

ESPAÇOS IMPOSSÍVEIS: O LUGAR DA *MADONNA DEL PARTO* EM *NOSTALGHIA*, DE ANDREI TARKOVSKI.

Driciele Glaucimara Custódio Ribeiro de Souza¹

O ENCONTRO COM O FRESCO DE PIERO E A RELAÇÃO DE TARKOVSKI COM A TRADIÇÃO PICTÓRICA

Em 1979, quando percorria a Itália à procura de locações para *Nostalghia* (*Nostalghia*, 1983), acompanhado de Tonino Guerra, seu companheiro de viagem, roteirista e amigo, Andrei Tarkovski viu pela primeira vez a *Madonna del Parto*, o monumental fresco de Piero della Francesca [fig. 1]. “Me alegra muito saber que a *Madonna del Parto* provavelmente aparecerá no filme. Porque é tão bonita. Tão bonita.” – confessa o colaborador de longa data de Michelangelo Antonioni ao hóspede russo, em *Tempo de viagem* (*Tempo di viaggio*, 1983). Enquanto Tarkovski folheia um livro de réplicas do mestre renascentista, o poeta italiano prossegue sua consideração: “Me preocupei um pouco quando vi estas reproduções. Olhe todo esse vermelho, não está aí. (...). Portanto, não creio em reproduções de pinturas, não creio na tradução de poemas. A arte é muito ciumenta. Você deve procurá-la em casa.”

Esta inquietação quanto a singularidade de cada arte não era, todavia, algo isolado ao pensamento de Tonino, mas encontrava intensa reverberação nas meditações de Tarkovski. Em *Esculpir o tempo*, reiteradas vezes o realizador russo reivindicou para o cinema o direito à autonomia, argumentando que as experiências de adaptação, bem como a interferência de outras expressões artísticas no meio fílmico tendem a comprometer gravemente a especificidade cinematográfica:

Isso pode ser visto, por exemplo, na influência das artes visuais sobre o cinema,

¹Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA - USP) na linha de pesquisa História, Teoria e Crítica.

sempre que se fazem tentativas de transpor essa ou aquela pintura para o cinema. Na maioria das vezes, são transpostos princípios isolados, e, quer se trate de princípios de composição quer de colorido, a realização artística não trará a marca de uma criação original e independente: será apenas um produto derivado. (TARKOVSKI, 1998, p. 21).

De modo que, alega Tarkovski (1998), o empréstimo de elementos próprios a outras formas de arte implicaria uma perda essencial à forma cinematográfica, reduzindo-a a uma espécie de pastiche. “Nunca entendi, por exemplo, as tentativas de se criar *mise en scène* a partir de uma pintura”, declara o diretor (1998, p. 91), ao recusar determinados procedimentos de estilização pictórica que, segundo ele, nada mais demonstrariam que uma vã erudição por parte do cineasta. Esta posição veemente de Tarkovski configura-se, entretanto, algo contraditória ou no mínimo hesitante se considerarmos, no conjunto de sua produção, não apenas as alusões visuais a determinados artistas – lembremos, por exemplo, em *Solaris* (*Soliaris*, 1972), a clara referência às paisagens nevadas de Pieter Bruegel –, mas igualmente a constante presença, em seus filmes, de obras de pintura – de *Andrei Rublev* (1966), segundo longa-metragem do diretor, onde a câmera delicadamente desliza sobre a superfície de ícones medievais como se buscasse a emergência de vestígios arqueológicos do imaginário russo; a *O sacrifício* (*Offret*, 1986), seu trabalho derradeiro, quando a *Adoração dos magos* (*Adorazione dei Magi*, c. 1482), de Leonardo da Vinci funciona como *leitmotiv* para o rito sacrificial que sustenta e dá nome à película.

Constatar uma tal antinomia entre teoria e prática cinematográficas resulta invariavelmente em uma série de desconfiças e indagações se nos propomos a compreender o funcionamento da tradição pictórica no interior de *Nostalgia*. Ora, mas o que pode ser a presença de uma obra de pintura dentro de um filme que não a sua reprodução? Se a *Madonna del Parto* não é somente um pretexto para a *mise en scène*, do que se trata o seu aparecimento na cena de abertura então? Se a citação do fresco de Piero della Francesca não compromete o específico cinematográfico, como é possível identificar a sua manifestação? O que no filme nos revela uma correspondência latente entre os meios e não uma presunçosa ilustração? Responder a tais questões exige do analista dedicado ao estudo da película uma acurada observação.

