

O Tempo Através da Água¹

Bruna Penna MIBIELLI²

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG.

RESUMO

Os filmes húmidos de Tarkovsky. Em *Nostalgia*: o diálogo de Domenico e Zoe entre o tilintar da chuva. Em *O Espelho*: a casa se dissolve no primeiro sonho, toda a tinta e o rejunte caem em pedaços húmidos. Tarkovsky percebia o tempo através da água e fazia passar entre as tomadas um tempo que era dele e que também dividia com o espectador. Neste estudo, visitamos algumas obras deste cineasta e trazemos outros autores e artistas para uma investigação cultural e talvez até filosófica sobre o conceito do tempo, percebido também na sua potência imagética. Buscamos um tempo expandido, experimentado por intermédio da água, as intempéries do tempo e suas abordagens nas artes, a conexão do nosso corpo no contexto temporo-espacial diante do mundo que nos cerca.

PALAVRAS-CHAVE: tempo; teorias da imagem; cinema; artes visuais.

TEXTO DO TRABALHO

“– Porque não acreditamos na natureza que está em nós. Sempre desconfiados, agitados. Sempre sem tempo para pensar.”³ E é imediatamente surpreendido por uma forte rajada de vento que lambe o mato alto, o arbusto ali logo em frente a ele e todo o resto da vegetação presente: árvores e folhas. Depois uma chuva cai lá fora, tilinta em um pote de vidro já quase cheio, batuca no bocal de um velho ferro de passar, ali onde se põe as brasas. Ambos, vidro e ferro, em cima de um velho banco de madeira no quintal da casa. Não ouvimos o tilintar. É um barulho sugerido pelo diretor na imagem, enquanto um poema nos traz o som. Os filhos comem à mesa, com o gato. A mãe chora.

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Pesquisa - Cinema do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado de 4 a 8 de setembro de 2023.

² Doutora em Arte Contemporânea pela Universidade de Coimbra, PT, mestre em arte pela Kunstuniversität Linz, AT, professora da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas. Email: buarte@gmail.com.

³ Citações diretas do filme *O Espelho*, 1975, de tradução livre da versão legendada em Inglês.

Depois ouvem-se gritos vindos lá de fora. Está escuro cá dentro. Uma vela é acesa e o relógio lá no alto da parede segue seu curso. Um incêndio! Diz a mãe aos filhos. Eles saem da cena. O cuco do relógio anuncia sete horas. E chove. E queima. Um celeiro ou palheiro está em chamas. A mãe lava o rosto e bebe água em uma lata próximo a um poço. Um dos filhos está deitado na cama. Abre e fecha os olhos. O som do relógio é predominante. O menino levanta o dorso e somos levados para uma cena estranha, com a vegetação quieta e logo depois uma rajada forte de vento, deitando os galhos mais finos. Voltamos ao menino na cama. Ele está quieto e diz: Papa. Abre os olhos e se levanta. A cama range, faz barulhinhos de ferro a roçar no ferro. Uma tina com água bem cheia está ao pé da cama. Ele passa por ela e vai até a sala. Vemos um homem, será o pai? Está ali, jogando água com uma pequena panela nos cabelos da mãe, que está agachada junto à tina e tem as pontas dos cabelos mergulhadas n'água. O ruído de água toma a cena. De água a se movimentar na tina. A mãe se levanta zonzada e cambaleante. Tem os cabelos na frente do rosto. Está completamente molhada. Sacode as mãos e os cabelos e a cena se abre. A sala está mudada. O fogão tem a chama acesa, que é refletida no espelho do armário. Há água no assoalho de madeira. As paredes estão escuras e parecem molhadas. Sim! A água se apoderou do espaço e começa a escorrer por toda parte, a pingar do teto e a soltar reboco que cai e se espatifa na poça do chão. A sala está a desfazer-se em um alagamento, tudo está encharcado. A mãe aparece novamente andando devagar pela sala. Tem os cabelos já secos. Pinga-lhe água nos braços, ela aparece no espelho, refletida e distorcida pela água que desce junto ao objeto. Ela se agasalha. Outra cena húmida aparece. Uma senhora desponta em uma imagem turva. Parece a mesma sala, o mesmo fogo do fogão a refletir-se, mas tem uma nova imagem, como uma pintura, de árvore e nuvens. O tilintar no áudio faz uma continuidade entre as cenas da mãe e dessa senhora já mais velha, que não sabemos ao certo quem é, se a mesma mulher noutra idade, se outra pessoa. A senhora está agasalhada em uma manta como a primeira mulher. Ela limpa a superfície com a mão na qual tem a sua imagem espelhada. Outra mão aparece junto ao fogo. Uma cortina que nos remete novamente à cama do menino. Somos levados de volta ao início da cena, mas fomos enganados. Já é outra cortina, outro lugar. Não um quarto, mas uma sala?

