

A CONSTRUÇÃO ESPACIAL DO MUNDO EM ‘A INFÂNCIA DE IVAN’, DE ANDREI TARKOVSKI

Tieza Tissi
Mestranda em Letras Orientais– Universidade de São Paulo
(tissitissi@gmail.com)ⁱ

RESUMO: O presente artigo se propõe analisar a composição do espaço no filme A infância de Ivan, primeiro longa-metragem do cineasta russo (soviético) Andrei Tarkovski. A partir do conceito de oposições binárias na composição do espaço artístico, elaborado pelo semioticista e crítico formalista russo Iurii Lotman, abordaremos a composição do espaço nas imagens do filme, observando como ele se constitui e como cria um certo “modelo de mundo”.

palavras-chave: Semiótica; Cinema russo; Andrei Tarkovski

ABSTRACT: This article takes as its starting point the various forms of trans-textual relations applied to the text adjustments, including hypertexts. It exemplifies these types of trans-textuality in different languages such as theater, radio, and cinema. It questions the relations between quality and fidelity to the original work through the hypertext. It also presents current technologies as important possibilities for text adjustments. Finally, it highlights the need for instruments or authorities that certify the accuracy of the adjustments in terms of informational quality, and not, in terms of their fidelity.

Keywords: Adaptation; Hypertext; Trans-textuality

Em seu livro Esculpir o tempo, Andrei Tarkovski coloca o “tempo” como matéria principal de sua obra cinematográfica. Embora seu conceito de tempo talvez pudesse ser desdobrado em tempo-espaço, ou cronótopo, na nomenclatura utilizada por Mikhail Bakhtinⁱⁱ, o cineasta, em nenhum momento, se dispõe a fazê-lo; em seu livro, o cinema é sempre colocado como a única arte capaz de “registrar uma impressão do tempo”. O cinema traria em si a possibilidade de imprimir o tempo na forma de um evento concreto, que pode ser constituído, nas palavras do autor, por “um acontecimento, uma pessoa que se move ou qualquer objeto material; além disso, o objeto pode ser apresentado como imóvel e estático, contanto que essa imobilidade exista no curso real do tempo” (TARKOVSKI, 2002, p. 71).

Se pudermos imaginar “uma pessoa que se move” ou mesmo “um objeto estático” qualquer, impressos em uma fotografia de cinema, projetada sobre uma tela branca, notaremos que a impressão do tempo denota também espaço. Tanto a tela, como a película do filme são espaços para o texto artísticoⁱⁱⁱ, são espaços que delimitam tal texto, que marcam a fronteira entre uma situação da realidade e o início do universo da obra artística. E mesmo o próprio texto artístico, o filme de

cinema, no caso, capta imagens da realidade que formam certas configurações espaciais, tão somente por se constituírem enquanto imagens. Mesmo que Tarkovski construa suas imagens enfatizando a ação do tempo nos objetos, não é irrelevante que o autor do filme tenha selecionado cuidadosamente as imagens que deveriam compor sua obra e que, juntamente com sua equipe, tenha cuidado para que a luz que incide sobre os objetos fosse uma e não outra, para que um objeto ocupasse o primeiro plano e outros, o segundo, para que a câmera o fotografasse de um ângulo preciso ao invés de outro.

Neste contexto, seria pertinente que lançássemos um olhar atencioso sobre as imagens que compõe o universo de uma obra ou texto artístico e que pudéssemos nos dispor a perscrutar a composição do *espaço* nas imagens, observando como ele se constitui e como cria um certo modelo de mundo. Se não é nossa preocupação, aqui, a questão do tempo (pela brevidade da exposição), esperamos, a partir de elucidações acerca da composição do espaço na obra, abrir caminhos para o olhar, também nesse sentido.

Tomando por base as ideias do semiótico e crítico formalista russo Iuri Lotman acerca do problema do *espaço artístico* em seu livro A estrutura do texto artístico, procuraremos delinear as relações entre os objetos selecionados pelo olhar da câmera e a subjetividade das personagens ou seu modo de agir no mundo, no primeiro filme de longa-metragem de Tarkovski, A infância de Ivan (1961). Partiremos da proposição de Lotman acerca da relação homem-espaço em que afirma que “o espaço se apresenta ao homem na forma de objetos concretos quaisquer que o preencham” (LOTMAN, 1978, p. 375) e ainda, que um dado conjunto de objetos será considerado espaço, abstraindo-se dos mesmos todas as propriedades que não forem definidas por relações de aparência espacial. A estrutura do espaço na obra “torna-se um modelo da estrutura do espaço do universo” (idem, p. 361).

Lotman compreende o texto artístico como uma seleção finita do espaço infinito do mundo e nós, calcados nesta noção, partiremos de algumas organizações espaciais do filme buscando levantar eixos espaciais (por exemplo, o eixo alto-baixo) que possibilitem a modelização espacial de conceitos que não são de natureza

espacial. Tomemos como exemplo meramente ilustrativo uma modelização espacial de função basilar na visão de mundo cristã, que atribui ao plano espacial alto o conceito moral de bem e ao plano baixo, o conceito de mal. Propondo esse tipo de associação observaremos como se constrói a imagem de mundo em A infância de Ivan. Devemos destacar o fato de que o texto artístico aqui tratado será tomado como obra isolada de seu contexto sócio-cultural, de modo que possamos nos debruçar sobre a construção do espaço artístico intrínseco à obra, sem que o confronto entre espaços artísticos e não-artísticos, como Lotman também propõe em seu livro, seja nossa preocupação.

