entre imagens, *imagens-tempo*, busca de novas inscrições, novos olhares e, é claro, novos efeitos nos espectadores. Se deixarmos nos impregnar pelo cinema de Tarkovski, que é por onde passa nossas experiências nesta dissertação, perceberemos uma beleza quase infinita dos planos; no entanto, isso não exime seus filmes de causarem angústia, muitas vezes, pelo (não tão) simples fato de não sabermos explicar o que acabamos de ver ou o que estamos sentindo. É uma experiência que permanece, mesmo depois que as luzes apagam. Há que se falar sobre o filme. Há que se falar.

No entanto, a potência das obras de Tarkovski não se restringe ao contexto socialista soviético. Mesmo em nossos dias atuais, em nossa cultura globalizada neoliberal, continuam suscitando interrogações nos espectadores, sendo recorrentemente lembradas pelo estranhamento que causam. É como se essa estética que, por ora, chamamos de utópica, ao tomar como pressuposto esse tempo não linear, entre imagens poéticas que não fazem parte do escopo dos objetos de consumo que nos cercam, nos permitisse momentos nas dobras

desse tempo outro. Podemos pensar no anacronismo das imagens, como propôs Didi-Huberman (2006), afirmando que estar diante de uma imagem não é apenas uma forma de interrogar os nossos olhares, mas, também, de se deter diante do tempo, já que esse anacronismo atravessaria todas as contemporaneidades. Nesse sentido, seria em uma estranheza a mais que se confirmaria a paradoxal fecundidade do anacronismo. Esses momentos, de alguma forma, nos levam para a dimensão da experiência, onde o desejo ganha espaço e, por isso, muitas vezes, nos afogamos em angústia. De qualquer forma, há um trabalho subjetivo, o trabalho da utopia.

É por essas vias que Sousa (2009) traz uma leitura das utopias aproximando-as das formações do inconsciente, não como uma realidade apreensível, mas como um princípio ético do dever de testemunhar e o compromisso com a transmissão. É pertinente lembrar dos efeitos de rupturas utópicas provocados com a criação da psicanálise que, desde o princípio, já apresentava uma vocação utópica, trazendo uma nova visão de sujeito, destoante ao regimento moral e normativo, de modo a abalar os interesses das instituições vigentes, balançando os poderes coercitivos da medicina, ciência e religião (Miranda & Sousa, 2018). Portanto, “por meio da proposição de uma ética do não saber, a psicanálise instaura um caráter subversivo de denúncia do aprisionamento do sujeito às instâncias disciplinadoras de sua época” (p. 107).

Sendo assim, a psicanálise surge como uma resposta ao seu tempo, tirando dos trilhos as verdades designadas e, nesse sentido, não apenas uma nova concepção de sujeito surge, mas uma nova forma de escuta daquilo que não se sabe e, por consequência, uma ética. Portanto, a utopia apontaria outras possibilidades de olhar, nos fazendo lembrar da sobrevivência dos vaga-lumes, dos lampejos que precisamos vislumbrar para não perder nosso princípio esperança.

Desse modo, podemos entender a utopia como a escrita de uma resolução impossível, indicando a insuficiência do que poderia ser a última palavra sobre a questão e, por isso, o impossível seria o horizonte, o que nos despertaria de nossa paralisia (Sousa, 2009). Neste sentido, por apontar à nossa condição de em falta com a imaginação, o que fica interrompido na construção de uma imagem, Sousa (2009) propõe outra hipótese interessante, a de pensar o conceito de *objeto a*, desenvolvido por Lacan, como utopia. Para o autor, o *objeto a* seria uma espécie de furo no texto e nossa humanidade se instauraria justamente em torno das bordas deste orifício. Por isso, tanto o *objeto a* quanto a utopia apontariam para um não-lugar, o qual sustentaria uma posição possível para o surgimento do sujeito. Além disso, o *objeto a* introduziria fissuras no discurso, de modo a fazer frente às estruturas totalizantes. Não

podemos esquecer que esse objeto não é simbólico nem imaginário, mas pertence à ordem do real e, por isso, não conseguimos (re)encontrá-lo.

Por apontar para um não lugar, a utopia poderia ter a função de causa de desejo que, no entanto, não diz de seu objeto. “Objeto causa do desejo que barra o sujeito, criando assim esta estranha criatura que se constitui por algo do qual lhe é interdito o acesso” (Sousa, 2009, p. 400). Ousamos arriscar que seria uma função metonímica que se delinearía, onde se produziriam os efeitos fundamentais do que Lacan (2016), no *Seminário 6, O desejo e sua interpretação*, chamou de discurso poético. Nesse discurso, dentro da cadeia significante, a comutatividade do significante se torna uma dimensão essencial para a produção de significado. “Ou seja, é de maneira efetiva, e que repercute na consciência do sujeito, que a substituição de um significante por outro será, como tal, a origem da multiplicação dessas significações que caracterizam o enriquecimento do mundo humano” (p. 25).

Nesse seminário, Lacan (2016) explicita que a situação do desejo estaria diretamente atrelada a uma certa função da linguagem, ou seja, da relação do sujeito com o significante. Portanto, a natureza da criação poética estaria relacionada com a questão do desejo. Por isso, a poesia figurativa é

aquela que pinta, posso dizer, as rosas e os lírios [*les roses et le lys*] da beleza, nunca expressa o desejo fora do registro de uma singular frieza, ao passo que, curiosamente, é todo o contrário que ocorre na chamada poesia metafísica. Isso se deve à lei propriamente dita, que rege a evocação do desejo (p. 14).

Portanto, Lacan está trazendo que, para que venha à tona essa dimensão do desejo, há que se sair da lógica reconfortante de algumas poesias, entrando no campo daquilo que pode ser angustiante, dos fenômenos e experiências dos sujeitos que colocam em jogo o desejo; afinal, “contra o que há defesa, senão contra algo que nada mais é que o desejo?” (p. 12).

É interessante como Lacan (2016) articula isso a partir do exemplo de Aristóteles: “assim como não se deve dizer que a alma pensa, mas como Aristóteles, que o homem pensa *com* a sua alma, deve-se dizer que o sujeito se defende *com* seu eu” (p. 28). Com isso, Lacan estaria dizendo que o sujeito se defende de seu desamparo com recursos que a experiência da relação imaginária com o outro lhe dá, construindo algo que diverge da experiência especular, já que traz uma flexibilidade em relação ao outro. É nesse sentido que Lacan diria que o lugar de saída, onde o desejo irá aprender a se situar, seria a fantasia, que poderia ser definida como “a relação do sujeito como falante com o outro imaginário” (p. 28).

De acordo com Lacan (2016), no início, ele é apreendido como sendo o desejo do Outro, e é dentro dele que o sujeito terá de situar seu próprio desejo, que não poderá situar-se em outro lugar. Aqui, entendemos que Lacan está trazendo o sujeito da enunciação que, a partir das articulações languageiras da fala, transita pela dimensão da experiência do desejo. Assim, o que o sujeito irá refletir “é ele mesmo como sujeito falante” (p. 28) e, por isso, Lacan irá formular a fantasia com os seguintes símbolos: $\$ \diamond a$.

A função da fantasia é dar ao desejo do sujeito seu nível de acomodação, de situação. Por isso é que o desejo humano tem a propriedade de estar fixado, adaptado, combinado não a um objeto, mas sempre, essencialmente, a uma fantasia (p. 28).

Porém, alguns anos depois, no *Seminário 14, A lógica do fantasma*, Lacan (2008c) fala sobre o fantasma, também designado pela mesma fórmula da fantasia, $\$ \diamond a$, como o que portaria uma função gramatical e que estaria a serviço da fantasia. A diferença entre os dois termos podemos encontrar no seguinte trecho:

É necessário que eu recorde hoje, no momento em que vamos dar o passo seguinte, nessa lógica do fantasma, que se acha - vocês o verão confirmado à medida de nosso avanço - que pede acomodar-se a uma certa lassidão lógica: enquanto que, lógica do fantasma, ela supõe essa dimensão, dita de fantasia, sob a espécie onde a exatidão não é aí exigida de saída (p. 379).

Portanto, fantasia e fantasma não seriam sinônimos, já que o termo fantasma coloca em primeiro plano o desprazer, sendo um termo que implica uma formação relacionada ao terror, ao assombro e à angústia (Silva, 2014). É nesse sentido que o fantasma acessaria algo do desejo, permitindo dar uma significação mais concisa à realidade. Assim, a lógica do fantasma seria a escrita de algo, uma organização conforme nossa estrutura singular. Além disso, o fantasma seria uma consequência lógica da repetição que, por sua vez, não seria reencontrar sempre a mesma coisa, mas marcaria diferenças.

Neste sentido, o fantasma é, ao mesmo tempo, o radical desconhecimento do desejo em sua relação com a pulsão, na mesma medida em que se verifica como sendo uma ficção posta no lugar deste desconhecimento, deste não-querer-saber. Pois, no nível mais elementar da experiência do sujeito, o fantasma se constitui como uma ficção referente ao trauma em jogo no encontro faltoso com o real, e é esta ficção – esta trama elementar que encobre a falta do sujeito ($i(a)$) e do grande Outro ($I(A)$) – que se dispõe para o sujeito como uma forma de conhecimento capaz de enquadrar sua relação com o objeto (Silva, 2014, p. 63).

Isso quer dizer que, se pensarmos em estética a partir de uma diretriz utópica, será como uma escrita intrusa, a qual cortaria por dentro o fantasma, mexendo no desconhecido de

nós mesmos. Assim, devemos ter em mente que as obras de arte tecem ficções dentro de uma certa atualidade, podendo provocar abalos e rupturas, dar alento ao senso crítico de seus indivíduos, dizer alguma coisa sobre o tempo que escapa pelos nossos dedos. Por isso, a potência do pensar não está no que nos é dado de forma óbvia, mas no que incita os enigmas e as possibilidades plurais.

Com isso, poderíamos pensar que, a partir de um realismo subjetivo, as obras de Tarkovski abriram espaços a novas possibilidades de *olhar* e, com isso, o vislumbre de outros horizontes, de modo a não antecipar como as coisas devem ser, como o realismo socialista, em seu caráter utópico projetista, costumava fazer. Desse modo, obras como as do diretor trouxeram uma certa liberdade aos espectadores, permitindo que não ficassem presos a uma lógica dada. Por isso, a partir das articulações poéticas, essas obras não atuaram como verdades prontas, mas como enigmas, possibilitando um *mais além* da tela, novas articulações simbólicas, o fluir da imaginação.

“Quando não se disse tudo sobre um determinado tema, fica-se com a possibilidade de imaginar o que não foi dito” (Tarkovski, 2010, p. 18). Deste modo, o artista percebe as características que regem a organização poética da existência. “Ele é capaz de ir além dos limites da lógica linear, para poder exprimir a verdade e a complexidade profundas das ligações imponderáveis e dos fenômenos ocultos da vida” (p. 19). No entanto, essa reprodução de sensações da vida não constituiria um fim em si mesma, mas poderia ser justificada esteticamente, tornando-se, assim, um meio de expressão de ideias sérias e profundas.

Assim, não querendo fazer um cinema político, Tarkovski e tantos outros artistas que ousaram extravasar os paradigmas de seus contextos, fizeram política. Ao abrir janelas nas fantasias emolduradas em contextos saturados, possibilitaram novas formas de sensibilidade, novas perspectivas de articulações simbólicas, novos vislumbres da própria vida. Experimentações, apesar de tudo. Diferentemente de uma utopia estética, que traria um modelo pronto como resposta às questões sociais, uma estética utópica seria aquela que permitiria um dissenso diante da estagnação, o emergir dos limiares, as lâminas culturais, o eco da voz solitária que dificilmente costumamos escutar. Em nossas clínicas, a arte se faz presente; afinal, não há psicanálise sem as palavras e o rearranjo das mesmas. No fim das contas, Freud estava certo, somos todos um pouco poetas e, para poder existir, faz-se necessário uma estética utópica.

MOMENTO DE CONCLUIR

A arte navega entre a morte e a vida. Como a análise e o amor. No limite.

