



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAIS E PUBLICIDADE**

ISABELLA FERNADES ALMADA

RELICÁRIO TARKOVSKY: AS IMAGENS, O ARTISTA, A CONEXÃO

Brasília
2018



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAIS E PUBLICIDADE**

ISABELLA FERNADES ALMADA

RELICÁRIO TARKOVSKY: AS IMAGENS, O ARTISTA, A CONEXÃO

Monografia submetida à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins.

Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Luiza Spínola de Amaral.

Brasília
2018

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAIS E PUBLICIDADE**

ISABELLA FERNADES ALMADA

RELICÁRIO TARKOVSKY: AS IMAGENS, O ARTISTA, A CONEXÃO

Monografia submetida à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins.

Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Luiza Spínola de Amaral.

Brasília, novembro de 2018.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins
Orientador

Prof.^a Dr.^a Luiza Spínola de Amaral
Coorientadora

Prof.^a Dr.^a Gabriela Pereira de Freitas
Examinadora

Prof. Me. Guilherme Lobão de Queiroz
Examinador

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer meus dois orientadores por terem aceitado me acompanhar no empreendimento deste trabalho.

Ao professor Pablo Gonçalo pelos conselhos serenos, pela paciência e por indicar direções.

À professora Luiza Spínola por apontar caminhos que eu nunca descobriria sozinha e por me abrir os olhos para todo um mundo da imagem.

À todos os artistas que me inspiraram, me tocaram e me conectaram com os seus sentimentos, adornando a minha vida com sua arte e partilhando a experiência humana comigo.

Ao Artur pelo serviço de atendimento e disque dúvidas, e pela amizade de dezenove anos.

Ao Kildery, por estar do meu lado em todos esses anos de universidade e pelo seu afeto que por várias vezes me ajudou a perseverar nessa jornada.

Ao Yago, pela amizade, por estar comigo por todos esses momentos e por me encorajar durante todo o percurso deste trabalho.

Agradeço às três mulheres que fizeram esse momento possível. Mulheres que são exemplos para mim e com as quais a minha trajetória sempre vai estar entrelaçada.

Minha tia Maria Luiza, por ter me acolhido em sua casa e na sua família e por ter me estendido a mão no momento mais difícil da minha estada em Brasília, sem o seu apoio eu nunca conseguiria concretizar esse sonho.

Minha mãe, pelo exemplo de força e coragem, pela garra diária para me dar possibilidades e oportunidades, e por abraçar os meus sonhos também, permitindo os voos mais distantes.

Minha avó Fátima, pelo seu amor e por enriquecer a minha vida com a sua presença.

Para a minha avó, que me deu as melhores memórias de infância. Imagens que vou carregar comigo por todo o meu tempo.

RESUMO

Este estudo propõe uma investigação do gênio artístico do cineasta Andrei Tarkovsky, a partir da análise da sua obra escrita, dos seus diários e da sua filmografia. Esta pesquisa identifica três dos temas mais recorrentes na obra do diretor; as imagens, a experiência do artista e a conexão entre criador e aquele que acessa sua obra. A busca por compreender a formação das imagens construídas nos planos cinematográficos a partir das memórias de Tarkovsky será fundamentada nas teorias de Hans Belting sobre as imagens íntimas, a ideia de imagem-lembrança de Henri Bergson, e a relação entre sonho e imagem proposta por Pasolini, que serão relacionados com as reflexões e vivências do diretor sobre o tema e o seu desenvolvimento no filme *Solaris*. Nas questões referentes à experiência do artista serão desenvolvidas convergências entre a obra do diretor e seus relatos biográficos no filme *Stalker*, identificando as principais concepções do diretor sobre como se dá a experiência do artista. Por meio das análises dos escritos de Tarkovsky será proposto um desvelamento da sua compreensão do que é a conexão que une o artista e seu público.

Palavras chave: Andrei Tarkovsky, imagem, artista, memória, imagens íntimas, Henri Bergson, imagens-lembrança, sonho, experiência do artista, comunicação, conexão.

ABSTRACT

This study proposes an investigation of the artistic genius of the filmmaker Andrei Tarkovsky, from the analysis of his written work, his diaries and his filmography. This research identifies three of the most recurrent themes in the director's work; the images, the experience of the artist and the connection between the creator and the one who accesses his work. The search for understanding the formation of the images constructed in the cinematographic planes from Tarkovsky's memories, will be based on Hans Belting's theories on intimate images, the idea of image-memory of Henri Bergson, and the relation between dream and image proposed by Pasolini , that will be related to the reflections and experiences of the director on the subject and its development in the film *Solaris*. In questions related to the artist's experience will be developed convergences between the director's work and his memoir biographical in the film *Stalker*, identifying the principal conceptions of the director about how the experience of the artist. Through the analysis of Tarkovsky's writings will be proposed an unveiling of his understanding of the connection between the artist and his audience.

Keywords: Andrei Tarkovsky, image, artist, memory, intimate images, Henryi Bergson, memory-image, dream, artist experience, communication, connection.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Sonho de Erland com a mulher no campo	19
Figura 2 - A vista da nave pairando sobre o oceano de Solaris	26
Figura 3 - A primeira aparição de Hari.....	27
Figura 4 - O oceano de Solaris.....	28
Figura 5 - Kelvin e seu balanço na infância.....	29
Figura 6 - Kelvin e o pai na neve.....	29
Figura 7 - Kelvin adolescente	30
Figura 8 - A mãe na primavera.....	30
Figura 9 - Hari no outono.....	31
Figura 10 - Hari questiona a sua falta de memória e identidade	32
Figura 11 - Plano da pintura exposta na biblioteca	33
Figura 12 - Flash da memória de infância de Kelvin	33
Figura 13 - A casa na superfície do planeta Solaris	35
Figura 14 - A mulher sofre.....	41
Figura 15 - A entrada na Zona	43
Figura 16 - O Stalker se ajoelha na Zona.....	44
Figura 17 - O Escritor atravessa o túnel.....	45
Figura 18 - O Stalker desmorona no chão da cozinha	48
Figura 19 - A mãe de Tarkovsky quando jovem, Maria Ivanova Vishnyakova	60
Figura 20 - Andrei Tarkovsky com seu pai, Arseni	60
Figura 21 - Tarkovsky e sua mãe	61
Figura 22 - Tarkovsky, sua esposa Larissa Tarkovskaya e seu filho Andriucha	61
Figura 23 - Tarkovsky e seu filho Andriucha	62
Figura 24 - Tarkovsky discutindo Solaris com o conselho executivo da Mosfilm	62
Figura 25 - Tarkovsky e Aleksandr Kaydanovskiy no set de Solaris	63
Figura 26 - Tarkovsky sorrindo.....	63

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
2. MUSEU ÍNTIMO DE IMAGENS.....	15
3. SOLARIS.....	26
4. A EXPERIÊNCIA DO ARTISTA.....	37
5. STALKER.....	41
6. SOBRE A CONEXÃO.....	51
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	56
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	57
9. FILMOGRAFIA.....	59
ANEXO A – FOTOS.....	60

1. INTRODUÇÃO

Estava interessado em algo mais: queria investigar a natureza do gênio poético do grande pintor russo. A partir do exemplo de Rublev eu pretendia, explorar a questão da psicologia da criação artística, e analisar a mentalidade e consciência cívica de um artista que criou tesouros espirituais de importância eterna. (TARKOVSKI, 1990, p.36)

Esse estudo é uma busca por decifrar o artista Andrei Tarkovsky¹ ao empreender uma investigação sobre os seus temas, a sua motivação artística, e a sua experiência pessoal como artista. O diretor também se propôs tarefa similar ao realizar o seu filme Andrei Rublev (1966) sobre o pintor de ícones russo.

Por que refletir sobre o gênio poético de um diretor? Ao considerarmos que diversas obras cinematográficas têm um impacto profundo nos seus espectadores e que tais obras são orquestradas por um autor que constrói o filme, faz-se necessário refletir sobre o maestro que rege a sinfonia e cria as melodias que irão atravessar o público, de modo a investigar profundamente o indivíduo por trás da obra.

A ideia desse trabalho não se delimita na análise dos filmes de Tarkovsky, mas também se compromete com a narrativa da vida do autor, de forma a identificar convergências entre a biografia, a obra escrita e a filmografia de Andrei Tarkovsky.

Portanto, este trabalho busca realizar uma análise comparativa entre a sua obra cinematográfica e a sua obra escrita; o livro *Esculpir o Tempo* e os *Diários 1970-1986*, no intento de identificar os temas que lhe são pertinentes. Desde suas reflexões íntimas no âmbito privado de seus diários, nas suas reflexões ensaísticas contidas na sua obra fundamental sobre o cinema e as artes, quanto em sua filmografia.

Esse trabalho é dividido em três pilares: as imagens, a experiência do artista e a conexão com o público.

A seção sobre as imagens visa compreender a criação das imagens dos filmes do cineasta Andrei Tarkovsky. A partir de seus relatos é possível perceber

¹ Na literatura brasileira é possível encontrar as grafias do sobrenome do diretor de duas formas: Tarkovski e com acento Tarkóvski, essas são traduções do sobrenome do artista para o português que constarão nas referências, mas no corpo deste trabalho adotaremos a grafia internacional do sobrenome que é utilizada no Andrei Tarkovsky International Institute.

a íntima ligação entre a criação das imagens nos planos cinematográficos e as imagens de suas memórias, sonhos e devaneios. A partir dessa identificação, buscaremos dialogar com as teorias sobre imagem, memória e sonhos de Hans Belting, Henri Bergson e Pier Paolo Pasolini.

Após o desenvolvimento das teorias citadas, será empreendida uma análise do filme *Solaris* (1972), considerando o foco desse estudo sobre o longa-metragem; as suas questões sobre imagem e memória presentes na narrativa.

O próximo tópico identificado como significativo nos escritos de Tarkovsky é a sua experiência como artista, a forma que o diretor compreendia a vivência do artista ao realizar as suas obras, e intrinsecamente como via a sua própria existência e experiências como diretor de cinema. A sua vida criativa decorreu em sua maior parte na extinta União Soviética, portanto há de se considerar essa especificidade nos relatos do diretor.

Após desenvolvimento da questão sobre a experiência do artista, serão enunciadas as correlações entre as vivências de Tarkovsky e seu filme *Stalker* (1979), em virtude das diversas similaridades entre as concepções do diretor e do personagem-título. Desse modo, a análise do filme em questão será realizada com ênfase no personagem do stalker, o estudo da obra será permeado por trechos de relatos e reflexões do diretor, visando fundamentar as relações da obra cinematográfica e de sua vida.

O último tema abordado no trabalho será a busca pertinente de Tarkovsky pela união entre o artista e o público. O diretor em sua experiência pessoal relata diversas vezes o seu compromisso com a arte que toca o outro, que aproxima os indivíduos numa conexão, que transcende suas experiências. Recorrendo a compreensão de arte oferecida por Tolstói, os estudos realizados por McNiff e a teoria da ressonância límbica, buscaremos mapear essa ideia de conexão entre o artista e o outro.

Os filmes *Solaris* e *Stalker* serão as obras cinematográficas mais abordadas nesse trabalho, mas considerando o entrelaçamento dos temas com outros filmes do diretor, serão citados também por finalidade de desvelar as convergências entre vida e obra; “A infância de Ivan”, “O Espelho”, “Tempo de viagem”, “O Sacrifício” e o documentário realizado por Michal Lezsczykowski sobre o cineasta; “Dirigido por Andrei Tarkovski”.

A escolha da leitura dos diários de Tarkovsky é de extrema importância no intuito de desvelar as questões íntimas do diretor, empreendendo assim uma jornada de descoberta do gênio poético que criou obras cinematográficas de valor inestimável.

A ideia de análise dos escritos de diários de artistas vem sendo desempenhada há tempos, com uma diversidade de olhares. Os diários de Leonardo da Vinci foram desvelados por Freud² em uma análise minuciosa que operando a partir da psicanálise revelaria imagens presentes na obra do pintor e que estariam também em seus escritos ao relatar suas memórias de infância nos diários.

