ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FABIO A. M. de SOUSA

Em abismo: os diversos níveis de realidade empregados no cinema através da estrutura em abismo.

São Paulo, 2013

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FABIO A. M. de SOUSA

Em abismo: os diversos níveis de realidade empregados no cinema através da estrutura em abismo.

Dissertação apresentada como requisito para obtenção de título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Orientador:
Prof. Dr. Almir Antonio Rosa

São Paulo, 2013

Nome: SOUSA, Fabio A.

Título: Em abismo: os diversos níveis de realidade empregados no cinema através da estrutura em abismo.

Dissertação apresentada como requisito
para obtenção de título de Mestre em
Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

RESUMO

Esse trabalho tem como objetivo discutir filmes em que a realidade é vista como um conceito subjetivo de tempo e espaço. A linguagem cinematográfica pode dar luz a uma realidade múltipla, a estrutura em abismo é um meio para isso. As *Horas*, *Espelho* e *Sans Soleil*, três filmes de diferentes épocas e estilos, nos permitirão analisar esse tipo de narrativa com múltiplos níveis de realidade e perceber como nuances predominantemente abstratas encontram corpo na tela de cinema.

Palavras-chave: cinema, abismo, consciência, memória, realidade

ABSTRACT

This paper aims to discuss feature films in which reality is viewed as a subjective concept of time and space. The cinematographic language is able to show a multiple reality, the *mis en abyme* is a way for that. *The Hours*, *Mirror* and *Sans Soleil*, three films from different generations and styles, allow us to analyze this type of narrative with multiple levels of reality and realize how hues predominantly abstract could reach the screen.

Keywords: cinema, abyss, consciousness, memory, reality

Sumário

Capítulo I - Introdução.....	9
1. O conceito de estrutura em abismo	9
2. Espelhos.....	13
3. Abismos.....	18
4. O cinema como construtor de realidades.....	23
Capítulo II - "As Horas" - a consciência em abismo.....	27
1. As horas do dia.....	27
2. O tempo interior.....	31
3. A subjetividade do artista e a necessidade de sublimar	39
4. A literatura e o cinema	49
Capítulo III: "Espelho" - a memória em abismo	52
1. Traumas e gerações.....	52
2. Realidade. Realidades.....	57
3. Zonas de representação	62
4. O tempo como assinatura do artista.....	69
Capítulo IV: "Sans Soleil" - a História em abismo	77
1. O ensaio e a memória.....	77
2. A vertigem da História e da cultura.....	84
3. A espiral do tempo e as novas tecnologias	88
4. A trilha sonora em abismo.....	93
5. A última carta?	99
Capítulo V - Conclusão	102
Bibliografia.....	108

Índice de Figuras

<i>Figura 1: "O Casal Arnolfini" (1434), Jan Van Eyck.....</i>	<i>11</i>
<i>Figura 2 : detalhe do quadro "O Casal Arnolfini"</i>	<i>12</i>
<i>Figura 3: "Las Meninas" (1656), de Diego Velázquez</i>	<i>14</i>
<i>Figura 4: "O Andarilho Sobre o Mar de Neblina" (1818), Caspar David Friedrich.....</i>	<i>18</i>
<i>Figura 5 "Relatividade" (1953), Escher.....</i>	<i>26</i>
<i>Figura 6: montagem a partir de frames do filme "As Horas" com Virgínia Woolf (Nicole Kidman), Clarissa Vaughan (Meryl Streep) e Laura Brown (Juliane Moore)</i>	<i>28</i>
<i>Figura 7: remontagem feita a partir da montagem de frames do filme "As Horas" no site http://thefilmexperience.net/blog/2011/5/15/may-flowers-the-hours.html</i>	<i>29</i>
<i>Figura 8: montagem feita a partir de frames do filme "As Horas".....</i>	<i>30</i>
<i>Figure 9: montagem de frames do filme "As Horas" no site http://thefilmexperience.net/blog/2013/1/18/breakfast-with-clarissa-virginia-and-laura.html</i>	<i>30</i>
<i>Figura 10: remontagem feita a partir da montagem de frames do filme "As Horas" no site http://www.fanpop.com/clubs/the-hours/images/24329051/title/hours-fanart</i>	<i>34</i>
<i>Figura 11: frame de "As Horas" com o enterro do pássaro</i>	<i>42</i>
<i>Figura 12: frame de "Gritos e sussuros" (1972), de Ingmar Bergman.....</i>	<i>47</i>
<i>Figura 13: frames de "As horas" com os personagens de Virgínia Woolf e Richard.</i>	<i>48</i>
<i>Figura 14: frames de "As horas", o personagem Richard em diferentes épocas</i>	<i>48</i>
<i>Figura 15: montagem feita a partir de frames de "As Horas"</i>	<i>50</i>
<i>Figura 16: montagem feita a partir de frames de "As Horas"</i>	<i>50</i>
<i>Figura 17: montagem feita a partir de frames de "As Horas"</i>	<i>51</i>
<i>Figura 18: Frame do plano inicial de "Espelho"</i>	<i>53</i>
<i>Figure 19: frame de "Espelho" retratando o incêndio</i>	<i>54</i>
<i>Figura 20: frame de "Espelho" com a garota ruiva</i>	<i>55</i>
<i>Figura 21: frame de "Espelho"</i>	<i>62</i>
<i>Figura 22: montagem a partir de frames de "Espelho"</i>	<i>63</i>
<i>Figura 23: montagem a partir de frames de "Espelho"</i>	<i>64</i>
<i>Figura 24: frame de "Espelho"</i>	<i>65</i>
<i>Figure 25: frame do filme "Solaris" (1972), de Andrei Tarkovski</i>	<i>66</i>
<i>Figure 26: frame de "Stalker" (1979), de Andrei Tarkovski</i>	<i>68</i>
<i>Figura 27: montagem de frames do plano final de "Espelho".....</i>	<i>70</i>

<i>Figura 28: frame de "Espelho" com o garoto Ignat</i>	71
<i>Figure 29: frame de "Espelho" com a mãe de Aleksei já idosa</i>	72
<i>Figura 30: polaroid com auto-retrato de Andrei Tarkovski</i>	73
<i>Figura 31: frame da parte final de "Espelho"</i>	74
<i>Figura 32: Andrei Tarkovski durante filmagem de "Espelho" http://l-aquoiboniste.blogspot.com.br/2011/04/birds-of-feather.html</i>	75
<i>Figura 33: frame da abertura de "Sains Soleil"</i>	79
<i>Figura 34: frame de "Sains Soleil" com porta aviões</i>	80
<i>Figura 35: montagem a partir de frames de "Sans Soleil" com gatos</i>	83
<i>Figura 36: frames de "Sans Soleil"</i>	86
<i>Figura 37: frame de "La jetée" (1962), Chris Marker</i>	88
<i>Figura 38: frame do filme "Vertigo", de Alfred Hitchcock</i>	90
<i>Figura 39: fragmento da montagem de frames de "Vertigo" como ilustração do artigo http://www.filmquarterly.org/2008/12/vertigo/</i>	91
<i>Figura 40: montagem de frames da sequência do barco de "Sans Soleil"</i>	95
<i>Figura 41: frames de "Sans Soleil" retratando festas populares no Japão e na África</i>	96
<i>Figura 42: frame do final do filme "Sans Soleil"</i>	100
<i>Figure 43: frame de "Sans Soleil" com imagens da tv japonesa</i>	100
<i>Figura 44: montagem de frames do filme "Sans Soleil"</i>	101

Capítulo I - Introdução

O presente trabalho partirá do conceito de *mis en abyme*, preconizado pelo jornalista e escritor francês André Gide, para discutir procedimentos artísticos em que diversos níveis de realidade são entrepostos, "abismados", "espelhados". A realidade da narrativa se subdivide em camadas, exigindo assim uma participação efetiva do espectador na tentativa de compreender o conteúdo a partir da forma não tão clara. O próprio conceito de realidade será debatido ao longo do trabalho, com especial atenção ao fato de ser o discurso cinematográfico um construtor de realidades.

Pretendo mostrar neste capítulo como esse tipo de estrutura em abismo está presente em diversas manifestações artísticas e como permite uma maior complexidade do drama narrado, sendo também um exercício claro de subjetividade.

1. O conceito de estrutura em abismo

Um sonho dentro de um sonho. Uma matrioska - a boneca russa, de cujo interior saem outras bonecas. Estar posicionado entre dois espelhos. A água que esvai pelo ralo da pia do banheiro. Imagens que ilustram o que o escritor e ensaísta francês André Gide conceituou, em 1891, como *mis en abyme*, em português algo como "posto em abismo", mas que ficou conhecido como narrativa em abismo ou estrutura em abismo.

O conceito de *mis en abyme* é tido frequentemente pela existência de uma narrativa dentro de outra e tem como exemplos clássicos a peça "Hamlet", de William Shakespeare, devido à peça de teatro realizada por Hamlet reproduzindo o assassinato do pai; e o quadro "Las Meninas", de Diego Velázquez, em que o pintor pinta a si mesmo pintando o quadro e trazendo uma nova dimensão à obra.

Lucien Dällenbach é autor do livro "*Le récit spéculaire*", considerado como um tratado definitivo sobre a estrutura em abismo - cabe ressaltar que é bastante

restrita a bibliografia específica do tema. Dällenbach parte do conceito de Gide, do qual tem algumas ressalvas, para ampliá-lo em outros caminhos. Analisemos o conceito inaugural, proposto por André Gide. Segue a publicação do *Journal*:

Parece-me interessante que o fato de que uma obra de arte apareça assim trasladada, na mesma escala dos personagens, o próprio autor desta obra. Nada esclarece mais, nem determina com maior certeza as proporções do conjunto. Desta maneira, em certos quadros de Memling ou de Quenting Matzys, um pequeno espelho convexo e sombrio reflete, a sua vez, o interior do lugar em que se dá a cena pintada. Desta maneira, em "Las Meninas" de Velásquez (mesmo que de modo algo diferente). Por último, dentro da literatura, em "Hamlet", a cena da comédia; e também em muitas outras peças. Em "Wilhem Meister", as cenas das marionetes ou da festa no castelo. En "A queda da casa de Usher", a leitura que fazem para Roderick, etc. Nenhum desses exemplos é absolutamente adequado. Muito mais seria, muito melhor expressaria o que quis dizer nos meus "Cahiers", no meu "Narcise" e em "La Tentative", a comparação com o procedimento heráldico que consiste em colocar, dentro do primeiro, um segundo *en abyme*. (GIDE apud DÄLLENBACH, 1991, p. 41, tradução do autor)¹

Gide deu o nome de *mis en abyme* a todo enclave que mantenha relações de semelhança com a obra de que faz parte. Lucien Dällenbach inicia seu estudo destacando duas características básicas: a de que a obra se refere a si mesma, sendo a *mis en abyme* uma modalidade de reflexo; e a propriedade de ressaltar a inteligibilidade e a estrutura formal da obra. A partir disso, o autor francês chama a atenção para a conexão com a figura do espelho e começa sua análise com exemplos pictóricos, mais precisamente com Van Eyck.

¹ GIDE, André. *Journal 1889-1939* (Paris: Gallimard, 1948).

"Me complace no poco el hecho de que una obra de arte aparezca así trasladado, a escala de los personajes, el propio sujeto de esta obra. Nada lo aclara mejor, ni determina con mayor certidumbre las proporciones del conjunto. Así, en ciertos cuadros de Memling o de Quenting Matzys, un espejito convexo y sombrío refleja, a su vez, el interior de la estancia en que desarrolla la escena pintada. Así en "Las Meninas" de Velázquez (aunque de modo algo diferente). Por último, dentro de la literatura, en "Hamlet", la escena de la comedia; y también en otras muchas obras. En "Wilhem Meister", las escenas de las marionetas o de fiesta en el castillo. En "La caída de la casa de Usher", la lectura que le hacen a Roderick, etc. Ninguno de estos ejemplos es absolutamente adecuado. Mucho más lo sería, mucho mejor expresaría lo que quise decir en mis "Cahiers", en mi "Narcise" y en "La Tentative", la comparación con el procedimiento heráldico consistente en colocar, dentro del primero, un segundo en abyme."

Figura 1: "O Casal Arnolfini" (1434), Jan Van Eyck

Dällenbach propõe algo que servirá de base para esse trabalho. A estrutura em abismo funciona tal qual um jogo de espelhos. Conforme o posicionamento dos espelhos ao nosso redor podemos ver simultaneamente diferentes estratos da realidade que não veríamos sem esse artifício, como ver ao mesmo tempo o que está a frente e o que está detrás de nós, ou mesmo contemplar-nos de perfil com o auxílio de uma combinação de espelhos. Por essa razão, nesse trabalho chamaremos a estrutura em abismo também de relato espelhado, como definiu

Dällenbach, ou igualmente de estrutura espelhada. A razão do termo estrutura é simples, qualquer relato, literário ou cinematográfico, obrigatoriamente deve valer-se de uma estrutura de disposição dos núcleos argumentais, conforme a maneira em que estejam posicionados, diferente será sua recepção pelo espectador, leitor.

Analisemos o que diz Dällenbach do quadro de Van Eyck:

No célebre "O casal Arnolfini", o invisível se faz igualmente visível por mediação do mesmo subterfúgio (o espelho). Mas, aqui, o artifício resulta ainda mais refinado, porque o pequeno espelho convexo pendurado na parede do fundo nos permite perceber, entre os dois cônjuges, outros personagens que permanecem na entrada do lugar e que só os noivos podem ter diante dos olhos: os convidados do casamento, entre os quais - se damos crédito à famosa inscrição sobre o objeto: «Johannes de eyck fuit hic» - se incluía o próprio pintor. (DÄLLENBACH: 1991, p. 41, tradução do autor) ²

Figura 2 : detalhe do quadro "O Casal Arnolfini"

² DÄLLENBACH, Lucien. El relato especular. Madrid: Visor, 1991.

En el célebre Matrimonio Arnolfini, lo invisible se hace igualmente visible por mediación del mismo subterfugio (el espejo). Pero, aquí, el artifício resulta todavía más refinado, porque el espejito convexo que cuelga de la pared del fondo nos permite percibir, entre los dos cónyuges, unos personajes que permanecen en el umbral de la estancia y que sólo los novios pueden tener delante de los ojos: los invitados a la boda, entre los cuales - si damos crédito a la conocida inscripción que hay encima de la bruja: «Johannes de eyck fuit hic» - se contaba el propio pintor.

2. Espelhos

Assim vemos que os espelhos, essas superfícies capazes de refletir a radiação luminosa incidente, podem adquirir nuances mais abrangentes. Em "Sobre os espelhos", Umberto Eco dedicou um artigo completo ao fenômeno. Eco encontra similaridades entre o fenômeno espelho e a ficção como tal. Os espelhos, pela capacidade de nos permitir ver algo a mais do que alcançaríamos com nossa visão pura, acabam refletindo a própria natureza da estrutura abismal e representa uma maneira peculiar de observação do universo e de nós mesmos.

Também os espelhos *en abyme* dos barbeiros desempenham uma função intrusiva. A magia dos espelhos consiste em que sua abrangência-intrusão não só permita olhar melhor o mundo, senão também olhar a nós mesmos tal como vistos pelos demais: trata-se de uma experiência única e a espécie não conhece outras semelhantes. (ECO, 2012, p. 22-23, tradução do autor) ³

Avancemos com outro tipo de efeito causado pela combinação de dois espelhos e que se tornou o exemplo mais clássico de estrutura em abismo: "*Las meninas*" de Velásquez.

³ ECO, Umberto. De los espejos. In "De los espejos y otros ensayos" Debolsillo, 2012. Barcelona.
"También los espejos *en abyme* de los barberos desempeñan una función intrusiva. La magia de los espejos consiste en que su extensividad - intrusividad no solo nos permite mirar mejor el mundo, sino también mirarnos a nosotros mismos tal como nos ven los demás: se trata de una experiencia única y la especie no conoce otras semejantes."

Figura 3: "Las Meninas" (1656), de Diego Velázquez

Nesse quadro, o espelho está colocado de frente, como em Van Eyck, mas se trata de um espelho plano, e combinado a outro, nos permitindo alcançar uma definição exemplar do *mis en abyme*.

... o de Velásquez se nega a brincar com as leis da perspectiva: sobre a tela se projetam os duplos perfeitos do rei e da rainha, situados na parte central do quadro. Ademais, mostrando as figuras que o pintor contempla, mas também, por mediação do espelho, as que contemplam o pintor, Velásquez estabelece uma reciprocidade de olhares que faz oscilar o interior e o exterior, obrigando a imagem a «sair de sua moldura», e, ao mesmo tempo, convidando os espectadores a entrar no quadro. (DÄLLENBACH, 1991, p. 18, tradução do autor)⁴

Segundo Eduardo Maia, cabe lembrar que na acepção de Gide, a característica principal é a refletividade, seja por semelhança ou mesmo por contraste. Ele cita Foucault ao analisar “Las Meninas”, de Diego Velásquez:

“para o filósofo, modelo e espectador invertem seu papel infinitamente, como num espetáculo de “jogos de olhares”, quer dizer, de referências e perspectivas. Está aí a estrutura abismal da obra, no sentido de que nosso olhar é posto em uma cadeia infinita de reflexos, levando-nos a questionar a realidade ou ilusão daquilo que presenciamos.” (MAIA, 2007)⁵

O efeito desse jogo ótico produzido pelos espelhos é a base desse trabalho para analisar esse tipo de procedimento artístico. Não à toa, o livro de Dällenbach sobre a *mis en abyme* se intitulou “*El relato especular*”. Para continuar a análise desses reflexos, tomemos novamente os ensinamentos de Umberto Eco. Segundo Eco, o espelho é um fenômeno não-umbral que desenha os limites entre o imaginário e o simbólico. Nos espelhos se convergiram a percepção, o pensamento e a consciência da própria subjetividade. Isso devido à experiência do espelho originar-se no próprio imaginário. Eco se apoia em Lacan para tratar do tema:

⁴ DÄLLENBACH, Lucien. *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991.

... el de Velásquez se niega a jugar con las leyes de la perspectiva: sobre la tela se proyectan los dobles perfectos del rey y de la reina, situados en la parte central del cuadro. Además, mostrando las figuras que ele pintor contempla, pero también, por mediación del espejo, las que lo contemplan a él, Velázquez establece una reciprocidad de miradas que hace oscilar el interior y el exterior, obligando a la imagen a «salir de su marco», y, al mismo tiempo, invitando a los espectadores a adentrarse en el cuadro.

⁵ MAIA, Eduardo Cesar. Um Olhar Sobre O Abismo: A estrutura abismal – mise en abyme – nas artes plásticas, no cinema e na literatura. *Revista Continente Multicultural*.
<http://www.cafecolombo.com.br/2007/07/24/um-olhar-sobre-o-abismo/>

O domínio imaginário do próprio corpo que permite a experiência do espelho é prematuro em relação ao domínio real: o "desenvolvimento não se produz senão na medida em que o sujeito se integra no sistema simbólico, se exercita nele, se afirma nele mediante o exercício de uma fala verdadeira. (LACAN apud ECO, 2012, p. 107, tradução do autor)⁶

Estamos diante então de algo entre a realidade e a ilusão, a imagem espelhada não é um duplo do objeto, mas sim um duplo do campo de estímulos ao qual se poderia aceder, se olhássemos o objeto e não seu reflexo.

Outro detalhe relevante que une a natureza do espelho com a natureza do discurso cinematográfico é que qualquer reflexo implica em um enquadre. O espelho, assim como a câmera, por si só já propõe um recorte da realidade. A estrutura em abismo na pintura proporcionaria maior abrangência da imagem, que transbordaria os limites do quadro. Basta tomar o exemplo do quadro de Velásquez, através do jogo de olhares propõe-se um amplo universo de imagens para fora da moldura. A obra de arte tem assim seus limites ampliados.

Deixando de lado os exemplos pictóricos e tomando como fonte de estudo a dramaturgia, podemos refletir sobre um jogo de espelhos menos literal e concreto, a partir de outro exemplo clássico de *mis en abyme*: "Hamlet".

William Shakespeare é conhecido por valer-se do artifício do duplo e da repetição em quase todas suas peças. Uma ação se reflete diretamente na outra ao longo da narrativa, situações se repetem em diferentes gerações, ou dois personagens se veem defrontados com uma mesma questão. Analisemos o próprio exemplo de "Hamlet", o príncipe Hamlet mata Polônio, pai de Laerte e Laerte passa a ter a mesma posição do príncipe em relação a Cláudio (assassino do rei), a do filho com desejo de vingar o pai.

⁶ LACAN, Jacques, *II Seminario, I*, Einaudi, Turín, 1978 (Trad. esp.: *El Seminario, I*, Paidós, Barcelona, 1981.) "El dominio imaginario del propio cuerpo que permite la experiencia del espejo es prematuro respecto al dominio real: el "desarrollo no se produce sino en la medida en que el sujeto se integra en el sistema simbólico, se ejerce en él, se afirma en él mediante el ejercicio de una habla verdadera"

Retomemos ao exemplo específico da *mis en abyme* existente na peça, mas precisamente na cena II, do terceiro ato. Quando Hamlet, com a ajuda de uma trupe de teatro, encena, com o rei Cláudio na plateia, um simulacro de sua própria história,

... duplicando o crime do rei e a infidelidade da rainha, a «obra dentro da obra» apresenta aos culpados um espelho acusador, «captura» por meio do simulacro a consciência de Cláudio, aporta ao escrupuloso Hamlet a prova irrefutável de que nenhum gênio maligno o tinha enganado e, por último, o incita a superar o sucedido, carregado de razão. (DÄLLENBACH, 1991, p. 19, tradução do autor)⁷

Hamlet é então o exemplo primordial da gênese do conceito de *mis en abyme*: a obra dentro da obra ou uma duplicação interior - conceito, no entanto, muito restrito para as diversas possibilidades do procedimento.

Nem sempre esse tipo de estrutura se dá de maneira tão óbvia e concreta como "a obra dentro da obra", os níveis de realidade podem se dar em diferentes tipos de aspectos, seja na consciência do personagem, na sociedade, no contraste entre aparência e realidade, em diferentes tratamentos do tempo. A análise desses diversos tipos de realidade é justamente o objeto desse trabalho e como o cinema soube transformar esses conceitos em sensações e em imagens. A partir do exemplo de Hamlet, analisemos o que nos fala Ítalo Calvino sobre os níveis de realidade da peça de Shakespeare:

No entanto, Hamlet, ao contrário, constitui uma espécie de curto-circuito ou vórtice que sorve os vários níveis de realidade e de cujas inconciliabilidades nasce o drama. Há o fantasma do pai de Hamlet com sua exigência de justiça, isto é, o nível dos valores arcaicos, das virtudes cavalheirescas com o seu código moral e as suas crenças sobrenaturais; há o nível que poderíamos chamar de "realista", entre aspas, do "podre na Dinamarca", isto é, da corte de Elsinore; e há o nível da interioridade de Hamlet, isto é, da consciência psicológica e intelectual moderna que é a grande novidade desse drama. Para manter juntos estes três níveis, Hamlet coloca-se por trás da máscara de um quarto, por trás de uma barreira lingüística que é a loucura simulada. Mas a loucura simulada provoca, como por indução, a loucura verdadeira, e o nível da loucura absorve e elimina

⁷ DÄLLENBACH, Lucien. El relato especular. "duplicando el crimen del rey y la infidelidad de la reina, la «obra dentro de la obra» presenta a los culpables un espejo acusador, «atrapa» por medio del simulacro la conciencia de Claudio, aporta al escrupuloso Hamlet la prueba irrefutable de que no lo ha engañado ningún genio maligno y, por último, lo incita a pasar a los hechos, cargado de razón."

um dos raros elementos positivos que ainda permanecia em campo, isto é, a graça de Ofélia. Também nesse drama tem-se o teatro no teatro, a representação dos atores, que constitui um nível de realidade em si, separado dos outros, mas que também interage sobre os outros. (CALVINO, 1978, tradução de Anselmo Pessoa Neto)⁸

3. Abismos

Antes de ampliar o conceito de *mis en abyme* e apresentar novas possibilidades do procedimento artístico, detenhamo-nos no próprio conceito de abismo.