Objetividade/subjetividade

A ação de A infância de Ivan é situada na Segunda Guerra Mundial, pouco antes da vitória russa sobre os nazistas. O personagem título, órfão, aos doze anos trabalha como espião para o Exército Vermelho. O absurdo da situação de uma criança trabalhando na guerra é reforçado de maneira pouco óbvia, no filme, pelas intersecções dos sonhos do garoto, como associações poéticas^{iv} no curso da narrativa. Serão, ao todo, quatro sonhos com tempos e texturas muito diversos das sequências da guerra.

A alternância entre sequências do cotidiano de guerra do menino junto ao Exército Vermelho e os sonhos faz-nos pensar em uma macro-estrutura dividida inicialmente em dois espaços fundamentais onírico e real, que podem ser também colocados como espaço subjetivo e espaço objetivo. Essa cisão inicial dá corpo ao que podemos tratar como tema do filme, que seria a perda da infância de Ivan, contrapondo à infância perdida na guerra, imagens de uma infância feliz com perspectivas de futuro. Ao inserir os quatro sonhos, que não são menos importantes que os planos da realidade objetiva, Tarkovski potencializa a dimensão da crueldade de se ter a infância roubada pela guerra.

Na primeira tomada do filme vê-se o busto de um garoto, sem camisa, que olha por detrás de uma teia de aranha presa ao tronco de uma árvore. A trama da teia, em primeiro plano, funde-se à trama dos galhos da árvore, mais acima. Aqui temos a presença de um símbolo e arriscaremos uma leitura simbólica, como em

alguns outros momentos da análise, sem deixarmos de olhar para a construção do espaço como elemento concreto constitutivo do universo artístico em questão.

A teia de aranha tem seu simbolismo equivalente ao do tecido em geral, por sua constituição de trama; subtrai-se da teia de aranha como do tecido o sentido de trama da vida, associado à ideia de destino. Colocado atrás da teia, em segundo plano, o garoto observa, com expressão angustiada, seu próprio destino. Adiante, o movimento circular da câmera que se inicia junto ao vôo da borboleta e depois se separa dela, mantendo no centro a criança imóvel, retomará a ideia de trama da vida. Neste movimento de câmera, a impressão que se tem é de que o mundo é que gira em torno de Ivan. Em seguida, o olho da câmera desce veloz do alto da estrada, passando rapidamente por uma figura feminina para se deter na encosta de terra com raízes. A música recebe agudos acelerados que provocam certa angústia durante a descida. Quando, no final do sonho, a expressão alegre da mãe é nublada ao som de tiros de metralhadora e o menino grita por ela, a descida acelerada ganha o sentido de uma fatalidade – algo que vem de cima, determinado pelos deuses, um acontecimento que não podemos evitar. Essa seria a manifestação da fatalidade do destino.

É o plano simbólico do sonho que oferece a informação da morte da mãe. Nele o espectador entra em contato com uma criança que se move pelo mundo natural ensolarado. O fato de estar sem camisa neste e em outros dois sonhos, e nunca nos planos do espaço real, ajuda a construir um espaço de liberdade e de integração à natureza; Ivan é a criança que, extasiada, descobre o mundo. Há, porém, uma oscilação em seu estado de espírito entre a alegria despreocupada da criança e a apreensão que colabora para a construção da eminente perda do paraíso. Este tema, da reconstrução e perda do paraíso se repetirá em todos os sonhos. Nos dois primeiros e no último, ele reviverá a morte da mãe.

No plano objetivo do filme, o plano do real, a recorrência dos sonhos mantém uma espécie de segundo plano da narrativa que faz com que pare sempre sobre o menino, espião de guerra destemido, decidido a não abandonar suas missões, assombrosamente independente e maduro, a dificuldade de lidar com a morte da mãe. A ausência concreta desta figura é tanto mais sentida não porque o

menino demonstre sofrer, mas porque em sonhos ele é criança e a mãe é viva. Convivem, como define Jallageas, estudiosa do cinema de Andrei Tarkovski “a infância na paz, roubada pela guerra e o eclipse de sua ausência” (JALLAGEAS, 2007, p. 135). A ideia do “eclipse” coloca a “infância na paz” como um legado sempre presente, embora não tangível, pairando sobre a infância da guerra. Ambas não existem isoladamente, estão sempre se contaminando de forma recíproca.