O próprio Tarkovsky empreendia diversas leituras de diários, cartas e arquivos pessoais de artistas que admirava – como Tolstói, Dostoiévski, Rilke, Gustav Mahler, dentre muitos outros –, os seus diários são permeados por transcrições dessas leituras, e a partir delas, ele se permitia refletir sobre arte, dialogar com esses artistas e se perceber refletido nas ideias de outros que o antecederam. Tarkovsky escreve sobre suas leituras: “Que impressão produzem em mim todos os tipos de diários, arquivos, “laboratórios”. Incentivo incrível para o trabalho.” (TARKOVSKI, 2012, p.51)

Adentrando no objeto de estudo deste trabalho; Andrei Tarkovsky³ foi um cineasta russo, nascido em 1932 na então União Soviética. Filho do proeminente poeta russo, Arseni Tarkovsky.⁴ Estudou cinema no Instituto de Cinematografia do Estado (VGKI), tendo concluído a graduação em 1961 com o curta-metragem “O Rolo compressor e o violinista” (1961). Realizou seis longas-metragens sob a égide da Mosfilm, empresa estatal russa de cinema. Em 1982, o diretor decidiu pelo auto-exílio durante a produção do filme “Nostalgia” (1983) na Itália, tendo realizado seu último filme “O Sacrifício” (1986) na Suécia. Tarkovsky morreu de câncer de pulmão aos 54 anos em Paris.⁵

² “Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos”, texto presente no vol.XI das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.

³ Estão inseridas em Anexo, fotos de Tarkovsky e sua família.

⁴ Verbete biográfico de Tarkovsky na enciclopédia britânica, disponível em <<<https://www.britannica.com/biography/Andrey-Arsenyevich-Tarkovsky>>>. Acessada em 20 de setembro de 2018

⁵ Versão digitalizada do artigo obituário publicado no jornal New York Times em 30 de dezembro de 1986, disponível em <<<https://www.nytimes.com/1986/12/30/obituaries/andrei-tarkovsky-director-and-soviet-emigre-dies-at-54.html>>>. Acessada em 20 de setembro de 2018.

2. MUSEU ÍNTIMO DE IMAGENS

“A luz da ficção é a luz da memória. ”

(Walter Carvalho)

“Qual a diferença pode haver entre recordar sonhos e recordar o passado?”

(Jorge Luís Borges)

De onde vem as imagens dos filmes? Não o processo fotoquímico que levaria a formação das imagens, mas sim a origem das imagens presentes nas cenas e planos dos filmes, imagens essas que por vezes são tão fortes a ponto de causar impressões que perduram nos espectadores muito além das horas na sala de cinema.

Essa foi a pergunta que iniciou essa pesquisa. Durante uma master class promovida pelo 48º Festival de Brasília com Walter Carvalho, um dos mais importantes fotógrafos do cinema brasileiro, o conselho dado por ele para os futuros fotógrafos e diretores ali presentes retomou uma questão que já reverberava. Walter Carvalho nos alumiu ao dizer que cada um deveria cultivar um museu íntimo de imagens, para que ao longo do caminho cada um selecionasse imagens de força da vida e as transpusesse para seus filmes.

Se a questão da origem das imagens já estava presente, se intensificou ainda mais a partir dessa reafirmação. A busca para a resposta dessa pergunta nos coloca de encontro com os ourives da imagem, os diretores autores que trabalham seus planos e filmes com o esmero de um artesão.

Na leitura de “Esculpir o Tempo”, essa questão é abordada, pois Tarkovsky reflete sobre suas imagens. Ao longo do livro, o diretor expõe que buscava suas imagens em lembranças de sua vida, sonhos e devaneios. O cineasta afirma que se utilizou de imagens de sua infância para descobrir as imagens do seu filme “A infância de Ivan” (1962). Andrei relata sobre as cenas de sonho presentes no filme e que tiveram origem de suas memórias:

Também os quatro sonhos baseiam-se todos em associações bastante específicas. O primeiro deles, por exemplo, do começo ao fim, até as palavras: “Mamãe, veja ali um cuco!”, é uma das minhas primeiras recordações de infância. Eu tinha quatro anos e estava começando a conhecer o mundo.

Em geral, as recordações são muito caras às pessoas. Não se deve ao acaso o fato de estarem sempre envolvidas por um colorido poético. As mais belas lembranças são as da infância. Antes de tornar-se o fundamento de uma reelaboração artística

do passado, a memória deve, certamente, ser trabalhada; e, neste caso, é importante não perder a atmosfera emocional específica (TARKOVSKI, 1990, p.29)

Ao concluir a descrição de suas recordações de infância presentes em seu primeiro filme⁶ refletindo sobre como as recordações são estimadas, o diretor nos fornece um vestígio do porquê de sua escolha da inserção de suas memórias na obra; a busca pela preservação de passagens de sua vida que lhe são caras. Segundo o filósofo e ensaísta, Alain de Botton: “A arte nos ajuda a cumprir uma tarefa de importância central na vida: conservar as coisas que amamos depois que elas partiram.” (DE BOTTON, ARMSTRONG, 2014, p.8)

Para o filósofo, a arte permite encapsular momentos singulares das vivências humanas, e por vezes os artistas condensam os instantes de suas vidas nas obras, permitindo sua sobrevivência no tempo, a arte seria “uma reação aos efeitos do esquecimento” (DE BOTTON, ARMSTRONG, 2014, p.8).

Botton indica a rememoração como uma das funções da arte: “A arte é uma forma de preservar experiências, muitas das quais são belas e passageiras, e precisamos de ajuda para conservá-las.” (DE BOTTON, ARMSTRONG, 2014, p.10)

Mas qual é a substância que manuseiam ao produzir suas obras? Quando artistas buscam a rememoração para moldar suas obras, o que acessam? Para compreender essas questões, é preciso se voltar para a memória, a fundação do ato de rememorar.

Algumas correntes de pensamento compreendem a formação das memórias como a formação das imagens. Sendo a imagem e a memória conceitos intimamente ligados, diversos autores refletem sobre essa relação. Buscando compreender os conceitos intrínsecos ao desenvolvimento deste estudo e visando a apreensão do uso e da criação das imagens por Tarkovsky, iniciaremos um itinerário pelas ideias de luminares da imagem e da memória.

O conceito de imagem é investigado por autores de diversas áreas do conhecimento humano, cada um tendo explorado diferentes aspectos do tema, em busca da compreensão da formação das imagens.

⁶ Neste trabalho nos referimos a “A infância de Ivan” como seu primeiro filme, considerando que suas realizações anteriores foram curta-metragens produzidos durante seus anos de universidade.

O teórico Hans Belting desenvolve a ideia de que o corpo é o lugar das imagens, ao passo que as mídias e tecnologias em que estas são apresentadas figurariam como suporte para as imagens.

O homem é naturalmente o lugar das imagens. Naturalmente, de que modo? Porque é um lugar natural das imagens ou um órgão vivo para imagens. Não obstante, todos os aparelhos e dispositivos que hoje empregamos para armazenar e exportar imagens, e ainda que supostamente estes dispositivos ditam normas, o ser humano continua a ser o lugar em que se recebem e interpretam imagens num sentido vivo (portanto efêmero, dificilmente controlável, etc.). (BELTING, 2014, p.79)

Baseando-se da concepção de que as imagens se realizam a partir do corpo, Belting estabelece duas categorias; as endógenas e as exógenas.

As nossas ideias acerca das imagens interiores e exteriores. As primeiras podem descrever-se como imagens endógenas, ou próprias do corpo, enquanto as segundas necessitam sempre, primeiro, de um corpo imaginal técnico para chegar ao nosso olhar. (BELTING, 2014, P.32)

Belting concebe que existem imagens internas e externas aos indivíduos, e desenvolve seu pensamento ao buscar compreender onde estariam essas imagens e como se realizam. O teórico compreende que uma das principais evidências de que o corpo é o lugar da imagem é o sonho, o indivíduo mediante o sonho expressaria suas imagens internas.

Acima de tudo, é o sonho que nos autoriza a falar de nós próprios como lugar das imagens. Os sonhos pertencem as imagens produzidas pelo corpo independentemente da nossa vontade ou consciência, graças ao automatismo a que ficamos entregues durante o sono. As imagens dos sonhos são misteriosas e, por isso, suscitaram sempre a interpretação. Freud fala em material dos sonhos e em pensamentos oníricos, acrescentando que, todavia, ambos se expressam <<através de imagens visuais>>. (BELTING, 2014, p.96-97)

O sonho como origem de imagens também é abordado por Pasolini que medita sobre as relações entre o sonho e o cinema. Em seus textos sobre o cinema poesia, o diretor italiano teoriza sobre as imagens cinematográficas, o sonho e a rememoração. Para o cineasta, as imagens produzidas no sonho e na rememoração estão muito próximas da imagem que se desenvolve na linguagem cinematográfica. Pasolini cria o termo im-signos para se referir à essas imagens:

Há todo um mundo, no homem, que se exprime sobretudo através de imagens significantes (podemos inventar, por analogia, o termo im-signo): trata-se do mundo da memória e dos sonhos.

Todo o esforço de reconstrução da memória é uma <<série de im-signos>>, ou seja, de um modo primordial, uma sequência cinematográfica. [...] E assim, cada sonho é uma série de im-signos todas as características das sequências cinematográficas: enquadramento dos primeiros planos, dos planos de conjunto, dos pormenores, etc, etc.

Em resumo, há um complexo mundo de imagens significativas - sejam as mímicas ou ambientais que guarnecem os lin-signos, sejam as das recordações e dos sonhos - mundo que prefigura e se propõe como fundamento <<instrumental>> da comunicação cinematográfica. (PASOLINI, 1982, p.138)

O cineasta italiano reflete que a imagem como vemos no cinema precede o cinematógrafo, pois a ideia de imagens significantes e que seguem a lógica de planos estão contidas no sonho e na rememoração. Ambos os processos movem o indivíduo por uma narrativa de imagens, em experiências similares de fruição.

Tal pensamento nos faz refletir sobre a antecedência da narrativa visual dos sonhos, esses percursos visuais que homens e mulheres originam desde tempos imemoriais e que todos desfrutam.

O sonho ainda permanece sob um véu de mistério, apesar de todos os estudos e teorias, o ato do sonho ainda configura em render-se ao desconhecido. Lamentavelmente, ainda é dada tão pouca importância para o ato do sonho na nossa sociedade, se considerarmos que todas as noites desenrolamos um filme interno de imagens, populações inteiras descobrindo imagens internas.

O sonho foi uma das principais fontes de exploração e descoberta de imagens para Tarkovsky. O diretor se utilizou de seus sonhos para encontrar suas imagens íntimas. No documentário “Dirigido por Andrei Tarkovski” (1988) – uma homenagem realizada após a morte do diretor –, durante uma entrevista, a viúva de Tarkovsky, Larissa Tarkovskaya fala sobre a relação do cineasta com os sonhos, e revela que uma das cenas de “O Sacrifício” (1986) foi baseada em um sonho de Tarkovsky, e que ele havia lhe confidenciado.

As pessoas geralmente perguntam sobre os sonhos de Andrei. Muitos críticos viram as cenas de sonho em seus filmes como cenas simbólicas. Mas isso é um equívoco.

Andrei via os sonhos como um processo físico do corpo. Ele se interessava muito pelos sonhos. Muitos de seus próprios sonhos foram usados em seus filmes. Em seu último filme “O Sacrifício”, ele usou um de seus sonhos.

Quando Erland está deitado como um defunto em uma cama no campo com as mãos entrelaçadas e com Maria ao seu lado. Foi um sonho que Andrei teve em 1978, quando ainda morava em Moscou. A vida era difícil. Estávamos dormindo em camas no campo, e foi por isso que ele sonhou com a morte em uma cama

no campo, comigo sentada ao seu lado e lágrimas rolando sobre meu rosto frio. Ele estava vendo tudo isso de cima, como se fosse do céu. Ele me contou que tudo parecia leve e suave. Ele usou esse sonho em “O Sacrifício”. (DIRIGIDO, 1988)

Figura 1 - Sonho de Erland com a mulher no campo



Fonte: O Sacrifício (1986)

Larissa interpreta que o sonho foi uma transposição dos dias em que eles viviam momentos muito difíceis, sua compreensão é que a partir desses acontecimentos o diretor teria sonhado com o casal deitado numa esteira no campo. Essa imagem viria a compor o filme *O Sacrifício* que Tarkovsky realizaria anos depois em seu período de autoexílio. Uma imagem a qual teve acesso no momento de sonho e que sintetizava sentimentos e angústias muito íntimas do diretor.

Considerando o relato de Larissa de que o sonho seria de 1978 e que o início da escrita do roteiro de *O Sacrifício* se deu no final de 1983⁷, bem como as filmagens iniciariam apenas em maio de 1985, houve um longo intervalo entre o sonho e a sua materialização na obra cinematográfica, o que indica a persistência dessa imagem interna de Tarkovsky.