Segundo o dicionário Aurélio, abismo significa "precipício profundo, profundidade insondável", ao mesmo tempo que pode significar "o que divide, separa profundamente" e também "o extremo, o último grau". Seus sinônimos podem se dar entre escuridão, mistério, profundidade. É possível que Gide tenha usado o termo abismo pela ideia de profundidade, já que essa espécie de desdobramento do relato não deixa seus limites perceptíveis. Mas que outros ensinamentos podemos trazer da ideia de abismo?

Figura 4: "O Andarilho Sobre o Mar de Neblina" (1818), Caspar David Friedrich

⁸ CALVINO, Ítalo. http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/agosto2007/textos/niveisliteratura.htm

Tomemos a famosa frase de Nietzsche: "Quem luta com monstros deve velar por que, ao fazê-lo, não se transforme também em monstro. E se tu olhares, durante muito tempo, para um abismo, o abismo também olha para dentro de ti." O que tem essa frase de comum ao drama de Hamlet? O que tem Hamlet em comum com o Andarilho sobre o mar de neblina, de Caspar David Friedrich? Talvez essa análise da obra de Nietzsche, nos ajude a perceber algumas coincidências:

A filosofia, para Nietzsche, é a expressão de um tipo de homem que tem em sua própria força, em sua coragem e em seu enfrentamento do medo, a causa primordial. Em Assim Falou Zaratustra, Nietzsche faz uso das imagens da águia e do abismo como ilustrativas do homem forte. A águia é aquela que olha o abismo sem medo, com arrogância, com um olhar desafiador porque traz o abismo dentro de si. A sua existência é a existência do abismo como o lugar de sua vida. (KARASEK, 2009, p. 805)⁹

Estamos novamente diante do abismo do insondável, do obscuro, dos temores que podem surgir do desconhecido ou das sombras que se revelam ao nosso redor, como acontece com Hamlet. Olhar para dentro do abismo, no sentido figurado, pode representar também um olhar interior, o que acredito ser a base do procedimento artístico da estrutura espelhada, uma maneira de conectar o espectador com algo muito arraigado dentro de si.

A repetição de uma mesma cena, de uma mesma situação, ou de personagens análogos gera diferentes pontos de vista sobre um mesmo tema e a possibilidade de perceber o mundo de outra maneira.

Dällenbach cita passagem da obra de C. E. Magny sobre os efeitos gerados por esse tipo de estrutura. Segundo ele,

não resulta difícil captar, por intuição, qual infinidade de espelhos paralelos, qual «espaço interior» introduz o procedimento no próprio cerne da obra (do mesmo modo, os decoradores de interior acodem ao jogo de espelhos para aumentar o interior dos cômodos muito pequenos), qual atração, qual vertigem metafísica, nos leva a nos inclinar sobre este universo de reflexos que se abrem de instante sob nossos pés; em poucas palavras: qual ilusão de mistério e de

⁹ KARASEK, Felipe Szyszka. A Sabedoria Trágica como conceito de Filosofia em Nietzsche. Pós-Graduação PUCRS, 2009. http://www.pucrs.br/edipucrs/IVmostra/IV_MOSTRA_PDF/Filosofia/72158-FELIPE_SZYSZKA_KARASEK.pdf

profundidade engendram, necessariamente, estas histórias cuja estrutura se situam «em abismo», segundo a palavra tão felizmente escolhida pelos peritos em heráldica. (MAGNY apud DÄLLENBACH, 1991, p.36, tradução do autor)¹⁰

Dällenbach trata também de uma passagem em "*Littérature et Significación*" de Todorov citando "As mil e uma noites":

Nenhuma interpolação tão perturbadora como a noite DCII, mágica entre as noites. Nessa noite, o rei escuta da boca da rainha sua própria história. Escute o princípio da história, que engloba todas as outras, e também - de monstruoso modo - a si mesma. O leitor é capaz de intuir as vastas possibilidades dessa interpolação, o perigo curioso? Que a rainha persista e o rei imóvel escutará para sempre a história truncada das "Mil e uma noites", agora infinita e circular... ¹¹ (TODOROV apud DÄLLENBACH, 1991, p. 201, tradução do autor)

Esse final citado por Todorov tem parentesco com o desfecho de "Cem anos de solidão", de Gabriel Garcia Márquez, em que Aureliano Babilônia ao chegar ao final dos pergaminhos de Melquíades, torna-se consciente de seu próprio destino, já que se vê personagem do que lê e descobre seu fim trágico e imediato, Macondo será coberta de areia. Aureliano Babilônia é mais um reflexo de uma estrutura de espelhos, uma repetição de um padrão familiar, um personagem abismal diante dos caprichos de uma natureza fractal.

¹⁰ MAGNY, Claude-Edmonde, Historia du roman français depuis 1918 (Paris: Editions du Seuil, págs 269-278

"no resulta difícil captar, por intuición, qué infinidad de espejos paralelos, qué «espacio interior» introduce este procedimiento en el propio seno de la obra (del mismo modo, los interioristas acuden al juego de espejos para agrandar el interior de las habitaciones demasiado pequeñas), qué atracción, qué vértigo metafísico nos lleva a inclinarnos sobre este universo de reflejos que se abre de pronto bajo nuestros pies; en pocas palabras: qué ilusión de misterio y de profundidad engendran, necesariamente, estas historias cuya estructura se sitúa «en abismo», según la palabra tan felizmente elegida por los expertos en heráldica."

¹¹ TODOROV, T. *Littérature et Significación* (París: Larousse, 1967), pág. 48.

"Ninguna interpolación tan perturbadora como la noche DCII, mágica entre las noches. En esa noche, el rey oye de boca de la reina su propia historia. Oye el principio de la historia, que abarca a todas las demás, y también - de monstruoso modo - a sí misma, ¿Intuye claramente el lector la vasta posibilidad de esa interpolación, el curioso peligro? Que la reina persista y el inmóvil rey oirá para siempre la trunca historia de Las mil y una noches, ahora infinita y circular..."

Servem como exemplo para a dimensão aberta pela sensação de abismo, de continuidade-descontinuidade e circularidade. Adianto impressões de Andrei Tarkovski, objeto do terceiro capítulo desse trabalho, que vão na mesma direção das citadas acima: "Quando o espectador ignora as razões que levaram o diretor a valer-se de um determinado procedimento, ele tende a crer na realidade do que está acontecendo na tela, a crer na vida que está sendo observada pelo artista" (TARKOVSKI, 1991, p. 131).

Dällenbach cita a lição extraída por Borges, que é ainda mais extrema e definitiva:

Por que nos inquieta que o mapa esteja inserido no mapa e "As mil e uma noites" no livro de "As mil e uma noites"? Por que nos inquieta que Dom Quixote seja leitor de Dom Quixote e Hamlet espectador de Hamlet? Acho ter me deparado com a causa: tais inversões sugerem que se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios. (BORGES apud DÄLLENBACH, 1991, p. 201, tradução do autor)¹²

Essa conclusão de Borges serve de detonante para discutir a estrutura em abismo pelo prisma da realidade, seus efeitos e suas variantes. Lucien Dällenbach, em seu *"El relato especular"*, é crítico ao conceito tal como concebido por Gide, provavelmente por ter mudado de ideia no trajeto. Rejeita simplesmente o conceito que diz que um relato se alimenta do outro, para propor conceitos mais paradoxais, direcionados ao infinito e não mais "a obra dentro da obra".

Dällenbach se apoiará em Magny e Lafille para definir três tipos de estrutura em abismo. Parte da ideia de que o procedimento espelhado pode adotar uma forma simples ou hiperbólica. Dällenbach define três tipos: a reduplicação simples, a reduplicação aporística e a reduplicação em direção ao infinito. Não nos interessa aqui acompanhar esse tipo de classificação pois não será o intuito desse trabalho

¹² BORGES, Jorge Luís. Enquêtes (París: Gallimard, 1957) págs. 83

"¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y Las mil y una noches en el libro de Las mil y una noches? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios"

classificar os filmes conforme seu grau de vertigem, nem colocá-los em compartimentos. Interessa mais entender a razão pela qual Dällenbach buscou essa divisão em categorias, para apoiar a hipótese máxima de seu trabalho: "que a *mis en abyme* é uma realidade estruturada, apesar da variedade e da coincidência aparente de suas manifestações efetivas."¹³ (DÄLLENBACH, 1991, p. 195-196, tradução do autor)

Ou seja, por mais que não pareça realidade, é realidade. E a estrutura não se dá de maneira tão peculiar por acaso, e sim como uma estratégia narrativa. Cabe refletir acerca das razões pelas quais deixa de parecer realidade, talvez porque através de seus mecanismos de estratificação representa uma ruptura com os cânones que dominava a tradição literária ocidental. À semelhança do fluxo de pensamento, corrente que introduziu um certo pensamento interior, divagações que não expunham claramente os limites do tempo e do espaço. Corrente introduzida principalmente por Virgínia Woolf, tema do próximo capítulo, Marcel Proust em "Em busca do tempo perdido" e James Joyce, em seu "Ulisses", mais precisamente no último capítulo, no Monólogo de Molly Bloom, em que a pontuação deixa de existir e o ritmo é dado pelo pensamento, pela consciência da personagem.

Estratégias como essas provocam reflexões interessantes por mostrarem também a natureza humana por novos pontos de vista, mas não deixam de ser uma forma a mais de representação. "A ininterrupta prática do desdobramento, por produtiva e subversiva que resulte equivale de fato a uma saída que nos leve para fora da mimesis?" (DÄLLENBACH, 1991, p.196, tradução do autor)¹⁴

Retomemos Eco, agora combinado com Van Eick para pensar a realidade como um conceito amplo, que comporta alterações, distorções como o monólogo de Molly Bloom e o espelho côncavo do casal Arnolfini:

A imagem real dos espelhos côncavos é, desde o ponto de vista do sentido comum, irreal e a chamamos "real" só porque o sujeito que a percebe pode confundi-la com um objeto fisicamente consistente, porque pode se reproduzir em uma tela, o que não acontece com as imagens virtuais. Enquanto a imagem virtual, é assim chamada

¹³ "que la *mis en abyme* es una realidad estructurada, a pesar de la variedad y de la accidentalidad aparente de sus manifestaciones efectivas."

¹⁴ "La ininterrumpida práctica del desdoblamiento, por productiva y subversiva que resulte, ¿equivale en verdad a una salida que nos lleve fuera de la mimesis?"

porque o espectador a percebe como se estivesse dentro do espelho, enquanto que o espelho, evidentemente, não tem um "dentro". (ECO, 2012, p.17, tradução do autor)¹⁵

O que propõe Umberto Eco funciona como metáfora para os níveis de realidade e suas diversas percepções. Ressalta também um caráter de "dispositivo" que é inerente à natureza do espelho. Assim como uma câmera de filmar, o espelho tem o poder capturar e reproduzir imagens, e mesmo de enquadrá-las através de sua moldura. O espelho está na gênese da Fotografia, através da combinação de pequenos espelhos no interior da câmera, a imagem pôde ser capturada. Primeiro de forma lenta e fixa, com a chegada do Cinema não parou de testar seus limites.

4. O cinema como construtor de realidades

O cinema goza de artifícios mais concretos que as outras manifestações artísticas para dar luz a esse conceito de realidades múltiplas e variáveis. Por suas próprias características, é um constituidor de realidades por excelência. O discurso cinematográfico traz a possibilidade do dispositivo imagético como na pintura, na fotografia; da construção temporal como na literatura, na música, na dança. Segundo Tarkovski:

Se compararmos o cinema com artes baseadas no tempo, como, digamos, a música ou o balé, veremos que a marca distintiva do cinema consiste em dar ao tempo forma real e visível. Uma vez registrado na película, o fenômeno ali está, dado e imutável, mesmo quando o tempo for intensamente subjetivo. (TARKOVSKI, 1990, p. 140)

¹⁵ ECO. *La imagen real de los espejos cóncavos es, desde el punto de vista del sentido común, irreal y la llamamos "real" solo porque el sujeto que la percibe puede confundirla con un objeto físicamente consistente, porque puede recogerse en una pantalla, lo que no sucede con las imágenes virtuales. En cuanto a la imagen virtual, se la llama así porque el observador la percibe como si estuviera dentro del espejo, mientras que el espejo, evidentemente, no tiene un "dentro".*

O espelhamento no cinema se dá através das próprias características da linguagem cinematográfica, da multiplicidade de pontos de vistas, seja dos autores ou dos personagens. Os enquadramentos, a fotografia, a interpretação dos atores, a trilha sonora, a narração em *off*, são todos elementos de construção em abismo. Formam-se níveis de realidade propostos por diferentes pontos de vista acerca de um mesmo relato.

Essa comunhão de fantasias encontrou terreno fértil na tela do cinema. Para isso sempre se valeu de diversas formas de estrutura, a narrativa espelhada é uma delas. Como mostraremos a seguir, esse tipo de estrutura ganha vida própria e se permite adequar a diferentes expressões artísticas, comerciais ou não, independente do formato, do gênero.

Analisarei três filmes: "As Horas" (2002), dirigido por Stephen Daldry, "Espelho" (1974), uma das obras-primas de Andrei Tarkovski e "Sans Soleil" (1982), do diretor francês Chris Marker. Três obras de diferentes épocas e estilos que nos permitirão analisar a narrativa em abismo.

A filmografia de "filmes em abismo" é vasta, poderia ter como objeto desse estudo filmes como "Vertigo" (1958), de Alfred Hitchcock, "O ano passado em Marienbad" (1961), de Alain Resnais, "Rashomon" (1950), de Akira Kurosawa, "Morangos Silvestres" (1957), de Ingmar Bergman, ou até o *blockbuster* "Inception" (2010), de Christopher Nolan.

No entanto, justamente escolhi os três filmes acima pelo mistério inerente a cada um deles e por seu caráter filosófico e existencial, assim como pela diversidade geográfica e de época: um filme recente de Hollywood, "As Horas", uma obra russa do período soviético, "Espelho", e uma francesa dos anos oitenta juxtapondo África e Japão no mesmo filme, "Sans Soleil". O objetivo é perceber como essas nuances predominantemente abstratas das estruturas espelhadas encontraram corpo na tela de cinema.

Partiremos dos elementos básicos do cinema, tempo e espaço, e tomaremos conceitos da filosofia e da psicanálise, imagem, memória, tempo, como base para analisar a estrutura abismal desses três filmes. São filmes muito

diferentes um do outro, mas que ao mesmo tempo guardam semelhanças estruturais e, por que não dizer, ideológicas e filosóficas. E principalmente são filmes que giram em torno do afeto, hipótese essencial desse trabalho, a de que as estruturas em abismo se organizam em torno do desejo que une os diversos níveis de realidade e por ser o afeto o detonante dessa multiplicidade, unindo e dividindo. Procedimentos que não funcionam como meros malabarismos formais, mas como tentativa de acessar um lugar mais subjetivo e secreto da existência.

Neste trabalho, não tomarei o conceito de *mis en abyme* ao pé da letra como desenvolvido por André Gide, tampouco as classificações tão objetivas elaboradas por Lucien Dällenbach. Partirei de um conceito mais livre, de chaves para enigmas, para a relatividade do tempo e do espaço, para um conceito espiralar da própria realidade.

Pretendo mostrar uma estrutura espelhada mais labiríntica, menos inserida dentro de outra e mais tentando escapar. Sem abandonar o conceito de narrativas intercomunicantes, mas talvez menos evidentes que narrativas metalinguísticas. Um abismo como proposto por Calvino para Hamlet. Mais do que um sonho dentro do outro, interessa aqui mais os abismos mnêmicos. Para retomar os conceitos pictóricos do início deste capítulo, posso dizer que a intenção deste trabalho se relaciona mais à proposta de Escher em seu quadro emblemático de 1953, "Relatividade", disposto na seguinte página.

Figura 5 "Relatividade" (1953), Escher.

Capítulo II - "As Horas" - a consciência em abismo

Nesse capítulo, exemplificarei os conceitos expostos anteriormente através do filme "As Horas" (2002), dirigido por Stephen Daldry. O filme em questão representa uma estrutura em abismo bem marcada e facilmente identificável, por esta razão é uma obra relevante para exemplificar a narrativa espelhada no discurso cinematográfico. Após tratar da estrutura como tal, partirei dos conceitos de Henri Bergson para tratar de dois temas, a percepção do tempo e as especificidades da visão do mundo dos artistas. Para aprofundar no tema, utilizarei o texto de Freud "O escritor criativo e o devaneio."

1. As horas do dia

O filme é uma adaptação do livro homônimo de Michael Cunningham¹⁶, vencedor do prêmio Pulitzer em 1999. O filme, assim como o livro, é narrado em três tempos paralelos, em três níveis de realidade. Em um nível está a Inglaterra pós vitoriana, Richmond, nos arredores de Londres, ano de 1923, apresenta o cotidiano atormentado da escritora Virgínia Woolf. A outra trama acompanha um dia na vida de Clarissa Vaughan na Nova York no ano de 2001. A terceira se dá no ano de 1951 em Los Angeles, um dia pelo ponto de vista da dona de casa Laura Brown.

Um dia na vida de três mulheres. Três cotidianos abismados, espelhados. Em comum entre elas, fazendo as vezes de "rima": o livro "Mrs. Dalloway"¹⁷. Em "As Horas", Virgínia o escreve em 1923, estão as primeiras ideias, as decisões sobre o desfecho da personagem. Laura Brown o lê em 1951, identifica-se com a protagonista, uma dona de casa que prepara uma festa, aparentemente está bem, contente e entusiasmada, mas seu interior está repleto das angústias cotidianas e dos questionamentos sobre as decisões que tomou durante a vida. Já em Nova York, Clarissa tem o mesmo nome de batismo da personagem Mrs. Dalloway. Além

¹⁶ CUNNINGHAM, Michael. As horas. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

¹⁷ WOOLF, Virgínia. Mrs. Dalloway. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

do nome, ela também fará uma recepção em sua casa, celebrando o prêmio de literatura recebido por seu amigo e ex-amante Richard, que no fim do filme se matará, assim como Virgínia, e se revelará filho de Laura Brown. Um único dia, mas nesse dia tomam decisões que as influenciarão pelo resto de suas vidas.

O filme começa acompanhando os maridos das três mulheres, no caso de Clarissa, sua companheira Sally. Sally chega em casa pela manhã, Dan Brown prepara o café enquanto Leonard Woolf cuida do jardim. Enquanto isso, as três protagonistas acordam, seguimos o despertar das três mulheres em épocas diferentes, mas com suas ações sincronizadas pela linguagem cinematográfica. Toca o despertador de Laura, é desligado por Clarissa, Virgínia se abaixa para lavar o rosto, mas na sequência quem se olha no espelho de rosto molhado é Clarissa. Quase como se fossem uma mesma mulher.

Figura 6: montagem a partir de frames do filme "As Horas" com Virgínia Woolf (Nicole Kidman), Clarissa Vaughan (Meryl Streep) e Laura Brown (Julianne Moore)

Virgínia Woolf, vivida por Nicole Kidman, é uma artista em crise. Ama seu marido, mas sucumbe à vida cotidiana, é incapaz de comandar a casa e tem pensamentos constantes de suicídio. Seu marido Leonard insiste para que ela coma, ela não quer. Na Nova York dos anos 2000, é Clarissa (Meryl Streep) que insiste para que Richard (Ed Harris) tome o seu café da manhã, ele também se nega, é também um escritor com pensamentos suicidas. Já Laura (Julianne Moore) em 1951, nem se levanta da cama para o café, quer ler mais um capítulo de "Mrs. Dalloway", antes de chegar na cozinha onde seu marido assume sua função de preparar a comida, tem a mesma sensação que teve Virgínia ao sair de seu quarto: a sensação de estar subindo em um palco para atuar o papel de si mesma. Ambas se sentem incapazes para tal.

Três mulheres imersas em mundo de aparências para não demonstrar suas personalidades atormentadas por uma sensação de fracasso e vazio. Mas não apenas no conteúdo reside a grandeza estética dessa obra, mas em sua forma, em sua estrutura complexa e misteriosa. As três histórias se dão em paralelo, a princípio apenas o livro "Mrs. Dalloway" é a chave para a co-existência, porém pouco a pouco podemos notar coincidências entre os personagens, e uma reiteração temática: o conflito entre a aparência e a realidade. Analisemos então mais detalhes dessa estrutura espelhadas e seus reflexos convergentes.

O filme se constrói a partir do cruzamento dos três tempos, através dos contrastes e das afinidades entre os personagens e as situações vividas por eles. A estrutura se cruza por rimas, ora temáticas, ora audiovisuais, repetições, simetrias espaciais e temporais. Flores recém compradas que se repetem nas três histórias, visitas de pessoas do passado que desestabilizam emocionalmente as protagonistas, relações pai e filho, um beijo romântico, a presença da morte.

Figura 7: remontagem feita a partir da montagem de frames do filme "As Horas" no site <http://thefilmexperience.net/blog/2011/5/15/may-flowers-the-hours.html>

A articulação entre as três realidades é intrínseca, estamos diante de uma história contada a partir de três histórias. Os mesmos elementos costuram as três narrativas, as flores, os rostos sendo lavados, como se um tempo respondesse ao outro. O que importa não é o tempo em si nem a cronologia das ações, mas sim o sentimento envolvido. É nele que reside a continuidade dessa estrutura em abismo. O roteiro acompanha o desenvolvimento de um sentimento, como ele se intensifica, se transforma. Na evolução psicológica dessas mulheres está a chave para a alternância dos estratos temporais.

Figura 8: montagem feita a partir de frames do filme "As Horas"

Cabe aqui analisar a força dessas reiterações espelhadas, suas razões e seus efeitos. Como já dito no primeiro capítulo, esse tipo de estrutura propõe uma espécie de quebra-cabeças. Por seu mistério instiga o espectador a adentrar-se na narrativa e responder com conclusões ou emoções ao que se apresenta dessas três personagens femininas.

A estrutura em abismo é um procedimento formal que parte da desconstrução para criar algo novo. Pela multiplicidade de universos, realidades, propõe novos significados e tornam os personagens e as relações mais complexos através de novas cadeias significativas. Redimensiona o espaço e cria uma dimensão a ser desvendada, uma ideia de vertigem e no interior desse abismo, três mulheres.

Durante o filme, testemunhamos a experiência de cada uma delas, como cada uma vive as horas do dia. A maneira como elas revivem o passado, vivem o presente e projetam o futuro. A unidade se dá através das vivências subjetivas das personagens, pela afinidade de seus fluxos de consciência, principalmente em seus conflitos, suas contradições.

Figure 9: montagem de frames do filme "As Horas" no site <http://thefilmexperience.net/blog/2013/1/18/breakfast-with-clarissa-virginia-and-laura.html>

2. O tempo interior

Em comum a impossibilidade de viver as horas do dia, de submeter-se à normalidade das horas, do cotidiano. Há uma frase famosa de Virgínia Woolf em "Mrs. Dalloway" que ilustra bem o conflito das três mulheres:

Não diria de ninguém no mundo, agora, que era isso ou aquilo. Sentia-se muito jovem; ao mesmo tempo, indescritivelmente envelhecida. Passava como um bisturi através de tudo; ao mesmo tempo, ficava do lado de fora, assistindo. Tinha a perpétua sensação, enquanto observava os táxis, de estar longe, longe, muito longe, no meio do mar, e só; tinha sempre o sentimento de que viver, mesmo que um único dia, era muito, muito perigoso. (WOOLF, 2012, p. 14)

Interessante notar a similaridade com o Riobaldo de Guimarães Rosa, que diz o mesmo em *Grandes Sertões Veredas*: "viver é perigoso". Riobaldo também padece de forte angústia, adentra um abismo de possibilidade proibidas movido pelo desejo que sente por seu colega Diadorim. O fato de amar um homem o desestabiliza, sem saber que Diadorim é uma mulher travestida de homem. Tanto em Rosa como em Woolf, a consciência do proibido provoca a evasão da consciência do protagonista e o medo de encarar a realidade como tal, afinal "viver é perigoso."