Vê-se a janela, o aquecedor por baixo, um cacto em um vaso no parapeito e toca um telefone. Este som convida-nos a sair daquela cena. Seria um sonho?⁴

“Uma gota e outra gota. Fazem uma gota bem grande e não duas!”⁵ Diz Domenico a Zoe enquanto entorna um líquido na própria mão. Um barulho de chuva vai tomando conta da cena. Pouco a pouco Zoe se aproxima deste som que vai aumentando de intensidade. Espreita a chuva da janela velha enquanto fuma. A chuva bate na madeira e na vegetação verde que balança. Aparece uma vela no fundo de uma cena escura. Domenico serve algo no copo. Somos levados para uma sala ampla, com pilastras quadradas, piso em cimento, uma grande janela ao fundo e uma menor à direita desta. O chão está repleto de poças de água. Vê-se, entre as pilastras à esquerda, uma cama ao fundo e por cima dela, pendurado, há um anteparo estranho, abaulado. Zoe está próximo à janela e junto a ele um cão pastor. Garrafas pelo chão e muitas goteiras. O teto em pedaços rotos como um tecido, deixa a chuva entrar e se espalhar por toda parte. Escutamos o tilintar de água no vidro, no metal, na louça e água a bater no chão. É uma grande tempestade vinda de fora para dentro. A câmera é arrastada horizontalmente como se não houvesse paredes e de fato não as vimos, pois restam só as pilastras. Deixamos a primeira sala e entramos no quarto. Vários recipientes espalhados pelo chão tentam conter goteiras, mas é inútil pois há água por toda parte. O ruído é encantador e marca o tempo deste espaço devastado pela amplitude, pela singularidade de seu arranjo, pela luz que banha pontos mínimos provenientes de janelas minúsculas. O cão nos acompanha. Deita em um pedaço de chão entre as poças. Para ele, nada de extraordinário se passa. Zoe vem também ao quarto. O anteparo sobre a cama agora fica mais nítido. É um plástico transparente a reter a água que encharcaria a cama, mas forma uma grande bolsa curva no plástico. Depois aparece Domenico a caminhar, a olhar, a se olhar no espelho velho e baço. Ele dá a Zoe pão e vinho. Uma cena interrompe aqui. São duas garrafas de vidro, uma marrom e outra verde pousadas no chão. Sobre elas cai muita chuva e luz vinda de um dos buracos do telhado. É um

⁴ Descrição de cenas do longa metragem *O espelho*, de Andrei Tarkovsky, 1975, entre aproximadamente 00:09:32 e 00:19:18.

⁵ Citações diretas do filme *Nostalgia*, 1983, de tradução livre da versão legendada em Inglês.

tilintar intenso. A água por vezes parece líquido e por outras se transforma em luz. As garrafas estão cheias ao mesmo tempo de água e de luz, mas muito disso tudo escapa ao gargalo da pequena garrafa. Há água pelo chão, há luz refletida na água do chão. Não se pode conter completamente o tempo que escorre e se espalha nesta cena. Domenico e Zoe conversam. Domenico apaga a chama de uma vela e profere as seguintes palavras: “É preciso atravessar a água com a vela acesa”^{6, 7}

“É isso! Nós descansaremos!”⁸ Profere o nosso personagem principal. Uma tímida fogueira no centro dos três homens produz um estalar no áudio enquanto noutra camada ouvem-se gotejamentos e barulhos de água. Pisa nas poças de água o primeiro homem, Stalker, e busca um lugar, olha em volta. O outro apaga a fogueira que solta fumaça. Essa última se mistura com as brumas que cortam a cena da direita para a esquerda ininterruptamente. Stalker encontra uma plataforma de lama e musgo. Deita aí, nesta ilha torneada de água parada, de espelhos da natureza pós-apocalíptica. Ele conversa com os seus companheiros de viagem, o escritor e o professor, enquanto se acomoda organicamente à paisagem naquele pedaço de terra húmida que por vezes é seu berço original, por outras seu leito de morte. O professor se acomoda junto à pedra e ao musgo em uma posição quase vertical. Se encolhe, fecha os olhos. O escritor está próximo a uma poça negra, com paus em volta que marcam um desnível para uma parte baixa que se abre por detrás dele, mostrando entre brumas uma queda d’água. Ele tosse, enquanto Stalker continua a falar sobre a visita deles à Zona, uma região proibida que restou do mundo colapsado. Aparece uma cena que corta a anterior enquanto o áudio de Stalker continua. É um cão preto que corre em nossa direção. Pisa a água que repousa em um corredor entre duas paredes rachadas e cobertas de destroços e relva. Chove. Nuvens são refletidas nos espelhos d’água ainda não tocados pelo cão. A bruma toma conta, desce, abraça a cena e depois sobe rarefeita. “Estou interessado em apenas um homem – eu mesmo. Se valho de alguma coisa ou se sou apenas merda como os

⁶ Citações diretas do filme *Nostalgia*, 1983, de tradução livre da versão legendada em Inglês.