A permanência desse sonho no imaginário do diretor pode indicar o porquê da sua escolha em expurgá-lo em forma de película, considerando a

⁷ Tarkovsky escreve em seus diários indicando o início da escrita do roteiro de “*O Sacrifício*” na data de 24 de novembro de 1983, na página 556 dos Diários. E a entrada sobre o início das filmagens é de 6 de maio de 1985, página 594.

força e a angústia pertinentes ao seu sonho. Uma imagem tão íntima que o diretor escolhe por desvelar para o público, e a qual ele mesmo acessou somente por meio de sonho.

A compreensão de que o sonho pode revelar imagens e recordações para o sonhador está presente nas ideias de Belting. O teórico reflete sobre essa capacidade do sonho de revelar imagens íntimas para o sonhador, imagens que permaneceriam ocultas durante seu período desperto.

«O sonho dispõe de recordações que são inacessíveis a vigília». Isto remete para a estrutura oculta da memória imaginal, que o nosso corpo possui. No sonho abandonamos o corpo que conhecemos e, no entanto, sonhamos o sonho tão-só neste corpo. O corpo é a fonte das nossas imagens. (BELTING, 2014, p.97)

Ao conceber uma memória imaginal, Belting discorre sobre a fixação dessas imagens. Essa concepção que indica uma permanência das imagens íntimas e originadas no indivíduo, como o sonho, nos permite compreender a conservação das imagens do sonho de Tarkovsky. Belting elucida sobre a fixação das imagens:

Os nossos corpos tem a capacidade natural de transformar e fixar em imagens lugares e coisas que lhes fogem com o correr do tempo. Armazenamo-las na memória e reativamo-las através da lembrança. Com as imagens defendemo-nos da passagem do tempo e do espaço que experimentamos nos nossos corpos. E sob a forma de imagens que os lugares perduram na nossa memória corporal, que já os filósofos antigos consideravam como um lugar em sentido metafórico. (BELTING, 2014, p.89)

Belting compreende que as imagens nos resguardam da passagem do tempo, uma concepção próxima da função de rememoração designada por Botton para a arte. As imagens fixadas encapsulariam os momentos e preservariam a memória do seu esfarelamento.

Em consonância com Belting, a ideia da memória que é armazenada e consubstanciada em forma de imagem também é abordada por Bergson. O filósofo busca compreender a formação da memória e concebe em sua teoria que a memória é fixada a partir de imagens-lembrança.

O passado parece efetivamente armazenar-se, conforme havíamos previsto, sob essas duas formas extremas, de um lado os mecanismos motores que o utilizam, de outro as imagens-lembranças pessoais que desenham todos os acontecimentos dele com seu contorno, sua cor e seu lugar no tempo. (BERGSON, 1999, p.97)

Para apreender o significado dessa concepção se faz necessário o entendimento do conceito de imagem-lembrança delineado por Bergson. As imagens-lembranças seriam formadas por:

Todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam; ela [a memória] não negligenciaria nenhum detalhe; atribuiria a cada fato, a cada gesto, seu lugar e sua data. Sem segunda intenção de utilidade ou de aplicação prática, armazenaria o passado pelo mero efeito de uma necessidade natural. Por ela se tornaria possível o reconhecimento inteligente, ou melhor, intelectual, de uma percepção já experimentada; nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada. Mas toda percepção prolonga-se em ação nascente; e, à medida que as imagens, uma vez percebidas, se fixam e se alinham nessa memória, os movimentos que as continuam modificam o organismo, criam no corpo disposições novas para agir. Assim se forma uma experiência de uma ordem bem diferente e que se deposita no corpo. (BERGSON, 1999, p.88)

Dessa forma, Bergson afirma que as vivências e acontecimentos da vida de um indivíduo se consubstanciam em forma de imagem na memória e assim formam as imagens-lembrança.

Os estudos do teórico fazem parte de uma historicidade, contextualizada por Casadei que afirma que “os trabalhos de Bergson sobre a memória são uma reação ao trabalho de Théodule Ribot que, em 1881, escreve um livro sobre como as ciências do cérebro são capazes de determinar a localização exata das lembranças.” (CASADEI, 2012, p.49)

Bergson escreve com o intuito de diferenciar o ato de rememorar e o ato de memorizar, que seriam distintos e o uso destes como sinônimos reduziria os seus significados. (DOSSE, 2003)

Em seus filmes, Tarkovsky trabalha com o ato de rememoração que realiza ao evocar imagens, trazendo-as de volta à superfície da memória no momento presente. Deleuze compreende que no instante de evocação de imagens há um ápice de contato entre passado e presente.

Trata-se, em tudo isso, da adaptação do passado ao presente, da utilização do passado em função do presente - daquilo que Bergson chama de "atenção à vida". O primeiro momento assegura um ponto de encontro do passado com o presente: literalmente, o passado dirige-se ao presente para encontrar um ponto de contato (ou de contração) com ele. O segundo momento assegura uma transposição, uma tradução, uma expansão do passado no presente: as imagens-lembranças restituem no presente as distinções do passado, pelo menos as

que são úteis. O terceiro momento, a atitude dinâmica do corpo, assegura a harmonia dos dois momentos precedentes, corrigindo um pelo outro e levando-os ao seu termo (DELEUZE, 1999, p. 56)

É o ato de transposição de imagens que se realiza nos filmes de Tarkovsky. O diretor resgata suas imagens-lembranças, imagens internas e as transpõe para os seus filmes. O cineasta via neste ato de transcrição um meio para alcançar a resposta emocional do público.

Ao longo do meu trabalho percebi repetidamente que, se a estrutura emocional externa de um filme está baseada na memória do autor, quando as impressões da sua vida pessoal forem transmutadas em imagens cinematográficas, o filme conseguirá promover aqueles que o vêem. (TARKOVSKI, 1990, p.219-220)

A resposta pretendida por Tarkovsky se fundamentava em uma consonância entre as imagens-lembrança do público e as contidas em seu filme. As memórias seriam uma forma de resvalar esse ponto de convergência entre as experiências humanas. Nas cartas recebidas pelo diretor e transcritas no início de *Esculpir o Tempo*, percebe-se que o processo tinha o retorno do público:

Uma espectadora de Gorki escreveu: “Obrigado por *O Espelho*. Tive uma infância exatamente assim... Mas como você... como pôde saber disso? [...] Você sabe, no escuro daquele cinema, olhando para aquele pedaço de tela iluminado pelo seu talento, senti pela primeira vez na vida que não estava sozinha (TARKOVSKI, 1990, p.5)

Dentre as imagens-lembrança mais acessadas por Tarkovsky, estão presentes as imagens da infância. Este é um tema pertinente em toda a obra de Tarkovsky, tendo sido abordada em diversos filmes, e como elucida o título, é o tema de “*A infância de Ivan*”. O longa conta a história da vida de um menino que vive em tempos de guerra e se torna um informante dos soldados russos por passar despercebido entre soldados alemães. Como consolo de seus dias difíceis, o garoto recorda momentos de bonança da sua vida de criança antes da guerra.

No longa “*O espelho*”, acompanhamos as meditações de um homem à beira da morte. Na narrativa também são reveladas as memórias de infância do personagem. Vemos as lembranças do narrador da casa de sua infância e de episódios que aconteceram durante a época em que moravam no lugar. Tarkovsky em *Esculpir o Tempo*, relata o processo ao qual recorreu para evocar as imagens-memória nos elementos do cenário do filme.

O Espelho é também a história da velha casa onde o narrador passou sua infância, da fazenda onde ele nasceu e onde vivera seu pai e sua mãe. Esta casa, que com o passar dos anos se transformara em ruínas, foi reconstruída, “ressuscitada” a partir de fotografias da época e dos alicerces que ainda sobreviviam. Assim, acabou ficando exatamente como fôra quarenta anos antes. Quando mais tarde levamos até lá minha mãe, que passara a infância naquele lugar e naquela casa, sua reação superou todas as minhas expectativas. O que ela experimentou foi uma volta ao seu passado, e isso me deu a certeza de que estávamos no caminho certo. A casa despertou nela os sentimentos que o filme pretendia passar... (TARKOVSKI, 1990, p.158)

Ao recriar o lugar de infância de sua mãe, o cineasta permite também que ela participe dessa lembrança, e entrelaça as vivências de sua mãe com as suas, como em um encadeamento de tempos e de gerações. Em outro trecho, o diretor revela mais sobre o processo de encontrar as memórias que estão perenes nos lugares. Tarkovsky relata a experiência dos membros da equipe de O Espelho de se impregnarem de memórias:

Quando o set foi construído sobre os alicerces da casa em ruínas, nós todos, como membros da equipe, costumávamos ir até lá esperar pelo nascer do sol, para sentirmos o que havia de especial no lugar, estudá-lo em climas diferentes e observá-lo nos diferentes períodos do dia. Queríamos nos impregnar das sensações das pessoas que haviam vivido na casa e presenciado uns quarenta anos antes, as mesmas auroras e crepúsculos, as mesmas chuvas e neblinas. (TARKOVSKI, 1990, P.163)

E formando essa atmosfera nutrida pelas imagens da memória é possível se criar as imagens dos filmes, dos planos. A partir das correspondências entre as meditações de Tarkovsky e os demais teóricos, podemos sedimentar e apreender o que o diretor quer dizer ao expressar que a função do cinema é a “construção de um vasto edifício de memórias”. (TARKOVSKI, 1990, P.67).

Compreendendo essa transposição, podemos nos questionar sobre uma outra categoria de imagens íntimas, as imagens dos devaneios. Como seria o deslocamento das imagens de devaneios do autor para a tela? O próprio Tarkovsky reflete sobre o questionamento:

Mas então, vocês poderiam perguntar, “o que dizer das fantasias do autor e do universo interior da imaginação individual? Como será possível reproduzir aquilo que uma pessoa vê dentro de si, todos os sonhos que tem, dormindo ou acordada?”... É possível fazê-lo, desde que os sonhos mostrados na tela sejam

constituídos exatamente por essas mesmas formas de vida naturais e observadas. (TARKOVSKI, 1990, p.82)

O método de observação do desenrolar da vida está presente na obra de Tarkovsky e tem confluência com uma das concepções de Bergson sobre os artistas. Segundo o filósofo, a maioria dos indivíduos sempre está à mercê da percepção que etiqueta e rotula os objetos e as experiências, de forma que impede a apreensão das experiências em si e da vida ao redor. Quem romperia essa percepção viciada seriam os artistas, sobre isso Bergson escreve:

Mas, de longe em longe, por um acidente feliz, homens surgem cujos sentidos ou cuja consciência são menos aderentes à vida. A natureza esqueceu de vincular sua faculdade de perceber à sua faculdade de agir. Quando olham para alguma coisa, vêem-na por ela mesma, e não mais para eles; percebem por perceber – por nada, pelo prazer. Por um certo lado deles próprios, quer por sua consciência, quer por um de seus sentidos, nascem desprendidos; e, conforme esse desprendimento seja o de tal ou de tal sentido, ou da consciência, são pintores ou escultores, músicos ou poetas. É portanto realmente uma visão mais direta da realidade que encontramos nas diferentes artes; e é pelo fato de o artista não pensar tanto em utilizar sua percepção que ele percebe um maior número de coisas. (BERGSON, 2006, p.158-159)

Tarkovsky também percebe essa particularidade dos artistas de possuírem uma percepção e atenção mais apurada que os demais, características que os permite irem além na criação de imagens. Em *Esculpir o tempo*, o diretor reflete sobre as imagens criadas por Leonardo Da Vinci e expressa seu pensamento sobre essa capacidade do pintor e de outros artistas:

Há nas imagens de Leonardo duas coisas fascinantes. Uma delas é a extraordinária capacidade do artista examinar o objeto de fora, do exterior, com um olhar que paira por cima do mundo – uma característica de artistas como Bach ou Tolstói. (TARKOVSKI, 1990, 127)

Em outro trecho, Tarkovsky medita sobre a arte de Bresson e como este consegue uma expressividade tamanha a ponto de “eliminar a fronteira entre imagem e a vida” e para o diretor russo esta expressividade seria alcançada com a “observação simples e despreziosa da vida. [...] da forma como a percebemos, a exata observação da vida transforma-se paradoxalmente em sublimes imagens artísticas.” (TARKOVSKI, 1990, P.111)

Considerando os estudos apresentados sobre o tema da imagem e da memória, vamos realizar uma análise do filme *Solaris* de acordo com as teorias

citadas. A análise se efetivará a partir da narrativa no que concerne dos seus tópicos relativos a imagem e memória.