O LUGAR DA MADONNA DEL PARTO EM NOSTALGIA

A pintura renascentista tem seu lugar logo no início de *Nostalgia*. O filme acompanha a estadia do poeta russo Andrei Goncharkov na Itália, de passagem no país a fim de colher informações para a biografia do compositor Pavel Sosnovski, seu conterrâneo, que vivera ali no século XVIII. Durante a viagem, guiado

pela tradutora Eugênia, o escritor insiste em conhecer a *Madonna del Parto*, imagem que – mais adiante na película saberemos –, ao seu julgamento, assemelha-se à sua esposa grávida. Apesar do longo caminho percorrido até a igreja, quando no local, o intelectual se recusa a apreciar a pintura, de modo que a italiana segue a visita sozinha. Essa é precisamente a sequência sobre a qual deteremos nossa investigação.

Se para examinarmos a cena da visitação do fresco de Piero della Francesca, reconhecemos o espaço da encenação como baliza para nossa análise, ao menos dois desarranjos de ordens distintas são aí identificados. De um lado, poderíamos dizer, um transtorno de natureza extra fílmica, visto que a um amante da pintura familiarizado com a obra do mestre italiano certamente não passaria despercebida a transferência da obra, de seu lugar original, a singela capela de Santa Maria di Momentana, para a grandiosa cripta da igreja de São Pedro. De outro – este nos interessa mais de perto –, um desvio normativo, um desalinhamento que desconcerta o espectador de cinema menos pela evidência da referida transposição que pela desorientação do olhar operada pelo filme. Isto porque, transgredindo os princípios da clássica construção plano/contraplano, segundo a qual, entre um corte e outro, a câmera opera uma rotação de 180°, Tarkovski frustra as expectativas de um observador habituado a esse esquema formal e manipula a sequência a partir de pontos de vista incompatíveis aos preceitos cinematográficos dominantes de continuidade e homogeneidade espaço-temporal. Vejamos como se realiza uma tal subversão.

A sequência começa com a entrada de Eugênia na catedral. Sempre em plano geral, a câmera acompanha a caminhada da personagem por entre a colunata. [fig. 2] Tanto a posição de reverência das fiéis na igreja – ajoelhadas ao fundo da capela e também na abside, no canto esquerdo do quadro –, quanto o movimento de Eugênia nos fazem crer que o fresco de Piero está no fora de campo em direção ao qual a personagem caminha. Como seria esperado de uma tradicional montagem plano/contraplano, o filme nos dá a ver o objeto de contemplação de Eugênia, o fresco de Piero. Para um espectador de cinema habituado ao modelo narrativo clássico, esse seria o exemplo de um típico esquema de *raccord* de olhar, quer dizer: no plano temos um personagem observando algo e no contraplano temos o que seria a continuidade desse olhar. [fig. 3] Na sequência em questão, a percepção de continuidade do mundo físico é reforçada também pelo movimento de câmera, pois um *travelling* na direção do fresco como que reproduz a aproximação de Eugênia da imagem da *Madonna*.

Até esse momento, nós não teríamos então nenhum problema em construir mentalmente a configuração arquitetônica da igreja. A partir do próximo corte, entretanto, a montagem e os pontos de vista assumidos pela câmera parecem se articular no sentido de desconfigurar a imagem mental que havíamos criado do espaço da cena. Se lembrarmos da composição do primeiro plano no interior da cripta [fig. 2], com a abside à esquerda e as fiéis ao fundo, nos daremos conta de que não seria possível que aqui [fig. 4] houvessem devotas atrás de Eugênia, pois esse é precisamente o muro cujo fresco deveria ocupar, é o lugar