Com a entrada do som de tiros, no primeiro sonho, Ivan perde o contato com a mãe e acorda. Está deitado no chão, sobre o feno, em um lugar escuro e fechado. Quando sai para o espaço aberto, percebemos se tratar de um moinho. Há uma tomada de câmera das pás do moinho alinhadas em eixo vertical e eixo horizontal contra o céu, formando uma cruz. Tal símbolo será retomado em outros momentos ao longo do filme, nunca de maneira direta e evidente. Uma das variantes possíveis para uma leitura simbólica da cruz, aproximada da simbologia da árvore, consiste em entendê-la como o “eixo do mundo”: seu eixo vertical é a ponte que une dois mundos (terreno e celeste) e o eixo horizontal, que corta a passagem, corresponde ao eixo do mundo. Nessa variante mencionada por Jean-Eduardo Cirlot em seu Dicionário de Símbolos, a cruz simbolizará “a conjunção de contrários, em que se casam o princípio espiritual e vertical com a ordem da manifestação e da terra” (CIRLOT, 1984, vb. CRUZ).

Se tomarmos, prioritariamente, o sentido de ligação entre planos, a imagem da cruz formada pelas pás do moinho marca a passagem de Ivan do plano do onírico para o plano do real. No eixo horizontal podemos ver apenas uma das pás, o que poderia ser lido como uma cisão no eixo do mundo. Veremos adiante em que pode consistir essa cisão tomando por eixo do mundo o plano real.

Estas primeiras tomadas do real opõem consideravelmente tal espaço ao espaço onírico. Este último é o espaço da natureza intocada, espaço aberto, iluminado pelo sol; nele Ivan se locomove descalço e sem camisa, é uma criança integrada ao mundo. Em oposição, o real apresenta-se inicialmente como espaço fechado, artificial (construído pelo homem); nele, Ivan está sujo e com roupas rasgadas, veste seu gorro e abotoa o casaco com a máxima seriedade, tem gestos maduros. Temos aqui uma das mais fortes características não espaciais

relacionadas às oposições espaciais basilares do filme: o espaço onírico corresponde ao espaço da infância de Ivan ao passo que, no espaço real, Ivan é forçosamente maduro e convive com sua infância perdida. No primeiro existe a figura da mãe e no segundo, a ausência de tal figura. Atribuímos, então, aos espaços onírico e real as particularidades temporais de passado e presente, respectivamente. Ivan transita entre esses espaços, unindo-os sem que eles se confundam. Entre esses dois planos, associando o onírico enquanto espaço subjetivo ao plano espiritual e o real enquanto espaço objetivo, espaço do confronto sujeito-mundo, ao plano terreno, Ivan é o atravessador do eixo vertical, simbolizado na cruz.

No espaço real, que é o espaço da guerra, enquanto espião do Exército Vermelho, Ivan terá também o papel de atravessador. Se prosseguirmos com a simbologia da cruz, teremos que, neste plano, Ivan se movimenta no eixo vertical. Quando entram os créditos iniciais do filme, marcando o final do prólogo, o garoto acaba de atravessar a floresta morta, inundada e arrasta um pedaço de madeira, um tronco caído pelo rio; ao sumir por detrás da folhagem o letreiro marca o início do filme apresentando o título 'A infância de Ivan'. Com a imagem poética do sonho ainda ressoando na memória, lemos as palavras 'A infância de Ivan' no momento do desaparecimento do menino em uma paisagem bem menos acolhedora que a primeira. De qual infância o filme se trata, dessa infância na guerra? Ou da infância perdida? Parece-nos que a intersecção dos planos onírico e real com o letreiro inicial do filme que sobe no momento em que a personagem título não pode ser vista, após termos confrontado os dois espaços fundamentais do filme, assegura que esses espaços são inseparáveis já que, em um, há sempre a latência do outro.

Assim, o real é tanto mais cruel porque Ivan carrega em sua consciência todos aqueles elementos associados ao espaço onírico: mãe, infância, sol, calor, natureza viva, paz. E, em confronto com o real está sempre reelaborando a perda de todos eles. O inverso também acontece, já que todos os sonhos terão sinais da iminência da tragédia. Portanto, os dois planos espaciais aqui citados, embora não se confundam, são permeáveis um ao outro e Ivan transita entre eles. De acordo com Jallageas, podemos entender essa ligação entre planos, como um fenômeno de refração, análogo mesmo ao fenômeno observado pela física de refração dos "tipos

de energia que se movem em ondas”.^v Assim, a “‘infância perfeita’ é refratada por outra, a ‘infância legada pela guerra’”.^{vi}

Fronteira fechada

O plano objetivo do real é dividido inicialmente por uma fronteira fechada; este tipo de fronteira, segundo Lotman, representa ao herói, uma vez que este tente ultrapassá-la, perigo mortal. A situação é de guerra: de um lado do rio há as bases e os acampamentos militares russos, do outro, os nazistas alemães.

Ivan está no lado alemão e precisa atravessar. Logo que sai do moinho há evidentes sinais de destruição. A grama tem vestígios de fogo, ao fundo, vemos os destroços de um pequeno avião e uma fumaça preta cortando o plano diagonalmente por trás. Mais à frente, em segundo plano, há dois cadáveres caídos e, talvez, outro, em um plano mais próximo. O sol se esconde atrás do avião. Ivan começa a travessia pela floresta morta, inundada; alguns foguetes cruzam o céu. O garoto atravessa linhas de arame farpado e se esconde atrás de um canhão abandonado – o sol se esconde atrás da nuvem. Temos então que, o espaço do lado alemão é constituído por armas de guerra inutilizadas (avião, canhão), denotando certa decadência do lado inimigo, que está prestes a perder a guerra para os russos, mas também sinalizando a desgraça de quem for descoberto ali. Há vestígios de fogo e foguetes, floresta morta, arame farpado, cadáveres e o sol está sempre semi-oculto. Transitar por este espaço significa risco de vida.