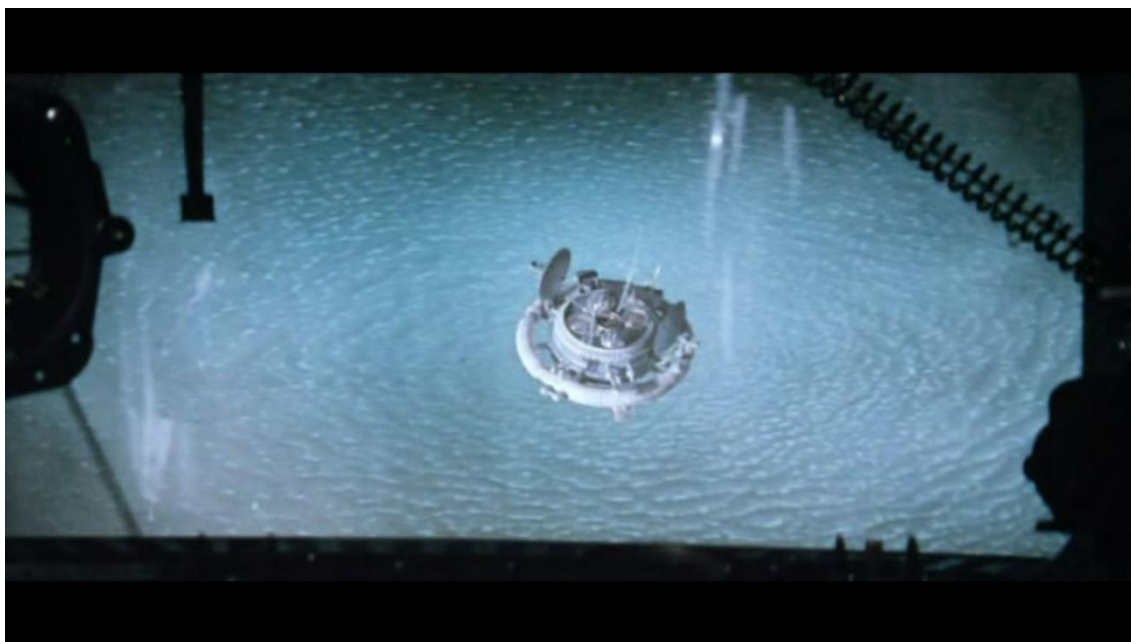
3. SOLARIS

Solaris (1972) foi o quarto filme realizado por Tarkovsky e é baseado no romance de mesmo nome do escritor Stanislaw Lem. No filme acompanhamos a jornada de um psicólogo, Kris Kelvin que tem como missão se reunir a tripulação de uma nave espacial que paira sobre o oceano misterioso do planeta Solaris.

No primeiro ato da narrativa, observamos os preparativos de Kelvin para sua viagem espacial; ele vai até a casa do pai se despedir, conversa com Burton – um amigo de seu pai – que já havia estado em Solaris, o psicólogo assiste à gravação do depoimento de Burton à uma cúpula do governo, e por fim o amigo de seu pai o adverte sobre o planeta.

No segundo ato do filme, acompanhamos a ida de Kris Kelvin para a nave. Após a sua aterrissagem, ele começa a descobrir os estranhos acontecimentos que cercam a estadia do grupo de astronautas.

Figura 2 - A vista da nave pairando sob o oceano de Solaris



Fonte: Solaris (1972)

A tripulação que era formada por três astronautas sofreu a perda de um deles por suicídio e os outros dois apresentam comportamentos estranhos. No decorrer do longa, descobrimos que todos foram afetados pelo mar desse planeta sobre o qual a nave paira.

Ao chegar na nave, Kelvin tenta contato com os astronautas, mas os dois se mostram muito arredios e suas ações excêntricas afastam o psicólogo e lhe incutem desconfianças. Por duas vezes, Kelvin vê indivíduos estranhos na nave. A primeira vez, quando ele assiste a mensagem gravada pelo tripulante que havia morrido — que descobrimos que era seu amigo —, o homem grava a mensagem acompanhado de uma mulher misteriosa. E a segunda vez, quando tenta falar com Dr. Sartorius, o tripulante mais esquivo da nave, enquanto eles conversam um anão sai correndo da sala do cientista.

Posteriormente, Kelvin acorda de seu sono e se depara com uma mulher em seu quarto. A mulher que mais tarde descobrimos se tratar de Hari, a esposa falecida de Kelvin.

Figura 3 - A primeira aparição de Hari



Fonte: Solaris (1972)

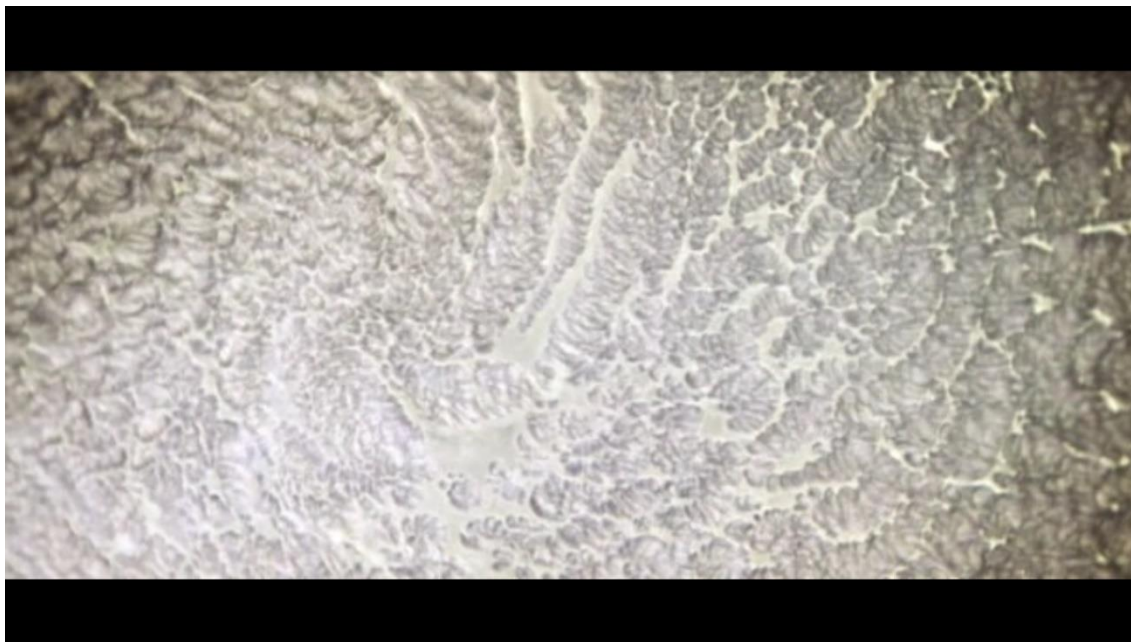
Após o impacto inicial, Kelvin expulsa Hari da nave em um foguete. Retornando para o seu quarto na nave, ele é visitado por Snaut, o cientista da tripulação que se mostra mais amigável com Kelvin. O cientista pergunta quem o visitou, e o psicólogo responde que “Ela morreu há dez anos.”

Snaut diz: “Você apenas viu a materialização da pessoa que você conheceu. Essa mulher é apenas o teu passado. E se tivesse aparecido algo que nunca viste na realidade só na imaginação?” Kelvin permanece desorientado com as afirmações do colega, que por fim explica o fenômeno ao

dizer: “Tudo indica que o oceano sondou os nossos cérebros, tirando deles alguma coisa semelhante a pequenas ilhas de memória”.

A história avança com Kelvin aceitando a presença de Hari que sempre retorna, enquanto que Sartorius prossegue com as pesquisas para entender a composição química dos “visitantes”. Em uma das cenas vemos o oceano de Solaris.

Figura 4 - O oceano de Solaris



Fonte: Solaris (1972)

E em seguida, vemos Kelvin e Hari assistindo a um filme de família que o pai de Kris teria feito. O filme retrata cenas da infância de Kelvin; suas brincadeiras no balanço, sua mãe quando jovem, o cachorro da família, pai e filho brincando na neve. Acompanhado de uma música emotiva, o filme continua numa progressão de tempo, vemos Kelvin adolescente e as mudanças nas estações do ano: a neve no inverno da infância e da adolescência, a primavera da mãe⁸, e o outono de Hari. Como vemos na sequência de imagens a seguir:

⁸ Somente ao final do filme há uma referência clara de que a personagem seria a mãe de Kelvin, quando em um sonho gerado pelo oceano, o psicólogo lhe chama de mãe. A imagem da mulher havia surgido pela primeira vez no porta-retrato da sala da casa da família de Kelvin. E a personagem idosa que surge no início do filme seria uma tia do personagem criada por Tarkovsky para o roteiro, de acordo com a entrevista do autor da obra original, Stanislaw Lem. A entrevista está disponível no site oficial do escritor: <<<http://english.lem.pl/around-lem/adaptations/qsolarisq-by-tarkovsky/176-lem-about-the-tarkovskys-adaptation>>>. Acessada em 30 de outubro de 2018.

Figura 5 - Kelvin e seu balanço na infância



Fonte: Solaris (1972)

Figura 6 - Kelvin e o pai na neve



Fonte: Solaris (1972)

Figura 7 - Kelvin adolescente



Fonte: Solaris (1972)

Figura 8 - A mãe na primavera



Fonte: Solaris (1972)

Figura 9 - Hari no outono



Fonte: Solaris (1972)

Como foi exposto anteriormente, as lembranças de infância são temas recorrentes na filmografia de Tarkovsky. Em Solaris, essas memórias são condensadas nesse trecho de filme familiar registrado pelo pai de Kelvin. As lembranças são de momentos ternos e a figura essencial da mãe sempre retorna, como nos filmes “O Espelho” e “A infância de Ivan”.

Após a cena em que Hari e Kelvin assistem a película, ela entra em crise por não possuir a recordação de tais momentos. Ela vai até o espelho, vê seu reflexo e diz “Não me conheço, não me lembro. Fecho os olhos e não consigo recordar o meu rosto”. Por ser uma projeção das memórias de Kelvin gerada pelo oceano de Solaris, Hari não possui suas próprias memórias, por isso não reconhece em si uma identidade.

Figura 10 - Hari questiona a sua falta de memória e identidade



Fonte: Solaris (1972)

A cena prossegue com Hari perguntando a Kelvin: “Você se conhece?”, de forma que ele responde: “Sim. Como todos os humanos.” Tarkovsky explora o tema em *Esculpir o Tempo*, refletindo que a memória provê o entendimento do mundo exterior: “Privado da memória, o homem torna-se prisioneiro de uma existência ilusória; ao ficar à margem do tempo, ele é incapaz de compreender os elos que o ligam ao mundo exterior — em outras palavras, vê-se condenado à loucura.” (TARKOVSKI, 1990, p.65).

Posteriormente, a falta de memória influirá na narrativa de Hari, que por não se reconhecer e não ser dotada de memórias entra em uma crise identitária e termina por cometer suicídio ao ingerir oxigênio líquido, para depois retornar novamente no ciclo de ressurreições dos “visitantes” gerados pelo oceano.

Em outra cena, Hari está na biblioteca e observa um dos quadros, Kelvin se aproxima e busca o olhar de Hari. A partir daí se seguem planos do quadro que Hari observa; a cena retratada na pintura se passa na neve. São reproduzidos longos planos detalhes do quadro, para então haver o corte para um plano da infância de Kelvin. Após o flash da memória de Kelvin, Hari retorna e se desculpa por estar “perdida em reflexões”.

Figura 11 - Plano da pintura exposta na biblioteca



Fonte: Solaris (1972)

Figura 12 - Flash da memória de infância de Kelvin



Fonte: Solaris (1972)

A ordem dos planos nos faz inferir que a memória surgiu a partir do contato com a pintura. Em uma reprodução do que foi discutido neste texto

anteriormente, a personagem de Hari vê uma imagem que produz nela o efeito de rememoração.

Se considerarmos que Hari é uma “ilha de lembranças” de Kelvin, quando ela acessa a imagem-lembrança da infância está acessando as memórias do psicólogo. O quadro que retrata a neve influi numa associação com as lembranças da infância. Portanto, nessa cena vemos acontecer o ato de “evocação de imagens” discutido anteriormente.

Como também ocorre a complementação desse ciclo de evocação de imagens, pois como apresentamos, Tarkovsky busca produzir esse efeito em seu público. A cena é um fac-símile do fenômeno da carta da espectadora recebida pelo diretor. Em seu relato ela conta que a partir do filme “O Espelho” pôde rememorar cenas de sua infância, o mesmo acontece quando vendo a pintura Hari rememora a infância de Kelvin.

