



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIA HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

Alice Maria Alves Amorim

**Esculpindo o tempo:** impressões do tempo no filme Solaris

Brasília

2024

Alice Maria Alves Amorim

**Esculpindo o tempo:** impressões do tempo no filme Solaris

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em História.

Orientador(a): Prof. Dr. Luiz César de Sá.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Luiz César de Sá Júnior  
(UnB - orientador)

---

Prof. Dr. André Leme Lopes  
(UnB - membro)

---

Prof. Dr. Pedro Eduardo Batista  
(UnB - membro)

Brasília  
2024

## RESUMO

A seguinte pesquisa tem por objetivo fazer uma investigação histórica sobre alguns padrões de recepção ao analisar as críticas especializadas direcionadas ao filme *Solaris* (1972) do diretor russo Andrei Tarkovski e a sua versão americana de 2002 dirigida por Steven Soderbergh. Inicialmente será traçado um debate sobre as concepções abrangentes e específicas de cinema apresentadas no livro *Esculpir o tempo* do diretor russo, seguido por um panorama histórico do desenvolvimento da indústria cinematográfica na União Soviética seu tempo para posteriormente desenvolver um recorte analítico e comparativo do ambos os filme *Solaris* amparado pelas críticas especializadas.

**Palavras-chaves:** Esculpir o tempo; Solaris; Andrei Tarkovski; Cinema Russo; Steven Soderbergh.

## ABSTRACT

The following research aims to carry out a historical investigation into some reception patterns by analyzing the specialized criticism written about the film *Solaris* (1972) by Russian director Andrei Tarkovsky and its 2002 American version directed by Steven Soderbergh. First, a debate will be outlined on the comprehensive and specific conceptions of cinema presented in the book *Sculpting the Time* of the Russian director, followed by a historical overview of the development of the film industry in the Soviet Union in its time to later develop an analytical and comparative analysis of both *Solaris* supported by specialized reviews.

**Keywords:** Sculpting time; Solaris; Andrei Tarkovsky; Russian Cinema; Steven Soderbergh.

## INTRODUÇÃO

“É tão lento” – penso inúmeras vezes enquanto tento me concentrar para assistir ao filme *Solaris* (1972), do diretor russo Andrei Tarkovski, parte da filmografia obrigatória do currículo de Cinema Contemporâneo da faculdade que cursei anos atrás. Muitos elementos corroboravam a sensação de estranhamento transmitida pelo filme, desde a mescla, na mesma cena, de imagens coloridas e em sépia com outras em preto e branco, passando pelo idioma totalmente desconhecido, até chegar aos incontáveis momentos contemplativos e silenciosos sem distinção entre sonhos e memórias que faziam com que o filme parecesse se arrastar muito além da minutagem que já era, por si só, extensa.

Um momento específico reforçou a exaustão absurda que experimentei enquanto assistia ao filme: uma cena curta, de apenas 5 minutos (numa película de 166 minutos), em que acompanhamos uma viagem de carro por ruas japonesas. A cena intercala imagens de uma tomada de carros por uma via expressa com imagens do espaço interno do automóvel. O desenho de som simula os sons de uma espaçonave, que, assim como a velocidade do carro dirigido, vai se tornando mais rápido com o decorrer do tempo, culminando em passagens por túneis iluminados à imagem da decolagem de um foguete clássico de ficção científica. Essa cena se dá no intervalo em que o personagem principal, Kris Kelvin, sai da Terra e vai ao planeta Solaris, transição brilhante de um espaço (e de um tempo) ao outro, mesmo ele não estando fisicamente no carro. A sensação após assistir à cena é a do esgotamento de quem passou um bom tempo preso no trânsito ou realmente viajando entre lugares.

Alguns anos e a filmografia completa do Tarkovski depois, consegui explicar para mim mesma o grande incômodo gerado com aquela experiência que só poderia ser descrita como arrastada ou até mesmo maçante. Grande parte do desconforto com *Solaris* parecia ser, na realidade, uma característica da experiência subjetiva típica dos tempos modernos que partilho, como um tipo de consumidora habituada aos filmes mais populares feitos com base no público contemporâneo, cheios de ação e infinitos cortes frenéticos em questão de segundos no intuito de entreter. Ou do uso cotidiano de redes sociais, com a exigência que lhe é própria de dispor máximo de informações em pequenos blocos de caracteres para chamar atenção dos internautas à espera de conteúdos e atualizações o mais condensado e rapidamente possível.

