

ZERKALO / 1974

(O Espelho)

um filme de Andrei Tarkovski

Realização: Andrei Tarkovski **Argumento:** Andrei Tarkovski, Alexandre Micharine, com poemas de Arseni Tarkovski lidos por Andrei Tarkovski **Director de Fotografia:** Georgi Reberg **Música:** Eduard Artemiev, com extractos de Bach, Pergolese e Purcell **Montagem:** Ludmila Feiguinova **Direcção Artística:** Nikolai Dvigubski **Cenários:** A. Merkoulov **Guarda-Roupa:** N. Fomina **Operador de Câmara:** A. Nikolaev, I. Shtanko **Maquilhagem:** V. Raudina **Som:** Simon Litvinov **Assistente de Realização:** L. Tarkovskaya, V. Karchenko, M. Chougounova **Interpretação:** Margarita Terekhova (Natalia / Maroussia, a mãe), Oleg Jankovski (o pai), Philippe Yankovski (Alexei aos 5 anos), Ignat Daniltsev (Ignat / Alexei aos 12 anos), Nikolai Grinko (tipógrafo), Alla Demidova (Lisa), Iouri Nazarov (instrutor militar), Anatoli Solonitsyne (o caminhante), L. Tarkovskaya (mãe de Alexei adolescente), Innokenti Smoktounovski (narrador), E. del Bosque, A. Gutierrez, D. Garcia, Teresa del Bosque, Tatiana del Bosque (os espanhóis).

Produção: Mosfilm **Produtor:** E. Vaisberg **Director de Produção:** Y. Kouchnerev / **Cópia:** DCP, Sovcolor e preto e branco, V. O. em russo, legendada em português, 102 minutos **Estreia em Portugal:** Cinema Nimas, 11 de fevereiro de 2016

O modo como **Zerkalo** foi produzido e divulgado é exemplar das contradições que a figura de Andrei Tarkovski suscitava na URSS, onde amiúde o criticavam de "egoísmo" e o "formalismo intelectual". O primeiro visionamento do filme deu-se naquela espécie de clandestinidade oficiosa típica das autoridades soviéticas, tendo sido reservada a entrada a algumas das delegações presentes no Festival de Cinema de Moscovo de 1975. Depois foi visto em Paris, no Março seguinte, com suma descrição, sem fanfarras oficiais nem parangonas de festival. Bastaram duas críticas, uma de página inteira no "Le Monde" de Abril de 75 e outra no número da Primavera de 1976 no "Sight & Sound", para que **Zerkalo** fosse disputado acerrimamente entre os festivais de Berlim e de Cannes. Acabou o filme por ser distribuído a preço de ouro e com condições contratuais bastante complicadas.

Por aqui se deduzem sem dificuldade as penas que Tarkovski sofria com os seus filmes. Se por um lado parece que a produção de **Zerkalo** lhe fora facilitada (diz-se que bastou o realizador apresentar um esboço de uma página para obter financiamento), por outro a distribuição e a pesadíssima burocracia entravaram a vida do filme. Como de costume, este secretismo, que tira com uma mão o que dá com a outra, de tanto pretender esconder acabou por criar uma espécie de lenda em torno da figura de Tarkovski (recorde-se que o cineasta acabaria por exilar-se para poder rodar as suas duas últimas obras) e por aumentar desmesuradamente as expectativas à volta de **Zerkalo**.

"Os destinos de duas gerações sobrepõem-se no encontro entre a realidade e as lembranças: o do meu pai do qual se ouvem poemas no filme e o meu. A casa do filme é a reconstrução exacta da nossa e foi construída no local onde ela estava. Pode dizer-se que se trata de um 'documentário'. As imagens de actualidades do tempo da guerra, as cartas de amor do meu pai para a minha mãe, são documentos que moldaram a história da minha vida." Assim define Andrei Tarkovski, com toda a clareza, o tema de **Zerkalo**. Visto o filme, compreende-se a infeliz situação de quem tinha que dar luz verde a semelhante projecto. Se por um lado havia o prestígio incontornável de um realizador já tomado como um dos mais importantes da URSS e uma leitura mais íntima do que polémica da história recente do país, por outro havia a imprevisibilidade da direcção que estas coisas da memória costumam provocar. De facto, e com a subtilidade que lhe é particular, uma sequência há em **Zerkalo** capaz de gelar qualquer censor. Quando Margarita Terekhova enquanto Maroussia, a mãe, correctora de provas numa tipografia nos anos da guerra, entra em pânico com medo de ter deixado passar uma palavra incorrecta, entrevemos, pendurado numa parede e parcialmente escondido por uma

máquina, um retrato vigilante de Estaline. Entre uma palavra errada e aquele rosto o que os ligava era o terror...