Retornando à narrativa, os cientistas Snaut e Sartorius criam um plano de enviar os pensamentos de Kelvin para o oceano de Solaris por meio de um encefalograma, o que influi no aumento das atividades do oceano.

Em seguida, irrompe o que seria a resposta do oceano senciente, Kelvin começa a ter diversos sonhos, nos quais surgem a mãe de Kelvin e o seu cachorro de infância na nave. Posteriormente, a cena muda para uma ambientação da casa de Kelvin na Terra, e a figura de sua mãe retorna novamente — ela usa o mesmo vestido da cena do lago presente no filme de família —, na cena surge também o quadro que estava presente na biblioteca da nave e que inspirou a rememoração de Hari.

Esses sonhos que Kelvin experimenta em seu transe ocasionado pelo oceano, podem configurar as imagens íntimas das quais Belting se refere. Pois não são imagens rememoradas de momentos de sua vida, mas sim imagens originadas nele.

Após as cenas do transe, Kelvin retorna para a sua realidade, e percebemos que ele está cada vez mais abatido. Ele descobre que Hari pediu para ser aniquilada pelos outros cientistas. Depois, o psicólogo vai progressivamente melhorando, os tripulantes descobrem que após do envio do encefalograma, o oceano não envia mais visitantes, mas começaram a se formar ilhas na superfície do planeta.

A narrativa prossegue com uma conversa entre Snaut e Kelvin, o protagonista reflete se valeria a pena continuar na nave para um dia ter contato com o oceano de Solaris. Enquanto ouvimos suas reflexões, vemos imagens das nuvens que pairam sobre o oceano, para então haver o corte para a sequência final que se inicia com um dos primeiros planos que compõem o filme; as plantas sob a água.

A imagem nos dá uma indicação do que virá a seguir. Pois as plantas do início integram a paisagem que circunda a casa da família de Kelvin. O que se segue é o psicólogo retornando a casa familiar e reencontrando o pai. Pai e filho se abraçam para então o plano se distanciar e revelar que a casa onde estão fica em uma ilha na superfície do planeta.

Figura 13 - A casa na superfície do planeta Solaris



Fonte: Solaris (1972)

Retomando as questões do filme à luz das teorias apresentadas podemos compreender que Kris Kelvin externaliza as suas lembranças da esposa que havia morrido, e a partir dessas memórias é corporificado um organismo que reproduz a esposa do psicólogo, Hari.

Essas memórias acessadas pelo oceano seria algo próximo das imagens-lembrança de Bergson, pois sintetizam as vivências dos dois e formam imagens que depois são reproduzidas nos visitantes.

Relembrando o pensamento de Botton de que a arte poderia encapsular memórias e preservar tais vivências, isso é o que ocorre na personagem de Hari. Kelvin ainda lida com o luto da morte da esposa e conserva suas imagens-lembrança referentes à ela, e no momento em que estas entram em contato com o oceano senciente de Solaris, se formam as ilhas de memória que projetam o personagem da esposa.

O final em que descobrimos que Kelvin agora habita uma ilha de memória na superfície do planeta, suscita a mesma ideia de rememoração como forma de preservar momentos da vida. Ao acessar a ilha de memórias, o protagonista fixa as memórias de sua infância, da casa familiar, do pai. E a ilha de memória materializa a frase de Tarkovsky quando o diretor reflete que a função do cinema é a construção de um vasto edifício de memórias, como vimos anteriormente.

Ao colocar em paralelo algumas das questões vistas no decorrer deste texto, podemos compreender que em Solaris, Tarkovsky imprime diversas das suas concepções sobre a memória e a relação desta com as imagens.

4. A EXPERIÊNCIA DO ARTISTA

Em toda a sua obra escrita, Tarkovsky faz reflexões sobre o que é ser artista, o que significa ser diretor de cinema e quais são as demandas daquele que cria obras de arte. A partir de suas reflexões, buscamos compreender as questões sobre o fazer artístico pertinentes para Tarkovsky e como seus pensamentos se refletiram em sua obra.

Tarkovsky considera que o artista tem como missão criar tesouros espirituais para o público, o diretor acreditava que os artistas detêm essa atribuição por meio de sua obra, para enriquecer a vida de outros:

O artista aparece não como um mero explorador da vida, mas como alguém que cria incalculáveis tesouros espirituais e aquela beleza especial que pertence apenas à poesia. Tal artista é capaz de perceber as características que regem a existência. Ele é capaz de ir além dos limites da lógica linear, para poder exprimir a verdade e a complexidade profundas dos fenômenos ocultos da vida. (TARKOVSKI, 1990, p.19)

Em consonância com o seu discurso, a ideia de que o artista é aquele que cria tesouros para a experiência de outros indivíduos é expressa também por outros autores. A escritora Elizabeth Gilbert em seu tratado sobre a criação artística traz a compreensão do músico Tom Waits sobre seu ofício: “Percebi que, como compositor’, disse-me, ‘a única coisa que faço, na verdade, é criar joias para enfeitar a mente dos outros.’ [...] Criação de jóias mentais!” (GILBERT, 2015, p.95-96)

O pintor e teórico da arte, Wassily Kandinsky também se refere ao artista como relicário, aquele que guarda dentro de si preciosos tesouros que afluem em sua arte: “Todo aquele que mergulhar nas profundezas da sua arte, à procura de tesouros invisíveis, trabalha para elevar esta pirâmide espiritual, que alcançará o céu.” (KANDINSKY, 2013, p.51)

A concepção de tesouros criados pelos artistas, sejam estes mentais ou espirituais, concede às suas criações uma outra camada de significado; o de adornar as vivências de seu público com uma riqueza de conteúdo imaterial. Esses tesouros são referidos pelos artistas como sendo algo originado no seu íntimo que eles oferecem para o outro.

Por isso, este texto instiga a ideia de artistas como “relicários”, considerando-se dois dos significados do termo; o de “lugar destinado para

guardar ou proteger coisas preciosas”⁹, como também receptáculo “de lembranças ou recordações”¹⁰. Os artistas guardam em si tesouros espirituais e mentais de valor inestimável e os ofertam para o público em suas criações, e como vimos na primeira seção deste trabalho, armazenam também memórias e recordações que são transpostas para suas obras.

Outra questão pertinente nas meditações de Tarkovsky sobre o fazer artístico, é a ideia do artista condenado por seu talento. O diretor via o ofício de criar como uma peregrinação dos indivíduos que nasciam com essa vocação. E os mesmos deveriam assumir a sua jornada com resignação, aceitando os percalços do caminho: “A nenhum grupo de pessoas falta mais liberdade. O artista está preso ao seu dom, à sua vocação.”(TARKOVSKI, 1990, p.198)

Para Tarkovsky o trabalho artístico se apresentava como um fardo. O diretor compreendia que o artista estava destinado a perseverar para realizar sua arte, e por muitas vezes não atingir a completude com a sua obra. A sua compreensão da vocação como via-crúcis se aplicava a sua própria experiência:

Carrego um fardo insuportável sobre os meus ombros. [...] Por um lado, ele (o artista) é um homem comum, por outro, não pode ser comum, portanto, ele paga pelo talento com a alma. O talento não é dado por Deus, mas Deus condena o homem a levar a cruz do talento. (TARKOVSKI, 2012, p.103)

As dificuldades transpostas por Tarkovsky eram significativas. O diretor passou a vida em diversos embates com o governo russo para concretizar a execução de cada filme. A Mosfilm, o órgão estatal de cinema do governo da URSS sempre lhe impelia diversas formas de censura e demandava explicações de suas cenas, insinuando supostos desvios como o antipatriotismo, o cristianismo ou outras razões que consideravam não representar a Rússia.

As interferências e obstáculos lhe impediram uma maior filmografia e impulsionaram o desejo pelo exílio que foi concluído em 1982. Uma das estratégias das autoridades para impedir o diretor de abandonar a Rússia foi negar a autorização para a saída de seu filho Andrei Tarkovsky Jr. por anos. Desde 1978, época em que o diretor filmava “Tempo de Viagem” (1983) na Itália,

⁹ Disponível em: <<<https://www.dicio.com.br/relicario/>>>. Acessado em 8 de novembro de 2018.

¹⁰ Disponível em: <<<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/relic%C3%A1rio/>>>. Acessado em 8 de novembro de 2018.

o visto de seu filho era negado, somente em 1986 após o agravamento da sua doença, foi permitida a saída de seu filho da União Soviética.

O próprio nome dado por Tarkovsky aos seus diários sintetiza essa sua concepção do artista como aquele que sofre; os martirólogos. O termo se refere aos registros de diários ou memórias dos mártires da Igreja Católica.

Outra questão pertinente na compreensão de Tarkovsky é o artista como um servo; aquele que serve aos outros com sua arte. O cineasta escreve: “Em última instância, os artistas dedicam-se à sua profissão não com o intuito de contar alguma coisa a alguém, mas como uma afirmação da sua vontade de servir as pessoas.” (TARKOVSKI, 1990, p.217) Kandinsky também compreende o artista como aquele que serve. Em sua obra, o pintor reflete que o artista deve compreender seu papel de servidor da arte.

Ele (o artista) deve começar por reconhecer os deveres que tem para com a arte e, portanto, para consigo mesmo e considerar-se, não como dono da situação, mas antes como servidor de um ideal particularmente elevado que lhe impõe obrigações especiais e sagradas, uma grande tarefa. (KANDINSKY, 2013, p.115)

A ideia de servir está intrinsecamente a concepção de Tarkovsky de que o artista deve criar suas obras não pensando em benefício próprio, mas sim de forma desinteressada. No filme Tempo de Viagem, quando responde perguntas do roteirista Tonino Guerra, ele condena os diretores que fazem seus filmes visando apenas a fama ou outro tipo de benesse material.

Um diretor é como qualquer outro artista: um pintor, um poeta, um músico. E desde que lhe é exigido que contribua a si mesmo, é estranho ver diretores que tomam seu trabalho como se estivessem em uma posição privilegiada, que lhes foi dada pelo destino, e simplesmente tiram proveito de sua profissão. (TEMPO, 1983)

Em Esculpir o Tempo, o diretor reafirma essa sua fé na criação artística desprovida de interesses, e propõe para o leitor que acredite que é possível a criação de imagens de forma abnegada.

Gostaria de pedir ao leitor — confiando nele inteiramente — para acreditar que a única coisa que a humanidade criar com espírito desinteressado é a imagem artística. Não é possível que o significado de toda a atividade humana esteja na consciência artística, no ato criativo inútil e desinteressado? (TARKOVSKI, 1990, p.289)

Essa abnegação que o diretor propõe para o artista se traduz como uma forma de se doar para arte em sacrifício. Quando abraça sua vocação, o artista

deve estar apto para aceitar também o sacrifício que está atrelado a ela. Como Tarkovsky aconselha os novos diretores que:

Deveriam estar preparados para pensar que o cinema é uma arte difícil e séria. Que exige sacrifício de si mesmo. Você deveria pertencer a ele, e não ele a você. O cinema utiliza a sua vida, e não o contrário. Portanto, creio que isto é o mais importante. Você deveria se sacrificar pela arte. (TEMPO, 1983)

Mas no que consistiria esse sacrifício ao qual o diretor se refere? De acordo com suas meditações seria o voltar-se para o outro como o designo final, não somente da arte, mas da própria experiência humana.

O espírito de sacrifício de que falo é aquele que deve constituir o modo de vida essencial e natural de, potencialmente, todos os seres humanos, e não algo que deva ser visto como uma desgraça ou uma punição imposta contra a nossa vontade. Refiro-me ao espírito de sacrifício que se expressa no serviço voluntário aos outros, aceito com naturalidade como a única forma viável de existência. (TARKOVSKI, 1990, p.280)

Considerando todas estas questões apresentadas sobre o entendimento de Tarkovsky do que configura a experiência do artista, partiremos para a análise do filme *Stalker* (1979) no qual identificamos diversas convergências com o tema. Por essa razão, desenvolveremos uma análise com ênfase nas similaridades do discurso do diretor sobre a experiência do artista.

5. STALKER

O filme *Stalker* é o quinto longa do diretor, e é baseado no livro dos irmãos Arkadi e Boris Strugatsky. O filme foi vencedor do prêmio especial do Júri do Festival de Cannes de 1980.

No filme *Stalker*, o personagem-título é o guia na Zona, um espaço místico que em seu centro há uma sala que realiza os desejos mais íntimos daqueles que entram nela. O filme acompanha a jornada desse stalker ao levar um professor e um escritor até a Sala.