Gutfreind, *A arte de tratar: por uma psicanálise estética*

Depois de mais de dois anos tecendo ficções pelo programa de Pós-graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura da UFRGS, torna-se difícil colocar um ponto final neste texto. Por isso, optei pela alternativa de um momento a mais: o momento de concluir. Assim, esta finalização é apenas uma etapa, não sua conclusão definitiva. Na verdade, vejo como uma abertura para novos caminhos que irei traçar, novas articulações porvir, novas formas de *olhar*. Além disso, entendo que uma pesquisa bem realizada é aquela que não termina em sua finalização, mas que nos joga para o mundo, permitindo outros enlaces em outros contextos. Portanto, dentre as conclusões possíveis desta jornada uma é que finalizar é preciso; porém, sempre respeitando os restos que iremos carregar pela vida e que nos possibilitarão novas utopias e o relançar do desejo.

Vida, arte, ficção, realidade e tempo não são categorias que possam ser tão facilmente separadas, fazendo-se necessário outras linguagens que nos (re)aproximem dessas noções. Quanto mais experienciamos a escuta, mais percebemos que Freud tinha razão, ao buscar nas artes e com os artistas outras linguagens produtoras de realidades. Além disso, alguns psicanalistas russos pioneiros da psicanálise, como Nikolai Osipov, desde o princípio estabeleceram diálogos com a literatura e, posteriormente, com outras formas de arte. Com Lacan, não foi diferente. Ao propor um retorno a Freud, o psicanalista francês também bebeu em outras fontes como uma forma de dar conta de seu discurso, fosse pelo caminho da literatura, da filosofia ou das matemáticas. Nesta dissertação, seguimos o caminho das artes e, mais atentamente, do cinema, como produtor de um tipo específico de linguagem, comportando variações distintas.

A partir da análise das obras de Andrei Tarkovski, quando pensadas dentro da complexidade dos fatos históricos de seu contexto e de seus efeitos no que entendemos por contemporâneo, comecei a perceber que política não é um tema simples, visto que faz parte de nossos atos cotidianos, de nosso percurso diário. Diferentemente do que prega o senso comum, não temos como “desapegar” da política, assumir posições “neutras”. Na verdade, qualquer atitude, mesmo a de imobilidade, terá seus ecos sociais, surtirá seus efeitos, e isso é política.

Através das linguagens artísticas que atravessam nossas vidas e nossas relações, transitamos pelo cinema como uma maneira de pensar a respeito do pulsar da linguagem em contextos específicos. Quando abordamos a Revolução de Outubro e as experimentações artísticas desse período, percebemos o surgir de novas linguagens, novas formas para se dar conta daquele contexto. É nesse período que surgem os construtivistas, artistas engajados na causa operária, dedicando-se a uma arte revolucionária que, além do entretenimento das massas, possuía uma função social, trazendo os aspectos construtivos do mundo como uma forma de “educar” o povo, ou seja, andar no sentido contrário ao da alienação. Essa época é marcada pela pluralidade de linguagens artísticas que vieram à tona, nos ensinando que arte e revolução devem andar juntas. De alguma forma, é como se o espírito revolucionário apostasse no novo, na criação como suporte. Afinal, revolução é criação, é invenção de novos mundos.

Mas, é claro, nem tudo dura para sempre. Com as disputas políticas acirradas após a morte de Vladimir Lenin, em 1924, outros rumos foram sendo traçados pelos artistas, visto que os discursos e as relações designadas pelas autoridades foram ganhando outros tons. Nesse sentido, fica mais evidente o fato de como as ideias vão tomando rumos totalizantes de maneira sutil. Não é do dia para a noite que ditaduras passam a operar. Na verdade, penso que é nos desdobramentos do tempo, nas sutilezas dos acontecimentos que governos autoritários ganham espaço, corporificam-se. Com a consolidação do stalinismo e a instituição do realismo socialista como paradigma estético oficial nos anos 1930, a cereja do bolo estava colocada. Não há que se expressar mais, a não ser a partir do que o líder designar. Embora existam muitas obras interessantes desse período, que durou mais de 30 anos, a censura estava oficialmente colocada e qualquer artista que fosse contra os ditames oficiais sofreria perseguições, enclausuramento e, até mesmo, a morte. Os que não morriam nos campos de concentração na Sibéria, morriam de fome, de desgosto ou de esquecimento.

Nos anos em que o realismo socialista reinou não houve espaços para os que não estavam conformes e queriam expressar-se livremente. Os parâmetros a serem seguidos eram a pátria mãe em seu extremo ideal, os heróis positivos e o moralismo fajuto. Em outros termos, a função da arte deveria ser exclusivamente o entretenimento e a propaganda, em articulação a uma espécie de “educação” das massas no sentido da alienação, justamente o contrário do período das vanguardas, que tinha como pressuposto levar o conhecimento ao povo, mostrar aos camponeses, principalmente, como as coisas do mundo eram feitas, suas realidades sociais e possíveis mudanças. Aqui, o significante “educação” ganha tons distintos, mostrando a complexidade do mundo das palavras e os efeitos que podem engendrar.

Alguns artistas precisaram inventar espaços de sobrevivência. As publicações em *samizdat* foram desenvolvidas nesse período, sendo cópias de obras que haviam sido danificadas pela censura ou até mesmo proibidas de serem publicadas, que passaram a ser distribuídas, clandestinamente, entre as pessoas. É como em *Fahrenheit 451*, precisou-se encontrar soluções. No entanto, depois de muitos anos do que chamamos de “estagnação cultural”, alguns fatos políticos deram vazão a novas relações culturais. Com a morte de Stálin, o período conhecido pelo sufocamento ganhou uma brecha. Muitas obras de fora da cortina de ferro da URSS passaram a circular pelo país e muitos artistas começaram a ousar em suas experimentações novamente. É nesse período, final dos anos 1950, que surge a Nova Onda no cinema soviético, trazendo outras articulações languageiras através das telas.

Quando analisamos o percurso de Tarkovski em função dos fatos políticos e das publicações de suas obras, percebemos as vicissitudes culturais e a complexidade das relações no tempo. Apesar das aberturas políticas, ainda existia o realismo socialista como doutrina oficial e as experimentações deveriam passar pelo crivo do Estado. Até o final dos anos 1980, ainda existia uma política de linguagem, o que não impediu o diretor e tantos outros artistas de criarem, apesar de tudo. É nesse sentido que, diferentemente de uma utopia estética, que traria um modelo pronto a ser repetido infinitamente, pensamos na possibilidade de uma estética utópica, a qual, a partir de novas articulações da linguagem, possibilitaria furos nos saberes instituídos, o rearranjo dos significantes, novas possibilidades simbólicas.

De alguma forma, essa estética utópica estaria atrelada a uma herança da *Aufklärung*, ou seja, uma nova forma de relação com a atualidade que surge com as Luzes. Nesse sentido, diria respeito a escolhas que conduziriam as formas de pensar, aproximando-se do que os gregos chamavam de *êthos*, em que a problematização do presente ganharia movimento, reativando, permanentemente, uma atitude. Portanto, uma estética utópica seria aquela que abriria possibilidades de novas formas de articulação dos significantes e, por consequência, novas formas de afetos pela relação com a atualidade. Por isso, com Foucault (1984/2000a), entendemos que se trata de uma atitude limite, que opera nas fronteiras da cultura, podendo ter uma função de corte, possibilitando linhas de fuga nas águas calmas do senso comum e nas verdades enraizadas. Assim, mesmo que essa ultrapassagem seja limitada, nos devolve as Luzes da esperança e as aberturas para os recomeços. Portanto, a fé nas Luzes, na medida em que não cega, sempre implicará um trabalho sobre nossos limites, que diz respeito a um trabalho paciente, o qual irá dar forma à impaciência da liberdade (Foucault, 1984/2000a).

É por essas vias que a psicanálise traria uma dimensão utópica em seus desígnios. Desde o princípio, surge causando rupturas, abalando as trivialidades cotidianas. Porém,

mesmo tendo passado mais de um século desde seu surgimento, ainda causa muita polêmica, discussões e mal-estares. Por continuar existindo e, é claro, resistindo, a psicanálise continua sendo uma resposta ao seu tempo. Mesmo com o surgimento de tantas outras teorias sobre o ser humano e sobre a cultura, a psicanálise ainda instaura enigmas, seja nos divãs dos psicanalistas, seja nas análises da cultura que tecemos. Nesse sentido, a utopia carrega consigo um espaço para as experiências que nos atravessam e para o singular que nos tira da paralisia. Afinal, não há como viver em meio à massa sem saber escutar os murmúrios que nos movimentam, pois, sem isso, ficamos suscetíveis aos desígnios do líder, à barbárie e ao senso comum, ao canto da sereia em seu esplendor.

Em meio a um paradigma que coloca o coletivo frente ao individual, possibilitar espaços em que a escuta de nossas singularidades tenha vez é um ato político. O caráter *unheimlich* de algumas obras desse período estaria justamente atrelado à infamiliaridade do novo, daquilo que na regra faz furo, do que parece estranho, mas, no fundo, nos é familiar. Os enigmas que as artes nos colocam podem ser angustiantes porque nos trazem uma colher de real, um toque do que *ex-siste* em nossas realidades singelas, o que aponta para nossa incompletude estrutural. Assim como na clínica, onde transitamos entre os discursos, na arte somos tomados pelas artimanhas de outras linguagens que podem surtir efeitos distintos em nossas subjetividades, atravessando nossos corpos, *mais além* do que vemos: *aquilo que também nos olha*.

Por isso, quando dialogamos com o cinema, o que está em jogo é *um olhar a mais*, aquilo que, na tela, faz furo. É como se os cineastas, ao romperem certos paradigmas de seu tempo através do dissenso estético, nos ensinassem novas formas de ver. Quando Tarkovski fala sobre a “surdez estética”, está se referindo ao congelamento discursivo de seu tempo, que teria fechado o universo de sentidos aos espectadores, tornando difícil qualquer inscrição nos desdobramentos das obras. Assim, nosso olhar ficaria contaminado por determinadas maneiras de ver, nos impedindo de experimentar os traços de real que estão em jogo em muitos filmes. É por isso que falamos a respeito da possibilidade de experimentar *o fora, o neutro, as dobras* das obras e do próprio tempo. Precisamos de algo a mais, do que tire o filme do campo do senso comum e o traga para o universo da experiência subjetiva: um realismo subjetivo, uma estética utópica.

Não é acaso que, assim como nas artes, a psicanálise também foi silenciada por decreto nesse contexto. Embora as primeiras psicanalistas da história sejam russas, como Sabina Spielrein, Tatiana Rosenthal e Vera Schmidt, e as primeiras instituições de psicanálise

do mundo tenham surgindo no país, foram relegadas ao esquecimento por muitas décadas, voltando a ganhar espaço depois de 1990 (Cromberg, 2010).

Um fato interessante, que não abordamos no corpo da dissertação, mas que neste momento nos salta aos olhos, é a questão da educação na Rússia e o papel que o cinema teve em épocas distintas. Como sabemos, uma das heranças do Império Czarista era o analfabetismo em massa. Até meados de 1920, quase 80% da população russa e das províncias do antigo império era analfabeta. No entanto, uma das medidas iniciais dos bolcheviques foi a *Likbez*, a campanha de liquidação do analfabetismo, visto que a educação tinha um papel estratégico no desenvolvimento da sociedade socialista. De acordo com o censo de 1926, mais de 50% da população era alfabetizada e, até final dos anos 1930, quase 90%, sendo 95,1% dos homens e 83,4% das mulheres, 94,4% da população urbana e 86,3 da população rural (Deslandes, 2019).

Dito isso, podemos perceber que, no período das vanguardas, o cinema tinha um papel crucial na democratização das informações, sendo a linguagem das imagens um meio quase universal para isso. No entanto, como Lawton (1992) aponta, parte das produções da época causavam estranhamento nos espectadores, principalmente nos camponeses, que desconheciam aquelas novas linguagens. Acredito que isso se deve, principalmente, ao caráter experimental de algumas obras, que acabavam trazendo linguagens completamente destoantes ao que o povo estava acostumado, tendo algumas delas um caráter surrealista, como algumas animações que tinham como intuito a propaganda do partido, como as elaboradas por Dziga Vertov.