Inscrita em um mundo perdido em um frenesi digital, no qual as imagens se tornaram cada vez mais descartáveis e fluídas, com a urgência do novo e com a função de entreter constantemente o espectador, qualquer arte que segue o caminho oposto a essa intensa velocidade e postagem acentuada parece gerar tédio ou leva o observador a sentir como se estivesse perdendo tempo. Como assim “perdendo tempo”? Como seria possível perder algo

que é socialmente construído? Logo, a pergunta inicial que ficou para mim foi: o que seria, então, o tempo? E, posteriormente, como seria possível perdê-lo?

Em seu livro *Esculpir o tempo* (1998)<sup>1</sup>, Andrei Tarkovski discorre sobre duas grandes temáticas ligadas ao cinema e ao fazer fílmico dialogando com diferentes artistas e formas de artes em termos filosóficos. Por um lado, ele tenta compreender as características únicas e especificidades da sétima arte, e, por outro, a percepção/recepção do espectador perante essa forma de arte. Assim, o diretor russo tem a ambição de compreender amplamente o cinema, desde pontos técnicos da criação do roteiro e captação, passando pelas particularidades da forma de arte, culminando em como ela é recebida.

Em uma das suas tentativas de explicar a segunda grande temática relacionada à receptibilidade do espectador temos um vislumbre do porquê, na visão do diretor, as pessoas usariam o seu tempo escasso dentro de uma sociedade cada vez mais acelerada para irem ao cinema:

Acredito que o que leva normalmente as pessoas ao cinema é o tempo: o tempo perdido, consumido ou ainda não encontrado. O espectador está em busca de uma experiência viva, pois o cinema, como nenhuma outra arte, amplia, enriquece e concentra a experiência de uma pessoa - e não apenas a enriquece, mas a torna mais longa, significativamente mais longa. É esse o poder do cinema: “estrelas”, roteiros e diversão nada têm a ver com ele. (TARKOVSKI, 1998, p. 72)

Um dos aspectos da imagem em movimento que não se pode ver, ouvir, tocar, mas definitivamente se sente é exatamente o tempo. E, ao se pensar em cinema, o tomamos segundo os aspectos plásticos e técnicos, como, por exemplo, as particularidades das formas de que um diretor lança mão para imprimir seu estilo próprio nos seus filmes, ou outros pontos cruciais, como roteiro e o enredo que carrega a narrativa, e ainda a *mise-en-scène*, fotografia, edição, som, enfim, partes que, quando colocadas em conjunto, formam o filme como um todo fílmico. Porém, o tempo, mesmo sendo notadamente sentido, muitas vezes passa despercebido, como um elemento quase invisível desse todo fílmico. Para Tarkovski, vimos, ele permeia a parte principal do trabalho de um diretor:

Qual é a essência do trabalho de um diretor? Poderíamos defini-la como “esculpir o tempo”. Assim como um escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela – do mesmo modo o cineasta, a partir de um “bloco de tempo” constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo

---

<sup>1</sup> Segundo Vida T. Johnson e Graham Petrie, estudiosos da vida e das obras de Tarkovski, como também tradutores para o inglês de parte de suas entrevistas e matérias em jornais sobre ele, o livro é um compêndio de ideias que foram desenvolvidas ao longo de vinte anos, mas que, em grande parte, permaneceram sem modificações ou foram levemente repensadas. É possível fazer essa análise comparativa porque os diários de Tarkovski escritos entre os anos de 1970 e 1986 foram transcritos e publicados em um curto período após sua morte.

que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica. (TARKOVSKI, 1998, p. 72)

Nesse trecho, é possível perceber duas grandes questões que permeiam o pensamento do diretor russo em seu livro: o tempo, visto como a singularidade do cinema, única forma de arte que, a seu ver, consegue controlá-lo; e a importância da visão interior da sua futura obra, faceta revelada quando comparamos o diretor a um maestro que deve fazer a orquestra funcionar, sem perder de vista, para isso, a concepção primordial do filme específico, desde o roteiro. Talvez por isso Tarkovski dê tanta importância ao papel do diretor, desde a concepção até a execução da obra. “Devo dizer que, no meu caso, as dificuldades especificamente ligadas à concepção de um filme têm muito pouco a ver com sua inspiração inicial: o problema sempre foi mantê-lo intacto e não adulterado<sup>2</sup>” (TARKOVSKI, 1998, p. 149).

