

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E BIBLIOTECONOMIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

PABLO ALBERTO LANZONI

EFEITOS ATMOSFÉRICOS:
O SILÊNCIO NA FILMOGRAFIA DE ANDREI TARKOVSKI

Porto Alegre

2016

PABLO ALBERTO LANZONI

EFEITOS ATMOSFÉRICOS:
O SILÊNCIO NA FILMOGRAFIA DE ANDREI TARKOVSKI

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS), como requisito parcial à obtenção de grau de doutor em Comunicação e Informação, sob a orientação da Dra. Miriam de Souza Rossini.

Porto Alegre

2016

CIP – Catalogação na Publicação

Lanzoni, Pablo Alberto
Efeitos atmosféricos: o silêncio na filmografia
de Andrei Tarkovski / Pablo Alberto Lanzoni. -- 2016.
207 f.

Orientadora: Miriam de Souza Rossini.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e
Informação, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. silêncio. 2. atmosfera. 3. Stimmung. 4.
Tarkovski. 5. cinema. I. Rossini, Miriam de Souza,
orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

PABLO ALBERTO LANZONI
EFEITOS ATMOSFÉRICOS:
O SILÊNCIO NA FILMOGRAFIA DE ANDREI TARKOVSKI

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS), como requisito parcial à obtenção de grau de doutor em Comunicação e Informação.

Aprovado em:
BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini (UFRGS)
Orientadora

Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind (PUCRS)
Examinadora

Prof. Dr. Gilberto Icle (UFRGS)
Examinador

Prof. Dr. Rudimar Baldissera (UFRGS)
Examinador

Profa. Dra. Suzana Reck Miranda (UFSCAR)
Examinadora

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação.

À professora Dra. Miriam de Souza Rossini, minha orientadora, pela atenção e pelas reflexões compartilhadas ao longo desta jornada.

Aos professores Dr. Alexandre Rocha da Silva, Dra. Lizete Dias de Oliveira, Dra. Maria Helena Weber, Dra. Nísia Martins do Rosário, pelas disciplinas oferecidas e contribuições com esta tese.

Às professoras Dra. Cristiane Freitas Gutfreind e Dra. Suzana Reck Miranda, por iluminarem os caminhos, quando do exame de qualificação de meu projeto de pesquisa e no exame final.

Aos professores Dr. Gilberto Icle e Dr. Rudimar Baldissera, pelas generosas considerações em banca.

Ao professor Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves, pela leitura, a professora Lúcia Loureiro Chaves Soldera, pelo trabalho de correção, e a Helena Fietz, pelas traduções.

Ao Grupo de Pesquisa em Mídias e Processos Audiovisuais (PROAv).

Aos meus colegas, pelas trocas e questionamentos: Aline Gabrielle Renner, Ana Maria Acker, Ana Paula Cruz Penkala Dias, Bibiana Nilsson, Carla Simone Doyle Torres, Dieison Marconi Pereira, Felipe Maciel Xavier Diniz, Gabriela Machado Ramos de Almeida, Guilherme Fumeo Almeida, Juliano Rodrigues Pimentel, Patricia de Oliveira Iuva, Rafael Sbeghen Hoff, Sara Alves Feitosa, Vanessa Kalindra Labre de Oliveira.

Aos meus familiares.

A Joana.

Ao Artur.

“Caminhos não há
mas os pés na grama
os inventarão”

Ferreira Gullar em *Sete poemas portugueses*

RESUMO

Esta tese concentra-se sobre o silêncio e o modo como ele catalisa atmosferas em um conjunto de filmes específicos, a partir do conceito de *Stimmung*, revisitado por Hans Ulrich Gumbrecht. O norte de pesquisa estabeleceu-se sobre a seguinte questão: como observar o silêncio e suas possíveis marcas na constituição de atmosferas na filmografia de Andrei Tarkovski? A interrogativa apresentada foi desdobrada em quatro capítulos, objetivando examinar as especificidades do silêncio nos exemplos observados, com vistas a ampliar sua definição para os estudos de cinema. No capítulo ‘O arcabouço teórico’, são apresentadas as proposições de Gumbrecht e as dicotomias pertinentes entre os efeitos de presença e os efeitos de sentido, em diálogo com os estudos das materialidades da comunicação, e o conceito de ‘atmosfera cinematográfica’, cunhado por Inês Gil (2005). Complementa a discussão a observação dos universos sonoros e imagéticos na sala de projeção e suas relações com o espectador. No capítulo ‘Um percurso marcado pelo silêncio’, faz-se o exame das distintas especificidades do silêncio, da linguagem para as artes e de sua multiplicidade na sala escura, através das diferentes experiências vivenciadas pelo público e que puderam ser recuperadas pela bibliografia especializada. Impulsionado por tais questões, chega-se ao termo ‘efeito-silêncio’, dado que as conformações aqui estudadas revelaram-se através da organização das sonoridades que criam uma impressão de silêncio, ou seja, efeitos-silêncio, como se primou por chamar tal configuração. Com as discussões teóricas explicitadas, o capítulo ‘Um ‘leve toque’ de Andrei Tarkovski’ apresenta um investimento sobre a produção cinematográfica do diretor, evidenciando os traços biográficos e o contexto de suas produções que auxiliaram na temática. No capítulo ‘O silêncio atmosférico em Andrei Tarkovski’, são dispostos dois eixos textuais, ‘interioridades’ e ‘exterioridades’, estratégia que auxilia a explicitar as articulações engendradas pelos efeitos-silêncio para a constituição de atmosferas em exemplos extraídos de *A infância de Ivan* (1962), *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *O espelho* (1975), *Stalker* (1979), *Nostalgia* (1983) e *O sacrifício* (1986), através de um olhar que admite a oscilação entre os efeitos de presença e a atribuição e a identificação de sentido no contato com os objetos comunicacionais. A discussão é encerrada nas ‘considerações finais’, em que se produz uma reflexão sobre as facetas do silêncio no âmbito cinematográfico e seu espaço no interior da filmografia de Andrei Tarkovski, a partir das questões ofertadas pela pesquisa.

Palavras-chave: silêncio. atmosfera. *Stimmung*. Tarkovski. cinema.

ABSTRACT

The present dissertation is focused on silence and the way it mobilizes atmospheres in a specific set of films, from the concept of *Stimmung*, revisited by Hans Ulrich Gumbrecht. The research was constructed upon the following question: how to observe silence and its possible imprints in the composition of atmospheres in Andrei Tarkovski's filmography? The presented interrogative unfolded in four chapters aiming to examine silence's specificities in the observed examples, with the goal to broaden its definition for cinema studies. In the chapter 'The theoretical framework', Gumbrecht's propositions and the pertinent dichotomies between the effects of presence and the effects of sense are presented in a dialogue with studies on the materialities of communication and Inês Gil's (2005) concept of 'cinematic atmosphere'. The observation of audio and image universes in the projection room and their relationship with the spectator complement the discussion. In the chapter 'A path marked by silence', an exam of silence's different specificities is made, from languages to arts, and its multiplicity in the dark room, through the diverse experiences the audiences had and that could be recovered by specialized literature. Driven by such questions, one reaches the term 'silence-effect', given that the conformations here studied were revealed through the organization of sonorities, that is to say, silence-effects as such configuration was named. With the theoretical discussions clarified, the chapter 'A 'subtle touch' of Andrei Tarkovski' presents an examination of the director's cinematic production, pointing out biographic traces and the context of their production that could help on the topic. In the chapter 'The atmospheric silence in Andrei Tarkovski' two textual axes, 'interiorities' and 'exteriorities', are presented, a strategy that helps show the connections engendered by silence-effects for the constitution of atmospheres in examples taken from the movies *Ivan's Childhood* (1962), *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *Mirror* (1975), *Stalker* (1979), *Nostalghia* (1983) and *The Sacrifice* (1986), through a view that grants the oscillation between presence effects and the identification and attribution of meaning in our contact with communicational objects. The discussion ends in the 'Final Considerations', where a reflection on silence's facets on the cinematographic scope and its space inside Andrei Tarkovski filmography is produced from the questions proposed by the research.

Keywords: silence. atmosphere. *Stimmung*. Tarkovsky. cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Tarkovski no set de <i>O sacrifício</i>	84
Figura 2 – no set de <i>Stalker</i>	89
Figura 3 – Alexander Kaidanovski e Andrei Tarkovski	91
Figura 4 – Tarkovski e Margarita Terekhova no set de <i>O espelho</i>	93
Figura 5 – pôsteres soviético, polonês e francês para a divulgação de <i>A infância de Ivan</i>	99
Figura 6 – pôsteres soviético, internacional e cubano para a divulgação de <i>Andrei Rublev</i>	100
Figura 7 – pôster russo para o lançamento a divulgação de <i>Solaris</i>	102
Figura 8 – imagem refletida	105
Figura 9 – pôsteres polonês e italiano para a divulgação de <i>O espelho</i>	106
Figura 10 – pôster soviético para a divulgação de <i>Stalker</i>	111
Figura 11 – pôster italiano para a divulgação de <i>Nostalgia</i>	113
Figura 12 – pôsteres sueco e polonês para a divulgação de <i>O sacrifício</i>	115
Quadro 1 – cenas e sequências em discussão	120
Figura 13 – Ivan: oniricidade e guerra	123
Figura 14 – Sasha	125
Figura 15 – Kholin, Galcev, Masha e o gramofone	126
Figura 16 – o voo de Yefim	130
Figura 17 – o ícone da ‘Santíssima Trindade’ de Andrei Rublev	131
Figura 18 – Andrei em voto de silêncio	133
Figura 19 – Maria	136
Figura 20 – olhares de Maria	139
Figura 21 – o incêndio	140
Figura 22 – a exaustão do retorno	141
Figura 23 – de frente para o espectador	143
Figura 24 – a estação espacial em <i>Solaris</i>	146
Figura 25 – os primeiros encontros de Kelvin	147
Figura 26 – as proximidades da <i>datcha</i>	150
Figura 27 – de joelhos para seu pai	151
Figura 28 – pela porta entreaberta	153
Figura 29 – a penumbra da casa	154
Figura 30 – as cores da Zona	156
Figura 31 – toque e caminho	157
Figura 32 – Eugenia	161
Figura 33 – a fé	162
Figura 34 – o caminhar de Gorchakov	163
Figura 35 – <i>Adorazione dei magi</i> (1481-1482) de Leonardo da Vinci	166
Figura 36 – em torno de uma árvore	167
Figura 37 – promessa de sacrifício	169

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
1.1	Do problema de pesquisa	16
1.3	Do horizonte teórico-investigativo	17
2	O ARCABOUÇO TEÓRICO	22
2.1	Em busca de atmosferas: as proposições de Gumbrecht para a <i>Stimmung</i>	22
2.2	As ‘materialidades da comunicação’ e a revisão das práticas	28
2.2.1	<i>Um par entrelaçado: os efeitos de presença e os efeitos de sentido</i>	32
2.3	A atmosfera cinematográfica	36
2.4	Impressões e momentos de intensidade na sala escura	41
3	UM PERCURSO MARCADO PELO SILÊNCIO	53
3.1	Os rumores da linguagem: entre o silêncio e a palavra	53
3.1.1	<i>A questão do silêncio no reino dos sentidos</i>	54
3.2	Ecos e reminiscências	58
3.3	Rastros do silêncio na arte	65
3.3.1	<i>A pormenorização do silêncio em música</i>	68
3.4	As experiências do espectador frente ao silêncio na sala de projeção	71
3.4.1	<i>As potências do cinema silencioso</i>	72
3.4.2	<i>O deslumbramento ante os alto-falantes</i>	74
3.4.3	<i>Minúcias perceptivas: o efeito-silêncio</i>	78
4	UM ‘LEVE TOQUE’ DE ANDREI TARKOVSKI	82
4.1	O fazer cinema na URSS de Andrei Tarkovski	82
4.2	Para além do tempo e do sagrado: as atmosferas em Tarkovski	88
4.3	A obra ficcional de Tarkovski em sete longas-metragens	97
5	O SILÊNCIO ATMOSFÉRICO EM TARKOVSKI	118
5.1	Do movimento ao objeto empírico	118
5.2	Interioridades	120
5.2.1	<i>A infância de Ivan e Andrei Rublev</i>	122
5.2.2	<i>O espelho e Stalker</i>	134
5.3	Exterioridades	144
5.3.1	<i>Solaris e Stalker</i>	145
5.3.2	<i>Nostalgia e O sacrifício</i>	158
5.4	<i>Stimmungen</i> ou a atmosfera silenciosa em Andrei Tarkovski	170
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	173
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	177
	REFERÊNCIAS FÍLMICAS	193
	APÊNDICE A – Estado da Arte	195
1.1	Artigos publicados em livros e periódicos acadêmicos	195
1.2	Artigos publicados em anais de congressos: COMPÓS, SOCINE e INTERCOM	198
1.3	Teses e dissertações	201

APÊNDICE B – Ficha técnica da filmografia de Andrei Tarkovski	205
1 <i>hanovü Detstvo</i> (A infância de Ivan, 1962)	205
2 <i>Andrei Rubliov</i> (Andrei Rublev, 1966)	205
3 <i>Soliaris</i> (Solaris, 1972)	205
4 <i>Zerkalo</i> (O espelho, 1974)	206
5 <i>Stalker</i> (1979)	206
6 <i>Nostalghia</i> (Nostalgia, 1983)	207
7 <i>Offret</i> (O sacrifício, 1986)	207

1 INTRODUÇÃO

Quando era criança, gostava muito de escutar filmes. Sim, escutar. Sentava-me próximo à televisão e, com as duas mãos, escondia meus olhos, assim poderia voltar a atenção às sonoridades advindas do televisor, cuja lembrança remete à adoração que possuo pelas possibilidades emergidas da trilha sonora de um filme. Neste simples gesto, através da música, dos diálogos e dos ruídos, eu poderia criar minhas próprias imagens, compor histórias e, sobre as narrativas que eu mesmo lançara, conceber os meus filmes. Lembro-me, contudo, que, no decorrer destas experiências, eram os silêncios que impulsionavam minhas sensações e despendiam maior capacidade inventiva para o avanço de minhas narrativas. Havia diálogos, música, ruídos. No entanto, enquanto os sons apontavam os caminhos, era no silêncio que se determinava por qual deles minhas histórias deveriam seguir.

Em meio à minha graduação em Música, quando esta devoção ao cinema se consolidara, tais recordações foram reestimuladas ao deparar-me com a produção de Andrei Tarkovski. Dela emergiram impressões ante um silêncio que perpassa a meticulosidade com que o diretor combinou os elementos sonoros e imagéticos em seus filmes e, desde então, ver e rever sua obra tornou-se um exercício para, a cada vez, extrair novas leituras.

No percurso de minhas atividades de mestrado em Comunicação e Informação, fiz meus primeiros investimentos nos estudos do som (LANZONI, 2012)¹, mostrando as apropriações e aproximações entre música e cinema, através da estrutura sinfônica tomada de empréstimo por *Sal de Prata* (Carlos Gerbase, 2005) para sua organização narrativa, em uma pesquisa que, conforme mencionei naquele momento, uniu duas das minhas maiores paixões. Dando continuidade a esta trajetória acadêmica, empreendo a tarefa de refletir sobre aquilo que envolve o silêncio em exemplos da filmografia de longas-metragens ficcionais de Tarkovski, dialogando com as proposições de Hans Ulrich Gumbrecht para a *Stimmung* e suas reverberações para o entendimento das atmosferas no cinema.

Um aporte à obra do diretor requer lançar luz a *Esculpir o tempo* (TARKOVSKI, 1998) e *Diários 1970 – 1986* (TARKOVSKI, 2012), publicações nas

¹ LANZONI, Pablo Alberto. **Sinfonia Fílmica**: aproximações entre o discurso cinematográfico e o discurso musical em ‘Sal de Prata’. 127 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

quais é possível identificar as primeiras preocupações do cineasta: a autonomia do cinema como arte e o tratamento do tempo. A Tarkovski interessava selecionar e combinar eventos extraídos de um bloco de tempo, de qualquer largura ou comprimento, e os esculpir. O tempo, captado em suas formas e manifestações, tornara-se o seu constituinte supremo, pois, como renunciara, distingue, especifica e revela, inequivocamente, as potencialidades cinematográficas. Por centralizar a passagem do tempo dentre suas inquietações, Tarkovski reservou um lugar de destaque aos elementos sonoros em sua filmografia, permitindo-os evidenciar estados específicos e amplificar as intensidades expressivas tão caras ao diretor. Envolto à fé, à devoção e ao amor, seu universo ficcional encontrou, na manipulação dos elementos sonoros, um caminho desobstruído para comunicar-se com o espectador, como revela Andrea Truppin (1992).

O itinerário desta tese teve em *Stalker* (1979) o marco fundante para suas discussões quando, no decorrer da leitura de *Esculpir o tempo*, senti-me provocado por uma observação de Tarkovski, recordando que nenhum de seus filmes prescindiu de música, embora *Stalker* e *Nostalgia* disto tenham se aproximado. Contudo, na construção da pesquisa, enquanto atentava às marcas e impressões advindas do silêncio em outros exemplos de sua filmografia, senti-me convidado a avançar sobre novos filmes do diretor, já que sua obra instigara-me para além de suas narrativas². Deste modo, o objeto empírico presente está constituído pelos sete longas-metragens ficcionais de Andrei Tarkovski: *A infância de Ivan* (1962), *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *O espelho* (1974), *Stalker* (1979), *Nostalgia* (1983) e *O sacrifício* (1986).

É possível recuperar que da fruição destas obras emerge o apuro aos detalhes da tela e dos alto-falantes impressos pelo diretor o que possibilitou que houvesse concentração nas cenas, nas expressões, nos diálogos, na música e nos ruídos nunca ociosos, percebidos por entre um espaço amplo, pausado e pleno de silêncio. O caráter intimista traçado pelo fluxo do tempo, intimamente vinculado à dramaticidade da fotografia e às minúcias sonoras depositadas nos planos-sequências, que deixam a técnica plano/contraplano como um recurso de exceção, oferece experiências para além das referências habituais. Em virtude disto, antes de pormenorizar os personagens, de aprofundar o enredo ou avançar sobre a decupagem técnica das cenas (MÜLLER, 2013), invisto sobre os silêncios que as atravessam, examinando como seus efeitos

² Faz-se necessário mencionar que a ampliação do *corpus* de pesquisa também foi incentivada em banca, quando do exame de qualificação do projeto desta tese.

auxiliam na criação de atmosferas. Para tanto, valho-me das discussões de Gumbrecht (2014a) perante a *Stimmung* que refletem o modo como determinado conjunto de forças age sobre os sistemas perceptivo, sensorial e cognitivo, modulando as disposições afetivas. Dentro desta perspectiva, percorro as atmosferas em exemplos extraídos dos longas-metragens ficcionais de Tarkovski, atentando àquilo que chamarei de ‘efeito-silêncio’.

O canonizado experimento de John Cage, no interior da câmara anecoica da Universidade de Harvard, em 1950, em sua busca por presenciar o silêncio, atentou-me para a dificuldade, ou impossibilidade, de experienciá-lo em sua plenitude: o som é irrevogável e constante, do espaço em que habitamos ao nosso corpo. Deste ensejo, se estabelece um olhar aos estudos de Ángel Rodríguez (2006) que, na companhia de outros autores (GIL, 2005; LE BRETON, 1999; THÉBERGE, 2008), auxiliaram-me a pensar o silêncio para além de um efeito perceptivo, produzido pela diminuição no nível de intensidade sonora até um nível próximo ao do limiar de audibilidade, incorporando a presença dos elementos sonoros que criam uma impressão, uma atmosfera silenciosa em um momento específico do audiovisual. Surge então o ‘efeito-silêncio’, na tentativa de valorizar aqueles sons que, em determinados excertos fílmicos, poderiam passar despercebidos, mas que concentram a atenção do espectador, como alerta Michel Chion (2011).

Ao iniciar a pesquisa, busquei dar voz às sensações que me levaram a considerar os silêncios advindos do filme no momento de fruição e que ressoaram, de modo sensível, em minha experiência, através de um arcabouço teórico que permitisse uma abordagem sem, necessariamente, manter-me refém do imperativo das significações. Neste entremeio, enquanto me aventurava sobre o estudo das materialidades da comunicação, deparei-me com *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura* (2014a), que acabara de ser traduzido e lançado no Brasil, no qual Gumbrecht mostra a *atmosfera* como aquilo que pode estar diluído e imperceptível em uma situação ou em um texto, como aquele ‘ar’ que atravessa os momentos de desespero ou de melancolia. Tal perspectiva revelou-se um guarda-chuva conceitual que ultrapassava as respostas que, estritamente, vinculavam estes fenômenos aos protocolos de organização da estrutura textual ou fílmica e às relações quase simbióticas entre personagens e espaços ficcionais. A proposta de Gumbrecht visa desenvolver a “dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física” (GUMBRECHT, 2014, p.14) e revela o *continuum* existente

entre o corpo das obras analisadas e os afetos do leitor. É exatamente no espaço deste *continuum*, desta propagação de forças sobre os corpos, que se inscreve a *Stimmung*, palavra cuja tradução pode ser metaforicamente aproximada a clima, atmosfera e ambiência. Explorando o conceito, Gumbrecht recorre a *mood* e *climate* para auxiliá-lo na tradução do termo. A primeira representa um sentimento íntimo tão privado que não pode sequer ser circunscrito com precisão. A segunda traz à *Stimmung* algo de objetivo, uma disposição que está em volta dos indivíduos e sobre eles exerce uma influência física. Com esta prerrogativa, evoca-se a *Stimmung* como forma de apontar para uma dimensão da experiência estética que, para além do plano hermenêutico, toca de modo substancial os indivíduos, modulando seus afetos e sensações, através dos quais busco examinar as atmosferas potencializadas por ‘efeitos-silêncio’ em uma obra fílmica, relatando a concretude de seu timbre no presente da fruição.

Assim como disse Alex Sandro Martoni (2015), o trabalho de Gumbrecht não foi um canto solitário e ecoou em novas discussões, como aquelas lançadas pelo próprio Martoni em sua tese *Lendo ambiências: o reencantamento do mundo pela técnica*. Dentre outros, Martoni ocupa um lugar privilegiado na atenção que dedico às atmosferas, por, diferentemente de Gumbrecht, ter, dentre seus objetos de análise, uma obra cinematográfica – *Fausto* de Aleksandr Sokurov – através dos quais busca avançar sobre a compreensão de dados fenômenos do mundo contemporâneo, por meio da observação da técnica e da experiência estética.

Uma perspectiva que auxilia a observar o silêncio como um provocador de atmosferas provém de *A atmosfera no cinema: o caso de A sombra do caçador de Charles Laughton entre onirismo e realismo* (2005), no qual Inês Gil afirma que a atmosfera não é uma questão estritamente narrativa, mas do domínio da sensação, sendo que a percepção do espectador ocorre através de critérios pessoais, projetados na tela durante a sessão. É a natureza de suas forças, seu ritmo e as relações nas quais ela está engendrada que a determinam. Para a mesma autora, o silêncio expõe uma multiplicidade de distintas atmosferas. Na esteira de Bresson (2005), ela explica que o silêncio adquiriu legitimidade apenas com o advento do cinema sonoro, pois, desde então, ele se investiu de dramaticidade e canalizou determinadas forças, quer por seu contexto visual e narrativo, quer por suas relações sonoras. Ela entende que o silêncio tornou-se o elemento que permitiu ao espectador fundir-se à imagem fílmica.

As assertivas de Gil (2005) trazem à memória os estudos de Bela Bálász (1978), um dos primeiros autores a atentar para a importância do silêncio na expressão estética

dos filmes sonoros, dizendo que seu uso poderia atuar como um poderoso contraponto expressivo. Para ele, a sonoridade dos alto-falantes silenciou a experiência cinematográfica, pois, com a chegada do som, o silêncio passou a ser tanto um recurso de expressão quanto um movimento de apreensão do espectador, cuja atenção aos sons fazia com que ele ficasse absorto e silencioso diante da tela. Châteauevert e Gaudreault (2001) entendem que a postura silenciosa do espectador consolidou-se antes mesmo do cinema sonoro, tanto em função da institucionalização de lugares específicos para a exibição de filmes quanto pelo próprio desenvolvimento da narrativa.

Em muitas das discussões dos estudos do som, o silêncio tem sido abordado como uma impressão, uma marca no domínio das sensações, e vinculado às artimanhas desenvolvidas pelos construtos narrativos da cinematografia, como observado na ênfase depositada sobre determinadas sonoridades ou nas potencialidades do contraste que distinguem dados excertos, nas mais variadas cenas. É assim que Michel Chion refere-se ao silêncio em *A audiovisual* (2011), por exemplo, afrontando a pseudoausência das sonoridades que seriam combinadas à imagem.

Embora seja possível aferir os esforços da área, é inegável que as formulações que visam delimitar o silêncio para o âmbito cinematográfico ainda são muito devedoras de sua teorização na linguagem, nas artes visuais ou na música, como exemplificam as contribuições de Eni Puccinelli Orlandi (2011), Susan Sontag (1987a) e John Cage (2012). Nesta investigação, busco costurar as proposições de tais autores àquelas lançadas por David Le Breton (1999), que não reconhece o silêncio como um resíduo, um vazio a preencher, mesmo quando a preocupação demasiada da modernidade, em sua ânsia pela sonoridade, se esforça por erradicá-lo. Através destas assertivas iniciais, assume-se o silêncio como uma relação que participa da comunicação de modo presente, assim como a língua e as manifestações do corpo que a acompanham. Em virtude disto, pensa-se o silêncio como presença, isto é, como algo que se pode ou não alcançar, como prefere Gumbrecht, o que contribui para demarcar seus possíveis efeitos no interior do objeto empírico eleito. Nesta perspectiva, o termo ‘efeito-silêncio’ pode ser profícuo para a tarefa que procuro empreender, contemplando tamanhas assertivas que o revogam como a ausência de sonoridades perante os corpos e os sentidos e restabelecendo sua presença.

Embora cumpra papel fundamental, ao oferecer condições privilegiadas de percepção – cadeiras confortáveis, escuridão, vedação acústica aos ruídos da rua, ampliação da imagem e amplificação do som –, não é a estrutura física da sala de

cinema que, necessariamente, provoca-nos (BARKER, 2009; MARTONI, 2015; RENNER, 2016; SHAVIRO, 1993). É o filme, em sua condição de objeto estético, que apresenta o potencial de colocar as disposições afetivas em movimento, o que implica pensar que o problema das atmosferas no cinema deve ter como objeto de reflexão o próprio filme, articulado, é claro, às suas condições de exibição e às sensações de seu espectador. Diante disso, mantenho um espaço reservado à sala de projeção devido às configurações por ela conferidas ao silêncio, seja através de seu maquinário, quando desprovido da tecnologia necessária para sincronizar as imagens em movimento aos sons, seja através do público, quando buscou novos estímulos nas potencialidades dos alto-falantes.

Além dos autores supracitados, referencio o pensamento Jacques Aumont e Michel Marie (2011) no aporte das análises fílmicas, Roland Barthes (1978), Thomas J. Bruneau (1973) e Michele Federico Sciacca (1967) na exploração das facetas do silêncio, e Carlos Tejeda (2010), Marina Tarkóvskaya (2001), Neidi Jallageas (2007a) e Robert Bird (2008) para o enfrentamento das potencialidades do cinema de Andrei Tarkovski.

Cumprida a trajetória da pesquisa, mantém-se a crença que exista uma dimensão das materialidades que operam sobre a configuração dos sentidos, insistindo que o relacionamento dos indivíduos com os objetos nunca é apenas de atribuição de significado. Por isso, as linhas limítrofes que alcançam sons e silêncios tornam-se mais evidentes quando relacionadas aos aparatos de produção, aos maquinários de reprodução e às tecnologias que envolvem os mecanismos da sala de projeção. Contudo, quando chegam ao espectador, estas fronteiras tornam-se tênues, mas sem elas a experiência cinematográfica teria muitas dificuldades para sobreviver.

1.1 Do problema de pesquisa

Ao lançar um olhar às transformações vinculadas à produção, circulação, fruição e reflexão sobre as imagens em movimento, tem-se a possibilidade de mapear as diversas potencialidades advindas da tecnologia e das propostas estético-discursivas a elas empregadas. No entanto, estabelecer os caminhos percorridos pelo silêncio neste complexo e seus traços específicos ainda se faz um desafio.

Em *Notas do cinematógrafo* (2005), Bresson explana ter sido o cinema sonoro que enquadrou a percepção sobre o silêncio no audiovisual. Contudo, sua configuração

ainda permanece à margem dos estudos do cinema e dos manuais de eletroacústica, por exemplo, nos quais o silêncio recebe pouca atenção, como atestam Ruschel e Morais (2015).

A inquietação e a conseqüente reflexão acerca destas assertivas levam às seguintes perguntas: há uma reconfiguração da experiência do silêncio com o advento do cinema sonoro? Que relações são estabelecidas entre o silêncio do cinema silencioso e o silêncio do cinema sonoro? Há diferentes silêncios no cinema? Como ele chega ao espectador? Como é percebido? Há conceitos para defini-los? Quais as perspectivas para sua discussão estética?

A partir destas interrogações e do interesse em oferecer um olhar sobre suas configurações na obra de Tarkovski, organizaram-se as problemáticas mencionadas através de um problema de pesquisa, eleito o norte desta tese: como observar o silêncio e suas possíveis marcas na constituição de atmosferas, nos longas-metragens ficcionais de de Andrei Tarkovski?

Conforme as considerações expostas, intenciona-se, com esta tese, examinar as especificidades do silêncio em exemplos da filmografia de Andrei Tarkovski, com vistas a ampliar sua definição para os estudos de cinema, dialogando com o conceito de *Stimmung*, recuperado por Hans Ulrich Gumbrecht (2014a).

O desdobramento do objetivo geral compreende os seguintes propósitos:

- 1) oferecer uma contribuição original à reflexão do silêncio para os estudos do som;
- 2) fortalecer a apropriação do conceito de *Stimmung* pelos estudos de cinema;
- 3) verificar quais relações se estabelecem entre o silêncio e os demais constituintes cinematográficos;
- 4) investigar possibilidades, caracterizações e impressões vinculadas aos efeitos-silêncio, em exemplos da filmografia de Andrei Tarkovski.

1.2 Do horizonte teórico-investigativo

O delineamento das perspectivas apresentadas permite abordar a experiência estética para além da produção de sentido, tornando ciente o relacionamento espacial que se tem com os objetos. Com este intuito, adotam-se as proposições de Gumbrecht (2014a) sobre a *Stimmung*, e sua leitura por Martoni (2015), empregando o termo como o modo de indicar o processo de construção técnica de um espaço-tempo à percepção, com vistas a compreender a modulação das disposições afetivas. Por isso, manter a

dimensão da *Stimmung* em diálogo com o campo do audiovisual abre caminhos singulares por impor uma não ruptura entre a experiência estética e a experiência histórica frente a um objeto, dado que não existe situação sem sua atmosfera própria, como afirma Gumbrecht (2014a): esse passado-tornado-presente permite ao indivíduo ser transportado por situações nas quais a sensação física torna-se inseparável da constituição psíquica, amplificando a impressão de completude que uma obra produz no decorrer da experiência que ela possibilita.

A invocação das *Stimmungen*, no decorrer do trabalho, permite alcançar algo negligenciado ou ao qual não se havia prestado atenção, mas que fez parte do presente que existiu nos ‘momentos de intensidade’³ dedicados à fruição. Apesar de todo o investimento teórico já destinado à obra de Andrei Tarkovski e cujo legado se reconhece, esta tese fomenta outras chaves para sua leitura, problematizando a noção do silêncio através da *Stimmung* e de suas aproximações à atmosfera.

Na tentativa de reunir tamanhas considerações e expandir o olhar sobre os objetos comunicacionais, organiza-se a pormenorização dos sete longas-metragens ficcionais de Tarkovski, através de dois eixos temáticos – ‘interioridades’ e ‘exterioridades’ – em auxílio à descrição dos fenômenos pretendidos. No primeiro deles, verificam-se as marcas do silêncio vinculadas a quatro personagens tarkovskianas: Ivan (*A infância de Ivan*, 1962), Andrei (*Andrei Rublev*, 1966), Maria (*O espelho*, 1975) e Stalker (*Stalker*, 1979). No segundo, examinam-se os silêncios, as sonoridades e as imagens que atuam na configuração do espaço cênico destas tramas, sobretudo em exemplos de *Solaris* (1972), *Stalker* (1979), *Nostalgia* (1983) e *O sacrifício* (1986). Através destes exemplos, explicita-se a atuação dos efeitos-silêncio para a constituição de atmosferas nos tópicos descritos.

Embora seja impossível dar conta das reais dimensões da *Stimmung* em uma obra, buscá-la implica descobrir os artefatos ou princípios ativos que a regem e entregar-se a eles, de modo afetivo e corporal, abordagem que tende mais ao comentário textual do que à interpretação, pois busca liberar o potencial do audiovisual para além de um sentido que a ele subjaz, permitindo ao espectador habitar mundos de sensações que remetem a entornos físicos, como ensina Gumbrecht (2014). A intenção de observar tal filmografia como uma série de atmosferas deve considerar ir *de* encontro ao exame exclusivo do enredo, pois estes níveis de significação interligam-se ao longo de

³ O termo ‘momentos de intensidade’ será pormenorizado no capítulo 2, através da perspectiva teórica de Hans Ulrich Gumbrecht.

múltiplas camadas, variadas e distintas, que afetam, simultaneamente, personagem e espectador; mas, ao mesmo tempo – e em cada momento –, deixam alguns elementos em suspenso enquanto outros se iniciam, como diferentes instrumentos de uma peça orquestral (GUMBRECHT, 2014a).

Com as intenções delimitadas, antecipa-se que, quando necessário, recorre-se aos recursos analíticos extraídos e adaptados de Jacques Aumont e Michel Marie (2010), sobretudo por entenderem cenas e sequências como as unidades narrativas e espaço-temporais mais aparentes no cinema narrativo-representativo e que reproduzem um universo mais facilmente isolável, o que auxilia no trabalho proposto. Para as questões relacionadas ao som, referenciam-se as contribuições de Michel Chion (1985, 1992, 2009, 2010, 2011) e, para as especificidades do silêncio, Paul Théberge (2008) que desmembrou os ‘silêncios relacionais’ como: silêncio diegético – aquele em que as sonoridades da diegese estão preenchidas por música ou outros sons não diegéticos; silêncio musical e silêncio de diálogos – aqueles designados devido à não inserção destes recursos em seu recorte. Contudo, diferente da taxionomia proposta por Théberge que auxilia na compreensão dos constituintes sonoros silenciados em determinado excerto fílmico, o presente texto aborda a presença dos elementos sonoros como marca de uma possível atmosfera silenciosa, ou seja, a atuação do som na configuração de uma impressão de silêncio, ultrapassando os silenciamentos lançados sobre dados elementos fílmicos.

Faz-se necessário, ainda, amplificar os esforços de Fernando Morais da Costa, pesquisador brasileiro que concentra o maior número de publicações dedicadas às questões do silêncio no cinema, como em *Se pouco se diz sobre o som, quem fala sobre o silêncio nos filmes?* (2004), no qual reafirma o espaço subalterno destinado ao silêncio nos estudos fílmicos, e em *Como soa hoje experimental?* (2011a), no qual trata dos usos do silêncio como ferramenta para tensionar os limites da experimentação na criação cinematográfica.

Quando for necessário recorrer à representação, esta será entendida conforme Jacques Rancière (2009, 2012, 2013) em seus três apontamentos para a obrigação representativa: 1) a dependência do visível em relação à palavra que se revela sob dois aspectos: uma operação de substituição, colocando diante dos olhos o que está distante no espaço e no tempo, e uma operação de manifestação que faz ver o que é intrinsecamente subtraído à vista, os mecanismos que movem personagens e acontecimentos; 2) a relação entre o saber e o não saber, entre agir e padecer, que faz da

representação um desdobramento ordenado de significações, entre o que se compreende ou se antecipa e o que advém de surpresa; 3) a ligação entre a questão empírica do público e da lógica autônoma da representação, que define determinada regulação de realidade (RANCIÈRE, 2012).

Como potencializadora de atmosferas de um objeto estético, a sala escura é abordada através dos tensionamentos entre as teorias de Steven Shaviro (1993), Robert Stam (2009), Jean-Louis Baudry (1983) e os estudos da pesquisadora Jennifer Barker (2009) que, em diálogo com a ‘visualidade háptica’ de Laura Marks, propõe um resgate das materialidades do cinema, isto é, as condições que envolvem a experiência cinematográfica, antes mesmo dos processos de racionalização e significação que tomam o espectador na fruição fílmica. Permanece para um fôlego posterior a ampliação destas possibilidades para além da sala de cinema, em que as múltiplas tecnologias do conforto íntimo do lar e seus novos dispositivos permitem distintas experiências frente a um filme.

A organização estrutural desta tese articula-se em quatro partes: a) O arcabouço teórico, b) Um percurso marcado pelo silêncio, c) Um ‘leve toque’ de Andrei Tarkovski; d) O silêncio atmosférico em Tarkovski. Na primeira, são apresentadas as proposições de Gumbrecht para a *Stimmung* e as dicotomias pertinentes entre os efeitos de presença e os efeitos de sentido em diálogo com os estudos advindos das ‘materialidades da comunicação’. Posteriormente, revisita-se o conceito de atmosfera cinematográfica cunhado por Inês Gil (2005) e propõe-se uma reflexão sobre os universos sonoros e imagéticos na sala de projeção e suas relações com o espectador.

No capítulo subsequente, ‘Um percurso marcado pelo silêncio’, examinam-se as distintas especificidades do silêncio, da linguagem das artes, com vistas aos efeitos de sua presença. Através da literatura especializada, discorre-se sobre as distintas experiências do espectador na sala escura em relação aos silêncios que a atravessam. Impulsionado por tais discussões, chega-se ao termo ‘efeito-silêncio’, pensando-o em uma cultura da experiência sensível, de contato substancial com as sonoridades e as visualidades, exemplificando-o, posteriormente, no interior da obra de Andrei Tarkovski.

Em ‘Um ‘leve toque’ de Andrei Tarkovski’, faz-se um investimento sobre a produção cinematográfica do diretor, evidenciando as marcas biográficas auxiliares à temática. Recordam-se ainda o contexto no qual foi concebida esta obra, visando amplificar aquilo que ela evoca.

Reserva-se ao capítulo ‘O silêncio atmosférico em Tarkovski’ à pormenorização necessária em exemplos extraídos da filmografia em análise, contemplando *A infância de Ivan*, *Andrei Rublev*, *Solaris*, *O espelho*, *Stalker*, *Nostalgia* e *O sacrifício*. A organização proposta comporta dois polos textuais, ‘interioridades’ e ‘exterioridades’, a partir dos quais se atenta para os efeitos-silêncio que operam na experiência frente aos filmes. O desconforto de discutir cenas fílmicas sem observá-las de imediato procura ser atenuado pela exposição, ao longo do texto, de imagens de *frames* que ilustram e recortam as discussões expostas.

Nas considerações, retomam-se algumas das questões levantadas no decorrer da tese para uma reflexão final, contemplando as articulações efetuadas entre a teoria e o objeto empírico da pesquisa, com as quais se julga oferecer uma contribuição original à reflexão sobre as marcas do silêncio em dada filmografia e seu lugar dentre as materialidades da comunicação, vencendo os desafios lançados por este trabalho.

2 O ARCABOUÇO TEÓRICO

Inicia-se pelo arcabouço teórico: a partir dele investigam-se as atmosferas e seus efeitos-silêncio em exemplos da filmografia de Andrei Tarkovski. Nesta sessão, investe-se sobre as materialidades da comunicação e as dicotomias entre a presença e o sentido, tendo como pano de fundo as proposições de Hans Ulrich Gumbrecht referentes à *Stimmung*, e recupera-se o conceito de atmosfera cinematográfica proposto por Inês Gil. Posteriormente, faz-se uma reflexão ante os cruzamentos do universo imagético e do universo sonoro, na sala de projeção, e suas relações com o espectador, em diálogo com diferentes autores. Com este capítulo, propõe-se o amparo teórico às seções subsequentes, por vezes, as introduzindo, por outras, as alicerçando.

2.1 Em busca de atmosferas: as proposições de Gumbrecht para a *Stimmung*

A *Encyclopédie* ou *dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* de Diderot e d'Alembert é um marco do iluminismo francês do século XVIII por sua obstinada busca pela organização do conhecimento. Para a constituição dos 71.818 verbetes, dispostos em 33 volumes, os editores contaram com a contribuição de diferentes autores, na tentativa de apresentar descrições unívocas dos objetos ou conceitos em causa e de que a obra, quando completa, fornecesse uma taxionomia do conhecimento sob três ramos principais: memória, razão e imaginação. Contudo, revelou-se que a multiplicidade de autores tornou as descrições contraditórias ou mesmo contrárias para muitos de seus temas, relativizando a tentativa de Diderot e d'Alembert de identificar uma única estrutura para o mundo das coisas e sua representação.

Em nenhuma outra época acreditou-se tão profundamente no poder do conhecimento quanto no Iluminismo. Os dicionários e as enciclopédias continham a expectativa utópica de que, um dia, alcançariam sua totalidade e esse seria o ponto de partida para engendrar novas instituições sociais e políticas, adequadas às necessidades da humanidade. Ao mesmo tempo, porém, começou-se a verificar que, apesar de baseados e orientados pelo ‘mesmo conhecimento’, os projetos para a produção dessas novas instituições não seriam sempre, nem naturalmente, convergentes.

Ao refletir e delinear algumas destas questões, norteadoras da formatação do conhecimento, Hans Ulrich Gumbrecht (2010) explica que essa nova visão moderna, em

que a cultura ocidental começa a redefinir a relação entre a humanidade e o mundo ao longo de séculos, pode ser descrita como uma interseção de dois eixos: um eixo horizontal, que coloca em oposição o sujeito – observador excêntrico e incorpóreo – e o mundo – um conjunto de objetos puramente materiais, que inclui o corpo humano; um eixo vertical: o ato de interpretar o mundo, por meio do qual o sujeito penetra sua superfície para extrair dele conhecimento e verdade, um sentido subjacente.

Para Gumbrecht, há uma série de situações e fenômenos culturais que ilustram essa transição da cosmologia medieval para o paradigma sujeito/objeto e para a hermenêutica como campo fundacional do mundo dito moderno. Contudo, foi no período iluminista que a produção de conhecimento transformou-se em condição para a aceitabilidade do próprio conhecimento, um passo decisivo no desdobramento destas implicações. Este momento histórico foi o ápice do olhar hermenêutico sobre o mundo e ainda não começara a sofrer a interferência de crises intrínsecas, que se desdobrariam posteriormente nos avanços do pensamento iluminista, dissolvendo a epistemologia na qual ele se baseou. Gumbrecht entende que ali o conhecimento tornou-se mais centrífugo do que se poderia esperar. Entretanto, o fascínio intelectual com o pensamento ‘materialista’ e até mesmo a emergência da estética como subcampo da filosofia, durante o século XVIII, indicam que, contrariamente às premissas do campo hermenêutico, a apropriação do mundo pelo corpo humano, ou seja, pelos sentidos, reaparecia, a partir de então, como alternativa epistemológica.

Paul Ricoeur (1988) explica que a hermenêutica teve sua origem nos estudos dos textos sagrados, com a tradução da Bíblia judaica para o grego, no início do século I, e no Direito. De modo natural, o significado do termo passou de uma exegese de caráter técnico à filosofia questionadora das possibilidades de compreensão, pois qualquer texto pode ser objeto de uma interpretação polissêmica e demanda, inevitavelmente, uma teoria de signos e de significações:

Se um texto pode ter vários sentidos [...] é preciso recorrer a uma noção de significação muito mais complexa do que a dos signos ditos unívocos que uma lógica da argumentação requer [...]. Por conseqüência, a hermenêutica não poderia permanecer uma técnica de especialistas [...], ela põe em jogo o problema geral da compreensão. Tanto mais que nenhuma interpretação notável pode constituir-se sem pedir empréstimos aos modos de compreensão disponíveis numa dada época: mito, alegoria, metáfora, analogia, etc. (RICOEUR, 1988, p. 6).

Para ele (RICOEUR, 1988), Wilhelm Dilthey⁴ foi o pensador que transformou a hermenêutica em uma disciplina com preocupações epistemológicas. No entanto, nesta empreitada pela fundamentação das ciências do espírito, a filosofia de Dilthey não pretendia seguir o modelo positivista. Muito pelo contrário, o filósofo alemão acreditava que a interpretação dos documentos fixados pela escrita era apenas uma província do domínio muito mais vasto da compreensão, a qual vai de uma vida psíquica a uma vida psíquica estrangeira. Assim, a compreensão passou a ser entendida por Dilthey como o ‘transporte’ entre duas vidas psíquicas. Ou seja: a interpretação do outro, seja por via dos signos escritos ou falados, sempre partirá, de um lado do empréstimo destes modos de compreensão disponíveis em uma dada época e, de outro, da própria experiência vivida (RICOEUR, 1988).

Tais considerações, mesmo em seu caráter breve, auxiliam a posicionar a preponderância do viés hermenêutico nos estudos realizados no campo da comunicação, como atestam Felinto e Pereira (2005), e o modo como este permanece enraizado em muitas abordagens, o que faz das materialidades da comunicação uma proposição para transpor esta prática:

Não obstante a contribuição de diversos pensadores que procuraram devolver à cultura essa dimensão material – uma linhagem rica na qual se destacam nomes diversos como Georg Simmel, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Harold Innis, Eric Havelock, Marshall McLuhan e Jacques Derrida – nossos discursos mais correntes ainda são, em boa medida, condicionados pelo paradigma hermenêutico. Mesmo no campo dos estudos de comunicação, que se apropriou largamente da herança desses pensadores preocupados com a materialidade da cultura, os modelos e modos de pensamento hermenêuticos parecem não ter perdido muito de sua força. Basta lembrar que metodologias essencialmente interpretativas, como a análise de conteúdo ou os estudos de recepção, continuam a constituir o grosso de nossas práticas epistemológicas (FELINTO; PEREIRA, 2005).

Com este horizonte delimitado, Gumbrecht torna-se um referencial valioso por acreditar que as materialidades da comunicação participam do processo de construção de sentidos das obras e, desse modo, influem, decisivamente, sobre um tipo de experiência sensível, dado que “todos os fenômenos e condições [...] contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 28).

⁴ DILTHEY, Wilhelm. *L'Édification du monde historique dans les sciences de l'esprit*. Paris: Cerf, 1988 *apud* RICOEUR, 1988.

Em seus textos, o autor não combate a hermenêutica, ao contrário, diz que os efeitos de presença não eliminam a produção de sentido, pois ambos se complementam. Ele, porém, pretende ultrapassá-la, investindo em uma perspectiva que contemple os suportes materiais das obras e não apenas seu sentido, dado que o relacionamento humano com os objetos, sobretudo com os artefatos culturais, nunca é apenas de atribuição de significado. Com isso, redime-se a alternância entre determinadas esferas, bem como a emergência do sentido e, acima de tudo, que a oscilação entre efeitos de sentido e efeitos de presença deixe de ser atribuída exclusivamente a uma ou a outra destas possíveis polaridades, vencendo a sensação de que já não se está em contato com as coisas do mundo, como delineado.

Um dos desdobramentos de suas proposições foi depositado na reintrodução da palavra *Stimmung* no debate estético contemporâneo – o que não ocorre de forma isolada (MARTONI, 2015) –, e sobre sua possibilidade de expandir o olhar sobre os objetos e os processos de fruição. Com este intuito, Gumbrecht revisita *Ser e tempo* (2006) de Martin Heidegger, em que *Stimmung* é descrito como parte integrante da condição existencial do ‘estar lançado’, fazendo dos ambientes e das atmosferas variadas e em constante mutação condicionantes ao comportamento e as sensações na existência do dia a dia, de modo que não se é livre para escolher. Na leitura do autor, Heidegger refere-se a *Stimmung* como ‘medo’ e ‘ira’, ‘esperança’ e ‘alegria’, ‘entusiasmo’, ‘ânimo’ e ‘tédio’. Ele declara que a análise desses diferentes ambientes conduz a uma compreensão particularmente profunda do ‘atirar-se’ da existência humana – ou seja, do situar-se entre as dimensões ‘extáticas’ do tempo: um futuro que nada tem a oferecer além do ‘nada’, e um passado que, como ‘tradição’, sempre limitou e determinou aquilo que se é capaz de fazer no presente. Para Gumbrecht (2010, p. 119), “Heidegger procura demonstrar como, de maneiras diferentes, todos [os vários *Stimmungen*] são constituídos por algo que pertence à dimensão existencial do passado”.

Em *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*, Gumbrecht (2014a, p. 150) retoma as ideias expostas por Heidegger e afirma que elas ecoam como “uma reação à atmosfera, ao clima, ao ambiente daquele tempo” – recordando que *Ser e tempo* data de 1926 e foi publicado no ano seguinte. Conforme ele, atrás do ‘ser’ de Heidegger, está a questão do ‘sentido do Ser’, o que haveria de caracterizar a filosofia do autor como disciplina ontológica, quando Heidegger descartou o esquema sujeito/objeto, o substituindo pela ideia de ‘ser no mundo’. Seu

conceito de ‘ser no mundo’ sublinha que o *Daisen* está situado em um ambiente concreto e está familiarizado com ele. Pelo entendimento do *Daisen* – ou seja, da existência individual como ser no mundo e, logo, da condição irreduzível de partilha da existência em outros seres humanos – os quais, por seu turno, são *Daisen* por direito próprio – Heidegger desenvolve a dinâmica do ‘cuidado’, que consiste, por exemplo, em modalidades diferentes de consideração pelos outros.

Para a investigação presente, a incorporação da *Stimmung* dá-se a partir do exercício sugestivo de Gumbrecht de aproximá-la à atmosfera e à ambiência, mesmo sendo *stimmung* uma palavra “muito difícil de traduzir” (GUMBRECHT, 2014a, p. 11). Para solidificar a invocação do termo, o autor recorre a um conjunto de palavras que o referenciam em outros idiomas, como as supracitadas *mood* e *climate* e as germânicas *stimme* e *stimmen* que, em sua semântica, aproximam-se do substantivo *stimme* – voz – e do verbo *stimmem* – ação de afinar um instrumento –, que auxilia no exercício. Segundo Gumbrecht (2014a, p. 12), “tal como é sugerido pelo afinar de um instrumento musical, os estados de espírito e as atmosferas específicas são experimentados num *continuum*, como escalas de música”. Dadas as perspectivas desta tese, interessa este componente de sentido que relaciona a *Stimmung* às notas musicais e à ação de escutar os sons. O sentido da audição é uma complexa forma de percepção que envolve todo o corpo e não apenas o ouvido interno e externo. A pele, como modalidade de percepção baseada no tato, é primordial para tais funções. Um som percebido é uma realidade física que acontece no corpo e, ao mesmo tempo, o envolve, de modo semelhante ao clima atmosférico. Por isso, Gumbrecht (2014a, p. 13) explica que “ser afetado pelo som ou pelo clima atmosférico é uma das formas de experiência mais fáceis e menos intrusivas, mas é, fisicamente, um encontro [...] muito concreto em nosso ambiente físico”.

Assim, ressalta-se que as atmosferas não existem de modo completamente independente dos componentes materiais das obras, pois estas afetam os ‘estados de espírito’ daqueles que as fruem, do mesmo modo que o faz o clima atmosférico. Trazer a *Stimmung*, sob o viés gumbrechtiano, ao contexto do cinema significa atender para a dimensão das formas que envolvem o espectador, catalisando as sensações interiores sem que as questões da representação sejam, necessariamente, preponderantes, pois, para ele (GUMBRECHT, 2014a, p. 14), “sem exceção, todos os elementos [...] podem contribuir para produzir atmosferas e ambientes”.

Hoje não existe situação sem sua atmosfera própria, sem seu ambiente “próprio”, o que significa que é possível procurarmos o *stimmung* característico de cada situação, obra ou texto. [...] O *stimmung* é explorado como categoria universal. Não há cultura nem época que não admita a questão universal das atmosferas e dos ambientes específicos (GUMBRECHT, 2014a, p. 20).

Por tais preceitos, aquilo que distingue a leitura voltada para a *Stimmung* de outros modos de interpretação é a indistinção entre a experiência estética e a experiência histórica. Um quadro, uma canção, uma sinfonia, convenções gráficas, um filme, qualquer uma dessas obras pode absorver atmosferas e ambientes e devolvê-las para uma experiência em um novo presente. Porém, sua dimensão, quer em termos estéticos, quer em termos históricos, depende da medida em que os próprios objetos operam essa absorção e da intensidade em que os atos de fruição e execução tornam essas atmosferas presentes novamente. Por isso, Gumbrecht não formula nem crê na impossibilidade de uma teoria geral acerca das condições necessárias à produção de *stimmung*, pois suas circunstâncias favoráveis podem ser cumpridas por meio de eventos variados. Entende-se, assim, que atmosferas e ambientes incluem a dimensão física dos fenômenos e pertencem à esfera da experiência estética e àquela parte da existência relacionada com a presença, pois: “a atmosfera de um determinado presente pode tocar-nos de maneira direta; ao mesmo tempo, sentimos que esse mundo e a sua atmosfera nunca se materializarão por completo, e nunca assumirão, para nós, uma forma definitiva” (GUMBRECHT, 2014a, p. 58).

A ardileza da tarefa proposta reside, justamente, na aventura frente ao silêncio, buscando, conforme as proposições apresentadas, apurá-lo como presença no interior de uma obra fílmica. Para tanto, procura-se estabelecer um diálogo com as diferentes teorias, sem que os processos de construção de sentido sejam preponderantes para seu entendimento. O desafio que se impõe é encontrar apontamentos para discuti-lo dentre os papéis que ele pode exercer em um mundo visto da perspectiva da cultura da presença, como aquela que destaca o estado fundante do silêncio como um *continuum* e que, por seus efeitos, alcança o espectador.

Através destas leituras, recorda-se o ensaio de Susan Sontag, *Contra a interpretação* (1987b) e seus possíveis enlaces com os pressupostos apresentados, já que a instrumentalização de Heidegger por Gumbrecht, defendendo uma relação com o mundo não interpretativa, corporal e pré-hermenêutica e diferenciando uma sociedade de sentido de uma sociedade de presença, leva a acreditar que os diferentes ambientes e

atmosferas dependem de diferentes configurações, que ocorrem entre horizontes do passado e do futuro. Deste modo, as *Stimmungen* do passado ainda podem atingir os indivíduos de modo direto e sem mediação, desde que se esteja aberto a isso, pois elas podem ultrapassar as barreiras da interpretação hermenêutica, assim como as sensações evocadas pelas primeiras linhas desta tese.

Este olhar às atmosferas tem mobilizado diferentes autores e uma pluralidade de vieses nas discussões que envolvem música, pintura, literatura e cinema, buscando os modos de descrever, analisar, ou, no mínimo, atentar a estes fenômenos, como propõe Martoni (2015). Nesta perspectiva, são notáveis os esforços movidos frente a uma terminologia que consiga engendrar estas dimensões e os afetos por elas provocados. Na tentativa de avançar sobre tais potencialidades, se oferece o entrelaçamento entre a *Stimmung* e a cinematografia, sem perder de vista as questões que envolvem as materialidades da comunicação e as impressões que emergem dos efeitos impulsionados pelo silêncio, em exemplos da filmografia de Andrei Tarkovski.

2.2 As ‘materialidades da comunicação’ e a revisão das práticas

‘Materialidades da comunicação’ – sintagma utilizado para denominar as construções efetuadas por pesquisadores do departamento de literatura comparada da Stanford University, traduz uma epistemologia que não é absolutamente nova, mas que procura encarar de maneira renovada uma noção bastante tradicional, conforme Erick Felinto (2001). Para ele (FELINTO, 2001), a abordagem estimulada pelos estudos filiados a este pensamento atenta à necessidade da presença de um suporte material para que um ato de comunicação se efetive:

Que os atos comunicacionais envolvam necessariamente a intervenção de *materialidades*, *significantes* ou *meios* pode parecer-nos uma ideia já tão assentada e natural que indigna de menção. Mas é precisamente essa naturalidade que acaba por *ocultar* diversos aspectos e conseqüências importantes das materialidades na comunicação – tais como a ideia de que a materialidade do meio de transmissão influencia e até certo ponto determina a estruturação da mensagem comunicacional (FELINTO, 2001, p. 3).