É interessante perceber como no resto do mundo as experimentações também estavam a todo vapor. Na França, em 1929, temos o polêmico lançamento do filme *Um cão andaluz*, dirigido por Luis Buñuel que, na época, fazia parte do grupo surrealista. No Brasil, em 1931, temos o lançamento do também polêmico *Limite*, de Mário Peixoto. Esse filme ficou muitos anos sem ser exibido, voltando às telas somente nos anos 1970, sendo lembrado hoje em dia como uma das grandes obras primas do nosso cinema. De fato, essas obras permitem os retornos, as releituras em nossa atualidade. Eis, novamente, a potência das artes.

Portanto, precisamos afinar nossa escuta, para poder perceber as vozes de nosso tempo e aquelas que foram caladas contra suas vontades, mas deixaram seus vestígios. Nossa posição ética de escuta não se restringe às nossas clínicas privadas, mas perpassa, também, nossas pesquisas acadêmicas que tratam da escuta dos interstícios da cultura. Nada mais justo do que a democratização da psicanálise em uma universidade pública como a nossa. Sendo assim, este momento de concluir é apenas mais uma discussão que, por ora, se encerra. De

alguma forma, aprendemos que uma “política das sobrevivências”, como propôs Didi-Huberman (2011), dispensa, necessariamente, o fim dos tempos. Na verdade, enquanto houver lampejos, haverá esperança. Há que se saber mirar os vaga-lumes que nos rodeiam, há que se ousar soprar as cinzas.

Referências

- Andrade, H. F. de. (2010). O realismo socialista e suas (in)definições. *Literatura e sociedade*, 15(13), 152 - 165. doi: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i13p152-165>
- Aumont, J. (2008). Pode um filme ser um ato de teoria? *Revista Educação e Realidade*, 33(1), 21-34.
- Bandeira, L. A. M. (1968). Prefácio: O marxismo e a questão cultural. In.: Trótski, L. (2007). *Literatura e Revolução (Luiz Alberto Moniz Bandeira, trad.)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda. Edição digital: fevereiro 2013.
- Barthes, R. (2004). A morte do autor. In.: Barthes, R. (2004). *O rumor da língua*. (Andréa Stahel, trad.). 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, R. (2013). *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977* (Leyla Perrone-Moysés, trad.). São Paulo: Cultrix, 2013.
- Barthes, R. (2018). *A câmara clara: notas sobre a fotografia* (Júlio Castañon Guimarães, trad.). 7ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Batista, N. Jr. (2017). Cinema e revolução: o construtivismo russo e a montagem dialética, bases da pedagogia política das imagens de Eisenstein. *Revista Lutas Sociais*, 21(39), 64-76.
- Bayer, R. (1980). *Historia de la estetica*. México, D.F.: Fondo de Cultura económica.
- Benjamin, W. (1987). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In.: W. Benjamin. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I. (Sérgio Paulo Rouanet, trad.)*. 3ªed. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Blanchot, M. (1969). *L'Entretien infini*. Paris: Éditions Gallimard.
- Blanchot, M. (1984). *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Bloch, E. (2005). *O principio esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Boersner Herrera, A. M. (2010). Representación del intelectual en tiempos de totalitarismo: Ensayo sobre el límite de la obediencia de intelectuales rusos durante la era estalinista (1923-1953). *Argos*, 27(52), 33-61.
- Bowlt, J. E. (1976). *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902-1934*. New York: The Viking Press.
- Bradbury, R. (2012). *Fahrenheit 451* (Cid Knipel, trad). 2ªed. São Paulo: Globo.
- Cardullo, B. (2011). *André Bazin and Neorealism*. New york: Continuum.

- Cromberg, R. U. (2010). Primeiras psicanalistas. *Percurso*, 23(45), 35-36. Disponível em: http://revistapercurso.uol.com.br/index.php?apg=artigo_view&ida=129&ori=edicao&id_edicao=45
- Dadoun, R. (2000). Utopie: l'émouvante rationalité de l'inconscient. In: Barbanti, R. *L'art au XXe siècle et l'utopie*. Paris: L'Harmattan.
- Deleuze, G. (1988). *Diferença e repetição* (P. R. Patton, trad.). Rio de Janeiro: Graal.
- Deleuze, G. (1997). *Crítica e clínica* (P. P. Pelbart, trad.). São Paulo: Editora 34.
- Deleuze, G. (2005a). *A imagem-tempo* (E. de Araújo Ribeiro, trad.). São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, G. (2005b). *Foucault* (C. S. Martins, trad.). São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, G. e Guatarri, F. (1996). *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34.
- Deslandes, G. (2019). A longa luta da Rússia soviética para erradicar o analfabetismo. *Revista Ópera*. Disponível em: <https://revistaopera.com.br/2019/11/01/a-longa-luta-da-russia-sovietica-para-erradicar-o-analfabetismo/>
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el Tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Didi-Huberman, G. (2010). *O que vemos, o que nos olha*. (P. Neves, trad.). 2ªed. São Paulo: Editora 34.
- Didi-Huberman, G. (2011). *A sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Didi-Huberman, G. (2012). Quando as imagens tocam o real? (P. Carmello e V. C. Nova, trad.). *Revista Pós*, Belo Horizonte, 2(4), 206-219.
- Dobrenko, Evgeny. (2017). A cultura soviética entre a revolução e o stalinismo. *Estudos Avançados*, 31(91), 25-39. doi <https://dx.doi.org/10.1590/s0103-40142017.3191004>
- Eisenstein, S. (1934). Eh! Sobre a pureza da linguagem cinematográfica. In: Eisenstein, S. (2002). *A forma do filme* (T. Ottoni, trad.). Jorge Zahar.
- Falcão, J. F. (2006). *O "relatório secreto" de Krushev e o partido comunista do Brasil (PCB): desestalinização e crise*. XII Encontro Regional de História. ANPUH – Rio de Janeiro.
- Farina, Juliane Tagliari, & Fonseca, Tania Mara Galli. (2015). O cine-pensamento de Deleuze: contribuições a uma concepção estético-política da subjetividade. *Psicologia USP*, 26(1), 118-124. doi: <https://dx.doi.org/10.1590/0103-6564A20135213>
- Ferreira, N. P. (2002). Jacques Lacan: apropriação e subversão da lingüística. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 5(1), 113-131. doi: <http://dx.doi.org/10.1590/S1516-14982002000100009>.

- Foucault, M. (2009a). O que é um autor? In.: M. B. Motta. (Org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema/Michel Foucault. Coleção ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, pp. 264-298. (Publicado originalmente em 1969).
- Foucault, M. (2009b). O pensamento do exterior. In.: M. B. Motta. (Org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema/Michel Foucault. Coleção ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, pp. 219-242. (Publicado originalmente em 1966).
- Foucault, M. (2000a). O que são as luzes? In: M. B. Motta. (Org.). *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento* (Elisa Monteiro, trad., Vol 2, pp. 335-351). Rio de Janeiro: Forense Universitária. (Publicado originalmente em 1984).
- Foucault, M. (2000b). Estruturalismo e Pós-estruturalismo. In: M. B. Motta. (Org.). *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento* (Elisa Monteiro, trad., Vol 2, pp. 335-351). Rio de Janeiro: Forense Universitária. (Publicado originalmente em 1983).
- Foucault, M. (1999). *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. (Laura Fraga de Almeida Sampaio, trad.). 5ªed. São Paulo: Edições Loyola.
- França, M. I. (1997). *Psicanálise, estética e ética do desejo*. São Paulo: Perspectiva.
- Frayze-Pereira, J.A. (2010). *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. 2ªed. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Frederico, Celso. (2018). Movimentos artísticos e política cultural. *Estudos Avançados*, 32(92), 105-118. doi: <https://dx.doi.org/10.5935/0103-4014.20180008>
- Freud, S. (1992a). La interpretación de los sueños. In S. Freud, *Obras Completas* (José L. Etcheverry, trad., 2ª ed., Vol.4 e 5). Buenos Aires: Amorrortu editores. (Trabalho original publicado em 1900).
- Freud, S. (1992b). Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis. In S. Freud, *Obras Completas* (José L. Etcheverry, trad., 2ª ed., Vol.22, pp.1-168). Buenos Aires: Amorrortu editores. (Trabalho original publicado em 1933 [1932]).
- Freud, S. (2015a). O mal-estar na cultura (Renato Zwick, trad.). 2ª ed. Porto Alegre: L&PM. (Trabalho original publicado em 1930).
- Freud, S. (2015b). O Moisés, de Michelangelo. In: Freud, S. *Arte, literatura e os artistas* (Ernani Chaves, trad.). Belo Horizonte: Autêntica Editora. (Trabalho original publicado em 1914).
- Freud, S. (2015c). O poeta e o fantasiar. In: Freud, S. (2015). *Arte, literatura e os artistas* (Ernani Chaves, trad.). Belo Horizonte: Autêntica Editora. (Trabalho original publicado em 1908).
- Freud, S. (2019). O infamiliar. In.: Freud, S. (2019). *O infamiliar; seguido de O homem de Areia de E. T. A. Hoffman* (Ernani Chaves, trad.). Belo Horizonte: Autêntica Editora.

- Froemming, L. S. (2002). Produzindo cadeias associativas: Psicanálise e Cinema. *Revista Teorema*, nº1, Porto Alegre, Agosto.
- Fromm, E. (1961). Posfácio. In: Orwell, G. (2009). *1984*. São Paulo: Companhia das letras.
- Guimarães, D. M. (2006). *Vazio iluminado: o olhar dos olhares*. 2ªed. Rio de Janeiro: Garamond.
- Jacoby, R. (2007). *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Jallageas, N. (2007). O Sol negro de Andriêi Arsiênievich Tarkóvski (ou os primeiros quatro minutos e vinte e dois segundos que definiram um cinema). *ARS (São Paulo)*, 5(9), 128-141. doi: <https://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202007000100011>
- Jameson, F. (1997). *As sementes do tempo (José Rubens Siqueira, trad.)*. São Paulo: Editora Ática.
- Lacan, J. (1998a). Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In *Escritos* (V. Ribeiro, Trad., pp. 238-324). Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1956).
- Lacan, J. (1998b). A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In *Escritos* (V. Ribeiro, Trad., pp. 496-533). Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1966)
- Lacan, J. (1998c). O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada. In *Escritos* (V. Ribeiro, Trad., pp. 197-213). Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1966)
- Lacan, J. (1998d). *O seminário. Livro 17: o avesso da psicanálise (1969 – 1970)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Lacan, J. (2005). *O Seminário, livro 10: a angústia (1962-1963)*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (2008a). *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise, 1959-1960 (Antônio Quinet, trad.)*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (2008b). *O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964)(M.D. Magno, trad.)*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (2008c). *A lógica do fantasma (Seminário 1966 – 1967)*. Publicação não comercial exclusiva para os membros do Centro de Estudos Freudianos de Recife. (Trabalho original publicado em 1967).
- Lacan, J. (2009). *O Seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud (2ª ed.)*. Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1953-54).
- Lacan, J. (2016). *O Seminário, livro 6: O desejo e sua interpretação (Claudia Berliner, trad.)*. Rio de Janeiro: Zahar.