A longo da história do cinema, duas formas de fruição cinematográfica têm se mostrado predominantes: uma experiência marcadamente formalista, fruto do diálogo desse gênero com discursos filosóficos e uma dinâmica mercadológica do consumo do cinema, na qual o entretenimento é peça fundamental. Ambos os modelos existem e se desenvolveram juntos, embora ainda haja a persistente querela sobre superioridade e qualidades que opõem o cinema de arte ou de autor ao industrial.<sup>3</sup>

O segundo modelo é o adotado, em grande medida, no cinema hollywoodiano, que, do seu primórdio até a contemporaneidade, é capaz de atrair grandes públicos e dividendos monetários. A lógica que rege esse mercado, além do lucro imediato (um investimento que deve gerar retorno), muitas vezes também associa produtos paralelos (como brinquedos, vestuário e até parques de diversão) a esses filmes.

Esse modelo foi amplamente analisado e descrito por livros que servem como manuais e guias de estruturação de roteiro, como *Save the Cat: The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need* (2005), de Blake Snyder e *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro* (2006), de Robert McKee. Ambos fazem análises de diversos filmes para identificar os elementos básicos da estrutura do cinema narrativo, baseado em ação e reação como a necessidade do surgimento e a eventual superação dos problemas, e a existência de confrontos físicos ou psicológicos entre antagonista e protagonista. De certo modo, um filme

---

<sup>2</sup> Fato esse que se torna mais laborioso se pensarmos que um filme é feito a partir de diversas etapas e processos que envolvem muitas pessoas diferentes que devem estar totalmente alinhadas com às visões conceituais do diretor.

<sup>3</sup> Levando em conta esse debate até os dias atuais, assumirei uma perspectiva análoga à de Edgar Morin, que defende que “no cinema, a indústria e a arte estão ligadas desde sempre numa relação que não é apenas antagonista e concorrente, mas também complementar” (MORIN, 2002, p.18).

com a organização de elementos e regras criadas nesses manuais seria um sucesso e possivelmente deixaria o espectador satisfeito.

O cineasta chileno Raúl Ruiz, em *Poética del cine* (2000), discute o que ele chama de a teoria do conflito central, que controla esses modelos de produções cinematográficas mercadológicas. Em diálogo com o que foi apresentado nos tais “manuais de roteiro”, na teoria do conflito central, as escolhas feitas por algum personagem necessariamente resultam em um clímax, o que McKee também sustenta, resolução essa consumida como uma espécie de espetáculo posto diante dos olhos do espectador:

A teoria do conflito central produz devaneios desportivos e nos convida a fazer uma viagem. Sendo cativados pela vontade do protagonista, passamos por vários estágios de conflito com ele, em qual o herói, ao mesmo tempo, é carcereiro e prisioneiro. No final, somos soltos, mas já estamos um pouco mais tristes do que antes. O único pensamento em nossa cabeça é começar uma nova jornada o mais rápido possível.<sup>4</sup> (RUIZ, 2000, p. 22)

Há que sublinhar, por outro lado, a existência de um filão cinematográfico que não considera o entretenimento e o lucro comercial, encabeçados por grandes produtores e estúdios, como sua meta principal. Tarkovski e outros diretores mundialmente conhecidos por fazerem os chamados “filmes de arte”<sup>5</sup> ou “filmes de autor” se encaixam nele.

Assim, existe um cinema que conserva o potencial questionador e transformador da sociedade (característica da obra de arte), mas, ao mesmo tempo, só faz sentido na contemporaneidade, com a possibilidade da impressão e reprodução da imagem. Nesses casos, entram em cena as características do contexto em que ele é transmitido e criado para fruição cinematográfica, mesmo nos filmes que assumem traços universalistas, carecendo uma análise do artista em seu contexto social, de modo a privilegiar as modalidades de circulação e consumo de suas obras.

Desse modo, o que se propõe fazer aqui é uma investigação histórica sobre alguns padrões de recepção do público em relação aos filmes do diretor russo Andrei Tarkovski, pensando em como eles foram constantemente tachados de “difíceis”, aspecto presente na recepção de críticos de cinema, especialmente aquela voltada para o filme *Solaris*. Os escritos

---

<sup>4</sup> Todas as traduções de fontes originalmente estrangeiras foram realizadas pela pesquisadora, com o excerto original indicado em nota: “La teoría del conflicto central produce una ficción deportiva y se propone embarcarnos em um viaje em el que, prisioneros de la voluntad del protagonistas, estamos sometidos a las diferentes etapas del conflicto en el cual el héroe es a la vez guardián y cautivo. Al final, somos puestos em libertad, entregados a nosotros mismos, sólo que algo más tristes que antes y sin otra idea em la cabeza que la de embarcarnos lo antes posible em outro crucero.”