Regressemos ao filme e detenhamo-nos nas três maneiras espelhadas de se viver "As horas". Virgínia sofre de depressão, se suicida logo no começo do filme. Sua carta de despedida serve de prólogo. Não estamos certos de que sua morte é uma desistência da vida ou um momento de aceitação. Laura Brown está em conflito com sua situação acomodada, um projeto de felicidade familiar, comandada por seu marido. Ela se sente inquieta, tem um problema, mas não é capaz de identificá-lo. Clarissa Vaughan é acometida pelos cruzamentos do passado. Suas relações afetivas do passado voltam à tona nesse dia específico. Seu melhor amigo se suicida em frente a ela, ela não está certa do sentimento que isso lhe provoca.

No livro de Virgínia Woolf, Mrs. Dalloway prepara a festa para o marido cumprindo assim o papel que ela acha que lhe incumbe. Foi o que a personagem fez por toda sua vida, quando sentimentos diversos dos que se esperavam dela surgiam, ela tratou de anulá-los, como seu amor pela amiga de juventude Sally, cuja liberdade sempre admirou. Esses recalques provocarão na Clarissa madura a fonte de sua angústia interior, bem diferente da aparente felicidade.

Clarissa vive em uma panela de pressão interna, fatos aparentemente banais são capazes de desencadear grandes emoções. Situações dessa natureza também foram vividas por personagens de James Joyce e Marcel Proust, nos já citados "Ulisses" e "Em busca do tempo perdido". No caso do filme "As Horas", a incapacidade de Laura Brown fazer um simples bolo de aniversário pode resultar em seu suicídio. Parece que há muito mais vida do que é possível caber em um só dia.

No curso "A consciência e o tempo", ministrado em janeiro de 2013 no Instituto Maria Antônia, Franklin Leopoldo e Silva propôs uma análise de "As Horas" e do romance "Mrs. Dalloway", a partir de estudos sobre o tempo e a realidade. Para tratar da questão do tempo interior e investigar possíveis razões para a estrutura em abismo, deteve-se em conceitos de dois escritores: Paul Ricoeur e Henri Bergson, abrindo assim um interessante caminho para a apreciação dessas obras.

Paul Ricoeur ao analisar o romance, chama atenção para o contraste entre o tempo vivido por Clarissa e a marcação externa do tempo, o tempo monumental, identificado pelas badaladas do Big Ben a cada quinze minutos. Famosa oposição entre o tempo do relógio e o tempo da consciência. Segundo Ricoeur, ao reencontrar pessoas importantes de sua vida, Clarissa Dalloway propõe um retorno ao passado e mesmo assim faz progredir o tempo narrado, o tornando mais lento. Ela percorre um longo caminho interior que contrasta com o curto espaço de tempo existente entre uma badalada e outra do Big Ben.

Essas longas seqüências de pensamentos mudos - ou de discursos interiores - (...) amplificam o interior dos momentos do tempo narrado de tal modo que o intervalo total da narrativa, apesar de sua relativa brevidade, parece rico de uma imensidão intrínseca (RICOEUR, 1984, p. 154).

Andiara Petterle em "O tempo das horas - um ensaio sobre o tempo nas narrativas de Mrs. Dalloway e de As Horas" cita Agostinho de Hipona que propõe a existência de um tempo psicológico, baseado na duração interior de imagens que se sucedem na alma.

Tendo o tempo um elemento transitório (de sucessão) e um permanente (de duração), a consciência os apreende e elabora como localização (espaço) e anterioridade. Pelo que, pareceu-me que o tempo não é outra coisa senão distensão. (...) Em ti, ó meu espírito, meço os tempos! (...) Meço a impressão que as coisas gravam em ti à sua passagem, impressão que permanece, ainda depois de elas terem passado. Meço-a a ela enquanto é presente, e não àquelas coisas que se sucederam para a impressão ser produzida. É a essa impressão ou percepção que eu meço, quando meço os tempos. Portanto, ou esta impressão é os tempos ou eu não meço os tempos! (AGOSTINHO apud PETTERLE, p. 3)¹⁸

Não se trata de conceituar aqui o que é realidade ou tempo, nem pormenorizar o tema. O intuito do capítulo é pesquisar a estrutura em abismo no caso específico do filme "As Horas", perceber como se dão essas experiências tão particulares de cada personagem no tempo, como cada uma lida com as horas dos dias, o que as une.

Clarissa Dalloway passa a vida podendo ter sido outra. É esse abismo de possibilidades em que se alicerça o filme. Virgínia, Clarissa e Laura também se imaginam em outros lugares, tempos. Virgínia sonha com Londres, retomar a vida social. Clarissa imagina o que teria acontecido se tivesse sido escolhida por Richard, e não preterida por Louis Waters, embora ainda considere o curto romance com o amigo Richard seu momento mais feliz. Laura se sente incômoda no cotidiano da família americana padrão, o marido herói de guerra, a bela casa, o filho amoroso, sente-se aprisionada, infeliz, quer saber o que existe fora de suas possibilidades.

As outras realidades possíveis são desdobramentos dos diversos "quases" vividos por Clarissa Dalloway. São vários: "e se?". Clarissa tem uma vida constituída pela falta, pelo vazio dos caminhos que não tomou, dos desejos que não cumpriu. Talvez por isso reitere todo o tempo a sua felicidade. "Que farra! Que mergulho!"

¹⁸ PETTERLE, Andiara. "O tempo das horas - um ensaio sobre o tempo nas narrativas de Mrs. Dalloway e de As Horas", http://www.eca.usp.br/caligrama/n_3/andiarapetterle.pdf

(WOOLF, 2012, p. 9). Enquanto alardeia felicidade, pensamentos involuntários cruzam sua mente. Qual o tempo de uma dúvida? Quanto tempo se passa ao imaginar-se em outra vida?

Figura 10: remontagem feita a partir da montagem de frames do filme "As Horas" no site <http://www.fanpop.com/clubs/the-hours/images/24329051/title/hours-fanart>

Virgínia Woolf é um dos exemplos clássicos ao se tratar do romance de fluxo de consciência, assim como Joyce e Proust. Esse tipo de romance rompe com o realismo vigente do século XIX e propõe uma visão mais subjetiva de representação. O narrador onisciente descortina o absoluto do tempo, permite conhecer a interioridade. Assim como fizeram os impressionistas no fim do século XIX, incorporaram o mundo interior, constituinte do próprio sujeito, à pintura.

Importante ressaltar que o livro "Mrs. Dalloway" também foi adaptado ao cinema, em 1997 por Marleen Gorris, com Vanessa Redgrave no papel de Clarissa. No entanto, "As Horas" parece muito mais fiel ao espírito e estilo de Woolf. Através da estrutura em abismo de "As Horas", pôde-se atingir o complexo mundo interior das personagens, o fluxo de consciência como tal, o que não se alcança no filme de Gorris, mesmo com o uso de flashbacks e narração em *off*.

Em seu artigo sobre o filme "As Horas" e Virgínia Woolf, Andiara Petterle trata do tema:

Virginia Woolf e Marcel Proust inauguram os romances de fluxo de consciência, que acabam sendo o eixo principal das transformações do enredo no século XX. O curso do tempo se relaciona intimamente com as sensações e emoções dos personagens. Tanto Woolf, com Mrs. Dalloway, quanto Proust, com Em busca do tempo perdido, "incorporam à sua trama as mudanças da duração interior" pode-se voltar às ideias de Aristóteles, na Poética, para tentarmos decifrar uma das faces de Clarissa Vaughan. Aristóteles propunha uma função muito especial para o discurso poético: o de forjar os limites do imaginário humano. Seu papel não é o de persuadir (finalidade da retórica) nem o de investigar a verdade (dialética) nem tampouco o

de demonstrá-la (discurso analítico), mas sim o de abrir à imaginação humana o reino do possível, de mostrar-lhe a imensidão das possibilidades do devir. Fixando, pois, os limites do imaginário humano, o discurso poético delimita, em última instância, os campos da ação humana, uma vez que o homem só pode agir de acordo com aquilo que é capaz conceber. Tanto as narrativas quanto os ritos, ambas manifestações do discurso poético, teriam justamente a finalidade de moldar o imaginário, causando-lhe impressões profundas que, ao mesmo tempo, alargam e delimitam as possibilidades da ação humana.(PETTERLE, p. 4)¹⁹

Segundo Henri Bergson, o tempo é uma ilusão, uma convenção. Assim como no livro de Virgínia, o tempo não está ligado ao relógio. Propõe um fluxo de tempo diferenciado, que é a própria experiência de vida da personagem, um tempo subjetivo, que está ligado à consciência. Bergson propõe uma abordagem quase metafísica da consciência e do tempo como fator determinante da realidade. A teoria da realidade seria uma teoria da vida e de seus movimentos, o tempo e a consciência são os pontos de partida.

A vida se nos apresenta como certa evolução no tempo e como certa complicação no espaço. Considerada no tempo, ela é o progresso contínuo de um ser que envelhece sem cessar: isso equivale a dizer que ela nunca volta atrás e não se repete jamais. Considerada no espaço, exhibe-nos elementos coexistentes tão intimamente ligados, tão exclusivamente feitos uns para os outros, que nenhum deles poderia pertencer ao mesmo tempo a dois organismos diferentes: cada ser vivo é um sistema fechado de fenômenos, incapaz de interferir em outros sistemas. Mudança contínua de aspecto, irreversibilidade dos fenômenos, individualidade perfeita de uma série fechada em si mesma, eis as características exteriores (reais ou aparentes, pouco importa) que distinguem o que é vivo daquilo que é mecânico. (BERGSON, 2007, p. 65-66)

Em "Esculpir o tempo", Andrei Tarkovski também admite que o tempo é um conceito subjetivo e que será responsável por determinar a personalidade do homem, segundo ele passado e presente estão unidos.

¹⁹ PETTERLE, Andiar. "O tempo das horas - um ensaio sobre o tempo nas narrativas de Mrs. Dalloway e de As Horas", http://www.eca.usp.br/caligrama/n_3/andiarapetterle.pdf

Em certo sentido, o passado é muito mais real, ou, de qualquer forma, mais estável, mais resistente que o presente, o qual se desliza e se esvai como areia entre os dedos, adquirindo peso material somente através da recordação. (...) O tempo não pode desaparecer sem deixar vestígios, pois é uma categoria espiritual e subjetiva, e o tempo por nós vivido fixa-se em nossa alma como uma experiência situada no interior do tempo. (TARKOVSKI, 1990, p. 66)

Para Tarkovski, o cinema tinha essa possibilidade de dar forma a esse tempo interior e subjetivo. Caberia então ao diretor o trabalho de separar determinando bloco sólido de tempo e esculpi-lo, dar forma, transformando-o em um filme, com seus tempos e realidades próprios. "Ele não é inventado, nem composto em bases arbitrárias e teóricas, mas nasce espontaneamente num filme, em resposta à consciência inata da vida que tem o diretor, à sua "procura do tempo." (TARKOVSKI, 1990, p. 143)

Bergson estabelece uma doutrina da relação entre o tempo e a consciência. Trata-se de uma abordagem metafísica, cosmológica da consciência, o tempo como determinante da realidade. A nossa interação na realidade se dá através do "devir", o nosso movimento dentro do tempo, algo mais ligado a conceitos como alma e consciência. Segundo ele perceber a realidade é antecipar os meios pelos quais podemos agir. Perceber é recortar um campo de ação possível, representar. Recortar o mundo é vê-lo conforme as nossas conveniências.

"O que é, para mim, o momento presente? É o próprio tempo decorrer; o tempo já decorrido é o passado, e chamamos presente o instante em que ele decorre. Mas não se trata aqui de um instante matemático. Certamente há um presente ideal, puramente concebido, limite indivisível que separaria o passado do futuro. Mas o presente real, concreto, vivido, aquele a que me refiro quando falo da minha percepção presente, este ocupa necessariamente uma duração. Onde portanto se situa essa duração? Estará aquém, estará além do ponto matemático que determino idealmente quando penso no instante presente? Evidentemente está além e aquém ao mesmo tempo, e o que chamo "meu presente" estende-se ao mesmo tempo sobre meu passado e meu futuro." (BERGSON, 2010, p. 161)

Bergson foi inovador ao tratar do tempo interior e exterior. Trouxe novos conceitos sobre tempo, diferenciados a partir do corpo e do espírito. Analisou o tempo a partir de sua experimentação pelo sujeito, elaborou uma teoria do funcionamento da memória. Deixou de lado os conceitos vigentes da época, que consideravam o cérebro como um reservatório de memórias para dar luz a novos pensamentos, que tratavam da memória como um conjunto de imagens em constante movimento e transformação, conceito que por si só já nos remete à estrutura em abismo. Márcia Reis tratou dos conceitos de Bergson em seu trabalho "Da memória ao cinema":

A Modernidade trouxe a consciência da efemeridade do instante. À medida que se acirrou a consciência do fluir inexorável do tempo, pela mudança e movimento constantes, percebeu-se, também, que o instante só pode ser vivido como sensação, experiência dos sentidos, sua percepção consciente, ou cognição, só ocorrendo a posteriori, como já destacara o próprio Bergson. Sua tese acentuara o devir temporal que se traduziria na duração (*durée*), espécie de fluxo que prevaleceria sobre o instante. (REIS, 2007, p. 56)²⁰

Em oposição à matéria, o espírito se ligaria ao conceito de consciência, o tempo responderia então às subjetividades de cada sujeito, o fluxo temporal variando conforme o indivíduo. Um processo que existiria a partir da percepção e da memória, unindo presente e passado. Algo semelhante como o que acontece na estrutura do filme "As horas" como se o tempo de uma existência coubesse em um dia. Borborema analisa essa vivência interior do tempo a partir da obra de Bergson:

Assim, o tempo real, cuja essência é passar incessantemente, possui intensidades que não podem ser sobrepostas e tampouco assimiláveis como maiores ou menores. Ele tem uma sucessão própria, relacionada à continuidade da vida psicológica destituída das amarras do espaço. Essa duração, por sua vez, "aparece" a uma consciência que é agente da passagem do tempo, e não mera observadora distante. Tal consciência só existe porque detém uma memória interna, relativa a vivências interiores, que não justapõe os momentos passados e presentes como pontos distintos. Ao contrário, ela

²⁰ REIS, Márcia. Da memória ao cinema: trajetória de imagens-movimento. UFF, 2007. Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades XXIII
<http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/viewFile/61/65>

os prolonga indivisivelmente um no outro. (BORBOREMA, 2012)²¹

Márcia Reis resume bem o pensamento bergsonista a partir de uma análise histórica da evolução do pensamento:

Se para a Antiguidade o que existe entre o visível e o inteligível, a imagem e o real é apenas uma diferença de grau, para o Renascimento, as imagens do mundo só podem ser adequadamente apreendidas se a visão humana for submetida às recém-criadas “máquinas de visão”, em Bergson (1990), a imagem adquire um novo estatuto. Em sua obra seminal *Matéria e Memória*, escrita no fim do século XIX, se ultrapassam relações antitéticas e excludentes entre sujeito e objeto, interioridade e exterioridade e se estabelece uma relação em que se aproximam matéria e memória, corpo e espírito. Sua proposição talvez mais radical é a definição tanto do universo quanto de nosso corpo como (um conjunto de) imagens, estas adquirindo, assim, um novo estatuto. A matéria é considerada antes, ou independentemente, da dissociação que tanto o idealismo quanto o realismo operaram entre o ser e o mundo, a essência e a aparência. (REIS, 2007, p. 3)²²

Para o filósofo francês, a consciência pode atingir um nível superficial e outro profundo. O nível superficial se baseia no espaço e nas convenções sociais enquanto o nível profundo da consciência se dá através da duração de seus estados, na sucessão de momentos que estão sempre comunicando-se, interagindo em um processo vivo e constante. Exatamente como as três mulheres do filme. Através da consciência profunda, essas mulheres podem experimentar o que Bergson chamou de verdadeira manifestação da vida, pela capacidade de tocar franjas da existência que não estão disponíveis para os que permanecem apenas na superfície. A partir disso, cabe analisar a capacidade do artista de tocar essa camada subterrânea, seu papel excêntrico - a palavra "excêntrico" a partir de seu conceito espacial, fora do centro.

²¹ BORBOREMA, Michelle Oliveira. A comicidade e o ato livre em Bergson. Unb, 2012 http://bdm.bce.unb.br/bitstream/10483/4035/1/2012_MichelleOliveiradeBorborema.pdf

²² REIS, Márcia. Da memória ao cinema: trajetória de imagens-movimento. UFF, 2007. Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades XXIII <http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/viewFile/61/65>

3. A subjetividade do artista e a necessidade de sublimar

Além da subjetividade do tempo proposta por Bergson, esse tempo pessoal, espiritual, há outra especificidade em questão, a alma do artista. O filme analisado nesse capítulo é oportuno para tratar do tema. Não só porque está o relato biográfico da própria Virgínia Woolf, mas também porque os artistas estão presentes como personagens. Virgínia e Richard são escritores e deles surgem os abismos mais perigosos. Interessante notar como esses dois personagens do filme são tratados diferentemente pelos demais, como se necessitassem cuidados especiais. Concretamente os necessitam, ambos estão doentes, mas o importante é perceber a diferença de tratamento não pela doença, mas pelas incongruências de seus comportamentos.

Segundo Bergson, os artistas são capazes de comunicar o incomunicável, são seres desatentos ao lado prático da vida, mas que nessa característica reside sua virtude. Bergson define o artista como alguém que, por um acidente da natureza, veio "desatento."

Mas, de longe em longe, por um acidente feliz, homens surgem cujos sentidos ou cuja consciência são menos aderentes à vida. A natureza esqueceu de vincular sua faculdade de conhecer à sua faculdade de agir. Quando olham para alguma coisa, veem-na por ela mesma, e não mais para eles; percebem por perceber – por nada, pelo prazer. (BERGSON, 2006, p. 158)

São capazes de ter um outro tipo de percepção da realidade. Segundo Franklin Leopoldo e Silva em seu curso "Tempo e consciência", os artistas podem perceber nuances da realidade que não são práticos, não ajuda a viver conforme o padrão hegemônico, por isso há resistência dos que não se identificam com essa visão. Virgínia Woolf usa o termo "visionário" para tratar de Septimus, o artista a beira do suicídio em "Mrs. Dalloway", um reflexo da própria personalidade da escritora. O artista seria então um ser subversivo, um "fora do padrão", mas que, por sua natureza contestatória, provoca certa evolução, por iluminar realidades ainda não enxergadas pela sociedade. O artista não representa a realidade em seu trabalho. Ele a traduz de maneira não pragmática.

A atenção pode tornar mais preciso, iluminar, intensificar: ela não faz surgir, no campo da percepção, aquilo que ali não se encontrava de início. Eis a objeção. – Ela é refutada, cremos nós, pela experiência. Com efeito, há séculos que surgem homens cuja função é justamente a de ver e de nos fazer ver o que não percebemos naturalmente. São os artistas. (BERGSON, 2006, p. 155)

A arte sempre conviveu com outro tipo de representação da realidade. A experiência do artista seria governada por um mecanismo mais instintivo, intuitivo. Bergson propõe um exemplo de intuição que nos interessa muito para analisar a estrutura abismal: a "coincidência". Segundo ele, a coincidência seria a alma frente a frente com a ideia. O que representaria então as diversas coincidências de múltiplos níveis de realidade em uma estrutura em abismo?

Se, pelo contrário, escolho instalar-me na duração por meio da intuição, é como se considerasse a duração como uma multiplicidade de momentos conectados por uma unidade que os atravessaria a todos, e então teríamos, por menor que seja a duração, momentos em um número ilimitado. Houvesse apenas instantaneidade, teríamos uma pluralidade de momentos dispostos a desvanecer; de outro lado, se aprofundamos a intuição sobre a unidade, tenderemos a enxergar na duração uma certa eternidade, um essencial intemporal do próprio tempo – eternidade da morte, uma vez que a mobilidade do tempo é a própria vida. (BERGSON, 2006, p. 216)

O artista transforma o simples instinto em intuição, considerando por intuição o instinto consciente de si mesmo. Através da criação artística, torna-se possível transformar um instinto em algo material e deixá-lo à intuição de outros indivíduos.

Segundo Bergson, o artista é o que melhor realizaria esse "contato imediato." Foge do esquema construído para viver na realidade. Para ele a arte seria então uma aproximação "afetiva" da realidade, ou "patológica" para usar o termo *pathos* de Kant. O devir corresponderia ao *pathos*. O devir é um grande mistério, algo que pela razão não podemos comprovar a existência, mas pela experiência sim. Como a passagem do tempo, a mudança, a transformação. O devir seria uma experiência precária do ser, por palavras do filósofo Franklin Leopoldo e Silva. A construção que o devir apresenta é uma riqueza, a partir disso estudou-se essa transitoriedade. Segundo Silva, a subjetividade está sempre em devir.

O artista parte de sua intuição, da coincidência. O esforço do artista, segundo Bergson, o afasta da origem da emoção. Para ele, o bom artista é o que nos faz esquecer que utiliza palavras. O dispositivo deve ser esquecido para alcançar a emoção. Silva cita Proust: a melhor maneira de se afastar da realidade é descrevê-la.

Na obra de Virgínia Woolf, as digressões e multiplicações de cena podem não ser perceptíveis imediatamente. A articulação cênica de "As horas" reproduz o fluxo, a simultaneidade do livro Mrs. Dalloway, em que tempo é movimento, é fluxo. A artista propõe uma percepção particular do mundo. No filme "As horas", está a cena em que Virgínia recebe a visita da irmã e dos sobrinhos. A irmã então diz: "sua tia tem muita sorte, ela vive a vida dela e a dos personagens que escreve". Analisemos o questionamento de Bergson para refletir sobre essa possibilidade, necessidade de viver outras vidas.

O que o drama vai buscar e traz à luz é uma realidade profunda que nos é velada, muitas vezes em nosso próprio interesse, pelas necessidades da vida. Qual é essa realidade? Quais são essas necessidades? (BERGSON, 2007, p. 118)

Nenhuma obra artística é realizada por acaso. Virgínia Woolf encontrou em seus personagens respostas, alívio ou, ao menos, eco para seus próprios conflitos. No cinema não seria diferente, os filmes permitem aos autores tratar de seus fantasmas, suas angústias, suas paixões. Um filme partirá de motivações como essas. Para tratar do assunto, utilizarei como base o texto de Freud intitulado "O escritor criativo e o devaneio", de 1907.

Freud se detém principalmente a examinar essa fantasia. Desde a infância adquirimos essa capacidade de evadir da realidade para adentrar em um universo particular. Segundo Freud,

o escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade.(FREUD, 1907)

A criança leva o seu brincar a sério e deposita nele uma grande carga de afeto. O pequeno Richard, filho de Laura Brown, cria um paralelo entre o trajeto de seu carro de brinquedo e o carro que a mãe sendo conduz por Los Angeles. Richie imbui sua brincadeira de fé, como se, através de uma mudança de trajetória em seu carro de brinquedo, pudesse mudar o destino trágico da mãe pressentido por ele.

Outra cena do filme serve de exemplo para as proposições de Freud. Virgínia ajuda a sobrinha Angélica a enterrar um pássaro morto. Juntas fazem desse momento um ato sério e solene. A personagem encontra uma possibilidade de falar sobre a morte, o medo e até mesmo da condição da mulher na sociedade, valendo-se de metáforas e metonímias. Quando questionada por Angélica sobre o que acontece após a morte, Virgínia responde: "retornamos ao lugar de onde viemos", abrindo mais uma camada de abismo no relato.

Figura 11: frame de "As Horas" com o enterro do pássaro

O "brincar" é um prazer e uma necessidade. Assim acontece no cinema com os diretores e atores, não à toa o termo *to play* é o mesmo para a brincadeira infantil e pra atuação. Não só pela carga de afeto, mas essa realidade também provocará mudanças na vida de quem as vive ou revive. Os diretores, assim como os atores, estão constantemente emprestando situações reais, experiências pessoais para suas ficções. Um bom exemplo está também contido em "As Horas." O personagem Clarissa Vaughan, quando questionada na floricultura se a protagonista do livro de Richard está baseada nela, responde: "Richard é um escritor, ele usa o que

acontece ao seu redor, mas transforma do seu jeito, se apropria." Revisitar situações e personagens traumáticos, fantasiar sobre os fantasmas pessoais tem caráter transformador para os artistas.