O rio, fronteira entre lado alemão e lado russo, se constitui, primeiramente, enquanto fronteira natural, por tratar-se de um limite geográfico. É difícil de atravessar, não só por ser um rio largo, mas pelo risco constante de ser encontrado pelo inimigo. Na qualidade de vigilante ou espião, Ivan é o encarregado de fazer o reconhecimento da área. Dentro do plano real, Ivan também transita entre os espaços alemão e russo. A fronteira, ao mesmo tempo, separa e une os lados inimigos; trata-se, portanto, de uma fronteira transponível.

No entanto, ao ultrapassá-la por uma segunda vez, o herói será capturado e, como saberemos no final do filme, pagará com a vida. Essa segunda travessia, feita por Ivan, Galtsiev e Kholin, em um pequeno barco, retoma o mito da barca dos mortos. Os companheiros atravessam juntos para resgatar os corpos de Lyakhov e

Moroz, enforcados pelo inimigo e deixados com uma mensagem de boas vindas junto à margem alemã. Ivan ficará para atravessar a floresta morta, em sua última missão. Na mitologia greco-romana, os vivos não eram admitidos na barca, que atravessava conduzindo as almas dos mortos à região infernal. Parece haver, no filme, uma pequena inversão do mito – os vivos atravessam na barca para buscar os mortos na terra infernal (espaço da morte, no lado alemão) e trazê-los de volta ao seu lugar de origem. Dos três atravessadores, somente Galtsiev sobreviverá, ficando, porém, atormentado pela consciência, conforme indícios da cena da descoberta dos mortos ao final da guerra.

Note-se que convencionamos chamar aos dois espaços divididos pelo rio, por nomes que, novamente, não pertencem ao campo das diretrizes espaciais. Poderíamos usar como nomenclatura este lado e o outro lado, por exemplo, mas isto seria problemático ante ao fato de que o filme inverte a perspectiva dos lados. Inicialmente, Ivan está do lado alemão e quer atravessar para o outro lado, o russo. Depois, durante grande parte do filme, o ponto de vista do espectador estará fincado no lado russo, de onde se pode, muitas vezes, avistar o outro lado, o <alemão>. Do mesmo modo as dimensões de tempo-espaço onírico e real vêm sendo tratadas prioritariamente enquanto espaço.

Há um segundo momento em que espaço russo e espaço alemão se invertem e quase se confundem. A passagem de um espaço ao outro acontece, de fato, a partir de um recuo temporal. Terminada a guerra avançamos até Berlin (território alemão), sob tutela russa, por ora. Tentemos considerá-lo, a partir de sua ocupação, como espaço russo, sem negar que a dualidade exista. Adentramos “o que restou do bunker nazista, tendo ao redor (...) apenas os escombros do que fora o quartel general dos alemães” (JALLAGEAS, 2007, p. 115). Ali, “o tenente (Galtsiev) encontra entre milhares de dossiês dos prisioneiros de guerra, o único que conta, a ele e ao espectador: o que restou da infância de Ivan” (idem, p.115).^{vii}

O tenente desce, por um imenso buraco no chão, ao porão da Gestapo, para apanhar o dossiê de Ivan. Vemos a fotografia do rosto selvagem, inflamado de ódio, de Ivan capturado pelo inimigo. Soubemos, há pouco, do destino da figura do dossiê: enforcado. Sob o olhar do tenente a visão do porão é assustadora. O lugar é

escuro e destroçado, há um casaco suspenso (como de alguém que morreu), arame farpado à frente, acima, as forcas enfileiradas para os prisioneiros e uma guilhotina. Ao fundo, o som de vozes falando alemão faz com que recuemos no tempo para a reconstituição do mesmo espaço no momento da morte de Ivan, sob domínio alemão. A fronteira entre espaço russo e espaço alemão não implica mudança de espaço, no sentido literal, mas implica, antes, em mudança temporal e sonora. Não é somente entre esses dois espaços que a fronteira é dúbia e flexível, veremos outros exemplos adiante.

O espaço russo multifacetado

O lado russo constitui-se enquanto espaço complexo na medida em que abarca várias unidades espaciais. Este, ao contrário do lado alemão, não deve ser visto como espaço uniforme. Embora em sua constituição geral, os traços de destruição ligados à guerra fazem com que se assemelhe ao espaço ao qual se opõe. Isso porque ambos (espaço russo e espaço alemão) são subdivisões do espaço real, ligados, por sua vez, à guerra.