<sup>5</sup> Para McKee, genericamente, a categoria “‘filmes de arte’, em seu sentido mais amplo, significa não hollywoodiano, mais especificamente filmes estrangeiros, mas especificamente ainda filmes europeus.” (2006, p. 68)

do próprio Tarkovski, suas próprias obras cinematográficas, como também as análises de escritores especializados em críticas fílmicas, embasam este trabalho, radicado em um debate sobre as concepções abrangentes de arte e específicas de cinema de Tarkovski e um recorte analítico e comparativo do filme *Solaris* (1972) do diretor russo com o *Solaris* (2002) do diretor americano Steven Soderbergh, tomado aqui como um evento de monumentalização cultural de uma obra fílmica tornada canônica.

## O DIRETOR RUSSO EM UM CINEMA SOVIÉTICO

Primeiramente, é preciso fazer uma ponderação sobre a imagem de Tarkovski, de modo a evitar qualquer sobreposição apressada entre as posições públicas do artista e o indivíduo criador, levando em consideração que ambas as figuras são trazidas à tona neste trabalho. Tomo a liberdade de utilizar as palavras de Vida T. Johnson e Graham Petrie para explicitar uma possível complicação gerada pela sua imagem de gênio, profeta ou rebelde, evidentemente um produto dos marcadores socioculturais de seu tempo.

A criação de mitos que se acumulou em torno dele, em primeiro lugar, e durante a sua vida, no Ocidente, e depois, desde a sua morte prematura e a chegada da glasnost, na União Soviética, tornou difícil olhar para o seu trabalho objetivamente, sem o estereótipo do artista perseguido e sofredor (que ele próprio fez muito para encorajar) embaça e até obscurece o foco da visão<sup>6</sup> (1994, p. xiii).

Desse modo, o *corpus* produzido por ele, materializado em livros e entrevistas, deve ser examinado com cautela. Cabe prestar atenção, no mínimo, ao fato de que é o próprio diretor e roteirista falando dos seus feitos, mesmo que, em diferentes momentos, ele assuma uma visão crítica sobre suas próprias obras. É necessário dizer desde já que o livro não existe necessariamente para afirmar os filmes, levando em conta uma coerência absoluta entre eles, mas que há a necessidade do uso do livro para, a partir das posições do próprio Tarkovski, compreender a lógica que as tornaram eficazes. Porém, cabe ressaltar, na mesma medida, que as considerações do diretor russo podem ter sido exacerbadas ou não terem sido levadas em consideração em uma perspectiva comparativa com situações semelhantes<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Original: “The mythmaking that accumulated around him, first of all, and during his lifetime, in the West, and then, since his untimely death and the coming of glasnost, in the Soviet Union, has made it difficult to look at his work objectively, without the stereotype of the persecuted and suffering artist (which he himself did much to encourage) blurring and even obscuring the focus of vision.”

<sup>7</sup> Um exemplo claro do porquê da importância desse adendo se dá no caso da censura aos filmes de Tarkovski, especialmente *Andrei Rublev*, que demorou 5 anos para ser lançado. De fato, ele enfrentou inúmeros problemas burocráticos para aprovação e financiamento das suas obras por conta do Estado, mas, dentre os seus pares, foi um dos poucos que conseguiu não apenas escrever e lançar os seus filmes, mas garantir que as suas atividades cinematográficas não fossem interrompidas por completo, caso de cineastas como Sergei Parajanov,

Andrei Tarkovski (1932-1986) é considerado um dos cineastas mais importantes da história do cinema russo e mundial, tendo ganhado notoriedade internacional após seu primeiro longa, *A Infância de Ivan* (1962)<sup>8</sup>, receber o Leão de Ouro no Festival de Veneza, prêmio de melhor filme daquele ano. Embora tenha uma filmografia curta, com apenas 7 longas-metragens durante o cerca de 30 anos de sua carreira no cinema, seus filmes são aclamados mundo afora até os dias atuais, tendo sido premiado 9 vezes com prêmios diversos apenas no Festival de Cannes. Suas obras ainda repercutem em festivais, são onipresentes em currículos de faculdades de cinema e, atualmente, estão sendo restauradas e relançadas nos padrões originais.<sup>9</sup>

Seus filmes, assim como os de muitos outros cineastas que se destacaram para além de seu próprio tempo, possuem marcas estilísticas próprias, tanto na forma como no conteúdo, características essas que, no caso específico do diretor russo, foram atreladas ao chamado cinema poético. Em Tarkovski, é notória a relação com o tempo, pois ele eleva a duração como o valor máximo da arte cinematográfica e denomina sua teoria como tempo impresso, uma forma de transpor a realidade na película.