Alguns, segundo Freud, seriam impulsionados a fantasiar por uma deusa severa, chamada Necessidade. Esses indivíduos estariam obrigados a revelar o que lhes faz sofrer e o que lhes dá felicidade. Freud se refere às vítimas de doenças nervosas, mas a deusa de que fala parece também atingir os artistas. Que outra razão teriam para tratar de seus conflitos através de suas obras e dos personagens que criam? O ser humano encontrou na representação uma possibilidade de tratar de temas vitais. Encontramos na arte uma maneira especial de viver e compartilhar. Retomando o capítulo anterior, Dällenbach tenta colocar luz sobre a origem desses mecanismos:

Conforme a etimologia, a definição de abismo deve ser, antes de tudo, o que não tem fundo, o mais recôndito, o vertiginoso e soterrado; mas disso não se desprende que as entranhas da terra - infernos, cavernas, grutas - sejam o único lugar em que se possam localizar o primordial. Por uma ambiguidade comparável à do adjetivo *altus*, que tanto valia em latim para o alto como para o profundo, o abismal também pode estabelecer a sede de sua supremacia no Céu das Ideias ou da transcendência divina. (DÄLLENBACH, 1991, p. 208-209)²³

Interessante notar ressonância com um trecho das anotações do diário de Virgínia Woolf, em 1923, época em o título provisório de "Mrs. Dalloway" era "As Horas". Virgínia fala de cavernas para descrever suas intenções na construção de personagens, desta maneira descreve uma forma de construção em abismo.

Eu deveria falar muito sobre As Horas e o que descobri; como escavo lindas cavernas por trás das personagens; acho que isso me dá

²³ DÄLLENBACH "De conformidad con la etimología, el emplazamiento del abismo debe ser, ante todo, lo que no tiene fondo, lo más recôndito, lo vertiginoso y soterrado; pero de ello no se desprende que las entrañas de la tierra - infiernos, cavernas, gutas - sean el único sitio en que puede localizarse lo primordial. Por una ambigüedad comparable a la del adjetivo *altus*, que tanto valía en latín para lo alto como para lo profundo, lo abismal también puede establecer la sede de su supremacía en el Cielo de las Ideas o de la trascendencia divina."

exatamente o que quero; humanidade, humor, profundidade. A ideia é que as cavernas se comuniquem e venham à tona. (WOOLF apud CUNNINGHAM, 1999, p. 7)

A obra artística permite a identificação do espectador, emocionar-se com algo fora de sua vida e sentir-se menos só por essa identificação. Freud ainda afirma que é possível partir da tese de que a pessoa feliz nunca fantasia, somente a insatisfeita. As forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória. É como criar novas cores e formas para uma realidade indesejada.

É possível inferir que pintores, escritores, músicos, cineastas encontraram na arte um meio de sublimar traumas e ansiedades. Cabe ressaltar que Cinema e Psicanálise nasceram na mesma época, no final do século XIX, permitindo a humanidade duas maneiras distintas, guardadas algumas semelhanças, de proporcionar mecanismos de acesso a novos patamares da individualidade. Segundo Nelson Coelho Junior em seu livro "A força da realidade na clínica freudiana":

...aquele que consegue elevar os inconfessáveis devaneios cotidianos ao patamar de arte, de onde todos enfim podem retirar algum prazer. O que faz com que alguns poucos consigam brincar com a realidade, relativizá-la, recriá-la, e uma grande maioria só consiga se submeter à sua pressão? Em parte, Freud parece creditar esse resultado à maior ou menor capacidade de cada um em conseguir reconhecer, acolher, aceitar suas próprias fantasias não as considerando como repugnantes e inconfessáveis. (COELHO JUNIOR, 1995, p. 64)

O artista não necessariamente cria uma realidade, mas sim reproduz uma realidade subjetiva, interior. No seu texto publicado em 1910, "Sobre um tipo especial de escolha de objeto feita pelo homem", Freud opõe os ofícios do cientista e do artista, afirma que só através da ciência poderíamos acessar a "verdadeira realidade". Analisando o trabalho do cientista e do artista, Freud diz ser o escritor, o artista, incapaz de renunciar ao seu princípio do prazer, por isso a realidade proposta na literatura (incluo qualquer expressão artística) é sempre distorcida, por ser enorme a carga de afeto imbuída nela. Já no caso do cientista, seu ofício o

obriga a abandonar o princípio do prazer para encontrar resultados concretos e inquestionáveis, que possam ser repetidos. O cientista precisa, obrigatoriamente, utilizar-se da razão para provar seus descobrimentos, enquanto as descobertas do artista resultam, em geral, de suas emoções.

O desejo é a força motriz do artista, é através dele que se dão as correlações temporais, o que rege nossas fantasias, nossos sonhos, nossa memória. Basta analisar o que escreveu Tarkovski em seu "Esculpir o tempo": "Quando o pensamento é expressado numa imagem artística, isso significa que se encontrou uma forma exata para ele, a forma que mais se aproxima da expressão do mundo do autor, capaz de concretizar o seu anseio pelo ideal" (TARKOVSKI, 1990, p. 122).

Qualquer expressão artística é constituída de subjetividades e o autor está sempre exposto nesse processo. A obra tem paralelo, em certo ponto, com o trabalho psicanalítico, dá a quem a realiza a oportunidade de elaborar a respeito de algo difícil, dar forma a uma experiência que nunca foi absorvida de maneira clara pelo psiquismo. É uma possibilidade de reviver experiências como essas e de se ver de fora, mesmo que através de personagens fictícios. O cineasta divide com o público uma fantasia, uma realidade psíquica, essa atitude o ajuda a se aproximar de uma apreensão mais verdadeira da realidade, exatamente o que pretendia Freud através da Psicanálise, o que para alguns pacientes representaria a cura. Arte e Psicanálise se unem ao refletir a complexidade da mente humana, com suas diversas formas de expressão.

Desde a tragédia grega, no "saber" está o maior conflito. O mais trágico para Jocasta e Édipo foi tomar conhecimento de que eram mãe e filho. Posteriormente em "Hamlet", o maior sofrimento do protagonista foi a revelação do verdadeiro assassino de seu pai. O grande drama está em lidar com esses traumas, elaborar a respeito para, de alguma maneira, poder digerí-los, e "sabê-los". Assim como no trabalho psicanalítico, há de se notar também que algumas das correntes de psicoterapia utiliza-se da encenação de eventos traumáticos no tratamento de seus pacientes. Não é à toa que Hamlet faz a encenação do assassinato do pai. É também uma maneira de exorcizar o acontecimento, o que lhe permitiria, após reviver a situação, saber como vai reagir diante do assassino. Ele não estaria

observando apenas as reações do rei, mas também as suas próprias. Virgínia Woolf ao escrever também reflete sobre si, seus sentimentos, suas diferentes possibilidades de ação, os personagens de "Mrs. Dalloway" são reflexos de si mesma.

No documentário "A Ilha de Bergman" (2006), da diretora Marie Nyreröd, Ingmar Bergman relembra fatos que serviram de ponto de partida para seus filmes e conta que dois deles salvaram sua vida: "Persona" (1966) e "Gritos e Sussurros" (1972).

Antes de começar o roteiro de Persona, que segundo ele foi escrito no tempo recorde de uma semana, Bergman se encontrava em um hospital, vítima de um colapso nervoso. É exatamente o que acontece com Elisabeth Vogler, a protagonista do filme. Trata-se de uma atriz de carreira consolidada que sofre um surto no palco, em uma apresentação de "Electra", e é internada em um hospital, indisposta consigo mesma e com o universo ao seu redor. Em um momento do filme se fala, através de outra personagem, da secreta podridão que habita seu interior. Difícil, depois de ver a entrevista com Bergman, não associar à crise pessoal do realizador.

Há uma espécie de estrutura em abismo no fato de se colocar dentro de uma obra, não de maneira direta como fez Velásquez em "Las Meninas", mas como um reflexo, Elizabeth Vogler seria assim um desdobramento do próprio Bergman, mesmo que de maneira incongruente. São as contradições inerentes ao ser humano, alguns artistas têm a capacidade de materializá-las.

O ponto de partida de "Gritos e Sussurros" é outro. Bergman dizia ter sonhos recorrentes com vultos de mulheres vestidas de branco em cenários de paredes vermelhas. Como exorcizar essa imagem em uma obra pode ter salvo sua vida? Talvez nos auxilie na resposta a esta pergunta o fato de essas imagens terem originado um filme de extrema densidade, um filme sobre a dor, o amor (ou o desamor) em família, a sexualidade, a morte e a culpa.

Figura 12: frame de "Gritos e sussurros" (1972), de Ingmar Bergman

Através das quatro personagens de "Gritos e Sussurros" e das situações extremas a que são submetidas, Bergman foi capaz de tratar de temas que seguramente são relevantes em sua própria biografia. Temas, imagens que não necessariamente seguem a ordem da realidade consensual, estariam mais próximos da realidade psíquica, das fantasias. Os sonhos nada mais são do que fantasias, porém mais complexas, já que se dão em níveis inconscientes. Ainda no texto de Freud sobre os devaneios do escritor criativo:

Se geralmente permanece obscuro o significado de nossos sonhos, isto é por causa da circunstância de que à noite também surgem em nós desejos de que nos envergonhamos; têm de ser ocultos de nós mesmos, e foram conseqüentemente reprimidos, empurrados para o inconsciente. Tais desejos reprimidos e seus derivados só podem ser expressos de forma muito distorcida. Depois que trabalhos científicos conseguiram elucidar o fator de distorção onírica, foi fácil constatar que os sonhos noturnos são realização de desejos, da mesma forma que os devaneios - as fantasias que todos conhecemos tão bem. (FREUD, 1907)

Bergman, ainda no documentário de Nyrreröd, descreve como se utilizou de suas memórias para a construção de seus filmes. Em "Gritos e Sussurros" ele recorre a fotografias antigas da família para compor imagens. Assim como Tarkovski valeu-se de fotos familiares para reconstruir a casa da mãe em "Espelho". Em "Fanny e Alexander" (1982), Bergman retoma a perspectiva do mundo visto debaixo de uma mesa. Repete o enquadre por que observava a família na época em que

costumava esconder-se debaixo do móvel da sala. Relatos como esse nos permite demonstrar como essas lembranças da infância ainda não tinham encontrado uma maneira ideal de representação para esses autores e o cinema foi o caminho encontrado para sublimá-las. Segundo Freud, a obra é uma continuação, ou um substituto, para o que foi o brincar infantil.

Há um paralelo entre a mãe de Virgínia Woolf, Julia Stephen e o ponto de partida de "Mrs. Dalloway". Julia, assim como Mrs. Dalloway, era mulher de admirável beleza e adepta ao rapapés da sociedade londrina. Virgínia escreve sobre essa dona de casa vaidosa e altiva, que remete à sua própria mãe. Richard, o personagem artista do filme "As horas", escreve sobre a mãe Laura Brown.

Figura 13: frames de "As horas" com os personagens de Virgínia Woolf e Richard

Interessante perceber como os tempos se misturam em "As Horas". Richard trata Clarissa como se fosse sua mãe Laura Brown, duas Mrs. Dalloways em diferentes sentidos. Richard escreve sobre Laura, Clarissa, por não conhecer Laura, chega a acreditar que é ela a fonte de inspiração para a personagem do livro.

Figura 14: frames de "As horas", o personagem Richard em diferentes épocas

No esboço de "Mrs. Dalloway", Virgínia Woolf matava sua protagonista no final. Clarissa se matava, como a própria Virgínia o faria no futuro. No livro publicado, é apenas um pensamento suicida que lhe cruza a mente, como acontece com Laura Brown. Histórias que se repetem, que coexistem em dimensões paralelas em uma "sobreposição de estados", conforme conceito da Física Quântica - ciência de natureza excêntrica ao tentar comprovar alguns dos mistérios de nossa existência. Histórias que começam e terminam com personagens diferentes, mas que mantêm a continuidade da ação e do sentimento, um exemplo claro de estrutura espelhada.

4. A literatura e o cinema

Freud nos fala do escritor, "As Horas" é a adaptação de um livro. Sou consciente que muito da análise do filme, é também análise do livro de Cunningham. No entanto, me parece um caminho adequado. No capítulo anterior, usamos a pintura e a tragédia como base para analisar a estrutura em abismo, neste capítulo alterno literatura e cinema, sendo muito importante analisar as semelhanças da narrativa de fluxo de consciência, característica de Virgínia Woolf, com filmes específicos, não só "As Horas", mas exemplos de Bergman e Tarkovski. Este último será objeto do próximo capítulo e proporcionará uma análise de viés puramente cinematográfico. Mas antes disso, detenhamo-nos em artifícios espelhados no filme "As Horas" que seriam impossíveis no livro.

Por se tratar de uma adaptação literária, o filme é um bom exemplo para analisar possibilidades exclusivas do discurso cinematográfico. Em comum entre o livro de Cunningham e o de Woolf, o rico universo interior dos personagens, seus medos, vaidades, angústias. No cinema esse universo interior se dá pelas ações dos personagens e pelas atuações complexas das três atrizes. Além disso, a narrativa audiovisual permite que a estrutura abismal também se dê imageticamente.

Figura 15: montagem feita a partir de frames de "As Horas"

Há rimas audiovisuais, algumas mais diretas outras sutis, que passam despercebidas ao apreciar a obra por primeira vez. Como exemplo de rima sutil está a caracterização do personagem Richard pela direção de arte e figurino. A roupa de cama de sua infância tem o mesmo tecido, de motivos espaciais na cor azul, que o robe do personagem adulto, já em Nova York. Elementos que podem passar despercebidos, mas que ajudam no processo inconsciente de identificação.

Figura 16: montagem feita a partir de frames de "As Horas"

Entre as rimas diretas, estão as diversas repetições entre gestos e ações que permeiam a narrativa. Entretanto há uma específica e muito interessante e extremamente cinematográfica, relacionada ao suicídio de Virgínia Woolf no rio e o quase suicídio de Laura Brown em um quarto de hotel.

Virgínia busca a morte afogando-se em um rio, os bolsos cheios de pedras, logo no início do filme. As mesmas águas do rio, em um espelhamento poético, invadem o quarto de hotel alugado por Laura Brown para ingerir uma quantidade letal de comprimidos. Laura desiste do suicídio, mas rende uma bela sequência em abismo do filme. Talvez por ser tão insólita, por mostrar concretamente uma visão subjetiva da realidade, um tempo interior, um sentimento.

Figura 17: montagem feita a partir de frames de "As Horas"

O filme completa seu ciclo de um dia, a espiral do tempo se conclui. O final remonta ao começo, as personagens estão de volta à cama, mas agora para dormir após a saga contida em um único dia, em que estiveram submetidas às mais diversas e intensas situações.

Adianto o personagem principal do capítulo seguinte, Andrei Tarkovski, por acreditar que de forma sintética ele trata de um tema que cabe perfeitamente à essência cinematográfica e à digressão dessas personagens femininas de "As Horas": "Justapor uma pessoa a um ambiente ilimitado, confrontá-la com um número infinito de pessoas que passam perto e longe dela, relacionar uma pessoa ao mundo inteiro: é esse o significado do cinema" (TARKOVSKI, 1990, p. 75). Trata-se de um pensamento essencialmente cinematográfico, interessante é perceber como é possível retratar visualmente essas cavernas escavadas por Virgínia Woolf para os personagens de seus livros, sem sair do limite do que está acima da terra.

Capítulo III: "Espelho" - a memória em abismo

Nesse capítulo, tomarei o filme "Espelho", de Andrei Tarkovski, como base para a análise de uma estrutura em abismo não tão convencional como a "obra dentro da obra" e tampouco de identificação clara como em "As horas", por suas rimas narrativas e audiovisuais. Em "Espelho", adentraremos em um nível mais profundo em direção ao abismo, estaremos no terreno da memória, dos traumas que atravessam gerações. Para isso me apoiarei principalmente em trabalhos de Freud, Žižek e na própria biografia do diretor.

1. Traumas e gerações

O filme "Espelho" de 1974 é uma das obras-primas do diretor russo Andrei Tarkovski. Trata-se de um acerto de contas com o passado, com a própria memória. Nesse filme, o diretor revive algumas de suas lembranças, mas não apenas as suas; as memórias do artista e de sua mãe se entrelaçam.

O projeto inicial previa – além da reconstituição das imagens que assombraram o diretor por toda a vida – uma série de entrevistas com sua mãe. Deste modo, as memórias dos dois se confrontariam. Tarkovski e seu co-autor Alexander Misarin acharam que seria um caminho um tanto arbitrário e que a junção de ficção e documentário pudesse não funcionar. Decidiram então por uma estrutura com muitas camadas, uma estrutura em abismo complexa e obscura. Tarkovski era consciente desse jogo rumo ao infinito, segundo ele "a grande função da imagem artística é ser uma espécie de detector do infinito... em direção ao qual nossa razão e nossos sentimentos elevam-se num ímpeto alegre e arrebatador" (TARKOVSKI, 1990, p. 128).

O resultado é um enigma, não há certezas, tampouco se trata de um caminho simples a trilhar. Os tempos estão embaralhados, emaranhados. Estamos diante de diversos estratos temporais e também de representação. O filme trata das relações do protagonista Aleksei com sua mãe, as lembranças que guarda das

atitudes dela, da saída do pai no período da Segunda Guerra Mundial e segue com os reflexos encontrados entre as passagens da infância e a vida adulta do protagonista, a difícil relação com sua ex-mulher e com seu filho Ignat. Não há uma trama linear a seguir, um *plot*, os temas variam ao longo da narrativa. O Aleksei adulto, nos anos sessenta, relembra os fatos, em conexão direta com a própria biografia de Andrei Tarkovski. Por razões como essas, "Espelho" é considerado o filme mais auto-biográfico do diretor.

Figura 18: Frame do plano inicial de "Espelho"

Os personagens da mãe e da ex-mulher de Aleksei são vividos pela mesma atriz, a russa Margarita Terekhova. O protagonista em sua infância e posteriormente seu filho Ignat também é interpretado pelo mesmo ator. Há diversos níveis de realidade envolvidos no filme. Tarkovski não quis fazer dessas realidades algo consensual; ao contrário, faz questão de misturá-las. Pode-se dizer que no filme estão os tempos / realidades da memória, do sonho, de um certo presente e um único tempo concreto, passado, que é o das imagens de arquivo da Segunda Guerra, única realidade consensual do filme. As outras imagens estariam, pode-se dizer, no nível do inconsciente. Toda a narrativa se dá em um plano subjetivo, abstrato, tanto para o criador quanto para o receptor.

"Espelho" mistura imagens coloridas e outras em preto e branco. No entanto, é impossível estabelecer uma lógica precisa entre as camadas. Os sonhos aparentemente estão em preto e branco, mas as memórias não estabelecem um padrão, tampouco o tempo presente. Assim como em "As Horas", há alguns elementos que comprovam o espelhamento das narrativas, um incêndio e um livro

de artes são os melhores exemplos. O elemento é apresentado em uma época da narrativa e desenvolvido em outra, passada ou futura, comprovando, assim como vimos em "As Horas", a cronologia de um tempo interior, o tempo da alma.

Um livro é manuseado pelo filho de Aleksei. O jovem Ignat, passa as páginas lentamente, contemplando reproduções de pinturas de Leonardo, a narrativa avança para um tempo pregresso, Aleksei na infância - vivido pelo mesmo ator de Ignat - manuseia exatamente o mesmo livro enquanto é acusado pela irmã de tê-lo roubado. A cena entre os dois irmãos marca uma visita do pai, que havia deixado a família.

A figura paterna também estará presente no outro elemento que permeia a narrativa: o incêndio. Uma casa se incendeia logo nos primeiros minutos do filme, uma casa vizinha a de Aleksei ainda criança. Ele, a mãe e a irmã contemplam a casa ser destruída pelo fogo.

Figure 19: frame de "Espelho" retratando o incêndio

Esse é um tempo passado, o que fica claro pela cena seguinte, em que Aleksei, em uma conversa de telefone, pergunta à mãe sobre o ano daquele incêndio, 1935 é a resposta. Aleksei, que em nenhum momento aparece no filme, pergunta também sobre o ano em que seu pai deixou a casa, 1935 também é a

resposta. O tema do incêndio permeará toda a narrativa trazendo ressonâncias à estrutura em abismo do filme.

No tempo presente, Ignat faz uma grande fogueira no pátio do edifício do pai, Aleksei o acusa de ser o projeto de um incendiário. A mãe de Ignat, ex-mulher do narrador, tenta se lembrar de uma passagem bíblica com um anjo e um incêndio. Aleksei afirma que o anjo em labaredas apareceu a Moisés, e esse teve que conduzir seu povo pelo mar para fugir do matagal em chamas.

Tarkovski trabalha com um universo extremamente subjetivo e poético, se tentamos decodificar muito o filme, corremos o risco de não chegarmos a nenhuma parte e perder o que possui de mais mágico. A proposta do trabalho é encontrar elementos comuns, pistas para a compreensão da escolha da estrutura em abismo, mas não tentar desvendar o que é simbólico e que sentidos podem trazer. Importante é perceber a reiteração dos elementos que costuram a narrativa e o impacto causado no protagonista pela partida do pai e pela figura da mãe.

Há momentos de fogo menos ameaçadores em "Espelho", ligados a uma paixão de infância do narrador. A moça ruiva de lábios rachados é vinculada a uma pequena fogueira, em que aquece suas mãos com ajuda de um graveto aceso. No tratamento desse personagem, podemos notar uma outra rima evidente na obra, a música de Bach. São dois momentos em que o narrador relembra seu amor do passado, nos dois momentos chegamos a ela através do mesmo tema musical "Das alte Jahr vergangen ist" de Johann Sebastian Bach.

Figura 20: frame de "Espelho" com a garota ruiva

O filme está repleto de referências a Dostoievski e Tchecov, validando um espectro possível de personagens russos trágicos; mas especialmente está permeado das poesias de Arseni Tarkovski, pai do diretor.

As poesias são lidas pelo protagonista do filme em diferentes cenas. Através delas podemos notar uma outra camada da estrutura em abismo já que elas representam um reflexo das situações vividas pelos personagens do filme. Ao analisar alguns desses poemas de Arseni Tarkovski, se pode notar uma similaridade com o discurso do filme de seu filho.

Vida, Vida

*Não acredito em pressentimentos, e augúrios
Não me amedrontam. Não fujo da calúnia
Nem do veneno. Não há morte na Terra.
Todos são imortais. Tudo é imortal. Não há por que
Ter medo da morte aos dezessete
Ou mesmo aos setenta. Realidade e luz
Existem, mas morte e trevas, não.
Estamos agora todos na praia,
E eu sou um dos que içam as redes
Quando um cardume de imortalidade nelas entra.*

*Vive na casa - e a casa continua de pé
Vou aparecer em qualquer século
Entrar e fazer uma casa para mim
É por isso que teus filhos estão ao meu lado
E as tuas esposas, todos sentados em uma mesa,
Uma mesa para o avô e o neto
O futuro é consumado aqui e agora
E se eu erguer levemente minha mão diante de ti,
Ficarás com cinco feixes de luz
Com omoplatas como esteios de madeira
Eu ergui todos os dias que fizeram o passado
Com uma cadeia de agrimensor, eu medi o tempo
E viajei através dele como se viajasse pelos Urais*

*Escolhi uma era que estivesse à minha altura
Rumamos para o sul, fizemos a poeira rodopiar na estepe
Ervavais cresciam viçosos; um gafanhoto tocava,
Esfregando as pernas, profetizava
E contou-me, como um monge, que eu pereceria
Peguei meu destino e amarrei-o na minha sela;
E agora que cheguei ao futuro ficarei
Ereto sobre meus estribos como um garoto.*

*Só preciso da imortalidade
 Para que meu sangue continue a fluir de era para era
 Eu prontamente trocaria a vida
 Por um lugar seguro e quente
 Se a agulha veloz da vida
 Não me puxasse pelo mundo como uma linha*

Arseni Tarkovski (apud TARKOVSKI, 1990, p.169)

O poema em questão, além de trazer o tema da morte e da coragem também retratados no filme, discorre sobre a possibilidade de se viajar no tempo, sobre um tempo interior sem regras, que é tal qual o tempo do filme "Espelho". Também o tempo subjetivo proposto por Bergson, como vimos no capítulo anterior, o tempo do espírito, a realidade da experiência de cada indivíduo.