Após ultrapassar a fronteira a nado, Ivan é levado a uma base russa. Lá, ele se banha com água quente, ganha roupas limpas e secas, come e dorme em uma cama com coberta e lençóis. O ambiente é aquecido e iluminado pelo fogo. Uma das facetas do espaço russo é esta, associada ao abrigo: espaço fechado, quente, seco, semi-iluminado. Nele transitam somente os nossos, os russos e não há perigo iminente. A morte está do outro lado do rio, na figura dos dois espíões russos que podem ser avistados enforcados na margem alemã. Em oposição, colocaremos os dois tipos de espaço da seguinte forma - espaço alemão: chapado; os outros; morte. Enquanto o espaço <russo> seria caracterizado como: multifacetado; os nossos; abrigo.

A associação da característica multifacetada ao espaço russo deve-se à inserção de vários diferentes tipos de espaços que se estendem sobre ele. O abrigo é um deles, mas há também o espaço do flerte criado a partir da disposição de Macha e Kholin na floresta de bétulas e a <morada do louco> encontrado por Ivan quando este foge do general que pretende enviá-lo à escola militar. A transição para

o onírico ocorre tanto no espaço alemão como no russo, sempre a partir de um espaço fechado.

A primeira transição é a do moinho, no lado alemão e, no lado russo, a entrada para os dois sonhos ocorrerá desde o abrigo. A partir dele o espaço real se deixará permear pelo onírico. Ivan está dormindo e uma goteira contínua corta o espaço verticalmente perto de sua cabeça, passando por sua mão estendida. A passagem para o plano onírico evidentemente requer um corte técnico, mas é executada como se não houvesse corte espacial. A passagem se dá em continuidade à sequência anterior. O som da goteira do abrigo se mantém e a câmera enquadra a goteira pingando na mão, com a parede de madeira, supostamente do abrigo, como fundo. Devagar a câmera sobe pela parede, então percebemos que nós, espectadores, com a perspectiva colada à de Ivan, estamos no fundo de um poço de madeira e já não podemos saber se a goteira na mão do menino fazia parte do real (no abrigo) ou do onírico. Há aqui uma intersecção espacial entre os dois planos.

Neste segundo sonho, há uma interessante inversão de perspectiva em mais de um sentido. Do ponto de vista do espaço concreto, estamos no fundo do poço, embaixo, de onde avistamos lá em cima, fora do poço, Ivan e a mãe. Mas nós, grudados ao olhar da câmera, ainda seguimos a perspectiva de Ivan. O menino está, então, em desdobramento; ao mesmo tempo em que se olha, se vê olhando-se. De nossa perspectiva, estamos em um espaço escuro e estreito, o poço é quadrangular e bastante profundo. O Ivan da superfície atira uma pena para dentro do poço perguntando à mãe se ele é fundo. A pena desce e a câmera sobe, mantendo-se ainda do lado de dentro do poço, mas já bem perto dos rostos de Ivan e sua mãe que olham agora o fundo do poço através dos olhos do espectador. Em um complexo jogo de refração a câmera assumirá o ponto de vista do Ivan de fora do poço e, de sua perspectiva, veremos seu próprio reflexo junto ao da mãe, no fundo do poço, onde ele procura uma estrela. Ao avistar uma estrela no fundo, inicia o seguinte diálogo com a mãe:

Ivan – Por que está brilhando?

Mãe – Porque é noite para a estrela. É por isso que está brilhando.

Ivan – É realmente noite, agora? Não, é dia.

Mãe – É dia para você e para mim, mas é noite para a estrela.(TARKOVSKI, 1961).^{viii}

Neste diálogo, Tarkovski que, embora não o assine, é também responsável pelo roteiro do filme (condição inquestionável na sua concepção de autoria do diretor), constrói uma espécie de espelho invertido. A estrela brilha no fundo do poço – plano baixo e o menino a observa de cima. Comumente as estrelas ficam no alto, no céu, mas neste caso, Ivan assume a posição de céu da estrela e pode mirá-la de cima. Quando a avista, lá embaixo, é seu reflexo junto à mãe, pintados em preto na água iluminada pelo dia claro de fora do poço, que se vê. A estrela brilhante é percebida no reflexo negro. Os opostos dia e noite se aproximam nessa situação em que mãe e filho estão no espaço dia e podem observar logo abaixo a noite. Tendo “entrado” no sonho pelo fundo do poço, na construção espacial da memória do espectador, lá embaixo, no plano da estrela, dorme o Ivan no plano real. Os planos real e onírico estão se mirando.

No que podemos chamar de “entrada” no sonho, partimos da perspectiva do Ivan do plano real, no fundo do poço, para a perspectiva do Ivan do plano onírico que, de cima, observa o poço. Do ponto de vista do olhar da câmera, invertemos a perspectiva. Agora faremos a inversão de volta com o Ivan do onírico esticando a mão para tocar a estrela. Junto com o menino, a câmera volta para o fundo do poço, agora totalmente escuro, com uma pequena estrela de brilho intenso sob a água. A perspectiva volta a ser a do início do sonho, quando entramos no fundo do poço, só que não vemos mais a figura de Ivan; a mãe está sozinha e Ivan foi arrancado do plano do sonho, lá em cima. No contrapeso da descida de Ivan, sobe um balde. Quando o espectador subiu o poço, colado ao olhar da câmera, descia, imediatamente antes, uma pena. Entram os tiros, o balde cai no poço (e também uma rede ou lenço) e, com um corte, vemos o lado de fora do poço, com o balde em primeiro plano e a mãe caída de bruços. Ivan acorda. O poço, enquanto construção vertical cumpre, aqui, a mesma função do eixo vertical da cruz, ou da árvore, no que concerne a ligação céu terra ou o princípio espiritual e manifestação terrena.