- Lanzoni, P. A. (2016). *Efeitos atmosféricos: o silêncio na filmografia de Andrei Tarkovski*. Tese (doutorado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação. Porto Alegre.
- Lawton, Anna (1992). Introduction: An interpretive survey. Lawton, Anna (org.) (1992). *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. London: Routledge, pp. 1-15.
- Le Guin, U. K. (2017). Prefácio. In: Strugátski, A. Strugátski, B. *Piquenique na Estrada*. São Paulo: Aleph.
- Lenin, V. I. (2000). Carta a um camarada. The Marxist Internet Archive. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/lenin/1902/09/carta.htm> (Publicado originalmente em 1902).
- Levy, Tatiana Salem (2011). *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- Lima, V. M. & Vorcaro, A. M. R. (2017). O estranho como categoria política: psicanálise, teoria queer e as experiências de indeterminação. *Psicologia em estudo*, Maringá, v. 22(3), p. 473-484. doi: <https://doi.org/10.4025/psicolestud.v22i3.37026>
- Maiakovski, V.(1984). *Antologia Poética. Estudo biográfico e tradução de Emilio Carrera Guerra*. São Paulo, Editora Max Limonad, 3ª ed.
- Manevy, A. (2006). Nouvelle Vague. In: Mascarello, F. (org.). *A história do cinema mundial*. São Paulo: Papyrus Editora.
- Marshall, H. (1992). The New Wave in Soviet Cinema. In: Lawton, Anna (org.) (1992). *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. London: Routledge, pp. 173-190.
- Marsillac, Ana Lúcia Mandelli de, & Sousa, Edson Luiz André de. (2017). Conexões: transformações do objeto da arte. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 20(2), 321-335. doi: <https://dx.doi.org/10.1590/1809-44142017002003>
- Marsillac, A, L. Bloss, G, M. Mattiazzi,T. (2019). Da clínica à cultura desdobramentos da pesquisa entre psicanálise e arte. *Estudos e pesquisas em psicologia*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 787-808. doi: <https://doi.org/10.12957/epp.2019.46918>
- Metz, C. (1972). *A significação no cinema*. 2ªed. São Paulo: Perspectiva.
- Miranda, Anamaria Brasil de, & Sousa, Edson Luiz André de. (2018). Psicanálise: uma vocação utópica. *Psicologia USP*, 29(1), 106-115. doi: <https://dx.doi.org/10.1590/0103-656420140019>
- Mukařovský, J. (1988). *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editora Estampa.
- Munhoz, Silmara Carina Dornelas, & Zanella, Andréa Vieira. (2008). Linguagem escrita e relações estéticas: algumas considerações. *Psicologia em Estudo*, 13(2), 287-295. doi: <https://dx.doi.org/10.1590/S1413-73722008000200011>

- Orwell, G. (2009). *1984*. São Paulo: Companhia das letras.
- Oudart, J. P. (1977). Cinema and suture. *Screen*, 18(4), 35-47. doi: [10.1093/screen/18.4.35](https://doi.org/10.1093/screen/18.4.35)
- Pasolini, P. P. (1974). Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo. In.: Pasolini, P.P. (2007). *Scritti corsari*. Milano: Collana Nuova Biblioteca.
- Pasolini, P. P. (1975). L'articolo delle lucciole. In.: Pasolini, P.P. (2007). *Scritti corsari*. Milano: Collana Nuova Biblioteca.
- Pike, J. E. (s/d). *Glossary – Soviet Union*. Disponível em: https://fas.org/irp/world/russia/su_glos.html
- Quinet, A. (1997). O olhar como um objeto. In.: Feldstein, R. Fink, B. Jaanus, M. (orgs.) (1997). *Para ler o seminário 11 de Lacan: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Quinet, A. (2002). *Um olhar a mais: ver e ser visto em psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Quinet, A. (2012). *Os outros em Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Rancière, J. (2009a). *A partilha do sensível: estética e política (M. Costa Netto, trad.)*. São Paulo: Editora 34.
- Rancière, J. (2009b). *O inconsciente estético (M. Costa Netto, trad.)*. São Paulo: Editora 34.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes (M. Gajdowski, trad.)*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado (I. Benedetti, trad.)*. São Paulo: WMF Martin Fontes.
- Regnault, F. (2001) *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
- Reis, R. R. (2015). Cinema e Arte russa. *Miolo Revista Critica Marxista*, 40.
- Reis Filho, D. A. (2003). *As Revoluções Russas e o socialismo soviético*. São Paulo: Editora UNESP.
- Ribeiro, R. A. (2012). O czar e a sétima arte: cinema russo antes da revolução. *RUA – Revista Universitária do Audiovisual*. São Carlos (SP). Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=12850>
- Rimbaud, A. (1999). *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Paris: Gallimard.
- Rivera, T. (2008). *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Rollberg, P. (2008). *Historical dictionary of russian and soviet cinema*. United States of America: The Scarecrow Press, Inc.

- Sales, L. S. (2004). Linguagem no Discurso de Roma: programa de leitura da psicanálise. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, 20(1), 49-58. doi: <https://dx.doi.org/10.1590/S0102-37722004000100007>
- Saraiva, L. (2006). Montagem Soviética. In: Marcarello, F. (org.). *A história do cinema mundial*. São Paulo: Papirus Editora.
- Silva, Mardem Leandro (2014). *A hipótese do fantasma: A função do fantasma na construção do conhecimento*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade de São João del-Rei.
- Skakov, N. (2012). *The cinema of Tarkovsky: Labyrinths of space and time*. New York: I.B. Tauris & Co Ltd.
- Sousa, E. L. A. (2009). Psicanálise e a vocação iconoclasta das utopias. *MORUS - Utopia e Renascimento*, n. 6, 2009. doi: <http://dx.doi.org/10.1590/0103-656420140019>
- Sousa, E. L. A. (2011). Por Uma Cultura da Utopia. E-topia: *Revista Eletrônica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 12. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>
- Stam, R. (2011). *Introdução à teoria do cinema* (F. Mascarello, trad.). Campinas, SP: Papirus. 5ªed.
- Strugátski, B. (2017). Pós-fácio. In: Strugátski, A. Strugátski, B. *Piquenique na Estrada*. São Paulo: Aleph.
- Strugátski, A. Strugátski, B. (2017). *Piquenique na Estrada*. São Paulo: Aleph.
- Tarkovski, A. A. (2010). *Esculpir o tempo*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Tarkovski, A. A. (2012). *Diários: 1970 – 1986*. São Paulo: É realizações.
- Kruschev, N. (s/d). The secret speech in the 20th congress of the communist party of the Soviet Union. Disponível em <https://www.marxists.org/archive/khrushchev/1956/02/24.htm>.
- Thompson, K.& Bordwell, D. (2002). *Film Story: An Introduction*. New York: McGraw-Hill. 2ªed.
- Thones, A. P. B., & Weinmann, A. O.. (2018). A emergência da inquietante estranheza: um ensaio de análise fílmica de O estudante de Praga. *Tempo psicanalítico*, 50(1), 277-300. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382018000100014&lng=pt&tlng=pt
- Tomaim, C. S. (2004). Cinema e Walter Benjamin: Para uma vivência da descontinuidade. *Estudos de Sociologia*, 16, 101-122.
- Trótski, L. (2007). *Literatura e Revolução* (Luiz Alberto Moniz Bandeira, trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda.

- Trótski, L. Breton, A. Rivera, D. *Por uma arte revolucionária independente*. Disponível em <https://www.marxists.org/portugues/breton/1938/07/25.htm>.
- Tsivian, Y. (1989). Le Premier Film. In: *Le Cinéma Russe Avant la Révolution*. Editions Ramsay, Réunion des musées nationaux (France), Musée d'Orsay.
- Tsivian, Y. (2005). *Early cinema in Russia and its cultural reception* (Alan Bodger, trad.). Taylor & Francis e-Library.
- Valcárcel, A. (2005). *Ética contra estética*. São Paulo: Perspectiva.
- Weinmann, A. O. & Ezequiel, V. S. (2015). Encontros sinistros: uma análise do filme cisne negro. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*; Rio de Janeiro, 67 (2): 91-104. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672015000200008&lng=pt&tlng=pt.
- Weinmann, A. O.(2017). Sobre a análise fílmica psicanalítica. *Revista Subjetividades*, Fortaleza, 17(1): 1-11, janeiro. doi: <https://dx.doi.org/10.5020/23590777.rs.v17i1.5187>
- Zamiátin, I. I. (2017). *Nós*. (Gabriela Soares, trad.). São Paulo: Aleph.
- Zicavo, J. O. F. (2016). *El cine de Andrei Tarkovski*. Versão digital: Valentina Truneanu. Disponibilizado pela Amazon. E-book.

Filmografia

- A cor da romã. Dirigido por Sergei Paradjanov. 1969. União Soviética.
- A greve. Dirigido por Sergei Eisenstein. 1925. União Soviética.
- A infância de Ivan. Dirigido por Andrei Tarkovski. 1962. União Soviética.
- A voz solitária de um homem. Dirigido por Aleksandr Sokurov. 1987. União Soviética.
- Amarcord. Dirigido por Federico Fellini. 1973. Itália.
- Andrei Rublev. Dirigido por Andrei Tarkovski. 1966. União Soviética.
- Boris Godunov. Dirigido por Aleksandr Drankov. 1907. Rússia
- Chapaev. Dirigido por Sergey Vasilev e Georgi Vasilyev. 1934. União Soviética.
- Hoje não haverá saída livre. Dirigido por Andrei Tarkovski e Aleksander Gordon. 1959. União Soviética.
- Limite. Dirigido por Mário Peixoto. 1931. Brasil.
- Nostalghia. Dirigido por Andrei Tarkovski. 1983. Itália.
- O encouraçado Potemkin. Dirigido por Sergei Eisenstein. 1925. União Soviética.
- O Espelho. Dirigido por Andrei Tarkovski. 1975. União Soviética.
- O rolo compressor e o violinista. Dirigido por Andrei Tarkovski. 1960. União Soviética. 1961.
- O Sacrifício. Dirigido por Andrei Tarkovski. 1986. Suécia, França e Reino Unido.
- Os assassinos (curta). Dirigido por Andrei Tarkovski, Marika Beiku e Aleksander Gordon. 1956. União Soviética.
- Os cavalos de fogo. Dirigido por Sergei Paradjanov. 1964. União Soviética.
- Os incompreendidos. Dirigido por François Truffaut. 1959. França.
- Solaris. Dirigido por Andrei Tarkovski. 1973. União Soviética.
- Stalker. Dirigido por Andrei Tarkovski. 1979. União Soviética.
- Stenka Razine. Dirigido por Vladimir Romashkov. 1908. Rússia.

Tempo de viagem (documentário de TV). Dirigido por Andrei Tarkovski e Tonino Guerra. 1983. Itália.

Um cão andaluz. Dirigido por Luis Buñuel. 1929. França.

Um homem com uma câmera. Dirigido por Dziga Vertov. 1929. União Soviética.

Apêndice

Este apêndice resultou das entrelinhas da pesquisa, das informações que surgiram durante estes dois anos de dissertação e que, visto sua complexidade, fez-se necessário um capítulo à parte, o qual, no fim das contas, transformou-se neste artigo, que está em processo de publicação na revista *Avances en Psicología Latinoamericana*.

Psicanálise e Revolução Russa: notas para um debate
Psychoanalysis and Russian Revolution: notes for a debate
Psicoanálisis y Revolución Rusa: notas para un debate

Resumo

Este artigo recupera alguns momentos importantes dos encontros e desencontros entre a psicanálise e a Revolução Russa. Não é casualidade o fato de a psicanálise ter um papel crucial nos primeiros anos da revolução, abrindo espaço para reflexões sobre o novo homem soviético. E é por essa via que Wilhelm Reich visita a URSS, em 1929, afirmando que muitas das mudanças introduzidas pela revolução iam ao encontro de suas teorias. No entanto, pouco depois critica o retrocesso no campo da sexualidade, ocorrido a partir dos anos 1930, ao qual atribui importante papel na burocratização da revolução. Nesse sentido, Reich não difere muito de Freud que, em diversos momentos de seu percurso intelectual, faz menção à experiência soviética, mostrando-se cético no que concerne à univocidade das visões de mundo e ao caráter ilusório das promessas de extinção do mal-estar. Se consideramos relevante retomar esse debate, é porque ele coloca, para a psicanálise, a questão de sua possibilidade de escutar vozes historicamente proletarizadas e, para os revolucionários sociais, o problema de sustentar um discurso que não se deixe seduzir pela tentação totalizante.

Palavras-chave: Psicanálise. Marxismo. Revolução. Reich. Freud.

Abstract

This article recovers some important moments of the encounters and mismatches between psychoanalysis and the Russian Revolution. It is no coincidence that psychoanalysis played a crucial role in the early years of the revolution, making room for reflection on the new Soviet man. In this way that Wilhelm Reich visits the USSR in 1929, stating that many of the changes introduced by the revolution met his theories. Shortly afterwards, however, he criticizes the setback in the field of sexuality, which occurred from the 1930s, to which he attributes an important role in the bureaucratization of the revolution. In this sense, Reich does not differ much from Freud, who at various points in his intellectual career makes reference to the Soviet experience and is skeptical of the univocity of worldviews and the illusory character of the promises of extinction of unease. If we consider it relevant to resume this debate, it is because it raises for psychoanalysis the question of its possibility of listening to historically proletarianized voices and, for social revolutionaries, the problem of sustaining a discourse that is not seduced by the totalizing temptation.

Keywords: Psychoanalysis. Marxism. Revolution. Reich. Freud.