2. Realidade. Realidades.

Pode-se analisar o filme a partir da Teoria da Realidade em Freud, bem adequada para o tema do discurso cinematográfico, por se tratar na verdade de uma "teoria da fantasia". A noção de realidade, tanto na psicanálise como na filosofia, está sempre envolta de conceitos múltiplos e sutis. Freud fazia oposição entre o que chamou de "realidade consensual (ou material)", uma realidade exterior, comum a todos, incontestável - como o tempo monumental de Ricoeur tratado anteriormente - e a "realidade psíquica", o universo do inconsciente, dos desejos e das fantasias de um indivíduo. Para ele, o segundo conceito poderia ser muito mais determinante na vida de um sujeito que o primeiro.

A realidade psíquica se daria a partir dos mecanismos do inconsciente de cada indivíduo, transformando a realidade exterior conforme sua percepção. Um fato pode ter se dado de certa maneira, mas o que marcará a experiência de um indivíduo é a forma como ele o percebeu ou o representou em seu psiquismo, ou seja como registrou esse fato em sua memória.

Quantas vezes não tivemos memórias de infância contestadas por nossos pais ou irmãos? Isso ocorre justamente com as que consideramos mais traumáticas, fazendo com que nunca saibamos ao certo se o fato que tanto nos marcou aconteceu realmente ou foi fruto de uma apreensão fantasiosa da realidade. A maneira como cada familiar percebeu ou representou o fato compreende a sua própria realidade.

A percepção e a memória tem enorme função no psiquismo, pois fazem a ponte entre o mundo exterior e o mundo interior. A percepção não é um mecanismo passivo de recepção do mundo exterior, ela mediará a maneira como absorvemos, registramos os fatos e as experiências. Freud toma o exemplo de pacientes que se dizem abusados sexualmente por adultos na infância e mesmo de crianças que se diziam seduzidas por adultos. Freud pôde notar que, em alguns casos, se tratava apenas de uma fantasia.

Temos no Brasil um exemplo marcante: o caso da Escola Base. Em 1994, em São Paulo, duas mães denunciaram que seus filhos de quatro anos participavam de orgias organizadas pelos donos da escola, esse era o relato feito pelas crianças às mães. A denúncia foi aceita e o laudo inicial do IML apontou possibilidades de abuso. Os proprietários da escola particular foram processados e massacrados pela mídia. Tempos depois, descobriu-se que tratava-se apenas de fantasia por parte das crianças. O IML divulgou o laudo final que atribuía as lesões encontradas nas crianças a problemas intestinais e não a abusos sexuais. Quando foi descoberta a verdade dos fatos, a escola já havia sido depredada, os donos estavam falidos e eram ameaçados de morte em telefonemas anônimos.

Outros exemplos de realidade psíquica, fantasias, pequenas alucinações, são facilmente encontradas em nosso cotidiano. Como quando "vemos" alguém com quem queremos muito encontrar na rua, ou mesmo o caso do indivíduo ciumento que pode afirmar que o parceiro está seduzindo outra pessoa em uma determinada situação. Muitas das vezes não passa de um visão turvada pela paixão e pela insegurança. São os afetos servindo de "filtro" para a percepção.

Esse terreno obscuro, pantanoso é o terreno do inconsciente, fundamental para se entender os mecanismos da estrutura em abismo, principalmente quando

regidos pelos afetos, hipótese máxima desse trabalho. No campo do inconsciente, fica impossível distinguir realidade e fantasia. Segundo Freud, estaríamos diante de duas "verdades": a verdade da realidade externa, acessível pela consciência, e a verdade da realidade psíquica, própria ao inconsciente. Cabe acrescentar que essa segunda verdade não é fixa e sim mutável, já que ela se modifica ao longo do tempo, conforme os fatos que marcam nossas vidas e nossos sentimentos.

Nelson Coelho Junior, em seu livro "A força da realidade na clínica freudiana", cita uma passagem de Freud sobre o tema:

O inconsciente é o psíquico propriamente real e que é tão desconhecido em sua natureza íntima como o real do mundo exterior e é apresentada de forma tão incompleta pelos dados da consciência como é o mundo exterior pelos dados de nossos órgãos dos sentidos. (COELHO JUNIOR, 1995, p. 81)

Coelho Junior ressalta que a razão pela qual se dão essas representações inconscientes é justamente a impossibilidade de se encontrar um lugar para os eventos dificilmente representáveis na realidade exterior. Para o inconsciente não há distinção entre realidade interior e exterior, o que ele faz em situações como essa é substituir a realidade exterior pela realidade psíquica. Essas representações fantasiosas seriam tentativas de escapar às frustrações.

Slavoj Zizek faz uma análise interessante desse mecanismo inconsciente no filme "O guia pervertido do cinema" (2006), de Sophie Fiennes. Segundo o filósofo e psicanalista esloveno, quando ficamos diante de "algo muito traumático, violento ou mesmo muito cheio de gozo, as coordenadas da nossa realidade se estremecem, precisamos ficcionalizar."

Estamos de volta ao princípio do prazer. A fantasia se desenharia então a partir de nossos desejos ou mesmo de nosso temor às frustrações. Uma saída possível é através dos processos criativos, já que eles permitem a possibilidade de intervir, de transformar, de fragmentar a realidade, como o discurso cinematográfico. Afinal não é o cinema uma expressão do mundo interior?

Segundo Nelson Coelho Junior (1995, p. 21), "a realidade externa seria então inquestionável, sendo questionável apenas a apreensão que cada um realiza dessa realidade". O artista transforma suas fantasias em novas verdades e assim pode realizar seus desejos. Ítalo Calvino, em seu ensaio "Níveis de realidade na literatura", afirma que a arte não reconhece a realidade como tal, mas simplesmente níveis.

Se existe a Realidade, da qual os vários níveis são apenas os aspectos parciais, ou se existem apenas os níveis, é algo que a literatura não pode decidir. A literatura reconhece a realidade dos níveis, e esta é a realidade que conhece melhor, talvez por não ter chegado a entendê-la por outro processo cognitivo. E isto já é uma grande coisa. (COELHO JUNIOR, 1995, p. 21)

Calvino ainda se aproxima das teorias psicanalíticas:

Em um trabalho de literatura, vários níveis de realidade podem se encontrar, mantendo-se separados e diferenciados; ou podem se misturar, amalgamar-se e serem costurados juntos, atingindo uma harmonia em suas contradições, ou podem ainda formar uma mistura explosiva. (CALVINO, 1978, tradução de Anselmo Pessoa Neto)²⁴

Em seu livro "Esculpir o tempo", Tarkovski escreve sobre tempo e memória, o que pode nos ajudar a refletir sobre o assunto. Segundo o diretor russo, o tempo é necessário para que o homem, ser mortal, seja capaz de se realizar como personalidade.

O tempo é um estado: a chama em que vive a salamandra da alma humana são como os dois lados de uma medalha. É por demais óbvio que, sem o Tempo, a memória também não pode existir. A memória, porém, é algo tão complexo que nenhuma relação de todos os seus atributos seria capaz de definir a totalidade das impressões através das quais ela nos afeta. A memória é um conceito espiritual! (TARKOVSKI, 1990, p. 64)

²⁴ CALVINO, Ítalo. http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/agosto2007/textos/niveisliteratura.htm

Seria então a memória uma chave para os enigmas de "Espelho". Tarkovski (1990, p159) ao citar o momento de concepção do filme, escreveu sobre uma “qualidade especial da nossa memória, sua capacidade de penetrar para além dos véus estendidos pelo tempo”. Freud defende em “O escritor criativo e o devaneio” (1996, p.145-158) que passado, presente e futuro são entrelaçados unicamente pelo fio do desejo que os une.

Segundo Freud, os afetos aparentemente menos motivados, como o sentimento de culpa, são justificáveis por se assentarem em realidades psíquicas, ou seja, não necessariamente condizentes à realidade consensual, mas com força “real” no psiquismo do sujeito.

O protagonista do filme está todo tempo relatando sofrer de uma enorme culpa, embora seus familiares insistam que ele não tenha culpa de nada. Para o personagem Aleksei não é suficiente e a culpa o corrói. No filme, estamos distantes do que Freud chamou de realidade externa ou consensual. “Espelho” reproduz as situações como percebidas pelo autor/protagonista, o filme seguramente seria outro se os mesmos eventos fossem contados por sua mãe ou por sua irmã, ou mesmo por seu pai Arseni. Estamos no terreno do inconsciente, das fantasias, das alucinações.

Nelson Coelho Junior nos lembra que a percepção está vinculada ao tema da alucinação, é possível perceber algo que não está na chamada realidade externa, como é possível também o contrário, não perceber algo que de fato está presente. Comenta também que:

certas experiências afetivas, de grande intensidade, vividas na infância não são passíveis de representação; aparece assim também associada ao relato clínico de casos com pacientes considerados mais graves, em que estas experiências infantis não puderam encontrar lugar na trama de representações do psiquismo, figurando portanto como um “corpo estranho”. (COELHO JUNIOR, 1999)²⁵

²⁵ http://revistapercurso.uol.com.br/pdfs/p23_texto11.pdf

3. Zonas de representação

Não acredito ser irresponsável dizer que Tarkovski pudesse estar plasmando seus corpos estranhos nos diversos espelhos que emolduram os níveis de realidade do filme. Como em um trabalho psicanalítico, ele encontraria no cinema uma maneira de “representar” seus corpos estranhos e assim digeri-los. Observemos o que nos conta Tarkovski a respeito de ter realizado esse filme.

Recordações da infância que por tantos anos não me haviam deixado em paz, de repente desapareceram como que por encanto, e finalmente deixei de sonhar com a casa em que vivera tantos anos atrás. (TARKOVSKI, 1990, p. 152)

Figura 21: frame de "Espelho"

No filme, essas lembranças alcançaram representação, não ousou discutir a cura, como tratada na clínica psicanalítica, apenas evidencio através do relato do diretor a constatação de que um fantasma, uma sombra se dissipou. O interessante é perceber como o autor construiu o relato a partir de diversos níveis de realidade de uma estrutura espelhada e a coerência que reside nessa opção estética. Une-se organicamente ao tema e é fundamental para alcançar o objetivo de envolver o espectador.

Ao falar das “Lembranças Encobridoras” (1899), Freud nos fala de um tipo de lembrança que “deve seu valor enquanto lembrança não a seu próprio conteúdo, mas às relações existentes entre esse conteúdo e algum outro que tenha sido suprimido.”

o que é registrado como imagem mnêmica não é a experiência relevante em si - nesse aspecto, prevalece a resistência; o que se registra é um outro elemento psíquico intimamente associado ao elemento passível de objeção - e, nesse aspecto, o *primeiro* princípio mostra sua força: o princípio que se esforça por fixar as impressões importantes, estabelecendo imagens mnêmicas reproduzíveis. O resultado do conflito, portanto, é que, em vez da imagem mnêmica que seria justificada pelo evento original, produz-se uma outra, que foi até certo ponto associativamente *deslocada* da primeira. (FREUD, 1899)

As lembranças encobridoras, a partir dos afetos que as motivam, funcionam como impressões e sobre-impressões em uma espécie de tela, cortina. E promovem variações sobre um mesmo evento. O filme de Tarkovski parece estar todo o tempo sendo sobre-impresso. Uma situação é repetida no filme com algum elemento novo ou alguma espécie de alteração.

Figura 22: montagem a partir de frames de "Espelho"

Alguns elementos permanecem: o incêndio, mãos que se aquecem no fogo, rostos, desenhos de Leonardo Da Vinci, música de Bach. Mas a cada momento esses elementos recebem uma nova capa de realidade, de impressão, passeiam inclusive no tempo e no espaço. Esses são signos subjetivos, são signos de

realidade e de realidade do pensamento, não necessariamente da realidade externa. Tarkovski não busca objetivar nenhuma dessas realidades, mas há algo latente em todo o filme: assim como no conceito de lembranças encobridoras, intuimos que há algo mais forte e grave por trás das imagens que nos são mostradas. Cabe ao espectador apropriar-se e completar o que se vê com suas próprias experiências.

Não por acaso que o filme começa com uma sessão de hipnose. Um garoto – que só aparece nesse momento - tenta curar-se de sua gagueira sendo hipnotizado. Há uma espécie de chave ou de convite para um ato de fé ao mostrar essa busca no inconsciente para soluções ou alívio.

Há duas passagens explicitamente oníricas, o protagonista na infância – os níveis de realidade postos em jogo em uma construção extremamente complexa – tem dois sonhos com os pais. No primeiro, o pai ajuda a mãe a lavar o cabelo, logo depois a casa se inunda; no segundo, a mãe levita assistida pelo pai. Sonhos, memórias, memórias de sonhos. Autor, protagonista, protagonista na infância, filho do protagonista – unidos por algo que vai além da razão.

Figura 23: montagem a partir de frames de "Espelho"

No filme, é como se os espelhos capturassem as imagens da memória. O cinema pode ser visto como uma arte da memória, por sua capacidade de “iluminar”, “projetar” elementos do passado. Mas sempre será uma memória relativa, como nos relatou Freud. Nossas lembranças são um terreno dinâmico, vivo, de reinterpretções e reformulações do passado, de renovação de sentido ao longo do tempo. No caso de “Espelho”, estamos diante de imagens aleatórias, afetivas, traumáticas tal como as imagens da memória. As memórias fazem sentido através da repetição, das conexões, das sensações experimentadas.

Figura 24: frame de "Espelho"

Há um momento muito significativo à estrutura narrativa do filme, em que o menino Aleksei se olha no espelho por um longo tempo. Seu reflexo emoldurado, visto sem pressa, seu olhar indagador. Não é difícil para o espectador ativo e imerso não repassar outras cenas do filme nem fazer deduções e elocubrações a respeito dos sentimentos dessa criança, mais precisamente relacionadas a seus eventos passados e futuros.

Retomemos Dällenbach, matéria do primeiro capítulo, para tentar colocar luz sobre a origem desses mecanismos espelhados:

O relato, por suas rupturas, seus equívocos e seus saltos de uma tema a outro, prova mais além de toda dúvida «como somos tão pouco donos de nossos destinos, e quantas coisas existem escritas no grande livro». (DIDEROT apud DÄLLENBACH, 1991, p. 210, tradução própria)²⁶

²⁶ DÄLLENBACH, citando DIDEROT, Jacques le Fataliste, In Oeuvres romanesques, edición de H. Bénac (París: Garnier, 1962), pág. 610. "Y el relato, por sus rupturas, sus equívocos y sus saltos de un tema a otro, prueba más allá de toda duda «qué poco dueños somos de nuestros destinos, y cuantas cosas hay escritas en el gran legajo»."

Retomemos o tema da subjetividade do artista, tratado no primeiro capítulo. Slavoj Žižek inicia seu artigo sobre o cinema de Andrei Tarkovski citando Lacan e seu seminário "A ética na psicanálise" em que afirma que o fator inicial de uma obra de arte é o "Vazio central da Coisa impossível-real" (ŽIZEK, 2009, p. 99). Assim como na teoria de Bergson, o artista se encontraria motivado a mostrar o impossível, o que ainda não "existe".

a Coisa como o espaço (a zona sagrada/proibida) em que o fosso entre o simbólico e o real está fechado, isto é, em que, para usar termos crus, nossos desejos se materializam diretamente (ou, no termos precisos do idealismo transcendental de Kant, a zona em que nossa intuição se torna diretamente produtiva - o estado de coisas que, segundo Kant, caracteriza unicamente a razão divina infinita). (ŽIZEK, 2009, p.107)

Figure 25: frame do filme "Solaris" (1972), de Andrei Tarkovski

Žižek toma como exemplo o filme "Solaris" (1972) de Andrei Tarkovski, baseado no romance de Stanisław Lem. O personagem principal é o psicólogo Kelvin, enviado como passageiro de uma nave espacial pairando sobre um planeta recém descoberto, Solaris. Entre as coisas estranhas que acontecem, a principal é a materialização da mulher de Kevin, Harey, que havia se suicidado anos atrás após ele a ter deixado.

Por mais que Kevin tente eliminar Harey, ela retorna em ressurreições sucessivas, rematerializada, até que Kevin compreende tratar-se da materialização

de suas fantasias traumáticas íntimas, principalmente de seu sentimento de culpa. Zizek usa esse planeta fictício para retomar o tema da "Coisa" proposto por Lacan.

O planeta em torno do qual a história gira, composto pela misteriosa matéria que parece pensar, ou seja, que é de certo modo a materialização direta do próprio pensamento, não constituiria mais um exemplo da Coisa lacaniana... (ZIZEK, 2009, p. 110)

Reflexões que podem facilmente serem associadas ao filme "Espelho". Zizek conclui em seu artigo que Solaris é uma máquina que materializa na realidade o objeto fantasmático que o indivíduo não estaria disposto a reconhecer, embora toda sua vida psíquica gire ao seu redor. Mais uma vez estão os mistérios mnêmicos e de percepção, assim como na teoria de Freud sobre as lembranças encobridoras. Qual seria o objeto fantasmático de "Espelho"?

De alguma maneira podemos dizer que em "Espelho", as grandes questões do personagem Aleksei estão ligadas à figura de sua mãe. O filme gira em torno dela e não por acaso a mesma atriz vive mãe e mulher do protagonista. Como se a esposa fosse um reflexo da mãe, como o espectro da esposa morta que volta para assombrar o psicólogo e astronauta Kevin. Cabe lembrar que o papel da esposa já idosa é representado pela mãe de Tarkovski, Maria Vishnyakova.

Zizek lembra que o universo de Tarkovski é fortemente centrado no homem e na oposição mulher-mãe. Cita "Nostalgia" (1983), cujo protagonista se divide entre uma mulher histérica, com fortes tintas sexuais e a memória da figura maternal da mulher russa que havia deixado para trás.

"Stalker" (1979), outro filme com autoria de Andrei Tarkovski traz uma reflexão interessante que pode contribuir aos conceitos de estrutura em abismo. A trama de "Stalker" gira em torno de um lugar denominado "a zona", em que os desejos dos poucos que conseguem alcançar o lugar se tornam realidade. O que se faz importante perceber é que essa dimensão obscura só tem relevância se os que chegam na zona souberem exatamente o que desejam. Zizek faz uma análise interessante em "O guia pervertido do cinema", de Sophie Fiennes.

Não há nada de específico sobre a zona, é simplesmente um lugar onde um certo limite é colocado. Estabelece-se um limite, coloca-se uma zona além desse limite e apesar das coisas permanecerem como estavam, passa-se a percebê-las agora como um outro lugar. Precisamente como o lugar sobre o qual podemos projetar nossas crenças, nossos medos, aspectos do nosso espaço interior. Em outras palavras, a zona é, em última instância, a própria brancura da tela de cinema. (transcrição do filme)

Figure 26: frame de "Stalker" (1979), de Andrei Tarkovski

Zizek acrescenta, ainda no filme de Fiennes, que Tarkovski alcança a profundidade espiritual de seus filmes através da desintegração da própria textura material. Conceito que passa pelas decisões do diretor, dos planos longos sobre água em "Solaris" ou "Stalker", nos incêndios intermináveis de quase todos seus filmes.

No caso específico do "Espelho", essa desintegração de que nos fala Zizek pode ser sentida nas rajadas de vento na plantação, no leite que se derrama lentamente pelo chão, pelo tratamento desnaturalizado da cena da morte do galo. Zizek destaca a estratégia de Tarkovski de fazer com que o espectador sinta a inércia do tempo e assim possibilitar nossa entrada em outras zonas de abismo.

4. O tempo como assinatura do artista

Tarkovski acreditava ser o tempo a matéria prima da linguagem cinematográfica, recusava o que se denominou "cinema de montagem". Acreditava ser impossível criar um ritmo na montagem que não existisse já nos planos filmados. Montar seria apenas uma forma de polir o tempo já esculpido.

Juntar, fazer a montagem é algo que perturba a passagem do tempo, interrompe-a e, simultaneamente, dá-lhe algo de novo. A distorção do tempo pode ser uma maneira de lhe dar expressão rítmica. Esculpir o tempo! (TARKOVSKI, 1990, p.144)

Em "Esculpir o tempo", Tarkovski narra as dificuldades para a realização desse filme. Além do fato de algumas pessoas da equipe se negaram a trabalhar no filme por considerá-lo autobiográfico, o que em épocas de União Soviética era considerado um crime burguês essa atenção ao próprio umbigo, a montagem foi um processo lento e complexo e difícil. No entanto, Tarkovski diz ter acontecido algo de transcendental em certo ponto do processo.

Segundo ele, o próprio tempo, fluindo através de cada tomada, acabou se harmonizando e se articulando, algo como uma estrutura em abismo involuntária, inerente aos próprios planos.

Estava claro que as partes se juntavam devido a uma tendência interior do material, que deve ter se originado durante as filmagens; e, se não estávamos nos iludindo quanto ao fato de o filme estar ali, a despeito de todas as nossas dificuldades, então as partes do filme não poderiam ter feito outra coisa que não fosse juntar-se, pois isso fazia parte da própria natureza das coisas. Tinha de acontecer, legítima e espontaneamente, assim que reconhecêssemos o significado e o princípio vital das tomadas. (TARKOVSKI, 1990, p. 138)

Novamente estamos diante do conceito de tempo interior ao sujeito, interior à obra, como tratado detalhadamente no segundo capítulo. Seria então essa capacidade própria do artista, como relatou Bergson, o que determinou a forma do tempo no interior dos planos e a possibilidade de que encontrassem pares.

Tomemos o plano final do filme como exemplo da construção temporal de Tarkovski. Assim como "As Horas", em "Espelho" a espiral do tempo também faz com que o filme termine retomando o seu começo. O plano final, provavelmente com uma grua, usa a mesma locação do princípio, o campo em frente à casa da família.

Mesmo se tratando de um plano sequência, estão representados diferentes estratos temporais, dimensões espelhadas a partir do posicionamento poético dos elementos. O diretor surpreende ao colocar no mesmo plano Aleksei e sua irmã na infância, acompanhados da mãe, a surpresa e o enigma residem na escolha de representar a mãe pela atriz idosa.

O plano tem início com a mãe, idosa, levando os filhos pelas mãos. Não fosse uma obra poética, estaríamos diante de uma incongruência clara, já que as crianças e a mãe idosa pertencem a épocas diferentes. Ela leva os filhos apressada, cruzando o imenso campo. Em um determinado momento, a silhueta da mãe jovem é revelada por um movimento de câmera, estática, no fundo do quadro, enquanto vê a si mesma, mais velha, carregando seus filhos.

Figura 27: montagem de frames do plano final de "Espelho"

Nesse mesmo instante, Aleksei se detém e grita, como chamasse por alguém. Percebemos o pôr do sol ao fundo, Aleksei não se demora, tampouco olha para trás onde está a mãe jovem, acelera o passo e volta a se unir à sua irmã e sua mãe idosa. A jovem deixa de existir no quadro, a câmera, ainda no mesmo plano, entra pelo bosque, cruzando com os troncos das árvores enquanto capta a família se perdendo na paisagem.

Em seu "Guia pervertido do cinema", Zizek afirma que só no cinema é possível encontrar a dimensão crucial que não estamos prontos para confrontar em nossa realidade. Estaríamos nesse plano diante de uma superposição de estados? Algo ainda inacessível às capacidades de leitura do ser humano. Segundo Zizek, na realidade como tal, o que é mais real que a própria realidade é a ficção cinematográfica.