Esse sonho de travessia coloca novamente a questão sobre a dualidade dos pontos de vista. Qual é a infância de Ivan? É a infância de paz do mundo onírico que se perdeu ou a infância do mundo real, da guerra? Quem é Ivan? É o órfão que

sonha com sua infância feliz ou é a criança do sonho que se vê, na guerra, a sonhar?

Seguindo adiante pelo caminho do espaço russo, nos deparamos com o flerte e seu colorido inesperado. A primeira tomada consiste em um movimento de câmera muito rápido, sobre um eixo horizontal. Vêm-se os troncos de bétula passando rapidamente como se olhássemos o mundo de dentro de um carrossel plantado no meio da floresta e o ponto de parada no rosto de Macha em primeiro plano. A floresta é apresentada em profundidade por uma tomada que pode ser a subjetiva de Kholin ou não, procurando alcançar Macha, que se esquivara. Da esquerda para a direita, voltamos pelo mesmo eixo vertical em que chegamos, mas, agora, bem devagar. A floresta surge diante dos olhos dos espectadores, acompanhada pelos sons de diversos pássaros e trovoadas distantes. Sempre transitando entre ceder e se esquivar das investidas do capitão Kholin, Macha passa de um tronco a outro, seguida por seu pretendente, de modo que a floresta acaba por se assemelhar a um labirinto de troncos de bétulas.

Chamaremos a esse espaço floresta, com o cuidado de não nos confundirmos com a floresta morta que Ivan atravessa. Aqui, o espaço comporta-se como um oásis em meio à destruição da guerra. Certamente, assemelha-se mais ao espaço onírico que ao real. É iluminado como o primeiro sonho, mas a luz é bastante filtrada pelas bétulas, o que causa uma sensação enorme de tranqüilidade. O espaço acolhe as personagens – Kholin sente-se à vontade para flertar, já que está protegido dos olhares alheios pela floresta e Macha tenta escapar do constrangimento passando de um tronco a outro.

O símbolo da teia de aranha surgirá aqui, novamente, separando-os quando estão mais próximos e adiando o momento do beijo. Os dois estão bem perto um do outro, separados por um tronco fino de bétula; o capitão segura a tenente-enfermeira pelo casaco e, de repente, como se o destino mudasse de curso, uma teia de aranha gruda no rosto da moça que, com um susto, se afasta. Antes do beijo será desafiada a provar sua coragem caminhando sobre um tronco deitado, amarrado a uma altura considerável do chão. Aqui, inverte-se a posição de domínio entre os dois. Kholin é homem, é o que ataca. Macha defende-se, esquivava-se. Uma

vez que passa a ocupar um plano mais alto (seus pés estão além da cabeça do capitão) parece ganhar confiança – ela enxerga o rosto de Kholin junto ao chão.

O beijo acontece de forma inesperada. Há um pequeno precipício (uma trincheira, talvez) que corta a floresta em profundidade. Ao invés de atravessá-lo, Kholin, a fim de ajudar Macha, se mantém sobre ele, um pé fincado em cada margem. Macha hesita em aceitar ajuda e é tomada pela mão; o capitão aperta-a contra si, suspendendo-a sobre o abismo. A construção da imagem dialoga com o estado de espírito da personagem, Macha está, literalmente, em suspensão ou “sem chão”. Kholin, por sua vez, tem o controle da situação, tem os dois pés fincados no chão. Após o beijo os dois atravessam o precipício e, uma vez deste lado, Macha experimentará uma total confusão dos sentidos.

Ainda dentro da pluralidade do espaço russo observaremos a morada do louco. Ivan está fugindo do acampamento a fim de que não seja mandado para a escola militar. Ele encontra as ruínas de uma casa que mais parecem, a nós que o olhamos de dentro dela, com uma boca de lobo, cheia de grandes dentes formados por estacas de madeira, pronta a engolir o pequeno menino. Ele entra como quem procura abrigo, deita sobre o feno para descansar e olha o céu, onde as nuvens correm rápidas. Espera-se que ali se dê a passagem, que a partir da subjetiva de Ivan para o céu comece mais um sonho (foram três, até então) e, de fato, a passagem de planos se dá ali, mas não para o onírico dessa vez.

Um galo vem voando do chão e pousa no topo de uma chaminé vizinha. Surge um velho a puxar o galo por uma corda que lhe prende a pata. Está dentro das ruínas de sua casa, não há paredes, somente alguns destroços, uma porta e o fogão com sua chaminé, ainda assim ele permanece no que se pode chamar de “dentro”. Anuncia que fogão e chaminé sempre estarão em pé, enquanto procura um prego perdido em meio aos escombros. Ivan e o louco unem-se pelo abandono – ambos tiveram a mãe e a esposa, respectivamente, mortas pelos nazistas. Na qualidade de velho e criança, não são, teoricamente, os que fazem a guerra, somente sofrem a guerra. Mas Ivan insiste em participar e o velho, de dentro de suas ruínas, resiste heroicamente.