Resumen

Este artículo recupera algunos momentos importantes de los encuentros y desajustes entre el psicoanálisis y la Revolución Rusa. No es casualidad que el psicoanálisis haya jugado un papel crucial en los primeros años de la revolución, haciendo espacio para la reflexión sobre el nuevo hombre soviético. Y es de esta manera que Wilhelm Reich visita la URSS en 1929, afirmando que muchos de los cambios introducidos por la revolución estaban en línea con sus teorías. Poco después, sin embargo, critica el retroceso en el campo de la sexualidad, que ocurrió desde la década de 1930, al que atribuye un papel importante en la burocratización de la revolución. En este sentido, Reich no difiere mucho de Freud, quien en varios puntos de su carrera intelectual hace referencia a la experiencia soviética y es escéptico sobre la univocidad de las cosmovisiones y el carácter ilusorio de las promesas de extinción de la inquietud. Si consideramos relevante reanudar este debate, es porque plantea para el psicoanálisis la cuestión de su posibilidad de escuchar voces históricamente proletarizadas y, para los revolucionarios sociales, el problema de mantener un discurso que no sea seducido por la tentación totalizante.

Palabras clave: Psicoanálisis. Marxismo. Revolución. Reich. Freud.

Introdução

Psicanálise e Revolução Russa são frutos de um mesmo tempo. Enquanto Freud desenvolvia suas primeiras publicações psicanalíticas, Lenin participava dos primeiros movimentos marxistas em São Petersburgo. Revolucionários em seus contextos, criaram paradigmas que mudaram o rumo da história, causando discussões até os dias de hoje. Com Freud, uma nova forma de pensar a subjetividade entra em cena, atrelando nossos desígnios singulares às questões inconscientes. Com Lenin, as desigualdades sociais vêm à tona e o povo descobre que também tem voz e precisa ser escutado. Agora, o vazio do desamparo, o silêncio que reinou por séculos, ganha possibilidades narrativas, seja nas clínicas psicanalíticas ou nos movimentos revolucionários.

Não é acaso o fato de várias pioneiras da psicanálise serem de origem russa (Cromberg, 2010). Embora a psicanálise já existisse no país desde o início do século XX, foi após a revolução que ela tomou impulso, passando a fazer parte dos debates sobre a nova sociedade soviética. No entanto, como todos os movimentos históricos, a psicanálise russa esteve envolta em paradoxos que, em muitos momentos, pareciam sua declaração de morte. Mas, entre aberturas e fechamentos políticos, foi ganhando seu espaço. Nos anos em que foi silenciada, ainda existia na clandestinidade, sendo praticada por muitos psicanalistas.

Para entendermos um pouco melhor a história das relações entre psicanálise e Revolução Russa, esquecida nos debates acadêmicos, propomos um retorno ao mundo socialista soviético, na medida em que atravessado pela psicanálise. Nesse sentido, construímos um caminho que passa pelos pioneiros da psicanálise no país, voltando um olhar a mais para as experiências soviéticas pautadas pela psicanálise. Depois, transitamos pelos escritos de Wilhelm Reich. Psicanalista e comunista, pioneiro na articulação entre psicanálise e marxismo, Reich fascina-se, inicialmente, com o experimento soviético. Posteriormente, contudo, denuncia o endurecimento do regime, a partir de uma análise do retrocesso no campo da sexualidade, da família e da educação. Por fim, retornamos a Freud, indicando sua desconfiança acerca da *Weltanschauung* comunista. Se consideramos relevante retomar esse debate, é porque ele coloca, para a psicanálise, a questão de sua possibilidade de escutar vozes historicamente proletarizadas e, para os revolucionários sociais, o problema de sustentar um discurso que não se deixe seduzir pela tentação totalizante. Ecos, tão vivos, de uma história muito atual.

A psicanálise na Rússia: um breve histórico

Pensar a psicanálise na Rússia requer uma reflexão atenta sobre os fatos históricos, políticos e culturais. Seu surgimento data ainda do tempo do czarismo e as primeiras traduções psicanalíticas no país foram *Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos históricos*, de Freud e Breuer, em 1899, e *A interpretação dos sonhos*, em 1904. A primeira publicação psicanalítica russa foi um artigo de Nikolai Osipov, em um reconhecido periódico de psiquiatria, em 1908. No entanto, como movimento, a psicanálise só vai se desenvolver em 1909, mesmo ano em que surgiu a primeira revista psicanalítica do país, a qual foi responsável pela difusão e influência do trabalho de Freud na Rússia (Cromberg, 2017). Nesse ano, ainda, teve início a Biblioteca Psicoterapêutica, projeto de Osipov, que contou com a ajuda de Moshé Wulff e Nikolai Aleksêievitch Vyubov, onde passaram a publicar os trabalhos de Freud em língua russa. De acordo com Cromberg (2017), Osipov foi o responsável pelo desenvolvimento da psicanálise no país, já que passou a realizar encontros semanais sobre pesquisa e psicanálise com seus colegas psiquiatras, publicando, em 1912, um importantíssimo estudo de caso, que foi uma de suas maiores e mais importantes contribuições na área. Vale lembrar, também, que Osipov realizava pesquisas e publicações em psicanálise e literatura, sendo a primeira delas sobre Tolstói.

Nessa época, ainda, a psiquiatra e psicanalista russa Tatiana Rosenthal foi aceita como membro da Sociedade Psicanalítica de Viena, retornando à São Petersburgo no início da Primeira Guerra Mundial. Torna-se, em 1919, diretora da Policlínica para Tratamento de Psiconeuroses no Instituto de Pesquisas sobre Patologia Cerebral e, em 1920, diretora do centro para crianças psiquicamente debilitadas, ligado ao Ministério da Educação, onde passou a construir a nova instituição de acordo com os fundamentos psicanalíticos de cura e pedagogia (Cromberg, 2017).

Foi nesse período, também, que Sabina Spielrein, psicanalista russa, apresenta seu ensaio *A destruição como origem do devir*, tornando-se membro da Sociedade Psicanalítica de Viena. É interessante pontuar que, nesse artigo, a autora antecipa muitas formulações sobre a pulsão de morte, as quais Freud irá desenvolver somente em 1920, no texto *Além do princípio do prazer*. Além disso, Spielrein fez a primeira contribuição sobre psicanálise com crianças na história. Vivendo no Ocidente desde 1904, atuou como psiquiatra e psicanalista, desenvolvendo muitas pesquisas importantes para a psicanálise sobre a origem da linguagem e o pensamento infantil, retornando ao seu país natal somente após a Revolução de Outubro

de 1917, depois de receber cartas de seu pai dizendo que ela poderia desenvolver suas pesquisas e trabalhos sob o novo regime de Lenin (Cromberg, 2017).

Com a Primeira Guerra Mundial, o desenvolvimento da psicanálise estagnou, até 1917. Depois da revolução, no período de consolidação das ideias marxistas, a psicanálise passou a ser apoiada pelo Estado. De fato, Lenin acreditava que, sem uma melhora significativa dos padrões culturais e um desenvolvimento da ciência, não haveria realização dos ideais comunistas; por isso, resistiu a todo custo às tentativas de combinar a abolição do capitalismo com a eliminação de suas conquistas científicas e culturais (Maniakas, 2019). Essa ideia fica clara no discurso pronunciado por Lenin no III Congresso da Komsomol (União da Juventude Comunista da Rússia), em 1920:

Seria errado pensar que basta assimilar as palavras de ordem comunistas, as conclusões da ciência comunista, sem adquirir a soma de conhecimentos adquiridos de que o próprio comunismo é um produto. O marxismo é um exemplo que mostra como o comunismo saiu do conjunto dos conhecimentos humanos (Lenin, 1974, para. 13).

De acordo com Maniakas (2019), essas considerações foram uma espécie de norte para todas as decisões de Lenin relativas à sua política educacional. Não podemos esquecer que a Rússia, e demais províncias do antigo império, possuíam um índice exorbitante de analfabetismo, principalmente nas regiões rurais. Até meados de 1920, o número de pessoas que sabiam ler e escrever não chegava a 20%. No entanto, a partir do programa educacional de Lenin, a *Likbez*, voltada para a erradicação do analfabetismo, o quadro começou a se reverter e, até o final dos anos 1930, quase 90% da população foi alfabetizada (Deslandes, 2019).

O papel da psicanálise nesse contexto é tão importante, que ela chegou a ser considerada pelos bolcheviques como uma espécie de antídoto ao pensamento burguês, sendo reconhecida como ciência pelo governo soviético muito antes de qualquer outro país (Maniakas, 2019). De acordo com Carpintero (2017), a psicanálise na Rússia foi se consolidando a partir de novas experiências, embora presa entre duas perspectivas que se opunham, radicalmente: de um lado, a Associação Psicanalítica Internacional, que rejeitou as novas associações russas, as quais nunca chegaram a ser reconhecidas pelos psicanalistas vienenses, que eram, em sua maioria, conservadores. Do outro lado, no partido bolchevique, existiam alguns líderes apoiadores da psicanálise, mas, outros a consideravam uma prática burguesa a qual precisavam se opor. Porém, como parte do projeto de uma nova organização social, buscava-se uma nova ciência psicológica que, em articulação com o marxismo, possibilitasse uma nova cultura socialista. Segundo Richebächer (2019), a psicanálise russa

estava ancorada no projeto de um “novo homem”, tendo como modelo a máquina que funciona perfeitamente, a *Maschinizatsia*. Para tanto, os novos psicanalistas passaram a dar mais importância ao elemento pedagógico do que às questões relacionadas à neurose, já que esta existiria apenas no capitalismo, conforme o pensamento então dominante.

Nesse sentido, Carpintero (2017) nos lembra do importantíssimo papel de Alexandra Kollontai por suas contribuições para a história da emancipação feminina e liberdade sexual. Kollontai esteve engajada nas mudanças que se tentava operar naquela época, com o intuito de romper com o modelo de família tradicional patriarcal. Seu entendimento da sexualidade divergia em muitos pontos dos propostos por Freud; no entanto, os psicanalistas russos daquele período contribuíram para o desenvolvimento de suas ideias, que consistiam, basicamente, em romper com os preconceitos há muito tempo enraizados. Desde muito jovem, Kollontai abraçou as ideias revolucionárias, tornando-se, posteriormente, a primeira mulher a participar de um governo. Carpintero (2017) pontua, ainda, que nos anos de 1920, Kollontai pertencia à oposição operária do Partido Socialista, o qual questionava o excessivo centralismo político. Apesar disso, foi nomeada Comissária Popular da Assistência Pública e sua luta se deu, principalmente, para alcançar a igualdade entre homens e mulheres. Nesse momento, as mulheres russas obtiveram pleno direito ao voto, o matrimônio tornou-se um ato voluntário, filhos legítimos e ilegítimos passaram a ter o mesmo estatuto, os salários entre homens e mulheres foram igualados e um salário maternidade universal foi criado. Era a primeira vez na história do mundo, que um país passava a ter liberdade total de divórcio e aborto livre e gratuito.

Em 1921, foi criada a Associação Psicanalítica de Pesquisadores da Criação Artística por Ivan Ermakov e Moshé Wulff. No ano seguinte, foi fundada a Sociedade Psicanalítica de Moscou, a qual, de acordo com Carpintero (2017), foi organizada em três seções: a primeira voltada aos problemas psicológicos da criatividade, conduzida por Ermakov; a segunda voltada para análises clínicas e liderada por Wulff; e a terceira tratava da aplicação da psicanálise ao sistema educativo, dirigida pelo psicanalista e matemático Otto Schmidt, marido de Vera Schimidt. Esta, também psicanalista, atuou ativamente no Lar Experimental de Crianças, fundado em 1921, em Moscou, com um projeto pedagógico baseado nos preceitos psicanalíticos em articulação aos do marxismo, em oposição aos métodos ditos tradicionais.

Podemos dizer que o ideal pedagógico preconizado por Vera Schmidt era a manifestação viva do espírito dos anos 1920, que, depois da Revolução de Outubro, buscava concretizar o sonho de uma fusão possível entre a liberdade individual e a

liberação social: uma verdadeira utopia pedagógica que combinava princípios freudianos ao ideal marxista (Maniakas, 2019, p. 132).