O filme de Tarkovski está repleto de enigmas, é vivo em sua força e estranheza, nos percebe, nos questiona. Como já foi dito, o tecido tempo do filme está composto de retalhos, fragmentos e repetições, como em uma espiral. Passado, presente e futuro se misturam. A estrutura em abismo tem o poder de sugar quem a contempla, provocar vertigem. A confusão, a dúvida nos instiga, e é esse mistério que nos leva para dentro do quadro. Segundo Zizek, quanto mais a ficção parece um jogo, mais ela se aproxima do real.

A estrutura em abismo de "Espelho" está presente desde seu prólogo com o garoto gago. Um outro garoto liga a TV, a tela do aparelho como moldura, a tela azul, uma nova imagem prestes a se emoldurar. A partir daí não sabemos se as imagens que se seguem fazem parte do ponto de vista do garoto Ignat ou não.

Figura 28: frame de "Espelho" com o garoto Ignat

O espiralar do tempo está também nas falas dos personagens. O menino Ignat conta à mãe que sente um *deja vu*. O que o autor quer nos dizer? Esse filho estará repetindo a história do pai? São mistérios como os da construção de nossa memória. Segundo Halbwachs:

“Algumas vezes limitamo-nos a observar que nosso passado compreende duas espécies de elementos: aqueles que nos é possível evocar quando queremos; e aqueles que, ao contrário, não atendem ao nosso apelo, se em que, logo que os procuramos no passado, parece que nossa vontade tropeça num obstáculo.(...) Por mais estranho e paradoxal que isto possa parecer, as lembranças que os são mais difíceis de evocar são aquelas que não concernem a não ser a nós, que constituem nosso bem mais exclusivo.” (HALBWACHS apud ALVES) ²⁷

Pela beleza das imagens do filme, é maior nosso desejo em decifrá-las, somos capturados, deslumbramo-nos diante do mistério. A vertigem se cria à medida que a realidade é posta em xeque, para que se apresentem várias realidades, tempos diversos, múltiplas possibilidades. Esse espiralar de realidades suga o espectador, algo que termina por lançá-lo, capturá-lo para dentro do filme e a partir dessa entrega, permitir suas próprias percepções, apropriando-se de memórias alheias, mas que não estão sendo divididas por acaso. De algo semelhante trata Freud:

Em minha opinião, todo prazer estético que o escritor criativo nos proporciona é da mesma natureza desse prazer preliminar, e a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procede de uma libertação de tensões em nossas mentes. Talvez até grande parte desse efeito seja devida à possibilidade que o escritor nos oferece de, dali em diante, nos deleitarmos com nossos próprios devaneios, sem auto-acusações ou vergonha. (FREUD, 1899)

Figure 29: frame de "Espelho" com a mãe de Aleksei já idosa

²⁷ HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

O mesmo tema é tratado por Luís Claudio Figueiredo (2003):

Na experiência estética, esse jogo está a serviço de uma permanente renovação do processo perceptivo, deixando repetidamente o espectador diante da tarefa de acolher o inaudito e elaborar o enigma, abrindo novos percursos perceptivos e simbólicos, mas, ao fim e ao cabo, fracassando sempre. (FIGUEIREDO, 2003, p. 64)

Figura 30: polaroid com auto-retrato de Andrei Tarkovski

Para Tarkovski, nesse jogo se encontrava a magia do cinema, os espectadores devem se apropriar de sua obra, experimentando sensações e chegando a deduções diferentes, a partir de seus próprios repertórios. Umberto Eco soube definir e discutir a respeito da participação ativa daquele que aprecia uma obra de arte:

“ao destinatário é solicitada uma colaboração responsável. Deve ele intervir no sentido de preencher os vazios semânticos, de reduzir a multiplicidade dos sentidos, de escolher seus próprios percursos de leitura, de considerar vários ao mesmo tempo – ainda que mutuamente incompatíveis – e de reler o mesmo texto mais vezes, sempre controlando pressuposições contraditórias.” (ECO, 2009)

Assim são as obras-primas, ambivalentes, complexas, a cada releitura deixa escapar algo novo. É inegável que os filmes sejam terrenos para se exorcizar fantasmas, angústias, perversões. Talvez essa seja a razão da metáfora do final do filme “Espelho”. No quarto em que agoniza o protagonista moribundo, há uma parede repleta de espelhos.

Figura 31: frame da parte final de "Espelho"

Espelhos de diferentes formatos e tamanhos, ao redor deles, a discussão gira sobre o caráter letal de certas lembranças e remorsos. Na parede, estão estampados os signos que nos acompanharam por todo o filme. Depois do que vimos, somos testemunhas do passado do personagem e de sua libertação. Agora está livre para morrer, e o autor se vale então de uma nova metáfora, a do pássaro que o moribundo liberta de suas mãos.

Essa mesma metáfora serve para o autor; a libertação também é dele. Por essa razão, “Espelho” é tão complexo, tão rico em detalhes e mistérios, são senhas para adentrar em traumas e experiências muito pessoais de Tarkovski. Cabe

lembrar que é o próprio Tarkovski que atua nessa cena, embora não apareça seu rosto, conforme podemos comprovar pela imagem a seguir.

Figura 32: Andrei Tarkovski durante filmagem de "Espelho" <http://l-aquoiboniste.blogspot.com.br/2011/04/birds-of-feather.html>

Gabriela Santos Alves atesta que a função da memória está em preservar elementos que permitem ao indivíduo a manutenção de sua identidade e uma sensação de continuidade. Alves cita Walter Benjamin e sua teoria da memória, comparando nossa relação com o passado

a um trabalho de recolher os destroços da história (que seria para ele uma única catástrofe), as ruínas, em parte soterradas, que guardam o esquecido. Aquele que recorda se choca com o segredo que o esquecido encerrava. “Talvez o que [...] faça [o esquecido] tão carregado e prene” — afirmou em seu livro *Infância em Berlim* — “não seja outra coisa que o vestígio de hábitos perdidos, nos quais já não poderíamos nos encontrar. Talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que o faz sobreviver”. (BENJAMIN apud ALVES, 1987, p. 5)²⁸

O trabalho citado de Alves versa sobre Chris Marker, diretor que será tema do próximo capítulo. Cabe lembrar que Chris Marker realizou um filme sobre Andrei Tarkovski: “Um dia na vida de Andrei Arsenevitch” (2000). No filme, estão imagens

²⁸ ALVES, Gabriela Santos. *Souvenirs de Chris Marker: memória, tempo e história em La jetée* http://www.novomilenio.br/comunicacoes/1/artigo/11_gabriela_alves.pdf

de bastidores da filmagem do último filme de Tarkovski, "Sacrifício" (1986), assim como os últimos dias de sua vida. Tarkovski reencontra o filho que não via há cinco anos, desde o início de seu exílio na Itália. Marker propõe uma estrutura em abismo misturando vida e obra do diretor russo.

Como exemplo, o cão de guarda presente em muitos dos filmes de Tarkovski e também presente em sua casa. Devido ao escasso material pessoal sobre o diretor, Marker tomou partido de uma estrutura em abismo em que os níveis de realidade se dão pela relação entre os filmes e o cotidiano do fim da vida de Tarkovski. Muitos elementos em comum, unindo vida e obra, a perseguição do governo russo, o gosto pela natureza, a fé.

Marker ressalta os aspectos místicos que se reiteram nos filmes do diretor e se surpreende com uma "coincidência" que se dá entre o primeiro e último filmes de Tarkovski. A primeira cena de "A infância de Ivan" (1961) e o último plano de "Sacrifício". Os dois retratam uma criança junto a uma árvore. Marker afirma que Tarkovski ainda não tinha consciência de sua doença quando filmou "Sacrifício" e levanta a questão do que pode representar uma coincidência como essa. Veremos no seguinte capítulo que coincidências, reiteraões temáticas servem de matéria prima para Marker, assim como o tempo para Tarkovski.

Capítulo IV: "Sans Soleil" - a História em abismo

Com o último filme a ser analisado nesse trabalho, pretendo mostrar duas variações da estrutura em abismo no cinema. A primeira é que o relato especular pode estar presente também no documentário através das diferentes combinações de um material. A segunda variação diz respeito aos níveis de realidade, neste exemplo veremos que vão além de variações de tempos presentes e passados como vimos nos capítulos anteriores, mas também podem representar projeções rumo ao futuro. Por último, tratarei do uso do som, na tentativa de evidenciar que a trilha sonora de um filme também pode ter uma estrutura abismal. Para tratar de todos esses temas, o filme analisado será "*Sans Soleil*", de Chris Marker.

1. O ensaio e a memória

"*Sans Soleil*" é um filme de 1982 dirigido pelo fotógrafo e diretor francês Chris Marker. Trata-se de um filme híbrido, uma estrutura em abismo bem particular, que conjuga o documentário, a ficção, o ensaio. O diretor usa imagens de diferentes cinegrafistas, diferentes épocas, diversos cantos do mundo, mas principalmente polos bem opostos da existência, Japão e África (mais precisamente Guiné-Bissau) marcando seus contrastes e também suas semelhanças.

Para uni-las, vale-se de cartas ficcionais, supostamente enviadas pelo autor das imagens, com suas reflexões sobre o que viu ao redor do mundo. Através da combinação das imagens, das cartas e da trilha sonora, Marker narra e reflete. No início do filme, ele nos deixa pistas: o autor das cartas está interessado nos momentos fugidios, nas memórias que se apoiam simplesmente no fato de serem memórias. O filme seguirá essa estrutura: fragmentos, lembranças, banalidades, conforme descrito pelo autor.

"*Sans Soleil*" tem um lugar importante na história da cinematografia mundial, justamente o que tem de mais especial é sua originalidade e seu tom filosófico.

Estamos diante de uma espécie diferente de cinema, que leva à reflexão, que propõe ideias novas ao juntar imagens antigas. Esse tipo de filme foi definido algumas vezes como cinema de ensaio.

Tomemos o artigo de Arlindo Machado (2009, p.21) a respeito do filme ensaio, ele trata primeiramente do conceito de ensaio em si: "Denominamos ensaio uma certa modalidade de discurso científico ou filosófico, geralmente apresentado em forma escrita, que carrega atributos amiúde considerados "literários", como a subjetividade do enfoque, a eloquência da linguagem e a liberdade de pensamento".

Segundo Adorno (apud Machado, 2009, p. 21-22): "o ensaio é a forma por excelência do pensamento no que este tem de indeterminado, de processo em marcha em direção a um objetivo que muitos ensaístas chamam de verdade". Esse processo em marcha e essa busca por algum sentido maior, aqui denominado verdade, é justamente a essência da estrutura em abismo. Se pensamos nos exemplos anteriores, de "Hamlet" a "*Las meninas*", de "As Horas" a "Espelho", são obras com um processo em movimento e com um foco essencialmente existencialista.

Machado remonta então ao construtivismo russo para continuar conceituando o filme ensaio. Segundo ele, esse jogo pode ter sido iniciado em Serguei Eisenstein.

A montagem conceitual por ele concebida é uma forma de enunciado audiovisual que, partindo do "primitivo" pensamento por imagens, consegue articular conceitos com base no puro jogo poético de metáforas e metonímias. Nela, juntam-se duas ou mais imagens para sugerir uma nova relação não presente nos elementos isolados. Assim, através de processos de associação, chega-se ao conceito abstrato e "invisível", sem perder todavia o caráter sensível dos seus elementos constitutivos. (MACHADO, 2009, p. 26)

Machado prossegue atestando que no cinema moderno, Marker foi pioneiro em colocar em prática uma forma de cinema que funciona como reflexão do mundo. Marker se vale então de materiais de diversos tipos e origens para refletir sobre temas abstratos ou mesmo teóricos e sempre a partir de um viés poético. Consuelo Lins em seu artigo "O documentário entre a carta e o ensaio fílmico" entra em

acordo com o que diz Machado. Segundo ela, Marker também foi pioneiro ao integrar impressões subjetivas em seus filmes, e também inovou pela liberdade de tom ao refletir sobre o que filmava.

Entramos de volta no que chamamos de subjetividade do artista no segundo capítulo desse trabalho. Os filmes de Marker estão impregnados de seu mundo interior. Por se tratar de imagens documentais e não construídas a partir de um roteiro de ficção, essa característica se faz mais evidente. Lins o caracteriza por propor conversas íntimas e francas com o espectador e conceitua, a partir do "efeito Kuleshov", o que ela vai denominar "efeito Marker": "efeito que explicita de forma contundente aquilo que de fato importa em toda e qualquer obra, documentário ou ficção: a posição de sons e imagens na composição final do filme em detrimento de eventuais méritos de um ou outro plano como registro do real." (LINS, 2009, p.36)

Lins ainda reforça esse caráter ensaístico pela maneira como Marker se apropria criticamente de materiais preexistentes, por interrogar as imagens e colocar em questão o próprio filme. Tomemos a cena de abertura.

Figura 33: frame da abertura de "Sains Soleil"

O primeiro plano do filme mostra três crianças islandesas em um campo. O cineasta reflete sobre essa imagem e a montagem do filme:

A primeira imagem de que ele me falou, foi a de três crianças em uma estrada na Islândia, em 1965. Ele disse que, para ele, era a imagem da felicidade. Ele tentara inúmeras vezes associá-la a outras imagens, mas não conseguira. Ele me escreveu: Preciso

colocá-la sozinha no início de um filme, com uma tela negra. Se não virem a felicidade na imagem, ao menos verão o negro.”²⁹

Figura 34: frame de "Sans Soleil" com porta aviões

A única imagem usada por Marker na abertura do filme para associar à das crianças é a de um porta aviões. Por que seria essa imagem capaz de transmitir felicidade? Ao visitar outros filmes de Marker, podemos perceber que o plano acima faz parte do mesmo material da primeira sequência de "*Loin du Vietnam*" (1967) e retrata os americanos se preparando para bombardear cidades vietnamitas.

A liberdade e o efeito de associar essa imagem a das três crianças islandesas é a essência do que se considerou acima o tom ensaístico de Chris Marker. Antes das imagens, há um cartela negra com uma citação de Racine: "A distância entre países conserta em certo modo a excessiva proximidade dos tempos" (Racine, segundo prefácio a "*Bayaceto*").

O diretor associa Vietnã e Islândia para depois associar Japão e Guiné-Bissau. Em toda sua obra, pode-se notar que Marker foi um grande estudioso da memória, de seus caminhos obscuros e aparentemente aleatórios, mas sobretudo associativo, abrindo espaço para uma reflexão sobre a semelhança entre a construção de um filme e a construção da memória.

²⁹ MARKER, Chris. **Sans Soleil** (1982)

No cinema, associamos planos e tempos como resultado a criação de sentidos, emoções, conceitos, como demonstrado nas experimentações de Kuleshov. A memória funciona da mesma maneira. No caso de *"Sans Soleil"*, essa associação não se dá inicialmente por um motivo ou causa evidentes, tampouco está presa a uma linearidade para contar uma história, são imagens aleatórias, afetivas, traumáticas tal como as imagens da memória. Segundo Paul Ricoeur (2007), é impossível estudar o fenômeno da memória sem ater-se ao seu caráter associativo. As memórias fazem sentido através da repetição, das conexões, das sensações experimentadas.

Explicitamente, não há linearidade no filme, não há ordem. O tecido tempo é composto de retalhos. Os tempos se misturam, não só o das imagens, mas também o das cartas lidas por uma narradora. Ora passado, ora presente, ora futuro. Não há certeza em nenhum destes tempos, são todos maleáveis, construindo-se mutuamente. Estamos em um tempo em que as condições e certezas estão sendo questionadas .

A estrutura do filme é desprovida de clímax, início, meio e fim claros. Uma obra aberta, como definido por Bolívar Torres³⁰: "as imagens, as palavras e os sons se abrem para a reflexão como janelas de um hipertexto". A beleza e a complexidade da obra estão no conjunto, nas livres associações entre as imagens, a narração é nossa própria memória - uma forma peculiar de montar.

Já que "os que olham imagens são vistos, por sua vez, como imagens ainda maiores que eles mesmos", o espaço se torna impessoal, como o simulacro de Jean Baudrillard: "ser apenas a imagem de uma imagem". Daí a necessidade de Marker em ligar a imagem a uma memória. É o que Jean Giraudoux chamava de enumeração: colocar entre as coisas o afeto de como as percebemos, para não nos perdermos entre elas – e nem as esquecermos.³¹

Segundo Raymond Bellour (2009, p.60): "Essa virtualidade nos estremece por não sabermos o que ela abrirá realmente, e também por nos deixar adivinhar o

³⁰ TORRES, Bolívar . **La Jetée & Sem Sol**. Contracampo – Revista de Cinema. <http://www.contracampo.com.br/86/dvdlajetee.htm> 20.07.2013

³¹ idem

sentido para o qual ela se dirige." O resultado é vertigem, a vertigem do abismo, que também é a vertigem da memória.

A enumeração proposta por Giraudoux vai ao encontro a uma das hipóteses desse trabalho, que a estrutura em abismo se organiza em torno dos afetos, de alguma maneira obedece a uma elaboração muito mais de caráter intuitivo que racional.

Ronaldo Entler (2009, p. 46), em "Memórias fixadas, sentidos itinerantes", afirma que Marker parte de uma ideia simples, que as imagens da memória não são definitivas, pertencem a um campo aberto de significados e se afetam pelos diversos tipos de linguagem com que se relaciona, a música, a narração, fotografia, pintura.

A imagem não é a resposta única, sequer múltipla, oferecida ao olhar que interroga o passado, mas um elemento constitutivo da própria pergunta que nos move e que, desde o passado, não cessa de ser formulada. Ela não preenche as lacunas da memória. Ela apenas detém o olhar numa de suas beiradas, ajudando a dar impulso para o salto que leva o olhar ao passado, por caminhos que nunca são contínuos e lineares. Uma narrativa constituída desse modo, a partir de vestígios incompletos como ruínas, será feita, como propunha Walter Benjamin, de solavancos, asperezas e arestas, uma narrativa que permanece esburacada. (GAGNEBIN apud ENTLER, 2009, p.46)

Emi Koide, em seu texto "Percurso entre os interstícios entre a memória e o esquecimento", trata dos efeitos da estrutura desse filme. Koide nos lembra de um aspecto interessante, que percursos como esses, muitas vezes faz com que os "viajantes" se percam no trajeto, no entanto, a experiência de encontrar lugares inesperados e desconhecidos pode ser enriquecedora.

... a tarefa não é a recordação e reconstrução da memória do passado, tal qual este efetivamente foi, mas antes a de apropriar-se de uma reminiscência e de articulá-la em novas combinações possíveis. Marker repõe esta ideia dos diversos caminhos, através de zonas que criam tecidos de reflexão a cada possibilidade de (re)construção, e deixa ao espectador-leitor-navegador a oportunidade de percorrê-los." (KOIDE, 2009, p. 57)

Para Entler, Marker explicita o privilégio de atuar nas brechas da memória e

observa uma analogia com Funes, o emblemático personagem de Borges.

... ele imagina um personagem que nos lembra o "memorioso" Irineo Funes de Borges, um homem do futuro que nada precisaria lembrar, simplesmente porque nada precisaria ser esquecido. Por curiosidade e compaixão, esse homem decidiria estudar seus infelizes ancestrais que ainda padeciam do esquecimento. Indo até eles, numa viagem semelhante à de *La Jetée*, acabaria por descobrir a beleza dessa inconsistência que nos permite a emoção de lembrar. Como diz no filme, "uma memória total é uma memória anestesiada". (ENTLER, 2009, p. 48)

Nas cartas narradas em "*Sans Soleil*", fala-se da importância do regresso, de voltar a ambientes de afeto, imagens de afeto. Nossa memória se constrói de maneira arbitrária, recordamos fatos e pessoas em detrimento de outros. Marker nos propõe uma viagem por zonas da memória, selecionando imagens e sons para os quais regressaremos, provocando em nós a sensação de prazer ou horror.

O filme vai e volta no tempo, se projeta e retrai. É livre para se desenvolver, mas sempre promove revisitações, permitindo-nos assim vivenciar um percurso circular, mesmo que em outro tempo ou espaço.

Figura 35: montagem a partir de frames de "*Sans Soleil*" com gatos

Entre as imagens que se reiteram, estão os gatos - o animal preferido do autor, assim como a coruja. Os gatos aparecem ora no Japão sendo reverenciados, ora em esquinas da África. Eles nos dão pistas de que não estamos nos afastando tanto de um possível pensamento unificador, evidenciam, assim como outras reiterações ao longo do filme, a própria construção do discurso.

Estamos novamente diante de um tempo espiralado ou espiralar ou mesmo de uma construção temporal espelhada, abismada. Podemos dizer, inclusive, que os gatos aqui têm o mesmo efeito de rima que as flores em "As Horas" ou o fogo em "Espelho". A reiteração desses elementos nos permite perceber que de alguma maneira lugares, estados comuns na narrativa.

2. A vertigem da História e da cultura

"*Sans Soleil*" está construído por memórias: dos autores das imagens, do diretor, do espectador. Tornamo-nos viajantes em um tempo e espaço embaralhados. Assim como os enigmas propostos por Tarkovski em "Espelho", a diferença é que no filme russo, estavam em jogo relações íntimas, a memória familiar, em "*Sans Soleil*", entramos no terreno da cultura, da memória da humanidade. Alves faz novamente uma síntese interessante sobre o que se pode chamar de história social da memória:

Segundo Le Goff, os homens não se recordam sempre da mesma maneira, não atribuem à memória o mesmo significado, não tiveram à disposição os mesmos instrumentos para auxiliar na lembrança. Isso é importante para poder construir uma história social da memória, que tanto Le Goff quanto Pierre Nora desenvolveram. Na passagem de sociedades de cultura oral para as de escrita, a difusão dessa última contribuiu em muito para a progressiva exteriorização da memória. O uso da narração, dos ritos, dos mitos, a comemoração, o monumento celebrativo, a produção de jornais – essa foi, certamente, a que mais exerceu influência na história da memória –, a invenção da fotografia e as novas técnicas de informação contribuíram para historicizar a memória social.³²

Marker é conhecido por sua erudição e fascinado pelos fatos históricos, em uma de suas raras entrevistas, no caso para o jornal "*Libération*" em 5 de março de 2003, relata que "O que me apaixona é a História, e a política me interessa somente

³² ALVES, Gabriela Santos. Souvenirs de Chris Marker: memória, tempo e história em *La jetée* http://www.novomilenio.br/comunicacoes/1/artigo/11_gabriela_alves.pdf

na medida em que ela é o recorte da História no presente" (MARKER, 2009, p. 13). Partindo dessa informação, é curioso perceber a análise de Entler sobre a abordagem política existente em questionar essas brechas da memória, que não deixam de ser brechas da História.

Jogar com a memória é uma atividade tanto poética quanto política. Marker, como Benjamin, vê a possibilidade de dar à história e aos registros técnicos um papel revolucionário. Para ambos, narrar a história não é reverenciar o passado. Antes, é um ato transformador do presente ou, pelo menos, construtor de uma utopia. (ENTLER, 2009, p. 48)

Não à toa, Marker analisa em "*Sans Soleil*", fatos marcantes da história do Japão e da África, como os kamikazes japoneses da Segunda Guerra Mundial, a ditadura em continente africano, o domínio americano, através da figura do presidente John Kennedy. Revisita fatos e situações para buscar novas maneiras de reflexão, de compreensão e mesmo como forma de protesto. Talvez o maior gesto político seja o de unir essas culturas opostas, e analisar suas semelhanças, como a violência contida no histórico dessas duas nações.

No início das "Estátuas também morrem", filme de 1953, feito em parceria com Alain Resnais, há a seguinte frase na narração: "A botânica da morte é o que chamamos cultura". A morte perpassa suas obras e mais especificamente "*Sans Soleil*", mortes de pessoas, conhecidas ou anônimas e também a morte de animais, como a famosa cena da morte da girafa. Há outras duas passagens na narração do filme com o tema unificador da morte: "em comum entre a ciência e a magia, ambas exigem a morte do animal"; "a morte é sempre um país em que se vai perdendo a memória".