Um dos principais articuladores de tais proposições é Hans Ulrich Gumbrecht, radicado nos Estados Unidos desde 1989, onde, ao lado de pensadores como Jeffrey Schnapp, Niklas Luhman, Friedrich Kittler e David Wellbery, delineou o esboço de um

programa de pesquisas que já havia adquirido forma na coletânea de artigos publicada em 1988, na Alemanha, *Materialität der Kommunikation*, eco da série de colóquios organizados por ele em Dubrovnik, Croácia, entre os anos 1981 e 1989, nos quais se discutiram as noções de transdisciplinaridade e das materialidades dos meios de transmissão da mensagem literária. Segundo Rocha (1998), o aporte oferecido pela teoria sistêmica de Niklas Luhmann, que contribui para a investigação das condições de constituição do sentido ao invés de privilegiar a decodificação de um sentido já dado, forneceu a Gumbrecht o instrumental necessário para levar adiante a pergunta acerca da importância da materialidade dos meios de comunicação, uma vez que a emergência do sentido somente ocorre através do concurso de formas materiais.

Dentre as referências que impulsionaram este olhar, estão Derrida, Marshall McLuhan e Walter Benjamin. Derrida (1973) ofereceu um aporte sobre a história do pensamento filosófico do Ocidente, através de um processo de precedência indevida do inteligível sobre o sensível, do significado sobre o significante. Por meio de uma ‘metafísica da presença’, o espiritual é valorizado em detrimento da corporalidade e o material desqualificado como obstáculo ao sentido. A materialidade aparece ali sob a denominação de *écriture*. Derrida adverte não haver signo linguístico antes dela, ou seja, o significante – material – é anterior, não temporal, mas ontologicamente ao significado, tornando-se um articulador fundamental, como observa Felinto (2001). McLuhan (2008), encontra-se no seio desta teoria que se discute como uma antropologia voltada ao estudo da interação entre os sujeitos e as tecnologias que desenvolvem. Contudo, em McLuhan, a intuição sobre os meios de comunicação como extensões do homem, próteses destinadas a expandir as capacidades de seus vários membros, não chega a ser elevada ao *status* de um paradigma de pesquisa normalizado, pretensão alimentada precisamente pelos estudiosos das materialidades da comunicação (FELINTO, 2001). Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin (1987) explica que os dispositivos técnicos modificaram a percepção sobre a realidade, que foi subvertida por ela, isto é, o artista torce a matéria expressiva, a fim de oferecer uma experiência sensorialmente distinta daquela com a qual se está habituado. Tal perspectiva motivou o imaginário de que os dispositivos técnicos poderiam se constituir como forma de interação entre o material e o espectral, o que impôs diferentes vieses para a relação entre experiência e percepção.

Se a proposta comum é pensar os sentidos como instâncias autônomas, passíveis de afetação conforme a especificidade, a intensidade e a frequência de estímulos que

confrontem, recorda-se ainda a perspectiva de Kracauer (2009) que toma o corpo como um sistema em permanente transformação, gerando demandas específicas à cultura, na medida em que se transformam. Deste modo, torna-se possível aferir que a natureza da experiência humana altera-se significativamente pela saturação do sistema perceptivo, imerso no novo ambiente metropolitano, fazendo do corpo não apenas um objeto acossado pelas novas tecnologias de transporte, de trabalho, de entretenimento e de comunicação, mas também um agente que intervém no curso das práticas culturais.

Felinto (2001) auxilia nesta visada, ao considerar o corpo como um importante elemento de materialidade na reflexão sobre os atos comunicacionais. É ali que Pfeiffer (1994, p. 6) define que “a comunicação é encarada menos como uma troca de significados, de ideias sobre [algo], e mais como uma performance posta em movimento por meio de vários significantes materializados”. Trata-se, assim, de uma empresa epistemológica essencialmente preocupada com “as potencialidades e pressões da estilização que reside em técnicas, tecnologias, materiais, procedimentos e *meios*” (PFEIFFER, 1994, p. 6).

Foi neste terreno que Gumbrecht percebeu as possibilidades de considerar a obra literária desde um contexto mais amplo, envolvendo suas relações com os receptores, as condições históricas e materiais e a própria materialidade do objeto, apostando no corpo como um elemento de destaque para os atos comunicacionais. Através destas prerrogativas, faz-se coro ao pensamento do citado autor, sublinhando que toda e qualquer obra emerge de um solo, de um gesto, de expressões. Surge e contém uma presença, de modo que esta seria um campo de manifestação das obras de arte que escapa à cisão representacional, pois elas não representam uma realidade que lhes seja exterior, tampouco se reduzem à materialidade de seus artefatos técnicos: toda obra existe como presença e assim afeta aquele que a frui. A experiência estética passa, portanto, a ser considerada como um movimento, ou uma interferência, entre os efeitos de presença e os efeitos de sentido e está envolvida em uma atmosfera que lhe confere contorno e tom. A perspectiva de Gumbrecht (2010) trazida a esta investigação proporciona captar esta presença e a atmosfera que animam as obras, analisando suas latências, ideias e atmosferas no presente.

Para o desenvolvimento de tais pretensões, tem-se como fundamento as explanações de Guimarães e Leal (2008), sugerindo que a experiência estética ocorre como consequência do contato com determinados objetos e exige mobilização sensorial e fisiológica do corpo humano. Ela é uma atividade prática, intelectual e emocional. É

um ato de percepção que envolve interpretação, repertório, padrões. Ela existe em função de um objeto, cujas materialidade e condições de aparição, de circunscrição histórica e social não são indiferentes. Neste entremeio, Felinto e Müller (2008) dizem que:

É preciso esclarecer, porém, que a tradição materialista sempre foi minoritária em relação ao que Gumbrecht denomina “paradigma hermenêutico”. De fato, a história das ciências humanas, significativamente traduzidas em alemão com o termo *Geisteswissenschaften* (ciências do espírito), é marcada pelo domínio de um saber no qual imperam as práticas interpretativas. Todo texto ou fenômeno é encarado como objeto a ser interpretado. A interpretação é o encontro de um espírito com a imaterialidade do sentido. Em tal esquema, o papel do suporte material é apenas o de constituir um requisito anódino necessário à veiculação do que é realmente essencial: o significado. Nesse sentido, um pensamento como o de Derrida adquire enorme importância, já que ele busca precisamente recuperar o rastro do significante, a dimensão material da escrita, por exemplo, quase sempre esquecida em favor da voz e sua proximidade ao espírito. A adoção de uma perspectiva não-hermenêutica significa, antes de tudo, vencer as resistências humanistas que nossa tradição hermenêutica desenvolveu ao longo de vários séculos. Pois o não-hermenêutico implica um deslocamento radical do sujeito, agora não mais o centro do mundo e das significações (FELINTO; MÜLLER, 2008, p. 6).

Ao contrário do que possa parecer, sugerir a constituição de um campo não hermenêutico, ou seja, um campo de conhecimento no qual o sentido não é mais uma instância absolutamente determinável nem sequer a preocupação primeira, não é o mesmo que declarar o fim da interpretação e propor sua substituição por um novo paradigma, no qual o sentido desaparece de todo, pois isto representaria a troca de um sistema totalizante por outro, como alerta Gumbrecht (2010). A teoria das materialidades da comunicação impõe-se como uma perspectiva alternativa, que questiona a primazia conferida ao sentido e ao espírito na tradição intelectual do Ocidente, e não como um substitutivo ao paradigma hermenêutico. Em outras palavras, o que se sugere é procurar entender como o sentido pode se constituir a partir do não sentido, deslocando a atenção do sentido como algo pré-dado e à espera do ato interpretativo. Desse modo, os fenômenos comunicacionais passam a ser definidos pela relação entre o significado e tudo aquilo que é excluído do campo da significação e não por aquilo que significam.

Ainda que bem delineada em suas aspirações, descrever o campo de aplicabilidade desta perspectiva se mantém como uma tarefa complexa: não existe um objeto definido e recortado a ser esquadrihado pelos métodos dos pesquisadores. Assim como Gumbrecht, Felinto (2001) diz que todo objeto cultural aparece como passível de investigação do ponto de vista de sua materialidade expressiva. Em lugar de buscar a definição de um objeto de estudos específico – problema que, aliás, parece preocupar os teóricos da comunicação em tempos recentes –, a teoria das materialidades aplica os mesmos princípios a diferentes objetos, como fizeram Gumbrecht (2014a), Müller (2013) e Martoni (2015), por exemplo. O que importa aqui não é essencialmente a natureza, o estatuto ontológico do objeto, mas a busca de um novo modo de encarar os objetos culturais. Para Felinto (2011), esta perspectiva abre-se como uma disciplina legitimamente transdisciplinar, dado que qualquer campo do conhecimento – filosofia, literatura, comunicação – pode ser pensado a partir do horizonte das materialidades, sendo que nenhum desses campos pode aparecer como isolado, como um espaço epistemológico puro que não seja atravessado por forças e materiais advindos de diversos outros espaços.

Uma reflexão frente às materialidades da comunicação visa deslocar o foco tradicional de dadas investigações da busca do sentido para a determinação das condições que permitem sua emergência. É verdade que não se está cercado por métodos eficazes para aferir o impacto das materialidades tecnológicas nas subjetividades, mas um simples olhar diferenciado, uma atenção específica sobre o tema da materialidade já é um movimento importante no âmbito das ciências humanas. Esta possibilidade faz-se reflexo do interesse histórico não apenas pelos temas do corpo e da materialidade, mas também pelas diferentes condições sociais e culturais da produção dos discursos, que faz com que a noção de contextos históricos, tecnológicos, materiais passe a adquirir uma relevância inaudita, como expõem Felinto e Müller (2008).

2.2.1 Um par entrelaçado: os efeitos de presença e os efeitos de sentido

Observar o silêncio como presença requer referenciar as perspectivas de Gumbrecht (2010) outra vez, tendo em vista que, para ele, a atribuição de sentido a algo presente, isto é, formar uma ideia do que esse algo pode ser em relação ao próprio ser, atenua seu impacto sobre o corpo e ante os sentidos. Por isso, Gumbrecht busca desafiar uma tradição largamente institucionalizada nas Humanidades, segundo a qual a

interpretação, a identificação e/ou a atribuição de sentido tornaram-se a prática nuclear, e, em seguida, imaginar terrenos conceituais alternativos, não hermenêuticos e não metafísicos, que introduzam, no cerne dessas mesmas ciências, aquilo que o significado não pode transmitir. Salienta-se que o autor não condena nenhum modo de relação com o mundo que tome o sentido como ponto de partida. Ao contrário, o que ele defende é uma relação com as coisas do mundo que possa oscilar entre estas dimensões.

À luz de Gumbrecht (2010), objetos podem estar ‘presentes’ ou ‘ausentes’ para os indivíduos e, se estiverem ‘presentes’, eles estão ou mais próximos ou mais distantes dos corpos. Deste modo, sem associar nenhuma outra implicação a estes conceitos, assume-se ‘presença’ como uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Algo presente deve ser tangível, o que implica, inversamente, poder ter impacto imediato nos corpos. O segundo conceito que auxilia nesta discussão é o de ‘produção’, utilizado pelo autor conforme sua raiz etimológica – do latim *producere* –, fazendo alusão ao ato de ‘trazer para diante’ um objeto no espaço e não à fabricação de artefatos ou de material industrial. Sob esta perspectiva, ‘produção de presença’ direciona para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos presentes sobre corpos humanos.

De acordo com a teoria elencada, que procura desvencilhar-se da compreensão totalizante da hermenêutica, é possível aventurar-se por outros caminhos para se referir aos objetos, dado que as novas configurações da autorreferência, advindas do Renascimento, exemplificadas anteriormente, lançaram o mundo como uma superfície a ser interpretada. Desde então, o homem tornou-se excêntrico a ele, diferentemente das predominâncias da Idade Média cristã, quando ele se via como uma parte resultante da criação divina:

Interpretar o mundo quer dizer ir além da superfície material ou penetrar nessa superfície para identificar um sentido (isto é, algo espiritual) que deve estar atrás ou por baixo dela. Torna-se cada vez mais convencional pensar o mundo dos objetos e do corpo humano como superfícies que ‘exprimem’ sentidos mais profundos (GUMBRECHT, 2010, p. 47).

Félix Guattari (1992) explica que a força do paradigma estético está latente desde o Renascimento, mas tenderia a se tornar dominante na contemporaneidade devido às propriedades de transparência ou transversalidade entre as várias camadas da experiência. Guattari (1992) propôs um projeto estético/pragmático, através do qual os

comportamentos e modos de organização sociais, as práticas artísticas, amorosas, os conhecimentos religiosos, as ideologias, filosofias, ciências e teorias de qualquer gênero se vinculariam aos fluxos econômicos, técnicos, políticos e libidinais — com seu funcionamento maquínico, que, por sua vez, se conectam à memória e ao imaginário das máquinas técnicas e sociais. Para ele, esses vetores se articulariam em diferentes direções, não havendo instâncias determinantes e instâncias determinadas, pois todas as dimensões interagiriam com efeitos diversos em casos distintos.

Segundo Gumbrecht (2010), a autorreferência humana predominante, em uma cultura de sentido, é o pensamento e, em uma cultura de presença, é o corpo, pois, de fato, está no mundo e é parte dele, em sentido espacial e físico. Um olhar que contemple esta dimensão da presença dá às coisas do mundo algo que lhes é inerente e não apenas o sentido a elas conferido por meio da interpretação, visto que o homem considera seu corpo uma parte integrante de sua existência. O conhecimento, em uma cultura de sentido, só pode ser legítimo se tiver sido produzido por um sujeito no ato de interpretar o mundo, diferentemente daquilo que ocorre em uma cultura de presença, na qual ele é legítimo quando for conhecimento tipicamente revelado por deus (es) ou por outras variedades daquilo que se pode descrever como ‘eventos de autorrevelação do mundo’. O autor ainda destaca uma segunda alteração em relação à Idade Média, a sugestão de que a figura humana, em sua excentricidade relativa ao mundo, é uma entidade intelectual e incorpórea. Lógica binária que atribui ao corpo um lugar ao lado dos objetos do mundo, pois o pensamento medieval acreditava na ‘inseparabilidade’ entre espírito e matéria, em todos os elementos da criação divina. Só quando o sujeito, aos poucos, estabeleceu para si um papel ativo, implicando a capacidade e o direito de produzir novos conhecimentos, tornou-se possível acumular e, em última análise, ampliar a quantidade de conhecimentos disponíveis. Acoplada a essa nova autoatribuição, apareceria, porém, a ideia do querer e a capacidade de transformação. Até então, as mudanças eram habitualmente entendidas como decorrentes de intervenções humanas moralmente condenáveis na ordem divina ou como o justo castigo de Deus, pois “um sujeito que acredita ser capaz de produzir conhecimento também se sentirá capaz de ocultá-lo e manipulá-lo” (GUMBRECHT, 2010, p. 49).

Tem-se então que, em culturas de sentido, a forma predominante da autorreferência humana corresponde ao esboço sujeito-subjetividade, isto é, remete a um observador incorpóreo que, de uma posição de distância diante do mundo dos objetos, atribuirá significados a esses objetos. Uma cultura de presença integra

igualmente as existências espiritual e física à sua autorreferência e tem, no homem, parte do mundo dos objetos do qual não está ontologicamente separado.

Para este estudo, a relevância desta discussão reside na problematização oferecida aos diferentes meios – e suas diferentes materialidades – e em como estes afetam o sentido que transportam, já que Gumbrecht não crê que um complexo de sentido possa estar separado de sua medialidade. De certo modo, o que o movimento das materialidades da comunicação efetuou foi recuperar algumas das questões abandonadas pelo domínio absoluto do sentido, o que se reflete, por exemplo, na ausência de conceitos que até pouco tempo pairava sobre este fim. Em virtude disso, as dicotomias entre as culturas de presença e as culturas de sentido são flexionadas através do princípio de que todas as culturas e objetos culturais podem ser analisados como configurações de efeitos de sentido e de efeitos de presença, embora suas diferentes semânticas autodescritivas acentuem, com frequência, apenas um ou outro aspecto:

falar de ‘produção de presença’ implica que o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade. Pode ser mais ou menos banal observar que qualquer forma de comunicação implica tal produção de presença; que qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, ‘tocará’ os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados - mas não deixa de ser verdade que isso havia sido obliterado (ou progressivamente esquecido) pelo edifício teórico do Ocidente desde que o cogito cartesiano fez a ontologia da existência humana depender exclusivamente dos movimentos do pensamento humano. Inversamente, e de um ponto de vista epistemológico, isso também queria dizer que quaisquer posições filosóficas e teóricas que criticassem a rejeição cartesiana do corpo humano como *res extensa* e, com isso, criticassem a eliminação do espaço poderiam tornar-se fontes potenciais de desenvolvimento da reflexão sobre a presença (GUMBRECHT, 2010, p. 38).

Em virtude disso, deseja-se trazer esta discussão para fora do paradigma sujeito/objeto – ou de sua influência predominante, mesmo sem oferecer uma crítica à sofisticada e autorreflexiva arte da interpretação que as Humanidades há muito instituíram. Nesta perspectiva, valer-se de tais considerações oportuniza um olhar diferenciado às configurações que emergem do objeto de estudo, buscando o equilíbrio entre seus efeitos, pois, para a experiência cinematográfica, como experiência estética, eles permanecem oscilantes e indissociáveis.

2.3 A atmosfera cinematográfica

No prefácio *Pour l'atmosphérique* da edição francesa de *Goût et atmosphere* (1983) de Hubertus Tellenbach, Yves Pélicier afirma que a atmosfera é algo que precisa ser compreendido, embora sua exatidão não pertença a um repertório de signos organizados ou a uma configuração determinada, mas ao reflexo dos múltiplos índices oferecidos por uma situação. Seriam, assim, os afetos e as sensações que a tornam perceptível, pois ela é sua expressão, consciente ou inconsciente. Oferecida esta prerrogativa, busca-se desdobrar a questão da atmosfera desperta durante a fruição fílmica, revisitando os trabalhos de Inês Gil (2005) e Alex Sandro Martoni (2015), direcionando para o repertório de elementos que, em dados momentos, criam a sensação de silêncio na filmografia de Andrei Tarkovski e constituem aquilo que aqui se passa a chamar de 'efeito-silêncio'.

Segundo a pesquisadora portuguesa Inês Gil (2005), ao sentar-se em sua poltrona, frente às imagens em movimento e sincronizadas ao som, o espectador é tomado por uma gama de sensações decorrentes da atmosfera cinematográfica, não restrita a seus vínculos com o filme, mas estendida àquele espaço e a todos os seus aparatos. Para esta autora, a atmosfera toca profundamente os afetos e, embora ela esteja por toda a parte, defini-la é uma tarefa difícil.

Na tentativa de vencer este obstáculo, Gil (2005) ensina que a atmosfera cinematográfica é um sistema de forças visíveis e invisíveis que resulta em um campo energético, expresso a partir de um ou vários corpos ou situações e em contextos determinados e caracterizada pela natureza, ritmo e pelas relações emergidas de tais forças. As sensações e os afetos desencadeados por ela é que a tornam perceptível, pois ela emerge da relação entre o indivíduo e o mundo, presente, sobretudo, na arte e seus meios, não sendo um acaso ser ela associada “à noção de *stimmung*” (GIL, 2005, p. 18).

No desenvolvimento de suas considerações, Gil (2005) recorda das propriedades mencionadas pelo filósofo português José Gil (2004)⁵, quando discutiu a atmosfera na dança: presença, densidade, viscosidade, dinamismo, mudez, exterioridade e iminência. Após desenvolver cada uma delas, Inês Gil reconduz à sala de projeção, propondo a constituição da atmosfera, através de uma série de elementos, uma contingência de 'subatmosferas' que, interligadas, auxiliam na construção da atmosfera cinematográfica.

⁵ GIL, José. **Movimento total, o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004 *apud* GIL, 2005.

Em sua teoria, é a atmosfera que caracteriza e atribui propriedades, qualidades e intensidades aos fatos cinematográficos, emergida ou fabricada através da direção de atores, do trabalho de luz ou do som, da utilização do fora de campo, da profundidade e do enquadramento.

Embora a atmosfera cinematográfica configure-se como um elemento de corpo inteiro, de propriedades e absoluta, no avanço de sua tese, Gil (2005) propõe a observação de uma atmosfera intrínseca ao filme e outra, estabelecida entre o espectador e a representação projetada, isto é, a atmosfera fílmica e a atmosfera *espectatorial*. Na investigação presente, esta especificação não é levada adiante, dado que a adoção de tal taxionomia poderia isolar fenômenos julgados inseparáveis para a perspectiva proposta⁶. Ainda assim, o modelo do qual a autora vale-se para discutir os elementos fílmicos que configuram a atmosfera cinematográfica mantêm-se alinhados a este estudo, compreendendo quatro princípios fundamentais: as considerações dramáticas, a representação visual, os elementos sonoros, os constituintes plásticos. Este último refere-se à forma da imagem fílmica, ao enquadramento, aos movimentos de câmera e ao tratamento cromático.

Outro autor que contribui para o desvelamento das atmosferas é Alex Sandro Martoni, que, em sua tese *Lendo ambiências: o reencantamento do mundo pela técnica* (2015), oferece reflexões que conectam as materialidades da comunicação aos processos de construção de sentidos das obras de arte. Para tanto, Martoni vale-se de um conjunto heterogêneo de objetos: a canção *Penny de Lane*, dos The Beatles; o conto *São Marcos*, de Guimarães Rosa; o conto *A queda da casa de Usher*, de Edgar Allan Poe e suas respectivas versões, em áudio, interpretada por Vincent Price, e para o cinema, realizada por Jan Švankmajer⁷ e a adaptação cinematográfica do *Fausto* de Goethe, dirigida por Aleksandr Sokurov.

Através destas obras, Martoni busca responder como a técnica opera sobre a própria estrutura da experiência estética e cultural. Para tanto, evoca o conceito de *Stimmung* como forma de indicar uma dimensão da experiência estética para além do plano hermenêutico, visando a uma espécie de lógica das sensações. Com isso, infere as potencialidades do sujeito no âmbito da técnica como uma experiência de

⁶ Esta discussão ganhou corpo após os debates que sucederam a apresentação de meu trabalho ‘A construção da atmosfera silenciosa de *Stalker* de Andrei Tarkovski’, na XVIII SOCINE, realizada em outubro de 2014, na cidade de Fortaleza/CE, e consolidou-se nas trocas de *e-mails* com Alex Sandro Martoni, nos meses que antecederam sua defesa de tese, à qual tive a oportunidade de assistir, na Universidade Federal Fluminense (UFF), no primeiro semestre de 2015.

⁷ *Zánik domu Usheru*, Jan Švankmajer, 1980.

‘reencantamento do mundo’, que, de certo modo, não se mostra tão distante de procedimentos místicos como a magia.

Tomando *Fausto* de Sokurov como referência, Martoni (2015) questiona sobre como o filme deflagra um tipo de experiência no espectador que a recepção crítica chamou de claustrofóbica, atordoante e alucinante. Através da cena de abertura, o autor entende que há algo, no próprio regime das materialidades, que influi diretamente na natureza da experiência espaço-temporal que a técnica produz sobre o espectador. Ao invés de elaborar categorias para avaliar o filme como atmosférico ou não, Martoni acredita ser mais produtivo pensar em como os elementos próprios à materialidade do filme – o ritmo, o figural e o acústico – participam do modo como os afetos são encenados e, conseqüentemente, da construção de sentidos.

Com os pressupostos afirmados, corroboram-se as discussões de Martoni (2015) em sua delimitação pelo que vem a ser a materialidade fílmica, isto é, a compreensão dos elementos que não se situam no plano hermenêutico, ainda que, de alguma forma, influam sobre o modo como se percebe um filme: o plano, a textura, a cor, o ritmo, a fotografia, a composição, o som, o silêncio, etc. Torna-se, assim, inevitável mencionar autores advindos dos estudos de cinema que tangenciam esta perspectiva, como Hugo Münsterberg (1970)⁸, que pensa o filme como uma psicotécnica que ataca e modifica os estados psicológicos inconscientes do espectador através de meios técnicos; Friedrich Kittler (1986; 2016) e as referências à experiência frente aos aparelhos; Vivian Sobchack (1992), que enfrenta o processo de corporificação dos movimentos do aparato pelo espectador. Portanto, ainda que outros meios alcancem efeitos específicos, quando se faz referência àquilo que é próprio à materialidade do filme, pensa-se na sobreposição das pistas, no ritmo da imagem em movimento, nas sonoridades e nos silêncios, dentre outros fenômenos que ocorrem em um espaço tecnicamente preparado, a sala de cinema.

A proposta de Martoni (2015) acerca das especificidades do filme aproxima-se, de certo modo, aos princípios constituintes da atmosfera cinematográfica mencionados por Inês Gil (2005), pois a representação impõe-se para a expressão das relações

⁸ Sobre a tese de Hugo Münsterberg (1970), a qual é explicitada por exemplos provindos do espaço de ação dos truques cinematográficos e dos processos de montagem, faz-se necessário destacar que ela trata dos efeitos do *close*, do *flashback*, do *flashforward* e do *shot reverse shot* sobre o espectador, pois todos estes efeitos corresponderiam, sob a ótica proposta, a atos psicológicos durante o ato inconsciente e incontrolável de assistir. Conforme Kittler (2016), em 1916, quando Münsterberg escreveu seu livro, as tecnologias destacadas já se encontravam desenvolvidas e serviram como modelo para a fisiologia e a psicologia.

estabelecidas entre os personagens e o espaço na qual eles se encontram: “a atitude corporal e as expressões faciais traduzem uma multiplicidade de afetos, quer sejam evidentes ou extremamente sutis. Tudo dependerá do enquadramento...” (Gil, 2005, p. 101). Sobre isto, a autora explana que:

O cinema dos primeiros tempos era, como o nomeia Béla Balázs, um ‘teatro fotografado’. Ao contrário da representação teatral, a representação cinematográfica era muda. As palavras eram substituídas pela pantomima e a sutileza das expressões começou a afirmar-se através da utilização dos planos aproximados que gradualmente permitiam ao ator deixar de exprimir os afetos através de gestualidade demasiado exagerada. [...] a cena era filmada de frente, em plano geral, sem movimento de câmara. Os atores deviam gesticular de modo que a sua interpretação fosse compreendida pelos espectadores. [...] A procura ‘de quase imobilidade’ e da sobriedade na representação do ator foi o primeiro passo na elaboração de uma atmosfera mais sutil (GIL, 2005, p. 103).

Conforme anunciou Inês Gil (2005), o enfrentamento da atmosfera de um dado filme requer a observação do plano, o mapeamento de seus elementos e da relação que se estabelece entre eles. Além da *mise en scène*, o enquadramento, que condensa os limites do acontecimento, impõe um fragmento de espaço delineado por determinado ponto de vista não restrito a circunscrever a representação, uma vez que estabelece relações com seu exterior. Um autor caro a Gil é Eric Rohmer, que entende a construção de atmosferas desde a entrada de objetos no espaço fílmico, contaminando-o e produzindo novas impressões:

Um plano de *Murnau* não se apresenta como a expressão de algo, mas um campo aberto a esta expressão, um fragmento de espaço vazio que o acontecimento se prepara para mobiliar, quer de repente, como no caso dos aparecimentos mefistofélicos, quer gradualmente, como a célebre entrada em campo da embarcação de *Nosferatu*, ou a nuvem soprada por Mefistófeles por cima da cidade. E esta chegada progressiva, esta maneira do mal se espalhar como uma gangrena e de conquistar toa a superfície do campo, vai criar uma certa angústia por causa do seu total controle do espaço (ROHMER, 1977⁹, p. 102 *apud* GIL, 2005, p. 132).

Neste entremeio, também poderiam ser mencionados, como referência, os diferentes graus de sensibilidade vinculados à materialidade da imagem, como aqueles

⁹ ROHMER, Eric. **L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau**. Paris: Union Générale d'Éditions, 1977 *apud* GIL, 2005.

produzidos por um filme em 35 mm e de maior definição em relação a outro em 16 mm, dado que a textura da imagem é proporcional à qualidade de seu grão: “o grão da imagem cinematográfica é um grão fino, atmosférico, expondo à luz as diferentes texturas da pele, dos tecidos, da pedra, das peles animais, das cortiças, do polimento do metal e dos líquidos, das fumaças, etc.” (BONITZER, 1999¹⁰ *apud* GIL, 2005, p. 138, tradução nossa). Em virtude de tamanhas especificidades engendradas para a conformação de atmosferas, é possível afirmar que a sala de projeção, como espaço de fruição, é também e por si só, criadora de atmosferas, embora, no decorrer desta tese, não se aprofunde tal temática. As tecnologias que a envolvem e atuam na inscrição dos sentidos no espectador já operam na configuração das experiências do público mesmo antes da exibição de um filme, o que, de certo modo, remete a Kracauer (2009), quando comenta que os grandes cineteatros berlinenses da década de 1920 não se limitavam ao filme, mas abrangiam um conjunto de experiências:

Refletores irradiam suas luzes pelo ambiente, salpicando os alegres penduricalhos ou choviscando através de cachos de vidro colorido. A orquestra se afirma como poder autônomo, sua música é apoiada pelos responsórios da iluminação. Toda sensação recebe a sua expressão sonora e o seu correspondente valor cromático dentro do espectro. É um caleidoscópio ótico e acústico, ao qual se une o jogo cênico dos corpos: pantomima, balé. Até que, ao final, baixa a superfície branca da tela e os acontecimentos do palco transformam-se inadvertidamente na ilusão bidimensional (KRACAUER, 2009, p. 344).

Acerca das possibilidades advindas dos alto-falantes, faz-se necessário recordar que o advento do cinema sonoro conferiu ao som uma dimensão particular na constituição de atmosferas no interior da sala de projeção. A música de fosso¹¹, por exemplo, em seu caráter extradiegético, passou a atuar como uma extensão virtual da representação, característica advinda de sua utilização no cinema clássico, cuja presença possibilitou a criação ou a acentuação de determinadas ambiências. Tarkovski, por exemplo, valeu-se do som na construção de um mundo espiritual invisível, manifesto pela coexistência de sons perceptíveis pelo espectador, mas cujas fontes não coabitam o mesmo espaço, como exemplifica a água que teima em correr durante as memórias de

¹⁰ BONITZER, Pascal. *Le Champ aveugle: essais sur le réalisme au cinéma*. Paris: Éditions des Cahiers du cinéma, 1999 *apud* GIL, 2005, p. 138.

¹¹ ‘Música de fosso’ e ‘música de tela’ são denominações cunhadas por Michel Chion (2011) para se referir à posição de emissão da música que se combina com a imagem: ‘música de fosso’ corresponde àquela que acompanha a imagem a partir de uma posição *off*, fora do local e do tempo da ação; ‘música de tela’ corresponde àquela emanada de uma fonte situada direta ou indiretamente no lugar e no tempo da ação.

Gorchakov, em *Nostalgia*, ou as ‘ruidosidades’ da Zona, em *Stalker*. Por isso, Truppin (1992) afirma que os elementos sonoros em Tarkovski permitem viajar pelas múltiplas camadas da experiência, ajustadas e lançadas em uma continuidade linear entre o espaço e o tempo e que fundem todos os elos da representação.

Por meio deste arcabouço teórico, busca-se situar o silêncio em dada filmografia, fomentando uma abordagem vinculada às perspectivas advindas das materialidades da comunicação. Para o desvelamento destas atmosferas, considera-se ainda outros aportes, como aqueles trazido pelos estudos do som, já que, conforme explicado por Inês Gil (2005, p. 159), “as atmosferas silenciosas tiveram legitimidade apenas a partir do aparecimento do cinema sonoro porque só no filme sonoro o realizador pode utilizar o silêncio para fins dramáticos”.

O som diferencia as coisas, atribui-lhes um espaço e posiciona-as neste espaço. O silêncio, que em si não tem fonte concreta, mas que se manifesta quando o som acaba, tem também o seu espaço, mesmo dissimulado sob as camadas de barulhos ou palavras. Há sempre corpos silenciosos que vivem continuamente ou parcialmente no barulho. Um livro sobre uma estante cala-se. A mesa da cozinha limita-se a ouvir as conversas e os barulhos de preparação das refeições, em silêncio. Este silêncio é o espaço da mesa, ou do livro (GIL, 2005, p. 161).

Lançadas as condições necessárias ao desdobramento desta pesquisa, afirma-se o silêncio como um propulsor de atmosferas, visto que o espectador preenche dados espaços sonoros combinados à imagem para satisfazer seus sentidos, conforme comenta Chion (2011). A perspectiva de Gumbrecht frente à *Stimmung* e suas aproximações à atmosfera permitem observar as marcas deixadas pelo silêncio na filmografia de Andrei Tarkovski, valendo-se ainda dos estudos oferecidos por Inês Gil (2005) que, em sua tentativa de sistematizar um conjunto de ideias referentes à atmosfera cinematográfica, que pairava sobre os estudos do audiovisual, contribui decisivamente a esta tese. Do mesmo modo, as incursões de Martoni (2015) a Gumbrecht – sem desconsiderar os autores que se somam a este processo – tornam-se uma chave de leitura relevante. Resta ainda discorrer sobre as relações entre as imagens e os sons na sala de projeção e de como estas chegam ao espectador, para então, pormenorizar as questões referentes ao silêncio.

2.4 Impressões e momentos de intensidade na sala escura

Ao serem referidas as materialidades que operam o cinema, se poderia estar debruçado sobre os já mencionados grãos de prata, que agem para a visibilidade da tela, ou sobre as ondas sonoras que conformam a música, os diálogos e os ruídos advindos dos alto-falantes, por exemplo. Contudo, o que se busca observar na filmografia de Andrei Tarkovski pertence à comunhão entre as imagens e os sons, isto é, à ordem do ritmo, do figural e do acústico – termos pincelados do texto de Alex Sandro Martoni (2015) –, cuja potência possibilita a emergência de momentos de intensidade, sobretudo, através das marcas galgadas por seus silêncios. Ilumina-se, assim, aquilo que alcança o espectador na sala de projeção, privilegiando como tais elementos articulam seus efeitos.

De imediato, faz-se necessário situar o espectador e suas relações com a ambiência fílmica no construto desta discussão, considerando o filme como materialidade e não como linguagem específica, em corroboração com o pesquisador Denilson Lopes (2010), quando discute o afeto abrigado na experiência estética. Neste viés, assume-se aquilo que o autor considera como afetos: “forças corpóreas pré-individuais que aumentam ou diminuem a capacidade do corpo em agir” (CLOUGH, 2010¹², p. 207 *apud* LOPES, 2013, p. 2), e mantém-se distinta da emoção, já que esta teria uma natureza mais individual. Lopes (2013) comenta que é dada ênfase por diversos autores, sobretudo os que recuperam a perspectiva de Spinoza, à separação entre afeto e emoção. Para eles, a emoção vincula-se ao sentimento como expressão consciente de um sujeito e o afeto tem algo de impessoal antes de ser um conteúdo subjetivo. Mesmo não aprofundando as distinções de demarcariam os territórios específicos para as emoções e os afetos, o referido autor entende que estes

podem emergir, em conjunto com perceptos, [...] entre pessoas, espaços e coisas, portanto mais em sintonia com as configurações de uma subjetividade pós-humana, que desconstrói a centralidade do homem, presente na arte, no horizonte de um ‘devir sensível’ (LOPES, 2013, p. 2).

Portanto, quando, no decorrer da presente tese, estiverem em discussão os afetos do espectador, visa-se alcançar aquilo que Denilson Lopes referendou, na esteira de Spinoza, Deleuze e Guattari, como algo que está na obra e dela emerge. Considerando a multiplicidade de olhares já oferecida à temática, retomam-se as discussões engendradas

¹² CLOUGH, Patricia. The Affective Turn. In: GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory (Org.). **The affect theory reader**. Durham: Duke University Press, 2010. pp. 206-225 *apud* LOPES, 2013, p. 2.

por Jean Louis Baudry, um dos primeiros a recorrer à teoria psicanalítica para caracterizar o dispositivo cinematográfico como uma máquina tecnológica, institucional e ideológica, com intensos efeitos subjetivos. Em *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base* (1983), o autor explicita que o dispositivo exalta o sujeito espectral como o centro e a origem do sentido direcionando para o processo da dupla identificação na sala escura, em referência ao modelo freudiano da distinção entre a identificação primária e a identificação secundária que vem a constituir a personalidade. Baudry entende que o espectador identifica-se mais com o jogo de câmera do que com o representado. Assim, imóvel em sua poltrona, ele assistiria a esse espetáculo dentro de condições que remeteriam ao momento da identificação primária psicanalítica, momento da assimilação oral de objetos, quando não há, ainda, discernimento entre o eu e o outro. Para ele, o aparato cinematográfico, ao envolver o jogo de câmera e o estado do espectador na sala de cinema, impõe o filme como o meio ideal para a transmissão de uma ideologia e deixa o espectador fadado à subjetivação.

Robert Stam (2009) entende que Baudry constituiu o cinema como uma realização material aproximada de um objetivo inconsciente, inerente à psique humana, ante o desejo regressivo de retornar a um estágio anterior de desenvolvimento, algo narcicístico, em que o desejo poderia ser satisfeito por uma realidade simulada e envolvente, na qual a separação entre o corpo e o mundo exterior não está totalmente definida. Por sua teoria, o cinema torna-se uma máquina poderosa, que transforma o indivíduo personificado e socialmente situado em um sujeito espectral: “a janela para o mundo baziniana agora tem barras, como em uma prisão” (STAM, 2009, P. 186). Ainda, segundo Stam (2009), uma teoria como a exposta parece desprezar que os fortes efeitos subjetivos, produzidos pelo cinema narrativo, não eram automáticos ou irresistíveis, tampouco poderiam ser separados do desejo, da experiência e do conhecimento de espectadores historicamente situados, constituídos fora do texto e atravessados por séries de relações de poder como nação, raça, classe, gênero e sexualidade. Pensamento este que faz lembrar Stuart Hall (1980), que em *Codificação/Decodificação* (2003) evidenciou que os textos midiáticos não possuem significado unívoco e podem ser lidos diversamente, independente da origem e da inserção social do leitor, como também de suas ideologias e desejos.

Um enfrentamento de fôlego às questões de Baudry está em Steven Shaviro (1993), que entende que tal perspectiva se apresenta como uma construção fóbica, na qual, por trás do desejo de desvelar uma ideologia nas representações, esconde-se um

pânico contido na possibilidade de o espectador ser afetado e movido pelas imagens. Shaviro critica a ideia de que a representação e a identificação agem juntas nas relações de poder, pois estas são construídas socialmente. Utilizando as teorias de Foucault e Deleuze, o autor demonstra as linhas de fuga no interior de um filme, instâncias pelas quais uma multiplicidade de relações de força se estabelece em busca de poder. Feito que torna as imagens eventos desprendidos do real e que produzem efeitos materiais.

Através dos autores mencionados, se visa à aproximação de um pensamento que aborde o filme como aquilo que desencadeia uma experiência sensorial e afetiva, sem descuidar de seus conteúdos simbólicos e éticos. Na esteira de Shaviro (1993), acredita-se que a excelência do cinema estaria em sua potencialidade para expor as singularidades do mundo, permitir acesso a realidades diferentes e criar experiências múltiplas através da invenção de outras formas de espaço e temporalidade, pois o filme não é nem deve ser visto como a representação de um mundo real, mas como um modelo de mundo possível e aberto ao espectador.

Walter Benjamin (1987) já insinuara o advento do cinema como a passagem da vivência individual para a experiência coletiva. Percebendo as diferenças na ordem da recepção em referência à pintura, ele considerou o cinema como causa desta reorganização perceptiva e da interação humana devido a seu modo de produção. Para Benjamin, a estrutura da reprodução técnica, que exige a uniformidade e a repetitividade, elimina a distância entre o espectador e a obra que, até então, era mantida em outras artes, provocando a desvalorização de um valor estético caro à tradição: a aura. O caráter coletivo da recepção cinematográfica passou a ser criticado pelo autor por modificar a própria atitude da massa diante da arte, pois as reações dos indivíduos, cuja soma constitui a reação coletiva, são por ela condicionadas. Ao mesmo tempo em que se manifestam, elas se controlam mutuamente. Os limites entre o espaço real e aquele construído pelas bordas da tela ficam manchados pela metáfora da transcendência, já que o espectador encontra o personagem em transe, reagindo à obra em uma entrega de seus corpos. Benjamin entende que a intensificação dessa identificação depende do envolvimento do espectador nos processos, o qual passa a assumir um papel criador, enfatizando sua conexão física com a interface. Assim, a estratégia narrativa pertenceria ao espectador que desencadeia os acontecimentos e faz do filme o responsável pelo agenciamento desta construção.

A ideia norteadora de Benjamin a respeito do impacto perceptivo da reprodução técnica na obra de arte, a partir do século XIX, dá conta que a arte provinda dos

mecanismos técnicos abandona o invólucro da magia e do místico e aproxima-se do espectador, pois o autêntico cede espaço ao reproduzível, enquanto o culto é substituído pela exposição. Tem-se assim que a era da reprodutibilidade técnica é o fim da ‘aura’, é a época em que a obra de arte se emancipa do ritual, rompe com a dicotomia distância/proximidade que lhe regia na antiga tradição, quando ela faz-se presente ao mesmo tempo que ausente: “o que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas” (BENJAMIN, 1987, p.173).

Para Gumbrecht (2014a, p. 68), a experiência estética permanece “um evento individual que não pode ser induzido nem garantido. Não há qualquer prova desses eventos, além da certeza empírica daqueles que o experimentam”. Considerando o pressuposto que os eventos e os processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos sobre corpos humanos ocorre em presença, o autor sublinhou que o efeito de tangibilidade que surge com as materialidades de comunicação é também um efeito em movimento permanente. Deste modo, Gumbrecht inspira imagens e conceitos que ajudam a captar os componentes não interpretativos da nossa relação com o mundo.

A hipótese de Gumbrecht (2010) considera que a experiência estética oferece certas sensações de intensidade que não se encontram nos mundos histórico e culturalmente específicos do cotidiano no qual se vive. Essa é a razão por que, vista de uma perspectiva histórica ou sociológica, a experiência estética pode funcionar como sintoma das necessidades e dos desejos pré-conscientes que existem em determinadas sociedades, como discutido anteriormente. Para o autor, estes instantes são ‘momentos de intensidade’, pois, provavelmente, o que se sente não é mais do que um nível particularmente elevado do funcionamento de algumas de nossas faculdades gerais, cognitivas, emocionais e talvez físicas.

A apropriação de uma perspectiva como a exposta requer o reconhecimento da impossibilidade de assegurar a produção destes momentos de intensidade, de agarrar-se a eles ou prolongar sua duração, ou que essa experiência se dê por um instante, caso venha acontecer. Gumbrecht não busca equiparar o poder motivacional que faz entrar em situações de experiência estética com a interpretação e sua compreensão através de desejos pré-conscientes. Dito de outro modo, ele entende que tais interpretações e um grau de autorreflexividade que delas possa advir não devem ser considerados parte da experiência estética. Por isso, Gumbrecht prefere ‘momentos de intensidade’ e ‘experiência vivida’ [*ästhetisches Erleben*], ao invés de experiência estética [*ästhetische Erfahrung*], pois “a maioria das tradições filosóficas associa o conceito de

‘experiência’ a interpretação, isto é, a atos de atribuição de sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 128).

Segundo o autor, *erleben* ou ‘experiência vivida’ refere-se à tradição fenomenológica, cujo uso está centrado em certos objetos que, conforme as condições culturais, oferecem graus de intensidade sempre que chamados de estéticos. A experiência vivida [*erleben*] pressupõe que a percepção puramente física [*eahrnehmung*] já tenha ocorrido e que a experiência [*ehrfahrung*] a seguirá como resultado de atos de interpretação do mundo. Assim, busca-se desvincular a observação da experiência estética do receptor e dos investimentos mentais – e talvez físicos – que se possa fazer. Esses investimentos e seus resultados dependem, ao menos em parte, dos objetos de fascínio que começaram a ativá-los e evocá-los, motivo pelo qual, em uma descrição geral da experiência estética, torna-se importante lidar com estes objetos – ainda que o ritmo de sua transformação os faça resistentes à integração em uma teoria como esta.

Um viés auxiliar a estas questões está em *The Tactile Eye* (2009), no qual a pesquisadora Jennifer Barker propõe um resgate das materialidades do cinema, isto é, as condições que envolvem a experiência cinematográfica, antes mesmo dos processos de racionalização e significação que tomam o espectador na fruição fílmica. Segundo ela, durante a experiência com *O espelho* de Tarkovski:

[...] a emoção está inseparável do movimento e da materialidade. Amor, desejo, nostalgia e alegria são percebidos e expressados de maneira fundamentalmente táteis, não apenas pelos personagens, mas também, e de maneira ainda mais profunda, pelo próprio filme e pelo espectador. Estas experiências corporais e emocionais podem começar na e sobre a superfície do corpo, mas eles acabam por envolver o corpo inteiro e registrar como movimento, comportamento, tensão e ritmos internos como engajamento de corpo inteiro com a materialidade do mundo (BARKER, 2009, p. 1, tradução nossa).

Barker (2009) entende que a materialidade do filme é um corpo em si e a experiência cinematográfica, vinculada aos processos de significação e afetação física, ou, como prefere Gumbrecht, aos efeitos de sentido e aos efeitos de presença, ocorre no encontro entre o corpo do filme e o corpo do espectador. Deste modo, como materialidade, o filme é um corpo que possui a capacidade de afetar, de tocar – uma capacidade tátil. Segundo a autora, esta tatilidade pode ser descrita como:

Uma atitude em relação ao cinema que o corpo manifesta de maneiras específicas: hapticamente, em sua superfície suave; cinestésica e muscularmente, na dimensão média dos músculos, tendões e ossos que invadem o espaço cinemático; e visceralmente, nas cavidades obscuras do corpo, onde coração, pulmões, fluidos pulsantes e sinapses recebem, respondem e reencenam os ritmos do cinema (BARKER, 2009, p. 3, tradução nossa).

O conceito de hapticidade, revisto por Barker (2009), está em conexão com as reflexões de Laura Marks que, em *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses* (2000) e *Touch: sensuous theory and multisensory media* (2002), busca, na ‘visualidade háptica’, a fisicalidade originária do cinema. Para ela, o estudo das materialidades das mídias aproxima de uma existência física compartilhada, menos determinada pela racionalização simbólica. O desejo por uma relação mais sensual com o mundo revela-se, para autora, como sinônimo da insatisfação com os modos de visualidade ‘tradicionais’, eminentemente ópticos, e que pressupõem um distanciamento incontornável entre aquele que vê e aquilo que é visto. As análises de Marks vão em busca deste contato, na tentativa de se manterem na superfície do objeto, em vez de tentar penetrá-lo ou interpretá-lo, já que os processos de significação são secundários, ainda que inevitáveis. Tanto Barker como Marks buscam compreender como a mídia audiovisual produz efeitos, como ela pode afetar o indivíduo, seja pensando o filme como um corpo com pele, músculos e órgãos pulsantes, seja investigando os efeitos sensuais de sua qualidade háptica. O pensamento de ambas as autoras está em diálogo com as considerações de Gumbrecht, na medida em que reconhecem a capacidade de o filme evocar efeitos de tangibilidade e ‘sensorialidade’, independente do significado que possam articular.

Henri Bergson (2010) explica que o corpo é imagem, é a imagem central que age e é afetada por outras imagens do universo das imagens. A percepção das coisas, nesse viés, está impregnada de imagens-lembrança que se tem dessa coisa. A memória assim se faz presente e ativa na percepção, afetando a relação do vidente com o visível, quando ou enquanto o leva a intuir a presença no visível de algo que não está lá de fato em seu próprio espaço e tempo histórico, em sua materialidade incontestável. Deste modo, as imagens diferenciam-se, ontologicamente, em grau e natureza. No plano da matéria estão localizadas as diferenças de grau da mesma duração, sendo que, na matéria, ela se atualiza, diferenciando-se de si mesma, no espaço.

Há de se considerar, neste tipo de abordagem, que todas as imagens de um filme realizam-se em sua exibição, como mencionam Kilpp e Weschenfelder (2016). O corpo do espectador não é o corpo do filme, nem o de seu realizador, nem o corpo do cinema, nem sequer o corpo da imagem, visível ou invisível. Dentre esses corpos, o do espectador seria o centro de indeterminação, a partir do qual todas as demais imagens são percebidas, sendo que participam de sua percepção as imagens-lembrança que se tem do filme e de outros instantes fílmicos: os ‘perceptos’ do objeto. Essas imagens são as que, quando invisíveis no quadro, deixam rastros no visível de um plano ou conjunto de planos; são relativas ao espaço ou à espacialização da duração do plano cinematográfico.

Os autores alertam que, durante a exibição, outras imagens-lembrança de outros instantes fílmicos são acionados pelo espectador: os ‘afectos’ do sujeito. Essas imagens são as que não deixam rastros visíveis em nenhum quadro ou plano de um filme qualquer, mas que, apesar disso, podem ser intuídas, porquanto agem decisivamente sobre a percepção e acabam sendo autenticadas pelo espectador como imagens ‘vistas’, ou seja, “ainda que estejam materialmente ausentes de qualquer quadro do filme, tais imagens-lembrança o *atravessam*. E preenchem lacunas imagéticas que são inevitáveis sob a técnica” (KILPP e WESCHENFELDER, 2016, p. 36).

Embora os estudos estruturalistas e pós-estruturalistas tenham buscado pensar a imagem como representação, o que se tem proposto, diferentemente destas correntes, é refletir sobre como a própria dimensão material da comunicação influi sobre a construção de sentidos. Reafirma-se assim que o cinema não reproduz as coisas tais como elas se oferecem ao olhar, registrando-as como o olho humano não as vê, mas como elas vêm a ser, como ondas e vibrações, antes de sua qualificação como objetos, pessoas ou acontecimentos identificáveis por suas propriedades descritivas e narrativas. Conforme Martoni:

ainda que uma imagem “represente” um mundo, o apresenta como realidade imaterial, é inequívoco que o simples fato de podermos vê-lo e ouvi-lo atestam a presença de suportes materiais que permitam que essa ‘imaterialidade’ seja perceptível (MARTONI, 2015, p. 182).

Pensando a respeito da representação, um viés auxiliar às discussões propostas provém da pesquisadora Miriam de Souza Rossini (2005) a qual explica que as representações podem ser pensadas como virtualidades que se atualizam em cada novo

contexto em que são invocadas. Em diálogo com Santaella e Nöeth (2008), Rossini entende que as imagens são representações, materiais ou imateriais, pois compartilham, por um lado, das práticas sociais e culturais de um grupo para ganharem sentidos, e, por outro, da virtualidade de toda representação. Daí elas serem portadoras de um dever, de uma compreensão que está sempre pedindo atualização. Virtuais por princípio, mesmo quando materiais, nelas estão sempre latentes os desejos, os medos, os ideais de uma época. Para a autora:

No ocidente, temos duas matrizes principais de compreensão da imagem: as filosofias de Platão e Aristóteles. Se Platão nos legou a ideia da imagem como falsidade, através da sua alegoria da caverna, Aristóteles nos fez perceber que seu caráter mimético podia ser usado como forma de conhecimento. Em vários momentos, somos mais platônicos, em outros, mais aristotélicos (ROSSINI, 2005, p. 2).

Aumont (2009) adverte que, embora a representação fílmica ofereça traços mais realistas do que outros tipos de representação, dada sua fidelidade aos detalhes e ao movimento das imagens, o cinema só mostra sua ausência, pois a cena registrada aconteceu e desenvolveu-se em outro lugar e em outro tempo que não na tela onde ela se inscreve. A relação imposta torna representante e representado fictícios e reforça a ficcionalidade e as qualidades da representação, tornando “qualquer filme [...] um filme de ficção” (AUMONT, 2009, p. 100). Quando decomposto, o filme constitui-se de uma dupla representação: o cenário e os atores remetem à situação, à ficção, à história contada; o próprio filme representa, em sua justaposição das imagens, esta primeira representação. Assim, o filme de ficção torna-se duas vezes irreal: uma, pelo que representa – a ficção – e outra, pelo modo como representa – através da imagem em movimento e em concomitância com o som (AUMONT, 2009).

Neste contexto, considera-se um trecho extraído de *Esculpir o tempo* (1998), no qual Tarkovski sublinha que o cinema tornou-se um meio de registrar o movimento da realidade: concreto, específico, no interior do tempo e único; de reproduzir indefinidamente o momento, instante após instante, em sua fluida mutabilidade. Na concepção do autor, um diretor torna-se capaz de ‘tocar’ o espectador só quando consegue lançá-lo na impetuosa corrente da realidade, que apreende com firmeza em cada momento concreto e tangível a que dá expressão: “de outra forma, o filme está condenado a morrer antes mesmo de ter nascido” (TARKOVSKI, 1998, p. 110).

Chion (2011) comenta que, ao se abrirem as janelas pela manhã, chegam imagens que ofuscam a sensação da luz, o calor do sol e os ruídos exteriores (se estes ali estiverem). Tudo em conjunto e associado. Na sala de projeção, estas mesmas situações são representadas apenas pela imagem e pelo som que, sobretudo, é acentuado para representar a violência e a brusquidão da sensação e, por vezes, antecedido pelo esvaziamento da trilha sonora, enquanto, na experiência vivida, a modificação do volume sonoro é progressiva e relativa ou, muitas vezes modesta, neste cenário. Por isso, o autor afirma que a noção de representação se opõe à de reprodução, pois o espectador reconhece as sonoridades como verdadeiras, eficazes e adaptadas e não se preocupa se elas reproduzem a realidade, mas se as sensações associadas a suas causas estão representadas, traduzidas ou expressas cinematograficamente. Isto ocorre porque “os sons atraem, por um magnetismo ligado a toda a indefinição e a todo o desconhecido que os rodeia, efeitos pelos quais, na verdade, não são especialmente responsáveis” (CHION, 2011, p. 90).

Uma arte vinculada à gravação como é o cinema não pode ser desligada de sua natureza técnica, contexto que influencia em demasiado a percepção. A construção deste espaço-tempo, marcado pela combinação entre os sons e as imagens, alcança duas fontes de estímulo independentes e interligadas, conferindo variabilidade e matizes diferenciados a esta combinação. Para Chion (2011), o som direto simplificou o leque de escolhas no trabalho de pós-sincronização de uma peça, mas requer, já no ato de filmagem, atenção redobrada aos efeitos visados. Eliminar os acontecimentos sonoros intrometidos em uma gravação desta modalidade dissolveria a vida possível que eles transmitem. Contudo, sua permanência pode conferir a uma palavra, a um diálogo ou a um gesto um significado particular, não desejado, mesmo que de forma aleatória. O som direto assume determinados riscos: integrar elementos à narrativa, os quais poderão adicionar novas percepções à trama é um deles, o que pode inferir uma dada veracidade ao excerto diegético.

Esta possível tensão entre verossimilhança e legibilidade que se estabelece na fruição remete diretamente à sua natureza técnica. As imagens de guerra, por exemplo, quando trêmulas, acidentadas ou desfocadas podem evocar atmosferas específicas e distintas daquelas que mantêm a rigidez do quadro. Na trilha sonora não é diferente: estas impressões podem ser sugestionadas por interferências ou ruídos de microfone, pela flutuação do sinal ou outros efeitos que afetariam a definição do som – embora ainda haja restrições quanto à utilização destas ferramentas na trilha dos sons. Conforme

Chion (2011), se, por vezes, é esquecido que existe uma câmera registrando a realidade, ainda não foi esquecida a intromissão do microfone que também invadiu o campo da imagem, tornando-se, eventualmente, visível nas bordas do quadro.

Em sua discussão sobre as distintas utilizações do gramofone, Friedrich Kittler (1986) expõe que, embora os dispositivos técnicos apresentem determinado *modus operandi* e traços de sua materialidade, perceptíveis como rastros na própria mídia, eles disponibilizam um amplo potencial para a própria subversão estética. Em *Grammophon. Film. Typewriter* (1986), o autor rompe com a imagem idealizada de que o homem seria o criador das mídias, defendendo que ele não pode ter criado as máquinas de informação como tal, antes, ele está a elas sujeito, já que o pensamento humano forma-se em sistemas de signos e de anotações. Kittler propagou a ideia de que as técnicas e os sistemas dos quais uma cultura dispõe para arquivar, disseminar e organizar informações acabam determinando o que o homem pensa e como ele vê a si mesmo, em dada época, o que torna os padrões e as ferramentas técnicas e/ou tecnológicas cruciais para o pensamento de um tempo. Tal perspectiva lembra Vilém Flusser (1985), que alerta que a fotografia, o cinema e a televisão organizaram um mundo dominado por imagens técnicas, imagens criadas por aparelhos, as quais, na maioria dos casos, escapam à compreensão dos usuários quanto a seu funcionamento total. Ele entende que tais imagens são distintas daquelas criadas desde o tempo das cavernas, pois, por trás delas, se escondem conceitos técnico-científicos: “aparelhos são caixas pretas que simulam o pensamento humano, graças a teorias científicas, as quais, como o pensamento humano, permutam símbolos constituídos em sua ‘memória’, em seu programa” (FLUSSER, 1985, p. 17). Por isso, somente quem conhece o código pode, com plenitude, decifrar suas mensagens.