O lugar é protegido pelo exército e a entrada de visitantes é proibida, por isso o stalker atua como um guia fora-da-lei que leva os indivíduos até a Zona. O filme inicia com o stalker se levantando da cama em que estavam a sua mulher e a sua filha, para iniciar o seu dia de travessia. A esposa protesta dizendo que ele não pode ir e que deveria pensar nela e em sua filha. Ela ainda o adverte que dessa forma ele iria voltar para a prisão e sua pena seria maior que os cinco anos que já teria cumprido. A mulher sofre e chora. O stalker responde “Não vê que tudo é uma prisão para mim?”. Sua resposta nos oferece a indicação de que o stalker está condenado a desempenhar o seu ofício.

Figura 14 - A mulher sofre



Fonte: *Stalker* (1979)

O stalker segue o seu itinerário para encontrar aqueles que vai guiar no trajeto até a Zona. Primeiro ele avista o escritor que está bêbado e acompanhado

de uma mulher, sem que eles o vejam, o stalker permanece escutando a conversa deles. A mulher repete que o escritor havia dito para ela que “a zona é o produto de uma civilização maior”.

O stalker se revela para eles e recrimina o escritor por ele estar bêbado. O homem insiste com o stalker para levar a mulher com eles, ao passo que o guia se vira para a mulher e falando baixo diz para ela ir embora, o que ela faz assustada.

Em seguida, os dois vão para o bar para encontrar o outro membro dessa travessia. Quando encontram o último membro, o escritor segue insistindo para que bebam, nesse momento o homem que já estava no bar questiona o Stalker se eles precisam levar o escritor com eles, ao que o Stalker responde: “Ele também tem que ir lá”.

Essa afirmação do stalker ligada ao desdém com que o escritor trata a Zona, nos mostra como o stalker parece compreender além do ordinário e percebe que apesar do seu desprezo, o escritor também precisa da Zona. Tarkovsky compreendia que

um artista consegue realizar alguma coisa, isso só acontece porque é disso que os outros precisam — mesmo que não o saibam naquele momento. E assim, a vitória é sempre do público, é ele quem ganha alguma coisa, enquanto o artista perde, e paga. (TARKOVSKI, 1990, p.218)

Antecipando momentos do filme, o mesmo acontecerá com o stalker que apesar de se doar por completo durante a travessia dos dois homens, é o que mais perderá na jornada, será humilhado e correrá o risco de perder a Zona.

No momento que os dois homens vão se apresentar e pronunciarem seus nomes, o stalker os interrompe e estipula que eles serão chamados de escritor e professor durante toda a jornada, assim mantendo-os no anonimato. E determinando a forma como sempre serão referidos os personagens nesse filme. Nesse momento, concretizam-se os três personagens que iremos acompanhar por toda a jornada pela Zona: o Stalker¹¹, o Professor e o Escritor.

A partir daí acompanhamos os três adentrando no complexo que circunda a Zona. A área é repleta de soldados, e a cada momento eles tem de se esconder

¹¹ A partir desse momento no texto, todas as vezes em que for escrito “Stalker”, com a primeira letra em maiúscula estaremos nos referindo ao protagonista do filme, que por não ser designado com um nome é referido sempre por Stalker. Nos momentos em que o termo usado for “stalker”, com a letra inicial em minúscula estaremos nos referindo à profissão, o ofício que o protagonista exerce, como também outros já exerceram antes dele.

para não serem pegos. Eles esperam o momento em que abrem os portões para que o trem de carga passe e em seguida eles adentram o espaço. Eles continuam a jornada em um vagonete.

Quando finalmente adentram a Zona, as cores do filme mudam. Os tons de sépia são substituídos pelas cores, conforme vemos na figura a seguir.

Figura 15 - A entrada na Zona



Fonte: Stalker (1979)

Quando eles param o vagonete, o Stalker anuncia: “Aqui estamos. Finalmente em casa.” O Stalker pede que eles amarrem os fios nas porcas, enquanto ele vai caminhar. O Escritor pergunta para o Professor o porquê do Stalker ir caminhar sozinho, ao que ele responde: “É o encontro com a Zona. Ele é um stalker.” e complementa “Ser um stalker é uma vocação.” O Escritor replica que esperava alguém diferente, algo como Chingachgook¹². O Professor informa o colega: “Sua biografia é mais aterrorizante. Ele esteve várias vezes na prisão. E foi ferido por aqui. Tem uma filha mutante, “vítima da zona”, como dizem por aí.”

Na cena, é revelado que o ofício de stalker é uma vocação, a ideia irá retornar diversas vezes no longa. Uma vocação a qual o stalker está confinado, e que para exercer sua missão, deve estar preparado para sacrificar sua vida e

¹² Referência ao personagem do chefe moicano das obras do escritor James Fernimore Cooper, incluindo “O último dos moicanos”.

viver dissabores concernentes ao seu ofício. Essa visão do stalker se assemelha ao que compreende Tarkovsky do destino do artista que suporta sofrimentos para exercer sua arte. Como o diretor escreve: “A única condição para lutar pelo direito de criar é a fé na própria vocação, a presteza em servir e a recusa às concessões. A criação artística exige do artista que ele “pereça por inteiro”, no sentido pleno e trágico dessas palavras. (TARKOVSKI, 1990, p.42)

Decorrida a cena dos homens conversando, retornamos ao Stalker que adentra ainda mais na Zona, ele então para e se ajoelha, e por um momento permanece em posição de prece, súplica e adoração.

Figura 16 - O Stalker se ajoelha na Zona



Fonte: Stalker (1979)

Esse momento e a afirmação feita pelo personagem do Professor define o stalker como um servo da Zona. Essa concepção foi determinada por Tarkovsky, pois no livro dos irmãos Arkadi e Boris Strugatsky no qual o filme é baseado, a figura do stalker se apresenta mais como um atravessador ilegal. Em seus diários o diretor expõe a sua decisão:

Agora Arkadi e Boris Strugatsky tentam escrever tudo de novo por causa do novo Stalker, que não deve ser uma espécie de um traficante de drogas ou um caçador furtivo, mas um escravo, um crente, um fiel da “Zona”. (TARKOVSKI, 2012, p. 186)

No decorrer do filme, existem momentos significativos em que a arte é discutida ou resvalada nos discursos e atitudes dos três peregrinos. Em uma das cenas, o Professor e o Escritor discutem o propósito do escritor com sua arte. O

Professor pergunta: “Quer abençoar a humanidade com pérolas da sua inspiração comprada?”, e o Escritor lhe responde “Eu não estou nem aí pra humanidade. De toda a humanidade, só tenho interesse apenas em uma pessoa. Que sou eu mesmo.”

Posteriormente, na continuidade da discussão entre o Professor e o Escritor sobre arte, o segundo afirma “E a humanidade existe com o objetivo de criar obras de arte. Ao contrário de outras atividades humanas, ela é altruísta. Suprema ilusão. Imagens da verdade absoluta!”.

Quando os três continuam o percurso para chegar até a Sala, eles se veem diante de um túnel, e o Escritor é o escolhido para atravessá-lo primeiro. O túnel como toda a Zona tem algo de místico, o caminho tem uma aparência lúgubre e carrega um ar de risco latente, pois até mesmo o experiente Stalker aparenta temer atravessar o túnel.

Figura 17 - O Escritor atravessa o túnel



Fonte: Stalker (1979)

Após a travessia do túnel, o Escritor tem um colapso e confessa suas angústias como artista:

Se algum babaca me critica. Eu me ferro. Outro babaca me elogia. E eu me ferro de novo. Colocaria meu coração e alma nisso, mas devorariam ambos. Sacudiriam a sujeira em minha alma e também a devorariam. Todos sofreram de atrofia dos sentidos. Todos se esgueirando à minha volta. Jornalistas, editores, críticos e uma infinidade de meretrizes. E todo mundo procurando: “mais, mais!” Que droga de escritor sou eu que

odeia escrever? Se, para mim é um martírio, um suplício, uma vergonha como se estivessem me tirando uma hemorroida. Eu costumava pensar que alguém iria tornar-se melhor por causa dos meus livros. Não, ninguém precisa de mim! Dois dias depois que eu morrer, eles vão começar a devorar outro. Eu até tentei mudá-los, mas eles é que me mudaram! Me fazendo sua imagem e semelhança! O futuro costumava ser continuação do presente com as mudanças sendo vislumbradas atrás do horizonte. Agora, porém, o futuro e o presente se fundiram. Eles estão prontos para isso? Eles não querem saber de nada. Tudo o que sabem é como devorar. (STALKER, 1979)

Em um determinado ponto de seus diários, Tarkovsky expressa como se vê desconectado do louvor quanto das críticas ao seu trabalho, como o personagem do Escritor. Nos seus relatos ele pondera quanto a crítica mais rude e o clamor estão longe do cerne de seu trabalho.

Eu não consigo entender o significado da importância com a qual sou recebido em outros lugares: na Itália, na França, na Inglaterra, e, em particular, na Suécia (talvez seja porque eu estive lá na última vez). Eles me tratam com tanto respeito, e para mim é surpreendente, com tanta consideração e com muito orgulho, que eu não conseguiria repetir a mim mesmo. Por que o louvor me irrita, como se fosse um abuso? O louvor me confunde, porque aqueles que elogiam não entendem, como aqueles que maldizem. Pois a minha ambição não está ligada à minha própria autoestima. [...] A minha ambição como que dá ênfase ao subjetivo. (TARKOVSKI, 2012, p.353)

Notamos a similaridade do artista desassociado tanto da ideia de louvor quanto da crítica mais ferrenha entre o que escreve Tarkovsky e o que expressa o personagem do Escritor. Após o desabafo do personagem, o Stalker busca pacificar o ânimo do artista ao dizer:

Você é provavelmente uma boa pessoa. Eu quase não duvidei disso. Posso imaginar a tortura que isso foi para você. Aquele túnel é um lugar terrível! O mais horrível da Zona! O chamavam de “moedor de carne”. Mas é muito pior que qualquer triturador. Porco-espinho mandou o seu irmão para morrer lá. O garoto era *sensível e muito talentoso*. (STALKER, 1979, grifo nosso)

Algumas questões devem ser enfatizadas, pois em conjunto adquirem um significado subsequente; no momento da entrada no túnel é o Escritor — o único artista — quem é designado para entrar primeiro, após a travessia aterradora, o Escritor jorra toda a sua angústia com a sua arte, para em seguida o Stalker afirmar que ele é uma pessoa boa e contar a história do irmão de um outro stalker que era sensível e talentoso, e teve como destino a morte.

A partir dessa conjunção de eventos podemos inferir que a travessia da Zona é como a travessia da vida pelo artista, que deve suportar suas aflições

para seguir com sua arte, mas seu talento e suas sensibilidades podem tornar a travessia ainda mais difícil. Tarkovsky foi questionado durante toda a vida sobre o significado da Zona, e em *Esculpir o Tempo*, ele afirma “a zona é uma zona, é a vida, e, ao longo dela, um homem pode se destruir ou pode se salvar.” (TARKOVSKI, 1990, p.241)

Durante a leitura dos diários, acompanhamos os dramas da vida de Tarkovsky. Em um de seus momentos mais difíceis, quando não consegue realizar seus filmes, pois mesmo recebendo júbilos no estrangeiro, não tem seu trabalho reconhecido na URSS, e as barreiras impostas minam os seus projetos, a angústia lhe envolve, e ele escreve:

Na Europa, e em outros lugares, perguntam a sério: “Quem é o melhor diretor da União Soviética?” E respondem: “Tarkovski”. Mas em nosso país guardam silêncio. Eu não existo, e não sou nada. É o chamado “um instante de fraqueza”. É muito difícil sentir que se é inútil. E não quero ter valor nenhum. Quero preencher completamente a vida ou as vidas das pessoas. Estou apertado, a minha alma está apertada, preciso de algum outro recipiente. (TARKOVSKI, 2012, p.100)

Mais tarde no filme, o Stalker irá também se desnudar em frente do público e revelar suas fraquezas e a sua incapacidade de se moldar à vida no sentido prático, como o próprio Tarkovsky se angustiava por não se moldar também. Sobre a dificuldade do personagem de adaptar ao mundo que lhe cercava o diretor escreveu: “Stalker pronuncia um monólogo em defesa dessa fraqueza que é o verdadeiro preço e a esperança da vida. Sempre gostei das pessoas que são incapazes de se adaptarem à vida de modo prático.” (TARKOVSKI, 1990, 249)

Retomando a narrativa do filme, após a saída do túnel os três se aproximam da Sala que supostamente realiza desejos. Quando eles chegam, é revelado o plano do Professor; ele havia ido até a Zona para destruir a Sala, implantando uma bomba, pois acreditava que o local era um perigo para toda a humanidade.