onde o próprio filme nos fez crer que ele estava. Mas não são só as mulheres ajoelhadas que reconfiguram a posição do fresco, a movimentação de Eugênia no plano também aponta essa mudança espacial. Nesse plano, o Sacristão da igreja entra em cena e estimula a personagem a seguir o exemplo das fiéis e também se prostrar diante da *Madonna*. Quando Eugênia esboça uma genuflexão, ela se curva em frente a abside, como se fosse aí o lugar onde se encontra o fresco de Piero. [fig. 5] Mais uma vez, se lembrarmos do plano inicial, nos daremos conta que o fresco não poderia estar aí, pois este era um espaço ocupado também por fiéis. Essa então é uma primeira ruptura, uma ruptura de natureza espacial e que nos inquieta enquanto espectadores de cinema habituados a uma ilusão de realidade e de homogeneidade espacial.

Mas essa não é a única desarticulação operada pelo filme, há a seguir, um outro desarranjo, mas dessa vez um desarranjo de ordem temporal. Vejamos como tal perturbação se configura. Do plano de Eugênia ajoelhada diante da abside, a montagem corta para uma procissão de devotas, dando a ver um longo cortejo que entra na igreja com uma monumental estátua da Virgem. [fig. 6] Aqui, o filme como que reproduz a entrada de Eugênia em cena, pois tanto o enquadramento como o movimento de câmera são praticamente idênticos ao plano inicial. A semelhança entre os planos é, de fato, inegável. [fig. 7] Se observarmos a entrada do cortejo com atenção, lembrando da composição do plano anterior [fig. 5], percebemos que, embora o espaço seja o mesmo, Eugênia não se encontra na imagem. Se no plano precedente a personagem estava diante da abside, aqui o caminho está completamente livre para a passagem do cortejo. Reconhecer essa ausência implica admitir que, além da ruptura espacial já identificada, o filme empreende uma ruptura de natureza também temporal. Trata-se, no entanto, de um desarranjo um tanto quanto sutil, pois não é raro quando observamos o filme sem pausa imaginarmos como uma sequência contínua; é como se pensássemos que se trata de um “enquanto”: enquanto Eugênia e Sacristão conversam, a procissão adentra a igreja. Poderíamos então, por consequência disso, compreender a sequência como constituída de dois blocos temporais: um bloco ao qual pertencem Eugênia e o Sacristão e outro, no qual se encontra o cortejo marial.

Embora as imagens isoladas apontem essa separação, o filme, no entanto, insiste em afirmar uma ilusão de homogeneidade dos acontecimentos, insinuada sobretudo pelo uso do som. Após a entrada da procissão, vemos novamente Eugênia. Ao longo do plano ela e o Sacristão caminham pela igreja, de modo que a tomada tem início em frente a abside e um *travelling* lateral para esquerda os acompanha até o extremo oposto do nicho arquitetônico. [fig. 8] Se observássemos o filme convictos de sua adesão a tradicional convenção do plano/contraplano já referida previamente, estaríamos certos de que, guiados pelo olhar e pela postura do Sacristão, o plano subsequente apresentaria a abside vazia, lugar onde Eugênia estava no início da tomada. Mas o que a montagem oferece, todavia, é o ritual de culto à Virgem, frustrando radicalmente assim o habitual paradigma de *raccord* de olhar, ao qual um espectador médio de cinema tão

bem está acostumado [fig. 9]. Apesar de essa incongruência espacial não passar despercebida a um observador atento, a continuidade entre plano e contraplano é estabelecida no filme por meio da banda sonora, uma vez que a oração proferida pelas devotas invade a imagem do Sacristão antes do corte aplicado pela montagem. Isto é, o uso do som nega a construção espacial oferecida pela imagem, a fim de convencer de que o Sacristão e Eugênia habitam, simultaneamente, o mesmo espaço ocupado pelas devotas; não obstante, como demonstrado, tal coexistência não seja objetivamente possível.

ESPAÇOS IMPOSSÍVEIS?