Um conjunto de autores como o exposto permite, através de suas diferentes perspectivas, a conformação de um estudo sistemático dos impactos cognitivos e culturais das diferentes mídias em seus ambientes históricos e sociais. Assim como dizem Müller e Felinto (2009), há saturação de paisagens midiáticas, de estimulação sinestésica, porém nem sempre é percebida a relevância dos diferentes meios e suportes no condicionamento das referências mentais e das experiências, entendimento que permite afirmar que tudo pode ser mídia: o corpo, o espaço urbano, as tecnologias. Para os citados autores:

Trata-se, assim, de uma circunstância histórica inteiramente apropriada para o surgimento de uma visão teórica menos antropocêntrica, menos anti-tecnológica e menos hermenêutica. No novíssimo e pouco delimitado campo de estudos da cibercultura, o tema das relações entre homem e máquina, natural e artificial, aponta para uma concepção da experiência humana na qual essa espécie de dualismo já não pode ser absolutizado (MÜLLER; FELINTO, 2009, p. 132).

Através da reflexão frente às materialidades da comunicação, intenciona-se fortalecer as perspectivas que buscam deslocar a procura do sentido para a determinação das condições que permitem sua emergência. Este olhar é reflexo do interesse não apenas pelos temas do corpo e da materialidade, mas também pelas diferentes condições sociais e culturais da produção dos discursos. Ainda que a atmosfera não corresponda a um fenômeno necessariamente deflagrado pela dimensão representacional do cinema, mas da conformação das propriedades que o aparato apresenta para codificar, processar e transmitir informações, as impressões lançadas pelo universo ficcional, próprias de sua manifestação, traduzem-se pela oscilação – às vezes, uma interferência – entre os efeitos de presença e os efeitos de sentido, delineados por Gumbrecht, nos momentos de intensidade do espectador. Sob esta ótica, o filme apresenta-se em equilíbrio: nele há elementos suficientes – respeito textual aos contornos gráficos, estímulos sonoros e visuais, presença do movimento – que conferem ao espectador uma complexidade distinta daquela que se pode aferir em outras manifestações. Na sala escura, a presença e o sentido sempre aparecem juntos em um duo de ‘muita intensidade’, ainda que pareça difícil reuni-los e discuti-los de modo equilibrado.

3 UM PERCURSO MARCADO PELO SILÊNCIO

Dentre as inquietações que impulsionaram a construção desta tese estão aquelas vinculadas ao silêncio e a suas possíveis implicações para o cinema, cujos apontamentos conduziram a observação de suas configurações no interior da obra de Andrei Tarkovski. Deste modo, reserva-se este capítulo à pormenorização do silêncio, passeando entre a linguagem e as manifestações artísticas, com vistas a discuti-lo na sala escura e como ele chega aos espectadores. Através destas construções, propõe-se o termo ‘efeitos de silêncio’ em auxílio às questões pretendidas. Dele provém a crença de pensar o silêncio em uma cultura da experiência sensível, de contato substancial com as sonoridades e as visualidades, a partir do vínculo entre sua natureza material e seu caráter histórico.

3.1 Os rumores da linguagem: entre o silêncio e a palavra

Ao velejar próximo à ilha das sereias, Ulisses quis ouvir seu cantar. Consta que tais sonoridades eram divinas, de tal forma que um mortal enlouqueceria e se atiraria às águas caso as escutasse. Circe já avisara dos perigos eminentes do feito, o que levou Ulisses a orientar sua tripulação a se proteger. Quanto a ele, deveria ser amarrado e deixado junto ao mastro da embarcação, com os ouvidos tampados, mesmo às súplicas, evitando o destino trágico daqueles que haviam sido alcançados pelas melodias daquelas criaturas. Assim aconteceu: quando seduzido pelo cântico das sereias, Ulisses gritou a seus homens para que o soltassem, contudo, estes não lhe obedeceram e mantiveram-se firmes a remar, fazendo-o sobreviver aos (en)cantos das sereias.

O episódio supracitado foi extraído do Canto XII da *Odisseia* (2001) de Homero, obra que narra a viagem de Ulisses à sua terra natal, Ítaca, após a longa guerra de Troia. No século passado, o poema épico foi revisitado por Kafka em *O silêncio das sereias*, publicado, por primeira vez, em 1931, o qual ofereceu novos caminhos ao desfecho narrativo. Nele, quando Ulisses, revestido de correntes e com os ouvidos cobertos por cera, aproximou-se das sereias, elas se mantiveram sem cantar, seja por que julgavam conseguir algo com seu silêncio ou por que a exaltação de Ulisses diante delas as fez esquecerem seu canto. Ele, despercebido deste silêncio, acreditou ter conseguido se proteger contra o perigo de escutá-las. Porém, se o percebeu, o fez dissimuladamente,

usando como escudo o jogo de aparências, sobre o qual Kafka (2008, p. 104) diz: “as sereias têm agora uma arma mais fatal ainda do que o seu canto, o seu silêncio”.

São muitos os trabalhos que investiram sobre as relações entre os textos de Franz Kafka e o Canto XII da *Odisseia* de Homero. Dentre estes está o de Maurice Blanchot, que, em *O livro por vir* (2013), sublinha os cantos inumanos das sereias que conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava, mas onde também poderia desaparecer, onde a música havia se dissipado mais que em qualquer outro lugar do mundo. Canto de abismos, de silêncio, de esquecimento, que não impõe o narrador e o narrado, a manifestação e a significação. Um canto sem diferenças, ponto zero dos relatos, das palavras e dos sentidos, o canto inumano das sereias (ou seu silêncio) que, ao tocar o homem, acordou nele a própria inumanidade e o prazer extremo de cair.

Muitas das impressões despertadas por estas sentenças remetem às discussões oferecidas no arcabouço teórico, uma vez que, para Gumbrecht, qualquer contato humano com as coisas do mundo contém um componente de sentido e um componente de presença, e que esta situação de experiência estética é específica, na medida em que permite viver esses dois componentes em sua tensão. Não há equivalência entre estes eixos, como comentado: “existem distribuições específicas entre o componente de sentido e o componente de presença - que depende da materialidade (isto é, da modalidade mediática) de cada objeto da experiência estética” (GUMBRECHT, 2010, p. 138).

Gumbrecht (2010) recorda que o ritmo ou o volume de um poema, por exemplo, ativa os sentidos de um modo que não se deve confundir tais impressões com a atividade hermenêutica. Esta atribui significados culturais determinados ao que suas palavras dizem, assim como a vibração das cordas de um violino atinge os corpos humanos a despeito do que se possa interpretar acerca da melodia em execução ou das canções pelas quais se fica encantado, porém se desconsidera o seu conteúdo semântico. Com amparo nesta perspectiva, parte-se para o entendimento da linguagem como produtora de presença, investindo sobre os possíveis efeitos do silêncio dentre os mais distintos cânticos de sereias, ainda que não se possa abdicar ingenuamente da cultura de sentido em que se vive ou renunciar aos conceitos e à compreensão, pois a interpretação é parte integrante e necessária do estar no mundo e é irrecusável, conforme o mesmo autor alerta.

3.1.1 A questão do silêncio no reino dos sentidos

Em *Silêncio de Deus, silêncio dos homens: Babel e a sobrevivência do sagrado na literatura moderna*, Erick Felinto (2008) questiona sobre quantas espécies de silêncio seria possível discorrer, já que, no vasto repertório das experiências humanas, ele se apresenta como uma das mais paradoxais. As assertivas do autor reforçam que toda sonoridade e toda narrativa relacionam-se com o silêncio. Por entre eles, arriscam-se as palavras, aventuram-se os cantos, os murmúrios, os lamentos. Sobre o silêncio, centralizam-se os discursos, são determinados os significados e preserva-se, através de sua potencialidade, a possibilidade do som. Compreendê-lo exige apreender a concretude de sua inserção, sua multiplicidade e, para tanto, retomam-se suas configurações no seio da linguagem.

De início, apresenta-se a etimologia: silêncio provém do latim *silentium* (CUNHA, 2007) e deriva do verbo *silere*, calar-se, não dizer palavra (HOUAISS e VILLAR, 2001). Houaiss e Villar (2001) conferem sua acepção: estado de quem se cala; privação, voluntária ou não, de falar, de publicar, de escrever, de pronunciar qualquer palavra ou som; interrupção de correspondência; ausência ou cessação de barulho, ruído ou inquietação; sigilo, mistério, segredo. Para Barthes (1978), *silere* remete à ausência de movimento e de ruído, uma espécie de virgindade intemporal das coisas antes de elas nascerem ou depois de elas desaparecerem. *Tacere* diz respeito ao calar-se, ao deixar de falar, isto é, a um silêncio verbal. Assim, *tacere*, como silêncio de fala, opõe-se a *silere*, como silêncio de natureza ou de divindade.

Schafer (2011) defende que, no decorrer dos séculos, o aumento das incursões sonoras transformou a compreensão frente ao silêncio. O homem contemporâneo, explica o autor, passou a temer o silêncio, dadas as conotações que conduzem à ausência e à não comunicação, visto que, em determinadas épocas, o silêncio foi tratado como um “código não escrito de direitos humanos” (SCHAFER, 2011, p. 352). Por vieses distintos, Le Breton (1999) e Schafer (2011) confirmam o enlace do homem moderno à cultura do sentido, o qual, transformado em caminho a incessantes mensagens, fez com que a força significativa da palavra perante o imperativo do dizer enfraquecesse. A proliferação tornou a palavra quase inaudível, exigindo atenção para distingui-la dentre tantos sons que a envolvem:

A comunicação, que tece interminavelmente os seus fios na malha da trama social, não tem lacunas, apresenta-se no modo de saturação, não sabe calar-se para poder ser ouvida, falta-lhe o silêncio, que lhe daria um peso, uma força. E o paradoxo deste fluxo interminável é que ela

encara o silêncio como sendo o seu inimigo principal (LE BRETON, 1999, p. 15).

Para o mesmo autor, este imperativo do dizer dissolveu-se na ficção de que tudo foi dito, deixando sem voz aqueles que ainda teriam a dizer. Dizer já não é suficiente, palavras destituídas de presentificação, conversas sem reciprocidade, sem o silêncio que as alimenta. O autor segue:

A palavra está no centro da comunicação, saboreamos a eloquência, a facilidade de assunto de quem sabe discorrer de acordo com as regras e ir buscar a ponderação do grupo, a sua experiência, as suas tradições, etc. Gostamos de ouvir os contistas. Mas o valor da palavra atinge a sua medida plena com a cobertura de silêncio que a acompanha (LE BRETON, 1999, p. 71).

Devido aos vínculos com o silêncio, Sciacca (1967) entende que a linguagem, nexos dialético entre o silêncio e a palavra, que dele parte e a ele retorna, “nasce do silêncio, vive no silêncio, culmina no silêncio” (SCIACCA, 1967, p. 23). A potência significante da palavra está no silêncio que contém e provoca, por aquilo que subentende e não diz, por aquilo que sugere e alude. Este silêncio, contido em seu interior, faz emergir um ouvir silencioso, do qual frutificam ecos e sugestões e que, por fim, a tornam fecunda. Neste viés, linguagem e silêncio misturam-se para a expressão da palavra que, com efeito, é precedida por uma voz silenciosa ao nascer sobre uma imensidão, como qualquer enunciado que tem no silêncio seu precedente e seu consequente. O silêncio é parte essencial da sonoridade e não apenas um intervalo na constituição da palavra, ele é a fronteira e a ponte que unem os sons, por vezes, imperceptível, mas fundamental à percepção.

À luz de Eni Puccinelli Orlandi (2011), a linguagem supõe a transformação da matéria significante por excelência em significados apreensíveis e verbalizáveis, configurando-se como uma relação de sentido que necessita da passagem incessante do som ao silêncio e do silêncio ao som. É a conjunção significante da existência produzida pelo homem para “domesticar a significação” (ORLANDI, 2011, p. 32). Segundo a autora, a significação é um movimento permanente que produz sentido em sua pluralidade, no qual, a circulação pelas diferentes formações discursivas é parte. Com efeito, todo discurso pertence a um processo discursivo mais amplo que o toma em sua rede de significações, e deste modo, os sentidos são construídos. Se a relação com a linguagem supõe uma relação com o silêncio, este funciona de maneira específica em

cada uma de suas manifestações, pois “não se pode compreender o funcionamento da linguagem sem compreender o estatuto particular do silêncio nos processos de significação” (ORLANDI, 2011, p. 151).

Bruneau (1973¹³ *apud* LE BRETON, 1999, p. 25) auxilia a compreender esta presença do silêncio no interior da linguagem, ao afirmar que sua pontuação torna a linguagem inteligível e possibilita seu desempenho no ritmo dos interlocutores, através de sua modalidade de fala. Segundo ele, o silêncio rápido, inscrito na horizontalidade da linguagem, frequente e inferior a dois segundos, traduz a hesitação na escolha das palavras ou na estrutura gramatical da frase. O silêncio lento marca uma pausa na tonalidade da correspondência entre indivíduos no nível do conteúdo, e acompanha a procura de expressão, argumentos, raciocínios, memórias e afetividades postos em ação pelos diferentes protagonistas. Sem esta polaridade com o silêncio, todo o sistema de linguagem fracassaria, pois a comunicação ficaria obstruída por um fluxo contínuo de palavras sem partida.

Sontag (1987a) recorda que a linguagem não é experimentada meramente como algo compartilhado, mas como uma coisa corrompida, vergada pelo peso da cumulação histórica. É quase impossível uma palavra não relembrar algo já efetuado, do mesmo modo que um silêncio não pode ser exequível – seja conceitualmente ou de fato –, pois o mundo está preenchido com muitas outras coisas. Tais implicações estão exemplificadas no diálogo entre Nana (Anna Karina) e o Filósofo (Brice Parain), de *Viver a Vida* (Jean-Luc Godard, 1962):

NANA: Por que me conta essa história?

FILÓSOFO: Sem razão, só por falar...

NANA: E por que a gente sempre precisa falar? Muitas vezes devíamos nos calar, viver em silêncio. Quanto mais se fala, menos as palavras significam.

FILÓSOFO: Talvez, mas como?

NANA: Eu não sei.

FILÓSOFO: Eu não acho que podemos viver sem falar.

NANA: Então é isso, eu gostaria de viver sem falar.

FILÓSOFO: Sim, isso seria bom, não? É como se não amássemos mais. Mas não é possível, nunca será.

NANA: Mas por quê? As palavras deveriam exprimir exatamente o que queremos dizer. Elas nos traem?

FILÓSOFO: Mas as traímos também.

(VIVER A VIDA, Jean-Luc Godard, 1962)

¹³ BRUNEAU, Thomas. **Communicative silences**: forms and functions. *The Journal of Communication*, n. 23, 1973 *apud* LE BRETON, 1999, p. 25.

Na tentativa de desvencilhamento das ferramentas com as quais se está habituado a discutir a linguagem, acredita-se ser legítimo pensar que, como realidade física, a linguagem falada não toca ou afeta apenas o sentido auditivo, mas também o corpo como um todo, tal qual sentenciou Gumbrecht. Em diálogo com esta perspectiva, enfatiza-se a linguagem em seu modo menos invasivo, como um leve toque do som sobre a pele, mesmo sem absorver o suposto significado de suas palavras, já que estas percepções podem ser agradáveis e até desejáveis:

Assim que a realidade física da linguagem adquire uma forma, forma esta que precisa ser conquistada contra seu status de objeto temporal em sentido próprio (“*ein Zeitobjekt im eigentlichen Sinn*”, de acordo com a terminologia de Husserl), dizemos que ela possui “ritmo” – um ritmo que podemos sentir e identificar, independente do significado “transportado” por essa linguagem (GUMBRECHT, 2012, p. 66).

Se, conforme anunciou Gumbrecht (2010), a redescoberta de efeitos de presença que se julga examinar não elimina a dimensão da interpretação e da produção de sentido, pois a oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido revela-se na experiência estética como um componente provocador de instabilidade e desassossego, torna-se possível pensar o silêncio como presença, já que ele não é um vazio ou uma ausência, mas uma relação. Este poder ambíguo, de difícil fixação em qualidades permanentes, participa da comunicação no mesmo plano da língua e das manifestações do corpo que a acompanham e toca o indivíduo de maneiras distintas. O trânsito corporal e sensorio então desencadeado vem ilustrar aquilo que afirma Hernán Ulm (2014): “não há sentido, senão aquele que nasce das matérias”.

3.2 Ecos e reminiscências

Dentre as questões despertadas pelo objeto empírico que norteia os desdobramentos desta tese, reserva-se um espaço para flunar sobre as potencialidades do silêncio, mostrando suas diferentes especificidades. Com os estudos de Orlandi (2011), verificou-se que as discussões mais remotas frente ao silêncio provêm do Oriente. No Ocidente, sua primeira exegese sugestiva é cristã, cuja formulação encontra-se na concepção monástica da qual descende a vinculação do silêncio à devoção e à fé. Em tradições religiosas, o silêncio remete ao sagrado. Nas práticas orientais, como no budismo, por exemplo, ele é um elemento essencial para atingir o nirvana, um estado no

qual as dualidades aparentes do mundo demonstram-se ilusórias. Na antiga Grécia, o silêncio tinha um lugar de destaque nas sociedades pitagóricas e nos círculos órficos. Pitágoras exigia de um a três anos de silêncio para a iniciação na ordem religiosa. Sócrates referia-se a ele como uma forma de conhecimento e o comparou à fala, aproximando seus poderes de decisão. No Antigo Testamento, o silêncio recebeu diversos destaques, enquanto, no Novo Testamento, as menções a ele são reduzidas. Na Idade Média, foram muitos aqueles que fizeram uso do silêncio como meio de encontrar Deus, como os místicos, os cristãos, os neoplatônicos, os persas, os hindus, os árabes, os judeus.

Para Barthes (2003), como teologia e instituição, a Igreja é essencialmente falante: ela quer a linguagem, ela é insaciável pela linguagem e assim se difere do místico, que tende a brecá-la, a parar sua perpetuidade, e aí ele só pode encontrar a desconfiança da Igreja, pois a fé ortodoxa passa pela linguagem – é preciso orar com palavras. Lavelle (2005) entende que a religião recorre à presença do silêncio para afirmar a palavra. Em sua perspectiva, o silêncio é a homenagem da palavra ao espírito que tem em Deus, ao qual nada falta e que é a revelação total, a indistinção de um silêncio perfeito. Os votos dirigidos a Deus, por exemplo, são formulados no silêncio íntimo daquele que crê, na convicção de que serão aceitos e satisfeitos, e não são levados ao risco do embaraço das palavras, pois lá estão mantidos em segurança (LAVELLE, 2005).

Felinto (2008) acredita que esta profundidade eminente a todo diálogo origina-se na fonte silenciosa das palavras. Entre silêncio e palavra não existe, pois, uma relação conflituosa, mas de complementaridade, de modo que a primazia ontológica do silêncio não implica sua superioridade sobre a palavra: ele “pertence a uma ordem que antecede a Criação [que] só se completa quando a linguagem se torna parte do homem” (FELINTO, 2008, p. 57).

Em *A arte de calar* (2002), escrito em 1771, Abade Dinouart apresenta uma reflexão sobre o desenvolvimento do individualismo e do narcisismo de seu tempo, através do gesto desmedido da escrita, lançando o silêncio como componente fundamental da eloquência, já que as injunções do falar e do escrever devem sobrepor o imperativo do calar: “o primeiro grau da sabedoria é saber calar; o segundo, saber falar pouco e moderar-se no discurso; o terceiro é saber falar muito sem falar mal e sem falar demais” (DINOUART, 2002, p. 14). Vinculando-se a uma ética do silêncio, próxima aos moralistas do século XVII, como La Bruyère ou La Rochefoucauld, o autor expõe

os princípios necessários para calar, extraídos dos oráculos do “mais sábio dos homens, das máximas dos santos Padres e dos doutos, que tiveram a reputação de ser os homens mais esclarecidos de seu século” (DINOUART, 2002, p. 14). Assim:

1. Só se deve deixar de calar quando se tem algo a dizer que valha mais do que o silêncio. 2. Há um tempo de calar, assim como há um tempo de falar. 3. O tempo de calar deve sempre vir em primeiro lugar; e nunca se pode bem falar quando não se aprendeu antes de calar. 4. Não há menos fraqueza ou imprudência em calar, quando se é obrigado a falar, do que leviandade e indiscrição em falar, quando se deve calar. 5. É certo que, considerando as coisas em geral, há menos risco em calar do que em falar. 6. O homem nunca é tão dono de si mesmo quanto no silêncio: fora dele, parece derramar-se, por assim dizer, para fora de si e dissipar-se pelo discurso; de modo que ele pertence menos a si mesmo do que aos outros (DINOUART, 2002, p. 14).

Diferente de preconizar um silêncio absoluto, ou uma mística de um mundo enclausurado, o tratado de Dinouart é um capítulo de retórica. Não se trata de uma arte de fazer silêncio, e sim, muito mais, de uma arte de fazer alguma coisa ao outro pelo silêncio, já que este requer precauções – há maneiras de calar, de ser discreto sem ser sombrio, de ocultar algumas verdades sem as cobrir de mentiras. Em seu texto, verificam-se ainda apontamentos de oposição a determinados hábitos que não passariam de abusos da palavra: “como há meios para se explicar, um pela palavra outro pelos escritos e pelos livros, há também duas maneiras de calar; uma contendo a língua, outra contendo a pena” (DINOUART, 2002, p. 5). Seguindo o autor, lembra-se que o silêncio é componente da eloquência, o que implica que não se pode compreender o conteúdo de um discurso somente pela densidade verbal que ele é capaz de desenvolver. Trata-se, portanto, de exercitar a síntese, descartando o falso saber da densidade verbal e valorizando aquilo que vem da pausa e do silêncio.

Dentre os estudos advindos da literatura, é possível aferir aproximações entre as proposições de Orlandi (2011) e Waldman (1998), quando expõem que todo dizer relaciona-se diretamente com um não dizer, com algo não presenciado, já que há uma dimensão do silêncio que direciona para o caráter de incompletude da linguagem e sustenta este movimento. Em seu estudo, a pesquisadora Berta Waldman (1998, p. 285) compreende o silêncio como uma das marcas do texto de Clarice Lispector, pois ele “é tanto um tema com o qual seus personagens estão sempre às voltas, como uma atmosfera que marca o espaço interno dessas mesmas personagens”. Sob sua

perspectiva, o silêncio elabora-se paulatinamente à sombra da palavra numa tentativa de capturar o não dito, de modo que a obra de Lispector pode ser entendida como “algo a que não se chega” (WALDMAN, 1998, p. 285).

Adentrando no objeto de estudo de Waldman (1998), verifica-se, nos textos de Clarice Lispector, diferentes tentativas de contornar o silêncio, como exemplifica a crônica *Silêncio*, presente em *Onde Estivestes de Noite* (LISPECTOR, 1999, p. 74), na qual há o esforço por indiciá-lo: “É um silêncio que não dorme: é insone: imóvel mas insone: e sem fantasmas”. Em *A Paixão Segundo G. H.* (1964), a narradora conta uma experiência desagradável a um interlocutor imaginário, buscando atingir aquilo que o romance denomina como ‘neutro’, que vem a ser a pura identidade, na qual a diferença entre sujeito e objeto é anulada, ambos compenetrados em uma visão recíproca, sem transcendência. Para Waldman (1998), esta identidade pura, este silêncio inenarrável, não nomeado e não designado fazem Lispector subverter os limites do escrever, quando seu personagem não fala, mas escreve, e conduz o leitor a um impasse sobre a atração do silêncio.

Na seara da poesia, Kovadloff (2003) crê na existência de uma trajetória que parte do silêncio e a ele retorna, assim como Sciacca (1967). Este primeiro silêncio é fruto de uma trama verbal, da linguagem que impera onde o sentimento superlativo do real cede subjogado e se dissolve na maré ascendente da rotina. Silêncio que passa a ser entendido como linguagem por constituir um corte no campo total do inteligível. Pode nomear algo somente com a condição de que silencie alguma outra coisa e, em virtude desta sua função encobridora, o autor o denomina-o ‘silêncio da oclusão’. Contudo, há um segundo silêncio: aquele no qual o silêncio da oclusão desemboca. Trata-se do silêncio que o poema preserva como presença. É o silêncio que o nutre, o alenta, o promove. É aquele cuja função reveladora leva a denominá-lo silêncio da epifania. No entanto, ele não deve ser entendido como trama dos significados convencionais, linguagem ou, tampouco, corte interpretativo no campo do inteligível. Nele, nada se encontra silenciado, pois nada pode ser dito. Para o autor:

não é por isso que o silêncio da epifania deixa de insinuar sua realidade em certas formas da palavra. Uma das formas aptas para a abordagem do peso dessa insinuação sobre a existência é, certamente, a poesia. O silêncio da epifania me é manifestado quando minha entrega à proposta do poema – seja como autor, seja como leitor – alcança seu zênite. Então, eu me calo. Mas calo como quem coroa, e não como quem claudica (KOVADLOFF, 2003, p. 26).

O silêncio da epifania é fruto da palavra plena, de seu desdobramento extremo, de seu esgotamento. Por isso, já não é palavra, diferente do silêncio da oclusão que se torna palavra encoberta, rejeitada, enunciação possível, mas evitada. Em dada perspectiva, essa dupla assinalada por Kovadloff remete à liberdade do homem enquanto lança uma forma simbólica possível ao impossível de ser formalizado. Neste aspecto, a palavra ‘prescindente’ não é menos reveladora que a palavra poética, as duas implicam a liberdade. O que as difere é o fato de que, na palavra poética, o homem se encarrega da experiência fronteira da existência e, na ‘prescindente’, não.

O regresso do silêncio da epifania ao silêncio da oclusão cobre a trajetória do poema. A linguagem poética, mais que uma dessas manifestações do real, conforma o espaço transicional, da voz ao instante da passagem entre ambos os silêncios, que acabará por se diluir quando tornar a se precipitar em um ciclo de alternâncias infinito. Por isso, para Kovadloff (2003), é na poesia que o homem alcança a palavra que melhor lhe corresponde como ser transitivo.

Neste entremeio, retoma-se o pensamento de Gumbrecht (2012) em seu entendimento que as diferentes dimensões da forma poética, isto é, o ritmo, a rima, etc., não se subordinam à dimensão do significado, pois seus contornos oferecem força a configurações semânticas complexas. Em vez disso, as formas poéticas empenham-se em sua oscilação com o significado, dado que um leitor/ouvinte de poesia nunca consegue dirigir sua atenção para ambos os lados, pois a linguagem falada, sobretudo, afeta o corpo como um todo. Conforme o mesmo autor:

A linguagem física que possui uma forma, isto é, a linguagem rítmica, cumpre uma série de funções específicas. Ela pode coordenar os movimentos de corpos individuais; pode contribuir para um desempenho melhor da nossa memória (pense nas rimas com as quais costumávamos aprender algumas regras básicas da gramática latina); e, ao supostamente diminuir o nível de nossa vigilância, pode, (como afirmou Nietzsche) ter um efeito “inebriante” (GUMBRECHT, 2012, p. 66).

Pensando nas potencialidades do silêncio como resistência, recusa e protesto, retoma-se o trabalho de Orlandi (2011), o qual entende que, quando o sujeito se cala, não deixa de se comunicar, pois o silêncio contém outras expressões na abstração da palavra. Na censura, umas das principais temáticas da autora, é estabelecido, por exemplo, um jogo de relações que configura aquilo que não pode ser dito pelo sujeito, o proibindo de ocupar determinadas posições. Sendo conexão entre o dizer e o não poder

dizer, o silêncio torna-se interdição da informação e não sua ausência. A palavra apresenta-se então como a única retificação para as múltiplas formas de totalitarismo que procuram reduzir a sociedade a um silêncio presente, impondo uma mordaza à circulação coletiva de dados sentidos.

Na música popular brasileira, vivenciada durante a ditadura militar, entre os anos 1964-1985, quando cantar era um modo de manifesto contra o regime vigente, muitas das canções se valeram de recursos linguísticos para deslocar os sentidos. ‘Cálice’ (1973) de Gilberto Gil e Chico Buarque, por exemplo, encontrou, no jogo homofônico um subterfúgio frente à censura, cantando o ‘cale-se’ que se impunha a muitas das movimentações nacionais. Os versos de ‘Passaredo’, de Francis Hime e Chico Buarque (1975-1976), presentes na trilha sonora do filme *A noiva da cidade* (1979) de Alex Viany, também possuem significações que ultrapassam as referências à fauna brasileira, como é possível aferir nas sentenças: “Bico calado / Toma cuidado / Que o homem vem aí”, e explicitam o modo como a censura diz respeito às relações do sujeito com o dizível, como afirmado por Orlandi (2011).

A leitura de Kovadloff (2003) apresenta outros silêncios, como aquele que, segundo suas palavras, a psicanálise empenha-se em recuperar. Este não pode ser alcançado sem que se desarticule o silêncio defensivo ou de resistência. E para isto, é imprescindível falar. Cabe, portanto, interrogar o silêncio que representa esta resistência. O não dito é sempre complemento do calado: silenciado e silencioso; complementares e difíceis de discernir. Para o autor, o ato psicanalítico seria a derrubada de uma representação que se quer plena – construída pelo silêncio do silenciado ou pela palavra que encobre – e que não se verá substituída por outra similar destinada a cumprir sua função. O indivíduo buscaria na psicanálise o apaziguamento que tanto anseia alcançar. Porém, o que surge, se de fato concretizada, é o esclarecimento do que o levou a converter-se em paciente, mais além dos dilemas conscientes, através do deslizamento que lhe permite se ver na trama do silêncio do ato de silenciar e a eloquência encobridora.

Para Lacan (2008), Freud, ao pesquisar alternativas à hipnose, forneceu ao paciente a possibilidade de comando, expondo-se, através de sua fala, ao movimento do seu inconsciente e aos próprios caminhos e exigiu do analisador um trabalho de escuta e interpretação. Assim, após alguns ensaios, Freud criou o método da associação livre, no qual o paciente pode dizer tudo aquilo que lhe vier. O interesse de Freud lançara-se sobre o desconhecido para a consciência, pois, conforme destaca Lacan (2008),

valendo-se dos termos freudianos, ali há algo silenciado ou recalçado. Com isso, reconheceu-se a insistência do recalçado em retornar, mas de forma disfarçada, distorcida.

Na obra de Freud (1987), as associações livres não se apresentam somente nos encadeamentos compostos por ideias, mas também, por exemplo, no aparecimento inesperado de um sintoma, na composição de fragmentos visuais de uma cena que se associam a fragmentos da experiência auditiva “[...] e é transformado numa fantasia, enquanto o fragmento restante é ligado a alguma outra coisa” (FREUD, 1987, p. 348). Assim, segundo ele, as associações emergem de uma combinação inconsciente de coisas vivenciadas, visualizadas, ouvidas, ou seja, percebidas de acordo com certas tendências. Freud (1987) entende que estas têm o propósito de tornar a lembrança da qual emergiram inacessível, através de mecanismos como o deslocamento e a condensação, provenientes da ação da censura, que promove a distorção e seu recalçamento.

De acordo com Jorge (2007), na aplicação de seu método, Freud deparou-se com barreiras denominadas resistências, ou seja, impedimentos da associação livre. Dentre elas está o silêncio do paciente. Este silêncio pode aparecer sob a forma do não ter nada a dizer, do não poder dizer ou de experimentar um esquecimento. Lacan (2008) retorna às acepções de *taceo* e *sileo* para discutir o silêncio, oferecidas anteriormente a partir de Barthes (1978). *Taceo*: a palavra não dita, o calar, o silenciar ou ser silenciado. *Sileo*: o silêncio fundante, estruturante, que revela uma ausência essencial da palavra, isto é, um buraco na significação, uma impossibilidade de simbolização que, em última instância, é a própria morte. Para Carreira (2013), a psicanálise trabalha nessas duas formas do silêncio, buscando trazer à palavra o que deixou de ser dito e cernindo aquilo que não pode ser dito, ou seja, mostrando essa impossibilidade estrutural e estruturante do *sileo*.

Sem a pretensão de encerrar qualquer um dos temas lançados, se quer enfatizar, com este percurso, o lugar do silêncio na mediação entre a linguagem e as coisas do mundo, resistindo, por vezes, à pressão exercida pelo anseio à palavra que assola a contemporaneidade. O silêncio como inexistência de som, explica Felinto (2008), aponta para o indizível, o que está além da linguagem. Deste modo, quando a ele se oferece um significado, se faz através do contexto dos hábitos culturais da fala, das circunstâncias e do conteúdo da comunicação e da história dos indivíduos como presença, e assim se alcança o mundo material que envolve os seres humanos, já que, em nenhum momento, eles se encontram apenas na dimensão do sentido ou na dimensão da presença.

3.3 Rastros do silêncio na arte

Ao entrar na câmara anecoica da Universidade de Harvard, em 1950, John Cage pretendia presenciar o silêncio. No entanto, no decorrer da experiência, o compositor relatou ter ouvido dois sons, um grave e outro agudo. Sobre isto, conversou com o engenheiro responsável pelo maquinário que identificou o som grave como decorrente de sua circulação sanguínea e o som agudo, de seu sistema nervoso. Posteriormente, quando relatou a experiência, Cage sentenciou: “Não existe algo como o silêncio. Sempre está acontecendo algo que produz som” (Cage, 1973, p. 191, tradução nossa).

Cage pertence ao rol dos artistas que mais se interessaram pelo silêncio no último século. Em *4'33"*, por exemplo, estreada em 29 de agosto de 1952, em Woodstock, Nova York, como parte de um recital de música contemporânea para piano, o público presenciou David Tudor sentar-se frente ao instrumento e, em silêncio, fechar a tampa do teclado para demarcar seu início. Um pouco depois, abriu-a, assinalando o final do primeiro movimento, gesto que se repetiu para os movimentos dois e três. A peça, composta pela inação de seus executantes que não devem agir em favor da produção do som, sugere que os ruídos provenientes da sala de concerto se tornem os constituintes sonoros, quando a música que não se ouvia já é a própria música.

A ausência de intencionalidade que atravessa as sonoridades da peça de Cage, remete às telas em branco de Robert Rauschenberg, visitadas pelo compositor meses antes da estreia de *4'33"*. *White Paintings* (1951) consiste em um conjunto de cinco telas, cada uma com diferentes painéis modulares pintados de branco, descritas por Cage (1973, p. 103, tradução nossa) como “aeropostos para luzes, sombras e partículas”. Com elas, Rauschenberg criou uma obra de aspecto ainda intocado pelas mãos humanas, que pela ausência de cor e forma, direciona o observador aos inúmeros elementos que nela podem intervir. Cage e Rauschenberg, ao mesmo tempo em que expuseram os referenciais mínimos de suas produções, romperam as fronteiras entre o interior e o exterior de uma obra; entre a execução artística e o espaço; entre a grafia e o que a cerca; entre o silêncio e o ruído. Contudo, o estranhamento causado por obras como *4'33"* e *White Paintings* revela o lugar subalterno destinado a estes ‘silêncios’, desconforto fruto da urgência pelas imagens e sonoridades, que vigora em meio à imbricação de linguagens característica do tempo presente, assim explicado por Schafer (2011, p. 354): “o homem gosta de produzir sons para se lembrar que não está só, [...]

teme a ausência de som do mesmo modo que teme a ausência de vida, [...] evita o silêncio para nutrir sua fantasia de vida eterna.”

Susan Sontag (1987a) entende que as atividades do pintor, do músico, do poeta, do bailarino, reunidas sob a generalidade que as designa ‘arte’, são um lugar propício à representação dos dramas formais que assediam a consciência, tornando cada obra de arte individual um paradigma para a reconciliação das contradições inerentes à situação do homem. Para ela:

A arte, ela própria uma forma de mistificação, sofre uma sucessão de crises de desmistificação; antigas metas artísticas são atacadas e, ostensivamente, substituídas; mapas usados da consciência são refeitos. Mas o que dá a todas essas crises a sua energia – uma energia usufruída em comum, por assim dizer – é a própria unificação de numerosos e díspares atividades em um gênero único. No momento em que a Arte vem à luz, começa a nova etapa da arte. Daí em diante, qualquer das atividades aí reunidas passa a ser uma atividade profundamente *problemática*, com todos os seus procedimentos e, em última instância, com o seu próprio direito de existir sendo passíveis de questionamento (SONTAG, 1987a, p. 11).

A arte, do modo como a designamos, só existe há cerca de dois séculos. Não surgiu graças à descoberta de um princípio comum às diferentes artes, e sim de um longo processo de ruptura com o sistema das belas-artes, outro regime no seio das artes, conforme anuncia Rancière (2012). Para ele, esse outro regime se resumiu no conceito de *mimesis*, entendido como certo regime de semelhança. A *mimesis* não é a obrigação exterior que pesava sobre as artes e as prendia à semelhança. Ela é a dobra na ordem da maneira de fazer e das ocupações sociais que as tornava visíveis e pensáveis, a disjunção que as fazia existir como tal. “É uma maneira de fazer as semelhanças funcionarem no interior de um conjunto de relações entre maneiras de fazer, modos de palavra, formas de visibilidade e protocolos de inteligibilidade” (RANCIÈRE, 2012, p. 83). Neste contexto, é próprio da arte um regime de identificação que confere visibilidade e significação a práticas de composição de palavras, exibição de cores, modelagem de volumes, organização de sonoridades. A virtuosidade do artista nunca foi suficiente para dar-lhe relevância. Privilegiou-se a capacidade poética, de contar histórias, de colocar em cena corpos que agem.

Na esteira do autor (RANCIÈRE, 2012), pode-se apontar o que leva as artes a alcançar um novo regime não é a recusa da figuração, nem uma revolução em suas práticas. É, em primeiro lugar, outro modo de ver seu passado. Na pintura, a destruição

do regime representativo começou no início do século XIX, com a revogação da submissão das formas picturais às hierarquias poéticas, de certa ligação entre a arte das palavras e a arte das formas. Esta ruptura não é a separação entre pintura e palavra, é outro modo de amarrá-las. A potência da palavra não é mais modelo que normatiza a representação pictural. A expressividade da obra só está presente na superfície, à medida que um olhar a escava, que as palavras a requalificam, fazendo aparecer outro tema sob o tema representativo.

Rancière (2012) entende que é deste percurso das artes à Arte que provém o mito dominante sobre a arte, o do caráter absoluto da atividade do artista. No primeiro momento, o mito tratava a arte como expressão da consciência humana, da consciência que busca conhecer a si mesma. O mito mais recente postula uma relação trágica e de maior complexidade entre arte e consciência, negando que a arte seja simples expressão, ou consciência que expressa, e deste modo, afirma a si própria. A arte não é a consciência *per se*, ao contrário, é o antídoto que deriva da própria consciência. Sendo assim, a arte deve tender à antiarte, à eliminação do tema, à substituição da intenção pelo acaso e à busca do silêncio (SONTAG, 1987a).

Em *El tiempo, las imágenes. Cuestiones en torno al arte contemporáneo*, os pesquisadores Hernán Rodolfo Ulm e Natalia Gil (2015) apresentam uma abordagem que auxilia a discussão presente: para eles, a arte é aquilo capaz de interromper os fluxos cotidianos da sensibilidade. Em seu viés, interromper refere-se tanto à sua dimensão temporal quanto à capacidade de romper com as formas normalizadas da sensibilidade, uma sensibilidade domesticada, criada por práticas reiteradas e rotineiras que estão associadas a práticas e sentidos comuns. A temporalidade referida pelos autores vincula-se às formas não lineares do tempo, o tempo da memória que se inscreve também em imagens que passam a ser constitutivas dos modos contemporâneos de subjetividade.

Rancière (2012) explica que não existe mais uma regra de conveniência entre tema e forma, mas uma disponibilidade dos temas para qualquer forma artística. A ‘incomensurabilidade’, caráter distintivo de nosso tempo, expõe o distanciamento entre a presença sensível e a significação. Um objeto artístico novo é aquele que se oferece a um olhar formado para ver de outra maneira, que trabalha na constituição de uma nova visibilidade. Em obras como *4'33"* e *White Paintings*, o silêncio e o branco da tela referem-se a um estado livre de intenção, mas não ausente de ‘tutabilidade’: som e silêncio, bem como a utilização do branco sobre a tela branca, não se opõem, eles se

interpenetram e exigem consciência em relação à presença. Na perspectiva de Sontag (1987a):

Talvez a qualidade da atenção que se aplica a alguma coisa seja melhor (menos contaminada, menos distraída) se se oferece menos. Supridos com a arte empobrecida, purificados pelo silêncio, talvez possamos então começar a transcender a frustrante seletividade de atenção, com suas inevitáveis distorções de experiência. Idealmente, seríamos assim capazes de prestar atenção a todas as coisas (SONTAG, 1987a, p. 21).

O silêncio impõe-se como uma estratégia para a transformação da arte, sendo ela própria a mensageira de uma transposição antecipada de valores. Contudo, o êxito desta estratégia deve significar seu abandono ou, ao menos, uma expressiva modificação. Do mesmo modo que a linguagem indica sua transcendência no silêncio, este indica a sua como discurso. Tal qual afirma Sontag (1987a): o silêncio é uma profecia e as ações que se desenvolvem sobre ele podem cumpri-la e/ou revertê-la, concomitantemente.

3.3.1 A pormenorização do silêncio em música

Em suas pesquisas, Wreford Miller (1993) evidenciou a impraticabilidade da manifestação do silêncio como ausência de sons no mundo — o nível zero dB. Para ele (MILLER, 1993), tal ausência não é possível uma vez que, constituído de matéria e repleto de movimento, o planeta Terra está em constantes vibrações, o que implica a insistente produção de sons. Miller (1993) entende que a sensação de silêncio é pautada pela interrupção ou diminuição dos sons que se fazem ouvir, configurando noções de suspensão e de quietude que passam a ser atreladas à experiência do silêncio acústico.

Como ouvintes, temos a possibilidade de experienciar a complexidade de uma onda sonora de dois modos: frequências regulares, constantes, estáveis, como aquelas que produzem um som afinado, com altura definida, e frequências irregulares, inconstantes, instáveis, como aquelas que produzem ruídos. Recorda-se que, conforme José Miguel Wisnik (1999), a onda sonora é formada de um sinal que se apresenta e de uma ausência que a pontua. Sem este lapso, o som não poderia durar, nem sequer começar. No tímpano auditivo, há o registro dessa oscilação como uma série de compressões e descompressões sem as quais o aparelho humano entraria em espasmo. O som é presença e ausência, nele, há tantos ou mais silêncios quanto constituintes

sonoros, mas seu reverso também é válido: “há sempre som dentro do silêncio” (WISNIK, 1999, p. 18).

Wisnik (1999), em seu apanhado histórico-musical, defende que os diferentes modos como os sons são filtrados pela cultura deixam à vista suas ações sobre a escuta, que se revelam pela tríade som-ouvido-mente. Neste viés, como fenômeno cultural similar ao som, o silêncio corresponde a um complexo imaginário compartilhado, no qual, pode-se observar a inscrição dos homens em territórios comuns de identificação. Assim o som torna-se subjetivo, ele está dentro e está fora; não pode ser tocado, mas toca com precisão:

O som é um objeto diferenciado entre os objetos concretos que povoam o nosso imaginário porque, por mais nítido que possa ser, é invisível e impalpável. [...] O som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível. (...) O som é um objeto subjetivo, que está dentro e fora, não pode ser tocado diretamente, mas nos toca com uma enorme precisão. As suas propriedades ditas dinamogênicas tornam-se, assim, demoníacas (o seu poder, invasivo e às vezes incontrolável, é envolvente, apaixonante e aterrorizante). Entre os objetos físicos, o som é o que mais se presta à criação de metafísicas (WISNIK, 1999, p. 28).

De Wisnik (1999) recorda-se que os corpos vibram e esta vibração se transmite sob a forma de propagação ondulatória, a qual é capaz de ser captada pelo ouvido e interpretada pelo cérebro, dando-lhe configurações e sentidos. Assim, o som apresenta-se como movimento em sua complementaridade, inscrito em sua forma oscilatória. A representação do som através de uma onda leva a visualizar que ele ocorre no tempo, sob a forma periódica, isto é, uma ocorrência repetida dentro de certa frequência, sendo o produto de uma sequência velocíssima de impulsos e quedas cíclicas, seguidas de sua reiteração.

Ultrapassando as considerações que envolvem *4'33"* de John Cage, o silêncio intersonoro pode ser considerado uma instância musical de hierarquia semelhante ao som. Ele incide na determinação do valor de sua duração e em sua configuração, baliza e determina-os, tendo, na pausa, a duração do silêncio em música, a plenitude da não sonoridade intencional entre dois sons ou dois momentos estruturais que remetem a um antecedente e a um consequente.

Em seu compêndio sobre a retórica musical no Barroco, o musicólogo mexicano Rubén López Cano (2000) descreve a pausa como o silêncio que ocorre em alguma das

vozes de um fragmento e apresenta-se para: 1) a respiração do cantor; 2) variar ou suavizar o canto; 3) evitar a sucessão imediata de acordes perfeitos; 4) evitar a falsa relação cromática; 5) inserir outra voz ou controlar as vozes próximas; 6) fazer perguntas e responder; 7) evidenciar o conteúdo do texto. Dentre as figuras retóricas assinaladas pelo autor¹⁴ (LÓPEZ CANO, 2000), o silêncio está presente em *suspensio*, interrupção, retardo ou detenção do discurso musical que pode ocorrer pela fragmentação do movimento em pequenas unidades; *polysyndeton*, motivo de caráter enfático que se repete sucessivamente, podendo se apresentar através da subtração de sons e da introdução de silêncios específicos; *suspiratio*, interrupção de um fragmento melódico através de silêncios curtos que remetem a suspiros; *ellipsis de Bernhard*, que ocorrem quando a nota consoante que prepara uma dissonância é omitida e substituída por um silêncio; *anaploce*, que acontece nas composições para coro duplo, quando o segundo coro repete um motivo recém cantado pelo primeiro coro e este permanece em silêncio; *aposiopesis*, um silêncio total imposto a todas as vozes.

Em música, o silêncio impregna-se do que o precede e do que prenuncia. É, ao mesmo tempo, mediação e totalidade. Neste contexto, chega ao ouvinte uma multiplicidade de experiências frente à presença inequívoca e intraduzível que acaba sendo ‘vivenciável’. Do mesmo modo, ocorre para o artista que dele se ocupa, como entende Heller (2012): “o intérprete não para de fazer música durante a pausa; ele a vive, a integra em seu discurso musical, assim como o orador integra as pausas, as pontuações e as respirações em seu discurso”.

Sontag (1987a) sublinha que os artistas contemporâneos defendem dois estilos de silêncio: o forte e o brando. O estilo forte é uma função da instável antítese de ‘pleno’ e ‘vazio’ e, notadamente, de vaticinar o fim, ver o dia chegar, sobreviver a ela, e marca uma nova data para a incineração da consciência e a poluição definitiva da linguagem, a exaustão das possibilidades do discurso da arte. Por outro lado, o silêncio brando representa uma extensão de um traço básico do classicismo tradicional: a

¹⁴ A recorrência destas e de outras figuras retórico-musicais pode ser exemplificada por uma estrutura de cinco partes: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *pronuntiatio*. A *inventio* é a invenção das concepções que serão empregadas no discurso. A *dispositio*, ordenação destas concepções, constitui-se de *exordium*, introdução ao discurso, passagem do silêncio ao som; *narratio*, narração do tema principal; *propositio*, fundamentação do discurso; *confutatio*, apresentação dos argumentos que confirmam a ideia central e refutação dos que a contradizem; *confirmatio*, retorno à ideia central; *peroratio*, o epílogo, com resumo e conclusões. A *elocutio* é a verbalização do discurso, quando os elementos construídos na *inventio* e organizados na *dispositio* são colocados em sons. *Memoria* refere-se aos modos de memorização do discurso. A *pronuntiatio* aborda tudo o que está relacionado com a execução do discurso: gestos, entonação, dicção, modulações da voz, movimentos corporais.

preocupação com os modos de correção e os padrões de compostura. Embora o estilo fervoroso de proclamação da retórica do silêncio possa parecer mais faccioso, alguns de seus defensores – como John Cage – reagem à ideia das aspirações da arte ao absoluto.

De acordo com as construções efetuadas, pode-se afirmar que, para a arte, a configuração do silêncio opera como uma invocação nos movimentos que o vislumbraram, como nas situações expostas pelos espetáculos de Cage ou Rauschenberg, nos quais o artista coloca-se como aquele que faz emergir uma obra em potencial e traz o espectador ao centro do processo. Este é convidado a atuar como parte sensível da experiência artística, já que, dos poucos elementos que dispõe necessita conceber um produto a partir de seu interior. Nas palavras do compositor Igor Stravinsky (1996), é a intencionalidade, mais do que uma possível dicotomia entre forma e conteúdo, que pode delimitar as questões impostas, visto que tudo o que pode ser considerado como não música, através de certa consciência, em música se transformará.

3.4 As experiências do espectador frente ao silêncio na sala de projeção

Sabe-se que a experiência cinematográfica nunca foi silenciosa (MACHADO, 2011). A sala escura, como se destinada ao som, tornou-se um eco de sonoridades no decorrer da fruição fílmica, sejam elas advindas dos músicos e narradores escondidos por trás da tela branca, das ‘ruidosidades’ do espectador ou das mais variadas tecnologias sonoras sobre as quais se destinaram constantes esforços. Nesta seção, munido das construções já efetuadas, busca-se esmiuçar a presença do silêncio na sala de projeção e de como, a partir das técnicas disponibilizadas, ele tem se manifestado ao espectador, dado que, conforme explicam Bordwell e Thompson (2013, p. 412), “o uso do som no cinema incluirá todas as possibilidades de silêncio”.

No primeiro momento, situar o silêncio no interior da sala de cinema remete à ausência de sincronização entre a imagem projetada e em movimento e os constituintes sonoros, desejados e inaudíveis, em determinado estágio da constituição do novo aparato que se busca consolidar. Contudo, este silêncio inaugural, vinculado aos mecanismos a serviço da sala de projeção, não indica que a experiência de fruição ocorreu desprovida de sons, ao contrário: a combinação entre som e imagem sempre foi um imperativo para as questões cinematográficas.

Examinando a literatura especializada, nota-se que diferentes autores (Kittler, 2016; Machado, 2011; Rosenfeld, 2013; Sabadin, 1997) discorreram acerca da multiplicidade sonora que permeou os espaços onde as imagens eram lançadas ao movimento. O som, como que mais familiarizado ao público, contribuiu para a aceitação do lado fantástico e ilusório das exibições, mesmo desprovido de sincronia com as imagens. Das tentativas germinais à consistência conquistada posteriormente, torna-se fecundo pensar nos silêncios e nos ruídos que atravessaram esta experiência de fruição e que chegam à contemporaneidade como potencialidades de atualização. A fim de exemplificar a imbricação destas relações, discorre-se em três perspectivas: o silêncio oriundo da tecnologia a serviço das imagens em movimento e que ainda não oferecia a sincronia com o som; o silêncio da plateia consolidado quando do advento das sonoridades dos alto-falantes; o silêncio de caráter estético-narrativo, inscrito na trilha dos filmes e a possibilidade de entendê-lo como um efeito. Por certo, não há aqui a pretensão de esgotar tais abordagens ou motivá-las para uma nova história da cinematografia, guiada pelo lugar do silêncio na sala de projeção. Intenciona-se, sim, evidenciar a íntima relação entre o silêncio e os demais constituintes cinematográficos, em especial, o som, dando voz à sua dimensão material em meio às grandezas do sentido e exemplificar como, em dados momentos, ele ‘tocou’ o espectador.

3.4.1 As potências do cinema silencioso

Reconhece-se ter sido em 22 de março de 1895, diante de membros da *Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale*, na *Rue de Rennes*, 44, em Paris, que a primeira projeção pública comercial de um filme – *A saída dos operários da fábrica Lumière* (1895) –, em oitocentos fotogramas e duração de cinquenta segundos, foi realizada por Auguste e Louis Lumière, embora muitos inventores, dentre os quais Émile Reynaud, Louis Aimé Augustin Le Prince e Thomas Edison, por exemplo, já buscassem desenvolver técnicas e maquinários para lançar as imagens ao movimento. Tecnicamente, como destaca Friedrich Kittler (2016), o cinema começou como filme silencioso, sem a combinação das três inovações de Edison – o filme, a lâmpada incandescente e a fonografia. Estabeleceu-se, de início, uma aliança midiática entre cinetoscópio e lâmpada incandescente, primeiro em Berlim, com a apresentação cinematográfica dos irmãos Skladanowsky, em 1º de novembro de 1895, porém, sem nenhum efeito notável e, pouco mais tarde, no Salão Indiano do *Grand Café* no

Boulevard des Capucines, em Paris, no dia 28 de dezembro de 1895, onde os irmãos Lumière apresentaram um conjunto de filmes em projeção grande, mostrando-os a uma multidão pagante que, como no antigo teatro, reunia-se em torno de uma única visão. Para Kittler (2016), desde então, sem que os produtores do filme silencioso percebessem, o cinema transformou-se em uma mídia de ilusão aos olhos iludidos de seus espectadores.

Destas experiências iniciais à consolidação do novo aparato, interessa destacar os ruídos da plateia que competiam com aqueles advindos do projetor, silencioso para expressar a sincronia do som ao filme, mas que se afigurava perturbador para a fruição das imagens, visto que não havia paredes entre o maquinário e a sala de projeção. Em suas pesquisas, Anatol Rosenfeld (2013) verificou que tais intromissões ressaltavam o efeito fantasmagórico da imagem em duas dimensões e a agitação das sombras irrealis na tela que se aproximavam deliberadamente da tridimensionalidade. Os espectadores, acostumados na figura de ouvintes e leitores, precisavam aprender uma nova semiótica composta, essencialmente, por cortes e montagens, nos quais habitavam espaços em branco. Conforme Kittler (2016), neste contexto, pode-se entender o quão difícil era exigir filmes silenciosos que, por sua narrativa, correspondessem a mídias compreensíveis somente a partir de sua sequência de imagens. Assim, não se admira que proprietários e comerciantes de cinemas recorressem a pianistas ou a pequenos conjuntos instrumentais para distrair a atenção do público. Recrutados entre os músicos dos cafés, dos *music halls* e dos teatros de variedade, estes instrumentistas, no primeiro momento, executavam peças despreocupadas com as características do filme. Aos poucos, em caráter de improvisação, surgiram articulações com as cenas projetadas, dividindo, pela primeira vez, as intenções entre a tela e a música. Mais adiante, com os músicos ou o regente da orquestra habituados àquela prática, preparava-se um programa musical com vistas ao enredo e ao teor da película, esboçando as primeiras tentativas de sincronização entre as construções visuais e as sonoridades que a elas seriam combinadas.

O novo divertimento infiltrou-se como número de programa nos mais diversos espaços. Organizaram-se grandes cine-teatros ambulantes e suas centenas de cadeiras, os quais, aos poucos, eliminaram os pequenos exibidores. Tamanha aceitação levou ao surgimento de grandes conglomerados, que viram, nesta modalidade de entretenimento, um viés sólido para um investimento financeiro, o que se concretizaria posteriormente. Conforme Rosenfeld (2013), uma destas empresas, a *Warner Bros.*, comprou, em 1925,

a *Vitagraph*, resgatando o anseio pela sincronização da imagem em movimento e o som, assinando, posteriormente, um acordo com a *Western Electric*, empresa que desenvolvia sistemas com este propósito. Assim, em 20 de abril de 1926, foi constituída a *Vitaphone Corporation*, tendo a *Warner Bros.* a maior parte de seu capital. Em pouco tempo, foi apresentando um novo aparelho, o *vitaphone*, que possuía um disco de 40,6 centímetros de diâmetro e que girava a 33 ½ rotações por minuto, no qual o som do filme estava gravado. Dois motores, um para o projetor e outro para o disco sonoro de acetato, eram comandados pela mesma engrenagem e obtinham a mesma velocidade, o que garantia o sincronismo entre a imagem e o som. Após alguns testes com curtas-metragens musicais, o sistema foi exibido ao público em 6 de agosto de 1926 com *Don Juan* (1926), que havia sido recheado de efeitos sonoros no *Warner Theatre*, em Nova York. A *Warner*, precisando convencer os proprietários das salas de exibição a adotar seu mais novo sistema de sincronismo, comprou os direitos sobre *O cantor de jazz*, peça de Samson Raphaelson que estava em temporada na *Broadway*, visando adaptá-la às telas. O filme foi produzido rapidamente e estreou no mesmo *Warner Theatre* em 6 de outubro de 1927 com duas cenas faladas e, aproximadamente, 354 palavras pronunciadas. A primeira delas acontece em um café, onde Jack Robin (Al Jonson) canta *Dirty hands, dirty faces*. Em meio aos aplausos, ele ergue os braços e interrompe: “*Wait a minute, wait a minute, you ain’t heard nothin’ yet! Wait a minute, I tell ya! You ain’t heard nothin’! You wanna hear Toot, Toot, Tootsie? All right, hold on, hold on...*” (O CANTOR DE JAZZ, Alan Crosland, 1927). O sucesso foi absoluto, transformando os modos de se experienciar o cinema e as relações que os espectadores haviam construído com as sonoridades e os silêncios da sala de projeção. Este limiar da sonoridade dramática emergida da tecnologia foi rompido com o volume dos alto-falantes, pois, como explica Jack Robin, deles, o público ainda não havia ouvido nada.