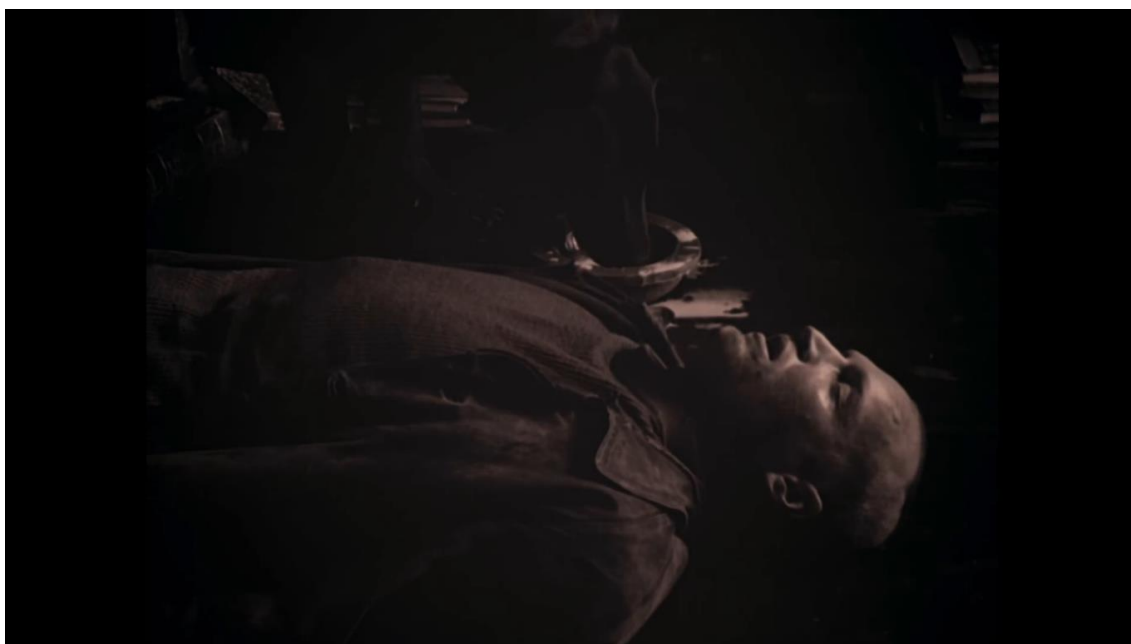
No momento da revelação, o Stalker se digladiava com o Escritor para tentar impedir o Professor de instalar a bomba. No meio da briga, o Escritor questiona o porquê dos stalkers conduzirem pessoas até o local, mas não adentrarem na Sala, ao que o Stalker responde: “Um stalker não pode entrar na sala. Não pode sequer pensar no interesse próprio, ao entrar na Zona.” No monólogo advindo

do mais profundo de sua humilhação, ele fala do quanto se alegra por poder levar os outros até a Sala e como isso já lhe basta: “Eu fico tão feliz por poder ajudá-las que chego a chorar. E isso é tudo. Eu não quero mais nada.”

As afirmações do stalker se assemelham ao discurso que Tarkovsky defendia sobre os artistas, segundo ele os artistas deveriam se empenhar em seus ofícios sem buscarem interesses próprios. Como ele escreve: “O artista deveria diferenciar-se por uma entrega desinteressada ao dever, mas já faz muito tempo que nos esquecemos disso.” (TARKOVSKI, 1900, p.227)

Após diversas discussões, o Professor desiste do seu plano e os três retornam para o bar do início do filme. A esposa do stalker vai buscá-lo com a filha. Quando a família chega em casa, o Stalker está esgotado de seus esforços para cumprir a sua jornada, a exaustão é tamanha que ele desmorona no chão da cozinha assim que chega.

Figura 18 - O Stalker desmorona no chão da cozinha



Fonte: Stalker (1979)

Quando a esposa o conduz até a cama, para que ele se restaure de seu esgotamento, o Stalker profere o seu monólogo final:

Você nem imagina como estou cansado. Só Deus sabe. E se dizem intelectuais esses escritores e cientistas. Eles não acreditam em nada. O órgão da crença neles se atrofiou por falta de uso. Você não os viu? Têm os olhos vazios. A única coisa com que se preocupam é não se vender muito barato. Em como conseguir o máximo possível de cada movimento emocional. Eles sabem que foram: “Nascidos com um propósito.” “Os

escolhidos!” Porque afinal, “eles só vivem uma vez”. Pode alguém assim acreditar em alguma coisa? Ninguém mais acredita. Não só esses dois. Ninguém. Quem vou levar até lá? Oh, Deus...e o que é pior de tudo... é que ninguém precisa. Ninguém precisa daquela sala. E todo o meu esforço é em vão. Nunca mais vou levar alguém lá. (STALKER, 1979)

O discurso final do Stalker arremata alguns dos pensamentos presentes nas concepções de Tarkovsky sobre arte: o sacrifício, a recriminação da busca por glórias e o sofrimento do artista. O filme se encerra com uma confissão da esposa do stalker para o espectador, olhando diretamente para a câmera ela conta o que lhe profetizaram sobre o Stalker: “Vai ser um eterno prisioneiro!”. A afirmação vai de encontro com a percepção de Tarkovsky do artista estar condenado por sua arte.

A partir da análise comparativa entre filme e os escritos do diretor, é possível conceber a leitura de Stalker como um filme que apresenta as concepções de Tarkovsky sobre a arte e a experiência do artista. Como o próprio cineasta afirma: “uma obra de arte desenvolve-se numa complexa interação com as ideias teóricas do artista” (TARKOVSKI, 1990, 259), tais concepções não abrangem completamente a obra, mas são por elas enriquecidas.

E é também legítima a compreensão de que o Stalker se apresenta como uma representação da experiência artística mais íntima de Tarkovsky que transpõe para o personagem muitas de suas angústias de servo da arte. O próprio diretor concebe que os artistas se revelam em seus personagens, ele reafirma essa questão ao refletir sobre Dostoiévski: “Cada um de seus personagens condensa o que ele observa e pensa a respeito da vida” (TARKOVSKI, 1990, P.249)

É razoável compreender o final de Stalker como o fracasso do personagem-título e de seus outros dois companheiros de jornada, mas de acordo com Tarkovsky a maior conquista é alcançada por eles, que seria a fé.

Muito embora, a partir de um ponto de vista exterior, a viagem pareça terminar em fracasso, na verdade cada um dos protagonistas adquire algo de inestimável valor: a fé. Cada um torna-se consciente do que é mais importante que tudo. E esse elemento está vivo em cada indivíduo. (TARKOVSKI, 1990, p.240)

O diretor expõe o que seria a motivação para o Stalker continuar o seu percurso, apesar das aflições pertencentes ao seu ofício:

“o herói atravessa momentos de desespero quando sua fé é abalada; mas, a cada vez, ele retorna com um renovado sentido da sua vocação de servir às pessoas que perderam suas esperanças e ilusões.” (TARKOVSKI, 1990, p.234)

Em consonância com o protagonista de seu filme, Tarkovsky também atravessava os momentos de angústia por meio da fé em sua vocação de servir às pessoas, esse trabalho em prol do outro tinha o seu propósito no ato de promover a comunicação entre indivíduos. Esse será o próximo tema abordado neste trabalho.

6. SOBRE A CONEXÃO

*“Tais ligações infinitas e unidas, cada qual ligado ao próximo,
Cada um respondendo a tudo, cada um compartilhando a Terra com todos os demais.”*

(Walt Whitman)

E se a experiência do artista está atrelada a dor, a uma vocação que é sentença, porque continuar? O que impulsiona o criador a seguir a sua via-crúcis artística que segue à mercê da crítica, da ignorância e da indiferença?

Em seus escritos, Tarkovsky confia que o que lhe dava motivos para seguir em frente era uma centelha de compreensão, um momento único que se revelava quando o seu filme encontrava o indivíduo do outro lado da tela. Sobre essa busca ele escreve:

Todo artista realiza seu trabalho de criação a seu próprio modo. No entanto, quer faça disso um segredo, quer não, o contato e a mútua compreensão com o público são objeto invariável dos seus sonhos e esperanças (TARKOVSKI, 1990, p.206).

A confirmação que esse momento se concretizava com o público vinha através das palavras daqueles que se permitiam serem tocados por seus filmes. O diretor recebia diversas cartas dos espectadores de seus filmes, e sobre isso escreveu:

Houve uma época, depois de ter feito O Espelho — e depois de muitos anos de árduo trabalho dedicado à realização de filmes —, em que cheguei a pensar em desistir de tudo... Porém, assim que comecei a receber todas aquelas cartas (algumas das quais citei anteriormente), percebi que não tinha o direito de tomar uma atitude tão drástica, e que se havia pessoas entre o público capazes de tanta honestidade e franqueza, pessoas que realmente precisavam dos meus filmes, eu tinha de dar continuidade ao meu trabalho a qualquer custo. (TARKOVSKI, 1990, p.210)

No início de Esculpir o Tempo, o diretor transcreve trechos de cartas que recebeu de espectadores que se sentiram enlevados por seus filmes. As cartas de profunda compreensão enviadas pelo público insuflavam ânimo no diretor, que estava sempre às voltas com as dificuldades impostas pelo governo russo na execução de seus filmes.

Passei tantos anos ouvindo dizer que ninguém queria os meus filmes, e que os mesmos eram incompreensíveis, que uma

resposta assim enchia-me a alma de alegria, dando um sentido à minha atividade e reforçando a minha convicção de estar certo e de que o caminho que escolhera nada tinha de fortuito (TARKOVSKI, 1990, p.5)

Um dos trechos das cartas transcritas: “Estou aturdido e desorientado com o seu filme. O seu dom de penetrar no mundo emocional de adultos e crianças, de fazer-nos sentir a beleza do mundo que nos circunda” (TARKOVSKI, 1990, p.5)

Tarkovsky buscava não somente a compreensão da premissa de seus filmes, mas uma compreensão que iria além, algo como um ponto de conexão entre as experiências humanas, uma forma de comunhão, e visando esse instante, ele tinha como objetivo comunicar com o seu público.

“A grande função da arte é a comunicação, uma vez que o entendimento mútuo é uma força a unir as pessoas, e o espírito de comunhão é um dos mais importantes aspectos da criação artística.” (TARKOVSKI, 1990, p.42)

A ideia de comunhão surge na concepção de arte de outro importante artista russo, o escritor Liev Tolstói. Em seu livro “O que é arte? ”, o autor discute as diversas percepções do que seria a essência da arte, e também apresenta a sua compreensão. Para Tolstói, a arte estaria na comunhão entre o artista e aquele que a experiencia.

Para definir arte com precisão, devemos antes de tudo parar de olhar para ela como veículo de prazer e considerá-la dessa forma: não podemos deixar de ver que a arte é um meio de comunhão entre as pessoas. Cada obra de arte faz com que aquele que a recebe entre em um certo tipo de comunhão com aquele que a produziu ou está produzindo e com todos aqueles que, simultaneamente ou antes ou depois dele, receberam ou irão receber a mesma impressão artística. (TOLSTÓI, 2016)

É possível que Tarkovsky tenha entrado em contato com essa concepção de arte como comunhão de Tolstói, pois lia avidamente o escritor, tanto seus romances quanto suas correspondências e reflexões.

Retornando às questões sobre comunicação. O diretor também reflete sobre a arte e a comunicação como um meio do artista concretizar a sua obra e sua relação com o público. Tarkovsky reflete:

Pode-se dizer que o artista enriquece o seu próprio arsenal com o objetivo de fomentar a comunicação e levar as pessoas a se compreenderem melhor, nos níveis intelectuais, emocionais, psicológicos e filosóficos mais elevados. Assim, também se pode dizer que os esforços do artista têm por objetivo melhorar

e aperfeiçoar a vida das pessoas, de facilitar a sua compreensão. (TARKOVSKI,1990, p.120)

O cineasta refere-se diversas vezes à sua ânsia por se comunicar com o público através de seus filmes, não em uma relação distante entre artista-plateia, mas em um diálogo próximo de indivíduo para indivíduo. Ele considerava a arte como um meio para exercer essa comunicação entre seres humanos.

Em consonância com a busca por comunicação com o outro engendrada por Tarkovsky, foi realizado um estudo baseado em entrevistas com artistas que buscava identificar as motivações destes, constatando ao seu final que a comunicação é citada por muitos criadores como uma motivação relevante.