Diante de tais constatações, vislumbramos admissível especular que a desarticulação espaço-temporal operada pela montagem e pelos pontos de vista assumidos pela câmera não configuram uma falha acidental na gramática cinematográfica, mas correspondem, por outro lado, a uma operação bastante consciente de Tarkovski. De modo que esta espécie de disfunção sintática, bem como a suspensão da tendência estética realista que dela decorre resultariam não de uma infração do código normativo clássico, mas de um desejo do realizador em aproximar o objeto fílmico de uma certa tradição da imagem religiosa. À vista disso, propomos então renovar nosso olhar e nossa compreensão sobre *Nostalgia*, imaginando se a sequência de visitação do fresco de Piero não estaria inscrita em um outro sistema representativo, um sistema mnemônico de representação. Façamos aqui um brevíssimo desvio teórico, a fim de compreender em que medida seria concebível pensar a configuração da cena como uma tentativa de Tarkovski em dialogar com a arte da memória, procedimento de origem grega e que influenciou a formalização do saber nas culturas medieval e renascentista.

Como explica Frances Yates (2007), um dos princípios gerais da memória artificial consistia em imprimir na imaginação uma edificação composta de uma série de lugares, lugares estes que serviriam de abrigo às imagens a serem posteriormente recordadas. Devemos pensar então que quando precisava reavivar uma determinada memória, o orador antigo percorria essa construção imaginária, extraindo dos lugares memorizados as imagens ali colocadas. Isso significa que o bom funcionamento do sistema mnemônico dependia que cada figura permanecesse em seu lugar próprio. Ou seja, qualquer movimentação das figuras entre os lugares prejudicaria a eficiência da técnica de memorização. Uma outra regra para a elaboração da memória artificial é que as imagens que habitassem esses lugares arquitetônicos deveriam ser imagens agentes, quer dizer, imagens impressionantes e em ação, ou seja, imagens dotadas de um caráter dramático.

Pensando, por outro lado, que as imagens religiosas tinham como função lembrar os devotos do mito religioso, fazendo-os seguir os preceitos da fé que supostamente poderiam esquecer, seria possível,

segundo Daniel Arasse (1979), estabelecer uma relação funcional entre as imagens sagradas e o sistema de imagens da arte mnemônica, uma vez que ambas tinham como finalidade ajudar a memória por um choque visual e emotivo. Ao longo dos séculos XIV e XV, entretanto, elucida o historiador da arte, com o desenvolvimento de um espaço pictórico fundado nos princípios matemáticos da perspectiva artificial um outro tipo de representação figurada emergiu, engendrando uma profunda transformação na imagem religiosa.

L'image religieuse demeure, c'est incontestable, un outil de persuasion religieuse; un <<faire croire>> y est toujours au travail, mais il ne prend plus le même chemin ou, plus précisément, la persuasion ne recourt plus à la même technique. Il s'agit de faire croire à l'image, certes toujours clairement définie comme relais du prototype spirituel; mais la représentation figurée est désormais valorisée pour sa capacité d'illusion.²

De modo que a substituição do esquematismo das *imagines agentes* da tradição mnemônica pelo ilusionismo das novas imagens provocou um impacto decisivo na percepção do objeto devocional. Vemos manifestar-se nesse momento, esclarece Daniel Arasse (1979), um verdadeiro fenômeno cultural, segundo o qual a verossimilhança atribuída ao espaço plástico, este “saber fazer crer” próprio ao pintor não demoraria a se tornar um “saber fazer” reconhecido em si mesmo. Dito de outro modo, no moderno sistema de convenções que então se constituía, a imagem figurativa, outrora admirada por seu poder de convencimento espiritual, passava agora a ser reverenciada por seu valor especificamente artístico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observando então o modo como o filme articula a presença da *Madonna del Parto* em cena, determinando para cada figura um lugar específico e não intercambiável, julgamos plausível pensar que Tarkovski tenta se aproximar dessa tradição da imagem devocional que predominou até o Quatrocentos, quando a teoria pictórica que começou a se desenvolver na Itália revolucionou a estrutura do imaginário religioso. Nossa suspeita é a de que o cineasta mobiliza o fresco de Piero della Francesca como emblema dessa mudança, pois, no filme, a *Madonna del Parto* exerce uma dupla função: para Eugênia a relevância da pintura está em seu valor estético, enquanto que para as devotas o que prevalece é seu valor de culto.