Nessa época, uma segunda Sociedade Psicanalítica foi fundada em Kazan por Alexander Romanovich Luria, o qual teve um importante papel durante o curto apogeu da psicanálise bolchevique, defendendo a ideia de que a psicanálise deveria se unir às metas da revolução. No grupo de estudo de psicanálise que Luria organizou em 1922, participavam médicos, psicólogos, pedagogos e uma escritora, com o propósito de fazer leituras críticas dos escritos de Freud. Richebächer (2019) nos lembra que, no final de 1923, Luria tornou-se diretor do Laboratório do Instituto de Psicologia Experimental na Universidade de Moscou e seu chefe, Konstantin Kornilov, queria colocar a psicologia em uma base materialista de acordo com as teorias de Marx e Engels. Outro fato importante foi que Luria trabalhou na Academia do Ensino Comunista, dirigida por Nadezhda Krupskaja, esposa de Lenin. Nessa época, na Sociedade Psicanalítica de Moscou, formou-se o primeiro Instituto de Psicanálise do país e o terceiro do mundo, depois de Viena e Berlim, sendo a única instituição psicanalítica sustentada financeiramente pelo Estado, visto os interesses dos bolcheviques pela psicanálise na construção do socialismo. Pelo fato de constituir-se como Instituto e, portanto, formar analistas, deveria ter a aprovação da Associação Psicanalítica Internacional (IPA), o que não aconteceu. No entanto, finalmente, sob a influência de Freud, formou-se a Sociedade Psicanalítica Pan-Russa, que incluía psicanalistas de diversas cidades do país, tendo como coordenadores Otto Schmidt e Alexander Luria (Carpintero, 2017).

Em 1922, o Lar Experimental de Vera Schmidt começou a ter dificuldades financeiras, passando por um momento de questionamento de sua validade pelos organismos superiores do Estado. Por conta disso, em 1923, Vera e Otto Schmidt viajam a Berlim e Viena para pedir a Freud e Karl Abraham apoio ao Lar Experimental de Crianças e à Sociedade Psicanalítica Russa. Embora Freud tenha se disposto a ajudá-los, Vera ficou isolada no debate sobre a psicanálise de crianças, sem nunca ter sido realmente apoiada pela Associação Psicanalítica Internacional, em função dos muitos boatos que cercaram essa experiência educacional (Matthiesen, 2001). Em 1924, sob a pressão das autoridades soviéticas, o Lar Experimental fechou suas portas.

As polêmicas, de alguma forma, não paravam de crescer, principalmente pelo fato de Trótski e outros intelectuais considerados oposição a Stálin serem favoráveis à psicanálise. Embora para Lenin a psicanálise não fosse um interesse pessoal, para Trótski era diferente, já que visava uma discussão sobre o estabelecimento de uma psicologia marxista. Além disso,

em seus escritos, encontramos muitas referências à psicanálise, já que o revolucionário entendia que esta tinha um papel importante na revolução, uma vez que trazia uma nova forma de pensar sobre os sujeitos e deveria ser revista, se fosse o caso, pelo próprio proletariado:

A vanguarda proletária, para trabalhar, necessita de alguns pontos de apoio, alguns métodos científicos suscetíveis de libertar a consciência do jugo ideológico da burguesia; em parte já os possui, em parte ainda deve adquiri-los. Ela já testou seu método fundamental em numerosas batalhas e nas mais diversas condições. Mas daí a uma ciência proletária há um longo caminho. A classe revolucionária não pode interromper seu combate porque o partido ainda não decidiu se deve aceitar ou não a hipótese dos elétrons e dos íons, a teoria psicanalítica de Freud, a genética, as novas descobertas matemáticas da relatividade etc. O proletariado, após conquistar o poder, terá certamente possibilidades muito maiores para assimilar a ciência e revê-la (Trótski, 2007, p. 146).

Além disso, Dunker (2017, “Freud e a Revolução Russa”, para. 12) nos lembra de uma famosa carta escrita por Trótski a Pavlov, em 1923:

Durante meus anos em Viena eu tomei contato com os freudianos, li seus trabalhos e até mesmo estive presente em seus encontros. [...] Eles fizeram uma série de descobertas e conjecturas inteligentes apesar de cientificamente arbitrárias sobre as propriedades da mente humana. [...] A teoria psicanalítica de Freud pode ser reconciliada com o materialismo.

De acordo com Dunker (2017), a simpatia de Trótski pela psicanálise pode ter sido seu abraço de morte, já que muitos o acusaram de dar alento a uma psicologia burguesa, esquecendo-se das ideias neuropsicológicas que surgiam. O divisor de águas foi a morte de Lenin, em 1924. Com as disputas políticas acirradas e a ascensão de Stálin ao poder, Trótski, que era um de seus maiores adversários, passou por uma grande queda política e, com ele, também a psicanálise. Embora o envolvimento de Trótski tenha sido um fator de inegável importância, tanto para a ascensão quanto para a queda da psicanálise no país, outros fatores também estiveram presentes.

O privilégio dado à consciência e a psique sendo agora estudada em seu substrato materialista – no contexto de uma teoria evolucionária biológica e de uma ciência fisiológica – mostravam que Freud estava sendo “assassinado” e que a concepção da psique baseada no inconsciente estava desaparecendo. A psicanálise, entre outras teorias, não era mais criticada, mas condenada como desvio burguês antissocial e ultraindividualista, além de ideologicamente antiproletário (Cromberg, 2017, pp. 119-120).

Não podemos esquecer que, após a morte de Lenin, o governo de Stálin tomou conta de praticamente todos os âmbitos da vida social russa e todas as ideias que pudessem ir contra

as suas eram demonizadas, suscetíveis a uma espécie de “caça às bruxas”. Nesse sentido, a liberdade de associação foi proibida, de modo que, para existir uma ligação com a psicologia, se deveria seguir a corrente oficial, baseada em uma adaptação mecanicista da psicologia de Pavlov (Carpintero, 2017); qualquer outra vertente de pensamento que surgisse era considerada uma ameaça ao pensamento de Stálin. Além disso, a “família tradicional” voltou com tudo: a homossexualidade passou a ser considerada uma perversão, passível de punição, e o aborto e divórcio foram proibidos.

Assim como no mundo das artes, depois do período das vanguardas e experimentações pós-revolução, a psicanálise passou anos presa nos porões da sociedade russa. De acordo com Richebächer (2019), na primavera de 1925, aconteceu uma discussão sobre psicanálise e marxismo na Casa Moscovita de Imprensa que durou dois longos dias. Depois disso, foi ordenada a proibição da publicação de textos psicanalíticos e o Instituto Estatal de Psicanálise foi dissolvido por decreto. Alguns anos depois, Luria teve que renunciar, publicamente, à psicanálise e a seu envolvimento com Freud, como uma forma de manter-se vivo.

Na medida em que sempre estava mudando de tema e de opinião, conquistando novos campos de pesquisa, tendo até mesmo concluído uma graduação em medicina e, nesse meio tempo, se mandado para a província, Luria conseguiu não somente se manter vivo, como também, após muitas mudanças na carreira forçadas pelo regime, foi capaz de se tornar um neurologista e neuropsicólogo mundialmente conhecido que publicou 30 livros e mais de 700 artigos em diferentes campos do saber e em inúmeras línguas (Richebächer, 2019, “Alexander Luria”, para. 12).

Os debates sobre a introdução do marxismo-leninismo nos campos da ciência começaram em 1930 e a psicanálise foi denunciada como teoria reacionária. Agora, a psicanálise não tinha vez, sendo considerada uma prática antissoviética, burguesa e desviante. De acordo com Richebächer (2019), a psicanálise foi oficialmente proibida em 1933 e, em 1936, o partido aprovou uma resolução contra a “distorção pedagógica” no campo da educação, fazendo com que Spielrein perdesse seu emprego de pedagoga.

Somente em 1953, com a morte de Stálin, o quadro começou a se reverter, principalmente após o *Discurso secreto* de Nikita Krushev, em 1956, no *XX Congresso do Partido Comunista*, onde o então líder do partido denunciou os crimes da Era Stálin, o que possibilitou algumas brechas no campo das políticas de censura. Após mais de 25 anos, um jornal devoto à psicologia traz uma crítica ao pavlovismo monolítico, que havia se tornado a teoria psicológica oficial e, assim, o freudismo volta às luzes através da publicação de artigos sobre temas relacionados à infância, à neurose e ao inconsciente, mesmo que de forma crítica, e os pesquisadores e conhecedores da psicanálise começam a ganhar espaço (Cromberg,

2017). Já nos anos 1960, há um *revival* do interesse por Freud em um estilo soviético peculiar, já que não se tratava de uma celebração, mas de uma renovação da condenação em um novo discurso crítico liderado por especialistas altamente familiarizados com as obras do pai da psicanálise.

Nos anos 1970, a partir das mudanças trazidas pelo golpe de Leonid Brejnev e o retorno ao stalinismo, a psiquiatria passou a ocupar um lugar substancial nas decisões políticas, já que muitos dissidentes eram tachados como portadores de desordens psíquicas, sendo enviados para hospitais psiquiátricos de caráter prisional. Nesse período, o discurso de Freud pode ser dividido em três categorias: a área psiquiátrica; o paradoxal trabalho de reabilitar o conceito de inconsciente de Freud para, posteriormente, desabilitá-lo em nome de um inconsciente fisiológico; e, por fim, uma literatura mais inovadora, interessada na psicanálise ocidental, principalmente nos trabalhos de Erich Fromm e Jacques Lacan (Cromberg, 2017). Em meio aos paradoxos desse período, no final dos anos 1970, os trabalhos de cunho psicanalítico podiam ser lidos ou discutidos, mas não podiam ser publicados ou praticados em consultórios particulares ou hospitais. De fato, a ideia de inconsciente, uma noção central na psicanálise, passou a ser utilizada como um meio para os avanços nas teorias fisiológicas dos cientistas soviéticos.

Desse modo, foi só depois da metade dos anos 1980 que a psicanálise voltou a ter um lugar mais definido. A partir da reestruturação política proposta por Gorbachev, da abertura dos arquivos proibidos e do acesso aos segredos de Estado, o inconsciente reprimido veio à tona. De acordo com Cromberg (2017), a psicanálise ocupou um lugar de suma importância nessa última fase soviética, como uma metodologia para interpretar o passado e como parte da reafirmação de valores do individualismo na sociedade mais ampla e, após exatos 60 anos, a obra de Freud passa a ser publicada no país novamente e as instituições psicanalíticas voltam a surgir. Vale lembrar que, mesmo depois de silenciada, a psicanálise ainda foi praticada às escondidas por algum tempo e, assim como muitos escritores censurados, teve suas obras publicadas através de *samizdat*, as auto publicações independentes.

A perspectiva da esquerda freudiana: o caso Wilhelm Reich

Em 1929, o psicanalista austríaco Wilhelm Reich foi convidado a visitar a União Soviética. O que ele encontrou por lá foi uma situação bastante paradoxal: por um lado, havia os marxistas que desacreditavam da psicanálise por ser uma “filosofia idealista burguesa”, por outro, a psicanálise já era praticada em vários espaços e a Rússia havia iniciado uma

legislação sexual e familiar gradual que, em muitos aspectos, coincidia com as suas propostas teóricas (Boadella, 1985). Ao retornar dessa viagem, Reich apresentou uma conferência na casa de Freud sobre o tema “profilaxia das neuroses”, do qual Freud discordava, visto que, em sua teoria, a neurose seria uma condição inerente ao processo de civilização. Em 1952, em uma entrevista para um representante dos Arquivos Sigmund Freud, Reich afirma que *O mal-estar na cultura*, de Freud, teria sido escrito em resposta a essa conferência (Albertini, 2003). Se esse fato é verdade ou não, nunca saberemos. No entanto, é inegável o mal-estar na cultura europeia do início dos anos 1930, que Reich denuncia, principalmente ao deparar-se com os retrocessos da revolução, conforme relata em seu trabalho *A revolução sexual*, escrito em 1936.

Até meados de 1935, Reich acreditava que a Revolução Russa consistia em um modelo que havia conseguido colocar em prática um programa revolucionário em vários campos da vida, para além do social e político, mas também no campo sexual, o que para ele era de suma importância. Embora em sua visita à URSS Reich tenha encontrado oposição às ideias psicanalíticas por parte de alguns comunistas, somente em 1934, a partir do trabalho *O que é a consciência de classe?*, começa a colocar em questão os destinos da revolução; no entanto, sua crítica é direcionada à direção do Partido Comunista e não ao partido propriamente dito.