Durante a pesquisa que desenvolveu, McNiff identificou a função da comunicação como uma das principais motivações para o ato criativo, e a partilha como um dos principais impulsos para o artista criar.

Apesar de existirem esses atributos de conversar com o “eu” na experiência artística, as motivações comunicacionais são essencialmente sociais em sua orientação. Elas [as motivações] estão conectadas ao impulso artístico de se relacionar com os outros e ao anseio de compartilhar sentimentos íntimos com eles. (MCNIFF, 1977, p.129, tradução nossa)¹³

A ideia de algo similar a uma comunhão de sentimentos, que se estende entre os seres humanos também é abordada em outras áreas para além da arte. Segundo estudiosos de psiquiatria da Universidade da Califórnia de São Francisco (UCSF), os mamíferos teriam desenvolvido uma qualidade que os possibilita sintonizar com o estado emocional de outros. Como é descrito pelos autores: “Os mamíferos desenvolveram uma capacidade que chamamos de ressonância límbica: uma sinfonia de troca mútua e adaptação interna na qual dois mamíferos se sintonizam com os estados internos um do outro.” (LEWIS et al, 2001, p.63, tradução nossa)¹⁴

No livro “The General Theory of Love”, os psiquiatras identificam o sistema límbico como o precursor dessa forma de conexão entre mamíferos que os permite acessar os estados internos do outro. Os autores elucidam:

¹³ Trecho original: “Although there are these qualities of conversing with the self in the art experience, communication motives are essentially social in their orientation. They are connected to the artist’s drive to relate to others and the longing to share intimate feelings with them.” (MCNIFF, 1977, p.129)

¹⁴ Trecho original: “mammals developed a capacity we call limbic resonance - a symphony of mutual exchange and internal adaptation whereby two mammals become attuned to each other’s inner states.” (LEWIS et al, 2001, p.63)

Para os animais capazes de preencher a lacuna entre as mentes, a ressonância límbica é a porta para a conexão comum. A ressonância límbica fornece a harmonia inexplicável que vemos em todos os lugares, mas tomamos como certa [...] Essa reverberação silenciosa entre as mentes é tão intrínseca em nós que, como os trabalhos silenciosos do rim ou do fígado, funciona suavemente e continuamente sem a nossa percepção. Porque os estados límbicos podem pular entre as mentes, os sentimentos são contagiantes, enquanto as ideias não são. (LEWIS et al, 2001, p.64, tradução nossa)¹⁵

Em congruência com a teoria de ressonância límbica que identifica essa conexão entre seres por meio da sintonia de sentimentos, tanto Tolstói quanto Tarkovsky refletiram sobre a arte como essa forma de comunhão. O escritor russo compreende que arte promove a partilha de sentimentos entre os indivíduos, e ao realizar essa comunhão, permite a conexão entre homens e mulheres de épocas distintas, transcendendo as barreiras do tempo.

A capacidade humana de contagiar-se pelos sentimentos de outras pessoas por meio da arte proporciona ao homem acesso a tudo que a humanidade experimentou antes dele no domínio do sentimento e aos sentimentos vivenciados por seus contemporâneos e por outros homens milhares de anos antes, sendo ainda possível para ele transmitir esses sentimentos a outras pessoas. (TOLSTÓI, 2016)

O diretor entra em consonância mais uma vez com Tolstói, ao dizer:

“Para ser fiel à vida e intrinsecamente verdadeira, uma obra deve, a meu ver, ser ao mesmo tempo um relato exato e efetivo de uma verdadeira comunicação de sentimentos.” (TARKOVSKI, 1990 p.22)

A comunicação que Tarkovsky buscava iria além da compreensão de seus temas, mas uma conexão profunda, simbiótica em que artista e o indivíduo que acessa sua obra permanecem em uma comunhão a partir da arte. Como o diretor viria a dizer: “O artista, seu produto e seu público formam uma entidade indivisível, como se fossem um só organismo interligado pela mesma corrente sanguínea.”(TARKOVSKI, 1990, p.201)

¹⁵ Trecho original: “To the animals capable of bridging the gap between minds, limbic resonance is the door to communal connection. Limbic resonance is the door to communal connection. Limbic resonance supplies the wordless harmony we see everywhere but take for granted [...] This silent reverberation between minds is so much a part of us that, like the noiseless machinations of the kidney or the liver, it functions smoothly and continuously without our notice. Because limbic states can leap between minds, feelings are contagious, while notions are not.” (LEWIS et al, 2001)

O diretor não limitava a sua ideia de conexão somente entre artista e público, mas defendia que essa conexão transcenderia e influiria nas relações entre os indivíduos. Na leitura de suas angústias mais íntimas relatadas em seus diários, é possível perceber o forte laço do diretor para com a humanidade, a empatia deste para com os outros, e como se percebia como um agente criador nas relações humanas e acreditava que todos os indivíduos deveriam se empenhar nesse compromisso. Como ele expressou:

“É preciso encontrar um modo de fazer com que as pessoas se encontrem umas com as outras. Este é o dever sagrado da humanidade em relação ao seu próprio futuro e o dever pessoal de cada indivíduo.” (TARKOVSKI, 1990, p.247)

Observando tais questões, é compreensível a sua disposição de perceber o cinema e as suas obras como propulsoras da comunicação entre os indivíduos. A comunhão e a compreensão seguem como motivos primordiais para o artista na sua visão. Tarkovsky acolhe a missão para si de ser um elo dessa conexão:

Em todos os meus filmes, pareceu-me importante tentar estabelecer os vínculos que ligam as pessoas (para além dos da carne), aqueles laços que me ligam à humanidade, e que nos ligam a todos com tudo que nos circunda. Para mim, é indispensável ter a sensação de que eu mesmo sou um elo de ligação neste mundo, de que não há nada de casual no fato de eu estar aqui. (TARKOVSKI, 1998, p.232)

Essa conexão propiciada pela arte e que transpõe as épocas, está presente nas reflexões de Tarkovsky. O diretor reflete:

Todos os meus filmes foram realizados sob o ponto de vista de que as pessoas não estão sozinhas e abandonadas num universo vazio, mas ligadas por laços incontáveis ao passado e ao futuro: que, enquanto vive a sua vida, cada pessoa forja um elo com todo o mundo, na verdade, com toda a história da humanidade... (TARKOVSKI, 1990, p.247)

Essa afirmação sintetiza o que Tarkovsky buscava em suas obras e em sua própria vida, formar e ser um elo de conexão entre os indivíduos, rompendo a barreira do tempo, e perpetuando essas conexões que ligam os seres numa perspectiva muito maior que transcende o tempo vivido por homens e mulheres nesse mundo. Dessa forma, acreditamos ter concluído o intento desse trabalho de nos aproximar de desvelar o gênio artístico de Andrei Tarkovsky.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se originou na busca por compreender a origem das imagens dos cineastas, e durante o seu percurso se transformou numa jornada de desvelamento do artista que foi Andrei Tarkovsky.

Essa descoberta se realizou por meio de uma profunda leitura e mapeamento de suas obras e observação de seus filmes, e a partir dessa conjunção de análises foram identificados os três temas pilares deste estudo: as imagens, a experiência do artista e a conexão entre criador e aquele que acessa sua obra.

Como foi apresentado nesta pesquisa, os temas em questão não estão presentes somente em suas meditações, mas também em suas obras e personagens. Tarkovsky se utiliza de seus filmes para incutir no público a discussão dos temas que lhe são caros.

Em virtude das análises, é possível perceber o uso das imagens-memória e imagens íntimas de Tarkovsky em seus filmes. Como foi exemplificado, o diretor transmutava suas imagens em planos que iriam compor seus filmes, e por meio dessas imagens instigava um processo de rememoração e conexão no espectador.

A respeito da questão da experiência do artista foi realizado um mapeamento da compreensão das vivências do artista e das concepções mais recorrentes sobre o tema relatadas por Tarkovsky. A identificação se deu por meio da compilação de seus relatos, em paralelo a de outros teóricos.

Por fim, sendo o maior objetivo deste estudo possibilitar o desvelamento do gênio artístico de Tarkovsky, terminamos por afluir em seu maior entendimento; o de ser um elo de conexão entre os seres. Um elo que conecta vidas tão distantes no tempo e no espaço, mesmo após a sua morte, Tarkovsky segue criando essas conexões.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem**. Tradução Artur Morão Lisboa: KKYM, 2014.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução Paulo Neves. 2º Ed. São Paulo: Martins Fontes. 1999.

_____. **O pensamento e o movente: ensaios e conferências**. Tradução Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOTTON, Alain de; Armstrong, John. **Arte como terapia**. Tradução Denise Bottmann. 1º Ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

Casadei, Eliza Bachega. "**Memória, Duração e Pulsão em Tarkovsky e Soderbergh: Em Torno do Filme Solaris**." *Novos Olhares* 1.1 (2012): 47-57.

DE ANDRADE, Bruno Oliveira. **Imagem e memória-Henri Bergson e Paul Ricoeur**. *Revista Estudos Filosóficos*, 2017, 9.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Trad: Luiz B. L. Orlandi. – São Paulo: Editora 34 Ltda. 1999.

_____. **Imagem-tempo**. Trad. Eloísa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DOSSE, François. **A História. Bauru**, São Paulo: EDUSC, 2003.

GILBERT, Elizabeth. **Grande Magia: Vida Criativa sem medo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

GNATOS LIMA BILBAO, Giuliana; ENGLER CURY, Vera. **O artista e sua arte: Um estudo fenomenológico**. *Paidéia*, 2006, 16.33.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. Lisboa: Dom Quixote, 1987.

LEWIS, Thomas; AMINI, Fari; LANNON, Richard. **A general theory of love**. New York: Vintage, 2001.

McNIFF, Shaun A. "**Motivation in art**." *Art Psychotherapy* (1977).

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo hereje**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2 ed – São Paulo: Martins Fontes. 1990.

_____. **Diários. (1970-1986)**. Trad. Alexei Lázarev. São Paulo: É Realizações Editora Ltda, 2012.

TOLSTOI, León. **O que é arte?**. Nova Fronteira, 2016.

9. FILMOGRAFIA

A Infância de Ivan (Ivanovo Detsvo). Direção: Andrei Tarkovski. 1961. 90 min.

Andrei Rublev (Strasti Pa Andrieu). Direção: Andrei Tarkovski. 1966. 205 min.

Solaris (Saliaris). Direção: Andrei Tarkovski. 1972. 166 min.

O Espelho (Zerkalo). Direção: Andrei Tarkovsky. 1974. 105 min.

Stalker (Stalker). Direção: Andrei Tarkovsky 1979. 134 min.

Tempo de Viagem (Tempo di Viaggio). Documentário para a televisão. Direção: Andrei Tarkovski e Tonino Guerra. 1983. 63 min.

Nostalgia (Nostalghia). Direção: Andrei Tarkovski. 1983. 121 min.

O Sacrifício (Offret). Direção: Andrei Tarkovski. 1986. 142 min.

Dirigido por Andrei Tarkovski (Regi: Andrei Tarkovski). Direção: Michal Lezsczylowski. 1988. 101 min.

ANEXO A – FOTOS

Figura 19 - A mãe de Tarkovsky quando jovem, Maria Ivanova Vishnyakova



Fonte: <<http://andrei-tarkovsky.com/photos.html>> (Acesso em 2 de novembro)

Figura 20 - Andrei Tarkovsky com seu pai, Arseni



Fonte: <<http://andrei-tarkovsky.com/photos.html>> (Acesso em 2 de novembro)

Figura 21 - Tarkovsky e sua mãe



Fonte: <<http://andrei-tarkovsky.com/photos.html>> (Acesso em 2 de novembro)

Figura 22 - Tarkovsky, sua esposa Larissa Tarkovskaya e seu filho Andriucha



Fonte: <<https://fanpix.famousfix.com/gallery/andrei-tarkovsky>> (Acesso em 2 de novembro)

Figura 23 - Tarkovsky e seu filho Andriucha



Fonte: <<https://pbs.twimg.com/media/CwCB6wRWEAALUIm.jpg>> (Acesso em 2 de novembro)

Figura 24 - Tarkovsky discutindo Solaris com o conselho executivo da Mosfilm



Fonte: <<http://andrei-tarkovsky.com/photos.html>> (Acesso em 2 de novembro)

Figura 25 - Tarkovsky e Aleksandr Kaydanovskiy no set de Stalker



Fonte: <<http://andrei-tarkovsky.com/photos.html>> (Acesso em 2 de novembro)

Figura 26 - Tarkovsky sorrindo



Fonte: <<https://www.cinemaescrito.com/2012/04/tarkovsky-80-anos/>> (Acesso em 2 de novembro)