Logo, se retomarmos as inquietações de Tarkovski quanto ao específico cinematográfico,

²ARASSE, 1979, p. 136.

poderíamos advogar a seu favor que o evidente diálogo entre sua filmografia e uma certa cultura visual, que a um olhar desavisado pode conservar a condição de mera citação, reserva, todavia, implicações mais profundas. É o que parece testemunhar nossa análise parcial de *Nostalgia*, fragmento de nossa dissertação de mestrado ainda em desenvolvimento. De fato, quando, desconfiados de uma contradição entre teoria e práxis cinematográfica, nos aproximamos de modo minucioso da sequência da *Madonna del Parto*, a fim de compreender o seu funcionamento no interior da película, percebemos que a presença do fresco, longe de significar uma referência puramente textual, serve, ao contrário, como indício de uma subterrânea e intrincada correspondência. Vestígio de modos de pensamento convergentes e de entrecruzamentos de imagens que intencionamos esquadrihar nas próximas etapa da pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTOINE, Jean-Philippe. “Mémoire, lieux et invention spatiale dans la peinture italienne des XIIe et XIV siècles”. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 48e année, n.6, 1993. p. 1447-1469.

ARASSE, Daniel. “Entre dévotion et culture: Fonctions de l’image religieuse au XVe siècle”. In: *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIIe au XVe siècle*. Actes de table ronde de Rome (22-23 juin 1979) Rome: École Française de Rome, 1981. pp. 131-146. (Publications de l’École française de Rome, 51).

MACGILLIVRAY, James. “Tarkovsky’s Madonna del Parto”. In: *Revue Canadienne d’Études Cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies*, vol. 11, n. 2, 2002, p. 82-100.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *Diários - 1970 / 1986*. Tradução de Alexey Lázarev. São Paulo: É Realizações, 2012.

VANCHERI, Luc. *Les pensées figurales de l’image*. Paris: Armand Colin, 2011. (Collection Cinéma/Arts visuels)

YATES, Frances. *A arte da memória*. Tradução de Flavia Bancher. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

Filmografia

ANDREI Rublev. Direção de Andrei Tarkovski. URSS: Mosfilm, 1966. 205 min., son., P&B/Color. Formato: 35mm.

SOLIARIS (Solaris). Direção de Andrei Tarkovski. URSS: Mosfilm, 1971. 167 min., son., P&B/Color. Formato: 35mm.

TEMPO di viaggio (Tempo de viagem). Direção de Andrei Tarkovski e Tonino Guerra. Itália: RAI Radiotelevisione Italiana, 1983. 62 min., son., Color.

NOSTALGHIA (Nostalgia). Direção de Andrei Tarkovski. Itália/URSS: Rai 2, Sovinfilm, 1983. 125 min., son., P&B/Color. Formato: 35mm.

OFFRET (O sacrifício). Direção de Andrei Tarkovski. Suécia/França/Reino Unido: Svenska Filminstitutet, Argos Films, 1986. 149 min., son, Color. Formato: 35mm.

FIGURAS



Figura 1 – Piero della Francesca, *Madonna del Parto*, c. 1459, Musei Civici Madonna del Parto, Monterchi.



Figura 2 – Cena de Nostalgia - Eugênia caminha por entre a colonata; as fiéis rezam ajoelhadas na abside.



Figura 3 – Cena de Nostalgia - raccord de olhar: no plano, à distância, Eugênia observa o fresco; no contraplano, o objeto de contemplação da personagem.



Figura 4 – Cena de Nostalgia - rotação da câmera a 180° desconfigura a organização arquitetônica da igreja.



Figura 5 – Cena de Nostalgia - o Sacristão entra em cena e estimula Eugênia a se ajoelhar diante da imagem sacra.



Figura 6 – Cena de Nostalgia - o cortejo marial adentra a igreja.



Figura 7 – Cena de Nostalgia - semelhança formal entre o percurso de Eugênia e a procissão de devotas.



Figura 8 – Cena de Nostalgia - posições inicial e final no plano: um travelling lateral para esquerda acompanha a conversa das personagens.



Figura 9 – Cena de Nostalgia - falso raccord de olhar: o contraplano não dá a ver a abside vazia, mas o ritual das devotas.