Marker dedicou alguns de seus filmes ao Japão "*Le mystère Koumiko*", de (1965) representou sua primeira incursão na tentativa de retratar a cultura japonesa. Sua intenção inicial era um filme sobre as Olimpíadas de Tokio em 1964, mas acabou realizando um filme sobre a jovem Koumiko, responsável por guiá-lo no Japão à época de seu projeto olímpico.

A relação com a África também era antiga, desde as "Estátuas também morrem" em 1953. Nesse filme já tratava o continente como uma terra de enigmas. Interessante notar a "coincidência", a ironia de perceber que Marker e Resnais também trataram de André Gide em as "Estátuas também morrem". Gide apareceria "em pessoa" no filme, na tentativa de ser eternizado, preservado entre flores em redomas.

Marker justapõe duas culturas bem opostas, a japonesa e a africana, em um mesmo filme, não para discuti-las especificamente, mas para tratar de temas da humanidade, como a memória, o conhecimento, a religião, o poder, a morte. São diversos os momentos de misticismo no filme, o culto aos gatos e a cães no Japão, ao Daruma, consultas de quiromancia. Cultos, crenças que aparecem na África e também no Japão. Interessante notar as interseções propostas pelo autor.

Perceber que são duas culturas voltadas ao sagrado, não traz surpresas, mas o que pode ter em comum uma jovem africana que tem o marido escolhido pelos pais a uma jovem japonesa que aos vinte anos recebe instruções do governo de como ser boa cidadã, filha e esposa? A resposta pode estar no espelhamento de situações distantes geograficamente, mas, como na citação de Racine, próximas no tempo.

Figura 36: frames de "Sans Soleil"

Christa Blümlinger em seu artigo "O imaginário da figura documentária" encontra uma analogia entre a concepção de Foucault de arqueologia do conhecimento como as estratégias usadas por Marker para construir seu próprio discurso cinematográfico. Esse arquivo, segundo Foucault, não seria

"nem a totalidade dos textos [ou imagens], conservados por uma civilização, nem o conjunto dos rastros, que puderam ser salvos da destruição, mas a regra que em uma cultura determina o surgimento

e o desaparecimento de enunciados [énoncés], sua perduração e sua exclusão, sua existência paradoxal como eventos e como coisas" (BLÜMLINGER, 2009, p. 72)

Segundo Blümlinger, o conjunto de reminiscências de uma cultura vai além do mero caráter documental, representa mais do que registros de contextos históricos ou sociais.

O imaginário de uma imagem aqui está localizado antes de seu caráter documentário. Ele provoca uma distância à relação comprometida de um local histórico sobre o real ou o passado. As imagens e palavras nunca valem como "meros" documentos, mesmo que façam uso de testemunhos orais ou fotográficos. (BLÜMLINGER, 2009, p. 72)

Se retomamos os ensinamentos da Psicanálise do capítulo anterior também podemos chegar a conclusões interessantes e mesmo subjetivas da História. Segundo Coelho Junior:

De fato, não é o recurso à memória que irá garantir, em termos psicanalíticos, a verdade histórica ou não de um relato. Mas o estudo da memória e do tempo, em sua apreensão psíquica, será de fundamental importância para a constituição de um pensamento psicanalítico sobre a realidade e sobre suas diversas formas de representação. (COELHO JUNIOR, 1995, p. 35)

A leitura em abismo da História da Humanidade seria então uma maneira de aprofundar alguns temas ou mesmo de tentar enxergá-los por novos ângulos. Fazendo-se necessário revisitar fatos emblemáticos, transformadores de nossa sociedade, observando as repetições, os contrastes e afinidade ao redor do mundo e desta maneira, conhecendo o passado, poder avançar.

3. A espiral do tempo e as novas tecnologias

Para esse tema recorrerei a uma ficção, que inclusive, apesar da extensa filmografia documental de Marker, é seu filme mais conhecido: o curta metragem "*La jetée*" (1962). Trata-se de uma ficção científica, cujo protagonista viaja ao passado e ao futuro na tentativa de desvendar um lapso de sua memória. O filme é composto de fotos fixas, outra vez uma combinação complexa entre imagem, sons e narração. Não vou me deter na obra em si, que é objeto de vasto estudo acadêmico, no entanto, cabe ressaltar que esse curta evidencia uma característica também presente em "*Sans Soleil*": o fluxo de consciência.

Figura 37: frame de "*La jetée*" (1962), Chris Marker

"*La jetée*" possui um protagonista, um sujeito, o que deixa evidente a semelhança com o que em literatura se convencionou fluxo de consciência, e como vimos, procedimento com fortes elementos em comum com a estrutura em abismo. "*Sans Soleil*" também funciona como fluxo de consciência, mas de um sujeito invisível, múltiplo. Não se pode inferir que se trata da consciência do próprio Marker, o filme nos aproxima de algo mais próximo a uma consciência social, cultural e política, evidentemente através do ponto de vista do diretor, mas sem a carga pessoal, biográfica dos filmes anteriormente analisados.

Outro elemento relevante para esse trabalho em "*La jetée*" é seu caráter científico e futurista. Em contraste com o capítulo anterior, em que a proposição se

dava em viagens ao passado, ao terreno obscuro da memória, Chris Marker, em toda a sua obra, nos propõe também uma viagem em direção ao futuro, uma estrutura espelhada em que se reflete o porvir. Não apenas por suas reflexões, ou por aproximar-se do gênero da ficção científica em filmes como "*La jetée*" ou "*Level five*" (1995), mas pela maneira como tira partido dos dispositivos cinematográficos e das novas tecnologias.

Em "*Sans Soleil*", há uma multiplicidade de materiais e também de instrumentos tecnológicos que nos permite não só regredir na história, mas também avançar. Estão os computadores, os sintetizadores de imagem, a música eletrônica. Marker lançou obras em diferentes formatos, "*Inmemory*" (1998) em CD-ROM, flertou com o videogame em "*Level five*" e mesmo passeios virtuais em museus fictícios como em "*Pictures at an Exhibition*" (2008). É uma maneira de tratar os filmes como projeções temporais. Os dispositivos auxiliaram Marker nesse sentido, mas também, através de suas estruturas, o diretor conseguiu imprimir esse caráter aos seus filmes.

Consuelo Lins chama atenção para o tratamento do tempo dentro de "*Sans Soleil*", segundo ela o diretor prepara o espectador para um filme em construção prestes a começar. Isso é criado a partir da combinação da narração com a imagem que se vê. Lins fala em um filme futuro, segundo ela, o fato do autor começar descrevendo o ato de montar em si, cria a projeção de um filme ainda inexistente: "Assim, em vários momentos, a voz tenciona o que vemos na imagem, insere nela temporalidade, injeta memória, insufla devir." (LINS, 2009, p. 37). Como faz Marker na abertura do filme, descrevendo a imagem de felicidades das três crianças islandesas e a dificuldade de associá-la a outras imagens de mesmo caráter.

Marker, portanto, nos faz ver que a imagem é um dado a ser trabalhado, a ser compreendido, a ser relacionado com outros tempos, outras imagens, outras histórias e memórias, e não uma ilustração de um real preexistente. (...) Faz isso extraindo poesia do uso de diferentes tempos verbais (o imperfeito, o condicional, o passado, o futuro composto), desorganizando a cronologia e jogando com o "intervalo irreduzível entre a imagem capturada e a imagem montada, entre mundo presente e vista do passado, entre visão atual e comentário retrospectivo" (LINS, 2009, p. 38)

Marker propõe diversos níveis temporais, ajustando-os de forma espelhada, mas não evidente. O espectador deverá se apropriar da estrutura e tomá-la como uma experiência pessoal, ainda sem rumo certo. A peculiar projeção ao futuro pode ser evidenciada por outros exemplos no filme.

Há em "*Sans Soleil*" imagens quase imperceptíveis, flashes, que só serão contempladas algumas sequências após sua primeira e fugaz aparição. Um exemplo: na primeira sequência de festa de rua no Japão, se vê um barqueiro em um lago, um fragmento de imagem não maior que um segundo, sequência que só será desenvolvida dois minutos depois.

Marker se vale também do contrário: na mesma festa, há um flash com a imagem de uma ema, que foi vista na sequência inicial do filme, oito minutos antes. Esse recurso é usado diversas vezes no filme. Esses planos relâmpagos, que passam despercebidos na primeira apreciação, causam uma espécie de *dejà vu* no espectador.

Movimentos ao passado e ao futuro. Os estratos temporais estariam embaralhados, sendo mais importante desvendar dentro deles, os eventos traumáticos. Provavelmente foi o que levou Chris Marker a São Francisco para recompor cenas e locações de "*Vertigo*" (1958), de Alfred Hitchcock. "*Vertigo*" é um exemplo clássico, quase físico, de *mis en abyme*, como conceituado por André Gide.

Figura 38: frame do filme "*Vertigo*", de Alfred Hitchcock

Ao deter-se nesse filme em "*Sans Soleil*", Marker mostra como Hitchcock tornou palpável a espiral do tempo, o tempo circular, seja no penteado da personagem Judy, seja nas marcas de uma árvore, como observado por Torres: "a San Francisco de *Vertigo*, se encontra, forçosamente, com a Paris de *La Jetée*, no símbolo das linhas concêntricas no tronco da árvore, presente nos dois filmes, e nas duas cidades."³³

Figura 39: fragmento da montagem de frames de "*Vertigo*" como ilustração do artigo <http://www.filmquarterly.org/2008/12/vertigo/>

Emi Koide cita o próprio Chris Marker comentando sobre o filme de Hitchcock, desta vez em "*Inmemory*".

"*Vertigo*" é a história de um homem que não suporta mais essa ditadura da memória: o que foi, foi, e ninguém pode mudar mais nada. Ele quer mudar. Ele quer que através das aparências, uma mulher morta retorne viva, e quer simplesmente vencer o tempo. Loucura talvez, mas uma loucura que nos fala. Nenhum filme jamais mostrou a esse ponto que o mecanismo da memória, se nós o desregramos, pode servir a toda uma outra coisa do que para se lembrar: para reinventar a vida, e finalmente vencer a morte. É banal dizer que a memória é mentirosa, é mais interessante ver nesta mentira uma forma de proteção natural que podemos governar e modelar. Às vezes, isto se chama arte. (MARKER apud KOIDE, 2009, p. 53)

³³ TORRES, Bolívar. *La Jetée & Sem Sol*. Contracampo – Revista de Cinema. <http://www.contracampo.com.br/86/dvdlajetee.htm> 20.07.2013

Como já foi dito, o tecido tempo de "*Sans Soleil*" está composto de fragmentos e repetições, em uma espiral. Passado, presente e futuro se misturam, instante e eternidade. A figura arquetípica da espiral é fundamental para compreender a viagem como processo, o labirinto em que as imagens e reflexões se encontram.

Há imagens e memórias que não estão presentes no filme. Ao tratar dos conflitos entre trabalhadores japoneses, propõe: "se as imagens do presente não mudam, mudaremos as do passado." Como apagar as imagens do passado? O autor utiliza-se de um sintetizador para dar novo tratamento a imagens dos conflitos japoneses dos anos 60, que passam a ter uma forma abstrata e eletrônica. Desta forma, segundo ele, as imagens seriam esquecidas para ser apenas o que são: imagens.

O autor diz ser esse instrumento uma homenagem a Tarkovski, convocando nossa própria memória. Cabe a nós associar as imagens sintetizadas às imagens de Tarkovski. É interessante notar que essa montagem será feita apenas na cabeça do espectador. Cada um pensará um filme ou cena diferente do diretor russo e aqueles que não possuem memória da obra de Tarkovski não chegarão a nenhuma parte.

Proponho um parêntesis para mostrar um ligeiro desacordo conceitual entre Marker e o próprio Tarkovski. É curioso perceber que Tarkovski era crítico ao que se chamou "cinema de montagem":

A ideia de "cinema de montagem" - segundo a qual a montagem combina dois conceitos e gera um terceiro - parece-me mais uma vez, incompatível com a natureza do cinema. A interação de conceitos jamais poderá ser o objetivo fundamental da arte. A imagem está presa ao concreto e ao material, e, no entanto, ela se lança por misteriosos caminhos, rumo a regiões para além do espírito - talvez Puchkin referisse a isso quando disse que "A poesia tem que ter um quê de estupidez". (TARKOVSKI, 1990, p. 136)

É interessante notar como Marker comprovou o contrário com seus filmes. Na mesma entrevista para o jornal "*Libération*" em 2003. Marker responde sobre uma possível relação entre "*Sans Soleil*" e "*La Jetée*" e nos deixa pistas sobre sua fé na justaposição de planos, a princípio, desconexos. Ele era consciente da conexão

entre os dois filmes, mas não via a necessidade de explicá-la. Conta da surpresa de ver uma resenha sobre os filmes no Japão que dizia:

"Somente então é que nós saberemos que a justaposição de imagens tinha um sentido. (...) ... no cemitério dos gatos, diante da girafa morta, diante dos kamikazes no momento do voo, diante dos guerrilheiros mortos na guerra da independência... Em *La Jetée*, a experiência temerária de procura pela sobrevivência no futuro termina com a morte. Tratando do mesmo assunto vinte anos depois, Marker superou a morte através da oração" (MARKER, 2009, p. 12)

Marker se impressiona como pode ter sido tão compreendido por alguém que não o conhece. Algo parecido com as cartas que recebia Tarkovski dos espectadores de "Espelho". São misteriosas as conexões entre os artistas e seu público, e impressionante a beleza de transmitir emoções e conceitos com ideologias profissionais diferentes, mas com a mesma vontade de atingir em profundidade os sentimentos do ser humano.

"*Sans Soleil*" é um filme, uma montagem, sobre o olhar. É o olhar que o personaliza, que lhe dá sentido. A estrutura em abismo não se faz apenas como um efeito estético, mas também uma provocação e mesmo um desafio intelectual que convida o espectador a montar também. Não se pode falar em memória sem pensar nos movimentos do olhar, a memória é um olhar em busca do passado. A montagem de "*Sans Soleil*" revela o que Chris Marker quer que observemos, ele nos conduz a dar forma a uma nebulosa de imagens e divagações.

4. A trilha sonora em abismo

Há uma sequência em "*Sans Soleil*" em que se fala de um filme que se daria pela junção de todos os sonhos dos passageiros adormecidos nos vagões de um trem. Esses fragmentos de sonhos formariam um filme, o ingresso para a sessão seria o próprio ticket do metrô. Marker, com seu olhar, monta uma parte dessa narrativa, vale-se de representações do imaginário japonês, samurais, lutas,

erotismos, filmes de horror. Todas se relacionam com os passageiros que dormem, seja por conexões físicas ou subjetivas, por jogos de imaginação.

Assim, de forma menos explícita, é toda a montagem de "*Sans Soleil*", cadenciada pelo ritmo psicológico dos personagens, mesmo que seja um personagem macro, podendo ser o autor das cartas, podendo ser o filme em si. Para construir essa sensação de sonhos, a trilha sonora sofre uma alteração drástica, primeiro passa ao silêncio, depois assume tons eletrônicos pouco a pouco até atingir um complexo universo de notas sintetizadas.

O catálogo do Festival de Berlim de 1983, ano em que foi projetado "*Sans Soleil*", trazia a seguinte descrição do filme de Marker: "... em vez de mostrar os personagens e suas relações reais ou supostas, prefere apresentar a história uma composição musical com temas recorrentes, contrapontos refletidos e fugas" (apud 2009, p. 117).

Até este momento tratei da estrutura em abismo a partir das ferramentas próprias do discurso cinematográfico. Para expor a construção da narrativa estiveram em evidência o roteiro, os atores, caso de "As horas", a composição da imagem, as motivações, mais precisamente através de "Espelho", a montagem, no filme de Tarkovski e também em "*Sans Soleil*". Para o final ficou a análise do universo sonoro, não por ser menos importante, mas por encontrar no filme de Chris Marker, um exemplo máximo de relevância da construção em abismo da trilha sonora.

Primeiramente, cabe ressaltar que o material de "*Sans Soleil*" foi integralmente captado com uma câmera muda *Beaulieu* de 16 mm e um pequeno gravador. Não há nenhuma tomada que esteja sincronizada no filme. Toda a trilha sonora foi construída em sua pós produção. Partindo do conceito de que o som, de certa maneira, é responsável em dar a dimensão da imagem, é interessante notar o peculiar caminho adotado por Marker. A maneira como está estruturado o som é talvez mais radical que a construção espiralar das imagens.

Não há em "*Sans Soleil*", nenhuma intenção de naturalismo na trilha sonora, não se procura dar às imagens suas dimensões "reais". Os sons parecem

não pertencer às imagens que o correspondem, a justaposição é tão misteriosa como a justaposição de imagens. No entanto, através de um olhar atento, podemos notar a estrutura em espiral da trilha sonora.

Há diversos sons que se reiteram no filme, músicas, ambientes, efeitos, mesmo não parecendo naturais para algumas sequências. Essas reiterações dissimuladas causam uma espécie de *dejà vu* no espectador, assim como os flashes de imagens discutidos acima. Os sons e músicas no filme criam um abismo da memória, familiaridade e estranheza ao mesmo tempo, funcionando como artifício para reproduzir de certo modo os misteriosos mecanismos da memória, as lembranças e o esquecimento.

Figura 40: montagem de frames da sequência do barco de "Sans Soleil"

Há um tema musical eletrônico no início do filme que é introduzido em uma viagem de barco, em que vários passageiros dormem, e provavelmente sonham, como os passageiros do metrô, mais adiante no filme. Esse tema regressa em ciclos, espirais: do barco, passa por uma manifestação popular no Japão, tempos depois serve de tema para trabalhadores africanos em um porto. Na primeira imagem apresentada da África, seguimos com a mesma trilha sonora eletrônica da sequência anterior do barco no Japão. Entretanto, pode-se ouvir ao fundo um instrumento de cordas com uma música africana. Mais adiante no filme, a música tocada por esse instrumento, que antes poderia ser levemente percebida ao fundo, passa a ocupar o primeiro plano em uma sequência mais naturalista em Guiné-Bissau.

Chris Marker usa a trilha sonora como um quebra-cabeça, talvez com a intenção de acessar nossos mecanismo de percepção e criar uma familiaridade

inconsciente com o que estamos vendo. Cria uma diversidade de *leitmotifs*, que convoca ao mesmo tempo a razão e o instinto do espectador para tentar encaixá-los na narrativa como tal. Assim como se dá com os autores das imagens que são usadas no filme, ou como o personagem Scott, de "Vertigo", estaríamos, como espectador, regressando a lugares de nossas memórias.

Não há conduta narrativa clara no tratamento da trilha sonora do filme, o que não quer dizer que não haja dramaticidade nessa construção. Chris Marker parece consciente do poder dramático, sensorial dos sons ambientes. Eles, de certa maneira, são responsáveis por dar o tom da obra. Importam muito mais pela maneira como soam do que pelo que são capazes de caracterizar o lugares retratados.

Há poucos momentos em que se nota a intenção de reproduzir através do som, o ambiente das locações. Entre eles estão os dois desfiles de rua, o do Japão e o de Guiné-Bissau.

Figura 41: frames de "Sans Soleil" retratando festas populares no Japão e na África

Tratam-se de manifestações populares e completamente opostas sonoramente. Na África, estão os tambores e os instrumentos de corda, no Japão, a música eletrônica era novidade, mas já entusiasmava alguns jovens. Segundo a narração de "Sans Soleil", a sensação provocada ao vê-los escutando esse tipo de música e dançando de forma extravagante nas ruas, era a de que esses jovens fizessem parte de um universo paralelo.

Novamente evoca o conceito de dimensões da realidade, esses estratos da realidade não se dariam apenas em nossa memória, mas também no próprio tempo e espaço. Interessante pensar como são relativos os conceitos, como variam facilmente. Afinal o que seria extravagante nos anos oitenta, em tempos atuais pode passar despercebido ou vice versa. Questões culturais variam conforme os padrões do lugar e da época. São níveis de realidade existentes na própria realidade consensual de que tratava Freud.

Tarkovski, apesar do apreço evidente pela música clássica e por seus grandes compositores, enxergava na música eletrônica uma grande aliada à arte cinematográfica, por seu amplo poder de transmitir sensações.

A música eletrônica parece-me oferecer possibilidades infinitamente valiosas ao cinema. (...) Queríamos que o som se assemelhasse ao de um eco terrestre, cheio de sugestões poéticas - que fizesse lembrar sussurros, suspiros. As notas deveriam transmitir o fato de que a realidade é condicional, e, ao mesmo tempo, deveriam reproduzir com exatidão estados de espírito específicos, os sons do mundo interior de uma pessoa. (TARKOVSKI, 1990, p.195)

A citação do livro de Tarkovski encontra reverberação direta em "*Sans Soleil*". Chris Marker tirou partido do som para mais uma vez reafirmar a citação de Racine do início do filme, relativizando a proximidade e distância dos diferentes povos. Interessante também notar o termo "eco terrestre" usado por Tarkovski. A trilha sonora de "*Sans Soleil*" conta com um efeito quase constante de reverberação, não em um código naturalista para reproduzir as características das locações, mas como uso criativo e sensorial, como se os sons, a música estivessem ecoando mundo afora, espelhados, abismados.

Essa construção em espiral, em abismo, nos conduz a novas sensações, provoca a memória. Trata-se de um efeito que une, harmoniza, mas ao mesmo tempo confunde, afasta e aproxima. Diminui e aumenta o abismo. Mas não são assim os abismos, infinitos em seus mistérios?

Retomemos Lucien Dällenbach, autor que serviu de base para conceituar o *mis en abyme* no primeiro capítulo.

Adicionemos a isso que - ao presente como expressão da quinta essência de uma ordem textual - a realidade originária quase sempre se expõe ao coincidir com um *escrito* cuja autenticidade não é passível de dúvida (manuscrito, pergaminho, carta a punho), ou com uma expressão integral (voz, canto, música) que seja, ao mesmo tempo, fundadora e melodiosa; e que, à medida em que o texto experimenta como *carência* o absoluto que se impõe, sua retórica não tem mais remédio que relegá-lo à ultratumba, em uma antecendência fictícia que confere ao presente a aparência do tempo defasado em que se produz a perda irreparável, mas também da lembrança, da escuta alheia, da decodificação e da evocação restitutiva (e substitutiva) dessa origem cujo monumento comemorativo não poucas vezes é um sepulcro.³⁴ (DÄLLENBACH, 1991, p. 209, tradução própria)

A narração em *off* também merece atenção especial. "*Sans Soleil*" conta com duas narrações diferentes, uma na versão em francês e outra em inglês. Entretanto, as duas possuem em comum um certo tom interior, reflexivo, e também distante. A escolha das vozes e o tom usado na narração não corresponde ao padrão clássico do documentário, de tons mais sóbrios e elucidativos.

No filme de Marker, aparecem vozes refletindo sobre o que dizem, vozes que se indagam. Arlindo Machado chama atenção para essa característica em alguns filmes de Godard, "uma voz sussurrada, em tom baixíssimo, como que falando para dentro, uma imagem sonora admirável da linguagem interior: o pensamento" (MACHADO, 2009, p. 30). Observações que caberiam perfeitamente para caracterizar as vozes da narração em "*Sans Soleil*", como se acompanhássemos as reflexões da leitora das cartas.

Interessante pensar que o tratamento dado à voz da narradora, faz com que ela se torne também personagem do filme. Afinal, não é apenas uma voz informativa, mas sim uma interlocutora das cartas de Sandor Krasna, uma voz que se indaga, que muda de opinião e que se afirma, embora nunca apareça como imagem. Esse tipo de personagem foi caracterizado por Michel Chion como personagens acusmáticos.

³⁴ Dällenbach. "Añadamos a esto que - al presente como expresión quintaesenciada de un orden textual - la realidad originaria casi siempre se expone a coincidir con un *escrito* cuya autenticidad esté fuera de toda duda (manuscrito, pergamino, carta autógrafa), o con una expresión integral (voz, canto, música) que sea, a la vez, fundadora y melodiosa; y que, en la medida en que el texto experimenta como *carencia* el absoluto que se le impone, su retórica no tiene más remedio que relegar este a la ultratumba, en una antecendencia ficticia que confiere al presente la apariencia de tiempo defasado en que se produce la pérdida irremediable, pero también del recuerdo, de la lejana escucha, del desciframiento y de la evocación restitutiva (y sustitutiva) de ese origen cuyo monumento conmemorativo no poca veces es un sepulcro."