Um dos encontros que marcou a visita de Reich à URSS foi com a proposta educacional de Vera Schmidt. Para Reich (1981), essa proposta teria aberto possibilidades não autoritárias para o desenvolvimento infantil, o que andaria na contramão de uma “educação pastoral”, ou seja, baseada em preceitos conservadores, impulsionada por “intelectuais sexualmente distorcidos, revolucionários por motivos neuróticos, os quais ao invés de ajudar com o saber, apenas criam confusão” (p. 290). De fato, a proposta pedagógica de Vera Schmidt fazia uma aposta na dimensão da sexualidade infantil. Para que isso fosse possível, deveria se instituir uma educação sexual *positiva*, onde as educadoras estariam preparadas para acompanhar o desenvolvimento sexual das crianças, bem como fomentar a sublimação dos impulsos.

As crianças do lar [...] de Vera Schmidt de nenhuma maneira eram impedidas de satisfazer sua vontade de movimentação, tiveram oportunidade de brigar, pular, correr e fazer o que lhes agradasse. Assim, puderam não somente desgastar esses anéis naturais, mas também valorizá-los culturalmente. Isso está de pleno acordo com o conceito sexual-econômico de que a liberdade do impulso infantil é a pressuposição para a sua sublimação, e, portanto de seu aproveitamento cultural, e de que sua inibição o afasta da sublimação por ser reprimido (Reich, 1981, pp. 286-287).

Para Reich, essa relação de liberdade com a sexualidade seria um modo de profilaxia em relação às neuroses. Em sua denúncia da ordem social capitalista, Reich pontua que a família compulsória reproduziria uma moral sexual repressiva, tal qual a criticada por Freud no trabalho *A moral sexual 'civilizada' e doença nervosa moderna*, de 1908. No entanto, por conta de diversos fatores, como a educação sexual *negativa* dos próprios educadores, essa proposta não teria ido adiante.

Reich (1977) tece algumas articulações entre psicanálise e marxismo, afirmando que ambas seriam como irmãs. “Sociologicamente, o marxismo era a expressão de uma tomada de consciência das leis econômicas, da exploração de uma maioria por uma minoria; da mesma forma, a psicanálise era a expressão de uma tomada de consciência da repressão sexual social” (p. 121). No entanto, nos mostra que, na psicanálise, haveria algo “intrinsecamente não-marxista” (Boadella, 1985, p.67), já que cada um desses sistemas se caracterizaria por um ponto de vista particular. Em *Materialismo dialético e psicanálise*, Reich (1977) aponta algumas contradições internas ao movimento psicanalítico:

Resulta daqui, em conclusão, que *a aplicação consciente ou inconsciente do materialismo dialético no domínio da psicologia, nos fornece os resultados da psicanálise clínica, que a aplicação destes resultados na sociologia e na própria política levam a uma psicologia social marxista, enquanto que a aplicação do método psicanalítico aos problemas da sociologia e da política, redundam, necessariamente, numa sociologia metafísica psicologizante e, o que é mais, reacionária* [grifo do autor] (p.167).

Se, por um lado, as descobertas psicanalíticas foram como uma bomba cultural que parecia representar uma ameaça aos valores tradicionais, por outro, certos pontos de vista desenvolvidos pelos psicanalistas se prestaram a sustentar o *status quo* e os próprios valores tradicionais (Boadella, 1985).

Para Reich, uma revolução social só seria possível a partir de uma revolução no âmbito da sexualidade, visto que o desenvolvimento da sexualidade e da cultura andariam juntas. Nesse sentido, a legislação soviética de 1917 a 1921 estaria na direção certa, já que, no contexto da Revolução de Outubro de 1917, havia iniciado uma nova concepção de sexualidade, a começar pela educação das crianças e a respeito do entendimento de família. Nesse período, a família compulsória deixou de ser um paradigma e as relações poderiam acontecer através do desejo e dos vínculos afetivos entre os sujeitos, e não pela obrigação do Estado. Além disso, a homossexualidade deixou de ser motivo de punição, o divórcio era livre e o aborto, também.

No entanto, Reich (1981) afirma que, em meados de 1923, foi possível perceber alguns movimentos contrários às mudanças culturais. Porém, somente de 1933 a 1935 teriam surgido as medidas retrógradas. Reich pontua que muitos conceitos errôneos circulavam naquele momento, como a ideia de que a existência social seria incompatível com a vida sexual ou de que a vida sexual causaria distração na luta de classes. “Sexualidade e cultura apareciam como opostos *absolutos*” (p. 215). Outra hipótese de Reich para o refreamento da revolução sexual seria a difusão de opiniões que afirmavam que, com a queda da burguesia e com a legislação sexual soviética, a revolução sexual estaria realizada e, pelo fato de o proletariado ter assumido o poder, a questão se resolveria por si só. Com isso, se deixou de perceber que a tomada do poder pelos bolcheviques e a legislação sexual teriam apenas criado condições para as modificações na vida sexual, mas não eram elas próprias essa vida, deveria existir um trabalho constante de construção.

Portanto, Reich (1981) deixa claro que os retrocessos da Revolução Russa estariam diretamente atrelados aos retrocessos da revolução sexual. Para o psicanalista, a burocratização das leis sobre a sexualidade teria sido o golpe inicial para o fim dos anos revolucionários, trazendo consigo o aumento da violência. Em vez do reconhecimento desse âmbito da vida e sua possível dominação, como aconteceu nos primeiros anos de revolução, o que ocorreu foi uma moralização desenfreada. Os homossexuais voltaram a ser perseguidos e o aborto, proibido. O lugar das mulheres voltou a ser de subjugadas aos seus maridos e os estigmas em torno da sexualidade ganharam cada vez mais força, ecoando ainda nos dias atuais, como veremos a seguir.

E o que Freud disse sobre a revolução?

Freud viveu nos anos de alguns dos maiores marcos da história. Presenciou a primeira onda do movimento feminista; uma guerra mundial e a iminência de outra; a perseguição aos judeus (da qual também foi alvo); o levantar das bandeiras nazistas; o apogeu e o fim do czarismo na Rússia, bem como a Revolução Russa e seus paradoxos. Sendo um grande observador da cultura e interessado nos assuntos que dizem respeito a ela, podemos considerar que falou muito pouco sobre essa revolução, visto a importância dela no contexto cultural mundial e ao espaço que concerniu à psicanálise depois de 1917. No entanto, o pouco que encontramos em sua obra relativo ao assunto diz muito a respeito de seu entendimento sobre os rumos que o mundo estava tomando, bem como sobre as ditas “visões de mundo”

[*Weltanschauung*], já que, no texto em que se debruça sobre esse tema, dedica nada menos do que cinco páginas ao assunto.

No entanto, a primeira referência que encontramos consta de *Psicologia das massas e análise do eu*, de 1921, quando Freud escreve a respeito da intolerância religiosa, sobre o fato de as religiões abraçarem com amor todos os seus membros e serem cruéis com quem não faz parte dela. Para Freud (1921/1992a), outro laço de massas que substituiria o religioso com características similares seria o laço socialista, no qual “se manifestará a mesma intolerância aos estranhos que na época das lutas religiosas, e se alguma vez as diferenças de concepção científica chegassem a alcançar uma situação semelhante para as massas, o mesmo resultado se repetiria, com essa motivação” (p. 94).

Já em *O futuro de uma ilusão*, Freud (1927/2018) inicia sua reflexão deixando claro que não tem a intenção de julgar “o grande experimento cultural que está sendo feito atualmente na vasta nação situada entre a Europa e a Ásia” (p. 44), visto que não possuiria condições para tal. “Por estar incompleto, o que lá está em preparo escapa a considerações para as quais a nossa cultura, há tempos consolidada, oferece o material” (p. 45). Freud assume uma posição de leigo devido à atualidade dos fatos, mas isso não o impede de traçar reflexões e, mais adiante, fazer um jogo de perguntas e respostas, no qual, com perspicaz ironia, se refere ao regime socialista:

Além disso, o senhor nada aprendeu da história? Essa tentativa de substituir a religião pela razão já foi feita uma vez, oficialmente e em grande estilo. O senhor se recorda da Revolução Francesa e de Robespierre, certo? Mas também do quanto o experimento foi efêmero e do seu lastimável malogro. Esse experimento está sendo repetido agora na Rússia, e não precisamos ficar curiosos quanto ao resultado (p. 116).

No clássico *O mal-estar na cultura*, escrito na época em que a psicanálise estava quase extinta na Rússia, Freud disserta sobre a tendência humana à agressão e como a sociedade aculturada estaria constantemente ameaçada de ruína. Por conta disso, a cultura necessitaria impor certos limites aos impulsos agressivos, os quais poderiam ser manejados, embora nunca extintos. Nesse contexto, refere-se ao comunismo da seguinte forma:

Os comunistas acreditam ter encontrado o caminho para a redenção do mal. O homem é inequivocamente bom, bem-intencionado em relação ao próximo, mas a instituição da propriedade privada corrompeu a sua natureza. A posse de bens privados dá poder ao indivíduo e, assim, a tentação de maltratar o próximo; àquele que é excluído da posse não resta senão rebelar-se contra o opressor. Caso a propriedade privada fosse abolida, todos os bens fossem tornados comuns e permitido a todos o seu usufruto, a malevolência e a hostilidade entre os homens desapareceriam. Visto que todas as necessidades estariam satisfeitas, ninguém teria motivo para ver no outro o seu inimigo; todos se submeteriam de boa vontade ao trabalho necessário. Nada tenho a

ver com a crítica econômica ao sistema comunista, não posso averiguar se a abolição da propriedade privada é oportuna e vantajosa. Mas posso reconhecer seu pressuposto psicológico como uma ilusão inconsciente. Com a supressão da propriedade privada, a agressividade humana é despojada de um de seus instrumentos, certamente poderoso, mas certamente não o mais poderoso (Freud, 1930/2015, pp. 127-128).

Continuando sua reflexão, Freud pontua que a propriedade privada não seria a causa, por excelência, da agressividade entre os homens. Sendo assim, os ideais comunistas, tomados ao pé da letra, não passariam de ilusões.

A agressão não foi criada pela propriedade, reinou quase irrestrita nas épocas pré-históricas, quando a propriedade ainda era muito escassa, já se apresenta no quarto das crianças, quando a propriedade ainda não abandonou sua forma anal primitiva, e constitui o substrato de todas as relações ternas e amorosas entre os seres humanos, com a única exceção, talvez, daquela de uma mãe com o seu filho homem (pp. 128-129).

Um pouco mais adiante, Freud (1930/2015) desenvolve o conceito de “narcisismo das pequenas diferenças”, ao enfatizar a dificuldade do ser humano em renunciar à tendência agressiva, de modo que isso o leva, muitas vezes, a criar grupos restritos que oferecem um escape a esses impulsos, na medida em que hostilizem aqueles que se encontram fora dele: “é sempre possível ligar uma quantidade maior de seres humanos no amor entre si quando restam outros para as manifestações da agressão” (p. 129). Nesse sentido, Freud entende que

não foi nenhum acaso incompreensível que o sonho de um domínio germânico mundial invocasse o complemento do antissemitismo, e se reconhece como compressível que a tentativa de erigir na Rússia uma nova cultura comunista encontre seu apoio psicológico na perseguição aos burgueses. É apenas com preocupação que se pode perguntar o que os soviets farão depois que tiverem exterminado os seus burgueses (pp. 130-131).

O questionamento de Freud tende a nos levar a uma angustia instantânea, já que evidencia a face mortífera de leituras tomadas em um sentido unívoco, como foi o caso do marxismo russo. Não podemos negar que Freud tinha os dois pés nos chão quando tratava do assunto, pois não se deixou cegar pelas ilusões que subjazem às promessas de resolução do mal-estar na cultura.

Não é ao acaso que em *Por que a guerra?*, em resposta à famosa carta de Einstein, Freud (1933/1992b) volta ao tema da revolução, trazendo que muitas pessoas acreditariam que o triunfo da mentalidade bolchevique seria o único meio de pôr fim à guerra. No entanto, estaríamos muito longe desse objetivo que, talvez, só fosse alcançado depois de inúmeras e terríveis guerras civis. Mais adiante, constrói uma reflexão muito próxima à trazida em *O*

mal-estar na cultura, afirmando, novamente, desconfiar da felicidade plena. Sobre isso, evoca outra vez os bolcheviques que, segundo suas palavras,

esperam que a agressão desapareça entre os homens, assegurando-lhes a satisfação de suas necessidades materiais e, no restante, estabelecendo a igualdade entre os participantes da comunidade. Eu considero isso uma ilusão. Por enquanto, eles tomam o máximo cuidado em seus armamentos, e o ódio por estrangeiros não é o menos intenso dos motivos com os quais eles promovem a coesão de seus seguidores (p. 195).