Por isso se pode dizer que sendo obviamente sobre a memória, **Zerkalo** é também sobre a palavra. Exemplos: os poemas recitados sempre em *off* (tal como em *off* será sempre a presença puramente verbal do pai) de Arseni Tarkovski, pai de Andrei; a carta de Puchkine; as memórias dos espanhóis não legendadas, logo, ininteligíveis para um público russo; o telefonema em que a voz masculina declara que "*as palavras são demasiado moles para que consigam descrever tudo*"; os documentários de guerra desligados do discurso que sobre eles evolui; e sobretudo a sequência anterior ao genérico onde um gago (viremos mais tarde a compreender que esse Ignat é já uma personagem crucial de **Zerkalo**) é submetido a uma terapia que termina na frase: "*eu posso falar*." Se **Zerkalo** é uma evocação livre e serenamente turbulenta (afinal, bem à semelhança do próprio processo mental da memória) da infância, a partir das recordações de um homem que vai morrer (a penúltima sequência do filme, no hospital), então faz todo o sentido que Tarkovski tenha atribuído um valor tão determinante à palavra (mais do que "às palavras") porque é através dela e da fractura que ela impõe às imagens, que poderemos aceder não ao sentido mas ao sentimento do filme.

A estrutura narrativa de **Zerkalo**, aparentemente aleatória e errática, acaba por ser de um rigor dir-se-ia que musical. O que temos é: 1) o cruzamento entre a montagem e a memória; 2) baseado na equivalência entre o tempo do cinema e o tempo da memória; 3) permitindo uma sucessão analógica dos planos. Trocando por miúdos:

"*Escultor do tempo*", assim se auto-define Tarkovski: "*A especificidade do cinema é a fixação do tempo, e o cinema opera com o tempo capturado, 'impresso' como uma unidade de medida estética que se pode reproduzir infinitamente (...) Pode-se mesmo definir a essência da criação cinematográfica como uma escultura do tempo... O cineasta toma um 'bloco de tempo' que engloba uma totalidade funcional e transbordante de factos e retalha-a, rejeitando o que é supérfluo, deixando apenas os elementos do futuro filme.*" Quer isto dizer que aquilo que fica num filme é o que sobra de um trabalho sobre a memória. Toda a paisagem de **Zerkalo** é real na medida em que é mental – Tarkovski reconstruiu rigorosamente a casa onde viveu. Quer isto então dizer que o tempo de cada plano e de cada sequência do filme não é limitado pela acção das personagens mas prende-se essencialmente à descrição dos acontecimentos que as trazem à tela. O espelho é, assim, não a representação do duplo mas a evidência da própria personagem, não sendo por acaso que as figuras da mãe e da mulher sejam interpretadas pela mesma actriz (quem quiser ver nisto um linha de fuga na direcção do incesto e do Édipo, faça o favor de estar à vontade...), tal como o filho do narrador se torna na criança que narra através da presença do actor Ignat Daniltsev. O resultado disto é assim a supra-citada "sucessão analógica dos planos", ou seja, o seu encadeamento como troços fechados sobre si próprios dispostos em forma de círculos concêntricos. Não existe em **Zerkalo** qualquer ideia de progresso narrativo, mas uma caminhada vertical para o fulcro da memória que põe em movimento estas imagens e estes planos cinematográficos. No filme seguinte, **Stalker**, esse percurso narrativo será o próprio percurso temático: um homem contrata um guia para atingir o centro da "zona". Do mesmo modo, a passagem para o passado (ou para o interior da memória) não é provocada por qualquer efeito clássico como o *flash-back*, sucedendo apenas como um estado imanente das imagens.

Quem frequentou a obra posterior de Tarkovski reconhece estarem já aqui, de uma forma seminal, muitos dos elementos visuais que participariam em **Stalker**, **Nostalgia** e **O Sacrifício**: as águas paradas com focagem insistente nas ervas que dentro delas se agitam e nos detritos que nelas se depositam, a omnipresença do fogo e de uma casa que arde serenamente (foi igual a este o último plano da vida de Tarkovski em **O Sacrifício**), a rugosidade táctil das paredes e dos soalhos, sempre à beira da decadência, como se estivessem já abandonados embora ainda com vida, a mulher que levita uns palmos acima da cama, os espelhos como lugar de passagem para a realidade interior das personagens. É afinal esta permanência de imagens quase obsessivas e de ideias constantes que transportam Andrei Tarkovski para o campo dos autores de pleno direito podendo a sua obra ser vista como um só filme, ou como as diversas faces de um mesmo cristal.