⁷ Descrição de cenas do longa metragem *Nostalgia*, de Andrei Tarkovsky, 1983, entre aproximadamente 00:49:16 e 00:54:40.

⁸ Citações diretas do filme *Stalker*, 1979, de tradução livre da versão legendada em Inglês.

outros.”⁹ Diz o professor. A imagem é em tom sépia neste momento e mostra a água a deslizar lentamente. Borbulhas na superfície que parece viscosa, de pedra molhada, de restos de outra natureza ali submergidos. No fundo vejo algo como um espelho. Voltamos à imagem colorida. A câmera sobe lentamente e une os tecidos de Stalker à pele da natureza. São, no fundo, um mesmo ser, tendo suas entranhas a mesma composição. Outra cena sépia corta neste instante. Stalker em sua ilha de barro está na cena do cão, entre as paredes encurralado, boiando no seu ínfimo pedaço de terra com água em todo seu entorno. O cão está lá ao fundo e vem correndo até ele. Para na ilha, sobe e se aninha no calor do personagem. Volta a cor da película. Mergulhamos novamente na camada inferior da ilha em que Stalker está descansando. Há lá restos pouco nítidos, ocultados pela água. Algo como uma garrafa de metal e pedaços de papel com letras impressas. Voltamos ao rosto dele, olhos fechados, cabelos húmidos, gotas no paletó e balbucia pensamentos e logo é interrompido pelo Professor que já está cansado do seu discurso. Mas ele retoma: “Em todos os casos, toda essa sua tecnologia, todos aqueles altos-fornos, rodas, e outras besteiras... são unicamente desenhados para se trabalhar menos e comer mais. Eles são apenas muletas, membros artificiais. E a espécie humana existe no intuito de criar... obras de arte. A despeito das outras atividades humanas, esta é altruísta. Grandes ilusões! Imagens da absoluta verdade! Você está me escutando, Professor?”¹⁰ E ele o responde: “Sobre qual altruísmo você está falando? Pessoas ainda morrem de fome. Você caiu da lua?”¹¹ Silenciam-se por alguns segundos e voltam a falar...¹²

Andrei Tarkovsky recorrentemente utiliza recursos que remetem à natureza para imprimir um sentimento de passar do tempo nos seus filmes. Por intermédio da dualidade do seco e do húmido, o diretor engendra um mecanismo de movimento do tempo e ruptura de durações dentro de cada cena. O espectador é confrontado com um tempo não linear, que não só está dado pela combinação não cronológica de cenas, mas

⁹ Citações diretas do filme *Stalker*, 1979, de tradução livre da versão legendada em Inglês.

¹⁰ Citações diretas do filme *Stalker*, 1979, de tradução livre da versão legendada em Inglês.

¹¹ Citações diretas do filme *Stalker*, 1979, de tradução livre da versão legendada em Inglês.

¹² Descrição de cenas do longa metragem *Stalker* de Andrei Tarkovsky, 1979, entre aproximadamente 01:12:34 e 01:19:47.

se constata através da escolha cuidadosa de ruídos ou texturas na imagem e no som, que confere ao material uma vertente temporal intensa.

As narrativas nos filmes de Tarkovsky trafegam entre o sonho e a realidade, entre o subjetivo e o coletivo, entre o discurso e o silêncio, e entre a água e o fogo. Cenas de intensa humidade como em *O Espelho*, 1975, na qual temos a personagem principal a chorar, depois a lavar o rosto no balde pendurado junto ao poço e ao mesmo tempo a se encharcar da chuva que cai, a pisar com os sapatos em poças, em meio a brumas de frio e a olhar para o incêndio do palheiro que arde como se não houvesse ali humidade suficiente para conter a dualidade da natureza. O mesmo cuidado tem o diretor em *Nostalgia*, 1983, pois coloca uma vela acesa em meio a um temporal que invade a casa de Domenico, ou em *Stalker*, 1979, com a fogueira e em inúmeras cenas molhadas. Isso se repete em tantos filmes exprimindo a vontade de Tarkovsky de moldar uma experiência do tempo na dualidade dos elementos referidos.