Chion toma o termo "acusmático" do músico francês Pierre Schaeffer para denominar sons que não possuem suas fontes concretas contempladas na imagem. Personagens acusmáticos seriam aqueles que se caracterizam por suas vozes, sons, mas não possuem representação imagética.

O mesmo acontece com o protagonista do "Espelho" de Tarkovski. Nunca vemos o personagem adulto, só o identificamos por sua voz fora de quadro. Ausência essa que provoca mais uma camada de incerteza e por consequência, convoca nossa imaginação para o ato de entrega que é contemplar uma estrutura espelhada.

Tarkovski acreditava que eram poucos os diretores que sabiam tirar partido do som em seus filmes, citava Bresson e Bergman e rejeitava o uso da música sublinhando as emoções que já estavam dadas pelos planos, acrescentava que o mundo sonoro de um filme é musical em sua essência e é essa a verdadeira música no cinema.

Em "Esculpir o tempo", Tarkovski faz uma proposta interessante, que nos ajuda a perceber os efeitos das espirais sonoras e rimas musicais usadas em "*Sans Soleil*". Tarkovski propõe que a música só é "aceitável" quando usada como um refrão:

Quando nos deparamos com um refrão num poema, nós voltamos (já tendo assimilado o que lemos), à causa primeira que estimulou o poeta a escrever os versos. O refrão faz renascer em nós a experiência inicial de penetrar naquele universo poético, tornando-o próximo e direto, ao mesmo tempo que o renova. Voltamos, por assim dizer, às suas fontes. Usada dessa forma, a música faz mais do que oferecer uma ilustração paralela da mesma ideia e intensificar a impressão decorrente das imagens visuais; ela cria a possibilidade de uma impressão nova e transfigurada do mesmo material: alguma coisa de qualidade diversa. (TARKOVSKI, 1990, p. 190)

5. A última carta?

Seguindo esse mesmo conceito do refrão, estabelecido por Tarkovski, é interessante refletir sobre o uso de algumas imagens como refrão, como a das três

crianças islandesas do começo do filme. A imagem é novamente usada antes do desfecho, ligeiramente alongada, mas não é a alteração da duração que nos faz vê-la de outra maneira.

Figura 42: frame do final do filme "Sans Soleil"

No momento em que nos deparamos novamente com a imagem, já estamos impregnados de todas as sensações causadas ao longo do filme, revemos as três crianças e adicionamos ao seus sentidos o que "carregávamos" no começo e o que ganhamos no caminho, o resultado é no mínimo reflexão. E um atestado de que o tempo espiralar pode ser artisticamente representado.

O conceito da narrativa em abismo de André Gide casa perfeitamente com a obra de Chris Marker. Há uma passagem em "*Sans Soleil*" em que o autor das cartas cita a televisão japonesa, que quando a vê por muito tempo, lhe dá a sensação de ser visto pela televisão. Como o abismo de Nietzsche que, após algum tempo, também nos contempla ao ser contemplado. "*Sans Soleil*" provoca em nós esse mesmo efeito.

Figure 43: frame de "Sans Soleil" com imagens da tv japonesa

Chris Marker, em *"Sans Soleil"*, nos apresenta diversos estratos temporais e espaciais. É clara a narrativa em abismo, tanto da imagem como dos sons. E a construção dessa estrutura espelhada é essencialmente cinematográfica, o diretor toma partido máximo das ferramentas audiovisuais, mas não de uma maneira clássica, e sim desconstruindo-as.

Como exemplo máximo, questiona a regra imposta nas escolas de cinemas de que os personagens nunca devem olhar em direção à câmera. Não seria essa uma maneira de construir mais um nível de realidade incorporando o espectador através da exposição do dispositivo? Não seria uma inclinação a mais de espelhos, como a proposta por Velásquez?

Figura 44: montagem de frames do filme *"Sans Soleil"*

Capítulo V - Conclusão

Neste trabalho, tratei dos espelhos e abismos para discutir filmes com múltiplos níveis de realidade. Os três filmes escolhidos foram colocados em uma estrutura abismal para que assim fosse possível demonstrar similaridades onde, a princípio, elas não existiriam. Através de "As Horas", me detive no tema da viagem interior, rumo à alma, rumo à consciência; com "Espelho", uma viagem rumo ao passado, às estradas esburacadas da memória; e com "*Sans Soleil*", uma viagem ao futuro, através de uma análise do presente, da cultura e da história da humanidade.

Em nenhum momento a intenção foi desvendar a verdade por trás dos filmes, o intuito é discutir a maneira como tais filmes foram estruturados. Em certo ponto, conformar-se com o mistério pode ser a melhor maneira de encarar os filmes, degustando e questionando as sensações provocadas em nós pelas imagens e eventos que nos são apresentados. Aceitando assim os ensinamentos de Bergson sobre a dificuldade de se estabelecer limites entre passado e presente quando o que está em jogo é a alma, o espírito.

O que realmente faz-se relevante é perceber que o cinema é um terreno fértil para representar essas camadas subterrâneas da existência, em que as ações não se dão apenas no plano da realidade consensual, mas também em um plano psicológico. Com esse intuito, assim como Virgínia Woolf, vários cineastas escavaram cavernas para seus personagens em narrativas em abismo, criando um tipo de estrutura que, em literatura, encontraria parentesco com o fluxo de consciência e com a poesia.

Alguns dos níveis de realidade surgiram a partir das possibilidades de vida imaginadas pelos personagens. Tomemos como exemplo "As Horas". As três personagens do filme não deixam de ser possibilidades, realidades múltiplas da fictícia Clarissa Dalloway. A personagem do livro de Woolf vive um conflito interno, uma angústia ao imaginar os outros caminhos possíveis que se desenhariam a partir

de suas escolhas do passado. Seus desejos não realizados residem em um tempo subjuntivo e provoca a divisão interna da personagem.

Em "As Horas", algumas dessas possibilidades de trajeto são desenhadas. Pensemos no que poderia ter feito a Clarissa Dalloway do livro. Não conseguir mais suportar as aflições de sua vida e ter se matado como Virgínia Woolf? Ter abandonado sua família para tentar uma vida mais prazerosa em outro país e assim livrar-se da morte como fez Laura Brown? Ou ter contrariado os padrões sociais e ter se casado com sua amiga Sally como fez Clarissa Vaughan?

A ironia e a complexidade da obra está em depois perceber que as angústias cotidianas seguiriam tais quais as da personagem original, camufladas por um mundo de pequenos prazeres e frivolidades. O Richard, do filme, usa uma frase de Virgínia no livro para descrever sua amiga Clarissa: "Ah, Mrs. Dalloway, sempre dando festas para cobrir o silêncio!" A maior tragédia é a constatação de que nos três trajetos possíveis, as angústias parecem inerentes à personagem e independem às escolhas.

A estrutura espelhada remonta às possibilidades de caminho, mas também remonta a tempos passados concretos, seja a morte do rei, pai de Hamlet, seja a morte da amada do personagem Scott de "Vertigo", de Hitchcock. Tanto Hamlet quanto Scott criam uma farsa - no caso de Hamlet, a farsa é literal - para de alguma maneira superar a tragédia pessoal. Scott se refugia em uma estrutura em abismo, para um "lugar" em que foi feliz.

Ao longo da história da civilização, através da ciência, criamos máquinas, próteses que nos permitiram desenvolver habilidades até então impensadas. No entanto, não foi a ciência a única responsável por permitir ao ser humano alcançar o que era até então inatingível. Através da arte, se abriu também um espectro das possibilidades do homem e das dimensões da realidade. Aumentou-se a capacidade de enxergar do próprio indivíduo, permitindo a ele tocar dimensões inacessíveis na vida cotidiana.

Camadas subterrâneas da existência só podem se exhibir no universo da representação. No cinema, foi possível transpor esse caráter especular, diverso. Foi

importante analisar os conceitos de Bergson e Freud de que a realidade interior, diferente da realidade consensual, acaba sendo mais definitiva para determinar a personalidade e o comportamento do indivíduo. A experiência de realidade de cada um é variável, o mais importante é constatar que o que a altera são os desejos, os afetos envolvidos. Por isso propus como hipótese o que chamei de "estrutura afetiva". Assim como no fluxo de consciência, são os afetos os fatores preponderantes para a estratificação da realidade.

O desejo, o afeto, os anseios são a força invisível que perpassa e costura os diversos níveis de realidade de uma estrutura espelhada. Se retomamos o Vazio de Lacan, as ausências constitutivas como relatadas por ele, podemos notar em "As Horas" e "Espelho", a figura da mãe é detonante para o abismamento dos personagens. Não há nada mais poderoso e constitutivo de um caráter e de uma psicologia do que os afetos envolvidos ao redor da figura materna.

A questão levantada por Freud era que a realidade não é apenas uma, objetiva, concreta, mas são múltiplas, subjetivas, construídas por sensações e sentimentos. Essa realidade interior se guiaria através do princípio do prazer. A arte, segundo Freud, seria capaz de conciliar o princípio do prazer e o da realidade. Nelson Coelho Junior resume bem esse conceito:

Apesar do artista ser aquele que se afasta da realidade por não suportar ter que abandonar as satisfações pulsionais, vivendo plenamente seus desejos eróticos e de ambição no mundo das fantasias, é ele também aquele que irá encontrar o caminho de volta deste mundo, transformando as fantasias em novas verdades, que irão, por sua vez, transformar a realidade. (COELHO JUNIOR, 1995, p. 65)

Foi importante ressaltar que a estrutura em abismo não é apenas a obra dentro da obra, mas também uma estrutura que pode se apresentar de diversas maneiras, às vezes nada óbvias como em "Espelho". No fim das contas, reproduzem algo próprio de nossas vidas, nas incertezas inerentes ao cotidiano, seja das memórias que se transformam, dos temas recorrentes, dos karmas, das repetições de padrões familiares que se dão em diversas gerações.

A própria coincidência seria provocada por um estatuto da alma, do instinto. Não há razão consensual na estrutura em abismo, são infinitos os mistérios. É interessante a descrição de Andiara Petterle após assistir por primeira vez o filme "As Horas", tenho a impressão de ser a descrição exata do que acredito ser o efeito no espectador de estruturas como as descritas nesse trabalho:

Há palavras que, quando ditas, ficam indo e vindo no baú de memórias por um longo tempo. Também há histórias que nos emocionam sobremaneira e, por vezes, nos fazem crer que vasculharam nossas questões mais profundas. Algumas delas, quando narradas, parecem crescer de tal maneira dentro de nós que poderíamos contá-las como instantes de eternidade que vez ou outra nos abarcam. Quanto tempo duraram de fato e quanto permaneceram em nós? Foi assim com o filme As Horas.³⁵

Artistas como Woolf, Bergman ou Tarkovski foram fiéis a si mesmos e expuseram suas almas em estruturas narrativas pouco convencionais. No entanto, foi justamente a profundidade dos temas propostos que fizeram com que alcançassem um público fiel e com que suas obras perpetuassem no tempo. Pois desta forma, tratando cruamente da alma humana foram capazes de atingir emoções ao redor do mundo. Valeram-se menos de estruturas óbvias e mais de sentimentos obscuros, mas que estão presentes na vida de qualquer ser humano, independente da geração ou da posição no globo.

Esses sentimentos, plasmados em obra, no caso do nosso objeto de estudo, em filme, encontrarão em seus espectadores um local de reconhecimento porque muitos deles se identificarão com o afeto retratado. Uma obra só estará concluída com a apreciação pelo espectador. Filmes como os estudados nesse trabalho são apropriados por quem os contempla, fazem deles uma experiência também sua.

Cabe ressaltar nos dois cineastas citados, assim como em "As Horas", outro poder atrativo das estruturas em abismo, presentes ao longo da história da arte: a estética. Artistas como eles souberam valer-se também do poder capturador da beleza. Imprimiram em seus filmes um grande regozijo estético que tem o poder de

³⁵ PETTERLE, Andiara. "O tempo das horas - um ensaio sobre o tempo nas narrativas de Mrs. Dalloway e de As Horas", http://www.eca.usp.br/caligrama/n_3/andiarapetterle.pdf

capturar o espectador, convida-o a decifrar os enigmas que estão sendo propostos dentro da obra. Freud trata disso em "O escritor criativo e o devaneio":

O escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias. Denominamos de prêmio de estímulo ou de prazer preliminar ao prazer desse gênero, que nos é oferecido para possibilitar a liberação de um prazer ainda maior, proveniente de fontes psíquicas mais profundas. Em minha opinião, todo prazer estético que o escritor criativo nos proporciona é da mesma natureza desse prazer preliminar, e a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procede de uma libertação de tensões em nossas mentes. Talvez até grande parte desse efeito seja devida à possibilidade que o escritor nos oferece de, dali em diante, nos deleitarmos com nossos próprios devaneios, sem auto-acusações ou vergonha. (FREUD, 1907)

Na introdução de "Esculpir o tempo", Tarkovski (2009, p. 2-10) descreve algumas das cartas que recebia dos espectadores russos após assistirem "Espelho" no cinema. Algumas eram agressivas, dizendo que filmes como aquele, sem pé nem cabeça, deveriam ser proibidos pelo governo. Tarkovski diz que chegava a se desesperar e se perguntava da razão de continuar. Mas então chegavam novas cartas, alguns sem entender, mas fascinados pelo mistérios, pedindo pistas para uma compreensão maior. Outros se viam plenamente identificados, dizendo ter tido uma infância exatamente como a retratada no filme, terminavam perguntando como ele poderia saber disso, dizendo que pela primeira vez um filme tornou-se algo real para ela. Tarkovski então encontrava seu objetivo.

Para ele, "Espelho" era um filme para ser apreciado de forma simples, como se contempla uma paisagem ou se escuta uma música, como se olha para as estrelas ou para o mar. Negava qualquer lógica matemática, pois não era sua intenção explicar o que é o homem nem o sentido da vida, mas sim queria fazer:

um filme sobre você, o seu pai, o seu avô, sobre alguém que viverá depois de você, e que, ainda assim, será 'você'. Sobre um homem que vive na terra, que é parte da terra, a qual, por sua vez, é parte dele, sobre o fato de que um homem responde com a vida tanto ao passado quanto ao futuro. (TARKOVSKI, 1990, p. 4)

Essa explicação de Tarkovski parece sintetizar de alguma maneira os filmes estudados nesse trabalho. Mudando o gênero, poderia ser uma descrição da atmosfera do filme "As Horas", ou trazendo o contexto social também poderia se encaixar os questionamentos de Chris Marker em "*Sans Soleil*".

Grandes artistas propõem um espelho frente à natureza humana, lembrando a frase de Leon Tolstói, de que pintando a própria aldeia, podemos ser universais. Nesses espelhos colocados de maneira a permitir que o reflexo seja múltiplo, se pode refletir milhares de pessoas, e é essa justamente a beleza da arte e mais precisamente a do cinema, que brinca de querer ser real.

No espectador o processo se conclui, sendo ele a última camada de abismo, o último nível de realidade, e o mais complexo. Ele também está imerso em uma estrutura em abismo, passado, presente e futuro se misturando para refletir e sentir uma emoção que vem da tela de cinema.

Proponho pensar também os diversos níveis de realidade do cinema através de seus diversos pontos de vista. Há sempre no cinema o ponto de vista de alguém: o do diretor ao posicionar sua câmera e escolher sua lente, o ponto de vista do personagem que guia o roteiro ou a cena, o ponto de vista do ator sobre aquele personagem a que dará vida, assim como para o músico, o montador e qualquer outro que empregue sua autoria à obra. Essa característica intrínseca ao cinema já traz o conceito de realidade íntima e múltipla. Tratando-se de obra artística, não há como dizer que todos esses autores não se entreguem ao processo com uma forte carga de intuição, de inconsciente e irracionalidade.

Se todos esses autores forem fiéis aos seus sentimentos - mesmo que sejam intuições, imagens mal formadas, nebulosas inclassificáveis - estarão conectando-se intimamente com alguém mais, independente de sua história e de sua posição geográfica. É a tragédia da existência humana.

Bibliografia

BELLOUR, Raymond. **Elogio em Si Menor**. In: Catálogo Mostra Marker Bricoleur Multimídia. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II: rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. **A Percepção da Mudança**. In: O Pensamento e o Movente. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 149-182.

_____. **Introdução à metafísica**. In: O pensamento e o movente. Ensaios e conferências. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 183-234.

_____. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **O Riso**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERTOLOZZI, Marcia Regina. **Um estudo sobre memória e solução de problemas: enfoque das neurociências**. Dissertação de Mestrado, USP: 2004.

BORBOREMA, Michelle Oliveira. **A comicidade e o ato livre em Bergson**. Unb, 2012
Disponível em <<http://bdm.bce.unb.br/bitstream/10483/4035/1/2012-MichelleOliveiradeBorborema.pdf>>, visitada em <20.07.2013>

BORDAS, Marie Ange. **Notas sobre memória: construindo um percurso artístico**. Dissertação de Mestrado, USP: 2000.

BLÜMLINGER, Christa. **O imaginário da figura documentária**. In: Catálogo Mostra

Marker Bricoleur Multimídia. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2009.

CALVINO, Italo. **The uses of Literature**. Torino, Giulio Einaudi, 1980.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. **O outro lado do sonho em Morangos Silvestres** In:

COELHO JUNIOR, Nelson. **A força da realidade na clínica freudiana**. São Paulo: Editora Escuta, 1995.

_____. **Usos da Percepção na Psicanálise Contemporânea**. Percurso – Revista de Psicanálise, ano XII, número 23, 1999.

CUNNINGHAM, Michael. **As Horas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

DÄLLENBACH, Lucien. **El relato especular**. Madrid: Visor, 1991.

ECO, Umberto. **De los espejos y otros ensayos**. Barcelona: Debolsillo, 2012.

_____. **Tratado geral de semiótica**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ENTLER, Ronaldo. **Memórias fixadas, sentimento itinerantes**. In: Catálogo Mostra Marker Bricoleur Multimídia. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2009.

FERRAZ, M.C. Franco. **Percepção, imagem e memória na modernidade**: uma perspectiva filosófica. Revista da Intercom, São Paulo, v. XXVII, n.1, p.59-78, jan./jun. 2004.

FIGUEIREDO, L.C. **Verleugnung. A desautorização do processo perceptivo**. Psicanálise: Elementos para a clínica contemporânea. São Paulo: Escuta, 2003.

FRANCISCO, Patrícia. **Um outro cinema**: cinema documentário e memória. Dissertação de Mestrado, USP: 2008.

FREUD, Sigmund. **O escritor criativo e o devaneio**, 1907. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Lembranças Encobridoras**, 1899. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. III. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **A perda da realidade na neurose e na psicose**, 1924. Edição

_____. **Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen**, 1906. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **A interpretação dos sonhos** In Obras Completas, vol. 4 1987.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Memória, história, testemunho**. In: BRESCIANI, Stella; Galáxia. São Paulo, EDUC, 2001.

KARASEK, Felipe Szyszka. **A Sabedoria Trágica como conceito de Filosofia em Nietzsche**. Pós-Graduação PUCRS, 2009. Disponível em <
http://www.pucrs.br/edipucrs/IVmostra/IV_MOSTRA_PDF/Filosofia/72158FELIPE_SZY SZKA_KARASEK.pdf, visitada em <20.07.2013>

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

KOIDE, Emi. **Percursos nos interstícios entre a memória e o esquecimento**. In: Catálogo Mostra Marker Bricoleur Multimídia. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2009.

LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário da Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LINS, Consuelo. **O documentário entre a carta e o ensaio fílmico**. In: Catálogo Mostra Marker Bricoleur Multimídia. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2009.

MACHADO, Arlindo. **O filme-ensaio**. In: Catálogo Mostra Marker Bricoleur Multimídia. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2009.

MAIA, Eduardo Cesar. **Um Olhar Sobre O Abismo**: A estrutura abismal – mise en abyme – nas artes plásticas, no cinema e na literatura. Revista Continente Multicultural. Disponível em < <http://www.cafecolombo.com.br/2007/07/24/um-olhar-sobre-o-abismo>>, visitada em <20.07.2013>

MAUERHOFER O, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER,

Ismail. Org. **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro, Graal, 1993.

METZ, Christian. **Linguagem e Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MEZAN, Renato. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

MITRY, Jean; KING, Christopher. **The aesthetics and psychology of the cinema**. London: Athlone Press, 1998.

NAXARA, Márcia (orgs.) **Memória e (res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Unicamp, 2001.

PASOLINI, PIER PAOLO. Cine de Poesia. In: **Pier Paolo Pasolini versus Eric Rohmer. Cine de poesia contra cine de prosa**. Barcelona, Editora Anagrama, 1970.

PETTERLE, Andiará. **O tempo das horas - um ensaio sobre o tempo nas narrativas de Mrs. Dalloway e de As Horas**. Disponível em < <http://www.eca.usp.br/caligrama/n-3/andiarapetterle.pdf> >, visitada em <20.07.2013>.

REIS, Márcia. **Da memória ao cinema: trajetória de imagens-movimento**. UFF, 2007. Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades XXIII. Disponível em < <http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/viewFile/61/65> >, visitada em <20.07.2013>.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

_____. **Tempo e Narrativa**. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2010.

RIVERA, Tânia. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

SADEK, José Roberto Neffa. **Casos e acasos**: ensaios sobre o sonho, o tempo e o cinema. Dissertação de Mestrado, USP: 1985.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Bogotá: Editora La oveja negra, 1996.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

TORRES, Bolívar . **La Jetée & Sem Sol**. Contracampo – Revista de Cinema. Disponível em < <http://www.contracampo.com.br/86/dvdlajetee.htm> 20.07.2013>, visitada em <20.07.2013>.

WOOLF, Virgínia. **Mrs. Dalloway**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZIZEK, Slavoj. **Lacrimae rerum**. São Paulo: Boitempo editorial, 2009.

Filmografia relacionada

A Ilha de Bergman (Bergman Island). Direção: Marie Nyreröd. SVT Nöje, Sveriges Television (SVT), 2006.

A Infância de Ivan (Ivanovo Detstvo). Direção: Andrei Tarkovski. Mosfilm, 1962.

As estátuas também morrem (Les statues meurent aussi). Direção: Chris Marker, Alain Resnais. Présence Africaine et Taducinéma, 1950.

As Horas (The Hours). Direção: Stephen Daldry. Paramount, Miramax, 2002.

Cartas da Sibéria (Lettre de Sibirie). Direção: Chris Marker. Argos & Procinex, 1958.

Espelho (Zerkalo) Direção: Andrei Tarkovski. Mosfilm, 1974

La Jetée . Direção: Chris Marker. Argos Film, 1962.

Le Mystere Koumiko. Direção: Chris Marker. Sofracima Apec Ortf, 1965 .

Level Five. Direção: Chris Marker. Argos & Les Films De L'astrophore, 1996.

Loin Du Viet-Nam. Direção: Chris Marker. Sofracima, 1967.

Mrs Dalloway. Direção: Marleen Gorris. First Look International, 1997.

Nostalgia (Nostalghia). Direção: Andrei Tarkovski. Opera Film Produzione, Rai Due, 1983.

O guia pervertido do cinema (The Pervert's Guide to Cinema). Direção: Sophie Fiennes. Amoeba Film, Kasander Film Company, Lone Star Productions, Mischief Films, 2006.

O Sacrifício (Offret). Direção: Andrei Tarkovski. Svenska Filminstitutet (SFI), Argos Films, 1986.

Sans Soleil. Direção: Chris Marker. Argos, 1982.

Solaris (Solyaris). Direção: Andrei Tarkovski. Mosfilm, 1972

Stalker. Direção: Andrei Tarkovski. Mosfilm, 1979

Um dia na vida de Andrei Arsenevitch (Une Journee D'andrei Arsenevitch). Direção: Chris Marker. Amip, 1999 .

Vertigo. Direção: Alfred Hitchcock. Paramount, 1958.