3.4.2 O deslumbramento ante os alto-falantes

Na década de 1930, o silêncio advindo da tecnologia perdeu espaço na sala de projeção. Quando o sonoro impôs-se, as novas produções passaram a receber inscrições na trilha do som e os filmes mais recentes, até então silenciosos, foram municiados por trilhas sonoras. Diálogos, música e ruídos advindos dos alto-falantes passaram a coexistir com as imagens capturadas e o público que, inclusive, se acostumara a comentar, aplaudir e vaiar no decorrer das exibições, viu-se seduzido pelas novas

tecnologias. Ouvir os pormenores da trilha sonora exigiu um espectador cada vez menos ruidoso, que, deslumbrado, passou a silenciar ante os novos acontecimentos da sala escura.

Para Châteauevert e Gaudreault (2001), a postura silenciosa do espectador é anterior ao cinema sonoro, tanto em função da institucionalização de lugares específicos para a exibição de filmes quanto pelo próprio desenvolvimento da narrativa. Na perspectiva destes autores, o período compreendido entre os anos de 1908 e 1913 pode ser considerado como um momento limítrofe do cinema silencioso e está assim definido por transformar a experiência do público que, até então, acostumara-se dos sussurros aos aplausos mais efusivos.

Rosenfeld (2013, p. 131) entende que esta “combinação de música, ruído e língua no filme sonoro aumenta a possibilidade de criar *silêncio*”. Com efeito, a metade da década de 1920 presenciou o domínio dos meios de expressão do filme silencioso de tal forma que as falas explicativas, que antecipavam ou intercalavam-se às exibições, foram se tornando supérfluas. O filme falado não foi, portanto, uma necessidade íntima ou estética da organização fílmica, mas uma imposição da técnica e do fetichismo industrial. Ele não queria perder os espaços alcançados para outros aparatos que poderiam se consolidar e buscava, incessantemente, a ampliação de seu público pela inovação tecnológica, como explana o referido autor (ROSENFELD, 2013).

Machado (2011) e Sabadin (1997) ponderam que, com tais inovações já absorvidas pela indústria, ocorreu a derrocada definitiva do cinema silencioso e, devido a ela, o modo de se fazer filmes foi reconfigurado. As dificuldades de sincronização entre o som e a imagem, que exigia a mobilidade da câmera e muitas mudanças de ângulos, características impostas pelo cinema anterior, tornavam a gravação simultânea desafiadora. Registravam-se as cenas aos pedaços e, no interior destas fatias, as sonoridades interrompiam-se e eram retomadas, muitas vezes, à exaustão. Não raro, o conjunto orquestral, que viria a fazer a música de fosso para determinada cena fora do *set* de filmagem, interpunha a execução de alguns compassos com os cortes estabelecidos pela montagem. Ou, ainda, uma quantidade de câmeras sincronizadas com o equipamento de gravação produzia materiais para serem montados posteriormente, de modo a apresentar uma sequência com variações de ângulos. Há de se mencionar ainda os ruídos que poderiam intervir no decorrer de um plano e arruinar grande quantidade de metros de celuloide e de discos, sobre os quais uma cena estava gravada,

exemplificando as adversidades acústicas dos estúdios que foram atenuadas pelos novos sistemas de gravação.

Deve-se recordar também que, com o filme sonoro, desapareceram os gestos expressionistas, com a ajuda dos quais, os atores do filme silencioso encenaram, durante trinta anos, sem valer-se das palavras, por vezes, simulando as legendas inseridas entre as cenas, através de mímicas e/ou gestuais. Segundo Kittler (2016), o gesto expressionista, desenvolvido como a última defesa contra cortes, *doppelgängers* e choques cinematográficos, cedeu lugar a um estilo de movimento marcado pela impossibilidade de editar eventos acústicos que acabou se impondo aos demais eventos ópticos.

Para Chion (2010), a captação do som, desenvolvida desde os primeiros tempos com as técnicas de gravação, centrou-se, no primeiro momento, nas vozes falada e cantada e na música, deixando para trás os ruídos, devido a suas particularidades de registro. Nas décadas de 1930 e 1940, muitas vezes, estes eram apagados ou preteridos por sonoridades estilizadas, pois poderiam competir com a compreensão dos diálogos de um cinema que já centralizava o poder da voz em suas produções. Nos anos seguintes, a generalização dos sistemas *Dolby* constituiu-se em um fator decisivo para a configuração da fruição fílmica do espectador, pois, desde 1960, a *Dolby Laboratories* investiu na redução de ruídos, sendo o *Dolby Noise Reduction*, que visava reduzir os sons indesejados na gravação de fitas, através da compressão e expansão do áudio, um sistema que reconfigurou as possibilidades sonoras da sala de cinema.

Gianluca Sergi (2004), em uma publicação dedicada a esta tecnologia, explica que a *Dolby* transformou toda uma indústria: dos estúdios aos cineastas e às expectativas da audiência. Em diálogo com tal autor, Reis (2013) ratifica que o novo maquinário consolidou esforços das pesquisas que tinham a intenção de reduzir o ruído de fundo das salas, ampliar o alcance dinâmico e a faixa de frequência advinda dos alto-falantes sem provocar distorções ou aumento de ruídos. O primeiro filme a valer-se do som *Dolby* foi *Laranja Mecânica* (1971), que utilizou a tecnologia de redução de ruído em todas as suas pré-mixagens. Em 1975, surgiu o *Dolby Stereo*, que, além de um sistema de redução de ruído, incluía mais canais de áudio. *Lisztomania* (1975) foi pioneiro na codificação estéreo óptica de sua trilha sonora, através desta possibilidade, posteriormente expandida com *Nasce uma estrela* (1976). Em menos de uma década, milhares de salas de cinema estavam equipadas com os mecanismos *Dolby*. Com eles, definiram-se os padrões tecnológicos para o áudio da sala de projeção, que alcançaram o

mercado de consumo residencial e de comunicação móvel. Desde então, a empresa continuou a lançar produtos limítrofes, tais como os sistemas de *surround*, apresentados em *Batman: o retorno* (1992), ou o recente *Dolby 7.1*, que visa a sensações sonoras, multidimensionais, em salas de grandes dimensões.

Chion (2011, p. 114) chama a atenção para o fato de que, mesmo com a sincronização do som, após trinta anos sem dele necessitar, e com suas potencialidades expandidas pelas mais novas tecnologias, “o cinema não deixou de conservar intacta a sua definição ontologicamente visual”: um filme sem som continua a ser percebido como tal, mas um filme sem imagens, pelo menos sem quadro visual de projeção, pode não ser. Recorda-se de *Wochenende* (1930), de Walter Ruttmann, um filme sem imagens e constituído pela sobreposição de sons à pista ótica. Difundida pelos alto-falantes, a obra de Ruttmann revela-se como filme pela referência a um quadro de projeção, mesmo vazio, e não pela experiência de fruição imagética, possibilitada ao espectador/ouvinte, expondo um dos horizontes explorados pela música concreta, posteriormente.

Neste início de cinema sonoro, eram poucas as possibilidades oferecidas pela tecnologia para o som, o que impunha que não se fizessem misturas em demasia, a fim de mantê-lo compreensível, ou que se inclinasse por uma delas em determinados momentos. Por isso, quanto mais alargadas as incrementações tecnológicas, maiores as possibilidades da fruição das camadas constituídas por sons individualizados e definidos e não limitados à obediência de um código. O *Dolby Stereo*, alterando o equilíbrio dos sons, introduziu um acréscimo sensível na reprodução dos ruídos e permitiu a existência destas matérias sonoras definidas, personalizadas e desprovidas deste vínculo com os padrões sonoros convencionais de sonorização. Segundo Chion (2011):

[...] a maior influência do som sobre o cinema se manifesta no seio da própria imagem. [...] quanto mais claramente se ouve no agudo, mais rápida é a percepção sonora e mais viva é a sensação de tempo presente. E quanto mais definido nos agudos é o som dos filmes, mais induz uma percepção rápida daquilo que se vê (uma vez que a visão é muito influenciada pela audição) e mais favorece no cinema um ritmo composto de múltiplas sensações fugazes, de choques, de acontecimentos (Chion, 2011, p. 118).

Por certo, o som modificou a natureza da imagem cinematográfica, contudo, as inovações alcançadas – em potência, informação e número de pistas sonoras simultâneas – não retiraram o *status* da imagem: “o som continua a ser o que nos faz ver

na tela aquilo que ele quer que nela vejamos” (CHION, 2011, p. 115). Neste entremeio, o espectador que fruía do audiovisual na ‘ruidosidade’, sua e do aparato cinematográfico, passou, definitivamente, a silenciar. Da organização narrativa e da institucionalização da sala escura às sonoridades advindas dos alto-falantes e a exploração de suas potencialidades, em constantes reconfigurações, trouxeram aos presentes na sala de projeção a oportunidade de experienciar sons e silêncios de maneiras distintas. Estas dimensões operadas pelas materialidades tornam a sala escura e suas inovações tecnológicas um espaço distinto para as sensações, onde é possível encontrar uma atmosfera antes da própria fruição fílmica iniciar, ainda que o filme mantenha-se como aquilo que mais intensamente afeta o espectador.

3.4.3 Minúcias perceptivas: o efeito-silêncio

Uma reflexão que trate das potencialidades do silêncio perante as questões elencadas deve considerar que, em muitas das discussões dos estudos do som, ele tem sido abordado como uma impressão, uma marca no domínio das sensações, vinculado às artimanhas desenvolvidas pelos construtos narrativos da cinematografia. É assim que Michel Chion (2011) refere-se ao silêncio em *A audiovisual* (2011), por exemplo, afrontando a pseudoausência das sonoridades que seriam combinadas à imagem, perspectiva que se aproxima daquela sugerida por David Le Breton (1999), na qual o silêncio é considerado como uma relação que participa da comunicação de modo presente, assim como a língua e as manifestações do corpo que a acompanham.

Em seu texto, Chion (2011) discorre acerca de dois modelos a partir dos quais se pode atentar para os silêncios advindos de um filme. O primeiro deles relaciona-se com a percepção, por parte do espectador, de sons que poderiam passar despercebidos, como os rangidos de uma porta ou janela, o movimento dos ponteiros de um relógio, as sonoridades bucólicas e campestres, os ruídos longínquos de animais e outros sons da natureza e os sons urbanos, por exemplo. O segundo modelo remete a uma demarcação por contraste, ou seja, fazer que determinado excerto fílmico preceda ou suceda uma sequência barulhenta, cujas sonoridades estejam com a intensidade mais elevada. Ambos os exemplos permitem reafirmar a necessidade da utilização do som para o fomento das impressões de silêncio na sala escura, a partir dos efeitos que se estabelecem para sua configuração.

Segundo o pesquisador Ángel Rodríguez (2006), o som não enriquece imagens, mas modifica a percepção global do receptor, atua transmitindo sensações espaciais e organiza o fluxo do discurso audiovisual. Para ele:

O áudio não atua em função da imagem e dependendo dela; atua como ela e ao mesmo tempo que ela, fornecendo informação que o receptor processará de modo complementar em função de sua tendência natural à coerência perceptiva. Nossos ouvidos não dependem de forma alguma de nossos olhos para processar informação; atuam em sincronia e em coerência com eles. Foram os produtores e estudiosos do som que subordinaram o som à imagem, e não ao sistema perceptivo (Rodríguez, 2006, p. 277).

Em virtude disso, o autor pensa o silêncio como um efeito perceptivo produzido por uma diminuição grande e rápida no nível de intensidade sonora até um nível próximo ao do limiar de audibilidade: “é a sensação que surge justamente no momento em que algo que está soando deixa de soar” (RODRÍGUEZ, 2006, p. 183). Buscando explicitar as formas sonoras que constituem esta configuração, Rodríguez expõe que, em situações em que ocorre enfraquecimento considerável entre a intensidade de um sinal sonoro, que soara durante vários segundos, e seu súbito desaparecimento, deixando em seu lugar um fundo difuso de eventos sonoros de intensidade fraca, organiza-se uma forma sonora que estimula, no ouvinte, certa sensação de placidez auditiva que se denomina silêncio. No entanto, a atenção sobre este fundo silencioso revelará a presença de novos objetos sonoros, fazendo com que o silêncio imponha-se como um efeito. Como modo de abarcar suas discussões, Rodríguez (2006) utiliza a expressão ‘efeito silêncio’ para denominar as sensações explicitadas, diferenciando-a da concepção psicoacústica do silêncio, a qual poderia se referir à ausência de som.

Este vínculo indissociável entre os constituintes sonoros e o silêncio também se faz notar nas discussões de Paul Théberge (2008) que apresenta os ‘silêncios relacionais’ e versa sobre os ‘silenciamentos’ que podem ser demarcados em dados elementos sonoros de um excerto fílmico. Sob sua perspectiva, o ‘silêncio diegético’ é aquele em que as sonoridades da diegese estão preenchidas por música ou outros sons não diegéticos. É utilizado, por exemplo, na constituição dos sonhos, das fantasias ou das reflexões dos personagens – momentos que atravessam seu espaço físico – e é recorrente nas possíveis lacunas entre os distintos segmentos temporais e espaciais de um filme. Por outro lado, como o espectador não está mais acostumado a ouvir música ininterruptamente, no decorrer da experiência cinematográfica, um ‘silêncio musical’

pode passar despercebido. Assim, torna-se importante considerar o potencial de pertencimento da música a qualquer parte de um filme, fazendo com que sua ausência seja tão significativa quanto sua presença. Deste modo, interroga-se como ocorrem as ausências dos constituintes musicais, o que acontece durante eles e o que deles emerge dentro da estrutura da narrativa. Com similaridades ao modelo anterior, o ‘silêncio de diálogos’ tende a ser disfarçado, em muitos filmes, em parte pelas orientações do roteiro ou pela performance do ator em determinada cena. A não inserção de diálogos, contudo, pode ser produzida em função do contexto dramático e desempenhar um papel potencializador para a estrutura narrativa.

Em filiação às perspectivas expostas, propõe-se, para esta pesquisa, pensar o silêncio a partir da presença das sonoridades que criam uma impressão de silêncio, isto é, uma dada organização de constituintes da trilha sonora que podem alcançar o espectador em um momento fílmico específico. De acordo com estas considerações, acredita-se que o termo ‘efeito-silêncio’ pode ser profícuo à temática, sobretudo por contemplar tamanhas assertivas que revogam o silêncio como a ausência de sonoridades perante os corpos e os sentidos, fortalecendo a potencialidade das relações entre os sons para a criação de atmosferas.

A hifenização da expressão intenciona valorizar a definição proposta por Ángel Rodríguez (2006), que denominou como ‘efeito silêncio’ as impressões perceptivas alcançadas pelo contraste entre sonoridades fortes e, subsequentes, fracas, e incorpora a observação daqueles sons que, em determinados excertos fílmicos, poderiam passar despercebidos, mas que concentram a atenção do espectador, como assinalou Michel Chion (2011). A união destes dois movimentos permite desvelar uma terminologia contemplativa às necessidades do objeto de estudo, impulsionando a discussão das atmosferas demarcadas pelo ‘efeito-silêncio’ no interior da obra de Andrei Tarkovski, como se tem proposto.

Exemplificada a trajetória das relações entre sons e silêncios na sala escura e a abordagem proposta que o engendra como relação – dada a impossibilidade de ausência dos sons –, oferece-se voz às impressões de silêncio que chegam ao espectador na fruição fílmica, através dos efeitos que nele produz. Desta intrincada amálgama estabelecida desde a constituição do fazer cinematográfico e que se estende à fruição, resta dizer que um estatuto para o silêncio do audiovisual ainda parece incipiente, embora seus caminhos tenham sido trilhados muito antes de a sala escura receber os primeiros convidados. Do cinema silencioso aos potentes alto-falantes das salas

contemporâneas, a temática do silêncio permanece tímida nas discussões, quase como um reflexo da dificuldade que, como espectador, se tem por sentenciá-lo.

4 UM ‘LEVE TOQUE’ DE ANDREI TARKOVSKI

Nesta seção, investe-se sobre a obra cinematográfica de Andrei Tarkovski com vistas às atmosferas demarcadas pelos silêncios que nela habitam. A partir das construções já efetuadas, fomenta-se um preâmbulo às análises, reforçando a impressão de que esta filmografia articula-se, em sua potência visual e sonora, através de seus ‘efeitos-silêncio’. Neste cenário, recorda-se o contexto das produções do cineasta, evidenciando os traços biográficos auxiliares à temática, no intuito de discutir o universo de seus longas-metragens ficcionais.

4.1 O fazer cinema na URSS de Andrei Tarkovski

Robert Bird (2008), em uma publicação reservada a Andrei Tarkovski, expõe que o cinema do diretor esteve profundamente enraizado à cultura e à história russa. Da assertiva, surge a necessidade de aproximar-se da obra do cineasta, absorvendo algumas das marcas que problematizam seu contexto de produção, tendo em vista que as questões que norteiam este trabalho, por vezes, ultrapassam a estrutura da visibilidade e da articulação das imagens.

Na União Soviética de Tarkovski, o ofício de diretor era regulado pelo Estado. Este requeria a diplomação dos aventureiros junto a uma escola de cinema e controlava o exercício da profissão através da aprovação dos projetos de filmagem por um dos estúdios de produção distribuídos pelo território continental. A Rússia comportava três deles: Estúdios Gorki, em Gorki, atual Níjni Novgorod; Lenfilm, em Leningrado, atual São Petersburgo; *Mosfilm*, em Moscou. Quando diplomado, o estudante recebia o título de diretor de cinema e, para realizar seus projetos, deveria submeter uma proposta de sinopse a uma das unidades de produção vinculadas aos estúdios. Depois do aceite pela comissão competente, o diretor podia redigir o roteiro, que seria, mais uma vez, remetido à unidade de produção e dela encaminhado para o Goskino¹⁵ (Comitê de Estado para a Cinematografia). Uma vez aprovado perante os trâmites submetidos, o cineasta podia iniciar seu filme, cujas etapas seriam acompanhadas por um diretor

¹⁵ Fundado em 1922 e extinto em 2000, o Goskino dispunha de uma estrutura independente, com equivalência política a um ministério. Seu dever era administrar as atividades ligadas à indústria cinematográfica, da concepção artística à distribuição, passando pelos programas de ensino das escolas de cinema e pelas permissões para exibição de filmes soviéticos no exterior. As decisões do Goskino eram monitoradas pelo Comitê Central de Segurança (KGB) e pelo Departamento de Cultura do Comitê Central do Partido Comunista (PCUS) (JOHNSON; PETRIE, 1994; KENEZ, 2001).

artístico designado pelo estúdio. Na conclusão, o trabalho seria analisado pelo Goskino que deliberaria sobre sua classificação, os circuitos de distribuição, o número de cópias e as salas nas quais o filme seria projetado. Cabia ao estúdio os direitos sobre as realizações, restando aos cineastas uma remuneração norteada pela metragem das produções (JALLAGEAS, 2007a; JOHNSON; PETRIE, 1994; KENEZ, 2001). Tarkovski, por exemplo, deteve em vida apenas os direitos de *O sacrifício*, o último de seus longas-metragens, produzido através do *Svenska Filminstitutet* (Instituto Sueco de Cinema).

Para Johnson e Petrie (1994), tamanhos cuidados governamentais explicitam a dimensão alcançada pelo cinema como um dos pilares fundamentais para a construção do Estado Soviético, pois com ele catalisava-se o imaginário da revolução, guiado, sobretudo, pela estética do realismo. Kenez (2001) recorda que, inicialmente, o realismo socialista constituiu-se de uma teoria narrativa, lançada por Maksim Gorki e revisitada por Vladimir Lênin, que prescrevia a história como modelo, valendo-se da exaltação de heróis positivos e sem ambiguidades, da repulsa ao individualismo e ao sentimentalismo de caráter burguês, de modo claro e expositivo para não deturpar a compreensão da mensagem. Nas mãos de Stalin, os princípios denominados ‘Da reconstrução das organizações da Literatura e da Arte’ ganharam força de lei e foram sendo implantados a partir de 1932. Este ideário legislativo de ambições estéticas tornou-se regra para as atividades artísticas e comunicacionais ‘revolucionárias’, que, no caso específico do cinema, eram aplicadas pelo Goskino, a quem cabia decidir sobre a idoneidade ideológica do projeto.

O historiador francês Marc Ferro (1992) especifica que as relações entre cinema e história nem sempre foram pacíficas. Se os líderes soviéticos buscaram, desde os primeiros experimentos, confrontar o potencial do cinema como instrumento de propaganda, ele teve a capacidade de driblar as garras da censura, em diferentes momentos. Conforme o autor referido, expressões como ‘apoderar-se do cinema’, ‘controlá-lo’, ‘dominá-lo’ são constantes em textos de Trotski, Lenin e Lunatcharski, por exemplo, o que fez com que seus dirigentes o vissem como uma ‘máquina’. Tais recorrências explicitam que o cinema, mesmo em suas práticas recentes, cujo estatuto ainda não estava definido, ocupou um lugar privilegiado no programa cultural posto em prática após a nacionalização, oferecendo, sobretudo, a partir de 1918, uma representação importante da realidade soviética.

Segundo a pesquisadora Neide Jallageas (2007a):

Uma análise sobre a produção dos textos culturais soviéticos (realizados em outras linguagens) que foram contemporâneos a Tarkovski, sob a censura do Estado, nos trará de pronto o desenho autodefinido do Realismo Socialista, ou do que ainda restava dele à época de Tarkovski, segundo os censores: narrativa linear e objetiva, heroísmo das personagens, concreção histórica (JALLAGEAS, 2007a, p. 169).

A pesquisadora francesa Régine Robin (1986) esclarece que o realismo socialista pretendia adequar a produção cultural soviética à interpretação ‘marxista-leninista’ da realidade, pois constituía-se na manifestação do Estado sobre a obra de arte. Como política de Estado, esse mecanismo teve seu apogeu sob o comando de Andrei Jdanov, ferrenho defensor de um código ideológico conhecido como Jdanovismo, o qual definia os limites da produção cultural da URSS. Com a morte de Stalin, em 1953, o controle jdanovista, foi, aos poucos, abrandado e assim uma parte da realidade expressa no cinema escapou aos censores. Conforme Marc Ferro (1992), apesar de todas as formas de controle, de *Andrei Rublev* ao cinema nacionalista, o filme se libertou mais e mais da instituição que o governava.

A época de glórias do cinema soviético há muito terminara, sendo ele sufocado pelo realismo socialista que fizera escola no país, e ante os prósperos estúdios que encerravam suas atividades, uma nova geração surgia para a cinematografia, ainda que obrigada a lidar com os empecilhos gerados pelos órgãos controladores do Estado. Conforme Tejeda (2010), este renascimento possui dois marcos: a *Palma de Ouro* recebida em Cannes por *Quando voam as cegonhas*, de Mikheil Kalatozishvili, em 1958, e o BAFTA entregue a *Balada de um soldado*, de Grigori Chukhrai, em 1962.

Originário desta cena, Andrei Arseni Tarkovski cursou o Instituto Estatal de Cinematografia (VGKI) da antiga União Soviética, entre 1954 e 1960, onde foi aluno do cineasta Mikhail Romm. Enquanto estudante, ele realizou os médias-metragens: *Os assassinos* (1956), em conjunto com Aleksandr Gordon e Marika Beiku, *Hoje não haverá saída livre* (1959), com a codireção de Aleksandr Gordon e *O rolo compressor e o violinista* (1961). Ainda nos estúdios da *Mosfilm*, Tarkovski produziu cinco longas-metragens: *A infância de Ivan* (1962), *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *O espelho* (1975) e *Stalker* (1979). As três obras que completam sua filmografia atravessaram as fronteiras soviéticas: os longas-metragens ficcionais *Nostalgia* (1983) e *O Sacrifício* (1986) – financiados em parceria pela RAI (Radiotelevisione Italiana) e pelo estúdio soviético *Sovin Film*, e pelo *Svenska Filminstitutet* (Instituto Sueco de Cinema),

respectivamente – e o documentário para a televisão italiana *Tempo de viagem* (1983), assinado em conjunto com Tonino Guerra.

Figura 1 – Tarkovski no set de *O sacrifício*



Fonte: Pinterest.com¹⁶

O estilo que marca a obra do cineasta está intimamente ligado às convenções soviéticas, desde a primazia do roteiro à forte relação com sua equipe de produção, que pressupunha a intensa colaboração entre diretor, roteirista, diretor de fotografia e cenografia, compositor e atores. Conforme Bird (2016), esta estrutura foi estabelecida pela indústria soviética de cinema nos anos 1920, sendo formalizada por Sergei Eisenstein no currículo do Instituto Estatal de Cinema, onde Tarkovski estudou, assim como fizeram outros artistas de sua geração. Em sua tese de doutorado, o pesquisador Joe Marçal Gonçalves dos Santos Santos (2006) expõe que o contexto histórico no qual a carreira de Tarkovski foi desenvolvida tornou-se um espelho das adversidades enfrentadas por sua obra, mesmo que o país tenha se situado em um momento

¹⁶ Disponível em: <[https://s-media-cache-k0.pinnimg.com/564x/bb/0d/4c/bb0d4c968dfdf5dd88ba1e5c\)af20e0c.jpg](https://s-media-cache-k0.pinnimg.com/564x/bb/0d/4c/bb0d4c968dfdf5dd88ba1e5c)af20e0c.jpg)>. Acesso em: 26 set. 2016.

transformador com o fim do período stalinista e o agravamento da Guerra Fria. No período, conforme explica o autor, estavam em curso as duas viradas de página determinantes para o cinema do pós-guerra soviético: o ‘degelo’ dos anos 1960 e a *Glasnost*, proposições econômicas que abririam caminho para a abertura política, efetuada pelo governo de Mikail Gorbachev, na década de 1980, denominada *Perestroika*.

Embora o controle estatal sobre a produção artística tivesse perdido fôlego quando Tarkovski lançou-se à carreira de cineasta, é possível identificar as marcas deixadas pelos órgãos controladores em seu trabalho, mesmo sua obra tendo passado a salvo de sanções mais severas. Observada cerca de 50 anos depois, a atmosfera que circunscreve a produção de Tarkovski não pode desprezar os comentários e relatos deixados pelo diretor, nos quais se observa a preocupação ante um possível esfacelamento de seu ideário fundante, já que “a concepção original corre sempre o perigo de degeneração em meio ao tumulto que cerca a produção de um filme, o perigo de ser deformado e destruído durante o processo da sua própria realização” (TARKOVSKI, 1998, p. 149). Neste contexto, o fazer de um filme poderia ter “muito pouco a ver com sua inspiração inicial: o problema sempre foi mantê-lo intacto e não adulterado, como um estímulo para o trabalho e um símbolo do filme concluído” (TARKOVSKI, 1998, p. 148). Assim como ele disse: “o destino do diretor de cinema soviético é filmar de modo vagaroso durante muito tempo” (TARKOVSKI, 2012, p. 56).

No decorrer da produção de *A Infância de Ivan*, por exemplo, Tarkovski (1998, p. 30) revela que foi interpelado pelas autoridades cinematográficas toda vez que tentou substituir “a causalidade narrativa pelas articulações poéticas”, mesmo que as buscasse de modo experimental:

Não estávamos tentando rever os princípios básicos da criação cinematográfica. No entanto, sempre que a estrutura dramática revelava o mais leve indício de algo novo — quando os fundamentos lógicos da vida cotidiana recebiam um tratamento relativamente livre — sobreviviam, infalivelmente, manifestações de protesto e incompreensão, que quase sempre usavam como pretexto o público: era preciso oferecer-lhe um enredo que se desenvolvesse sem interrupções, pois as pessoas não conseguiam se interessar por um filme sem uma linha narrativa eficaz [...]. Para mim, foi uma grande alegria descobrir que o público pensava de forma diferente (TARKOVSKI, 1998, p. 30).

O diretor também temeu por *Andrei Rublev*: o filme “não foi mostrado no festival. Será que vão deixar sair nos cinemas? Estou com dúvidas” (TARKOVSKI, 2012, p. 56), assim como por *Solaris*: “tenho muito medo de que em *Solaris* haja alguma variação. Estes malditos corredores, laboratórios, salas de equipamento, campo de lançamento de foguetes. Talvez isso seja inevitável, Deusa sabe” (TARKOVSKI, 2012, p. 55). Sobre *Solaris* recaiu uma lista de trinta e cinco (!) observações dos órgãos controladores, as quais foram expostas por Tarkovski, sendo possível delas apreender a tensão na qual o diretor havia de trabalhar. Dentre as observações, destacam-se:

1. Esclarecer a imagem da Terra do Futuro. “No filme, não está claro como será ele (o Futuro)”. [...] 3. De qual sistema político vem Kelvin: DO socialismo, do comunismo ou do capitalismo? [...] 5. Remover o conceito de Deus. (!?) [...] 10. Não deve ser destacado que Chris é ocioso. [...] 14. Cortar o suicídio de Hari. [...] 16. Cortar as cenas “na cama”. [...] 30. “O público não vai entender nada.” (TARKOVSKI, 2012, p. 65).

Em 9 de fevereiro de 1972, o diretor escreveu, em seu diário, que tinham sido executadas alterações em seis lugares do filme e, mesmo assim, o ‘Comitê’ havia lhe informado que algo “não estava claro” (TARKOVSKI, 2012, p. 67). As intromissões registradas mostram que, mesmo com a vitória no *Leão de Ouro* do Festival de Cinema de Veneza de 1962, partilhada entre *A infância de Ivan* e *Dois destinos*, de Valério Zurlini, que impulsionou a carreira de Tarkovski para além das antigas fronteiras soviéticas, seus projetos posteriores, acompanhados de grande prestígio internacional e novas premiações, não foram ilhados das contínuas dificuldades perante as autoridades soviéticas, inclusive após seu exílio voluntário, em 1984, quando finalizou *Nostalgia*.

Andrei Rublev foi o filme que popularizou Tarkovski na antiga União Soviética. Desde então, conforme Marina Tarkóskaya (2001), seus seguidores, em número cada vez maior, experimentaram a conjunção entre poesia e história sob o desejo de aprofundar o inexplorado e expressar o amor pelo homem e pelas coisas do mundo. Ainda assim, o cineasta enfrentou obstáculos a seu trabalho já que seus filmes provocaram conflitos e precisaram vencer diversas barreiras estatais para se fazerem ver. Em 1982, quando o diretor saiu do país para filmar, circularam rumores contrários a ele dentre as fronteiras russas, o que o levou a permanecer no estrangeiro. Com as relações deterioradas junto ao Goskino, os filmes de Tarkovski deixaram de ser projetados no país e seu nome não voltou a ser mencionado nos meios de comunicação,

situação abrandada apenas na *Glasnost*. Por ocasião de sua morte, publicaram-se artigos, convocaram-se reuniões e foram organizadas conferências em sua memória (TARKÓVSKAYA et al., 2001).

A apregoada divergência do diretor em relação ao cânone realista-socialista, manifestada mais explicitamente em seus últimos trabalhos, impulsionou seus filmes de tal modo que os tornaram “uma tentativa de subverter o realismo soviético”, como atestam Johnson e Petrie (1994, p. 8, tradução nossa), embora o diretor não tenha trabalhado contra, mas pelo cinema soviético (BIRD, 2016). Neste universo, não estranha que Tarkovski tenha sido elevado como sujeito do olhar e do tempo, tendo em vista a formação do espectador através de experiências desestabilizadoras na sala escura que sua obra possibilitara. A densidade de suas paisagens procurou respostas naquilo que se acumulou e foi abandonado, privilegiando, em suas formas poéticas, o desvelar do movimento, para, deste modo, alcançar as coisas do mundo.

4.2 Para além do tempo e do sagrado: as atmosferas em Tarkovski

O tempo transcorre de modo peculiar nos filmes de Andrei Tarkovski. Seu itinerário de imagens e sons possui um percurso incerto, encadeado pelo sagrado e pela perda da fé ante a consciência, pelos sonhos e pelas lembranças de seus personagens que atravessam a tela e os alto-falantes. O tempo, registrado em seus vínculos à realidade, tornou-se a concepção suprema de seu cinema, aquele que conduz os fatos discursivos e impulsiona as experiências do espectador. Para além da sala escura, estes preceitos foram desenvolvidos nas diversas publicações do diretor, como exemplifica-se:

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 (TARKOVSKI, 1998, p. 72).

Para Tarkovski, o cinema é a única arte capaz de registrar uma impressão do tempo, pois traz em si a possibilidade de imprimi-lo na forma de um evento concreto, que se constitui por “um acontecimento, uma pessoa que se move ou qualquer objeto

material; além disso, o objeto pode ser apresentado como imóvel e estático, contanto que essa imobilidade exista no curso real do tempo” (TARKOVSKI, 2002, p. 71). Na perspectiva de Marcos de Miguel García (2005), o diretor buscou um molde do tempo no qual os processos de produção de um filme pudessem transparecer, isto é, um registro sobre a intensidade do ato de filmagem. A sugestão do autor dialoga com os estudos de Mathias (2012) e de Aumont (2004), que demarcaram a ausência do corte para alcançar determinadas nuances em imagens que remetem a uma escultura esculpida, como desejava o cineasta. Por isso, Tarkovski entendia que “a imagem torna-se 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” (TARKOVSKI, 1998, p. 78).

Figura 2 – no set de *Stalker*



Fonte: Cinephilia & Beyond¹⁷

A pesquisadora Priscila Herrerias (2011) ressalta duas marcas na filmografia de Andrei Tarkovski. A primeira refere-se à dimensão ocupada pela montagem em seus filmes, as configurações internas da ação e a responsabilidade de encadeamento, ritmo e conexão que cabem ao realizador no âmbito cinematográfico. A segunda diz respeito à natureza dos personagens tarkovskianos que, despossuídos de trajetórias completas e

¹⁷ Disponível em: <<http://www.cinephiliabeyond.org/wp-content/uploads/2016/05/28-1.jpg>>. Acesso em: 26 set. 2016.

cronologicamente organizadas, possuem ações exteriores mais singelas que seus mundos interiores. Características decorrentes dos processos alçados pelo cineasta, já que, a partir de suas intenções, diretor e atores não devem se encontrar em situação de superioridade em relação ao que se trata de dizer ou de representar, pois “o filme não é algo que se domine e calcule; trata-se de criar ou recriar uma experiência, que deve ser vivida pela primeira vez durante a filmagem” (AUMONT, 2004, p. 62).

Por isso, segundo Herrerias (2011), nos filmes do diretor, nota-se a ausência do esforço em interpretar, como se o ator estivesse fundido às imagens. Ele não tenta convencer o público da trajetória realizada, ao contrário, entrega-se completamente às circunstâncias que formam cada imagem, ao seu tempo presente, a seu segredo, como sugere a seguinte passagem:

Quando faço um filme, tento não atormentar meus atores com discussões, e não admito que o ator estabeleça uma ligação entre o trecho que está representado e o filme em sua totalidade; às vezes, não permito que ele o faça nem mesmo com relação às cenas imediatamente anteriores ou posteriores (TARKOVSKI, 1998, p. 170).

A partir do viés do diretor, Carrera explica:

Aquilo que Tarkovski denominava “observação pura” não tem nada que ver com improvisação, com o “ao vivo e direto”, com o efeito documental. O que a imagem cinematográfica pode oferecer, quase como um dom, é uma imagem intransitiva, uma imagem “livre de simbolismo”. Uma imagem liberta da mão (CARRERA, 2008, p. 24, tradução nossa).

A noção que Tarkovski oferece a *mise-en-scène* auxilia a compreender estas intenções. Para ele, a *mise en scène* é uma estrutura formada pela posição dos atores entre si em relação ao cenário. Ela não deve ilustrar uma ideia, e sim exprimir a vida, através do caráter dos protagonistas e seus estados psicológicos: “sua função é surpreender-nos pela autenticidade das ações e pela beleza e profundidade das imagens artísticas – e não através da ilustração por demais óbvia de seu significado” (TARKOVSKI, 1998, p. 23). Assim, além do roteiro, do trabalho ‘não interpretativo’ dos atores e da montagem que se empenha de suas potencialidades ao espectador, a *mise en scène* se estabelece para que o público possa apreciá-la e dela tirar as próprias sensações, sem que nenhum tipo de imposição seja feito. Em virtude disto, corrobora-se

com Herrerias (2011, p. 77), quando afirma que existem dois pontos principais no trabalho do ator em Tarkovski: “a presença absoluta no momento da cena – o viver – e a confiança cega, como a de uma criança, no diretor”.

Conforme Herrerias, o trabalho do diretor requeria que os atores não infundissem aos personagens ideias preconcebidas, eles não deviam “construí-las a partir dos acontecimentos do enredo, devem apenas permitir que elas sejam reveladas, no momento presente de cada cena. Para tanto, Tarkovski os convida a não *interpretarem*” (HERRERIAS, 2011, p. 75). Conforme a autora, dada a relevância de sua presença, o ator tornou-se um dos elementos constituintes da paisagem na filmografia tarkovskiana, componentes da imagem, já que seu contato com o espectador está mediado pela câmera, pelo olhar do diretor e, finalmente, pela montagem.

Figura 3 – Alexander Kaidanovski e Andrei Tarkovski



Fonte: Cinearchive.org¹⁸

Dado o caráter de sua filmografia, as narrativas do diretor permitem um modo de experiência no qual o espectador mantém-se receptivo à totalidade das impressões que suas cenas revelam. Tejeda (2010) entende que, por suas características, Tarkovski aproxima-se de Bresson, que exigia de seus intérpretes uma ‘neutralidade’ da voz, cuja

¹⁸ Disponível em: <<http://cinearchive.org/post/77419736246/andrei-tarkovsky-with-the-cast-and-crew-on-the-set>>. Acesso em: 26 set. 2016.

linearidade fazia parecer que ela falava para si. Quanto maior a emoção, maior deveria ser a retenção. O que interessava era possibilitar a imersão em um monólogo interior de caráter dialético entre os personagens, recusando o plágio da realidade e a estilização da representação que, por vezes, tornava as situações ‘maiores’ que seu desenrolar narrativo. Em Tarkovski parece haver uma hierarquia entre os gestos e as expressões em cena, centralizando o personagem na diegese. Ali, o afeto sugerido ou retido explicita maior força do que aquele manifestamente expresso, como exemplificam os rostos imóveis em longos planos ou os gestos mínimos cuidadosamente demarcados pelo quadro, encontrados em toda a sua filmografia.

A Tarkovski interessa um acontecimento sobre o indizível, que, antes da montagem, refere-se ao ato de filmagem, ao exercício orgânico e subjetivo do olhar que transcorre no tempo e, por isso, da fruição de suas obras emerge algo de silêncio. Em última instância, para ele, a montagem é apenas “a variante ideal da junção das tomadas, necessariamente contidas no material que foi colocado no rolo de película”, já que abdicara dos métodos que permitiam inferir que um filme “fosse feito na moviola”, pois isto é “incompatível com a natureza do cinema” (TARKOVSKI, 1998, p. 136).

Passeando por sua obra, não é difícil identificar que tanto os filmes quanto os escritos do diretor estão, deliberadamente, marcados por uma reflexão espiritual, da qual emerge um amálgama de temas intimistas que orbita toda a sua produção. Como realizador, ele acreditava que o cinema permitiria ao artista e ao público alcançar uma verdade capaz de ligar o homem ao inefável, ao indizível, em uma palavra, ao tempo. A imagem cinematográfica era, assim, um meio de contato com algo de valor que a excedia, um suporte à verdade do espírito. Em seus longas-metragens, uma noção cada vez mais crescente de tempo foi impressa na imagem, trazendo-o como um meio de contato com o invisível, com aquilo que, senão pela arte, não poderia ser mostrado, dito ou sugerido: “parece-me que a função da arte seja a de exprimir a liberdade absoluta do potencial espiritual do homem. Creio que a arte foi sempre a arma de que o homem dispôs para enfrentar as coisas materiais que ameaçavam devorar-lhe o espírito” (TARKOVSKI, 1998, p. 284).

Figura 4 – Tarkovski e Margarita Terekhova no set de *O espelho*



Fonte: Filmint.nu¹⁹

Referindo-se à força das sonoridades na sala de projeção, o cineasta explica que, sem uma ligação orgânica entre as impressões subjetivas do autor e sua representação objetiva da realidade, é impossível obter alguma credibilidade, ainda que superficial, ou autenticidade e verdade interior. Para ele (TARKOVSKI, 1998), é possível representar uma cena com precisão documentária, vestir os atores de forma naturalista, trabalhar todos os detalhes de modo a conferir-lhes uma grande semelhança com a vida real e, mesmo assim, realizar um filme que em nada lembre a realidade e que transmita a impressão de um profundo artificialismo, isto é, de não fidelidade para com a vida, ainda que o artificialismo tenha sido exatamente o que o autor tentou evitar. Por isso, Tarkovski (1998) discute a impossibilidade de uma reprodução naturalista dos sons do mundo em um filme: o resultado experienciado remeteria à cacofonia. Conforme o diretor, se todos os constituintes imagéticos visualizados na tela fossem destacados pela trilha sonora, se teria a impressão de que o filme não recebera nenhum tratamento na pista de som. Sem uma seleção prévia, se privaria a narrativa de uma expressão sonora autêntica:

¹⁹ Disponível em: <<http://filmint.nu/?p=1787>>. Acesso em: 26 set. 2016.

Quando os sons do mundo visível refletido na tela são removidos, ou quando esse mundo é preenchido, com benefício da imagem, com sons exteriores que não existem literalmente, ou, ainda, se os sons reais são distorcidos de modo que não mais correspondam à imagem, o filme adquire ressonância (TARKOVSKI, 1998, p. 194).

Na perspectiva de Pillar Carrera (2005, p. 21), Tarkovski filma materiais, não ações, pois trabalha com as coisas e o homem sem representá-las como prolongação do mundo, pois seus filmes apresentam a matéria, os corpos, que desfrutam de uma dignidade inaudita e solidária à matéria do mundo. Sob este viés, a autora considera o cinema de Tarkovski como *in praesentia* ou ‘de superfície’, isto é, imagens e sonoridades despejadas sobre um mundo manifesto não como imaginário ou projeção daquele que o contempla, mas como identidade autônoma e resistente. Para ela, o diretor alcança a matéria indescritível do inverossímil e a retém no interior do quadro (e nos alto-falantes), pois nele se reconhece “o elogio não materialista da matéria, a celebração do objeto filmado, a entrega ao objeto, o cinema como materialização” (CARRERA, 2008, p. 20, tradução nossa).

O enfrentamento da dimensão acústica de tal filmografia, em seus diálogos, música e ruídos, requer dar voz às impressões lançadas por Andrea Truppin (1992) sobre aquilo que a obra de Tarkovski oferece: para ela, os sons tarkovskianos desestabilizam, eles produzem estranhamentos e desorientações naquilo que era confortável e coerente, pois envolvem o espectador e seus personagens na busca por uma explicação ou, talvez, na aceitação de que há coisas que não se pode decifrar. É possível que aí esteja um indício do valor expressivo que determinadas sonoridades adquirem nos filmes observados e a força com que elas completam sua engrenagem audiovisual, como exemplificam a chuva, o vento e o cantar dos pássaros, que corroboram a constituição de atmosferas em seu interior.

Chion (2011) entende que, em Tarkovski, o som liberta-se do presente, ele remete a outras dimensões, parte para outros lados ou, ainda, pode murmurar com o rumor do mundo: próximo e, ao mesmo tempo, inquietante. Segundo ele, Tarkovski impõe diferentes características a suas trilhas sonoras, por exemplo, em *O Sacrifício*, no qual os sons são percebidos por um ouvido imaterial como apelos modulados que ressoam em um ar límpido, lançados por vozes jovens e frescas, e assim levam à infância, “essa idade em que a imortalidade nos parecia ser o nosso tempo natural” (CHION, 2011, p. 99). Tais incidências também foram mapeadas pela pesquisadora Roberta Filgueiras Mathias (2012, p. 46), quando expõe que “a presença da água é tão

intensa que, por vezes, temos a sensação de mergulharmos nesse mundo particular, impulsionados pelas sonoridades utilizadas por Tarkovski”.

Referindo-se aos elementos sonoros lançados na obra do diretor, Truppin (1992) adverte que é necessário considerar aquilo que Rick Altman²⁰ (1980, p. 74 *apud* Truppin, 1992, p. 236) denominou como som hermenêutico: “*the sounds asks the question where?*” e a imagem ou a fonte sonora responde “*here!*”, isto é, um processo de pergunta e resposta que pode ser compreendido pelo espectador. Neste viés, recorda-se Bresson (2005) que, em suas notas, empregou palavras figuradas para imaginar este encontro entre som e imagem e os apresentou como entidades que não conseguem mais se separar. Nada de imagens ou sons independentes ou em igualdade, pois eles se prejudicam, tal como se diz a respeito da mistura das cores, imagem e som não devem se ajudar mutuamente, mas trabalhar cada um à sua vez, em uma espécie de revezamento: é preciso “que imagens e sons se entretendam, de longe e de perto, em estado de espera e de reserva” (BRESSION, 2005, p. 67).

É verdade que não existe qualquer obrigatoriedade em relação ao emprego de música no complexo cinematográfico. Antes de tudo, a música é uma possibilidade, um recurso inesgotável. Contudo, a interação entre música e imagem “pode dar uma nova expressão muito mais elevada à atmosfera do filme” (Rawlings, 1982, p. 13). De acordo com Tarkovski:

Pode acontecer que, para dar maior autenticidade à imagem cinematográfica e levá-la à sua máxima intensidade, seja preciso abandonar a música. Pois, falando com toda sinceridade, o mundo transformado pelo cinema e o mundo transformado pela música são coisas paralelas e em conflito mútuo. Organizado adequadamente num filme, o mundo sonoro é musical em sua essência — e é essa a verdadeira música do cinema (TARKOVSKI, 1998, p. 191).

A utilização da música na obra do diretor, por exemplo, pode ser observada a através daqueles que a assinaram em sua filmografia. Deste modo, divide-se sua produção entre a música orquestral, composta por Vyacheslav Ovchinnikov para os longas-metragens ficcionais *A infância de Ivan* e *Andrei Rublev*; a música eletroacústica, composta por Eduard Artemiev para os filmes *Solaris*, *O espelho* e *Stalker*; a ausência da figura de um compositor, quando a trilha sonora privilegia exemplos do repertório da música de concerto existente, sobretudo a música de Bach,

²⁰ ALTMAN, Rick (org.). **Yale French Studies**: Cinema/Sound. New Haven: Yale University Press, n. 60, 1980.

como nos filmes *Nostalgia* e *O sacrifício*. Contudo, em ambos os casos, o que demarca a música, na filmografia do diretor, é seu modo de amalgamar-se às imagens, fazendo costuras entre o espectador e os estímulos a ele direcionados.

Chion (2010) compreende a música de cinema como componente de um complexo maior, o filme. Quando nele presente, ela se transforma e readquire novas especificidades. Para ele, a trilha sonora é uma sobreposição, uma coexistência de mensagens, conteúdos, informações, sensações, que encontram seu sentido em sua distribuição pelos espaços imaginários do campo fílmico. Ela jamais acompanha, sublinha, reforça, reafirma ou duplica a imagem. O som agrega um valor de sentido e sofre uma ação de sentido da imagem sobre si.

Em Lanzoni (2014), afirmou-se que:

A música, que pode ser vista como uma necessidade dos primeiros anos da sala de projeção, emancipa-se deste estado e torna-se um elemento multifacetado dentro do aparato cinematográfico. Não foram, no entanto, apenas os espaços habitualmente musicais a serviço do cinema nem a música presente nas salas de exibição no cinema mudo que revelaram a intimidade entre estas manifestações. A complexidade desta relação também reside nas apropriações terminológicas entre as teorias; nas aproximações entre *corpus* fílmicos e formas musicais específicas; nas combinações entre música e imagem em movimento, discutidas sob diferentes vieses. Entre cinema e música há, pois, verdadeira comunhão de sentidos, não restrita a alguns exemplos fílmicos, mas abrangendo a própria concepção cinematográfica (LANZONI, 2014, P. 113).

Neste entremeio, há de se lembrar, como destaca Chion (2011), que as relações audiovisuais transpostas à tela e aos alto-falantes são uma redução radical da experiência sensorial, tornando ingrata a tarefa de substituí-las, tanto para o espectador quanto para o próprio cinema. Por isso, fascina este ‘toque’ alcançado por tais dimensões na experiência da obra de Tarkovski, configurada, sobretudo, da convergência das múltiplas forças despendidas por seus constituintes.

Para além destas questões, Tarkovski foi, definitivamente, um cineasta preocupado em desenvolver atmosferas. Nas reflexões acerca de seu ofício, que atingem uma parte expressiva de suas publicações, sua posição pode ser aferida quando ele anuncia que um filme emerge da ‘revelação’ e esta deverá conter a atmosfera do drama, isto antes das minúcias do roteiro, do trabalho com os atores ou junto ao compositor da música para as cenas. Para ele:

Durante o processo de elaboração de um roteiro, eu sempre tentava obter em minha mente um quadro exato do filme, e até mesmo dos cenários. Atualmente, porém, estou mais propenso a trabalhar uma cena ou tomada apenas em termos muito gerais, para que elas surjam espontaneamente durante as filmagens, pois a vida característica do lugar onde se desenvolve ação, a atmosfera do set e o estado de espírito dos atores podem sugerir novas estratégias, surpreendentes e inesperadas. A imaginação é menos rica que a vida. E, hoje em dia, sinto com intensidade cada vez maior que ideias e estados de espírito não devem ser determinados antecipadamente. É preciso saber abandonar-se à atmosfera da cena e lidar com o set com a mente aberta. Já houve época em que eu não conseguia começar a filmar antes de ter elaborado um projeto completo do episódio; agora, porém, vejo tal procedimento como uma coisa abstrata, que cerceia a imaginação. Talvez fosse o caso de parar de pensar nisso por algum tempo (TARKOVSKI, 1998, p. 151).

Deste modo, na tentativa de não aprisionar este cinema em metáforas, busca-se ultrapassar uma leitura galgada, unicamente, em uma lógica dedutiva. Ainda assim, faz-se a discussão ciente da impossibilidade de aliviar estes sintomas, já que não se pode trazer a experiência de modo intacto ao corpo textual, pois, inevitavelmente, ela é reinventada. A atenção sobre a poética audiovisual dos longas-metragens ficcionais de Tarkovski que surge pretende evidenciar *Stimmungen* quer em reação, quer como consequência dos silêncios que atravessam a filmografia observada, ultrapassando aquilo que está no cerne da produção do diretor: o tempo e o sagrado.

4.3 A obra ficcional de Tarkovski em sete longas-metragens

O fomento das discussões que se apresenta requer, em algum momento, observar a produção filmográfica de Andrei Tarkovski. Para tanto, se oferece um investimento preliminar sobre os longas-metragens ficcionais do diretor, obedecendo à cronologia de suas produções: *A infância de Ivan* (1962), *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *O espelho* (1974), *Stalker* (1979), *Nostalgia* (1983) e *O sacrifício* (1986).

Dentre as riquezas de se ter no *corpus* de pesquisa um conjunto de filmes desta grandeza, está o fato de Tarkovski oferecer àquele que se aproxima de sua obra um apanhado de textos no qual se evidencia seu pensamento sobre o cinema – reflexões que se mantêm em constante diálogo com a produção lançada à sala de projeção pelo diretor. Em *Esculpir o tempo* (1998), ele explicita que *A infância de Ivan* foi produzido de modo que “a textura do cenário e das paisagens [fosse] capaz de provocar [...] recordações precisas e associações poéticas” (TARKOVSKI, 1998, p. 28). O filme foi

baseado no conto *Ivan*, escrito em 1957 por Vladimir Bogomolov, e começou a ser rodado pelas mãos de Eduard Abalov para a *Mosfilm*. Esta, não satisfeita com os primeiros resultados das filmagens, interrompeu a produção e, por indicação do cineasta Mikhail Romm, propôs o trabalho a Andrei Tarkovski, que recém formara-se na VGIK. Em três semanas de junho de 1961, acompanhado de Andrei Konchalovski, um antigo colega da VGI, Tarkovski reescreveu o roteiro e substituiu o título previsto – *A segunda vida* – por *A infância de Ivan*. Mesmo com o orçamento estagnado, o diretor realizou o filme com novos atores e uma equipe renovada, dentre os quais estavam o diretor de fotografia Vadim Iusov, o músico Vieceslav Ovcinnikov e o diretor de arte Evgeni Cernaiev, seus parceiros no média-metragem *O violinista e o rolo compressor* (1961). As novas filmagens iniciaram em janeiro de 1962. A montagem ocorreu em março do mesmo ano. Por fim, o filme foi levado ao público em setembro de 1962 (TARKOVSKI, 2012).

Ivan é um menino soldado imerso em vingança durante a Segunda Guerra. O arco dramático exposto reserva a quatro segmentos narrativos o brilho e a felicidade de sua infância, enquanto o personagem desafia as intempéries das batalhas. Conforme Tarkovski (1998), Mikhail Romm foi quem inspirou as cenas oníricas que segmentam a narrativa e pelas quais o espectador é apresentado à infância do protagonista:

Frente à necessidade de filmar os sonhos, tivemos que decidir qual seria a melhor forma de exprimir a poesia específica do sonho, como abordá-la de forma mais convincente, e que meios usar. A solução não poderia ser de caráter especulativo. Em busca de uma resposta, experimentamos inúmeras possibilidades práticas, recorrendo a associações e vagas intuições. De forma totalmente inesperada, ocorreu-nos a ideia de usar imagens em negativo no terceiro sonho. Em nossa imaginação, entrevíamos um sol negro reluzindo por entre árvores brancas e o brilho de um aguaceiro. Os relâmpagos foram introduzidos para tornar tecnicamente possível a passagem do positivo para o negativo. Tudo isso, porém, só conseguia criar uma atmosfera de irrealidade. E quanto ao conteúdo? E a lógica do sonho? Para isso, recorreremos às lembranças. Lembrei-me de ter visto a relva úmida, o caminhão carregado de maçãs, os cavalos molhados pela chuva, a água em seus corpos evaporando-se ao sol. Todo esse material veio da vida para o filme diretamente, e não pela mediação de artes visuais contíguas (TARKOVSKI, 1998, p. 31).

Joe Marçal Gonçalves dos Santos (2006) entende que, assim como a *A infância de Ivan* o qual apresenta um menino que luta contra uma guerra de inimigos invisíveis, já que em nenhum momento eles são explicitados, a jornada do diretor esteve,

constantemente, desafiada pela burocracia estatal, culminando no exílio italiano, nas proximidades de sua morte. Ambos parecem enfrentar fortes intempéries para alcançar aquilo que seria “sua vocação” (SANTOS, 2006, p. 25).

Figura 5 – pôsteres soviético, polonês e francês para a divulgação de *A infância de Ivan*



Fonte: Nostalghia.com²¹

Muitas das questões oferecidas por *A infância de Ivan* reverberaram em *Andrei Rublev*, um filme precedido de extensa pesquisa sobre a biografia do poeta e monge russo, cujas filmagens ocorreram em duas etapas: a primeira, entre abril e novembro de 1965, e a segunda, entre abril e maio de 1966. Quando, em julho de 1966, deu-se por concluída a montagem, a *Mosfilm* impôs cortes à película, devido a suas longas sequências e aos excessos de religiosidade e crueldade nas cenas. A primeira exibição aconteceu em Moscou, em 1966, mas a distribuição para o circuito de exibição ocorreu apenas em 1971, devido às amarras burocráticas (TARKOVSKI, 2012).

O filme é de caráter episódico e está organizado em duas partes distintas: ‘A paixão segundo Andrei – parte I’ e ‘A paixão segundo Andrei – parte II’. Na primeira, estão os excertos: O bobo da corte – verão de 1400; Teófanos, o Grego – verão, inverno, primavera, verão – 1405 – 1406; Dia Santo – primavera – 1408; O julgamento final – verão – 1408. A segunda parte compreende os fragmentos: A caçada, 1408; A caridade, Inverno de 1412; O sino – primavera, verão, outono, inverno, primavera – 1423 – 1424.

²¹ Disponível em: <<http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/ThePosters/ivan/Ivan.html>>. Acesso em: 14 set. 2016.