É curioso ainda notar que, nas montagens sonoras e não só nas imagens, o diretor faz questão das sobreposições. Os áudios de gotejamentos se justapõem aos do tilintar da água, do pisar nas poças e do fogo estalando. Tarkovsky utiliza o som da água com suas variações para interligar cenas e criar a sua narrativa. O elemento húmido é o mais recorrente, apesar de ser frequente a pontualidade do elemento seco.

Podemos dizer, portanto, após analisar seus filmes, documentários sobre suas produções, livros, fotografias e escritos, que ele faz essas escolhas porque está preocupado tanto com o transcorrer de um tempo dentro do filme, que dá vida ao corpo imagético e o coloca em movimento, quanto também interessa-lhe retratar um fluxo maior relacionado à intempérie do tempo da natureza que impera sobre a vontade dos homens. Para além disso é notável que ele busca uma vivência temporal por parte do espectador.

Por meio dos excertos a seguir é possível confirmar esta ideia que aqui apresento, como por exemplo no relato do diretor sobre a edição do filme *O Espelho*:

E então, um belo dia, quando, de certa forma, tentávamos fazer uma última e desesperada recomposição – ali estava o filme. O material adquiriu vida; as partes começaram a funcionar organicamente, como unidas por uma corrente sanguínea. (TARKOVSKY, 2010, p. 138)

Tarkovsky ressalta, portanto, a necessidade da construção de um ritmo para o filme, que harmoniza as tomadas, que faz-se sentir pelo espectador como forma de vida, pulsar:

O fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica é o ritmo, que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma. A verdadeira passagem do tempo também se faz clara através do comportamento dos personagens, do tratamento visual e da trilha sonora. (Ibid, p. 134)

O autor deixa diversas declarações do que é o tempo para ele em termos conceituais, como se segue:

O tempo é necessário para que o homem, criatura mortal seja capaz de se realizar como personalidade. Não estou, porém, pensando no tempo linear, aquele que determina a possibilidade de se fazer alguma coisa e praticar um ato qualquer. O ato é uma decorrência, e o que estou levando em consideração é a causa que corporifica o homem em sentido moral.” (Ibid, p. 64)

e por último, escreve sobre a composição imagética proposta em um dado filme, que é expandida e recriada em cada nova circunstância em que é observada e vivida, nesta experiência temporo-espacial oferecida pelo cinema:

A imagem não é um significado certo,
expresso pelo diretor,
mas o mundo inteiro
refletido como em uma gota de água.¹³ (TARKOVSKY, A., & CHIARAMONTE, G.,
2004, p. 13)

Proponho pensarmos, a partir daqui, a respeito daquilo que compõe a amálgama do tempo, considerando outras esferas que ultrapassem o domínio habitual do referencial luminoso e buscando uma composição de um conceito de tempo que sirva à contemporaneidade, mais estruturada na temporalidade.

Pensar o tempo através da água, como é sugerido no título deste artigo, é lançar-se à oportunidade de perceber essa temporalidade que está no entorno e em nós mesmos e que pode ser examinado em âmbitos diversos como na natureza, arquiteturas, arte, cultura e etc, como coloca Böhme: “A razão da inesgotabilidade da água como reservatório de mundos simbólicos culturais é a riqueza e a evidência de suas manifestações.”¹⁴ (BÖHME, 1988, p. 13)

¹³ Tradução livre do poema original: The image is not a certain meaning,
expressed by the diretor,
but the entire world
reflected as in a drop of water.

¹⁴ Tradução livre do original em alemão: “Ursache für die Unerschöpflichkeit des Wassers als Reservoir kultureller Symbolwelten ist der Reichtum und die Evidenz seiner Erscheinungen.”

O tempo pode atuar de formas muito variáveis, revelando o seu caráter múltiplo, coexistente e simultâneo dentro do amplo espectro da vida. O tempo apresenta qualidades e potências que podem ser contempladas em um conceito fusionado, que recebe em seu cerne inúmeras possibilidades da sua própria expressão.

No que concerne à importância da água como elemento simbólico, herdamos da tradição muitos mitos de origem do mundo que podem atestar a água como elemento fundamental bem como o próprio tempo como já referimos. Sabemos que ambos, desde o início da criação, supondo a existência de um Deus criador, sempre estiveram lá independentemente da vontade deste último.

Notemos que na Gênese Bíblica ou >Cosmogonia<, a >Doutrina da Origem do Mundo<, há evidentemente uma tradição mais antiga e outra mais recente, e que na tradição mais antiga a água desempenha um papel proeminente, na medida em que - a água não é criada por Deus, mas está sempre presente como elemento primitivo; - Deus não é concebido como um ser separado da água, mas como uma parte formadora e animadora deste próprio elemento primordial.¹⁵ (Ibid, p. 45).