A figura do galo, ave de terra, que insiste em voar, embora o faça com o pé amarrado, endossa uma espécie de jogo das fronteiras proposto nessa cena. O espaço geral é de ruínas e destruição. Há escombros de casas, somente. O chão é de lama, com poças de água. Mas, entre os restos de construção há chaminés que, em meio aos destroços parecem totens em sua imponente verticalidade. São construções para a destruição da matéria; transformam-na em fumaça, elevando-a para o céu (o terreno em celeste, a matéria em espírito). O velho oscila na fronteira entre a loucura e a sanidade: é capaz de descrever o nazista que matou sua mulher com sobriedade, porém, logo após afirmar que morreu, diz que a espera conservando a casa. O poço dos sonhos de Ivan está também presente, e parece um elo entre o espaço da loucura e o onírico. Por fim, o próprio fato de permanecer em sua casa desmantelada põe em dúvida nossa percepção de dentro e fora, já que não há paredes, não há teto e, ainda assim temos a impressão de que ele está do lado de dentro. O velho louco crê piamente na existência concreta dessa fronteira e, após a partida de Ivan no carro dos militares, fecha e tranca a porta. A guerra é dada como desencadeadora das confusões espaciais, tanto no espaço objetivo como no subjetivo, sendo que ambos, naturalmente, perpassam-se mutuamente.

Por fim, o terceiro sonho de Ivan consiste em uma passagem de planos que se dá, ainda, a partir do espaço russo. Ivan acaba de jantar e deita-se no chão do mesmo abrigo do sonho do poço. A água aparece novamente como um meio condutor entre os planos onírico e real: quando Ivan se deita, começa o som de uma goteira e a “entrada” no sonho se faz debaixo de chuva. Por uma estrada ladeada de árvores aproxima-se um caminhão carregado de maçãs. Na caçamba, sobre as maçãs, vão Ivan e uma menina. Por três vezes ele lhe oferece uma maçã diferente e, por mais duas vezes vemos somente as negativas da menina. É muito forte a simbologia da maçã na cultura ocidental para que possamos desprezá-la. Evocando o mito de Adão e Eva, inferimos na relação das crianças um prenúncio da relação homem-mulher, invertendo-lhes os papéis, já que é Ivan quem oferece as maçãs.

Na história bíblica, Eva oferece a Adão a maçã e, por ele comê-la, ambos caem do paraíso. A menina do sonho não aceita a maçã, mas isso não é suficiente para evitar a queda de Ivan, se pudermos entender o Paraíso como o próprio universo onírico onde estaria a infância perdida de Ivan. Sobre as repetidas

passagens do rosto da garotinha, Tarkovski escreve que: “queríamos captar, nesta cena, o pressentimento da criança de estava em curso uma tragédia iminente” (TARKOVSKI, 2002, p. 32).

A troca da figura materna pela figura da garotinha, a quem Ivan insiste em presentear, desloca o garoto do papel de filho para a puberdade, com a descoberta (ou o somente intuição, ainda) do amor. No plano real que está como suporte deste sonho, Ivan está prestes a partir em sua última missão, da qual não voltará. O sonho, como que prossegue no eixo horizontal da cruz (aquele que tem um pedaço faltando), adiantando-se ao futuro não vivido de Ivan.

Se, neste sonho, Ivan ultrapassa a fronteira entre a infância e a puberdade, no último, avança até a ponta do eixo horizontal, cruzando a fronteira da morte. À queda de Ivan, morto, olhos parados, no bunker nazista, sobrepõe-se a imagem do rosto iluminado da mãe, sorrindo-lhe. Como no primeiro sonho, o menino bebe a água do balde, que a mãe lhe oferece. Não há tiros, agora; a mãe se despede e segue pela beira da água. Ivan brinca com várias crianças – estão na praia, o dia é quente e muito claro e o menino é o centro da brincadeira. No jogo de esconde-esconde, ele deve procurar os outros e conta o tempo sozinho, com o rosto encostado em uma árvore seca – eixo vertical, único na extensão horizontal da praia. À procura, Ivan encontra a mesma menina das maçãs, que foge esperando ser alcançada. Os dois riem muito e, num braço de areia ele a alcança, mas não pára, segue sozinho dentro da água. A árvore morta aparece de novo durante a corrida e ao final, Ivan parece apontar para o horizonte, mas é à árvore que chega. Ela encobre o sol e a câmera fecha no tronco escuro. Entra o letreiro marcando o “fim”.

Esse “avanço” simbólico pelo eixo horizontal, como eixo da vida na terra, faz com que Ivan salte da puberdade à morte, chegando ao fim de seu eixo vertical, pelo sonho – eixo horizontal. A árvore morta está fincada na areia como o moinho e o poço, em sua função de condutor, como ponte que une os mundos terreno e celeste, ligando matéria e espírito. A sobreposição do horizonte, construído pela imaginação do espectador, pela árvore devolve o símbolo da cruz aos últimos instantes do filme.