Talvez, em muitos momentos, a visão de Freud sobre o socialismo soe com um ar pessimista pelo fato de, diferentemente da psicanálise, se tratar de uma “cosmovisão”, uma “visão de mundo” ou, simplesmente, uma *Weltanschauung*, que seria, de acordo com Freud (1933/1992c), uma construção intelectual que solucionaria, de forma única, todos os problemas de nossa existência a partir de uma hipótese universal. Desse modo, uma cosmovisão seria uma suposição fechada, sem brechas, sem aberturas e, por isso, a psicanálise não se enquadraria nessa definição, justamente pelo fato de não trazer uma resposta universal para todas as mazelas dos seres humanos, mas se volta para a singularidade, o universo de cada um.

Por não ter uma cosmovisão própria, a psicanálise deveria aceitar a da ciência, já que trabalharia com certos pressupostos científicos. No entanto, a própria ciência, muitas vezes, buscaria algo da ordem da unicidade, de soluções universais e, por causa disso, não poderia dar conta da psicanálise, a qual estaria mais além por não almejar o absoluto, nem mesmo formar um sistema.

Nesse contexto, Freud (1933/1992c) afirma que existem três poderes que podem disputar o lugar da ciência: a arte, a filosofia e a religião, sendo esta última seu maior inimigo, já que a arte seria inofensiva e benéfica e a filosofia não seria oposta à ciência, mas operaria a partir dos mesmos princípios. De certa forma, a religião ocuparia esse lugar por se tratar de um sistema pronto, com explicações e soluções para todas as angústias humanas, um sistema absoluto de ilusões e promessas. Para poder manter esse *status*, a proibição de pensar seria sua base. É nesse ponto que Freud irá pensar a revolução, já que,

[...] em sua realização no bolchevismo russo, o marxismo teoricamente recebeu a energia, o absolutismo e o exclusivismo de uma cosmovisão, mas, ao mesmo tempo, uma semelhança perturbadora com o que combatia. Sendo originalmente um fragmento da ciência, construído sobre ciência e técnica para sua realização, criou uma proibição para o pensamento como aquele decretado pela religião. Toda investigação crítica da teoria marxista é proibida; dúvidas sobre sua correção são punidas tal qual as heresias foram punidas pela Igreja Católica. As obras de Marx substituíram a Bíblia e

o Alcorão como fontes de uma revelação, embora não possam ser mais livres de contradições e obscuridades do que os antigos livros sagrados (p. 166).

No fim das contas, é sobre uma leitura unívoca que Freud (1933/1992c) está tecendo sua crítica. Para o psicanalista, existiriam homens inacessíveis à dúvida, insensíveis aos sofrimentos dos outros quando o que está em jogo são os seus propósitos. A tais homens,

devemos que se tenha realizado, agora na Rússia, o grandioso ensaio de uma nova ordem desta índole. Em uma época em que grandes nações proclamam esperar a sua salvação da única reafirmação da piedade cristã, a revolução na Rússia, apesar de seus desagradáveis detalhes, produz o efeito de evangelho de um futuro melhor. Infelizmente, nem de nossa dúvida nem da fé fanática dos outros surge algum indício sobre o futuro desenlace deste ensaio (pp. 167-168).

De um modo geral, Freud constrói um pensamento cético sobre a Revolução Russa, não caindo no engano das promessas infinitas. Em seus textos, nos parece claro o seu posicionamento, que está para além de tomar um partido, mas nem por isso é menos político. Freud mostra-se crítico aos extremismos sufocantes, às leituras dogmáticas e aos pensamentos unívocos. Por isso, concordamos com Dunker (2017), quando este traz que, talvez, Freud tivesse percebido que as chances da revolução, assim como da psicanálise, são sempre pequenas, mas nem por isso impensáveis.

Considerações finais

Mais de 100 anos se passaram desde a revolução e a psicanálise continua sendo tema de fortes discussões no país. Em diversas cidades russas têm surgido grupos de psicanálise, desde que o presidente Boris Iéltsin assinou o decreto sobre o “Restabelecimento e desenvolvimento da psicanálise filosófica clínica e aplicada como uma direção da ciência moderna”, em 1996 (Richebächer, 2019). Além disso, vários métodos de psicoterapia proibidos pelas autoridades nos anos de fechamento estão ganhando espaço, competindo com outras formas de tratamento; no entanto, a psicanálise freudiana é, de longe, a mais desafiadora e controversa (Stanley, 1996). Agora, a psicanálise faz parte do currículo dos estudantes de psicologia e é ministrada em algumas universidades. A pedido de Richebächer (2019), Filipp Filatov, da Universidade Técnica do Estado de Don, por ocasião do *Encontro do pensamento utópico – destrutividade – capacidade democrática*, escreveu o seguinte, a respeito de sua visão sobre a atual situação da psicanálise no país:

Na véspera do aniversário de cem anos da Revolução de Outubro, o destino da psicanálise na Rússia se tornou um tema a ser discutido; mais ainda, um tema doloroso

e, em muitos sentidos, sintomático. Na orientação pela psicanálise torna-se visível o espírito do tempo – o espírito do tempo atual, que na Rússia ainda não é fácil para os profissionais e para os artistas. Toda uma série de circunstâncias é responsável pela situação problemática da psicanálise. Primeiro: continua obscura a base legal e científica da psicanálise, bem como o aconselhamento psicológico de modo geral. A psicanálise é percebida de modo conceitual na interface das ciências humanas e da natureza, mas em nenhum dos dois modos de atuação científica ela se sente totalmente em casa: “Em ambos um hóspede ocasional, mas não um aliado” [de um poema de Alexei Konstantinovitich Tolstói e outro de Marina Tsvetaeva, que tomou esse mote em sua primeira linha]. Isso põe em questão seu status no sistema educacional e de produção do saber, onde as únicas escolas e disciplinas científicas possuem um lugar precisamente determinado e ficam nitidamente separadas uma da outra. Enquanto ajuda psicológica para a população entende-se ainda muito provavelmente psiquiatria e farmacologia. Esses estereótipos fazem com que seja pouco tangível a ocupação com a psicanálise, subordinada ao campo da mística e do obscurantismo. Segundo: Pseudoespecialistas sem escrúpulos se utilizam da indeterminação legal para oferecer seus serviços duvidosos sob o nome de “psicanálise” – sem possuírem, aliás, a formação psicanalítica necessária – e, com isso, aumentar a má fama da psicanálise na Rússia (Richebächer, 2019, “Epílogo: a situação atual”, para. 2).

De acordo com Richebächer (2019), a intolerância existente hoje na Rússia contra minorias sexuais é constantemente projetada sobre os psicanalistas, já que a psicanálise seria a causadora de uma suposta “decadência moral da nação”, ao defender o direito dos sujeitos expressarem suas idiossincrasias libidinais. Além disso, a psicanálise é acusada de provocar e legitimar a aceitação social da homossexualidade, do incesto e da pedofilia, já que possui pesquisas para tentar entender o que há por trás dos fenômenos em questão. Não é de estranhar que, em 2017, sem motivo aparente, o Instituto Leste-Europeu de Psicanálise de São Petersburgo tenha fechado suas portas, depois de mais de 20 anos contribuindo com a formação de psicanalistas.

De fato, a caça às bruxas não ocorre apenas na Rússia. Existe um movimento mundial em prol de teorias psicológicas com promessas de explicações e soluções rápidas e “eficazes” para as mazelas dos seres humanos. No entanto, levando em consideração a história da Rússia, ao longo do século XX, talvez o atual movimento anti-psicanálise faça parte de um esforço no sentido de manter subjugadas as potências eróticas liberadas pela revolução, sobre as quais desabaram as tendências totalitárias da *Weltanschauung* comunista.

Referências

- Albertini, P. (2003). Reich e a possibilidade do bem-estar na cultura. *Psicologia USP*, 14(2), 61-89. doi: <https://dx.doi.org/10.1590/S0103-65642003000200006>
- Boadella, D. (1985). *Nos caminhos de Reich* (E. R. B. Rabelo, M. S. M. Netto, I. de Carvalho Filho, trads., 2 ed.). São Paulo: Summus.
- Carpintero, E. (2017). Los freudianos rusos y la Revolución de Octubre. In.: Carpintero, E. (Org.). *El psicoanálisis en la revolución de octubre*. Buenos Aires: Topía.
- Cromberg, R. U. (2010). Primeiras psicanalistas. *Percurso*, 23(45), 35-36. Disponível em: http://revistapercurso.uol.com.br/index.php?apg=artigo_view&ida=129&ori=edicao&id_edicao=45
- Cromberg, R. U. (2017). Psicanálise na Rússia. In P. S. Souza Jr. (Org.), *A psicanálise e os lestes, volume 1* (pp. 91-141). São Paulo: Annablume Editora.
- Deslandes, G. (2019). A longa luta da Rússia soviética para erradicar o analfabetismo. *Ópera: revista independente*. Disponível em: <https://revistaopera.com.br/2019/11/01/a-longa-luta-da-russia-sovietica-para-erradicar-o-analfabetismo/>.
- Dunker, C. (2017, setembro 13). O que Freud disse sobre a Revolução Russa? [Postagem de blog]. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2017/09/13/o-que-freud-disse-sobre-a-revolucao-russa/>.
- Freud, S. (1992a). Psicología de las masas y análisis del yo. In S. Freud, *Obras completas* (José L. Etcheverry, trad., 2 ed., Vol. 18, pp. 63-136). Buenos Aires: Amorrortu editores. (Trabalho original publicado em 1921)
- Freud, S. (1992b). ¿Por qué la guerra? (Freud y Einstein). In S. Freud, *Obras completas* (José L. Etcheverry, trad., 2 ed., Vol. 22, pp. 179-198). Buenos Aires: Amorrortu editores. (Trabalho original publicado em 1933)
- Freud, S. (1992c). Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis. In S. Freud, *Obras completas* (José L. Etcheverry, trad., 2 ed., Vol. 22, pp. 1-168). Buenos Aires: Amorrortu editores. (Trabalho original publicado em 1933)
- Freud, S. (2015). *O mal-estar na cultura* (Renato Zwick, trad., 2 ed.). Porto Alegre: L&PM. (Trabalho original publicado em 1930)

- Freud, S. (2018). *O futuro de uma ilusão* (Renato Zwick, trad., 2 ed.). Porto Alegre: L&PM. (Trabalho original publicado em 1927)
- Lenin, V. I. (1974). As tarefas das uniões da juventude. *Cadernos Cultura Popular*, 6. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/lenin/1920/10/02.htm>.
- Maniakas, G. F. (2019). A psicanálise nos primeiros tempos da Rússia Soviética. *Discurso: Revista do Departamento de Filosofia da USP*, 49(1), 127-139. doi: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.2019.159306>
- Matthiesen, S. Q. (2001). *A educação em Wilhelm Reich: da psicanálise à pedagogia econômico-sexual*. (Tese de doutorado, Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências de Marília, Marília, Brasil).
- Reich, W. (1976). *O que é consciência de classe?*. São Paulo: Martins Fontes.
- Reich, W. (1977). *Materialismo dialético e psicanálise* (J. J. M. Ramos, trad., 3 ed.). Lisboa: Presença.
- Reich, W. (1981). *A revolução sexual* (A. Blaustein, trad., 7 ed.). Rio de Janeiro: Zahar editores.
- Richebächer, S. (2019). Uma ligação perigosa com o poder: a psicanálise na Rússia bolchevique (G. S. Philipson, trad.). *Lacuna: uma revista de psicanálise*, 7. Disponível em: <https://revistalacuna.com/2019/08/07/n-7-1/>.
- Stanley, A. (1996, dezembro 11). Freud in Russia: return of repressed. *New York Times*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1996/12/11/world/freud-in-russia-return-of-the-repressed.html>.
- Trótski, L. (2007). *Literatura e revolução* (L. A. M. Bandeira, trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.