Atestamos também que a simbologia da água foi construída na cultura de muitos povos de diferentes origens. Tales de Mileto, como fundador de uma filosofia para além da mitologia baseada em fenômenos naturais, idealizou a água como “elemento original” de todo o universo, segundo consta da Metafísica de Aristóteles, já que não há material escrito deixado por Tales e que tenha atravessado até os nossos tempos. Aristóteles apresenta a sua teoria à sombra do legado de outros pensadores que identificaram diferentes elementos originários e estrutura, assim, o cerne de suas preocupações:

De fato deve haver alguma realidade natural (uma só ou mais de uma) da qual derivam todas as outras coisas, enquanto ela continua a existir sem mudança. Todavia, esses filósofos não são unânimes quanto ao número e à espécie desse princípio. Tales, iniciador desse tipo de filosofia, diz que o princípio é a água (por isso afirma também que a terra flutua sobre a água), certamente tirando esta convicção da constatação de que o alimento de todas as coisas é úmido, e da constatação de que até o calor se gera do úmido e vive no úmido. Ora, aquilo de que todas as coisas se geram é o princípio de tudo. Ele tirou, pois, esta convicção desse fato e também do fato de que as sementes de todas as coisas têm uma natureza úmida, sendo a água o princípio da natureza das coisas úmidas.

¹⁵ Tradução livre do original em alemão: “Genug der Beispiele. Halten wir fest, daß es in der biblischen Genesis oder >Kosmogonie<, der > Lehre von der Entstehung der Welt<, offenbar eine ältere und eine jüngere Überlieferungstradition gibt und daß in der älteren Tradition das Wasser eine prominente Rolle spielt, insofern - das Wasser nicht von Gott erschaffen wird, sondern als Urelement schon immer da ist; - Gott nicht als vom Wasser getrenntes Wesen, sondern als belebender, gestaltender Teil dieses Urelementes selbst gedacht wird.”

Há também quem acredite que os mais antigos que, por primeiro discorreram sobre os deuses, muito antes da presente geração, também tiveram essa mesma concepção da realidade natural. De fato, afirmaram Oceano e Tétis, como autores da geração das coisas, e disseram que aquilo sobre o que juram os deuses é a água, chamada por eles de Estige. (Met. I.3, 983b15–32, trad. Reale).

Portanto, Aristóteles infere uma causa material originária, mas somente isso não era o suficiente, pois a matéria não muda por si mesma. E assim decidiu buscar a causa da própria mudança que ele apresenta no seguinte excerto: “Ora investigar isso significa buscar o outro princípio, isto é, como diríamos nós, o princípio do movimento.” (Ibid. 894a25–26). Buscaria Aristóteles pelo tempo?

Como sabemos o movimento está no núcleo do tempo. A intempérie do tempo é que anuncia a potencialidade da mudança. É curioso pensarmos que há na água, elemento primordial e material, qualidades do tempo, elemento subjetivo e imaterial. São, de fato, aproximações possíveis, se tomarmos o grande espectro que abarca a palavra tempo das línguas latinas, que afirmam que tempo é tanto aquele que vivemos nos nossos dias e que sentimos passar por vezes de forma cronológica, mas que também é tempo aquele que se sente por influência dos fenômenos atmosféricos e suas mudanças. Ou seja, o tempo que corre na vida de cada um é uma mistura de aferições mais ou menos subjetivas e também mais ou menos palpáveis do ponto de vista matérico.

Dois autores perceberam a potencialidade dos elementos húmidos e a direta relação com o tempo: Johann Wolfgang Goethe, na obra *O Jogo das Nuvens*, e Leonardo Da Vinci, na coleção extraída dos códices manuscritos e organizada sob o título da versão espanhola: *El Libro del agua* e na versão alemã: *Das Wasserbuch*. Pensam ambos os autores na multiplicidade das expressões da água assim como do tempo e no caráter pouco previsível de suas temporalidades.

Retomemos, portanto, a obra citada: *O Jogo das Nuvens* de Goethe. A que se dedica o autor nessa obra? Em viagens faz anotações daquilo que vê no céu. Repara nas nuvens, na sua forma e expressão em relação à paisagem. Adota este método investigativo para caminhar o espaço e lançar suas impressões temporais.

O meu desejo de dar forma ao informe, de encontrar um princípio que possa reger a infinita mutação das formas, está igualmente patente em todos os meus esforços no âmbito científico e artístico. Sempre procurei assimilar a fundo esta doutrina, tentei

aplica-la em casa e nas minhas viagens, em cada estação do ano e a níveis bastante diversos do barômetro. (GOETHE, 2012, p. 29).