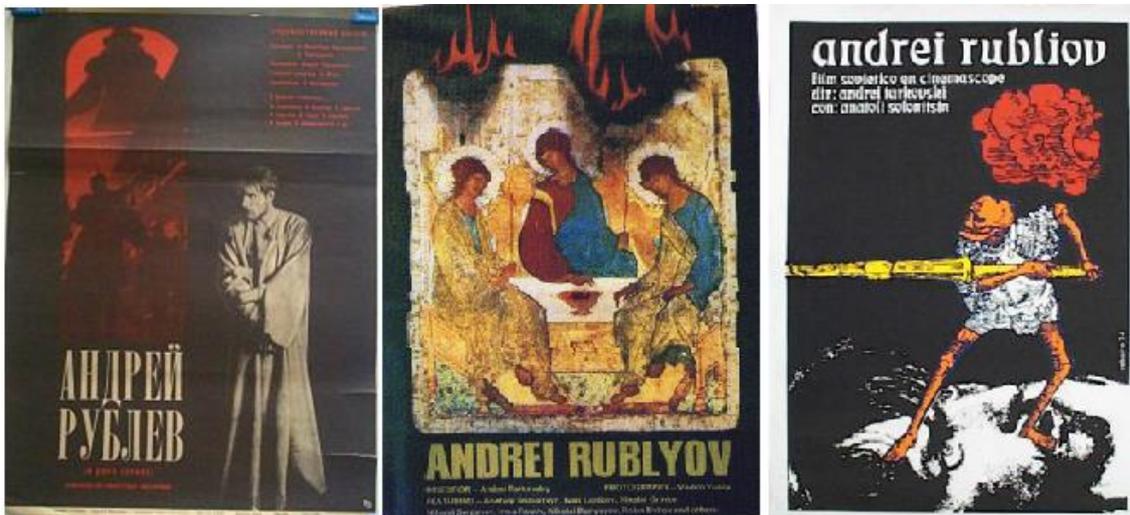
Além deles, há o acréscimo de um prólogo e de um epílogo²² que completam a narrativa. O diretor recorda que:

Escrevi-o [filme] em episódios distintos — novelas — dos quais o próprio Rublev nem sempre participava. No entanto, mesmo quando ele não estava presente, era necessário que houvesse uma consciência da vida de seu espírito; era preciso que se respirasse a atmosfera que dava conta das suas relações com o mundo (TARKOVSKI, 1998, p. 36).

Ainda de acordo com Tarkovski (1998, p. 36):

Depois de escrever o roteiro, fui tomado por muitas dúvidas sobre a possibilidade de realizar o filme. De qualquer modo, tinha certeza de que não pretendia criar uma obra de caráter histórico ou biográfico. Estava interessado em algo mais: queria investigar a natureza do gênio poético do grande pintor russo. A partir do exemplo de Rublev eu pretendia explorar a questão da psicologia da criação artística, e analisar a mentalidade e a consciência cívica de um artista que criou tesouros espirituais de importância eterna (TARKOVSKI, 1998, p. 36).

Figura 6 – pôsteres soviético, internacional e cubano para a divulgação de *Andrei Rublev*



Fonte: Nostalghia.com²³

²² Esta estrutura pode variar conforme a edição. Aqui referencia-se: ANDREI RUBLEV: The passion according to Andrei (1966). Direção: Andrei Tarkovski. Roteiro: Andrei Tarkovski; Andrei Mikhalkov-Konchalovsky. Direção de arte: E. Chernyaev, E. Novoderezhkin, S. Voronkov. Intérpretes: Anatoly Solonitsin, Ivan Lapikov, Nikolai Grinko, Nikolai Sergeev, Irma Raush Tarkovskaya, Nikolai Burlaev. Fotografia: Vadim Yusov. Música: Viachslav Ovchinnikov. Edição: Ludmila Feignova. Produção: Mosfilm. The Criterion Collection. DVD (205 min.), 2.35:1, cor/pb, NTSC, dolby digital; mono, em russo. Legendas: inglês. Original em russo: *Andrei Rublyov*.

²³ Disponível em: <<http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/ThePosters/andrei/Andrei.html>>. Acesso em: 14 set. 2016.

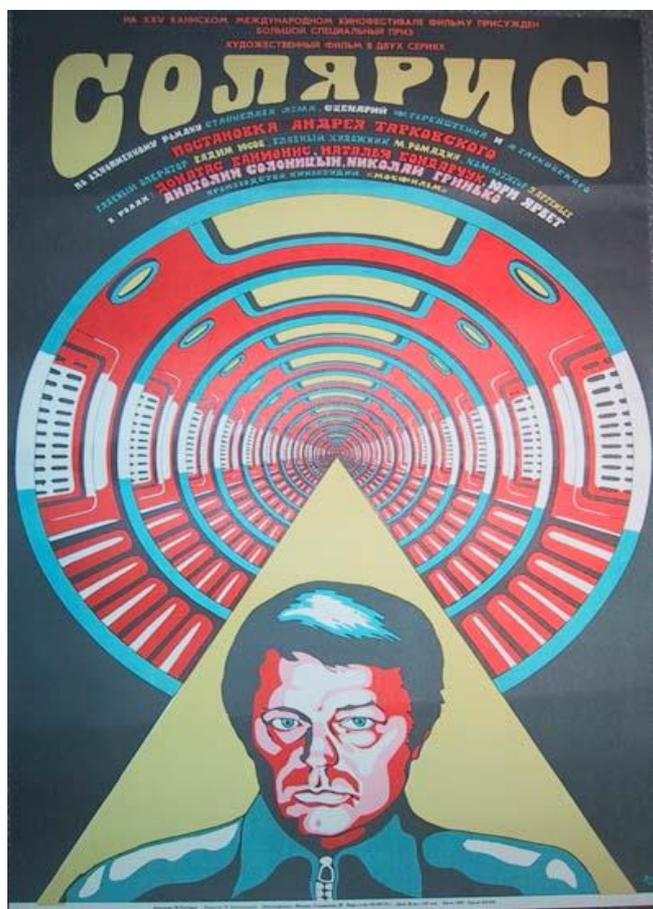
Acerca desta organização estrutural, faz-se coro à ideia de Jallageas (2007), o qual identifica que, na primeira parte do filme, são criadas as atmosferas dos locais e períodos em que Rublev viveu, oferecendo uma dimensão espaço-temporal de tensões constantes, como aquelas vinculadas à pobreza e à fé da população russa, às invasões mongóis, à crueldade e à rivalidade dos príncipes irmãos e à fragilidade e à força moral dos artistas. No segundo excerto, as atmosferas demarcadas são intimamente exploradas pelo drama em segmentos intensos e autossuficientes. No epílogo, os tons cinza que atravessaram o filme são substituídos pela cor, sobre a qual a câmera passeia e apresenta, pormenorizadamente, as obras de Rublev em planos aproximados, tornando-os quase tangíveis.

Diferente das produções anteriores, *Solaris* é um filme com traços explícitos de ficção científica. Protagonizado por Chris Kelvin, um psiquiatra que parte em missão rumo à estação espacial que orbita o planeta Solaris, a narrativa possibilita uma reflexão sobre a dicotomia entre a matéria e o simbólico. O filme é uma adaptação do romance homônimo do polonês Stanislaw Lem, publicado por primeira vez em 1961. De acordo com Tejeda (2010), Lem não ficou satisfeito com nenhuma das três versões de roteiro que seu texto recebera, mesmo em sua versão final, e teria se decepcionado com as escassas visualizações do planeta e por ter se concentrado, em demasia, no tema da culpa. O próprio cineasta indicou que, por sentir-se amarrado em demasia aos detalhes ficcionais do romance, o filme tornou-se sua produção menos satisfatória: “infelizmente, o elemento de ficção científica [...] foi tão evidente que acabou se tornando um fator de alienação” (TARKOVSKI, 1998, p. 240). Por isso, segue o diretor, “parece-me agora que a ideia do filme teria se sobressaído com mais clareza e nitidez se houvéssimos conseguido prescindir inteiramente de todos esses elementos” (TARKOVSKI, 1998, p. 240).

Dentre as variações que se pode elencar entre o romance e o filme está o fato de que, no texto de Lem, o desenvolvimento narrativo ocorre massivamente no interior da estação espacial, enquanto, na produção cinematográfica, há toda a primeira parte que antecipa a viagem de Kelvin a Solaris, constituída de, aproximadamente, quarenta minutos, e que transcorre em um espaço recorrente em Tarkovski: a *datcha*. Na estação espacial, estariam três cientistas, Snouth, Gibaryan e Sartorius, contudo Kelvin não tarda a descobrir que um deles suicidara-se, deixando-lhe um relato em vídeo para preveni-lo dos misteriosos corpos que se presentificam na estação. A trama faz crer que tais corpos eram efeitos do distante planeta e dos poderes que este exercia perante os

cientistas. A questão narrativa central é que *Solaris* impõe-se como algo impenetrável, sem comunicação possível com os indivíduos, mas que devolve as fantasias mais profundas por eles negadas e os faz confrontar suas verdades negligenciadas. Romance e filme diferem também em seus finais: no texto de Lem, Kelvin permanece sozinho na nave, contemplando a superfície misteriosa do oceano de Solaris, enquanto o filme termina com o arquétipo tarkovskiano de combinar, no mesmo plano, a alteridade do herói e o objeto de seu desejo nostálgico, a *datcha*. Para Olga Kempinska (2016)²⁴, a adaptação tarkovskiana afasta-se da intenção de Lem, lançando mão do crasso narcisismo dos habitantes do planeta Terra.

Figura 7 – pôster soviético para a divulgação de *Solaris*



Fonte: Nostalghia.com²⁵

²⁴ No texto de Olga Kempinska (2016), há referência ao desgosto de Lem frente a ambas as adaptações que *Solaris* recebera nas telas: esta de Andrei Tarkovski, estreada em 1972, e outra mais recente, de Steven Soderbergh, lançada em 2002, à qual o escritor “nem se aventurou a assistir” (KEMPINSKA, 2016, p. 49).

²⁵ Disponível em: <<http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/ThePosters/solaris/Solaris.html>>. Acesso em: 04 out. 2016.

No primeiro momento, o diretor ansiava aproximar a estrutura narrativa de uma estrutura literária, como pode ser aferido em seus diários, em 12 de março de 1971: “tive uma ideia de que o filme que faz Kelvin pai e que Chris leva consigo deve ser construído como um poema. (Achar a trama nos poemas de meu pai)” (TARKOVSKI, 2012, p. 52). Contudo, tal intensão não se concretizou. Segundo ele:

Solaris tratava de pessoas perdidas no Cosmo e obrigadas, querendo ou não, a adquirir e dominar mais uma porção de conhecimento. A ânsia infinita do homem por conhecimento, que lhe foi dada gratuitamente, é uma fonte de grande tensão, pois traz consigo ansiedade constante, sofrimento, pesar e desilusão, já que a verdade última nunca pode ser conhecida. Além disso, foi dada uma consciência ao homem, o que significa que ele é atormentado quando suas ações infringem a lei moral, e, nesse sentido, até mesmo a consciência envolve um elemento de tragédia. Os personagens de Solaris eram atormentados por desilusões, e a saída que lhes oferecemos era demasiado ilusória. Baseava-se em sonhos, na oportunidade de reconhecer as próprias raízes — aquelas raízes que para sempre ligam o homem à Terra onde nasceu. Contudo, até esses laços já se haviam tornado irreais para eles (TARKOVSKI, 1998, p. 239).

Neste entremeio, tornam-se tênues os limites entre a realidade e o sonho, assim como os dias e as noites, que se atravessam nos dois sóis que orbitam Solaris e intensificam a dimensão atemporal e a atmosfera que o permeiam. A música de fosso que Eduard Artemiev lança ao filme conduz as sonoridades de *Solaris* a experimentações mais vanguardistas em relação a produções anteriores de Tarkovski, aproximando, por seus efeitos, o espectador da ambiência enigmática emergida do distante planeta.

Em *O espelho*, o diretor apresenta uma narrativa que se aproxima de um mosaico de sequências, no qual se alternam fatos do tempo presente, memórias e imagens de arquivo, vinculados ao tempo de pré-guerra, à guerra e ao tempo de pós-guerra. O roteiro foi desenvolvido por Tarkovski e Aleksandr Misharin, em 1968, em contemplação à Rússia contemporânea e, em poucas semanas, foi levado ao Goskino sob o título de *Um dia branco*, referenciando o poema homônimo de Arseni Tarkovski, pai de Andrei, o qual versa sobre a nostalgia da infância. A rejeição do roteiro por parte do Goskino fez Tarkovski adiar o projeto e iniciar *Solaris*. Em 1970, o texto foi publicado em forma de conto, dois anos antes de ser reavaliado e aprovado pelo Goskino (TARKÓVSKAYA, 2001; JALLAGEAS, 2007a).

Em 1972, iniciaram-se as filmagens, que transcorreram por, aproximadamente, um ano. Mais uma vez, o diretor valeu-se dos serviços do ator Nicolau Grinko, da montadora Ludmila Feignova, do músico Eduard Artemiev e do diretor de fotografia Georgi Rerberg. Vencidos os obstáculos de liberação, o filme foi trazido à exibição pública em 1975, após satisfeitas as advertências da *Mosfilm*, que visava a um filme de caráter mais próximo aos parâmetros do imposto realismo nacionalista soviético. Como resultado destas ações, ampliou-se a inserção dos fragmentos de imagens de arquivo que invadem a narrativa e que contêm a partida para o exílio de espanhóis e sua fuga da ditadura franquista, as crianças órfãs e refugiadas da Guerra Civil Espanhola, os balões soviéticos sobrevoando a URSS, o Exército Vermelho no Lago Sivash, a libertação de Varsóvia, dentre outros (SYNESSIOS, 2001).

Segundo Maya Turovskaya (1989), *O espelho* é uma obra singular para descortinar os entrelaçamentos trazidos pela narrativa fílmica e as memórias do diretor. No decorrer da produção, diferentes elementos de valor afetivo para o cineasta ancoraram os constituintes cênicos como: a casa de campo na qual se desenrola uma série de planos, que foi reconstruída de acordo com fotografias guardadas por Liév Gornung, um amigo de Arseni Tarkovski, as quais fazem referência a *datcha* onde Andrei passara momentos de sua infância; a inspiração da atriz Margarita Terekhova, intérprete das personagens Natália e Maria, a mãe de Alexei, buscada em Maria Ivanova Vishnyakova, mãe de Andrei Tarkovski e sua participação no filme. O roteirista Aleksandr Misharin foi outro que referiu a intimidade entre a obra e seu realizador:

O roteiro se baseou, em grande parte, no divórcio do próprio Andrei. A separação foi especialmente dura para ele porque sentiu muito quando seu pai deixou a família. Andrei e sua irmã foram criados pela mãe, que trabalhou toda a sua vida na mesma imprensa. As complicadas relações que Andrei teve com seu pai e depois com sua mãe levaram-lhe a este aprofundamento do passado (MISHARIN in: TARKÓVSKAYA, 2001, p. 45, tradução nossa).

Percorrendo os textos do diretor que versam sobre a temática, é possível encontrar diferentes insinuações sobre tais prerrogativas. Em *Esculpir o tempo* (1998), há duas delas, uma sinalizando grande aproximação entre o filme e suas memórias e outra mais reticente:

Muitos anos antes de fazer o filme eu tinha me decidido a simplesmente colocar no papel as lembranças que me atormentavam.

Pretendia escrever uma novela sobre a evacuação durante a guerra, e o enredo teria como ponto central o instrutor militar da minha escola. Achei depois que o tema era muito frágil para tornar-se uma novela, e nunca a escrevi. Mas o incidente, que me impressionara profundamente quando criança continuou a me atormentar e permaneceu vivo em minhas lembranças até tornar-se um episódio menor do filme (TARKOVSKI, 1998, p.153).

E,

O Espelho não foi, em absoluto, uma tentativa de falar sobre mim mesmo. Ele falava sobre meus sentimentos para com pessoas que me eram muito queridas, sobre meu relacionamento com elas, sobre minha eterna compaixão pelo seu sofrimento e pelas minhas próprias falhas — o meu sentimento de dever não cumprido (TARKOVSKI, 1998, p. 160).

Figura 8 – imagem refletida



Fonte: *O espelho* (Andrei Tarkovski, 1974). Produção do autor.

O modelo de construção exposto e apresentado por diferentes autores torna impossível desenhar uma linha divisória entre uma encenação artística e seu caráter biográfico, reconhecido, inclusive, pelo diretor. *O espelho* pode ser lido como um exercício introspectivo, um retorno ao passado familiar dentro de um contexto histórico e impulsionado por imagens de arquivo e da leitura da carta de Pushkin a Chaadáyev

sobre o destino da Rússia. Sob esta estrutura, que remete a um álbum de memórias, há uma engenhosa arquitetura argumentativa, na qual, episódios isolados conectam-se uns com os outros como uma engrenagem, dando corpo ao filme, como exemplifica a cena onírica na qual a mãe, ainda jovem, contempla-se frente a um espelho, mas cujo reflexo reflete sua velhice ou quando, ao final da narrativa, a mãe, deitada sobre o campo e acompanhada de seu marido, vê a si mesma, em idade avançada, passeando com seus filhos, ainda representados pela infância.

Figura 9 – pôsteres polonês e italiano para a divulgação de *O espelho*



Fonte: Nostalgia.com²⁶

Para Synessios (2001), o filme está constituído por quatorze partes que podem ser orientadas por seu tempo histórico: pré-guerra, pós-guerra, tempo da guerra e presente. Moraes (2006) expõe que *O espelho* possui treze episódios, demarcados pelas experiências do personagem-narrador: vivências no presente, memórias de infância e sonhos. Neste viés, pode-se indicar a seguinte serialização: cinco episódios de vivências no presente (episódios 1, 4, 6, 8, 12); cinco episódios de memórias de infância (episódios 2, 5, 7, 10, 13); três episódios de representações dos sonhos (episódios 3, 9,

²⁶ Disponível em: <<http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/ThePosters/mirror/0809.jpg>>. Acesso em: 14 set. 2016.

11). Há, ainda, nove cenas curtas encravadas dentro de alguns episódios, às quais Moraes (2006) denomina inserções, que são: três visões (episódios 6, 10 e 13); quatro memórias (episódios 5, 6, 7 e 10); dois cinejornais (episódios 6 e 7).

As anotações do diretor, anteriores ao filme, já demonstravam que ele planejava uma estrutura galgada pela cor e pelo tempo: “Quero muito realizar *Dia Branco*. Talvez deva ser realizado em um misto de preto e branco e em cores, dependendo do que retém a memória” (TARKOVSKI, 2012, p. 55). Com o final da produção, Tarkovski explicitou

Em alguns momentos, tínhamos a impressão de que seria impossível montar o filme, o que implicaria a existência de lapsos imperdoáveis durante as filmagens. O filme não se sustentava, não ficava em pé, fragmentava-se diante dos nossos olhos, não tinha unidade, nem as necessárias conexões internas, nenhuma lógica. E então, um belo dia, quando, de certa forma, tentávamos fazer uma última e desesperada recomposição — ali estava o filme. O material adquiriu vida; as partes começaram a funcionar organicamente, como se unidas por uma corrente sanguínea. Quando aquela derradeira e desesperadora tentativa foi projetada na tela, o filme nasceu diante dos nossos olhos. Por muito tempo, eu não consegui crer no milagre — o filme se sustentava (TARKOVSKI, 1998, p. 138).

A estrutura final do filme, segundo o próprio diretor, só passou a existir com a introdução da esposa do narrador na trama, já que ela não aparecia nem no projeto original, nem no roteiro. Conforme ele:

Gostamos muito de Margarita Terekhova no papel de mãe do narrador, mas sentíamos o tempo todo que o papel a ela atribuído no roteiro original não bastava para trazer à tona e utilizar todas as suas enormes possibilidades interpretativas. Decidimos, então, escrever mais alguns episódios e lhe demos o papel da esposa. Depois disso, tivemos a ideia de alternar na montagem episódios do passado e do presente do autor (TARKOVSKI, 1998, p. 156).

Embora ciente das características elencadas, a primeira fruição de *O espelho* revela-se insuficiente para absorver todas as costuras que o arco narrativo impõe ao espectador. A conexão entre os distintos segmentos necessita de outras experiências frente ao filme e, com elas, ‘descomplexa-se’ aquilo que passou pela tela e os alto-falantes. Esta sensação foi partilhada pelo público desde a estreia do filme já que, segundo Tarkovski, uma série de cartas foram enviadas a ele:

Certamente não sou o primeiro, nem serei o último, a escrever-lhe completamente desnordeado, pedindo ajuda para entender *O Espelho*. Em si, os episódios são muito bons, mas como ligá-los entre si?” De Leningrado, outra mulher escreveu: “O filme 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? Não que se possa dizer que eu nada entenda de cinema em termos gerais... Vi os seus filmes anteriores, *A Infância de Ivan* e *Andrei Rublev*, e os entendi bem. Mas, quanto a *O Espelho*... Antes da projeção do filme, seria necessário preparar os espectadores através de algum tipo de introdução. Depois de vê-lo, ficamos irritados com a nossa impotência e a nossa obtusidade. Com todo respeito, Andrei, se não lhe for possível responder detalhadamente a minha carta, diga-me ao menos onde posso ler alguma coisa sobre o filme (TARKOVSKI, 1998, p. 3).

Após trabalhar em suas memórias, o diretor filmou *Stalker*, sobre o qual diz ter se concentrado “naquilo que era mais importante, a atmosfera resultante” (TARKOVSKI, 1998, p. 235). O filme é uma adaptação de *Piknik na obochine*²⁷ de Arkadi e Boris Strugatski e tem seu arco dramático centrado na “dignidade humana [...] e como um homem sofre se não tiver amor-próprio” (TARKOVSKI, 1998, p. 235).

Na leitura de Tejada:

Se, em seus títulos anteriores, Tarkovski aborda o ‘material’ que aporta o conhecimento em seus diversos campos, isto é, a história, a arte, o progresso científico ou a memória, em *Stalker* ele reflete sobre os caminhos representados para se obter esse conhecimento, metaforicamente, em cada um dos três personagens principais: o viés da fé no *Stalker*, da ciência no professor e da arte no escritor (TEJEDA, 2010, p. 45, tradução nossa).

O filme estreou em maio de 1979, em Moscou, na antiga URSS, e em 26 de dezembro de 1980 no Brasil. Foi a segunda trama na qual o diretor explorou aspectos da ficção científica. Embora vinculado à novela dos irmãos Strugastki, o filme reduziu a efusão de elementos místicos em sua composição, em um novo argumento que transcende o deslocamento físico dos personagens por um espaço desconhecido e proibido, a Zona. Neste terreno, julgado complexo por quem irrompe suas muralhas, há um cômodo que realiza o anseio mais íntimo para aquele que o alcança: o quarto dos desejos.

²⁷ O texto foi publicado na revista russa *Аврора* (Avrora), porém, devido à censura, a história completa foi publicada, como livro, apenas em 1990. Em seu vernáculo, a novela dos irmãos Strugastki chama-se *Пикник на обочине*. O texto foi traduzido para o inglês sob o título de *Roadside picnic*, tendo sido consultado para esta pesquisa, suas referências encontram-se ao final deste trabalho. As grafias aportuguesadas presentes no corpo de texto, por exemplo, *Piquenique no meio-fio* e *O piquenique*, estão preservadas em relação às fontes mencionadas.

Nos *Diários* do diretor, a primeira referência ao filme ocorre em 26 de janeiro de 1973, quando ele assinala: “acabei de ler uma novela de ficção científica dos Strugatski: *Piquenique no Meio-Fio*. Também poderia ser feito um roteiro formidável por alguém” (TARKOVSKI, 2012, p. 79). Meses depois, em 6 de janeiro de 1975, Tarkovski comenta que endereçou uma carta a *Mosfilm*, propondo filmar *A morte de Ivan Ilitch*, de Liev Tolstói, ou *Piknik na obochine*. Em 7 de janeiro de 1975, ele reafirma suas intenções perante a obra dos irmãos Strugatski:

De alguma forma, o meu desejo de fazer *O piquenique* é semelhante ao estado que senti nas vésperas de *Solaris*. Mesmo agora, já posso entender o porquê. Esse sentimento está associado à possibilidade de legalmente tocar o transcendente. Além disso, não se trata de um assim chamado cinema ‘experimental’, mas de um cinema normal, tradicional, que se desenvolve em um processo evolutivo. Em *Solaris* esse problema não foi resolvido. [...] O que quero é uma liga retumbante: emocional, misturada com sentimentos de história simples e valiosa sobre si mesma, com tendência a levantar algumas questões ético-filosóficas relacionadas com o sentimento da vida (TARKOVSKI, 2012, p. 136).

O roteiro do filme foi delineado a seis mãos, a partir de março de 1975: Andrei Tarkovski, Arkadi Strugatski e Boris Strugatski. Desde os primeiros esboços, o diretor intencionava eliminar os detalhes fantásticos, rediscutir as linhas de ação dos personagens principais e encontrar um novo título para o filme. Semanas depois, a sinopse de *Stalker* fora aprovada pelo Goskino, mas as filmagens iniciaram apenas em fevereiro de 1977, em Tallinn, atual capital da Estônia. A locação foi eleita após um terremoto atingir Shurab, no Tajiquistão, a primeira opção da equipe de produção, e após Tarkovski rejeitar Asgabate, no Turcomenistão, uma sugestão de seus assistentes (TARKOVSKI, 2012).

Em meio à realização do filme, um incidente ocorreu: durante a revelação, uma falha mecânica fez com que uma parte substancial dos negativos produzidos fosse perdida. Com eles, a metade do material filmado e dois terços dos recursos financeiros para a produção foram desperdiçados no maquinário da *Mosfilm*, em Moscou. O Comitê de Estado à Cinematografia, financiador do projeto, recusou-se a compensar as perdas, sugerindo que Tarkovski desconsiderasse o material perdido e continuasse com a filmagem, o que foi rechaçado pelo diretor. O órgão controlador sinalizou então que poderia esquecer os negativos extraviados, os considerando como resultantes de um processo criativo fracassado, com a condição que o diretor abandonasse a obra em

andamento e a reorganizasse, visando a um filme completamente diferente. Tarkovski, então, redimensionou o projeto, empregando, na primeira parte, os materiais que conseguira salvar, e, para a segunda metade, produziu outros. No entanto, exigiu a troca de membros da equipe de produção. Com recursos financeiros, materiais e prazos restritos, o filme foi finalizado meses depois, não antes, contudo, de ter sido novamente interrompido, dados os problemas cardíacos que atingiram o diretor.

Quando as filmagens estavam para ser reiniciadas, Tarkovski solicitou aos irmãos Arkadi e Boris Strugatski que reelaborassem o roteiro. A partir de *Piknik na obochine*, eles desenvolveram mais de dez versões para o texto, que, aos poucos, eliminou todo rastro de ficção científica que impregna o livro. Da narrativa literária, restaram um lugar autônomo e proibido, os personagens que excursionam por ele e poucos objetos do cenário. Passados tamanhos sobressaltos, as primeiras impressões lançadas por Tarkovski demonstram sua satisfação frente à obra que estava por se concretizar:

O filme caminha bem. Ele é novo para mim, primeiro porque é simples em sua forma, segundo porque rompe com as abordagens tradicionais dos objetivos e das funções do próprio filme. Nele, eu quero explodir o relacionamento para o dia de hoje e apelar para o passado, em que a humanidade cometeu tantos erros que hoje é forçada a existir como que em um nevoeiro. O filme fala sobre a existência de Deus no homem, e da perda da espiritualidade por causa do falso conhecimento (TARKOVSKI, 2012, p. 196).

Em 22 de maio de 1979, *Stalker* foi exibido aos colaboradores da *Mosfilm*, quando “todos ficaram em estado do choque” (TARKOVSKI, 2012, p. 2018). Recorrente em sua trajetória, as preocupações que cercam o cineasta, a partir de então, provém do processo de distribuição das cópias do filme, dos possíveis cortes que a película poderia sofrer por distribuidores e de sua ausência nos festivais de cinema que estavam por ocorrer. A citação de Antonio Mengs (2004, p. 21, tradução nossa) é exemplar para sentenciar a produção: “a história que narra *Stalker* é também a história de sua criação [...]. Seu cenário são as ruínas; seu progresso, uma luta incessante para superar a falta de esperança; seu propósito – um mistério”.

Tarkovski trabalhou na edição final do filme, originalmente com duas horas e quarenta e seis minutos, que foi distribuído em duzentas cópias, a partir do segundo trimestre de 1980. A obra recebeu o Prêmio Especial do Júri no Festival de Cinema de

Cannes de 1980. No III Festival de Cinema Fantástico do Porto – FANTASPORTO – de 1983, o filme foi indicado à premiação principal e recebeu uma menção honrosa.

Figura 10 – pôster soviético para a divulgação de *Stalker*



Fonte: IMDB.com²⁸

O sexto longa-metragem ficcional dirigido por Andrei Tarkovski é *Nostalgia*, a primeira de suas produções que excedeu as fronteiras da União Soviética. Financiado pela RAI (Radiotelevisione Italiana) e pelo estúdio *Sovin Film*, o filme foi acalentado junto ao escritor e poeta italiano Tonino Guerra, desde que este estivera em Moscou para acompanhar Michelangelo Antonioni, em 1975. No ano seguinte, ambos iniciaram a escritura de um roteiro destinado à televisão italiana, o qual se chamaria *Viagem à Itália*, tendo sido concluído, em 1979, quando Tarkovski recebeu permissão para

²⁸ Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0079944/mediaviewer/rm3838167296>>. Acesso em: 14 set. 2016.

deslocar-se ao país europeu²⁹. Em meados daquele ano, Tarkovski registrou a seguinte passagem:

Mudamos e acertamos o plano. *Nostalgia*. Amanhã precisamos discutir os episódios: o diálogo, as personagens, etc. Nós, Tonino e eu, realmente gostamos muito. Amanhã, ou pelo menos depois de amanhã, vou começar a escrever episódios (cerca de quatorze) e dar-lhes a Lora para traduzir para Tonino. Depois, Tonino os escreve pela segunda vez, Lora traduz de novo e envia para mim. E eu, finalmente faço a revisão da versão definitiva russa (TARKOVSKI, 2012, p. 232).

Mesmo com a decupagem do roteiro dada como finalizada em agosto de 1979, as dificuldades financeiras que acompanharam a pré-produção do filme impuseram desafios. Em 18 de junho de 1980, o diretor relatou ter decidido aceitar o orçamento reduzido proposto pela RAI, a partir do qual:

Trabalhamos com Tonino e renunciamos ao “Cavalo”. Cortamos o tempo da filmagem, filmando na Itália por quatro semanas. Isto é, na Itália teremos oito semanas. E ainda assim, parece que esses sacrifícios não são suficientes. [...] Sim. Aqui não jogam dinheiro ao vento! Aqui é difícil (TARKOVSKI, 2012, p. 313).

O filme foi finalizado ao término de 1982, depois de o contrato estar assinado por todas as partes. Ele estreou em 6 de junho de 1983, quando já havia recebido três premiações no Festival de Cannes de 1983: melhor diretor, prêmio do júri ecumênico e prêmio FIPRESCI, além de ter sido indicado para a Palma de Ouro.

A obra centraliza-se sobre Andrei Gorchakov, um poeta que se encontra na Itália colhendo informações sobre Pavel Sosnovski, compositor soviético que vivera por lá no século XVIII sob o nome de Berezovski. Gorchakov parece sofrer da mesma melancolia que atormentou seu conterrâneo: a nostalgia da terra natal, que o fizera abandonar uma exitosa carreira de músico no velho continente e regressar à condição de servo em sua pátria, o que acarretara seu suicídio. O diretor recorda que:

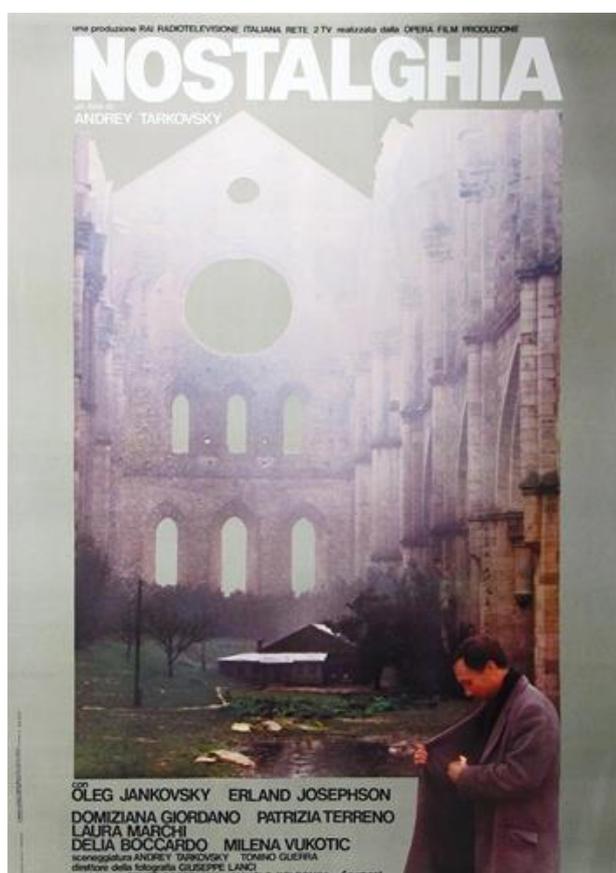
Eu desejava fazer um filme sobre a nostalgia russa — a respeito daquele estado mental peculiar à nossa nação e que afeta os russos que estão longe da sua pátria. Encarei isso quase como um dever patriótico, segundo entendo o conceito. Queria que o filme fosse sobre

²⁹ Observe-se que Tarkovski e Tonino Guerra, enquanto buscavam locações para a rodagem de *Nostalgia*, registram suas viagens pelo interior da Itália, o que, posteriormente, originou o documentário *Tempo de viagem*, lançado, na Itália, em maio de 1983 (TARKOVSKI, 2012).

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 (TARKOVSKI, 1998, p. 242).

Tarkovski (1998) comenta que, no decorrer da produção do filme, buscou desvencilhar-se de qualquer elemento que não estivesse a serviço da constituição de seu personagem em profundo estado de alienação em relação a si próprio e ao mundo, incapaz de encontrar o equilíbrio entre a realidade e a harmonia pela qual anseia. O estado intimista provocado, não circunscrito ao distanciamento no qual Gorchakov encontra-se de seu país, revela-se pela necessidade de existência do protagonista em um filme sem maiores quebras narrativas.

Figura 11 – pôster italiano para a divulgação de *Nostalgia*



Fonte: [Limageriegallery.com](http://www.limageriegallery.com)³⁰

A história de Pavel Sosnovski que ancora a trama é deliberadamente lançada como paráfrase à situação de Gorchakov, em estado marginal, o qual só à distância pode

³⁰ Disponível em: <http://www.limageriegallery.com/Nostalgia_Italian_2_Sheet_p/italian167.htm>. Acesso em: 14 set. 2016.

observar as pessoas, esmagado pelas lembranças do passado, pelos rostos dos que lhe são caros e que lhe tomam de assalto a memória, juntamente com os sons e os sabores de sua pátria.

Em *Esculpir o tempo* (1998, p. 248), Tarkovski confessa que ficou surpreso ao perceber a precisão com que seu estado de espírito foi transferido para a tela enquanto decorria a produção do filme: “uma profunda, e cada vez maior, sensação de perda, de estar distante de casa e dos entes queridos, preenchia cada minuto da vida”. A esta consciência inexorável e insidiosa da dependência do passado, semelhante a uma doença cada vez mais difícil de suportar, como afirma o diretor, ele denominou ‘nostalgia’. Neste viés, Tarkovski faz a ressalva de que seria simplista identificá-lo com Andrei Gorchakov, o herói lírico da trama: “quando tomamos emprestados estados de espírito e enredos diretamente das nossas vidas, ainda assim dificilmente podemos identificar autor e criação” (TARKOVSKI, 1998, p. 248). De modo similar a *O espelho*, *Nostalgia* está coberto das marcas autobiográficas impressas pelo diretor, que, após a conclusão do projeto, decidiu exilar-se na Itália:

Como eu poderia imaginar, enquanto realizava *Nostalgia*, que a asfixiante sensação de saudade que impregna este filme iria se tornar meu destino para o resto da vida, e que, até o fim dos meus dias, eu iria suportar dentro de mim mesmo essa grande angústia? (TARKOVSKI, 1998, 243).

No decorrer deste exílio, o diretor filmou seu último longa-metragem ficcional: *O sacrifício*. O filme concentra suas ações em Alexander, patriarca de uma família sueca, que a reúne para comemorar seu aniversário. O roteiro foi escrito entre 1983 e 1984 – “Ontem comecei *O Sacrifício*”, anotação de 24 de novembro de 1983 (TARKOVSKI, 2012, p. 556) –, após Tarkovski assinar contrato com o Instituto Sueco de Cinema e, em sua gênese, se chamaria *A Bruxa* (TARKOVSKI, 1998). As filmagens tiveram início em 6 de maio de 1985, na ilha de Gotland, cerca de cem quilômetros a leste da costa sueca, cenário no qual Ingmar Bergman rodou muitas de suas produções. Na equipe não havia um único membro russo além de Tarkovski, que trabalhou auxiliado por uma intérprete. O filme foi montado quando o cineasta já se encontrava em tratamento contra um câncer que o vitimou meses mais tarde, na noite de 28 para 29 de dezembro. Em 1986, o filme foi exibido no Festival de Cannes, no qual recebeu o Prêmio Especial do Júri e estrou para o grande público em 9 de maio de 1986, em Estocolmo.

Figura 12 – pôsteres sueco e polonês para a divulgação de *O sacrifício*



Fonte: Nostalgia.com³¹

Alexander, até então, um homem carregado de ceticismos, renuncia a seus bens materiais e à família ante a sensação de uma guerra nuclear. Persuadido por um amigo, ele crê que deverá manter um encontro carnal com sua governanta, que, supostamente, possui poderes de bruxa, como única esperança de deter o conflito. O enredo, lançado às telas próximo ao desastre de Chernobil, foi aclamado pela imprensa como uma antevisão do desastre ocorrido, na Ucrânia, em 26 de abril de 1986 (ALEXANDER, Leila. In: TARKÓVSKAYA et al., 2001).

Acerca da estrutura fílmica, Carlos Tejeda (2010) identifica nele uma arquitetura em quatro blocos. Ao primeiro, pertence a abertura, na qual os créditos iniciais sobrepõem-se à imagem de *A adoração dos magos*, de Leonardo da Vinci e com a qual combina-se a *Erbarne disch, mein Gott* da *Paixão segundo São Mateus*, BWV 244, de Johann Sebastian Bach; o plano-sequência onde Alexander e seu filho plantam uma árvore e recebem a companhia de Otto; o encontro entre Victor e Adelaida; o monólogo de Alexander e o choque acidental com seu filho. Entre o primeiro e o segundo bloco, Tejeda destaca um ponto de inflexão dramático, marcado pelo desmaio de Alexander, e que conduzirá a narrativa a outro espaço cênico. No segundo bloco, encontra-se o excerto no qual Alexander observa o livro de ícones; a cena de Otto oferecendo um

³¹ Disponível em: <<http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/ThePosters/sacrifice/Sacrifice.html>>. Acesso em: 21 set. 2016.

antigo mapa da Europa a Alexander; o plano-sequência que apresenta as sonoridades de uma guerra nuclear; o ataque de histeria de Adelaida; as súplicas de Alexander. Entre o segundo e o terceiro bloco, Tejada ressalta o segundo momento de inflexão, no qual Alexander desperta pela primeira vez.

O terceiro bloco contém a cena onde Alexander aproxima-se de Maria, de quem dizem ter poderes de bruxa; a sequência de encontro entre ambos os personagens na casa de Maria e a levitação. O terceiro ponto de inflexão, localizado entre o terceiro e o quarto bloco, contém o segundo despertar de Alexander, que antecede a parte final da película. No quarto bloco, Alexander consuma seu sacrifício e incendeia sua casa. Seguem-se seu transporte por uma ambulância e a cena na qual seu filho rega a árvore que eles haviam plantado.

No drama, há um grito latente no perambular dos personagens, na troca de olhares entre pais e filhos, patrões e empregados, maridos e esposas. Atores e mobílias igualam-se pela manutenção da ordem, na economia dos espaços e das emoções. Em meio a isto, Alexander se sobressai como a figura que carrega uma angústia, uma indisposição diante da vida posta, uma condição espiritual que dá a ele um sentido patético, uma espécie de fantasma de gestos vagos e falas silenciosas. É apenas com seu pequeno filho, porém, que ele consegue travar um embate direto, mesmo este se comunicando apenas com suas mãos e com sussurros, sob um chapéu de pano branco que lhe esconde o rosto, pois acabara de passar por uma cirurgia na garganta. Desde o primeiro plano, essa relação é estabelecida como se, naquele menino, estivesse a imagem repostada de uma esperança ainda sem palavras.

Na última cena, o filho de Alexander está deitado aos pés da árvore que ainda não floresceu. É ali que se ouve, pela primeira vez, o proferir de sua voz: “Por que, meu pai, por quê?” (O SACRIFÍCIO, Andrei Tarkovski, 1986). Esta imagem, o último plano da filmografia de Tarkovski, parece referenciar os primeiros momentos de *A infância de Ivan*, quando mãe e filho, próximos à sombra de uma árvore, trocam sorrisos. Segundo Tarkovski:

Ao final do filme, Alexander não apenas prova que está certo e demonstra que está preparado para se elevar extraordinariamente, mas também o médico, que, de início, surge como um personagem simplista, cheio de saúde e inteiramente dedicado à família de Alexander, transforma-se de tal forma que é capaz de sentir e compreender a atmosfera venenosa que domina a família, e o seu efeito letal. Ele se mostra capaz não apenas de expressar uma opinião

própria, mas também de a romper com o que agora considera desprezível, e emigrar para a Austrália (TARKOVSKI, 1998, p. 269).

As dificuldades mencionadas inscrevem-se dentre os elementos de enredo que perpassam todo o cinema do diretor: a complexa interação homem-natureza, o mergulho na consciência de seus protagonistas, a fé, o retorno onírico aos idílios do passado, o desconhecido e o inexplorado – características que se vinculam intimamente às atmosferas desenvolvidas pelo cineasta. Com isto, o universo de Tarkovski ultrapassa as barreiras racionais e conecta-se com extraordinária beleza e forte poder sugestivo, pois, para ele: “o diretor tem de trabalhar a partir do estado psicológico dos personagens, através da dinâmica interior da atmosfera da situação, e reportar tudo isso à verdade do fato diretamente observado e à sua textura única” (TARKOVSKI, 1998, p. 85). Tais distinções chamam a atenção por se desenvolverem ante a sensação de um desvelado silêncio que não foi despertado pela ausência das sonoridades. Tamanhos efeitos, em coexistência às minúcias imagéticas e sonoras, aliadas às reflexões e digressões oferecidas pela obra do diretor, ultrapassam as questões temporais e espirituais que marcam, deliberadamente, seu cinema: eles tocam o espectador de modo muito mais intenso.

5 O SILÊNCIO ATMOSFÉRICO EM TARKOVSKI

O desafio deste capítulo é discutir os ‘efeitos-silêncio’ na filmografia de Andrei Tarkovski, relatando as dimensões envolvidas na constituição de atmosferas de seus sete longas-metragens ficcionais. A abordagem proposta esforça-se por observar os exemplos eleitos através dos conceitos e práticas mapeados nas seções anteriores e não pretende esgotar a pluralidade de uma obra desta envergadura através de uma discussão totalizante, mas fomentar chaves distintas para sua leitura. Tal enfrentamento busca valorizar os elementos que não se situam no plano hermenêutico, ainda que, de alguma forma, influenciem no modo como se percebe um filme.

5.1 Do movimento ao objeto empírico

Gumbrecht (2014a), ao desenvolver a temática da relação entre o homem e os objetos do mundo, explicou que esta vinculação se estabelece por uma via de mão dupla, nas dimensões da presença e do sentido. No caso específico da vivência estética, a relação estabelecida com o objeto nunca ocorre somente a partir da dimensão da presença ou somente a partir da dimensão do sentido, o que faz com que o espectador encontre-se, por vezes, em uma oscilação entre estes efeitos. Um dos desdobramentos desta problemática levou o referido autor, com apoio de Heidegger, à noção de *Stimmung* que diz respeito ao modo existencial de ‘ser no mundo’ e orienta as disposições afetivas. A *Stimmung* surge, então, para sinalizar a relação que se mantém com o ambiente e versa sobre o fenômeno da presença, permitindo abordar os objetos artísticos como potenciais deflagradores de atmosferas. Tamanho interesse inscreve a noção de atmosfera em um movimento mais abrangente, que mira, sobretudo, a superação dos paradigmas que permeiam as ciências modernas e valoriza os conceitos que iluminam o contato do sujeito com as coisas do mundo. Na esteira desta questão, discorre-se sobre a ‘presença’ emergida dos estímulos visuais e sonoros, oriundos da experiência frente aos filmes de Tarkovski, discutindo-os como tangíveis aos corpos dos espectadores e capazes de exercer um impacto imediato sobre eles.

Para adentrar este universo, recorda-se de Daria Salgado (2016) e sua sugestão de que, no cinema do diretor, habita uma relação muito estreita entre a natureza e o homem, uma espécie de descoberta, de desvelamento que se estende ao outro. Esta poética da terra, como a autora denomina, liga-se intimamente àqueles que conduzem as

narrativas do diretor, que sobre ela vivem, a observam, a refletem e criam. Saudade e nostalgia unem-se para valorizar aquilo que emerge dos atos de observar e contemplar. Este imbricamento entre o espaço e o indivíduo, entre o tempo e as memórias enfatiza afetos em que a paisagem não se encerra em si, mas parece agir sobre as sensações de seus protagonistas e alcançar o espectador. Segundo Delgado (2016), o cineasta foi minucioso em seu trabalho de *mise-en-scène*, criando atmosferas com as quais se pode investir sobre os personagens e o espaço cênico, transferindo ao público um estado de espírito semelhante ao desenvolvido pelo indivíduo que trava os confrontos das tramas.

Valendo-se desta prerrogativa, a organização textual aqui proposta é lançada através de dois eixos temáticos: ‘interioridades’ e ‘exterioridades’. No primeiro, aponta-se para as marcas do silêncio vinculadas aos personagens das narrativas de Andrei Tarkovski; no segundo, se oferece o exame dos silêncios, sonoridades e imagens que atuam na configuração do espaço cênico destas tramas. Embora esta tipologia funcione como um ensejo para a reflexão centrada nas dimensões propostas, em nenhum momento se crê na polaridade articulada por estes horizontes; antes, os termos ‘interioridades’ e ‘exterioridades’ funcionam como construções conceituais que auxiliam na observação dos fenômenos pretendidos. Ambos os tópicos expõem análises de exemplos extraídos da filmografia do diretor, a partir dos quais se pretende evidenciar as marcas de efeitos-silêncio ‘presentes’ na constituição de suas atmosferas. As cenas e sequências eleitas para fomentar estas questões podem ser visualizadas no Quadro 1.

Conforme mencionado, aqui não é solicitada a ausência das sonoridades. Ao contrário: as sensações emergidas podem advir da percepção de sua manipulação e organização, canonizadas pelas convenções audiovisuais e absorvidas pelos espectadores, desde a sincronização entre som e imagem na segunda década do século passado. O silêncio faz-se relação e não um produto ou um vazio a preencher (LE BRETON, 1998). Trata-se, assim, de encarar aquilo que envolve os efeitos-silêncio e seu possível eco afetivo.

Quadro 1 – cenas e sequências em discussão

	Filme	Localização
Interioridades	<i>A infância de Ivan</i>	1) 0:00:36 – 0:02:39
		2) 1:23:06 – 1:27:02
	<i>Andrei Rublev</i>	1) 0:03:00 – 0:07:35
		2) 1:57:38 – 2:11:12
	<i>O espelho</i>	1) 0:05:47 – 0:16:24
	<i>Stalker</i>	1) 1:20:20 – 1:28:00
Exterioridades		1) 0:03:23 – 0:11:08
	<i>Solaris</i>	2) 0:45:40 – 0:51:48
		3) 2:41:03 – 2:46:49
	<i>Stalker</i>	1) 0:03:50 – 0:12:23
		2) 0:42:30 – 0:47:52
	<i>Nostalgia</i>	1) 0:05:18 – 0:11:57
		2) 1:48:20 – 1:57:15
	<i>O sacrifício</i>	1) 0:05:52 – 0:15:19
		2) 1:12:48 – 1:17:32

Fonte: elaboração do autor.

5.2 Interioridades

Trazendo a perspectiva de Gumbrecht aos estudos de cinema, pode-se inferir que, no decorrer da fruição de um filme, atravessa-se uma vivência oscilante entre efeitos de sentido e efeitos de presença. Neste sistema, marcado por uma relação pendular de equilíbrio improvável entre os polos, não se desfaz a crença de que o espectador se mantém mobilizado pela interpretação e pela constante atribuição de sentido a tudo o que vem a seu encontro. Por entender que a dimensão da presença, ainda que atuante, tem sido relegada dentre as distintas teorias que observam a relação do indivíduo com o mundo das coisas, Gumbrecht busca espaços a essa grandeza, resgatando o corpo como o centro do relacionamento com o que é exterior não por que a presença deva se sobressair sobre as operações de consciência e intenção, mas por que ela é ‘mais elementar’ (GUMBRECHT, 2015). Neste viés, antes de atribuir sentido aos efeitos-silêncio que atravessam os personagens destacados e que, a seu modo, envolvem os corpos e os afetam, busca-se liberar aquilo que emerge do encontro destes efeitos-silêncio com o presente e mantém os espectadores receptivos aos ambientes por eles

deflagrados no mais leve toque que o mundo lhes oferece, como se pode referir à *Stimmung*.

Uma visada sobre os personagens de Tarkovski não impõe dificuldades para identificar seus vínculos com o silêncio ou ‘efeitos-silêncio’, como se tem referido à organização dos elementos sonoros que cria esta sensação. Buscando a articulação destas potencialidades, exploram-se quatro personagens presentes na filmografia do diretor, na tentativa de iluminar a intensa experiência que eles trazem ao espectador: Ivan (*A infância de Ivan*), Andrei (*Andrei Rublev*), Maria (*O espelho*) e o Stalker (*Stalker*).

Gilles Deleuze (2005) afirma que o cinema oferece mais do que o próprio movimento imagético ou sonoro percebido. Podem-se experimentar, sob o ritmo da película, *imagens* mesmas do tempo. O cinema não é apenas representação, mas uma apresentação ‘em devir’, uma vez que são durações nem sempre visíveis, audíveis ou lembradas que fornecem sensações singulares na experiência cinematográfica. O filme comporta, por tal leitura, durações e ritmos heterogêneos: tanto movimentos cinésicos, tonais, verbais, quanto modulações intensivas, sensoriais, afetivas. Sobre isto, o pesquisador Rodrigo Fonseca Rodrigues (2012) explana que, através da escuta, o corpo torna-se sensitivamente mais vulnerável a ritmos, fluxos e modulações puramente intensivas. Quando se escuta, se é efetivamente afetado por um mundo primordialmente vibratório. A escuta é uma questão que se endereça ao futuro, em sua potência de provocar novos afetos, novas sensações, novos pensamentos.

Cabe aqui visitar o conceito de ‘contrato audiovisual’, de Michel Chion (2011), pelo qual, durante a fruição, o espectador ‘aceita’ a ilusão perceptiva do vínculo existente entre um som e uma imagem de tal modo que acredita na unicidade de tais elementos. Em meio a esta operação, entra em cena uma série de valores agregados, de caráter expressivo e/ou informativo, com potência para afetar a experiência imediata ou recordada, do modo a imprimir a sensação de que um som pertence àquilo que se visualiza, fazendo com que a percepção de um evento sonoro influencie/modifique/estrua a relação do espectador com as imagens e vice-versa. Chion ainda ressalta que a ‘banda sonora’ de um filme é, costumeiramente, constituída por várias camadas realizadas e dispostas de forma independente, que se sobrepõem umas às outras. A mistura das pistas torna-se assim, essencialmente, a arte de limar as arestas através de variações de intensidade, em montagens que podem ser ‘inaudíveis’

ou ‘audíveis’, o que dificulta a adoção, para o som, de uma unidade de montagem como unidade de percepção e/ou unidade de linguagem.

Se, conforme Gumbrecht (2014a), a formulação de atmosferas – cujas estruturas nem se precisaria reconhecer – possibilita ao espectador ser transportado pela imaginação até situações em que a sensação física e a elaboração interior tornem-se inseparáveis, faz-se possível tensionar determinadas figuras para chamar a atenção de *Stimmungen*, promovendo – tanto quanto possível – seus efeitos. Para avançar aos objetivos propostos, recorre-se à assertiva de Jullier e Marie (2009, p. 15), pela qual se entende que “para ler o cinema não existe um código indecifrável, receita milagrosa ou método rígido”, dado que, por vezes, o percurso exposto situa-se à margem dos cânones que consolidaram a análise fílmica.

5.2.1 *A infância de Ivan e Andrei Rublev*

Inicia-se por *A infância de Ivan*, um filme que retoma a ambiência da Segunda Guerra Mundial, no tempo antecedente à vitória russa sobre os alemães. O personagem que intitula a obra é um menino feito órfão pelas mazelas de batalha e que, aos doze anos, trabalha para o Exército Vermelho. Em meio à ânsia por vingança, ele constitui, entre as tropas, substitutos afetivos para seu núcleo familiar – sobretudo nas figuras do tenente Galcev e do capitão Kholin, que supervisionam suas jornadas – e cria, a seu modo, um espaço lúdico no campo militar, já que a delicadeza da infância ficara para os sonhos que entrecortam sua trajetória.

No quadro e nos alto-falantes, a belicosidade exposta parece ir além daquelas às quais o público se habituou na sala de cinema. Conforme recorda Turovskaya (1989, p. 3), “a guerra entra no filme enquanto o coração está se lembrando, como um súbito e doloroso abalo brutal para a imaginação, quando a face da mãe é arremessada de cabeça para baixo de repente...”. Tamanho desconforto é estimulado quando, ao longo da narrativa, o espectador é apresentado a uma infância dilacerada, demarcada e entrecortada por quatro segmentos oníricos/de memórias, cujos tempos e texturas remetem a um espaço diverso daqueles presentes nas sequências de guerra. Com tonalidades mais claras e novas sonoridades, elas chegam, como uma imersão no tempo, através daquilo que Tarkovski denominou ‘associações poéticas’ (TARKOVSKI, 1998), isto é, de uma força interior que se concentra na imagem e chega ao público na forma de sentimentos, gerando tensão em resposta direta à lógica narrativa do autor. Estímulos

que, colocados a serviço dos episódios narrativos, evocaram a expressão, a personalidade e o mundo interior de seus personagens e incitaram uma emoção específica: o lirismo do menino soldado Ivan.

Figura 13 – Ivan: oniricidade e guerra



Fonte: *A infância de Ivan* (Andrei Tarkovski, 1962). Produção do autor.

Logo nas primeiras imagens e sonoridades propostas pelo filme, o espectador é tomado pelo caráter tenro com que Ivan partilha sorrisos com sua mãe. No quadro, movimentos verticais de câmera e planos aproximados alternam-se para apresentar um espaço cênico em diálogo com as cordas, a flauta e o piano da música de fosso de Vieceslav Ovcínnikov. O silêncio diegético (THÉBERGE, 2008), até então predominante, é interrompido pelo riso alegre de Ivan, que desfila por entre as paisagens e corre ao encontro da personagem. Repentinamente, uma saraivada de tiros

acompanhada de um forte grito retira, protagonista e espectador, da atmosfera afetiva estabelecida e faz de Ivan um menino desamparado perante a guerra. A paleta de cores escurece, a música assume outro caráter e a expressão de Ivan, séria e assustada, contrasta com aquela à qual fomos apresentados, reforçando a ambiência bélica que passa a emergir.

Na perspectiva de Neide Jallageas (2007b), desde seus primeiros instantes, *A infância de Ivan* apresenta diferentes passagens, como a da paz à guerra e a da infância à sua ausência, que entrelaçam o percurso do protagonista e iluminam as intenções do diretor. Para ela:

Nada é feito ao acaso, as gradações de luz, o movimento das personagens no quadro, o som, os elementos gráficos, desde a vinheta da Mosfilm até a entrada do título e créditos do filme. O prólogo, antes da entrada dos créditos diz a que o filme veio e define, ao mesmo tempo, o caminho percorrido não apenas por Ivan, mas por Andriêi Arseniêvich Tarkóvski (JALLAGEAS, 2007b, p. 135).