Espaço total

Vimos considerando a coexistência de dois espaços fundamentais ao texto artístico, a saber, os planos real-onírico com suas principais oposições binárias: guerra-paz, objetivo-subjetivo, vertical-horizantal. Dividimos ainda o plano real em espaço alemão e russo observando que, embora separados pelo rio, há pontos em que se misturam. Considerado como multifacetado, o lado russo foi visto como um hiperespaço que comporta outros subespaços, entre os quais citamos a floresta de Macha e Kholin e a morada do louco. Admitimos a presença de certas passagens no âmbito de real, para o espaço onírico - a água, o poço, o moinho.

Agora, observando a todos como espaços interdependentes na macroestrutura do texto artístico temos a possibilidade de atribuir-lhes associações temporais. Ao espaço real, o tempo presente e ao onírico, o passado e o futuro. A guerra, disseminada por todo o espaço real, com influxos no onírico é uma situação que extravia o passado e, com ou sem a morte apropria-se do futuro. Mesmo o tempo presente, será vivido em função dela. A guerra interpõe-se entre o sujeito e seu destino. Sob sua ação os espaços tornam-se dúbios, de fronteiras flexíveis – a guerra desestabiliza as fronteiras.

Com sua infância roubada pela guerra, Ivan tem o eixo horizontal de sua vida cindido por sua morte prematura. Em sonhos, no eixo vertical da cruz, viverá simbolicamente as experiências das quais a guerra lhe privou – o convívio com a mãe, a puberdade e o caminho de encontro à morte. No plano real a morte lhe chega repentinamente, pelas mãos dos nazistas. No último sonho, Ivan corre em direção ao horizonte, que representa o eixo de sua vida. Ali, ele chega ao ponto de sua morte. A guerra se “assenhora” de sua vida e morte.

A guerra tem a qualidade de espaço total, dentro do texto artístico, relegando, finalmente, a todos os espaços a categoria de subespaços, pois estão todos à mercê de seu curso. Mas, a perspectiva deste espaço total é a subjetividade de Ivan de modo que poderíamos admitir a cruz de eixo cindido como o espaço organizador do filme, sob a situação da guerra.

Referências

BÍBLIA. Gên. 3.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)**. São Paulo: UNESP, 1993.

CIRLOT, Jean-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978. Trad. Maria do Carmo e Alberto Raposo.

JALLAGEAS, Neide. **Estratégias de construção no cinema de Andriêi Tarkóvski – a perspectiva inversa como procedimento**. Tese de doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

_____. **O sol negro de Andriêi Arsiênievitch Tarkóvski (ou os primeiros quatro minutos e vinte e dois segundos que definiram um cinema)**. ARS Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais. Vol. 5, n. 9 (1º Semestre 2007), p. 128-141. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2007.

TARKOVSKI. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Filmes/Vídeos (DVD)

A infância de Ivan (1961). Direção Andrei Tarkovski. Roteiro Mikjail Papava e Vladimir Bogomolov. Intérpretes: Kólia Burlaiev, Valentin Zubkov, Evgueni Zharikov, Andrei M. Konchalovski. Direção de arte: Yevgueni Tcherniaiev. Fotografia: Vadim Yusov. Música: Vitcheslav Ovitchnnikov. Continental. Edição: G Natanson. Produção: Mosfilm. Continental Home Video. DVD (90 min.), 4.3, cor/PB, NTSC, dolby digital 2.0 e 5.1, em russo. Legendas em português: Diran Copeli.

Web sites

Abarca de Caronte. In: <http://recantodasletras.uol.com.br/resenhas/284094>

ⁱ Bolsista CAPES desde março de 2010.

-
- ⁱⁱ Em **Questões de literatura e estética (a teoria do romance)**. São Paulo: UNESP, 1993, Mikhail Bakhtin, desenvolve o conceito Cronótopos, relacionando a noção de tempo-espaço à relação entre ação e contexto.
- ⁱⁱⁱ Conceito desenvolvido por Iuri Lotman em: LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978. Trad. Maria do Carmo e Alberto Raposo.
- ^{iv} Termo usado por Tarkovski em: TARKÓVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ^v Citado em: JALLAGEAS, Neide. **O sol negro de Andriêi Arsiênievitch Tarkóvski (ou os primeiros quatro minutos e vinte e dois segundos que definiram um cinema)**. Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais. Vol. 5, n. 9 (1º Semestre 2007), p. 128-141. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2007.pp. 130.
- ^{vi} Idem. p. 134.
- ^{vii} Idem. p. 115.
- ^{viii} **A INFÂNCIA DE IVAN (1961)**. Direção Andrei Tarkovski. Roteiro: Mikjail Papava e Vladimir Bogomolov. Intérpretes: Kolia Burlaiev, Valentin Zubkov, Evgueni Zarikov, Andrei M. Konchalovski. Direção de Arte: Yevgueni Tcherniaiev,. Fotografia: Vadim Yussof. Musica: Vitchieslav Ovitchinnikov. Continental. Edição: G. Nathanson. Produção: Mosfilm. Continental Home Video. DVD (90 min), 4:3, cor/pb, NTSC, dolby digital 2.0 e 5.1, em russo. Legendas: português, inglês e espanhol. original em russo: Ivanovo Destvo.