Goethe se refere às nuvens e conta do seu ímpeto de dar forma ao informe, pois as nuvens são, em essência, pouco sólidas e nada manipuláveis. O autor, entretanto, não destaca que o conteúdo informe que o instiga e que o faz observar as nuvens enquanto viaja é o próprio tempo, pois o que desperta a sua curiosidade é a intemperança da atmosfera e a sua relação com a paisagem cá embaixo. Esse exercício faz completo sentido se estiver circunscrito nos tempos ociosos das viagens, em que o autor dedica seu olhar repousado no movimento do céu. Mesmo a metodologia que Goethe utiliza, baseada nas nomenclaturas de Luke Howard, ajuda-no a estudar de forma intelectual e científica as formas, mas o que transparece na sua escrita é o interesse recorrente pelo fator da mudança entre um estado e outro, que extrapola, afinal, o método. O autor prova-nos isso em vários excertos, como na abertura do seu ensaio intitulado “Camarupa”, termo este que denomina uma divindade indiana que se diverte a mudar as formas. Ora, ainda que buscando um modelo estético que organize as apresentações visuais das nuvens, sabe, o nosso autor, que cada nuvem tem sua representação em um momento muito fugaz no tempo. Por esse motivo, talvez, é que ele estivesse tão empenhado em descrever várias aparições em horários, dias e estações do ano diferentes, contando também sobre suas observações de fenômenos de instabilidade do tempo e trazendo ao leitor o arrastamento dessas sensações temporais, por ele criadas, através da viagem, da chegada em cada nova cidade, da descoberta de mapas e paisagens diferentes.

O declinar da luz em tardes de bom tempo, a retirada colorida da claridade a desvanecer-se, a aproximação da noite, ocupavam muitas vezes as horas de lazer solitário. As chuvaradas fortes depois das trovoadas e as quedas de granizo, quase sempre vindas de poente, despertavam vivamente a minha atenção, e conservo ainda desenhos desse tempo com as mais estranhas formações de nuvens em várias estações do ano. Os fenômenos atmosféricos nunca são estranhos ao olhar do poeta e do pintor: ele ocupava-se deles com interesse nas suas viagens e nos seus passeios, porque a fortuna de uma viagem de trabalho ou de recreio muitas vezes depende exclusivamente do tempo seco e claro em terra e de um vento favorável no mar. (Ibid. p. 44,45).

E assim faz Goethe, marca o tempo vivido, no seu trajeto no espaço, pontuado por sua apreciação cuidadosa do tempo da natureza. Temos a sensação de um tempo que passa pelo autor, como uma forma notavelmente orgânica de ver o mundo, e quase nos

esquecemos de que aqui ele também é passageiro, um ser em deslocamento de um lugar à outro.

Leonardo Da Vinci, por sua vez, estudou exaustivamente a água. O artista e cientista se dedicou com infatigável energia a analisar pormenorizadamente este elemento. Ainda que não tenha materializado o seu *Livro da Água*, tratou de organizar os temas, planejou todas as situações nas quais a água é elemento central e primordial, esmiuçou o comportamento deste elemento e fez muitos esboços de mapas hídricos, de paisagens com água, do elemento água sob variadas formas na natureza e na ciência. Enumerou quinze partes para o seu livro: 1. Da própria água. 2. Do mar. 3. Dos rios subterrâneos. 4. Dos rios. 5. Dos diferentes estados dos fundos. 6. Dos obstáculos. 7. Do cascalho. 8. Da superfície da água. 9. Das coisas que ali se movem. 10. Do cuidado dos rios. 11. Das correntes de água. 12. Dos canais. 13. Das máquinas movidas a água. 14. Da enchente. 15. Das coisas que consomem água.¹⁶

Da Vinci, assim como Goethe, utiliza sua metodologia de investigação e cria o aparato necessário para atestar, de forma intelectual, as possibilidades do seu tema. Ele descreve o seu interesse no excerto: “Estes livros tratam a princípio da natureza da água observada em seus movimentos; os outros sobre a ação das correntes, que alteram de modo permanente o centro do mundo e sua figura”¹⁷ (Lei. 5 r. apud LANCEROS & BARJA, 2017, p. 35).