Dos alto-falantes advém uma guerra silenciosa, intensificada pela força do enquadramento, da fotografia e dos constituintes sonoros que “com a sua concentração nervosa hipertensa, invisível na superfície dos acontecimentos, [se fazem] sentir como um rumor subterrâneo, surdo e prolongado” (TARKOVSKI, 1998, p. 13). Entre estes, os quatro segmentos oníricos que amarram a narrativa explicitam seus silêncios diegéticos (THÉBERGE, 2008), sobre os quais a música de fosso de Vieceslav Ovcínnikov explora uma imensidão. Tais sensações trazem à memória a assertiva de Claudia Gorbman (1987) de que uma das atribuições conferidas à música no cinema narrativo é ‘tocar’ emocionalmente o espectador, o desarmando e o lançando ‘para dentro’ do filme, já que ela diminui a consciência da natureza tecnológica da experiência cinematográfica. Ao explicar o porquê da força que a música imprime ao audiovisual, a autora recorre a investigações sobre a natureza das relações humanas com os sons, explicando que a música atua como *bonding*, isto é, ela faz a ligação entre as emoções propostas pela narrativa e o público. É sobre este cenário que Ivan experiencia e divide com o espectador as vivências que os acontecimentos bélicos lhe privaram, do convívio com a mãe à puberdade e o caminho à morte que lhe chegara precocemente. O eco que não surge dentre as sonoridades desta sequência ruidosa faz notar os efeitos-silêncio que se irrompem, sobretudo, através dos ruídos da água, do fogo e das árvores.

Silêncios que parecem prenunciar um adeus, aquele que a guerra, por fim, alcança, quando a morte de Ivan chega dolorosa e assegura as afetividades já convocadas.

Tarkovski (1998), como ele mesmo recorda, concebeu Ivan como um personagem figuralmente estático, mas interiormente repleto da energia de uma paixão avassaladora. Com a personalidade marcada pela guerra, ele é o elo que conecta uma narrativa de pequena movimentação exterior, mas de personagens que se impõem como fortalezas para a expressão – característica que atravessará toda a sua filmografia. O cineasta entende que isto ocorre porque “muitas coisas, afinal, ficam em nossos corações e pensamentos como sugestões não concretizadas. [...] No que me diz respeito, só admito um cinema que esteja o mais próximo possível da vida” (TARKOVSKI, 1998, p. 20). Em meio a esta discussão, recorda-se que a *A infância de Ivan* sucede o média-metragem *O rolo compressor e o violinista* (1961), protagonizado por outro menino – o violinista Sasha, e com eles, o diretor oferece um olhar sobre o pós-segunda guerra soviético. Embora sejam infâncias distintas, a partir destas produções Tarkovski expressou suas descrenças e esperanças para o novo tempo, atravessadas, sobretudo, pelas mortes herdadas, como a do jovem Ivan.

Figura 14 – Sasha



Fonte: *O rolo compressor e o violinista* (Andrei Tarkovski, 1961). Produção do autor.

No tempo de filme aproximado 1:23:06 – 1:27:02, logo após Ivan partir para sua derradeira missão, o capitão Kholin e o tenente Galcev regressam da costa do rio que

fora tomada por soldados alemães. Por entre as águas, eles alcançam abrigo na embarcação que os conduziu à margem e sobrevivem ilesos da artilharia que pontua os céus. A cena que se inicia, passa-se no interior do front, onde os personagens, em segurança, mantêm-se incrédulos sobre o que ocorrera. O efeito-silêncio que se anuncia é construído pelos ruídos e pelos diálogos pontuais que reverberam sobre o espaço onde Ivan não é mais visto. O contínuo gotejar que se alastra para o espaço-público dá voz às ‘coisidades’ do mundo que chegam ao espectador (GUMBRECHT, 2015) e explicita a atmosfera silenciosa que, repentinamente, toma a diegese.

Figura 15 – Kholin, Galcev, Masha e o gramofone



Fonte: *A infância de Ivan* (Andrei Tarkovski, 1962). Produção do autor.

Em plano geral, a câmara imóvel registra Galcev levantando-se da mesa que o une a Kholin e dirigir-se ao gramofone colocado à direita do quadro. Dele, advém um cantar desacompanhado que difere de toda a música de fosso ouvida no decorrer do filme. A voz gravada que chega ao espectador sem impedimentos, o toca quase que com exclusividade, já que as sonoridades bélicas perderam intensidade. Sequência que faz recordar Gumbrecht:

o registro de vozes [...] – mais do que o registro de imagens – alcança o nosso corpo em condições muito diferentes da forma como experimentamos sons ao vivo. Essa circunstância técnica pode exemplificar por que, logo depois de ter sido inventado, o gramofone foi associado com a morte. [...] O fenômeno foi mais claro durante a Primeira Guerra Mundial, quando soldados deixavam gravações ligadas nos postos que haviam abandonado nas trincheiras (GUMBRECHT, 2014a, p. 126).

Assim como no modelo relatado pelo autor, o registro do cantar advindo dos alto-falantes do gramofone, na cena destacada, remete a uma ausência, a uma atmosfera que corrobora o silêncio das trincheiras e presentifica uma autenticidade que toca o espectador, diante da morte eminente. Acima de tudo, o *páthos* que alcança aquele que não domina o idioma russo emerge das modulações e curvas melódicas do registro sonoro, pois aqui o sentido das palavras torna-se secundário. É à textura, ao timbre e às intensidades afetivas que ele se vincula.

Quando a voz de Masha ressoa, afirmando ter ele vindo se despedir, o gramofone trava sobre um pequeno trecho da canção e Galstev corre para desligá-lo. Sem perceber que Masha saíra rapidamente, ele diz: “Não ouve isso, Masha? A guerra é tão silenciosa” (A INFÂNCIA DE IVAN, Andrei Tarkovski, 1962), assertiva que ilustra as construções efetuadas ao longo da narrativa, em seus efeitos e combinações. Deparando-se com esta ausência, Galstev reaproxima-se da mesa onde estivera sentado e dispara um sino, fazendo com que suas sonoridades inundem os alto-falantes e transformem o estado no qual o espectador encontra-se. Chegam, então, imagens de arquivo provenientes do final da Segunda Guerra e, com elas, descobre-se que a morte de Ivan também chegara silenciosa.

Segundo Rodrigues (2012), os princípios de integração entre sonoridades, silêncios, imagens, palavras e ficção condicionam o trabalho criativo da trilha sonora cinematográfica, mas antes propiciam uma atitude singular e criativa da própria escuta. Tais reverberações afinam-se pela sutil economia entre o que se pode dar à escuta e o

que se pode dar ao olhar, de modo que os espectadores são convidados, como público, a repensar a arte mesma de uma escuta cinematográfica, por meio da qual se fazem conexões imprevisíveis e se participa de um eterno recomeçar do mundo. O leve toque propiciado por estes estímulos cria impressões que atravessam a fruição, fazendo desabrochar uma atmosfera para além das fronteiras da imagem e que se constitui na potência do audiovisual.

Diferente de Ivan, Andrei Rublev não se impõe como aquele que fala ao espectador. Ao contrário, ele o convida a dialogar quase sem palavras, em busca do traço preciso que apenas a minúcia da imagem e os detalhes sonoros lhe podem conferir. O silêncio que envolve o personagem, ao longo da trama, traz consigo algo de introspectivo que se converte “em um recurso estilístico na maior parte do filme, potencializando determinadas sequências” (TEJEDA, 2010, p. 219, tradução nossa). Sobre ele, Rublev costura a narrativa em seus aspectos espirituais e artísticos, dividindo-a com o público através de novos fragmentos orquestrais da música de fosso de Viaceslav Ovchinnikov que invadem as cenas sem, contudo, desafiar a atmosfera estabelecida, pois ela é um fenômeno ativo que pode deixar um rastro na memória, como mencionou Inês Gil (2005).

Do prólogo ao epílogo, Rublev torna-se o suporte para uma reflexão sobre o papel da arte e do artista, enquanto tem sua fé colocada à prova pela miséria, pela violência e pelas tentações que o cercam. Para Tejada (2010), Tarkovski transfigura-se na imagem do pintor para propagar suas inquietações, fazendo dos acontecimentos que envolvem o protagonista uma metáfora para suas vivências como criador. Dentre estas, destaca-se “a relação do artista com o poder e os obstáculos que este lhe impõe, sua (in)utilidade na sociedade, a falta de inspiração ou a mediocridade frente ao talento, o presente que se mistura ao passado e vice-versa” (TEJEDA, 2010, p. 265, tradução nossa), temáticas constantes na literatura e na filmografia deixada pelo cineasta.

Segundo Tarkovski:

o ponto crucial [em *Andrei Rublev...*] é que 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. E assim que a arte triunfa sobre a horrível e "ignóbil" verdade, tendo dela uma consciência clara, em nome do seu sublime propósito: é este o papel a que ela está destinada. Afinal, quase se poderia dizer que a arte é religiosa, no sentido de ser inspirada pelo compromisso com um objetivo mais elevado. Privada de espiritualidade, a arte traz em si sua própria tragédia. Pois, até mesmo para perceber o vazio espiritual do tempo em que vive, o artista deve ter qualidades específicas de

sabedoria e compreensão. O verdadeiro artista está sempre a serviço da imortalidade, lutando para imortalizar o mundo e o homem nesse mundo. Um artista que não tenta buscar a verdade absoluta, que ignora os objetivos universais em nome de coisas secundárias, não passa de um oportunista (TARKOVSKI, 1998, p. 202).

Com pouco mais de quatro minutos de duração, o prólogo de *Andrei Rublev* apresenta Yefim, um campesino que sobrevoa as paisagens bucólicas que retratam sua terra, preso por um balão, após saltar do alto de uma igreja durante o ataque dos tártaros a seus companheiros. A alternância entre a câmera subjetiva e os planos médios que enquadram o personagem amplifica a sensação da grandeza alcançada pelo tripulante, quando o espectador se depara com as pequenas figurações que parecem se multiplicar na diegese. A música de fosso de Vieceslav Ovchinnikov é uma constante à cena e as dissonâncias harmônicas por ela produzidas são intensificadas ao passo que Yefim alcança maiores distâncias. De súbito, ouvem-se os ruídos que denunciam um vazamento no balão, fazendo com que o deslumbramento imperante ceda lugar ao medo. A queda é iminente e ocorre no leito de um rio, onde há o encontro com a morte. A sequência é finalizada pela sonoridade da água movimentada no esvaziar da estrutura que levava Yefim aos ares, a qual, após o arpejo, na música de Ovchinnikov, que a antecederia, reestabelece o silêncio bucólico daquelas paisagens.

Carlos Tejeda (2010) entende que as ideias semeadas por Tarkovski em sua produção estão, metaforicamente, expostas nesta cena. Para ele, este voar “possui um nexo comum com a arte quanto ao seu significado de elevação” (TEJEDA, 2010, p. 266, tradução nossa). Voar que se transforma em viagem de iniciação, de reminiscências que se revelam ao jovem Rublev quando em contato com as coisas do mundo. Na teoria bergsoniana³², esta experiência diante do mundo configura-se no instantâneo, ao qual se acede por um movimento incessante e cuja reflexão requer observar o instante e a experiência nele. Tal constituição dá-se, portanto, no passageiro, em uma dinâmica que indica como a percepção é construída. Aí a intuição torna-se fundamental como método e porta de entrada a este fragmento de mundo, que se constitui através da relação corpo e espírito e que, constantemente, se renova. Nesta perspectiva, pode-se aferir que Rublev, em sua experiência ante o mundo, torna-se um elo dos processos de intuição primária e para a retomada do contato com algo que ficara subjetivado. O universo está no personagem e é ele que o preenche de intencionalidade por seu movimento interno,

³² Esta discussão pode ser encontrada em: BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

que caminha do silêncio e a ele retorna, como anuncia Kovadloff (2003) acerca da poesia, e intensifica o contato com os estímulos advindos da diegese.

Figura 16 – o voo de Yefim



Fonte: *Andrei Rublev* (Andrei Tarkovski, 1966). Produção do autor.

Conforme Tarkovski (1998), o filme pretendia mostrar como o anseio popular de fraternidade, em uma época de lutas e de domínio tártaro, deu origem à ‘Santíssima

Trindade’ de Rublev, na qual, segundo ele, estão sintetizados os ideais de fraternidade, amor e serena santidade. O diretor recorda que:

Escrevi-o [o filme] em episódios distintos — novelas — dos quais o próprio Rublev nem sempre participava. No entanto, mesmo quando ele não estava presente, era necessário que houvesse uma consciência da vida de seu espírito; era preciso que se respirasse a atmosfera que dava conta das suas relações com o mundo. Essas novelas não são ligadas 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, 1998, p. 36).

Figura 17 – o ícone da ‘Santíssima Trindade’ de Andrei Rublev



Fonte: russianartgallery.org³³

³³ Disponível em: <<http://www.russianartgallery.org/oldicons/ictrinity.htm>>. Acesso em: 30 set. 2016.

Dentre os fragmentos que se iniciam e que vem dar conta de, aproximadamente, 23 anos da vida de Andrei Rublev para além do contexto episódico apresentado, reserva-se ao texto um excerto que explicita as marcas ‘interiores’ do protagonista: ‘A caridade, Inverno de 1412’, localizado no tempo de filme aproximado 1:57:38 – 2:11:12. Em seus primeiros instantes, a sequência combina-se à música de fosso de Ovchinnikov, herdada do segmento anterior e, assim, alterna silêncio diegético e silêncio musical (THÉBERGE, 2008) e expõe a figura de uma mulher, conhecida como ‘a boba’, que se movimenta no plano aberto exposto no quadro. Os passos pesados de Andrei sobre a neve são ouvidos e, imediatamente, um plano médio apresenta sua figura achegando-se para observá-la, que, encostada em um amontoado de madeira, parece se lamentar. Rompe-se o silêncio de diálogos (THÉBERGE, 2008) pelas palavras advindas do interior do monastério, onde um grupo de homens conversa sobre a fome que assolava o território e levava muitas famílias à peregrinação. O efeito-silêncio produzido consolida-se pelas pequenas sonoridades que dominam a trilha sonora, como o ruído de passos e dos pássaros, do mexer das cadeiras e dos corpos, do badalo dos sinos que cercam o ambiente e sob as quais passam ecoar os diálogos *in*. Quando Andrei chega, sabe-se que ele está encerrado em voto de silêncio para redimir-se de algo que se passara junto àquela que o acompanha. Enquanto a câmera retrata os clamores de Kirill, os gritos de algazarra, contrastantes à atmosfera silenciosa vigente, anunciam a invasão dos tártaros.

Por entre os muros do monastério, os invasores jogam comida aos cães famintos que se põem a digladiar, em uma cena que chega ao espectador acompanhada de desconforto. A mulher conhecida como ‘a boba’ procura os restos de alimento escondidos pelos tártaros, quando um deles a apanha pelo braço e a conduz por entre os homens. Dela, é ouvido apenas o resmungar. Andrei, que cuidara da boba desde que um grupo de bárbaros tentou estuprá-la, e matara um homem para defendê-la, fica transtornado e, mesmo sem proferir palavra, ele tenta convencê-la a não partir. Ela, envaidecida com os presentes e as promessas recebidas, não lhe dá ouvidos e, a cavalo, deixa-o. Em silêncio, Andrei movimenta-se pela neve, enquanto Kirill tenta animá-lo, dizendo que ela regressará e que nada de mal lhe será feito. Rublev mantém-se sob o voto de devoção, de onde advém uma carga emotiva de muita intensidade, pela qual se percebe a ira de seu interior. Este afastamento produz reações diversas, que, mesmo perante as tensões que atravessam a sequência, faz do silêncio o elemento dominante em meio à verborragia cênica que se estabelece.

Conforme Erick Felinto (2008), quando desaparece a voz que atribui às coisas um valor externo a elas, o silêncio manifesta-se como potência reveladora do ser. Para ele, o silêncio é aquilo que devolve às coisas sua potência ontológica, pois recupera o essencial: o simples fato de existir. Assim, intervém como ruptura no universo automatizado e mecânico do homem moderno. Entre silêncio e palavra não existe, pois, uma relação conflituosa, mas de complementaridade e mesmo esta primazia ontológica que desfruta o silêncio sobre a palavra não implica superioridade, já que ele só se completa quando a linguagem torna-se parte do homem.

Figura 18 – Andrei em voto de silêncio



Fonte: *Andrei Rublev* (Andrei Tarkovski, 1966). Produção do autor.

O difícil relato sobre as variáveis constitutivas para a produção de *Stimmung* é amenizado através do mapeamento das circunstâncias que se tornam favoráveis e tangíveis ao conjunto sensorial do ser humano e que chegam através de eventos variados. Segundo Gumbrecht (2014a), sempre que uma obra for penetrada pela *Stimmung*, pode-se assumir que há uma experiência primária que torna-se um reflexo pré-consciente, dado que ele pertence à substância e à realidade do mundo. A reflexão acerca destes efeitos sobre a representação subjetiva do mundo sensível indica a sensação de continuidade entre o instante presente, o passado imediato e o futuro próximo. Neste ínterim, as potencialidades das camadas mais subalternas de um personagem como Andrei Rublev, um tipo de protagonista que, em meio aos ruídos que conformam suas experiências, se cala ao espectador, explicitam-se pela força expressiva depositada pelo diretor às cenas na qual ele faz uso do silêncio diante da promessa de não utilizar a palavra. É nele que Rublev busca amparo para o mundo que desaba ao seu redor, tornando o corpo o abrigo para o sistema sujeito/objeto.

Esta impressão de que o cinema de Tarkovski envolve o espectador em atmosferas pode ser iluminada, outra vez, pela imagem-tempo de Deleuze (2005), já que a filmografia do diretor produz uma metamorfose incessante de uma situação dada, na qual a ação de personagens decididos é substituída por um movimento de mundo flutuante e ambíguo. Ao contrário da imagem-movimento do cinema clássico, em que o espectador reconhece, no filme, situações e comportamentos, seu cinema está dentre aqueles nos quais a representação de um estado de coisas entra em crise e torna-se múltipla. A força de suas experimentações, lançando estratégias ante o olhar e a escuta, abriu-se a diferentes *stimmungen*, por vezes, capitaneadas por protagonistas cuja intensidade emerge de seu interior. A gama de sonoridades que dá suporte a estes efeitos-silêncio apresenta-se, por vezes, na condução de suas narrativas e torna-se, assim, uma porta ao espectador, cujas potencialidades refletem o mundo espiritual invisível, que perpassa a produção de Tarkovski, do qual Rublev é seu protagonista-mor.

5.2.2 *O espelho e Stalker*

Das primeiras fruições frente a *O espelho* resta a sensação de que sua narrativa articula-se como uma colagem quase anárquica de fragmentos, em suas idas e vindas entre passado, presente e futuro. Impressão que se fortaleceu e, posteriormente, foi

desfeita, no decorrer da construção deste texto: há uma estrutura que suporta o desencadeamento proposto pela diegese. Das experiências em repetição demandadas pelo filme, sublinha-se que tal organização expõe-se através de diferentes estratégias estéticas, como o uso da cor para as cenas do presente, o preto e branco para os momentos de sonho e o tom sépia para os acontecimentos do passado.

Neste entremeio, a voz over associada a Alexei revela-se um fio condutor para o sequenciamento de imagens e explicita, deliberadamente, o viés autobiográfico que paira sobre a produção. Synsessions (2001) entende que a voz de Alexei é uma espécie de alter ego de Tarkovski já que, a partir dela, são evocados as memórias e os sonhos advindos de sua infância. As potencialidades impressas pelas sonoridades do filme parecem procurar um mundo espiritual invisível, minuciosamente construído em torno de um protagonista que quase não se visualiza no decorrer da trama. Dada a ausência imagética de Alexei, a construção narrativa encontrada consolida-se sobre os personagens interpretados pela atriz Margarita Terekhova: Natália e Maria. A relevância depositada a estes papéis auxiliou na seleção do excerto fílmico exposto: a cena de abertura, lançada após os créditos iniciais, a qual se combina *Das alte Jahr vergangen ist* do *Das Orgelbüchlein*, BWV 614, de Johann Sebastian Bach, como música de fosso. Nela, Maria, sentada sobre a cerca, admira a vastidão verde de uma paisagem bucólica, enquanto o vagaroso *travelling* que recorta a protagonista acompanha a diminuição da intensidade musical e cede espaço ao farfalhar das folhas e ao cantar dos longínquos pássaros. Instaure-se um silêncio musical (THÉBERGE, 2008) e, sobre ele, contemplam-se as imagens e as sonoridades que desfilam, vagarosamente, por aquele cenário e amplificam a sensação de plenitude que o encontro com a natureza oferece. Mesmo avistando alguém que, ao longe, se aproxima, Maria mantém-se impávida e distante. Durante o caminhar do forasteiro que chega a seu encontro, o apito de um trem soa e antecede a voz over – que posteriormente se descobrirá pertencer a Alexei –, comentando que ali se encontra o sítio de verão da família, costumeiramente frequentado antes da guerra.

A voz over cessa e aquele que se avizinhava pergunta a Maria se o caminho que escolhera o levaria a seu destino. Em poucas palavras, ela lhe diz que não. Sua proximidade é percebida nas sutis ‘ruidosidades’ que demarcam os passos na mata e explicita o efeito-silêncio construído ao longo da sequência. Próximo a Maria, ele chega e lhe pede um cigarro, tornando a salientar a ‘vocentricidade’ (CHION, 2011) – de poucas palavras – da organização cênica. Ela vira-se e mira as duas crianças – Alexei e

Marina – que descansam na rede entre as árvores, quando o médico senta-se a seu lado, fazendo com que a cerca sobre a qual eles se apoiavam ceda e os leve ao chão. A sensação de incômodo emergida da personagem faz com que ela se levante rapidamente, enquanto ele, ainda deitado, discorre sobre a placidez das árvores e a pressa dos homens, recordando-a de *Enfermaria n. 6*, de Anton Tchekhov³⁴.

Figura 19 – Maria



Fonte: *O espelho* (Andrei Tarkovski, 1974). Produção do autor.

Deleuze (2005) demonstrara, em *A imagem-tempo*, como o som e a imagem encontram-se dissociados no cinema moderno, constituindo-se através de uma não relação. Esse cinema do simulacro é o cinema entendido como potência do falso, imagem que torna indiscernível a verdade e o falso, fazendo do falso uma grande vontade de potência, uma força criadora. Em virtude disso, as costuras que envolvem suas materialidades, e, em consequência, constituem aquilo que chega ao espectador

³⁴ *Enfermaria n. 6* é um conto de Anton Pavlovitch Tchekhov que discorre sobre os acontecimentos ocorridos com Andréi Iefímitch, o médico-chefe de um hospital psiquiátrico de uma pequena cidade russa, no interior de algum distrito isolado, como comenta o autor. Ao longo do texto, Efimich passa a estabelecer uma relação de proximidade com um de seus pacientes, o qual o influencia de tal modo que faz com que ele seja declarado insano e internado junto aos outros, na enfermaria de número seis. Referências: TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. *Enfermaria n. 6*. In: _____. **O Beijo e outras histórias**. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 183-249.

como impressões de silêncio remetem a outro tempo. Neste espaço, reside uma imediatez, uma objetividade de um passado-feito-presente (GUMBRECHT, 2014a), que se mantém intocada. A serviço da narrativa de *O espelho*, tais especificidades, como eventos sonoros que costuram o desenrolar dramático, produzem uma atmosfera atravessada pelos tempos e palavras pontuais de Maria, o que confere algo de silencioso à trama.

Após convidar a personagem para visitar a aldeia, o forasteiro se despede, em meio à forte rajada de vento que balança as folhagens e sopra nos alto-falantes. Em plano aberto, ele para e volta-se para ela, quando um latido ecoa à distância. Sem proferir palavra, ela o fita e retorna, vagorosamente, à *datcha*, quando uma nova voz over, desta vez de Arseni Tarkovski, pai de Andrei Tarkovski, rompe com o silêncio advindo dos diálogos e recita o poema *Primeiros encontros (Pervye svidaniia)*, que, para Joe Marçal Gonçalves dos Santos (2006) demonstra-se como um momento de reaproximação entre Tarkovski e a figura de seu pai, bem como ocorre com sua mãe, através do retrato e da imagem refletida pelo espelho que se podem visualizar durante o filme.

Todo instante que passávamos juntos
Era uma celebração, como a Epifania,
No mundo inteiro, nós dois sozinhos.
Eras mais audaciosa,
mais leve que a asa de um pássaro,
Estonteante como uma vertigem,
corrias escada baixo
Dois degraus por vez, e me conduzias
Por entre lilases úmidos, até teu domínio,
No outro lado, para além do espelho.
Quando chegava a noite eu conseguia a graça,
Os portões do altar se escancaravam,
E nossa nudez brilhava na escuridão
Que caía vagarosa. E ao despertar
Eu dizia, “Abençoada sejas!”
E sabia que minha benção era impertinente:
Dormias, os lilases estendiam-se da mesa
Para tocar tuas pálpebras
com um universo de azul,
E tu recebias o toque sobre as pálpebras,
E elas permaneciam imóveis,
e tua mão ainda estava quente.
Havia nos vibrantes dentro do cristal,
Montanhas assomavam por entre a neblina, mares espumavam,
E tu seguravas uma esfera de cristal nas mãos,
Sentada num trono ainda adormecida.
E — Deus do céu! — tu me pertencias.

Acordavas e transfiguravas
As palavras que as pessoas pronunciavam
todos os dias,
E a fala enchia-se até transbordar
De poder ressonante, e a palavra “tu”
Descobria seu novo significado: “rei”.
Objetos comuns transfiguravam-se
imediatamente,
Tudo — o jarro, a bacia — quando,
Entre nós como uma sentinela,
Era colocada a água, laminar e firme.
Éramos conduzidos, sem saber para onde;
Como miragens, diante de nós recuavam
Cidades construídas por milagre,
Havia hortelã silvestre sob nossos pés,
Pássaros faziam a mesma rota que nós,
E no rio peixes nadavam correnteza acima,
E o céu se desenrolava diante de nossos olhos.
Enquanto isso o destino seguia nossos passos
Como um louco de navalha na mão
(Arseni Tarkovski, 1962, *apud* TARKOVSKI, 1998, p. 117).

Levados por esta nau entre os efeitos prosódicos, tímbricos e de sentido, o espectador despede-se das sonoridades da palavra de Arseni Tarkovski e depara-se com o corte para um primeiro plano do menino Alexei, que vira seu rosto e se põe a caminhar, quando uma segunda personagem recolhe Marina, que dormia em um caixote sobre as palhas do chão. No interior da *datcha*, as crianças estão sentadas à mesa, onde Alexei, do qual se veem apenas os braços e parte da cabeça, verte açúcar sobre um gato que bebe o leite derramado. O movimento da câmera revela Maria, em pé, escorada em um canto escuro da sala. Introspectiva e sem proferir palavra, ela caminha para além do enquadramento, enquanto a câmera, que se manteve fixa por alguns instantes, a segue. Sua melancolia é latente. Ela reaparece em cena iluminada pela luz da janela próxima, sentada e passando os olhos sobre as páginas de um livro. A câmera ultrapassa as bordas da janela e, neste instante, ouvem-se pequenos ruídos ao longe, recuperando a impressão da atmosfera silenciosa que se constituiu em seu entorno. Um plano aproximado reapresenta Maria chorando, como se internalizasse o poema, partilhado em voz over com o espectador, que chegara ao final.

De fora da *datcha* provém uma voz masculina lamentando-se e, com ela, uma série de latidos ganha força. Maria parte em direção ao cômodo ao lado, fazendo com que o movimento lateral da câmera a acompanhe novamente. Quando retorna, ela avisa às crianças sobre um incêndio. O lento movimento de câmera despede-se do aposento, contudo, não descuida da garrafa de leite que vai ao chão, cujo tilintar ecoa pela sala

desabitada. Através do reflexo de um espelho, notam-se as silhuetas de Alexei e Marina que, na soleira da porta, admiram o fogo que toma conta da construção ao fundo – uma das mais belas fotografias já reveladas pela sala escura (ver Figura 20).

Figura 20 – olhares de Maria



Fonte: *O espelho* (Andrei Tarkovski, 1974). Produção do autor.

A trilha sonora intensifica o crepitar das chamas e rompe, momentaneamente, os intensos silenciamentos que habitavam a paisagem, enquanto a sonoridade de gotejamentos advindos do telhado combina-se aos ruídos do fogo que ilumina o cenário. Como uma espectadora, Maria senta-se perto do poço e admira uma das memórias descritas por Tarkovski (1998) em *Esculpir o tempo*. O ruído do vento, o farfalhar das folhas, o estrondo do romper da cerca, os passos que demarcam a mata, os movimentos

dos personagens na diegese, o crepitar das chamas expõem-se como acontecimentos a serviço da atmosfera silenciosa, que contempla a sequência de abertura do filme, e fazem de Maria a personagem centralizadora destas ações, um espaço fértil para seus ecos. Tais impressões parecem se amplificar, à medida que chegam ao espectador e ilustram o lento transcorrer de um tempo afetivo. A percepção deste efeito-silêncio permite adentrar o universo intimista e melancólico que envolve a personagem, como que revelando, através dos sons, as marcas que lhe foram silenciadas, ao mesmo tempo em que conecta o espectador, de modo intenso, à diegese.

Figura 21 – o incêndio



Fonte: *O espelho* (Andrei Tarkovski, 1974). Produção do autor.

O último personagem convocado para este espaço de discussão é o Stalker, um peregrino da fé que atravessa os perigos que guardam as fronteiras da Zona guiando aqueles que buscam o quarto dos desejos. Centralizador da narrativa apresentada pela trama, o personagem revela seus sentimentos mais íntimos, aqueles que o põem à prova e o arrancam de seu pedestal de coragem, apenas no interior de seus aposentos. Um excerto que auxilia a exemplificar estas impressões está no tempo de filme aproximado

1:20:20 – 1:28:00, em que a casa na qual a família do protagonista habita revela-se um refúgio que delimita o tempo entre suas aventuras à Zona.

No início da cena, o efeito-silêncio chega de imediato: o derramar do leite sobre a tigela denuncia que se está adentrando uma atmosfera silenciosa, onde os menores ruídos estão amplificados. A música de fosso, emprestada ao filme por Eduard Artemiev, que se esvai, faz o espectador atentar aos demais elementos sonoros que compõem a sequência e combinam-se a uma textura intransigente, de cor opaca, fazendo florescer um estado intimista.

Figura 22 – a exaustão do retorno



Fonte: *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979). Produção do autor.

Enquanto ouve-se e visualiza-se o cão se alimentar, o Stalker deita-se no chão. Regressando de sua incursão à Zona, ele não esconde o cansaço que o domina e partilha palavras de indignação com sua esposa, dada a descrença de seus últimos guiados, que devem ter “o órgão da fé atrofiado”, como confessa (STALKER, Andrei Tarkovski, 1979). Suas inquietações são acompanhadas por um *zoom out* que possibilita contemplar uma grande quantidade de livros dispostos nas prateleiras da parede. A esposa, atenta às queixas do protagonista, convida-o para repousar em sua cama e auxilia-o com as roupas. O ruído de seus passos acompanha os últimos instantes musicais e mantém-se em equilíbrio com sua respiração ofegante, enquanto ele caminha em direção à cama. No leito, ele reclama à esposa que tenta encorajá-lo, mas ele insiste em não retornar à Zona, pois seus conduzidos têm sido movidos pelo dinheiro e têm relegado as riquezas do espírito, como confessa. O silêncio musical (THÉBERGE, 2008) que segue permite ao espectador rememorar muitas das sonoridades às quais já foi apresentado, no decorrer da trama, como os ruídos do vento e os barulhos do deslizar de um trem ao longe, os rangidos da casa e da água, teimosa em sua intermitência.

A esposa, então, lhe diz que ele poderia conduzi-la: ela também tem algo a desejar. Ele responde que não, pois teme falhar novamente. Deitado, ele vira-se para descansar, enquanto ela dá uns poucos passos e senta-se. A câmera a acompanha e, por primeira vez, ela se dirige diretamente aos espectadores, comentando sobre os primórdios de seu relacionamento com o marido, a desaprovação de sua mãe com sua situação conjugal e de como os *stalkers* são tidos: eternos prisioneiros condenados à morte. Contudo, ela demonstra fé e crê que, embora os infortúnios que acometem aquela casa, lá habita alguma felicidade.

ESPOSA: [...] eu também sabia que estava condenada, que era uma eterna prisioneira [...] mas o que eu podia fazer? Sabia que só junto dele me sentiria bem. Sabia que muitas desgraças me esperavam. Só que é melhor uma felicidade amarga, do que uma vida apagada, triste. [...] Tive muito medo e vergonha. Mas nunca me arrependi, nem nunca invejei ninguém. Foi o meu destino, a minha vida... A gente é assim. Mesmo sem as desgraças, a nossa vida não teria sido melhor. Teria sido pior. Porque, nesse caso, não haveria felicidade. Nem esperança (STALKER, Andrei Tarkovski, 1979).

Cercada por horizontes existenciais tão ameaçadores que nunca podem ser atravessados ou tão fugazes que nunca se alcançam, a esposa do protagonista parece ser a personagem que se volta ‘para dentro’ de si de modo mais afirmativo. Tal

interioridade pode servir a uma fronteira que dá forma e proteção àquilo que contém. Gumbrecht (2014b), em sua leitura de Heidegger, auxilia neste viés, ao sugerir que o ‘eu interior’ protege e abriga a existência:

Na lógica do paradigma tradicional de sujeito/objeto, o “eu” e o mundo dos objetos encontram-se face a face; estão, portanto, de certa maneira separados por um fosso ontológico intransponível. Pelo contrário, para Heidegger, o retorno ao “eu” significa igualmente um retorno à familiaridade primordial com o mundo dos objetos (GUMBRECHT, 2014b, p. 93).

Figura 23 – de frente para o espectador



Fonte: *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979). Produção do autor.

Esse modo específico de uma ‘viragem para si mesmo’ é também um retorno ao mundo dos objetos, já que há limiares que ninguém consegue atravessar, seja em que direção for, como sugerem o *Stalker* e sua esposa, ao longo do filme. Há outros que, por estarem em constante recuo, não podem ser cruzados, ou se fazem resistentes aos personagens do drama. Para o espectador, o *Stalker* revela-se como o caminho para a fé e a consagração. Na Zona, ele torna-se o elo com a sala dos desejos, pois somente através dele será possível atravessar o espaço enigmático que a afasta dos indivíduos. Longe dela, contudo, o protagonista privilegia os sentimentos domésticos e a inquietação de seu ‘aprisionamento’. Tamanhas sensações são constantemente

acompanhadas de um efeito-silêncio, a partir do qual se é conduzido pela minúcia tarkovskiana de condensar todo um oceano de possibilidades em uma única *Stimmung*.

Conforme o diretor:

todos os meus filmes foram realizados sob o ponto de vista de que as pessoas não estão sozinhas e abandonadas num universo vazio, mas ligadas por laços incontáveis ao passado e ao futuro: que, enquanto vive a sua vida, cada pessoa forja um elo com todo o mundo, na verdade, com toda a história da humanidade... Mas a esperança de que cada existência individual e cada ação humana tenha um significado intrínseco torna a responsabilidade do indivíduo em relação ao curso geral da vida humana incalculavelmente maior (TARKOVSKI, 1998, p. 247).

Neste emaranhado de questões, os filmes observados, cujas potencialidades estão amplificadas em seus efeitos-silêncio, apresentam-se como uma série de atmosferas. Conforme explica Gumbrecht (2014a), o entendimento de um objeto sob este prisma requer ultrapassar um modo de leitura centrada na intriga, apostando na consciência dos personagens e na intensidade de seus encontros na *diegese*. Ao mesmo tempo, tal sensibilidade erige temporalidades que se transformam continuamente, revelando um algo dinâmico que amplifica o modo de perceber. A bravura de Ivan, a introspecção de Rublev, a melancolia de Maria e o caráter reflexivo do Stalker tornam-se *stimmungen* que, como esclarece Gumbrecht (2014a), agem sobre os corpos humanos e apontam para o *continuum* existente entre os filmes e os afetos. Diante da oscilação entre os efeitos de presença e os efeitos de sentido na qual se embarca, tais latências tornam possível descrever o modo como estas atmosferas adquirem substância – através dos movimentos e do tempo –, perante as impressões e se fazem tangíveis.

5.3 Exterioridades

Para além do personagem, a construção *diegética* das cenas e sequências, na filmografia de Tarkovski, oferece uma gama de possibilidades que oportunizam refletir sobre os efeitos-silêncio que as atravessam. Tais elementos, próprios à materialidade do filme, tocam os afetos, como se tem insistido, e, conseqüentemente, participam da construção daquilo que é desperto na experiência fílmica. Nesta onda oscilante entre efeitos de presença e efeitos de sentido, passa-se a observar tais especificidades na configuração do espaço cênico de exemplos extraídos da obra do diretor, sobretudo,

aqueles pertencentes a *Solaris*, *Stalker*, *Nostalgia* e *O sacrifício*, completando o olhar sobre as atmosferas de seus longas-metragens ficcionais.

5.2.1 *Solaris e Stalker*

Dentre a filmografia de Andrei Tarkovski, *Solaris* é filme no qual a temática das ambiências pode, mais explicitamente, vincular-se à configuração do espaço cênico onde ocorre seu enredo. Recorda-se que a narrativa se passa em dois lugares tecnicamente distintos: o interior da estação espacial que orbita o planeta Solaris e as cercanias da *datcha* de Kelvin. A construção proposta pelo contraste entre tais ‘exterioridades’ permite um olhar centrado no efeito-silêncio constituído nas atmosferas suscitadas na fruição fílmica. Para pensar estas questões, recortam-se três sequências que auxiliam na compreensão destas impressões: uma delas vinculada ao lugar sideral e as outras duas, à paisagem que envolve a *datcha*.

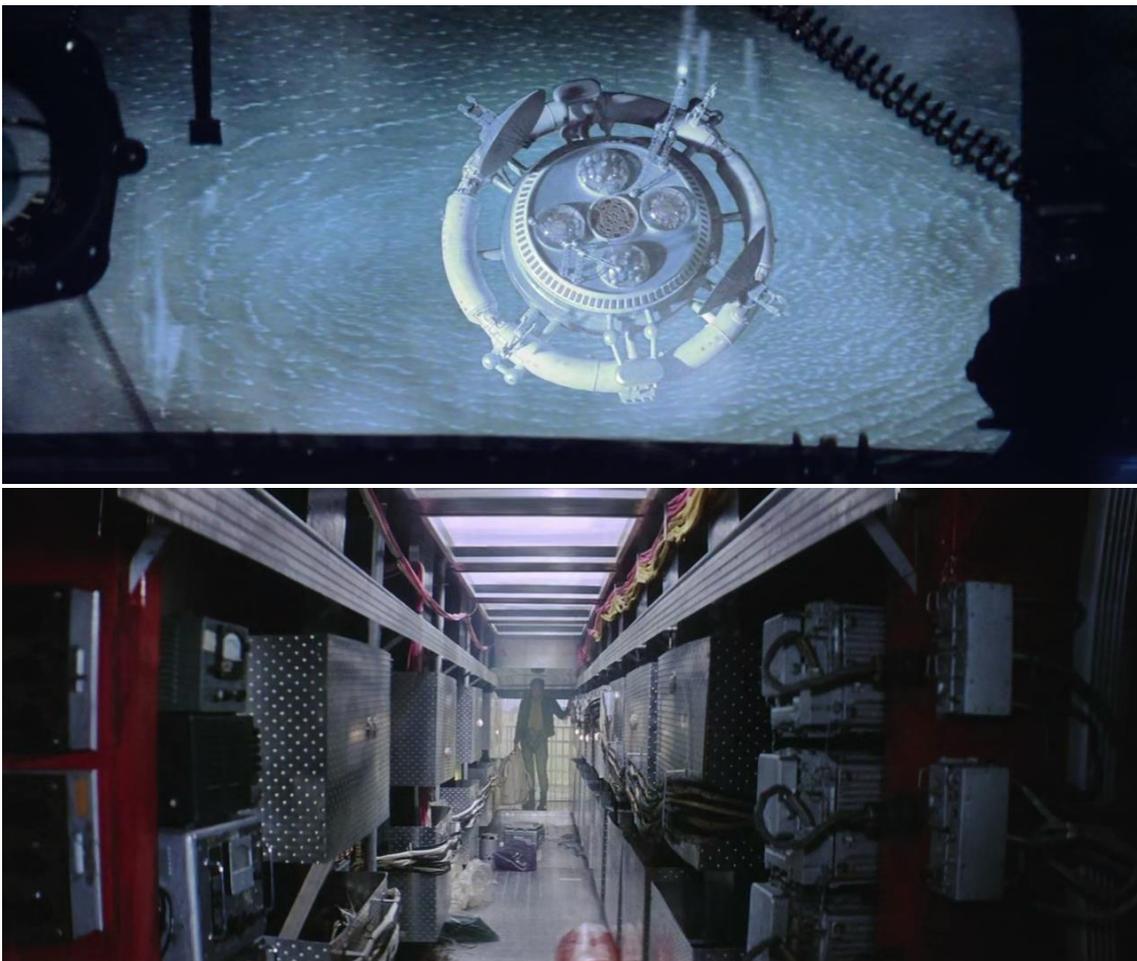
O primeiro exemplo abordado está no tempo de filme aproximado 0:45:40 – 0:51:48, e apresenta os primeiros passos de Kelvin no interior da estação, aonde ele chega para coletar informações sobre a viabilidade e a continuidade do projeto espacial. Desde então, os ruídos e efeitos sonoros que impulsionam as construções e materializações que ocorrem no interior da diegese são apresentados de modo contínuo e linear, em uma constante que reserva ao espectador sensações distintas daquelas proporcionadas pelo filme até então. Esta coesão entre os materiais sonoros e imagéticos intensifica a experiência frente ao planeta de aspecto aquoso e em constante movimento e catalisa o estado de tensão oferecido pela narrativa.

No decorrer desta incursão, passa-se a suspeitar que o planeta atue como uma força que, de algum modo, lê as mentes daqueles que por ali excursionam. Tal impressão revela-se no surgimento e na materialização das fantasias mais traumáticas de sua tripulação, como ocorre, por exemplo, quando Kelvin reencontra sua esposa, Hari, que se suicidara na Terra, anos atrás, após ele a ter abandonado. Ao tomar consciência de que Kelvin sofre por sua presença permanente, Hari destrói a si própria, em um novo suicídio, ingerindo uma substância química que impede sua recomposição. O primeiro foi em sua existência anterior, como esposa de Kelvin e o segundo, resulta no apagamento de sua existência espectral.

O pesquisador Fernando Morais da Costa (2012), em análise de filmes de Lisandro Alonso, recorda que os sons são responsáveis por descrever uma

movimentação diferente daquela circunscrita às imagens, trazendo distintas informações ao espectador, seja por direcionar seu olhar aos elementos do quadro, seja por sugerir aqueles que se encontram fora dos limites do enquadramento. No desdobramento das construções efetuadas sobre a obra do cineasta argentino, o autor explana que ali há um cinema que convida a “ouvir de forma sutil”, fazendo com que se atente àqueles que, “em grande parte das vezes, teriam papéis narrativos secundários, mas não neste caso” (COSTA, 2012, p. 155).

Figura 24 – a estação espacial em *Solaris*



Fonte: *Solaris* (Andrei Tarkovski, 1972). Produção do autor.

Tal perspectiva reforça a impressão de que, na cena destacada de *Solaris*, a fumaça que se esvai denuncia a chegada de Kelvin à estação espacial. Ouve-se a minúcia de seu caminhar e os ruídos de seus movimentos no chão e, desde então, percebe-se o desvelado silêncio que habita aquele espaço. Sua voz que, momentaneamente, quebra o silêncio dos diálogos (THÉBERGE, 2008), busca

encontrar respostas por entre a sala fechada e repleta de maquinários, na qual desembarcara. Sem alcançar eco para suas palavras, ele dá alguns passos à frente, passa por uma porta que se abre por sua presença e parece adentrar, definitivamente, a estação. Imediatamente, a sonoridade da música de fosso de Eduard Artemiev que chega ao espectador confere à trilha sonora um estado de alerta intermitente, característica de filmes do gênero. A câmera que se movimenta por entre os equipamentos eletrônicos, combinada às sonoridades e aos ruídos lançados, produz uma atmosfera específica àquele ambiente, tensionada, estridente. O ruído da fiação em curto-circuito, desligada por Kelvin em meio ao corredor, abandona a sequência e dá vazão a outros sons eletrônicos que mantêm a ‘cama’ sonora sobre a qual se desenvolvem os acontecimentos da trama. Ainda é possível ouvir o caminhar e os menores movimentos do protagonista, evidenciando o cuidado despendido por Tarkovski às pequenas sonoridades que configuram este efeito-silêncio.

Figura 25 – os primeiros encontros de Kelvin



Fonte: *Solaris* (Andrei Tarkovski, 1972). Produção do autor.

Kelvin vai em direção a uma porta e chama pelo Dr. Snout. Sem encontrá-lo, ele percebe movimentos que o surpreendem, quando uma pequena bola rola até seus pés. Junto aos ruídos eletrônicos que teimam por adornar a trilha sonora, ele escuta a voz do cientista e, imediatamente, ambos cruzam o olhar. Com poucos passos, Kelvin invade a sala na qual está Snout e apresenta-se, estranhando não ser aguardado pela tripulação. Os ruídos e efeitos que configuram a trilha sonora amplificam-se em combinação ao rosto do residente, que parece preocupado com o repentino encontro, o que faz Kelvin aproximar-se e perguntar-lhe o porquê deste tormento. O pedido de desculpas proposto por Snout chega acompanhado da diminuição dos constituintes sonoros que poderiam se sobrepor aos diálogos, estabelecendo a ‘vococentricidade’ (CHION, 2011) dos sentidos para a conformação do ambiente. A partir de então, Kelvin tem conhecimento da morte de um dos tripulantes da estação espacial e do estado de isolamento de outro. Enquanto suspeita que algo extraordinário acontecera, ele escuta novos ruídos a suas costas. Plano e contraplano explicitam a relação de desconforto entre os personagens, fazendo com que Snout solicite que Kelvin retorne em outro momento. Além disso, ele o alerta para não se desesperar caso veja alguém no interior da estação: eles não estão na Terra. Outros rangidos no interior da sala denunciam uma visita, mas a porta é fechada para que Kelvin saia e não avance no assunto. Ele torna a caminhar, solitário, pelos corredores da estação até se deparar com seus aposentos: um espaço intocado e que fora delimitado pelo efeito-silêncio que o envolve, intimamente vinculado à atmosfera silenciosa desencadeada em cena.

Os outros dois exemplos extraídos de *Solaris*, que possibilitam discutir as questões propostas por esta pesquisa, referem-se aos encontros de Kelvin com a *datcha* e compreendem a primeira e a última de suas sequências. No primeiro deles, localizado no tempo de filme aproximado 0:03:23 – 0:11:08, visualiza-se um conjunto de algas movimentando-se em meio à corrente de água, antecipando a calmaria das paisagens que serão exploradas pela narrativa. O plano fechado que introduz a cena, logo após os créditos iniciais, coloca no quadro um espaço de pouca cor, sobre o qual se ouvem as sonoridades de pássaros, do balançar das plantas e de algum inseto que planava próximo a Kelvin, que, assim como o espectador, a tudo observa. A ambiência proposta é bucólica e conforma-se por um ar interiorano, repleto de sons que apenas a distância do fervor das metrópoles lhe pode conferir. Em meio à paisagem, Kelvin caminha vagarosamente até a beira de um pequeno lago, de onde se vê uma casa de madeira, anunciada por seu reflexo sobre as águas. Os alto-falantes explicitam os passos do

personagem por sobre a mata que encobre o chão, enquanto se percebe o efeito-silêncio produzido pela atmosfera campesina e pastoril que envolve os primeiros movimentos do protagonista. Nota-se que ele não está desacompanhado – um cavalo corre próximo a ele e amplifica a impressão de que o espectador pertence a um espaço silencioso. Kelvin contorna o lago, deixa o que carregava sobre uma pedra e lava suas mãos na costa, enquanto se ouve o sutil movimento da água. A sonoridade de um carro que se aproxima, faz com que ele desvie o olhar. Sobre a ponte, o veículo estaciona e dele descem Berton e seu filho que cumprimentam o pai de Kelvin que os está esperando. Rompe-se o silêncio dos diálogos (THÉBERGE, 2008), quando Kelvin é chamado. No interior da casa, as conversas que seguem relatam a preocupação com a estação espacial que orbita Solaris, cujas problemáticas podem abortar a missão e retirá-la do ar. A ‘vococentricidade’ (CHION, 2011) imposta pela voz faz com que os demais constituintes sonoros, que configuravam a sequência, assumam uma nova dimensão, permitindo a concentração nos diálogos *in* e que se deixe de atentar aos ruídos de pássaros e ao farfalhar das folhas que clamavam a atenção. Através deles, sabe-se que Kelvin partirá em missão na manhã seguinte e que a *datcha* foi inspirada na casa do bisavô do protagonista, já que seu pai, que relata estas questões, diz não se preocupar com ‘coisas novas’. A sentença proferida pelo pai de Kelvin denota as recorrências que conformam a obra de Andrei Tarkovski: a *datcha*, as memórias, o passado e os elementos que auxiliam a dispô-los na tela e nos alto-falantes, como a água, exemplificada pela chuva que inicia imediatamente após o diálogo terminar. Recordar-se que Tarkovski, ao refletir sobre a incursão destes elementos no interior de seus filmes, reconhece que:

a chuva é típica da paisagem em que me criei; na Rússia, são comuns essas chuvas longas, melancólicas e persistentes. E posso dizer que amo a natureza — não gosto das grandes cidades e sinto-me perfeitamente feliz quando estou longe da parafernália da civilização moderna, exatamente como me sentia maravilhosamente bem na Rússia, quando estava em minha casa no interior, com trezentos quilômetros separando-me de Moscou. A chuva, o fogo, a água, a neve, o orvalho, o vento forte — tudo isso faz parte do cenário material em que vivemos; eu diria mesmo da verdade das nossas vidas. Por isso, fico confuso quando dizem que as pessoas são incapazes de simplesmente saborear a natureza quando a vêem representada com amor na tela, e que, em vez disso, procuram algum significado oculto que imaginam estar nela contido. É claro que a chuva pode ser encarada apenas como mau tempo, muito embora eu a utilize com a finalidade de criar um cenário estético particular que deve impregnar a ação do filme (TARKOVSKI, 1998, p. 255).

A assertiva do diretor fortalece a intensão de evidenciar a utilização de determinados elementos como recorrências na criação de ambiências em sua filmografia que, conforme se tem destacado, desenvolvem-se sob uma desvelada impressão de silêncio. A chuva que chega e encharca o corpo de Kelvin é exemplar para esta assertiva, sobretudo, por reforçar a atmosfera desencadeada sem romper com as minúcias sonoras que a conformam, enquanto os afetos do espectador são mesclados aos do protagonista, que contempla a taça de café derramar-se sobre a mesa.

Figura 26 – as proximidades da *datcha*



Fonte: *Solaris* (Andrei Tarkovski, 1972). Produção do autor.

O último exemplo de *Solaris*, que auxilia a desvelar a ocorrência de efeitos-silêncio na configuração de atmosferas no filme, está presente no tempo aproximado 02:41:03 – 02:46:49, quando Kelvin reencontra a *datcha*, após retornar da estação espacial. Nela, o silêncio diegético (THÉBERGE, 2008) imposto aos alto-falantes age de modo a potencializar a música combinada à cena e faz atentar aos primeiros contatos do protagonista com aquele espaço. Tal sensação permite especular sobre o possível regresso do protagonista à Terra ou do modo como o espectador também foi ‘tocado’ por *Solaris*. Um breve efeito-silêncio explicita-se quando o vagaroso movimento da câmera enquadra o olhar de Kelvin fixo à casa da qual ele partira. A música de fundo se

dispersa e potencializa a respiração do personagem, o ruído de seus passos e do cão que dele se aproxima. Nestes pequenos instantes, têm-se que tais exterioridades estão cobertas por um iminente silêncio, enquanto as sonoridades da música de fosso de Eduard Artemiev, em seus elementos sintetizados e dissonantes, continua a impulsionar a atmosfera de fantasia que atravessa a narrativa. A impressão que fica é que, através do *zoom out* que afasta o espectador de Kelvin ajoelhado perante seu pai, se regressa à estação espacial – de onde, talvez, nunca se saiu. Dela, vislumbra-se a *datcha*, à distância, conformada como um ambiente para a construção dos enredos tarkovskianos, que foi descrita pelo diretor como o espaço de raízes que remete a diferentes tonalidades afetivas, como a infância, a família e a terra natal: “sempre achei que fosse importante deixar claro que também eu pertencço a uma tradição particular, a uma cultura, a um círculo de pessoas ou de ideias” (TARKOVSKI, 1998, p. 232).

Figura 27 – de joelhos para seu pai



Fonte: *Solaris* (Andrei Tarkovski, 1972). Produção do autor.

Se, como disse Bresson (2005), o apito de uma locomotiva pode imprimir no espectador a visão de toda uma estação de trem, convém destacar as texturas e sonoridades que permeiam as viagens à estação espacial que orbita Solaris. Com elas, a trilha sonora, por seus diálogos em *off*, música de fosso e ruídos, impõe, por si só, um caráter intimista e contemplativo à experiência frente ao filme e revela-se propositiva em sua interação com as imagens lançadas ao quadro. Os efeitos e impressões de silêncio que tornam aquele espaço tangível ecoam sobre um arcabouço que molda todas

as construções possibilitadas, pois, tal qual Bresson, Tarkovski aguça a percepção auditiva de seu público e tensiona as fronteiras de sua imaginação.

Stalker é outro exemplo desta construção narrativa que separa a realidade cotidiana e o espaço fantástico. Dos créditos iniciais à sequência final, o filme contém efeitos intimamente vinculados às hábeis sonoridades que atravessam o espaço diegético e, sobre ele, constroem uma atmosfera silenciosa. Ao pormenorizar a primeira cena do filme, nota-se que, desde que a tela escurece, do quadro e dos alto-falantes emerge uma amálgama que condensa a tonalidade sépia e o andamento vagaroso da música de fosso lançada pelo compositor Eduard Artemiev, estímulos que, de imediato, colocam o espectador em uma ambiência. No interior de uma taberna de caráter expressionista, em enquadramento fixo e plano aberto, um homem atravessa a frente da câmera e senta-se para tomar um café. Antes, ele costura uma conversa inaudível com aquele que o serve e faz prevalecer um silêncio de diálogos (THÉBERGE, 2008), enquanto a trilha musical perdura para combinar-se aos créditos iniciais. Dela absorve-se o entrelaçamento de sons eletrônicos com o dedilhar de uma cítara e uma melodia flautística ante os intertítulos narrativos³⁵ que contextualizam o enredo ao espectador: os mistérios que envolvem a Zona.

Introduzida a situação dramática, no tempo de filme aproximado 0:03:50 – 0:12:23, a porta entreaberta, que permite à câmera ultrapassá-la lentamente, revela o amanhecer de uma família provinciana. Dos alto-falantes chegam os pequenos ruídos que configuram aquele espaço: o sopro do vento, os gotajamentos e os rangidos da casa, bruscamente atravessados pelo desfilar de um trem sobre os trilhos que deve se avizinhar. A contundência das sonoridades fêrricas faz-se medir na vibração do copo com água colocado próximo à cama, na qual estão um homem, uma mulher e uma menina, que desfilam seus rostos estáticos no movimento horizontal da câmera, enquanto um excerto da *La Marseillaise*³⁶ incide à cena. Em instantes, a música e os

³⁵ Intertítulos narrativos: acréscimo de informações que a sequência de imagens teria dificuldade de comunicar. Podem, por exemplo, localizar cidades, épocas ou elipses temporais (MUSSEY, 1994). Nos intertítulos narrativos de *Stalker*, se conhece a existência da Zona, o território onde o impossível pode acontecer, mas cuja origem permanece desconhecida: foi da queda de um meteorito ou da visita de seres do abismo cósmico? Não importa, naquele ponto geográfico de nome indefinido, a Zona mantém-se perigosa e cercada por cordões policiais, já que as tropas que para lá foram enviadas nunca retornaram.

³⁶ A *Marselhesa* foi composta por Claude Joseph Rouget de Lisle, em 1792, e veio a se tornar, posteriormente, o hino nacional da França. Originalmente intitulada Canto de Guerra para o Exército do Reno, a canção foi um pedido do prefeito de Estrasburgo, Philippe-Frédéric de Dietrich, dias depois da declaração de guerra ao imperador da Áustria, em 25 de abril de 1792. O canto deveria ser um estímulo para encorajar os soldados no combate de fronteira, na região do rio Reno e adquiriu popularidade durante a Revolução Francesa, especialmente entre as unidades do exército de Marselha. Em 1795, *La*

estrandos de trem se esvaem, permitindo que as sonoridades que antes configuravam aquele espaço reencontrem suas dimensões. Em um limiar de difícil aferição entre a música de fosso e a música de tela, *La Marseillaise* faz recordar aquilo que disse Artemiev acerca das ressonâncias esperadas por Tarkovski, quando elegia a música dos compositores da sala de concerto para suas produções: “conscientemente, [ele buscava] criar no espectador, através do meio musical, uma certa alusão às profundas raízes históricas desta nova forma de arte: o cinema” (ARTEMIEV, 2001, p. 166, tradução nossa).