A versão alemã do livro traz, ao final, ilustrações de mapas e paisagens, que mostram a água enquanto recurso hídrico, componente de uma paisagem vista de cima ou de um ponto de vista distanciado. Entretanto o autor vai além em sua investigação artística e busca formas de representação da água em suas aparições de mais intemperança, por meio de inúmeros redemoinhos e espirais. Essa coleção de imagens apresentada nessa versão aglomera, sob o título de “Redemoinho, turbilhão e

¹⁶ Tradução livre do original em espanhol: 1. Del agua en si. 2. Del mar. 3. De los ríos subterráneos. 4. De lo ríos. 5. De los distintos estados de los fondos. 6. De los obstáculos. 7. De la gravilla. 8. De la superficie del agua. 9. De las cosas que allí se mueven. 10. Del cuidado de los ríos. 11. De las corrientes de agua. 12. De los canales. 13. De las máquinas movidas por el agua. 14. De la crecida del agua. 15. De las cosas que consumen el agua.

¹⁷ Tradução livre do original em espanhol: “Estos libros tratan al principio de la naturaleza del agua observada en sus movimientos; los otros sobre la acción de las corrientes, que alteran de modo permanente el centro del mundo y su figura.”

espirais”¹⁸, desenhos os quais nos dão a noção da busca do autor em se inspirar nas formas da água para fazê-los, como em esboços de redemoinhos de cabelos de mulher ou de barba de homem, espirais em plantas, em tecidos e na arquitetura. Ainda nesta coleção, mais adiante, fica bastante nítida a busca de Da Vinci por ilustrar a relação entre o tempo e a água, nos desenhos de paisagens em meio à tormentas, tempestades, dilúvios, ventanias e todo tipo de “Wasserkatastrophe”, ou catástrofes da água. São desenhos assombrosamente belos e fortes, com riscos curvados em muitas direções, manchas escuras e formas dobradas ao sabor do vendaval. Nota-se que não é somente o elemento água que Da Vinci procurou retratar, mas uma mistura de condições climáticas de pouca estabilidade, incidindo sobre paisagens com pedras, montanhas e cidades. Eles compõem, portanto, um tratado acerca do tempo da natureza, mais até do que um simples estudo sobre a água.

Leonardo da Vinci apresenta, em vários momentos, a água como elemento gerador da vida e faz analogia entre terra/água e corpo humano/sangue. Em suas anotações, ele esmiúça o percurso do sangue até o topo da cabeça, onde este, segundo o autor, concentra-se, e compara com o fluxo da água em direção às nascentes nas mais altas montanhas. A água viria, portanto, do interior da terra misturada com um calor que a faz ir para as partes altas assim como o sangue.

O por quê do sangue jorrar do mais alto nível da cabeça. (...) Acontece que o calor, que está misturado ao sangue, deve evaporar pelas aberturas na cabeça para retornar à sua forma como elemento, carregando consigo o sangue, com o qual ele próprio está ligado e misturado. (SCHNEIDER, 2011, p. 24).¹⁹

Apesar de singular esta comparação, Da Vinci observa as ligações entre elementos, como ele mesmo propõe, entre o calor e o sangue. Essa ideia de que as coisas se fundem e se ligam é particularmente importante para o tempo, já que lhe falta a componente matérica. Acreditar, portanto, em um tempo amalgamado é também dizer que o tempo nunca age sozinho e isso representa, justamente, a possibilidade de o tempo se manifestar em tudo no nosso entorno.

¹⁸ Tradução livre do original em alemão: “Wirbel, Strudel und Spiralen”.

¹⁹ Tradução livre do original em alemão: “Warum das Blut an der höchsten Stellen des Kopfes heraussprudelt. (...) So kommt es, dass die Wärme, die ins Blut gemischt ist, sollte sie durch die Bruchstelle am Kopf herausdampfen können, zu ihrem Element zurückzukehren strebt und zu ihrer Begleitung das Blut mitnimmt, mit dem sie selbst verbunden und vermischt ist.”

Um poema de Manoel de Barros apresenta-nos, de uma forma peculiar, o mito de origem acerca do tempo, de maneira a costuramos as ideias aqui discutidas:

O mundo não foi feito em alfabeto. Senão que primeiro em água e luz. Depois árvore. Depois lagartixas. Apareceu um homem na beira do rio. Apareceu uma ave na beira do rio. Apareceu a concha. E o mar estava na concha. A pedra foi descoberta por um índio. O índio fez fósforo da pedra e inventou o fogo pra gente fazer boia. Um menino escutava o verme de uma planta, que era pardo. Sonhava-se muito com pererecas e com mulheres. As moscas davam flor em março. Depois encontramos com a alma da chuva que vinha do lado da Bolívia - e demos no pé.

(Rogaciano era índio guató e me contou essa cosmologia.) (BARROS, 2013, p. 27).

“Apareceu um homem na beira do rio” é uma passagem expressiva para o nosso tema, pois mostra a origem perto da água, bem como nas passagens posteriores, em que apareceram um animal à beira do rio, e a concha e, ludicamente, o mar dentro da concha. E então a figura do índio, que reforça esse momento original e os elementos primordiais como o fogo para a “boia”, que é a comida. Depois o menino a brincar na natureza e a sonhar e assim, para finalizar, é evocada a alma da chuva: uma vez mais, a água.

Os seres humanos, em quase todas as civilizações, estiveram sempre em busca de estarem próximos à água, pois a água é fonte de vida e facilita as práticas agrícolas, os trânsitos comerciais etc., mas no contexto de análise da cultura brasileira, este homem dá-se com a água de forma amistosa. Ele brinca, ele se banha, ele busca a água para ser conquistado por ela e não para conquistá-la. A água se afigura mãe e reforça seus vínculos com a vida, o prazer, a purificação, a contemplação, a intimidade, etc.

Diante do rico panorama de mitos fundamentados na origem do homem na própria água ou próximo a ela, a natureza corporifica uma entidade materna, tratada por muitos autores, como nas vozes de Bachelard e Marie Bonaparte, em “A água e os sonhos”:

A natureza, começamos por amá-la sem conhecê-la, sem vê-la bem, realizando nas coisas um amor que se fundamenta alhures. Em seguida, procuramo-la em detalhe, porque a amamos em geral, sem saber por quê. A descrição entusiasta que dela fazemos é uma prova de que a olhamos com paixão, com a constante curiosidade do amor. E se o sentimento pela natureza é tão duradouro em certas almas é porque, em sua forma original, ele está na origem de todos os sentimentos. É o sentimento filial. Todas as formas de amor recebem um componente do amor por uma mãe. A natureza é para o

homem adulto, diz-nos Marie Bonaparte, “uma mãe imensamente ampliada, eterna e projetada no infinito”. Sentimentalmente, a natureza é uma projeção da mãe. Especificamente, acrescenta Bonaparte: “O mar é para todos os homens um dos maiores, um dos mais constantes símbolos maternos.” (BACHELARD, 2002, p. 119,120).

Diante de tudo que foi posto, o nosso tema do tempo através da água fica expandido com a contribuição de tantos autores e artistas, cada um à sua maneira, a construir uma temporalidade. O tempo pode ser, portanto, estudado ou, ainda melhor, vivido, através da água, mas também por meio de qualquer elemento, material ou mesmo imaterial, que nos conecte ao nosso próprio mundo e também ao que está ao nosso redor. Esse elemento pode estar mais voltado à natureza ou às ciências, pode ser consultado na intimidade ou no coletivo. O tempo será sobretudo a expressão de algo maior que está em nós e em todo o resto, que está no início e vai estar no fim, que é arquétipo, mas também imagem e cópia.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Metafísica**. (G. REALE, Trad.). São Paulo: Edições Loyola, 2002.

ARISTOTLE. **The Metaphysics of Aristotle**. London: Davis, Wilks, and Taylor, Chancery-Lane, 1801.

ARISTOTLE. **Aristotle: Metaphysics, Books I-IX**. (H. TREDENNICK, Trad.). Cambridge: Harvard University Press, 1933.

BACHELARD, G. **A Água e os Sonhos: Ensaio Sobre a Imaginação da Matéria**. (A. de P. DANESI, Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BARROS, M. D. **O livro das Ignorâncias**. João Pessoa: Projeto Biblioteca nas Nuvens, 2013. Recuperado de <https://sites.google.com/site/bibliotecanasnuvens/>

BÖHME, H. (Org.). **Kulturgeschichte des Wassers**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

GOETHE, J. W. **O Jogo das Nuvens**. (2a.). Porto: Assírio & Alvim, 2012.

LANCEROS, P., & BARJA, J. (Orgs.). **Leonardo Da Vinci: El Libro del Agua**. Abada editores, 2017.

Nostalgia. Direção: TARKOVSKY, A.. União Soviética e Itália: Gaumont, 1983. DVD.

O Espelho. Direção: TARKOVSKY, A.. União Soviética: CPC-UMES Filmes e Versátil Home Video, 1975. DVD.

SCHNEIDER, M. (Org.). **Leonardo Da Vinci: Das Wasserbuch.** Schirmer/Mosel, 2011.

Stalker. Direção: TARKOVSKY, A.. Produção de Mosfilm. União Soviética: Goskino, 1979. DVD.

TARKOVSKY, A.. **Esculpir o tempo** (3a.). Martins Fontes, 2010.

TARKOVSKY, A., & CHIARAMONTE, G.. **Instant Light, Tarkovsky Polaroids.** London: Thames & Hudson, 2004.