Figura 28 – pela porta entreaberta



Fonte: *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979). Produção do autor.

No quadro, o homem levanta-se, veste-se, e sai, tentando não aumentar as intempéries que demarcam o chão. Ele passa rente à câmera e para, observa o interior do quarto e fecha a porta. Pela pequena fresta deixada, visualiza-se sua esposa despertar, enquanto, no cômodo ao lado, ele acende o fogo, escova os dentes e, em seguida, alimenta-se. Melancolicamente, ela chega e acende uma luz que teima em não iluminar.

Marseillaise foi instituída como hino nacional, sendo banida deste *status* por Napoleão Bonaparte, durante o império, assim como por Luís XVIII, na segunda restauração, devido a seu caráter revolucionário. A revolução de 1830 a restabeleceu como hino nacional. Napoleão III tornaria a excluí-la do Estado até que, em 1879, com a instauração da III República, o tema foi definitivamente confirmado como o hino nacional francês, ato reafirmado nas constituições de 1946 e 1958 (SADIE, 1994).

Sua preocupação é explicitada quando ela rompe o silêncio de diálogos (THÉBERGE, 2008) que reinara o interpelando sobre o itinerário da Zona. Ele deixa a casa e ela, aos prantos, vai ao chão. Uma nova sonoridade de trem e um novo excerto musical surgem, fazendo o espectador atentar, mais uma vez, ao efeito-silêncio que cerca o personagem, enquanto a fotografia restitui uma cor que não chega a ele. Esta atmosfera de silêncios presentificada faz coro às marcas do tempo que configuram a residência, a mobília e o vestuário em um universo pesaroso, preso a esta indeterminação geográfica, mas que recebe um sopro de esperança nas incursões do protagonista pelo ambiente místico.

Figura 29 – a penumbra da casa



Fonte: *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979). Produção do autor.

Na complexidade da atmosfera silenciosa que se instaura, nada é mais forte do que a imbricada e gradativa sensação de tempo que passa e que escapa, sobre a qual se pode observar, vagorosamente, o transcorrer narrativo. Até então, nota-se o cuidado minucioso do diretor com as sonoridades que compõem a paisagem sonora e que conferem distinções à representação fílmica. Os sons destacados revelam além da insalubridade do ambiente: eles delimitam a solidão que partilham os corpos e sugere a falência das relações daqueles que habitam aquele espaço.

Na parte final deste primeiro excerto de *Stalker*, os questionamentos gerados pela companheira do protagonista manifestam suas desavenças frente ao intervalo destinado por ele à família, devido, principalmente, à especificidade proibitiva de sua ocupação: conduzir os interessados pelos caminhos da Zona. Ela teme ser novamente abandonada pelo cárcere do marido, que parece não partilhar de tal inquietação, ao revelar, para ele, sua angústia mais íntima: “tudo é uma prisão” (STALKER, Andrei Tarkovski, 1979).

Trazendo à luz, outra vez, as relações entre os efeitos de presença e os efeitos de sentido, recorda-se que esta ordem entre o dizível e o visível foi descrita por Rancière (2009) como característica da representação, pois a palavra tem como essência o fazer ver, mas o efetiva em um regime de dupla retenção. Por um lado, a função de manifestação visível retém o poder da palavra que manifesta sentimentos e vontades, em vez de falar por si mesma. Por outro, ela retém a potência do próprio visível, institui determinada visibilidade e manifesta o que está escondido, revelando o que não está diante dos olhos. Deste modo, retém sob seu comando o visível que ela estabelece, o impedindo de mostrar por si mesmo, de mostrar o que dispensa palavras.

Na cena, ao deslocar o silêncio dos diálogos (THÉBERGE, 2008), a palavra possibilita ao espectador adentrar ao drama de modo privilegiado e instaura uma nova dimensão à fruição. Ao mesmo tempo, impede às potencialidades do visível, mencionadas por Rancière (2009), de atuarem com exclusividade, conduzindo a narrativa com a dispensa da linguagem verbal. Contudo, aqui, mesmo a vocação ‘vococêntrica’ (CHION, 2011) do cinema, que advém das sonoridades dos diálogos em cena, não faz com que o efeito-silêncio instituído se rompa: a voz torna-se sua cúmplice e ajuda a consolidá-lo, ressoando sobre os sons que parecem escutá-lo.

Avançando sobre o filme, é possível considerar outra moldura para as exterioridades de *Stalker*: a sequência que apresenta as primeiras impressões dos personagens e, em consequência, do espectador no interior da Zona, compreendida no

tempo de filme aproximado 0:42:30 – 0:47:52. Ali, a Zona torna-se o espaço da cor, que abdica do tom sépia, reinante além de suas fronteiras, para incrementar a paleta cromática lançada à tela. Em seu interior, a atmosfera silenciosa que condensa sua matriz sonora apresenta-se como um horizonte para os personagens explicitarem seus conflitos, enquanto vislumbram a sala dos desejos. A simbiose produzida entre os constituintes apresentados na diegese remete diretamente a uma cultura de presença, na qual, os personagens consideram-se parte do mundo dos objetos e não ontologicamente separados dele, aproximando-se do ‘ser no mundo’ de Heidegger, conforme pretendeu Gumbrecht (2010). No quadro, o movimento de câmera, que, aos poucos, insere, em *travelling*, a Zona no quadro estabiliza-se em sincronia aos barulhos do vagonete que chega a seu destino. Desta dicotomia entre câmera subjetiva e câmera objetiva, espectador e personagens constroem suas primeiras impressões do ambiente. Visualiza-se um lugar descampado, recheado de árvores, matas e poucas flores; o leito de um rio ao fundo e restos do avanço tecnológico, como fiações, postes e algumas sobras industriais que, para o Stalker, é um espaço acolhedor: “Pronto, estamos em casa” (STALKER, Andrei Tarkovski, 1979).

Figura 30 – as cores da Zona



Fonte: *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979). Produção do autor.

Em meio ao diálogo que passam a travar, o Professor, o Escritor e o Stalker assustam-se com os ruídos de animais que ecoam ao longe, grunhidos que se perpetuam sobre a música de caráter esotérico, que Artemiev empresta ao filme e que retorna à cena. Com as sonoridades lançadas, o espectador é convidado a atentar para a casa distante que se sobressai dentre os verdes que permeiam o quadro, sobre os quais o Stalker funde-se com a Zona. Antes de seguir para a sala dos desejos, ele caminha até o vagonete que os conduzirá até ali e dispara-lhe o motor, fazendo com que ele desapareça pela trilha férrea, tomada de neblina, e explica, quando questionado sobre o modo de regresso, que na Zona não existem caminhos fixos. O silêncio musical (THÉBERGE, 2008) que se reestabelece reforça a ambiência de incertezas que deixa o espectador em constante sensação de alerta, o fazendo recordar do aviso de que nem protagonistas, nem espectador, passariam ilesos pela experiência da Zona.

Figura 31 – toque e caminho



Fonte: *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979). Produção do autor.

Da cena, resta a impressão que a absorção requerida pelos estímulos sonoros e visuais da Zona faz com que, por vezes, o espectador se desprenda dos personagens, objetos e acontecimentos do mundo diegético, para estar, periféricamente, atento à tactibilidade daquilo que lhe chega. Ainda que se possa planar sobre a superfície de uma imagem, captar as sonoridades e processar estímulos de algum modo direcionados, como sugere Benjamin (1994), a imersão do sujeito na experiência cinematográfica é fundamental na absorção de seus efeitos. Luzes e sombras, sons e silêncios inscrevem forças à experiência sensorial que mesmo as descrições mais minuciosas têm dificuldade de encontrar, pois estas estão vinculadas à habilidade, ou predisposição, imaginativa. Tais dimensões tocam o espectador, neste espaço-tempo, e designam *Stimmungen*, que, quando percebidas, permitem aferir a dadas obras caracterizações

singulares, inscrevendo apontamentos para além das marcas narrativas, configuradas neste percurso. Esta condição, contudo, solicita-lhe ‘estar ali’, aberto e disponível ao momento, para, por vezes, compartilhar dos caminhos a serem guiados por um Stalker, na aventura frente a um objeto.

5.3.3 *Nostalgia e O sacrifício*

Para Adalberto Müller (2016a), *Nostalgia* e *O sacrifício* são os filmes nos quais Tarkovski centrou-se sobre a perda da fé que marca a modernidade. Para além da intensidade que caracteriza o roteiro, a fotografia, a montagem e o trabalho com os atores, a força destas produções está no modo como o cineasta conseguiu conciliar questões afetivas, políticas e religiosas, sob um regime de Estado que coibia e já havia banido a expressão da religiosidade. Na esteira de Robert Bird (2008), Müller entende que os elementos como a água, o fogo, a terra, a casa, as ruínas constituem uma materialidade que produz presença e auxilia na conformação das ambiências que emergem de tais filmes.

Um olhar pertinente a estas questões provém de Andrea Truppin (1992). Sob sua perspectiva, *Nostalgia* e *O sacrifício* constituem-se a partir de uma sólida linguagem baseada no potencial ambíguo e abstrato do som, exposto por sua capacidade de vincular-se ou não a determinado objeto, produzindo uma presença através de um sinergismo que chega ao espectador. Recorda-se que ambos os filmes estão marcados pela ausência da figura de um compositor ocupado com a música para suas trilhas sonoras, sendo que Tarkovski assumira a eleição e o modo de utilização dos exemplos do repertório proveniente da música de concerto. Em *Nostalgia*, destaca-se o *Requiem e Kyrie*, a primeira parte do *Requiem* de Giuseppe Verdi, que se funde a uma melodia vocal russa já nos créditos iniciais da película e antecipa as conexões vinculadas à viagem do protagonista que deixou sua terra natal e partiu para a Itália. Em *O sacrifício*, o diretor recorre à música de Bach, seu compositor preferido (TARKOSKI, 2012), alternando-a a cantos pastoris e melodias exóticas em reforço da ambiência na qual transcorre a narrativa.

Ao discorrer sobre a liberdade evocada pelas canções de Janis Joplin, Gumbrecht (2014a, p. 122) sentencia que a voz, os instrumentos e as palavras “geram algo cuja essência, semelhante a uma laboriosa narrativa, desafia o total entendimento”. Para ele, o registro de canções e da voz de Joplin mantém vivo a *Stimmung* existencial

da juventude que passou, algo condensado nos versos de *Me and Bobby McGee*. Voz que lhe recorda uma “liberdade não sentida no presente do passado” (GUMBRECHT, 2014a, p. 126).

Segundo Vivian Sobchack (1992), o cinema apresenta um modo de ‘estar no mundo’ para além da experiência empírica. Para ela, um filme é um ato de ver que se faz ver, um ato sonoro que se faz ouvir, um ato de movimento, físico e reflexivo, que se faz sentir e permite ser compreendido. Objetivamente projetado, ele transpõe os modos de estar e de consciência do mundo como experiência tátil e sensitiva e torna as origens da linguagem novamente visíveis e audíveis, o situando em relação ao mundo dos objetos. A experiência fílmica é, assim, partilhada entre a apresentação das imagens e das sonoridades e as sensações do espectador.

Na esteira destas questões, cabe relatar que, da fruição de *Nostalgia*, surge uma iminente sensação de que os recorrentes efeitos-silêncio que emergem da organização sonora e visual impulsionam uma saudade latente, uma ausência que se presentifica nos ecos que atravessam os múltiplos espaços nos quais ele decorre. Tais impressões corroboram as revelações oferecidas por Tarkovski (1998) a respeito do filme:

É preciso que eu diga que quando vi pela primeira vez todo o material filmado, fiquei surpreso ao encontrar nele um espetáculo de absoluta melancolia. O material era inteiramente homogêneo, tanto no tom quanto no estado mental nele impresso. Não se tratava de uma coisa que eu houvesse decidido realizar; o que era sintomático e singular no fenômeno diante de mim era o fato de que, independentemente das minhas intenções teóricas específicas, a câmera obedeceu, sobretudo, ao meu estado interior durante as filmagens: eu estava angustiado por ter me separado da família e do modo de vida a que estava habituado, por estar trabalhando em condições inteiramente estranhas e até mesmo por estar me expressando numa língua estrangeira. Fiquei simultaneamente surpreso e fascinado porque o que havia sido impresso no filme, e que agora me era revelado pela primeira vez no escuro da sala de projeção, vinha provar que minhas reflexões sobre o modo como a arte do cinema pode, e até mesmo deve, transformar-se em um molde da alma do indivíduo, e comunicar uma experiência humana singular, não eram apenas o fruto de uma especulação ociosa, mas uma realidade que se revelava naquele momento indiscutível, diante dos meus olhos... (TARKOVSKI, 1998, p. 244).

À luz de Tarkovski (1998), a realização de um filme, como de qualquer outra forma de criação artística, tem de obedecer, em primeiro lugar e acima de tudo, a suas exigências internas, e não às exigências exteriores de produção, as quais, quando muito valorizadas, acabam por prejudicar trabalho. Assim, quanto mais precisamente uma

ideia estiver formulada, mais intensa será a atmosfera criada ao seu redor. Tudo começará a reverberar em resposta à nota dominante: as coisas, a paisagem, a entoação dos atores, tudo há de ficar interligado e necessário: “uma coisa será ecoada por outra, numa espécie de intercâmbio geral, e, como resultado desta concentração no que é mais importante, nascerá uma atmosfera” (TARKOVSKI, 1998, p. 235).

No interior de *Nostalgia*, são muitos os excertos nos quais é possível destacar o efeito-silêncio que configura estas ambiências. Dentre estes está a cena presente no tempo de filme aproximado 0:05:18 – 0:11:57, na qual Eugenia, uma atriz italiana que auxilia Gorchakov com o idioma em sua estada pela Itália, caminha no interior de uma pequena igreja para admirar o ritual que nela acontece. Até então, conheceu-se o protagonista que, estando há semanas distante de sua pátria, parece não se ater a mais nada além de suas lembranças. Preso a uma insondável nostalgia, ele diz não querer ver mais nada e recusa-se a sair do carro e conhecer a *Madona del Parto*, de Piero della Francesca, depositada no interior do espaço religioso, embora tenham enfrentado muita estrada para chegar até lá.

A cena inicia com o passeio da câmera por entre as colunas que sustentam e adornam a construção, enquanto os ruídos dos passos da personagem, que reverberam por aquela amplitude, são absorvidos: lentos e ritmados, como que convidando a admirar a imagem que se mantém iluminada pelas velas que a contornam. Em meio a um profundo abafamento das sonoridades externas, rompe-se o silêncio dos diálogos (THÉBERGE, 2008) quando um sacristão pergunta a Eugenia se ela está ali pela devoção de ser mãe – ou não ser –, ela rechaça com imediatez: “só estou olhando” (NOSTALGIA, Andrei Tarkovski, 1983).

A ancoragem ‘vococêntrica’ (CHION, 2011) instaurada pelos diálogos *in* reforça que aquele é um espaço da fé, daqueles que se ajoelham para louvar e não se cansam de pedir. O efeito-silêncio observado impõe-se pela multiplicação sonora dos passos ecoados no interior da catedral, enquanto Eugenia assiste à chegada do cortejo. Em poucas passadas, ela torna a se aproximar do religioso que guarda o espaço e pergunta-lhe o porquê de as mulheres serem mais devotas do que os homens. O primeiro plano que enquadra o sacristão expõe seu desconforto. Um pouco encabulado, ele responde que a mulher deve estar a serviço da procriação e do cuidado com os filhos, devendo-se ater aos sacrifícios. Invocada com a resposta recebida, ela sai, enquanto ele tenta argumentar pedindo-lhe que ali permaneça. Os murmúrios de orações daquelas que conduziram a imagem santa sobre os ombros faz-se mais forte na trilha sonora.

Intensificados, eles acompanham o *zoom in* que detalha e recorta alguém que se ajoelhou para rezar. A voz que ganha relevo divide espaço com os pequenos ruídos ambientes que, até então, foram produzidos pelos alto-falantes e explicita a atmosfera silenciosa advinda da cena.

Figura 32 – Eugenia



Fonte: *Nostalgia* (Andrei Tarkovski, 1983). Produção do autor.

Le Breton (1999) expõe que a experiência do sagrado, quando apanha o homem, deixa-o sem voz, sem palavra, arrancando o vulgar que a linguagem está habituada a relatar. O sagrado incita uma longa descrição acerca do inefável do acontecimento ou a ficar calado perante a ele: “o silêncio é a primeira atitude do homem perante um brilho que o ultrapassa e o perturba” (LE BRETON, 1999, p. 231). Este abarcar da interioridade torna desajeitada a transmissão oral daquele momento e dissolve a própria linguagem na insignificância. Pela prática do “*silêncio interior*, o crente procura tornar-se mais disponível à presença de Deus e desembaraçar-se do peso profano do mundo que o cerca” (LE BRETON, 1999, p. 232).

A exterioridade destacada pode ser observada aos olhos de Eugenia, que torna ao quadro, enquanto se movimentava pelas pilastras para acompanhar o desfecho cênico que libertara uma grande quantidade de pássaros presos junto à imagem santa. Com a sonoridade da revoada que surge, ela conduz o olhar do espectador para a *Madona del*

Parto, enquanto a câmera aproxima-se para destacar as feições da pintura, e, com seu lento movimento, parece intensificar as impressões suscitadas pelo caráter intimista da diegese.

Figura 33 – a fé



Fonte: *Nostalgia* (Andrei Tarkovski, 1983). Produção do autor.

O segundo momento a ser destacado está presente no tempo de filme aproximado 1:48:20 – 1:57:15, no qual Gorchakov, por fim, atende o pedido de Domenico: atravessar o *Bagno Vignoni* com uma vela acesa, já que ele, sempre que tentou, foi impedido por seus conterrâneos, sendo encarado como um lunático. Na cena, o esfumaçamento das imagens recorta, em um plano aproximado, as mãos de Gorchakov portando um isqueiro para iniciar a passagem ritualística que lhe fora encomendada. Dos alto-falantes, ouve-se o ruído de seu ar ofegante, do bater de seus sapatos contra o chão e de algumas pequenas incidências de água que atestam o ambiente úmido no qual o personagem se encontra. O desafio alçado parece não oferecer problemas e Gorchakov se põe a caminhar em ritmo acelerado, quando o vento que paira sobre a Toscana apaga a vela. Através de um *travelling* lateral, acompanhamos seu retorno ao início da jornada. O efeito-silêncio trazido à cena permite sentir a ambiência proposta pela diegese ao personagem e torna-se o caminho mais próximo para adentrar suas inquietações, postas como uma resignação aparente. Embora

tente esconder a vela acesa com seu casaco, depois de alguns passos, seu desafio foi desmanchado pelo vento, outra vez. Com a respiração mais ofegante, ele olha à sua volta por breves instantes e coloca a mão sobre o corpo, como se algo lhe acometesse. No mesmo plano-sequência, ele retorna ao início do desafio um pouco fatigado e chega a tropeçar em alguma lata da qual só se conhece o ruído.

Figura 34 – o caminhar de Gorchakov



Fonte: *Nostalghia* (Andrei Tarkovski, 1983). Produção do autor.

Com passos lentos e não tão firmes, Gorchakov torna a acender a vela sobre as águas do *Bagno Vignoni*. O peso de suas passadas faz-se sentir e dá a impressão de que ele não suportará a jornada. Seu sofrimento é amplificado pela música de Verdi que retorna ao filme, rompendo com o silêncio musical (THÉBERGE, 2008) estabelecido. Ele curva o corpo e apoia-se em uma pequena escada, enquanto a câmera enquadra suas mãos zelando pelo fogo sobre a vela para depositá-la sobre a mureta-fronteira que separa as águas da cidade. A trilha sonora, permeada pelo ruído de sua respiração, dos gotejamentos que conformam a paisagem e da música de fosso que acaba de retornar à

narrativa, recebe o último suspiro de Gorchakov que cai, fora de quadro, enquanto a sonoridade de um caminhar acelerado anuncia que alguém chega para socorrê-lo, em meio ao público, que parece tê-lo observado. O enquadramento da vela acesa, fixada nas paredes que conformam o espaço, encerra a cena e faz recordar Bordwell (2009), quando diz que a câmera próxima não especula, nem exige nada. Ela vê e, às vezes, deixa que se veja o que o protagonista vê:

[...] os espectadores [...] concentram-se nos rostos, nos diálogos, nos gestos, tentando avaliar sua pertinência para o desenrolar da trama. Entretanto, os rostos (e os corpos), as palavras (e seus efeitos) e os gestos (e sua coreografia) são linhas diferentes do mesmo bordado. A cada momento, em grande parte do cinema narrativo, a ficção é orquestrada para nosso olhar pela encenação cinematográfica, que é construída para informar, manifestar ou simplesmente encantar visualmente. Somos afetados, mas não percebemos (BORDWELL, 2009, p. 21).

Tanto os espaços da Igreja da Nossa Senhora do Bom Parto quanto a piscina termal de *Bagno Vignoni* tornam-se lugares suspensos entre terras e tempos diversos, atemporais. As granulações e gradações de luz e as sonoridades a elas combinadas conferem uma estranheza às coisas, convidando a adentrar um ambiente intimista e carregado de saudade. Esse tratamento peculiar ao tempo e ao espaço confere à obra algo que inquieta e fascina, que mostra a imensidão circundante através dos pequenos elementos que se têm próximos. A partir do efeito-silêncio com o qual se toma contato, a sensação é de distância, de se estar sem o vínculo materno, do que nunca se recuperará: o que resta é nostalgia.

Para Michel Chion (2005), a sensação em Tarkovski é transformadora, desequilibrante e não uma fonte de reconciliação e harmonia com o mundo, tampouco, um meio de comunicação com outra dimensão. Ela está aparte, está além. Neste espaço à deriva, ao qual os indivíduos se lançam, quando da fruição de seus filmes, ora levados por efeitos de presença, ora conduzidos por efeitos de sentido, torna-se impossível desperceber os constituintes mais elementares que regressam com a força de um ineditismo que não lhes cabe mais. São recorrências fruto de algo mais imediato, visceral, absorvido nas imagens e sonoridades como marcas do tempo.

Em seu último longa-metragem ficcional, *O sacrifício*, tais constituintes conduzem por uma angústia, um medo desencadeado pela iminência de uma guerra nuclear, encarada sob uma entrega, uma devoção. No decorrer da narrativa, Alexander

passa a carregar o fardo de evitar o desastre, caso tenha um encontro amoroso com Maria, a governanta da casa de sua família, da qual dizem possuir poderes de bruxa. Neste contexto, ele divide com Otto suas resignações e preocupações sobre a humanidade, enquanto a impressão da ambiência mística que se sobrepõe à trama é compartilhada pelos personagens, que parecem aludir aos itinerários espirituais oferecidos pelo Stalker e por Domenico a seus guiados. Na perspectiva de Carlos Tejeda:

A rua sinuosa em *Stalker*, de idas e vindas no Jeep antes de entrar na Zona ao trajeto de ruínas onde está Sala dos desejos, é comparável ao percurso que Alexander e Otto fazem subindo e descendo do piso superior, seja pela escada de caracol do interior da casa, seja pela escada de mão que o carteiro apoia no balcão do escritório do protagonista. Ascensão e descenso que, unidos aos difusos limites temporais entre as diferentes sequências, imprimem maior ambiguidade ao filme, incrementando, ao mesmo tempo, a indeterminação entre a realidade e o sonho (TEJEDA, 2010, p. 373, tradução nossa).

A linha limítrofe que novamente se revela tênue para o mundo das coisas e a dimensão onírica, em um filme do diretor, explicita as incertezas que planam sobre Alexander – impressões que carregam algo de místico, por vezes, aproximando-se de uma fábula, impulsionadas pela minúcia sonoras depositadas no interior da narrativa. Da música aos demais constituintes da trilha dos sons, Tarkovski explora ao máximo a expressividade de suas inserções, organizando-as em diferentes ordens, em virtude dos registros emocionais, como mostrou Tejeda (2010). Tal assertiva pode ser conferida com *Erbarne dich, mein Gott*, oriunda da Paixão Segundo São Mateus, BWV 244, de Bach, lançada em concomitância aos créditos iniciais que, de imediato, coloca o espectador em contato com o ambiente do sagrado, no qual se visualiza, de modo aproximado, *Adorazione dei magi*, quadro pintado por Leonardo da Vinci entre 1481 e 1482. Há ainda os cantos pastoris que remetem a Dalarna e Härjedalen, regiões centrais da Suécia, país onde foi rodado o filme, presentes em diferentes momentos da narrativa, e as sonoridades de Dai-Bosatsu através da flauta bambu de Watazumi Doso, nas sequências oníricas do protagonista.

Figura 35 – *Adorazione dei magi* (1481-1482) de Leonardo da Vinci



Fonte: Wikipédia³⁷

Na tentativa de explorar estas recorrências ‘exteriores’, dá-se atenção à sequência inicial do filme, no qual se ratifica o efeito-silêncio que se faz presente para os desdobramentos narrativos em Andrei Tarkovski, em suas impressões e afetos. O vagaroso deslizar da câmera por sobre a imagem de da Vinci imprime algo tátil ao prelúdio da cena de abertura, dando a sensação de que se pode tocar os relevos e pormenores deixados pela tinta do artista italiano. A música de fosso que cessa dá lugar às sonoridades do sopro do vento, das ondas do mar e do cantar dos pássaros, enquanto o quadro percorre, verticalmente, os últimos instantes de *Adorazione dei magi*, fixando-se na folhagem da árvore centralizada ao norte da imagem. Este pequeno instante de descanso da câmera cria uma articulação com a primeira sequência da película, que

³⁷ Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/27/Leonardo_da_Vinci_-_Adorazione_dei_Magi_-_Google_Art_Project.jpg/800px-Leonardo_da_Vinci_-_Adorazione_dei_Magi_-_Google_Art_Project.jpg>. Acesso em: 30 jun. 2016.

apresenta Alexander, junto ao seu filho, tentando erguer uma árvore, próximo ao mar. Enquanto colhe as pedras para fixá-la, ele conta-lhe a lenda de Pamve, um monge que plantara uma árvore seca, próximo a uma montanha, e que solicitou a seu discípulo que a regasse até que ela revivesse. Na fábula, durante as manhãs dos três anos seguintes, o jovem dirigiu-se ao monte com uma porção de água. Certa feita, ele encontrou a árvore coberta de flores. Alexander sentenciou: “Um sistema é algo grandioso! [...] se você faz algo todo dia à mesma hora, sempre o mesmo ato, como um ritual, imutável, sistemático, o mundo mudaria!” (O SACRIFÍCIO, Andrei Tarkovski, 1986).

Figura 36 – em torno de uma árvore



Fonte: *O sacrifício* (Andrei Tarkovski, 1986). Produção do autor.

O que chega ao espectador, quase de modo instantâneo, é a impressão de uma atmosfera bucólica, produzida, sobretudo, pelo grande plano, que explicita uma paisagem de profundidade e pouca movimentação cênica, e pelo efeito-silêncio emergido das sonoridades que compõe a trilha sonora. Através deles, absorve-se a ambiência que cerca os personagens, suas nuances, sua poesia. O tempo de filme

aproximado 0:05:52 – 0:15:19 revela a chegada de Otto, o carteiro, de bicicleta, anunciando-se de fora do quadro. Ele entrega uma carta a Alexander, que lhe pede para lê-la em voz alta, pois está sem óculos. No decorrer da ação, as sonoridades que compunham a trilha sonora cedem espaço à ‘vococentricidade’ (CHION, 2011) imposta à cena, guiando a atenção do espectador para o conteúdo dos diálogos *in*. Após decifrar a carta, Otto comenta que Alexander parece estar angustiado. Quando contestado, Otto lhe confessa que, assim como todos, ele espera por algo, ele passou a vida esperando como em uma estação ferroviária. Daí surge o assunto de Nietzsche, do movimento do ‘eterno retorno’, segundo o qual, o indivíduo morre e nasce de novo, sem lembranças do que foi, em um *continuum* que deleta suas memórias do mundo e o faz reaprender, incessantemente, sem saber o porquê. Por isso, devem-se fazer sacrifícios, sentencia Alexander.

Enquanto caminham na direção oposta ao mar, para além dos diálogos, ouvem-se seus passos, marcados pela pastagem que cobre o chão e os ruídos da bicicleta que desenha círculos por entre os personagens. O movimento horizontal da câmera que se desloca lentamente e a oposição cromática presente na imagem impulsionam a ambiência silenciosa que decorre da cena. Quando Otto avisa-lhes que necessita ir e monta a bicicleta, pois precisa de um presente para o aniversário de Alexander, faz-se de surpreendido pela corda com que a prendera em um caule seco. O carteiro se vai e os demais personagens desaparecem do quadro, quando Alexander, já em *off*, lhe diz: “No princípio era o verbo! Mas você está mudo como um peixe. Um pequeno salmão” (O SACRIFÍCIO, Andrei Tarkovski, 1986), em referência ao filho, silenciado por uma recente cirurgia na garganta.

Dentre os longas-metragens de Tarkovski, *O sacrifício* é o filme no qual a impressão de silêncio é mais latente ao espectador. Das verdes paisagens ao interior da *datcha*, a narrativa assume um caráter pastoril, marcada pelas sonoridades do vento, da mata, dos pássaros, do mar e adquire o reforço das pequenas ‘ruidosidades’ presentes no interior da casa, enquanto os personagens explicitam seus diálogos. Com elementos pontuais, mensurados e alocados sem pressa e expressos minuciosamente, o tempo de filme aproximado 1:12:48 – 1:17:32 exemplifica outro efeito-silêncio. Nele, Alexander, colocado no interior da *datcha*, após empunhar uma arma e assistir ao seu filho dormir, reza a oração do Pai-nosso e suplica para que a guerra que se avizinha não extraia vidas. Em frente à imagem de *Adorazione dei magi* de da Vinci, pendurada na parede, ele teme que tal acontecimento venha a destituir vencidos ou vencedores, pasto ou árvore,

idades ou vilarejos, ou pássaros no céu. Com o quadro centralizado em seu rosto, ele adverte que a guerra iminente se fará trágica. Para barrá-la e frear seu pavor, ele oferece o sacrifício de sua casa, a abdicação da família que ama e sua anulação verbal, permanecendo mudo, sem falar com mais ninguém: “Deus, Ajudai-me!” (O SACRIFÍCIO, Andrei Tarkovski, 1986). Através dos alto-falantes, percebe-se o efeito-silêncio através dos poucos elementos sonoros para além de sua voz, como os breves ruídos de sua movimentação na diegese e as sonoridades do cair de um objeto metálico ao final da cena. A intensidade do plano-sequência é marcada, sobretudo, pelos efeitos tímbricos e prosódicos desprendidos pelo discurso do protagonista, que tocam o espectador através da profunda atmosfera de silêncio que os permeia.

Figura 37 – promessa de sacrifício



Fonte: *O sacrifício* (Andrei Tarkovski, 1986). Produção do autor.

Em meio a estas impressões, faz-se necessário recordar que Gumbrecht (2014a) afirmou que atmosferas específicas são experimentadas em um *continuum* e apresentam-se como nuances que desafiam seu poder de discernimento e de descrição, bem como o poder da linguagem para captá-los. Esta ânsia pela atmosfera é uma ânsia pela presença, embora se planeje sobre as questões de sentido e de significação, pois o que interessa são os ambientes e as atmosferas absorvidos na fruição fílmica que tocam o espectador ‘como se de dentro’.

Das discussões propostas sobre recortes específicos dos longas-metragens ficcionais de Andrei Tarkovski, nos quais foi possível identificar efeitos-silêncio que impulsionam as atmosferas emergidas de sua configuração acústica, figural e rítmica (MARTONI, 2014), cabe dizer que a obra do diretor está deliberadamente marcada pelo zeloso trato a seus constituintes, em uma produção muito singular dentre os soviéticos do século XX. Talvez esta seja apenas uma das características de uma filmografia já tão discutida, e que, de algum modo, mantém-se proeminente para diferentes olhares, cujo rastro pode ser observado em uma gama de diretores posteriores a ele. O êxito frente às intenções propostas dá-se, justamente, pela percepção destas articulações, da qual continuam emergir diferentes *Stimmungen*.

5.4 *Stimmungen* ou a atmosfera silenciosa em Andrei Tarkovski

Ao discutir como Tarkovski lança à tela e aos alto-falantes suas construções, Neide Jallageas (2007a, p. 174) expôs que o diretor “se utiliza da imagem e do som para provocar lembranças, não de uma forma descritiva, mas propondo ao espectador uma imersão no tempo através de percepções”. Tais sensações, em constante estímulo durante a fruição de sua obra, foram aqui apresentadas em diálogo com autores que dispenderam um olhar sobre a filmografia de Tarkovski e elegeram seus elementos referenciais: a chuva, a água, a poesia, a devoção, o místico e a fé (BIRD, 2016; LOPES, 2016; MENGS, 2004; MÜLLER, 2016a; TEJEDA, 2010). Através das discussões enfrentadas ante seus longas-metragens ficcionais, constatou-se que a elevação destes constituintes está intimamente vinculada à organização das sonoridades e de como elas combinam-se às imagens, comunhão esta que resulta para o espectador uma atmosfera silenciosa, uma ambiência que permite estas emergências.

Para além das minúcias sonoras, os longos planos, a lenta movimentação de câmera, a retenção expressiva no trabalho dos atores, os quadros em *zoom*, o emprego da paleta de cores, dentre outros procedimentos técnicos que podem ser percebidos, inscrevem forças que conduzem em direção a uma experiência de caráter intimista, plena e silenciosa. Instrumentos que constroem, deliberadamente, uma atmosfera que ultrapassa a organização narrativa das obras discutidas e, sobretudo, faz emergir os silêncios que nelas habitam. Constitui-se, assim, a possibilidade de o espectador se manter receptivo à totalidade das sensações que as cenas recortadas potencializam, dando voz a certas configurações de conhecimento com a impressão de que se está

envolvido e influenciado ante o mundo material circundante, como pretendia Gumbrecht (2014a).

Neste cenário, as marcas ‘interiores’ e ‘exteriores’, a partir das quais se apontaram estes efeitos-silêncio, tornaram-se instrumentos valiosos para a pormenorização das *Stimmungen* alcançadas, sobretudo, por possibilitar um contato frontal com os personagens eleitos e as ambiências pelas quais eles transitam. O desmembramento destes ensejos auxilia a partilhar aquilo que disse Adalberto Müller (2016a) sobre o místico e o poeta conviverem sob o mesmo espaço em Tarkovski:

A chuva de verão que cai numa campina, ou a neblina que envolve os cavalos se lavando à beira de um rio, o vento que varre a plantação de sorgo, as algas que dançam lentamente sob a água transparente de um riacho, o fogo que queima um livro, ou os antigos ícones ortodoxos, tudo isso é elemento de poesia (MÜLLER, 2016a, p. 43).

Para ele, “tal cinema não faz, como querem alguns críticos, mera apologia do discurso religioso. Antes, dissolve o sagrado e o místico em ambiências visuais e sonoras” (MÜLLER, 2016a, p. 43). Para Inês Gil (2005), tais atmosferas, oscilantes entre o real e o imaginário, criam uma verdadeira amálgama entre a obra do diretor e seu espectador. Segundo a autora:

Tarkovski excede esta harmonia semântica deslocando temporariamente os sons da sua fonte. Por exemplo, a água que é ouvida e mostrada na narrativa de *Nostalgia*, corre sem nenhuma ruptura sonora nas imagens de memória do protagonista. A fonte (visual) é diferente (dado que faz parte de outro espaço-tempo), mas sua expressão e o seu sentido prolongam-se numa abstração quase espiritual. Esta função sonora dilata o espaço de maneira infinita porque utiliza a representação fenomenológica conferindo-lhe um estado sublimado (GIL, 2005, p. 157).

“Em um mundo tão saturado de sentidos”, o que se galga aqui são os próprios fenômenos e impressões de presença, “mesmo que sejam vividos de modo efêmero” (RENNER, 2016, p. 19). Como efeitos, eles proporcionam uma sensação de estar no mundo que, conforme sentenciou Gumbrecht (2010), talvez, tenha sido perdida ou, a qual se experimenta cada vez menos. Neste viés, recorda-se, novamente, Vivian Sobchack (1992), que colocou o cinema como uma extensão do corpo humano, pois a experiência cinematográfica não é comunicada somente através de signos ou de uma ilusão: ela é uma vivência corporal, que, quando alcançada, torna-se um momento

edificante. Tarkovski, por suas imagens e sonoridades, faz desta uma vivência intensa por, assim como comentou Robert Bird (2016, p. 40), fazer notar “suas texturas materiais e emocionais, isto é, [...] suas ressonâncias afetivas”.

A dificuldade em dar conta das dimensões da *Stimmung*, em sua oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido, na qual se embarca, permite evidenciar o tênue limiar sobre as impressões advindas do silêncio no audiovisual. Por entre as ‘interioridades’ e ‘exterioridades’ demarcadas, os efeito-silêncio que permeiam os filmes do diretor catalisam uma série de acontecimentos na diegese e alcançam o espectador. A partir deles, se é tocado pela bravura perante a guerra, em *A infância de Ivan*; a fé e a introspecção, em *Andrei Rublev*; os deslocamentos, em *Solaris*; as memórias, em *O espelho*; a crença, em *Stalker*; a melancolia, em *Nostalgia*; a devoção, em *O sacrifício* que se tornam *stimmungen*, impulsionadas e intimamente vinculadas à organização dos constituintes sonoros e imagéticos destas obras. Tais atmosferas atuam, assim como sentenciou Adalberto Müller (2016a), como uma neblina que se faz e desfaz: delas, onde é que seus sentidos se ocultam, talvez seja o que menos se precisa saber.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Campo da Comunicação mantém-se como um espaço privilegiado para o exercício do pensamento interdisciplinar, em seus diferentes modos de encarar as inquietações oferecidas pelas coisas do mundo. As perspectivas possibilitadas por suas práticas, em sua potencialidade de fazer avançar o conhecimento sobre os diferentes fenômenos, têm oferecido distintas teorias para as investigações que nela se amparam.

Nesta tese, o suporte às discussões do silêncio e suas possíveis marcas, na constituição de atmosferas em uma filmografia específica, consolidou-se a partir daquilo que se conhece como ‘materialidades da comunicação’, cujos desdobramentos foram direcionados pelas questões propostas. Pesquisar o silêncio estimulou-me para além de uma revisão ante o aparato, ainda em consolidação, advindo dos estudos do som ou de uma abordagem que enquadrasse tal objeto sob o prisma da significação. O investimento deflagrado conduziu-me a outras dimensões, sobretudo, através do conceito de *Stimmung*, revisto por Hans Ulrich Gumbrecht.

O horizonte desvelado pelo pensamento do autor fomentou a constituição de um olhar que admitiu a oscilação entre os efeitos de presença e a atribuição e a identificação de sentido ao contato com os objetos comunicacionais. Nesta construção, deve-se referenciar a noção de presença, pois, no projeto pós-metafísico proposto por Gumbrecht, nem tudo pode ser apreendido pelo sentido: os componentes materiais e espaciais da existência devem ser preservados. Como disse, os objetos podem estar ‘presentes’ ou ‘ausentes’. Se estiverem presentes, são tangíveis e encontram-se mais próximos ou mais distantes dos corpos, produzindo neles impacto imediato. A *Stimmung* surge como desdobramento destas considerações, a partir das quais Gumbrecht dá nova luz ao termo que, conforme salientou Alex Sandro Martoni (2015), havia sido relegado ao ostracismo por diversas teorias, na arte, na literatura e no cinema, desde a segunda metade do século XX.

Mesmo que Gumbrecht não tenha se debruçado sobre a experiência da sala escura, os trabalhos que cercam a produção do autor evidenciam um campo de pesquisa que tem se estabelecido entre as materialidades da comunicação e os estudos dos afetos, com os quais se podem observar as demarcações que afirmam as possíveis *stimmungen* em um filme. Já que não se encontram “certas sensações de intensidade nos mundos histórica e culturalmente específicos do cotidiano em que vivemos” (GUMBRECHT, 2010, p. 128), o apelo desencadeado na fruição fílmica pode agarrar o espectador e

lançá-lo a diferentes atmosferas. Por entender que existe uma distância entre a experiência estética e o mundo das coisas no qual ela ocorre, o autor mencionou dois modos pelos quais se pode entrar nessas situações. O primeiro diz respeito à sensação de ser arrebatado por uma relevância imposta, o aparecimento repentino de objetos de percepção que desviam a atenção da vivência cotidiana. O segundo consiste em um estado de serenidade, de concentração e disponibilidade para a percepção do mundo que prepara para o acontecimento da experiência estética. Tais sensações foram despertadas, por exemplo, durante a apreciação da obra de Andrei Tarkovski, o que me faz pensar, em corroboração com Renner (2016), que esta condição de isolamento e a disposição específica de ‘estar ali’, que caracterizam a experiência estética, assemelham-se às condições de fruição do cinema. A própria ideia da experiência cinematográfica já traz consigo muitas das condições para o fenômeno estético, mesmo quando se audiovisualiza (CHION, 2011) um filme em uma situação diferente daquela que concentra uma grande tela e de um sistema de som que possibilita ser bombardeado por distintos estímulos. É a relação de disponibilidade e/ou dedicação a esse objeto que também impulsiona os afetos.

Tomadas as atmosferas como disposições e estados de espírito específicos que não estão sujeitos ao controle do indivíduo o qual afetam, ofereceu-se a possibilidade de discutir a *Stimmung* através de suas convergências metafóricas com o clima meteorológico e as variações dos sons, na tentativa de amplificar a impressão de completude que produzem. Faz-se, contudo, necessário reconhecer que uma abordagem como a proposta, na qual se busca evidenciar a experiência depositada sobre o corpo, possui limitações. O próprio Gumbrecht alertou que este é um percurso que talvez não se cruze duas vezes, já que os momentos de intensidade desencadeados pela experiência estética podem não se repetir: não há como ratificar esta vivência. Nesta jornada, tal prerrogativa foi enfrentada com a valorização de cada instante no qual se absorveu este ‘leve toque depositado sobre a pele’ (GUMBRECHT, 2014a), assinalando suas repercussões no decorrer da fruição dos objetos eleitos que auxiliaram a discorrer sobre as marcas do silêncio em Tarkovski, embora a dificuldade de trazê-las ao interior do texto.

Como qualquer reflexão que se põe a contemplar algo desta complexidade, o caráter multifacetado do silêncio faz como que ele seja apresentado, inevitavelmente, de modo parcial. Das contribuições advindas das artes à linguagem, que o trouxeram ao seio das observações, recorda-se que o silêncio foi discutido como um componente, um

limite, um oposto, um fundo ou até mesmo a origem e a condição de possibilidade, por exemplo. Na investida realizada, sons e silêncios, descritos em seus universos e movimentos, invocaram caminhos que fortaleceram sua imbricada relação e assim foram encarados, dado que as conformações aqui estudadas revelaram-se através da organização das sonoridades que criam uma impressão de silêncio, ou seja, efeitos-silêncio, como se primou por chamar tal configuração.

No que se refere à experiência cinematográfica, diferentes autores (Kittler, 2016; Machado, 2011; Rosenfeld, 2013; Sabadin, 1997) nos ensinaram que ela nunca foi silenciosa. A sala escura, como se destinada ao som, fez-se eco para as sonoridades da fruição fílmica, sejam elas advindas dos músicos e narradores escondidos por trás da tela branca, das ruidosidades do espectador ou das mais variadas tecnologias sonoras sobre as quais se destinaram os constantes esforços. De modo a intensificar a proximidade ao objeto, foram apontadas as facetas do silêncio no interior destas relações, através das diferentes experiências vivenciadas pelo espectador as quais puderam ser recuperadas na bibliografia especializada. O recorte disposto foi organizado em três momentos distintos: 1) o silêncio oriundo da tecnologia a serviço das imagens em movimento e que ainda não oferecia a sincronia com o som; 2) o silêncio da plateia, consolidado quando do advento das sonoridades dos alto-falantes; 3) o silêncio de caráter estético-narrativo, inscrito na trilha sonora dos filmes e a possibilidade de entendê-los enquanto um efeito. Os desdoramentos alcançados evidenciam que a questão tecnológica mantém-se preponderante para a fruição fílmica: os diversos aparatos que as sucessões de décadas disponibilizaram à sala de cinema, no último século, transformaram o contato com um filme. Com eles se foi silenciado e se silenciou para perceber as novas nuances advindas da tela e, sobretudo, dos alto-falantes. Como relatado, fica, para um fôlego posterior, uma das consequências destas assertivas: o desenvolvimento de tais potencialidades para além da sala escura, em que as múltiplas tecnologias do conforto íntimo de nosso lar, os novos dispositivos e os novos espaços permitem novas experiências frente a um filme.

O cinema de Andrei Tarkovski mantém-se como um cânone para os estudos de cinema e para a academia. O legado revelado pelo Estado da Arte, necessário à constituição desta tese, como apresentado no Apêndice A, permite afirmar que, dentre os diferentes olhares depositados a esta produção, encontra-se um espaço fértil para tal investida: a impressão de silêncio que catalisa suas atmosferas. A abordagem que permitiu esta aproximação à obra do diretor esforçou-se por observar os exemplos

eleitos através dos conceitos e das práticas mapeadas, ao longo das seções anteriores, sem a pretensão de qualquer esgotamento, mas a fim de fomentar chaves distintas para sua leitura. Tal enfrentamento buscou valorizar os elementos que não se situam no plano hermenêutico, ainda que, de alguma forma, influenciem no modo como percebemos um filme. Para além do arcabouço teórico, os alicerces ‘interiores’ e ‘exteriores’ oferecidos explicitaram as articulações engendradas pelos efeitos-silêncio que pairam sobre esta filmografia e criam ambiências silenciosas, sobretudo, através da intimidade entre as minúcias sonoras destacadas e os longos planos com pouca movimentação de câmera, o esmero da fotografia e a retenção expressiva no trabalho do ator.

Em ‘interioridades’, apontou-se para as marcas do silêncio vinculadas aos personagens das narrativas de Andrei Tarkovski, a partir das quais, observou-se uma série de atmosferas, especialmente, apostando em quatro de seus protagonistas – Ivan, Andrei, Maria e o Stalker – e na intensidade de seus encontros na diegese. Ao mesmo tempo, tal sensibilidade transformou-se continuamente e amplificou o modo de percebê-las. Em ‘exterioridades’, ofereceu-se o exame de silêncios, sonoridades e imagens que atuam na configuração do espaço cênico destas tramas, apontando para as ‘coisicidades’ que catalisam os efeitos que chegam ao espectador e se fazem sentir, sem, contudo, desmembrar-se do toque silencioso que o alcança. As construções efetuadas dão luz a Stefan Smith (2007, p. 50, tradução nossa), quando afirma que “o silêncio é o lugar onde Tarkovski entrega-se completamente ao público. É quando somos convidados a preencher o espaço com nossa consciência. Este é o espaço de sonhar”.

Cumprida a trajetória desta pesquisa e tendo-se discorrido sobre os objetivos propostos, resta relatar que as questões elencadas, no decorrer do texto, mantiveram à margem de suas pormenorizações as possíveis marcas impressas pela censura – ou ainda, as características geográficas e climáticas de onde tal produção foi concebida e o aporte teórico/estético colhido pelo cineasta em sua formação. Para tanto, entendo que o aprofundamento destas direções necessitaria de outros métodos de pesquisa e de um conjunto de dados específicos para aferições que permitissem destrinchá-las. Ainda assim, os textos deixados pelo diretor, sempre assumidos em primeira pessoa e com passagens exemplares sobre o contexto de seu tempo, trazendo a angústia que o acompanhou, as dificuldades enfrentadas em cada etapa de seus processos produtivos e os desafios impostos pelo Estado sobre sua obra, fazem-me, tentadoramente, pensar que o *Stimmung* silencioso que emerge da fruição de seus filmes possui estreitamentos com tantos desafios. Há espaço para desdobramentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACOSTA, Antonio Dante Rodrigues. **Nostalgia e memória em Andrei Tarkovski**. 2012. 68 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

ALEXANDER, Leila. Secretos y sacramentos de Andrei Tarkovski. In: TARKÓVSKAYA, Marina et al. **Acerca de Andrei Tarkovski**. Madrid: Ediciones Jaguar, 2001. p. 210-223.

ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de. **Pensamento visual, montagem e arqueologia crítica das imagens**: um estudo sobre ensaísmo na série História(s) do Cinema, de Jean-Luc Godard. 227 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

ALTMAN, Rick. Nascimento da recepção clássica: a campanha para padronizar o som. In: **Imagens**, n. 5. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

ARHEIM, Rudolf. **A arte do cinema**. Lisboa: Edições 70, 1983.

ARTEMIEV, Eduard. “Permanecerá siempre en mi recuerdo como un creador...”. In: TARKÓVSKAYA, Marina et al. **Acerca de Andrei Tarkovski**. Madrid: Ediciones Jaguar, 2001. p. 159-168.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2009.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2002.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2004.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2006.

AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2011.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **The Dialogic Imagination**: four essays. Austin: University of Texas Press, 1981.

BALÁZS, Béla. **El film**: evolución y esencia de un arte nuevo. Barcelona: Ed. Gustavo Gili S.A., 1978.

BARKER, Jennifer. **The tactile eye**: touch and the cinematic experience. Oakland, University of California Press, 2009.

BARTHES, Roland. O efeito do real. In: BARTHES, Roland et al. **Literatura e semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 35-44.

BARTHES, Roland. **A Câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 383-399.

BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história a cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196.

BENTO, Gibran da Rocha. O espectador e os efeitos da experiência cinematográfica. **Ciência e Cognição**. Volume 13, n. 2, p. 235-242. Disponível em: <<http://www.cienciasecognicao.org/revista/index.php/cec/article/view/231>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**: ensaios e conferências. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BIRD, Robert. **Andrei Tarkovsky**: elements of cinema. Londres: Reaktion Books, 2008.

BIRD, Robert. O afeto Tarkovski. **Cult**, São Paulo, n. 214, ano 19, p. 38-41. Editora Bregantini: São Paulo, 2016.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. São Paulo: Papyrus, 2009.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. O som no cinema. In: _____. **A arte do cinema**: uma introdução. Campinas/São Paulo: Editora Unicamp/Edusp, 2013. p. 409-471.

BRAGA, José Luiz. Constituição do Campo da Comunicação. **Verso e Reverso**, vol. 35, n. 58, p. 62-77, janeiro-abril, 2011. Disponível em: <www.revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/download/924/147>. Acesso em: 31 ag. 2016.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAGE, John. **Silêncio**: conferencias y escritos. Madrid: Árdora, 2012.

CALERO, Jesus García. Rafael Llano: “Ver cine de Tarkovski es como ir al Prado”. **Diário ABC**, Madrid, 11 mar. 2004. Espectaculos, p. 51.

CAPISTRANO, Tadeu. O cinema entre espectros e ruínas: Tarkovski, a imagem e a resistência. In: XIV Encontro Anual da SOCINE. 2010, Recife. **Anais**. Disponível em: <<http://www.SOCINE.org.br/anais/2010/pg/tadeu-capistrano-entre-aspectos-e-ruinas-tarkovski-imagem-e-resistencia.html>>. Acesso em: 12 ag. 2014.

CARREIRA, Alessandra Fernandes. O silêncio na psicanálise. **Com Ciência**: Revista eletrônica de jornalismo científico. 10 set. de 2013. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=91&id=1125>>. Acesso em: 13 ag. 2014.

CARREIRO, Rodrigo Octávio D Azevedo. O rádio e os silêncios: apontamentos sobre o uso do som em “Cinema, Aspirinas e Urubus”. In: XIII Encontro Anual da SOCINE, 2009, São Paulo. **Anais**. Disponível em: <<http://www.SOCINE.org.br/anais/interna.asp?nome=rodrigo%20oct%20elvio%20d%20azevedo%20carreiro>>. Acesso em: 12 ag. 2014.

CARRERA, Pilar. **Andrei Tarkovski**: La imagen total. Buenos Aires: Fonde de Cultura Económica, 2008.

CAVALHEIRO, Célia Regina. **A dimensão do silêncio no cinema de Valerio Zurlini**. 143 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Departamento de Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. A voz e o silêncio em 4’33”, de John Cage. In: 16º. Congresso de Leitura do Brasil, 2007, Campinas. **Anais**. Disponível em: <http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_antteriores/anais16/sem14pdf/sm14ss04_08.pdf>. Acesso em: 22 ag. 2016.

CHÂTEAUVERT, Jean; GAUDREULT, André. The noise of the spectators, or the spectator as additive to the spectacle. In: ABEL, Richard; ALTMAN, Rick. **The sounds of early cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 2001. p. 183-191.

CHION, Michel. **A audiovisualização**: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto e Grafia, 2011.

CHION, Michel. **El cine y sus ofícios**. Madrid: Cátedra, 1992

CHION, Michel. **La música en el cine**. Barcelona: Paidós, 2010.

CHION, Michel. **Le son au cinéma**. Paris: Editions de l’Etoile, 1985.

CHION, Michel. **Film, a sound art**. New York: Columbia University Press, 2009.

COSTA, Fernando Morais da. Chelsea Girls, Walden. 1966, 1969. Som direto e silêncio. In: XVI Encontro Anual da SOCINE, 2012, São Paulo. **Anais**. Disponível em: <<http://www.SOCINE.org.br/anais/2012/interna.asp?cod=27>>. Acesso em: 12 ag. 2014.

COSTA, Fernando Morais da. Como soa hoje experimental? **Filme Cultura**. Rio de Janeiro, v. 54, p. 49-54, 2011a.

COSTA, Fernando Morais da. Existe hoje uma pluralidade de usos do silêncio no cinema brasileiro. **Filme Cultura**. Rio de Janeiro, v. 58, p. 63-68, 2013.

COSTA, Fernando Morais da. O maior trabalho com os sons ambientes é deixá-los em silêncio. In: XIV Encontro Anual da SOCINE, 2010, Recife. **Anais**. Disponível em: <<http://www.SOCINE.org.br/anais/2010/pg/fernando-morais-costa-maior-trabalho-sons-ambientes-deixa-los-em-silencio.html>>. Acesso em: 12 ag. 2014.

COSTA, Fernando Morais da. O silêncio primordial em Bressane e Candeias. In: X Encontro Anual da SOCINE, 2006, Ouro Preto. **Caderno de resumos do X Encontro SOCINE**, 2006. p. 8.

COSTA, Fernando Morais da. Os caminhos dos usos dos silêncios (ou a lembrança que não passa de John Cage). **Ciberlegenda** (UFF Online). Niterói, 24 de jul. 2011b.

COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2008.

COSTA, Fernando Morais da. Ruídos e silêncio: proposta para uma estética do som no cinema. In: FABRIS, Mariarosaria et al. (org.). **Estudos SOCINE de cinema, Ano III**. Porto Alegre: Sulina, 2003. p. 313-319.

COSTA, Fernando Morais da. Se pouco se diz sobre o som, quem fala sobre o silêncio nos filmes? **Gragoatá**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras Universidade Federal Fluminense. Niterói, v. 16, p. 105-116, 2004.

COSTA, Fernando Morais da. Silêncios e vozes no cinema: Tabu e Stereo. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual. São Paulo, v. 41, p. 140-155, 2014.

COSTA, Fernando Morais da. Silêncios, os sons dos rios, os sons das cidades: Los Muertos e Liverpool. **Contemporânea**. Salvador, v. 10, p. 147-157, 2012.

COSTA, Fernando Morais da. **Som no cinema, silêncio nos filmes: o inexplorado e o inaudito**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2003.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007.

CUNHA, Gabriel Brisola da. Realismo e Impressionismo: diálogos entre o espectador e o autor de cinema - a via de Andrei Tarkovski. In: XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste (INTERCOM), 2010a, Vitória. **Anais**. Disponível em: <http://www.INTERCOM.org.br/papers/regionais/sudeste2010/indiceautor_IJ.htm>. Acesso em: 12 ag. 2014.

CUNHA, Gabriel Brisola da. Uma certa vocação do cinema: o realismo entre o tempo e a plástica da imagem no cinema de Andrei Tarkovski. In: XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM), 2010b, Caxias do Sul. **Anais**. Disponível em: <http://www.INTERCOM.org.br/papers/nacionais/2010/lista_area_IJ-DT4.htm>. Acesso em: 12 ag. 2014.

CUNHA, Tito Cardoso e. **Silêncio e comunicação**: ensaio sobre uma retórica do não-dito. Lisboa: Livros Horizonte, 2005.

DANTAS, Fabrícia Silva. **Tradução intersemiótica como poética das relações**: interfaces entre poesia e cinema em *Stalker* de Tarkovski. 116 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade). Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidades, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2011.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DERRIDA, Jacques. **Da gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DINOUART, Abade. **A arte de calar**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DOBAL, Susana M. Robert Bresson: o cinema num atormentado silêncio. FABRIS, Mariarosaria et al. (org.). **Estudos SOCINE de cinema, Ano III**. Porto Alegre: Sulina, 2003. p. 275-281.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUBBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1993.

DURÃO, Fábio Akcelrud. Duas formas de se ouvir o silêncio: revisitando 4'33". **Kriterion**, Belo Horizonte, n. 112, dez., 2005. p. 429-441.

EISENSTEIN, Sergueï Mikhaïlovitch. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EISENSTEIN, Sergueï Mikhaïlovitch. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FELINTO, Erick. Materialidades da Comunicação: por um novo lugar da matéria na teoria da Comunicação. **Ciberlegenda** (UFF), Niterói, n.5, 2001.

FELINTO, Erick. **Silêncio de Deus, silêncio dos homens**: Babel e a sobrevivência do sagrado na literatura moderna. Porto Alegre: Sulina, 2008.

FELINTO, Erick; MÜLLER, Adalberto. Medialidade: Encontros entre os Estudos Literários e os Estudos de Mídia. **Contracampo** (UFF), v. 19, p. 125-136, 2008.

FELINTO, Erick; PEREIRA, Vinícius Andrade. A vida dos objetos: um diálogo com o pensamento da materialidade da comunicação. **Contemporânea**: Revista de Comunicação e Cultura, Salvador, v. 3, n. 1, p. 79-88, jun. 2005.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FRANÇA, Andréa. Foucault e o cinema contemporâneo. **Alceu**, v. 5, n. 10, 2005. p. 30-39.

FREUD, Sigmund. Extratos dos documentos dirigidos a Fliess (1892-1899). In: FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Vol. I. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

GARCIA, Marcos de Miguel. **Aportaciones de Andrei Tarkovski al lenguaje cinematográfico y su influencia en el cine europeo contemporáneo**. 2005. Disponível em: <http://ocec.eu/pdf/2005/demiguel_marcos.pdf>. Acesso em: 26 nov. 2015.

GIL, Inês. **A atmosfera no cinema**: o caso de *A sombra do caçador* de Charles Laughton entre onirismo e realismo. Braga: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies**: narrative film music. London: BFI Publishing, 1987.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: 34 letras, 1992.

GUIMARÃES, Denise Lopes Duarte. Éden digital: a evocação de Bosch, Munch, Millais e Tarkovsky em *Antichrist*. In: XIV Encontro Anual da SOCINE, 2010, Recife. **Anais**. Disponível em: <<http://www.SOCINE.org.br/anais/2010/pg/denise-lopes-eden-digital-evocacao-bosch-munch-millais-tarkovsky-antichrist.html>>. Acesso em: 12 ag. 2014.

GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno. Experiência estética e experiência mediada. **Intexto**: Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 19, p. 1-14, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/7998/4765>>. Acesso: 21 out. 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC Rio, 2014a.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Depois de 1945**: latência como origem do presente. São Paulo: Unesp, 2014b.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Graciosidade e estagnação**: ensaios escolhidos. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC Rio, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea**. São Paulo: Unesp, 2015.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC Rio, 2010.

GULLAR, Ferreira. **Toda poesia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

HALL, Stuart. Codificação/decodificação. In: _____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO, 2003. p. 387-404.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

HELLER, Alberto Andrés. **John Cage e a poética do silêncio**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2011.

HERNANDEZ, Juliana. O duplo estatuto do silêncio. **Psicologia USP**, 2004, v. 15, p. 129-147. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pusp/v15n1-2/a16v1512.pdf>>. Acesso em: 01 ago. 2016.

HERRERIAS, Priscilla. O ator em Tarkovski: viver e confiar. **Cadernos de pesquisa Kinoruss**, v. 1, p. 70-82, 2011.

HOMERO. **A Odisséia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUSSERL, Edmund. **Fenomenologia de la consciencia del tiempo inmanente**. Buenos Aires: Nova, 1959.

JAGUARIBE, Beatriz. Ficções do Real: notas sobre as estéticas do realismo e pedagogias do olhar no América Latina contemporânea. **Ciberlegenda** (UFF. Online), v. 23, p. 6-14, 2010.

JALLAGEAS, Neide. **Estratégias de construção no cinema de Andrei Tarkovski: a perspectiva inversa como procedimento**. 286 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007a.

JALLAGEAS, Neide. O sol negro de Andriêi Arsiênievich Tarkóvski (ou os primeiros quatro minutos e vinte e dois segundos que definiram um cinema). **ARS**. São Paulo, v. 5, n. 9, p. 128-141, 2007b.

JOHNSON, Vida T.; PETRIE, Graham. **The films of Andrei Tarkovsky: a visual fugue**. Bloomington: Indiana University, 1994.

JORGE, Juliana David. **A construção da associação livre na obra de Freud**. 131 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

- JULLIER, Laurent. **El sonido en el cine**. Barcelona: Paidós, 2007.
- KACHANI, Morris. Gumbrecht, sobre guerras e literatura. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 set. 2014. Ilustríssima. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/09/1518149-gumbrecht-sobre-guerras-e-literatura.shtml>>. Acesso: 8 jul. 2015.
- KAFKA, Franz. O silêncio das sereias. In: _____. **Narrativas do espólio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 104-106.
- KEMPINSKA, Olga Donata Guerizoli. **Os impasses da interpretação**: o papel do silêncio na recepção da obra poética de Mallarmé e da pintura de Cézanne. 208 f. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- KEMPINSKA, Olga. *Solaris*, antes e depois de Tarkovski. **Cult**, São Paulo, n. 214, ano 19, p. 48-50. Editora Bregantini: São Paulo, 2016.
- KENEZ, Peter. **Cinema and soviet society**: from the revolution to the death of Stalin. London: I. B. Tauris, 2001.
- KILPP, Suzana; WESCHENFELDER, Ricardo. O invisível no plano cinematográfico: rastros de Benjamin e Bergson. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 35, p. 27-40, jan./abr. 2016.
- KITTLER, Friedrich. **Grammophon, film, typewriter**. Berlin: Brinkmann & Bose, 1986.
- KITTLER, Friedrich. **Mídias ópticas**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- KOVADLOFF, Santiago. **O silêncio primordial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- KRACAUER, Siegfried. **Theory of film**: redemption of physical reality. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- LACAN, Jacques. **A lógica do fantasma**: seminário 1966–1967. Recife: Centro de Estudos Freudianos, 2008.
- LANZONI, Pablo Alberto. **Sinfonia fílmica**: aproximações entre o discurso cinematográfico e o discurso musical em *Sal de Prata*. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2014.
- LAVELLE, Louis. **La parole et l'écriture**. Paris: Editions du Félin, 2005.
- LE BRETON, David. **Do silêncio**. São Paulo: Instituto Piaget, 1999.

LEVY, Tatiana Salem. O silêncio da representação: uma leitura de *Eles eram muitos cavalos*. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, n. 22, jan./jun. 2003. p. 173-184.

LINSPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LINSPECTOR, Clarice. **Onde estivestes de noite**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOPES, Denilson. Afectos pictóricos ou em direção a Transeunte, de Eryk Rocha. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**. Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 255-274, 2013.

LOPES, Denilson. Fé e pertencimento. **Cult**, São Paulo, n. 214, ano 19, p. 44-47. Editora Bregantini: São Paulo, 2016.

LOPES, Denilson. Paisagens transculturais. In: FRANÇA, Andrea; LOPES, Denilson. **Cinema, globalização e transculturalidade**. Chapecó, SC: Argos, 2010. p. 91-108.

LÓPEZ CANO, Rubén. **Música y retórica em El Barroco**. México: UNAM, 2000. Versão online disponível em: <www.lopezcano.net>. Acesso em: 11 nov. 2012.

LUCENA, Ludymylla Maria Gomes de. **O fluxo do tempo**: uma investigação sobre as imagens temporais em Andrei Tarkovski. 137 f. Dissertação (Mestrado em Estética e Filosofia da Arte). Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2013.

LUHMANN, Niklas. **Introdução à teoria dos sistemas**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 2011.

MAGALHÃES, Rodrigo Araújo. A via inversa da poética em Andrei Rublióv. **Orson**: Revista dos Cursos de Cinema do Cearte. Pelotas, ed. 3, 2012. p. 8-19.

MARINHO, Jonathan Estevam. Silêncio, sons e facas: a experiência sonora de Alfred Hitchcock em *Chantagem e confissão*. 2012.

MARKS, Laura. **The skin of the film**: intercultural cinema, embodiment and the senses. Durham, Duke University Press, 2000.

MARKS, Laura. **Touch**: sensuous theory and multisensory media. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.

MARTINS, Índia Mara. Efeitos visuais e a criação de atmosferas no audiovisual contemporâneo. In: MONZANI, Josette et al. (org.). **Estudos de cinema e audiovisual SOCINE**: São Paulo: SOCINE, 2013. p. 566-575.

MARTINS, Pablo Gonçalo Pires de Campos. Olhar entre semibreves: escrita e silêncio em Samuel Beckett e Peter Handke. In: XXI Encontro Anual da COMPÓS, 2012, Juiz de Fora. **Anais**. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/biblioteca.php>>. Acesso em: 12 ag. 2014.

MARTONI, Alex Sandro. **Lendo ambiências: o reencantamento do mundo pela técnica**. 269 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

MATHIAS, Roberta Filgueiras. **Cristais de tempo: o cinema de Andrei Tarkovski**. 68 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2008.

MENGS, Antonio. **Stalker, de Andrei Tarkovski: la metáfora del camino**. Madrid: Ed. Rialp, 2004.

MILLER, Wreford. **Silence in the contemporary soundscape**. 129 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Departamento de Comunicação, Simon Frasier University. Burnaby, Canadá, 1993.

MIRANDA, Suzana Reck. Música, cinema e a constituição do campo teórico. **Contracampo** (UFF), v. 23, p. 160-170, 2011.

MISHARIN, Alexander. Sobre la sangre, la cultura y la historia... In: TARKÓVSKAYA, Marina et al. **Acerca de Andrei Tarkovski**. Madrid: Ediciones Jaguar, 2001. p. 44-53.

MONZANI, Luiz Henrique. A questão das paixões e da verossimilhança em Diderot, Eisenstein e Tarkovski. In: MONZANI, Josette; ARAÚJO, Luciana Corrêa; MIRANDA, Suzana Reck et al. (org.). **Estudos de cinema e audiovisual SOCINE: estadual São Paulo**. São Paulo: SOCINE, 2012. p. 188-196.

MORAES, Regina Küster. **Labirintos de tempos: uma investigação sobre o filme *O espelho* de Tarkovski**. 181 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens). Programa de Comunicação e Linguagens, Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2006.

MÜLLER, Adalberto. Além da literatura, aquém do cinema: considerações sobre a intermedialidade. **Outra Travessia** (UFSC), v. 7, 2008. p. 47-53.

MÜLLER, Adalberto. Ambiências afetivas em *Amor à flor da pele* de W. Kar Wai. In: **Ilha do Desterro**, n. 65. Florianópolis, jul/dez 2013. p. 63-71.

MÜLLER, Adalberto. Ambiências do sagrado. **Cult**, São Paulo, n. 214, ano 19, p. 42-43. Editora Bregantini: São Paulo, 2016a.

MÜLLER, Adalberto. Ambiências do sagrado no cinema de Andrei Tarkovski. In: XVIII SOCINE. Universidade de Fortaleza (UNIFOR), Fortaleza, 2014. **Anais**. Disponível em: <<http://www.socine.org.br/anais/2014/interna.asp?cod=91>>.

MÜLLER, Adalberto. Dossiê Tarkovski e o cinema da poesia. **Cult**, São Paulo, n. 214, ano 19, p. 37. Editora Bregantini: São Paulo, 2016b.

- MÜLLER, Adalberto; FELINTO, Erick. Medialidade: Encontros entre os Estudos Literários e os Estudos de Mídia. In: **Contracampo** (UFF), v. 19, 2009. p. 125-136.
- MÜLLER, Adalberto. Paisagens afetivas em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. In: **Revista Colóquio/Letras**, n. 181, set. 2012. p. 180-189.
- MÜNSTERBERG, Hugo. **Film: a psychological study**. Nova York: Dover, 1970.
- MUSSER, Charles. **The emergence of cinema: the american screen**. New York: Van Nostrand Reinhold, 1995.
- NAGIB, Lucia. Ouédraogo e a estética do silêncio. **Cadernos de Pós-Graduação**, Campinas, v. 2, n. 2, 1998. p. 59-67.
- OLIVEIRA, Cássio de. História e documentário no cinema de Andrei Tarkóvski. **RUS: Revista de Literatura e Cultura Russa**, n. 1, 2012. p. 35-47.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- PARES, André Dornelles. **Através da imagem: Tarkovski, da Vinci e a comunicação imagética no âmbito da midiaticização**. 169 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2009.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PÉLICIER, Yves. Pour l'atmosphérique. In: TELLENBACH, Hubertus. **Goût et atmosphère**. Paris: Presses Universitaires de France, 1983.
- PEÑUELA CAÑIZAL, E. O silêncio nos entremeios da cultura e da linguagem. In: XIV Encontro Anual da COMPÓS, 2005, Niterói. **Livro de Resumos**. Niterói: UFF, 2005. v. 1. p. 11-12.
- PFEIFFER, K. Ludwig. The materiality of communication. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; PFEIFFER, K. Ludwig. **Materialities of Communication**. Stanford: Stanford University Press, 1994. p. 1-12.
- RAMOS, Marco Antonio da Silva. O uso musical do silêncio. **Revista Música**, São Paulo, v. 8, n.1, 1998. p. 129-168.
- RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Campinas: Papyrus, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RAWLINGS, F. **Como escolher música para filmes**. Lisboa: Prelo, 1982.

RÊGO, Isabel Almeida Marinho do. **Universo de Solaris revisitado**: outras experiências de mundo são possíveis. 138 f. Tese (Doutorado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

REIS, Hugo Leonardo Castilho dos Reis. **Sobre a luz e o silêncio**: o plano de longa duração e a dinâmica do som no cinema de Carlos Reygadas. 160 f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som). Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2013.

RENNER, Aline Gabrielle. **Experiência estética e presença**: nuances poéticas em Febre do Rato. 77 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social). Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

RICOEUR, Paul. O Conflito das Interpretações, ensaios de hermenêutica. Ensaios de hermenêutica I (1969). Lisboa: Rés Editora, 1988.

ROBIN, Régine. **Le réalisme socialiste**: une esthétique impossible. Paris: Editions Payot, 1986.

ROCHA, João Cezar de Castro. Introdução: a Materialidade da Teoria. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Corpo e Forma**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

RODRIGUES, Rodrigo Fonseca. As sonoridades e os devires da escuta cinematográfica. **Animus**, v. 11, n. 22, 2012. p. 325-339.

RODRIGUES, Rodrigo Fonseca e. Sonoridades do cinema: Tarkovsky e a heterocronia da escuta. **Mediação**, (Belo Horizonte), v. 13, 2011. p. 113-122.

RODRIGUES, Rodrigo Fonseca e. **Caderno de Estudos**: Introdução as sonoridades do cinema: histórias, conceitos, paradigmas e experimentações. Desenvolvimento de material didático ou instrucional. Fundação Mineira de Educação e Cultura (FUMEC), Belo Horizonte, 2013.

RODRÍGUEZ, Ángel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2006.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema**: arte e indústria. Pesquisa e coordenação de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROSSINI, M. S. Imagens digitais: verossimilhança impossível. In: XVXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. **Anais 2005**, 2005, Rio de Janeiro. Disponível em: < <http://www.INTERCOM.org.br/papers/nacionais/2005/resumos.htm>>. Acesso em: 19 ag. 2014.

RUGGERI, Sabrina. Substancialidade e presença: acenos de Gumbrecht para o conceito heideggeriano de Ser. **Kínesis**, vol. VII, n. 13. julho 2015, p.117-132.

RUSCHEL, Magda Rosí; MORAES, Cybeli Almeida. Breve ensaio sobre os constructos de silêncio no audiovisual. In: XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM), 2015, Rio de Janeiro. **Anais**. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-3505-1.pdf>>. Acesso em: 17 nov. 2015.

SABADIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada**: a barulhenta história do cinema mudo. São Paulo: Lemos Editorial, 1997.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música** – edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SALGADO, Daria. A paisagem como suporte de representação cinematográfica na obra de Andrei Tarkovski. **Arte Capital**. 2015. Disponível em: <<http://www.artecapital.net/opiniaio-160-daria-salgado-a-paisagem-como-suporte-de-representacao-cinematografica-na-obra-de-andrei-tarkovsky>>. Acesso em: 22 jun. 2016.

SALOMÃO, Pedro Eduardo Pereira. **Realismos contemporâneos**: a inserção da realidade na ficção cinematográfica. 99 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

SANTAELLA, Lúcia e NÖTH, Winfried. **Imagem**: Cognição, semiótica e mídia. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. **O horizonte de sagrado na obra do cineasta russo Andrey Tarkovsky**: o caso Andrey Rublev. 220 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

SANTOS, Joe Marçal Gonçalves dos. **Por uma teologia da imagem em movimento**: uma troca de olhar com o cinema a partir da obra de Andrei A. Tarkovski, no horizonte da teologia de Paul Tillich. 243 f. Tese (Doutorado em Teologia). Escola Superior de Teologia, Faculdades EST, São Leopoldo, 2006.

SERGI, Gianluca. **The Dolby era**: film sound in contemporary Hollywood. Manchester: Manchester University Press, 2004.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

SCHAEFFER, Pierre. **Traite des objets musicaux**. Paris: Editions du Seuil, 1968.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto de nosso ambiente: a paisagem sonora. 2ª edição. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SCIACCA, Michele Federico. **Silêncio e palavra**. Porto Alegre: A Nação, 1968.

- SHAVIRO, Steven. **The Cinematic Body**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- SILVA, Alexandre Rocha; PARES, André Dornelles. A imagem entre Tarkovski e da Vinci. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**. Porto Alegre, v. 39, p. 42-49, 2009.
- SILVA, Aline Lisboa da. A montagem de correspondência em obras de Kieslowski e Tarkovsky. In: XIX Encontro Anual da SOCINE, 2015, Campinas. **Anais**. Disponível em: <https://associado.socine.org.br/anais/2015/15033/aline_lisboa_da_silva/a_montagem_de_correspondencias_em_obras_de_kieslowski_e_tarkovsky>. Acesso em: 24 ag. 2016.
- SMITH, Stefan. **The edge of perception: sound in Tarkovsky's *Stalker***. The Soundtrack, Bristol, v. 1, n. 1, p. 41-52, 2007.
- SOBCHACK, Vivian. **The address of the eye: a phenomenology of film experience**. New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: _____. **A vontade radical: estilos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987a.
- SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987b.
- SPINELLI, Egle Muller. **Solaris e Stalker: aplicação de uma poética da leitura na área transicional de jogo entre filme-espectador**. 147 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2009.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz; MACONIE, Robin. **Stockhausen sobre a música: palestra e entrevistas compiladas por Robin Maconie**. São Paulo: Madras, 2009.
- STRUGATSKY, Arkady; STRUGATSKY, Boris. **Roadside picnic**. London: Gollancz, 2000.
- SYNESSIONS, Natasha. **Mirror**. New York: Tauris, 2001.
- TARKÓVSKAYA, Marina. El principio. In: TARKÓVSKAYA, Marina et al. **Acercas de Andrei Tarkovski**. Madrid: Ediciones Jaguar, 2001. p. 10-21.
- TARKOVSKI, Andrei. **Diários: 1970-1986**. São Paulo: É Realizações, 2012.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TARKOVSKI, Andrei. **Collected screenplay**. London: Faber and Faber, 1999.
- TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. Enfermaria n. 6. In: _____. **O Beijo e outras histórias**. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 183-249.

TEJEDA, Carlos. **Andrei Tarkovski**. Madri: Ed. Cátedra, 2010.

TEREZANI, João Henrique Tellaroli. O silêncio e sua função narrativa em *A erva do rato* de Julio Bressane. In: XVI Encontro Anual da SOCINE, 2012, São Paulo. **Anais**. Disponível em: <<http://www.SOCINE.org.br/anais/2012/interna.asp?cod=312>>. Acesso em: 12 ag. 2014.

TEREZANI, João Henrique Tellaroli. **Ouvindo “vazios”**: os silêncios em *A erva do rato* e *Cleópatra* de Júlio Bressane. 102 f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som). Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.

THÉBERGE, Paul. Almost silence: the interplay of sound and silence in contemporary cinema and television. In: BECK, Jay; GRAJEDA, Tony. **Lowering the boom: Critical Studies in Film Sound**. Illinois: University of Illinois Press: 2008. p. 52-67.

TISSI, Tieza Barbosa. A construção espacial do mundo em *A infância de Ivan*, de Andrei Tarkovski. **RevLet: Revista Virtual de Letras**, v. 02, p. 285-303, 2010.

TRUPPIN, Andrea. And then there was sound: the films of Andrei Tarkovsky. In: ALTMAN, Rick (org.). **Sound theory - sound practice**. New York: Routledge, 1992. p. 235-248.

TUROVSKAYA, Maya. **Tarkovsky: Cinema as Poetry**. Londres, Boston: Faber and Faber, 1989.

UCHÔA, Fábio Raddi. **Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967-83)**. 166 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

ULM, Hernán Rodolfo; GIL, Natalia. El tiempo, las imágenes. Cuestiones en torno al arte contemporâneo. In: ULM, Hernán Rodolfo. **Perspectivas em torno al arte contemporâneo**. Salta: Ediciones de la Galería Fedro, 2015. p. 94-100.

ULM, Hernán Rodolfo. **A fenda incomensurável: literatura e cinema**. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura. Orientação: Adalberto Müller Júnior. Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2014.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio**. São Paulo: Annablume, 1999.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 2008.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

WALDMAN, Berta. A retórica do silêncio em Clarice Lispector. In: JUNQUEIRA FILHO, Luis Carlos Uchôa. **Silêncios e luzes**: sobre a experiência psíquica do vazio e da forma. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

ZIZEK, Slavoj. **Lacrimae rerum**: ensaios sobre cinema moderno. São Paulo: Boitempo, 2009.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

- A dupla vida de Véronique (*La double vie de Véronique*, Krzysztof Kieslowski, 1990)
- Accordion player* (Louis Aimé Augustin Le Prince, 1888)
- A chegada do trem na estação (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, Louis e Auguste Lumière, 1895)
- A erva do rato (Júlio Bressane, 2008)
- A infância de Ivan (*Ivanovo Detstvo*, Andrei Tarkovski, 1962)
- Andrei Rublev (*Andrei Rublyov*, Andrei Tarkovski, 1966)
- A noiva da cidade (Alex Viany, 1979)
- Anticristo (*Antichrist*, Lars Von Trier, 2009)
- A primeira noite de tranquilidade (*La prima notte di quiete*, Valerio Zurlini, 1972)
- A saída dos operários da fábrica Lumière (*La sortie dès usines Lumière à Lyon*, Louis e Auguste Lumière, 1895)
- Balada de um soldado (*Ballada o soldate*, Grigori Chukhrai, 1959)
- Batman: o retorno (*Batman returns*, Tim Burton, 1992)
- Chantagem e confissão (*Blackmail*, Alfred Hitchcock, 1929)
- Chelsea girls* (Andy Warhol, Paul Morrissey, 1966)
- Cinema, aspirinas e urubus (Marcelo Gomes, 2005)
- Cleópatra (Júlio Bressane, 2007)
- Dois destinos (*Cronaca familiare*, Valerio Zurlini, 1962)
- Don Juan* (Alan Crosland, 1926)
- Fausto (*Faust*, Aleksandr Sokurov, 2011)
- Hoje não haverá saída livre (*Segodnya uvolneniya ne budet*, Aleksandr Gordon, Andrei Tarkovski, 1959)
- Laranja mecânica (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971)
- Liverpool* (Lisandro Alonso, 2008)

Lisztomania (Ken Russel, 1975)

Los muertos (Lisandro Alonso, 2004)

Man walking around a corner (Louis Aimé Augustin Le Prince, 1887)

Nasce uma estrela (*A star is born*, Frank Pierson, 1976)

Nostalgia (*Nostalghia*, Andrei Tarkovski, 1983)

O cantor de jazz (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927)

O espelho (*Zerkalo*, Andrei Tarkovski, 1974)

O rolo compressor e o violinista (*Katok i skripka*, Andrei Tarkovski, 1961)

O sacrifício (*Offret*, Andrei Tarkovski, 1986)

Os assassinos (*Ubiytsy*, Marika Beiku, Aleksandr Gordon, Andrei Tarkovski, 1956)

Quando voam as cegonhas (*Letyat zhuravli*, Mikheil Kalatozishvili, 1957)

Roundhay garden scene (Louis Aimé Augustin Le Prince, 1888)

Solaris (*Soliaris*, Andrei Tarkovski, 1972)

Solaris (Steven Soderbergh, 2002)

Stalker (Andrei Tarkovski, 1979)

Stereo (David Cronenberg, 1969)

Tabu (Miguel Gomes, 2012)

Tempo de Viagem (*Tempo di viaggio*, Tonino Guerra, Andrei Tarkovski, 1983)

Traffic crossing Leeds Bridge (Louis Aimé Augustin Le Prince, 1888)

Um condenado à morte que escapou (*Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut*, Robert Bresson, 1956)

Viagem à lua (*Le voyage dans la lune*, Gerges Méliès, 1902)

Viver a Vida (*Vivre as vie*, Jean-Luc Godard, 1962)

Walden (Jonas Mekas, 1968)

Wochenende (Walter Ruttmann, 1930)

Zánik domu Usheru (Jan Švankmajer, 1980)

APÊNDICE A – Estado da arte

O exame da produção brasileira recente que discorre sobre o silêncio no cinema e/ou acerca da obra de Andrei Tarkovski foi realizado, sobretudo, através da busca por palavras-chave em plataformas de banco de dados acadêmicos, portais de produção científica e anais de congressos que permitem a localização de materiais por meio de ferramentas de busca virtual.

As principais bases de pesquisa de dados utilizadas foram a Plataforma Lattes do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq); a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD); o banco de teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES); a Biblioteca *Online* de Ciências da Comunicação (BOCC); os bancos de teses e dissertações da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), da Universidade de São Paulo (USP), da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), da Universidade do Vale dos Sinos (UNISINOS), da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), da Universidade de São Carlos (UFSCar) e da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); a Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE); a Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (INTERCOM) e a Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS).

Os resultados encontrados foram organizados do seguinte modo: a) artigos publicados em livros e periódicos; b) artigos publicados em anais de congressos: COMPÓS, SOCINE e INTERCOM; c) teses e dissertações. Quando o mesmo trabalho e/ou apresentação foi encontrado em diferentes publicações ou em eventos distintos, preferiu-se referenciá-lo por anterioridade.

1.1 Artigos publicados em livros e periódicos acadêmicos

O professor da Universidade Federal Fluminense (UFF), Dr. Fernando Moraes da Costa, é o pesquisador que concentra o maior número de publicações dedicadas às questões do silêncio cinematográfico. Em ‘Estudos SOCINE de Cinema, Ano III’, organizado por Mariarosaria Fabris et al. (2003), o autor apresenta ‘Ruídos e silêncio: proposta para uma estética do som no cinema’ e discorre acerca da interlocução entre os constituintes sonoros da sala de projeção. Em ‘Se pouco se diz sobre o som, quem fala sobre o silêncio nos filmes?’ (COSTA, 2004), publicado na *Gragoatá*, Revista do

Programa de Pós-Graduação em Letras Universidade Federal Fluminense, ele reafirma o espaço subalterno que ainda é destinado ao silêncio nos estudos cinematográficos e mapeia alguns estudos sobre o tema. Na edição n. 54 da Revista *Filme Cultura*, parceria entre o Centro Técnico Audiovisual e a Associação Amigos do Centro Técnico Audiovisual, no artigo ‘Como soa hoje experimental?’, Costa (2011a) trata dos usos do silêncio como ferramenta para tensionar os limites da experimentação na criação cinematográfica. Para a *Ciberlegenda*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, o autor elege as características frente a ‘Os caminhos dos usos dos silêncios (ou a lembrança que não passa de John Cage)’ (COSTA, 2011b). Em ‘Silêncios, os sons dos rios, os sons das cidades: *Los Muertos e Liverpool*’ (COSTA, 2012), publicado na *Contemporânea*, Fernando Moraes da Costa destaca a importância do silêncio para a trilha sonora na obra do diretor Lisandro Alonso. Para a edição n. 58 da revista *Filme Cultura*, o autor reafirmou a necessidade do estudo do silêncio em ‘Existe hoje uma pluralidade de usos do silêncio no cinema brasileiro’ (COSTA, 2013) e, em ‘Silêncios e vozes no cinema: *Tabu e Stereo*’, texto presente no número 41 da revista *Significação* (COSTA, 2014), ele discorre sobre as relações entre silêncios e vozes a partir dos filmes de Miguel Gomes e David Cronenberg. Destacam-se ainda algumas das preocupações do autor sobre a análise do silêncio em filmes: que este não seja condicionado à sua suposta prevalência em determinados lugares ou tempos; que não seja entendido apenas como ferramenta preferencial do cinema moderno ou experimental, em contraposição a uma presença parcimoniosa no cinema clássico; que seja aferível nas diferentes cinematografias.

Em ‘Estudos SOCINE de Cinema, Ano III’, organizado por Mariarosaria Fabris et al., Susana M. Dobal (2003) conclui que, para Bresson, o silêncio expressava-se de tal forma que os objetos e gestos nele contidos tornavam-se falantes e sonoros. Em ‘Robert Bresson: o cinema num atormentado silêncio’ (DOBAL, 2003), a autora explica que o silêncio foi colocado em primeiro plano por Bresson, quando as costuras por ele efetuadas destacavam as ações fílmicas de seu transcorrer, fazendo deste um constitutivo fílmico relevante em sua produção. Em ‘Ouédraogo e a estética do silêncio’, Lúcia Nagib (1998) reflete sobre o cinema do diretor africano e afirma o silêncio como um dos constituintes fundamentais de sua filmografia, tanto nos curtas-metragens e seus radicalismos experimentais, quanto nos longas-metragens, oferecendo-se, em conexão com os diálogos, como momentos de solenidade, quase sagrados.

Dada a interdisciplinaridade depositada à temática, as discussões sobre o silêncio foram encontradas nos diversos cenários de pesquisa, dos quais, recuperam-se alguns. Tatiana Salem Levy (2003), em ‘O silêncio da representação: uma leitura de *Eles eram muitos cavalos*’, reflete sobre os silêncios no livro de Luiz Ruffato, discutindo-os a partir das teorias da representação. Marco Antonio da Silva Ramos (1998), em ‘O uso musical do silêncio’ analisa a presença do silêncio, observando como ele se manifesta como fenômeno sonoro e o considera como uma ausência que penetra e colabora para a construção do discurso musical. Fábio Akcelrud Durão (2005), em ‘Duas formas de se ouvir o silêncio: revisitando 4’33”’, retorna à peça de John Cage, com um olhar semiótico, caracterizando silêncio sob duas estruturas – a busca concentrada e uma passividade agressiva – com as quais busca apresentá-lo como uma superprodução mercantil de signos.

Ainda dentre os periódicos acadêmicos, elencam-se publicações que se dedicaram à obra de Andrei Tarkovski, por exemplo, ‘O sol negro de Andriêi Arsiênievich Tarkóvski (ou os primeiros quatro minutos e vinte e dois segundos que definiram um cinema)’, de Neide Jallageas (2007); ‘A imagem entre Tarkovski e da Vinci’, de André Pares Dornelles e Alexandre Rocha (2009); ‘A construção espacial do mundo em *A infância de Ivan*, de Andrei Tarkovski’, de Tieza Tissi (2010); ‘Sonoridades do cinema: Tarkovsky e a heterocronia da escuta’, Rodrigo Fonseca e Rodrigues (2011); ‘A via inversa da poética em Andrei Rublióv’, Rodrigo Araújo Magalhães (2012); e ‘História e documentário no cinema de Andrei Tarkóvski’, de Cássio de Oliveira (2012).

No primeiro estudo, Jallageas (2007) investiga como a cena inicial de *A Infância de Ivan*, na qual o céu é cegado pelo esplendor solar, tornou-se definidora dos princípios estéticos e dos procedimentos formais que atravessam a filmografia do diretor. Para ela, na passagem, o sol não reflete, mas refrata. Prólogo que, se considerado frente ao conjunto de sua obra, constitui-se em instância continuamente refrativa, cuja estratégia de construção se articulará repetidas vezes.

No texto de Dornelles e Rocha (2009), os autores investigam o modo pictórico e o técnico-tecnológico de produção da imagem. Para tanto, detêm-se sobre a primeira tomada de *O Sacrifício*, de Tarkovski, na qual *A Adoração dos Magos* de Leonardo da Vinci é filmada. Por fim, no texto, se reconhece que é no jogo sincrônico entre as imagens de Tarkovski e de da Vinci que se instaura a problemática efetivamente comunicacional das imagens. Tieza Tissi (2010) analisa aspectos da composição em

recortes do espaço de *A infância de Ivan*, através dos conceitos de Iuri Lotman. Rodrigo Fonseca e Rodrigues (2011) discute a trilha sonora de *Stalker* através do conceito bergsoniano de endomose, (re)afirmando que o cinema não se configura como uma simples combinação de materiais, mas como um agenciamento de durações e tempos, o qual constitui uma heterocronia de memórias, experiências e sensações. Magalhães (2012) vale-se dos estudos de Mikhail Bakhtin sobre Dostoiévski, buscando alcançar *Andrei Rublev* como uma poética polifônica na criação dos personagens, na elaboração de suas ideias e na composição do enredo, auxiliando a observar o entrelaçamento destas questões no interior narrativo. Cássio de Oliveira (2012) discorre sobre os entrelaçamentos políticos na produção de Tarkovski, oferecendo comentários aos textos do diretor.

Menciona-se, ainda, o texto de Luiz Henrique Monzani (2012), que em ‘A questão das paixões e da verossimilhança em Diderot, Eisenstein e Tarkovski’ enfrenta questões da representação, exemplificando-as por filmes de Tarkovski, através dos temas destacados.

1.2 Artigos publicados em anais de congressos: COMPÓS, SOCINE e INTERCOM

Nos anais dos Encontros da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS), estão presentes os trabalhos de Eduardo Peñuela Cañiza (2005), ‘O silêncio nos entremeios da cultura e da linguagem’, e de Pablo Gonçalo Martins (2012), ‘Olhar entre semibreves: escrita e silêncio em Samuel Beckett e Peter Handke’. Neste, o autor percorre os silêncios contidos em *Film*, de Beckett e *A hora que não sabíamos nada um do outro*, de Handke, buscando as articulações entre o texto e a cena, a palavra e a performance; uma interação peculiar entre o dramaturgo, o encenador e o ator. Pausas, silêncios e outras semibreves cênicas são convocados a ilustrar a discussão que habita tanto a escrita para o teatro, a dramaturgia, como a escrita para o cinema, os roteiros, e reafirmam a ‘audiovisualidade’ do teatro e do espetáculo.

Nos anais dos Encontros da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), foram encontrados os seguintes estudos: ‘*Chelsea Girls*, *Walden*. 1966, 1969. Som direto e silêncio’ (2012), ‘O maior trabalho com os sons ambientes é deixá-los em silêncio’ (2010) e ‘O silêncio primordial em Bressane e Candeias’ (2006), ambos de Fernando da Costa Moraes, nos quais o silêncio e suas

inserções em outras manifestações são discutidas. Há ainda reflexões acerca da construção de intervenções silenciosas em meio aos sons de filmes, sua percepção e significação.

Rodrigo Octávio D’Azevedo Carreiro (2010), em ‘O rádio e os silêncios: apontamentos sobre o uso do som em *Cinema, aspirinas e urubus*’, aborda os constituintes sonoros do filme de Marcelo Gomes. João Henrique Tellaroli Terezani (2012), em ‘O silêncio e sua função narrativa em *A erva do rato* de Julio Bressane’, um excerto de sua dissertação, reflete sobre como a experiência do silêncio desdobra-se em busca do horizonte de possíveis significações que transformam a percepção através de um aparente vazio sonoro no *corpus* observado.

Andrei Tarkovski é abordado em ‘Éden digital: a evocação de Bosch, Munch, Millais e Tarkovsky em *Antichrist*’ de Denise Lopes Duarte Guimarães (2010), dado que a produção de Lars Von Trier foi dedicada ao diretor russo. Em seu estudo, a autora discute o filme através de suas aproximações e apropriações com as obras de Hieronymus Bosch, John Everett Millais e Edvard Munch. Tadeu Capistrano (2010), em ‘O cinema entre espectros e ruínas: Tarkovski, a imagem e a resistência’, examina *Solaris* e *Stalker*, e discute uma possível instabilidade do cinema diante de regimes de poder que emergiram nos anos setenta e suas mutações no presente. O autor relaciona o oceano de *Solaris* e a zona de *Stalker* à concepção da imagem feita por Tarkovski, como uma força temporal fora de controle, capaz de evocar espectros, memórias e desejos, e que permite pensar o cinema e suas tentativas de resistência às constrições da sociedade do espetáculo.

Adalberto Müller (2014), em ‘Ambiências do sagrado no cinema de Andrei Tarkovski’, oferece sua primeira aproximação ao cinema do diretor russo – que será consolidada com o ‘Dossiê Tarkovski’ para a revista *Cult*, em 2016. Nele, Müller vale-se de Gumbrecht para refletir sobre de onde vem o discurso místico que emerge da filmografia de Tarkovski e aponta para as marcas que atravessam sua obra. Aline Lisboa e Silva (2015), com ‘A montagem de correspondências em obras de Kieslowski e Tarkovsky’, discute a montagem aberta a partir de *A dupla vida de Véronique* e *O espelho*. Acerca da obra de Tarkovski, a autora tenta alcançar a relação criada para não se estabelecer um reconhecimento da época, o que, segundo sua perspectiva, promove no público algum estranhamento diante da correspondência de planos.

Ainda, destaca-se o texto de India Mara Martins (2013), ‘Efeitos visuais e a criação de atmosferas no audiovisual contemporâneo’, publicado nos anais do XVI

Encontro da SOCINE, nos qual a autora discute a criação de atmosferas a partir do trabalho de Inês Gil (2005). Martins busca entender a função dos efeitos visuais dentro da linguagem cinematográfica, no contexto da tecnologia digital e dos novos paradigmas que ela impõe, investigando seu potencial para a criação de atmosferas, em determinados excertos fílmicos, que foram exemplificadas em suas análises.

Nos anais da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (INTERCOM), ressaltam-se duas publicações que se debruçam sobre o silêncio cinematográfico e outras duas que discutem a obra de Andrei Tarkovski. Em ‘Silêncio, Sons e Facas: A Experiência Sonora de Alfred Hitchcock em *Chantagem e Confissão*’, Jonathan Estevam Marinho (2012) expõe uma obra que trafega na transição efetuada pela inserção sistemática de som aos filmes. Seu interesse concentra-se na relação imagem-som no filme, discorrendo sobre a configuração sonora. ‘Breve ensaio sobre os constructos de silêncio no audiovisual’, de Magda Rosí Ruschel e Cybeli Almeida Moraes (2015), discute o silêncio como experiência e como constructo formatado e presente nas técnicas e nas imagens audiovisuais, entendendo uma definição de silêncio para além da ausência total de som, ou de uma ausência premeditada de som. Na percepção das autoras, os constructos de silêncio mantêm-se em atualização no audiovisual, este sempre em passagem.

Gabriel Brisola da Cunha (2010a), em ‘Uma certa vocação do cinema: o realismo entre o tempo e a plástica da imagem no cinema de Andrei Tarkovski’, explora o conceito de tempo de André Bazin e suas relações com a linguagem do realismo no cinema e as implicações da plástica da imagem de Bazin para apresentar a obra de Tarkovski. No artigo ‘Realismo e Impressionismo: diálogos entre o espectador e o autor de cinema – a via de Andrei Tarkovski’, Cunha (2010b) investiga os mecanismos destas manifestações ao explorar as experiências do espectador na fruição fílmica, tendo, nas reflexões de Tarkovski, um dos principais referenciais teóricos para sua discussão.

Dentre o material que pode ser consultado, realça-se o texto de Juciane dos Santos Cavalheiro, ‘A voz e o silêncio em 4’33”, de John Cage’, apresentado no Congresso de Leitura do Brasil, em 2007. Nele, a autora recorda da multiplicidade de sons contidos no silêncio intencionado pela peça de Cage, fazendo com que o espectador torne-se ‘cocriador’ da obra. Para Cavalheiro (2007), tal situação permite entender o silêncio não mais como sinônimo de nada, mas como instância primeira, fonte e origem da palavra, porque ele comporta, potencialmente, todos os sons

possíveis, por outro lado, ele também pode ser compreendido como elemento significante como função expressiva.

1.3 Teses e dissertações

Dentre os trabalhos que se ocuparam das temáticas de interesse desta tese, nas diversas áreas do conhecimento, salientam-se, cronologicamente, alguns exemplos.

Na dissertação ‘Som no cinema, silêncio nos filmes; o inexplorado e o inaudito’, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF), Fernando Morais da Costa (2003) discute o silêncio como elemento componente da trilha sonora, buscando resgatar os processos de combinação entre imagens e sons no cinema, e dedica-se ao som na teoria clássica do cinema e sua conquista como novo campo de estudo para o meio acadêmico.

Em ‘A dimensão do silêncio no cinema de Valerio Zurlini’, tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo (USP) por Célia Regina Cavalheiro (2008), a autora discute *Dois Destinos* e *A Primeira Noite de Tranquilidade*, longas-metragens de Zurlino, elegendo o silêncio como objeto central em sua abordagem. Sua observação ocorre através de pausas, elipses e silêncios entre as imagens, tendo como objetivo apanhar traços da obra do diretor, elevando este ao primeiro plano das questões cinematográficas que o cercam.

Em ‘Os impasses da interpretação o papel do silêncio na recepção da obra poética de Mallarmé e da pintura de Cézanne’, tese de Olga Donata Guerizoli Kempinska (2008), defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC-RIO, a autora propõe deslocar o estudo da questão do silêncio na obra de arte para o âmbito da estética da recepção, buscando ver no silêncio um não dito, um lugar excepcionalmente difícil de ser preenchido. Com isso, a pesquisadora busca fazer ver o silêncio como um lugar vazio aporético, um lugar de encontro daquelas interpretações opostas que se manifestam na história da recepção das obras em que são analisadas.

Na dissertação de Hugo Leonardo Castilhos dos Reis (2013), ‘Sobre a luz e o silêncio: o plano de longa duração e a dinâmica do som no cinema de Carlos Reygadas’, o pesquisador discute as relações entre o som e os planos de longa duração em exemplos da obra de Reygadas, através dos estudos de David Bordwell e das categorias e pressupostos de Michel Chion.

Fabio Raddi Uchôa (2013), em ‘Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967-83)’, tese defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo, examina exemplos da filmografia de Ozualdo Candeias a partir de seu contato com o Cinema Marginal e com o cinema da Boca do Lixo. Em três momentos, o autor detém-se sobre a obra do cineasta paulista e revela aspectos que fazem deste um cinema emudecido.

João Henrique Tellaroli Terezani (2014), em ‘Ouvindo “vazios”: o silêncio em *A erva do rato* e *Cleópatra* de Júlio Bressane’, dissertação apresentada Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos, interessa-se pelas questões do silêncio na sala de projeção, valendo-se, sobretudo, de Paul Théberge e Fernando Morais da Costa. No segundo momento, com as discussões do silêncio enfrentadas, o autor lança-se em busca de um modelo de análise para o exame do silêncio em exemplos da obra de Bressane. O esforço de Terezani visa ratificá-lo como elemento narrativo cinematográfico que, segundo ele, ainda não teve a devida atenção nos estudos cinematográficos, possivelmente devido a uma surdez causada pela explosão ruidosa do século XX.

No que se refere à obra de Andrei Tarkovski, o trabalho de maior fôlego é a tese de doutorado de Neide Jallageas (2007), ‘Estratégias de construção no cinema de Andrei Tarkovski: a perspectiva inversa como procedimento’, apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), na qual a autora discute exemplos da filmografia do diretor à luz da perspectiva inversa de Pável Floriênski, buscando demonstrar como modelos associativos dinamizaram a construção do cinema de Tarkovski, tendo a perspectiva inversa como procedimento, contrapondo-se aos modelos vigentes no realismo socialista. É dado destaque aos comentários dedicados a sete filmes de Tarkovski: *A Infância de Ivan*, *Andrei Rublev*, *Solaris*, *O Espelho*, *Stalker*, *Nostalgia* e *O Sacrifício*.

Para além deste texto, faz-se necessário mencionar as contribuições propiciadas por outros pesquisadores, como a dissertação ‘*Solaris* e *Stalker*: aplicação de uma poética da leitura na área transicional de jogo entre filme-espectador’, de Egle Muller Spinelli (2000), na qual a autora busca posicionar o espectador como o sujeito que realiza uma poética de leitura em uma área transicional, localizada entre ele e o filme. Para tanto, Spinelli (2000) invoca conceitos advindos da estética e da teoria dos jogos, buscando os sentidos que emergem da posição ativa do espectador frente ao filme.

Santiago Júnior (2005), em ‘O horizonte de sagrado na obra do cineasta russo Andrey Tarkovsky: o caso Andrey Rublev’, dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da UNICAMP, propõe-se a identificar o impulso criador do cineasta russo por meio de uma chave interpretativa que ele denomina ‘horizonte do sagrado’.

Em ‘Por uma teologia da imagem em movimento: uma troca de olhar com o cinema a partir da obra de Andrei A. Tarkovski, no horizonte da teologia de Paul Tillich’, tese defendida junto a Escola Superior de Teologia por Joe Marçal Gonçalves (2006), o autor põe-se a observar a obra de Tarkovski através da perspectiva da recepção estética-teológica e ocupa-se da experiência de recepção estética, afirmando o valor heurístico do cinema para a teologia como experiência de crise do olhar e, ao mesmo tempo, de olhar criativo e autotranscendente.

André Dornelles Pares (2009), em ‘Através da imagem: Tarkovski, da Vinci e a comunicação imagética no âmbito da midiatização’, dissertação defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), elege exemplos de Tarkovski para discutir os modos para um suposto predomínio da imagem como meio utilizado para comunicação na contemporaneidade. Uma das principais contribuições do trabalho extrai-se da conclusão, que expõe que a expressão imagética com efeito de real garantiria mais a posição enunciativa de quem representa algo através da imagem especular do que autenticaria aquilo que mostra.

Na dissertação ‘Tradução intersemiótica como poética das relações: interfaces entre poesia e cinema em *Stalker* de Tarkovski’, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, Fabrícia Silva Dantas (2011) analisa como *Stalker* estabelece um diálogo com a literatura e observa sua poesia através do prisma da tradução intersemiótica. Antonio Dante Rodrigues Acosta (2012), em ‘Nostalgia e memória em Andrei Tarkovski’, dissertação defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, discute o tempo e a memória desenvolvidos a partir de fragmentos da vida de Gorchakov, protagonista de *Nostalgia* de Tarkovski. O pensamento do autor é acompanhado por Frances Yates e por escritos do próprio diretor.

Ludymylla Lucena (2013), em ‘O fluxo do tempo: uma investigação sobre as imagens temporais em Andrei Tarkovski’, dissertação defendida junto ao Programa de

Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto, busca aproximar a obra do diretor das ideias formuladas por Gilles Deleuze em *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo*. A autora investiga, a partir da análise de sequências e cenas, a forma como os procedimentos cinematográficos utilizados pelo realizador russo, que priorizam a integridade do plano em detrimento à montagem, materializam uma imagem ao mesmo tempo presente e passada, real e imaginária, atual e virtual, conforme ela identifica.

Isabel Almeida Marinho do Rêgo (2015), em ‘Universo de *Solaris* revisitado: outras experiências de mundo são possíveis’, tese defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, concentra seus esforços nos espaços cinematográficos criados pelos diretores Steven Soderbergh e Andrei Tarkovski, inspirados no universo proposto pelo romance de Stanislaw Lem, e visa a uma aproximação entre a experiência estética e a ficção científica.

APÊNDICE B – Ficha técnica dos longas-metragens de Andrei Tarkovski³⁸

1 *hanovii Detstvo* (A infância de Ivan, 1962)

Direção: Andrei Tarkovski; argumento: do conto *Ivan* de Vladimir Bogomolov; roteiro: Michail Papava, Vladimir Bogomolov; fotografia (BN): Vadim Yusov; música: Viaceslav Ovcínnikov; som: I. Zelenkova; montagem: L. Feiginova; cenografia: Evgeni Cernaiev; intérpretes: Kolya [Nikolai Burlyaev] (Ivan), Valentin Zubkov (Kholin), Evgeni Jarikov (Galcev), Stepan Krylov (Katasonov), Nikolai Grinko (Griaznov), Dmitri Miliutenko (o velho), Valentina Maliavina (Macha), Irmã Tarkovskaia (mãe de Ivan), Andrei Konchalovski (soldado de óculos), Ivan Savkin, V. Marenkov, Vera Mituric; produção: Mosfilm; diretor da produção: G. Kuznecov; duração: 95 min.

2 *Andrei Rubliov* (Andrei Rublev, 1966)

Direção: Andrei Tarkovski. Roteiro: Andrei Tarkovski; Andrei Michalkov-Konchalovski; fotografia (BN e Sovcolor, Scope): Vadim Yusov; música: Viaceslav Ovcínnikov; som: I. Zelenkova; montagem: L. Feiginova, T. Egoryceva, O. Chevkenenko; cenografia: Evgeni Cerniaev (com a colaboração de I. Novoderejkin, S. Voronkov); roupas: L. Novi, M. Abar-Baranovskaia; maquilagem: V. Rudina, M. Aliautdinov, S. Barsukov; intérpretes: Anatoli Solonitsyn (Andrei Rublev), Ivan Lapikov (Kirill), Nikolai Grinko (Daniil Ciorny), Nikolai Sergeev (Feofan Grek), Irmã Rauch [Tarkovskaia] (a boba), Nikolai Burlyaev (Boriska), Yuri Nazarov (o Grande Príncipe e o Príncipe Menor), Roland Bykov (o saltimbanco), Yuri Nikulin (Patrikey), Michail Kononov (Fomka), Stepan Krylov (o fabricante de sinos), Sos Sarkisian (Cristo), Bolot Beichenaliev (o cão tártaro), N. Grabbe, B. Matysik, A. Obuchov, Volodia Titov, N. Glazkov, K. Alexandrov, S. Bardin, I. Bykov, G. Borisovski, V. Vasilev, Z. Vorkul, A. Titov, V. Volkov, I. Mirochnicenko, T. Ogorodnikova; produção: Mosfilm (Grupo Artístico dos Escritores e Cineastas); diretor da produção: T. Ogorodnikova; duração: 190 min; data da execução: 1966; primeira apresentação: 1969 (Festival de Cannes), 1971 (URSS).

3 *Soliaris* (Solaris, 1972)

³⁸ As informações apresentadas foram obtidas em *Esculpir o tempo* (TARKOVSKI, 1998, p. 293-296). A grafia e tradução são fidedignas do texto referencial.

Direção: Andrei Tarkovski; argumento: do romance homônimo de Stanislaw Lem; roteiro: Andrei Tarkovski, Fridrich Gorenchtein; fotografia: (Sovcolor, Scope): Vadim Yusov; música: Eduard Artemev (e o *Prelúdio coral em lá menor* de Johann Sebastian Bach); cenografia: Michail Romadin; intérpretes: Donatas Banionis (Kris Kelvin), Natalia Bondarchuk (Hari), Yuri Yarvet (Snout), Anatoli Yarvet (Snout), Anatoli Solonitsyn (Sartorius), Vladislav Dvorjecki (Burton), Nikolai Grinko (o pai), Sos Sarkisian (Gibarian); produção: Mosfilm; duração (edição original): 165 min (na Itália: 115 min).

4 *Zerkalo* (O espelho, 1974)

Direção: Andrei Tarkovski; argumento e roteiro: Andrei Tarkovski, Alexander Míсарin; poemas de Arseni Tarkovski lidos por Innokenti Smoktunovski (na versão italiana por Romolo Valli); fotografia: (Sovcolor Pergolesi, Purcell); som: Semion Litvinov; montagem: L. Feiginova; cenografia: Nikolai Dvigubski; roupas: N. Fomina; maquilagem: V. Rudina; intérpretes: Margarita Terekhova (a mãe/Natalia), Filipp Yankovski (Alexei com cinco anos), Oleg Yankovski (o pai), Ignat Danilcev (Ignat/Alexei com doze anos), Anatoli Solonitsyn (o desconhecido), Nikolai Grinko (chefe da seção da tipografia), Alia Demidova (Liza), Yuri Nazarov (o instrutor militar), L. Tarkovskaia (a mãe, quando velha), T. Ogorodnikova, Yuri Sventikov, T. Revchetnikova, E. dei Bosque, L. Correcher, A. Gutierrez, D. Garcia, T. Pames, Teresa e Tatiana dei Bosque; produção: Mosfilm (Quarto Grupo Artístico); diretor da produção: E. Vaisberg; duração: 105 min.

5 *Stalker* (1979)

Direção: Andrei Tarkovski; argumento: do conto *Piquenique às margens da estrada* de Arkadi e Boris Strugacki; roteiro: Arkadi e Boris Strugacki; fotografia: Alexander Kniajinski; música: Eduard Artemev (e trechos do *Bolero* de Ravel e da *Nona Sinfonia* de Beethoven); som: V. Sarun; montagem: L. Feiginova; cenografia: A. Merkulov; roupas: N. Fomina; maquilagem: V. Lvova; poemas de Fiodor Tiutcev e Arseniy Tarkovski; intérpretes: Alexander Kaidanovski (Stalker), Anatoli Solonitsyn (o escritor), Nikolai Grinko (o cientista), Alisa Freindlich (a mulher do Stalker), Natacha Abramova (a filha), F. Jurna, E. Kostin, R. Rendi; produção: Mosfilm (Segundo Grupo Artístico); diretor da produção: L. Tarkovskaia; duração: 161 min.

6 *Nostalghia* (Nostalgia, 1983)

Direção: Andrei Tarkovski; argumento e roteiro: Andrei Tarkovski, Tonino Guerra; fotografia (Technicolor): Giuseppe Lanei; música: trechos de Debussy, Verdi, Wagner, Beethoven; som: Remo Ugolinelli; montagem: Erminia Mavarei, Amedeo Salfa; cenografia: Andréa Crisanti, Lina Nerli Taviani; maquilagem: Giulio Mastrantonio; intérpretes: Oleg Yankovski (Andrei Gorchakov), Erland Josephson [voz de Sérgio Fiorentini] (Domenico), Domiziana Giordano [voz de Lia Tanzi] (Eugenia), Patrizia Terreno (mulher de Gorchakov), Milena Vukotic (mulher na piscina de Bagno Vignoni), Laura de Marchi, Delia Boccardo (mulher de Domenico), Raffaele Di Mario, Rater Furlan, Livio Galassi, Elena Magoia, Piero Vida; produção: Rai 2 TV — Sovin Film (Itália — URSS), realizada por Renzo Rossellini e Manolo Bolognini para Opera Film Produzione; diretor da produção: Francesco Casati; duração: 130 min.

7 *Offret* (O sacrifício, 1986)

Direção, argumento e roteiro: Andrei Tarkovski; fotografia (Eastmancolor): Sven Nykvist; música: Johann Sebastian Bach (de *Paixão segundo Mateus*), música instrumental japonesa (flauta Shuso Watazumido), cantos tradicionais dos pastores suecos; som e mixagem: Owe Svensson, Bosse Persson; montagem: Andrei Tarkovski, Michal Leszczyłowski; conselheiro técnico: Henri Colpi; cenografia: Anna Asp; roupas: Inger Pehrsson; intérpretes: Erland Josephson (Alexander), Susan Fleetwood (Adelaide), Valérie Mairesse (Julia), Allan Edwall (Otto), Gúdrun Gísladóttir (Maria), Sven Wollter (Viktor), Filippa Franzén (Marta), Tommy Kjellqvist (o garoto). Per Kállman, Tommy Nordhal (enfermeiros); produção: Instituto Sueco do Filme de Stocolmo/Argos Film S.A. (Paris), em colaboração com Film Four International (londres), Josephson & Nykvist HB, Sveriges Telev/SVT2, Sandrew Film & Theater AB com a participação do Ministério Francês da Cultura; duração: 145 min; diretor da produção: Katinka Farago.