O mais precioso potencial do cinema – a possibilidade de imprimir em celuloide a realidade do tempo.

Na forma de que o cinema imprime o tempo? Digamos que na forma de evento concreto. E um evento concreto pode ser constituído por um acontecimento, uma pessoa que se move ou qualquer objeto material; além disso, o objeto pode ser apresentado como imóvel e estático, contanto que essa imobilidade exista no curso real do tempo (TARKOVSKI, 1998, p. 71).

Seus filmes são construídos sobre “blocos de tempo”, formados por conjuntos de planos-sequência, ou planos que se alongam mais que o comum, com número reduzido de cortes. Esses “blocos de tempo” são compostos de eventos com a finalidade de preservar a totalidade da dimensão temporal em que se desenrolam, de maneira que seus filmes tinham o propósito de “recriar a vida” como ela é, levando em consideração a experiência do espectador.

---

constantemente encarcerado, ou de Andrei Konchalovsky, que teve o lançamento do seu filme atrasado por vinte anos. Logo, a pergunta que fica não é, por exemplo, por que Tarkovski teve permissão de fazer 5 longas enquanto morava na União Soviética, mas como ele conseguiu fazer tantos filmes enquanto muitos cineastas contemporâneos não tiveram a mesma oportunidade.

<sup>8</sup> A *Infância de Ivan* é a estreia profissional de Tarkovski no qual de forma intencionalmente poética é narrado através dos olhos de uma criança órfã a vida e horrores da Segunda Guerra Mundial no front russo. Ivan trabalha para o exército soviético como informante das movimentações do exército nazista e a estória frequentemente mescla memórias e recordações do garoto entre experiências do seu passado e presente.

<sup>9</sup> Johnson e Petrie comentam o fato de que muitos de seus filmes tiveram cenas inteiras cortadas e a minutagem reduzida drasticamente para o lançamento nos países do Ocidente, especialmente nos Estados Unidos, e como, por muitos anos, essas versões cortadas eram as únicas que circulavam nesses países. Do mesmo modo, houve alguns trechos cortados ou reeditados pela censura dentro da própria União Soviética. E apenas atualmente que as versões completas estão de fácil acesso estando, por exemplo, toda sua cinematografia disponibilizada pela Mosfilm de forma gratuita no Youtube.

Esses atributos vão de encontro ao imediatismo consumista das práticas cinéfilas hegemônicas dos dias atuais.

Ao longo do século XX, o cinema se desenvolveu tanto como arte quanto como indústria, com alterações profundas de suas narrativas; acrescentou o áudio à película até então muda e, posteriormente, adicionou efeitos especiais digitais, além dos práticos, disponíveis desde sua criação. Ao mesmo tempo em que se desenvolvia como meio de comunicação, o cinema também foi uma ferramenta fundamental em processos históricos e políticos, seja como forma de documentação de eventos reais, seja como aparelho em guerras, revoluções e golpes políticos devido ao seu alcance cultural e ideológico, que permite reforçar o imagético e possibilita identificação com grandes públicos, em seus vários graus de letramento. A União Soviética foi a precursora de seu uso pelo emparelhamento estatal.

Tarkovski nasceu em uma União Soviética pós-Revolução Russa de 1917, onde havia um controle estatal rígido sobre as produções culturais, em especial o cinema, que era utilizado como meio de disseminação dos lemas e ideais soviéticos no bojo do fomento a um imaginário de identidade nacional. E todo esse uso do aparato estatal para fomentar e moldar a arte afetou fortemente a carreira do diretor russo, mesmo que, conforme colocado por Johnson e Petrie, sua estreia como diretor tenha acontecido em um clima político e cultural mais liberal desde a década de 1920.

Devido a embates constantes com o mecanismo burocrático soviético, Tarkovski teve uma vida profissional inquieta, o que o ajudou a criar a imagem de um artista perseguido. Como aponta Gillespie, “sua carreira foi conturbada, e tanto o tema quanto o estilo visual de seus filmes fizeram com que seus filmes fossem adiados ou sua exibição fosse restringida”<sup>10</sup> (1993, p. 49), temas como a religião, a arte, o sacrifício, a memória e a busca pelo conhecimento constantemente desenvolvidos nos seus filmes não eram caros ao regime soviético vigente à época. Desse modo, “Tarkovsky é visto por muitos cineastas na Rússia hoje como um símbolo de resistência à tirania” (GILLESPIE, 1993, p. 58), e as censuras e cortes que seus filme sofreram corroboraram essa imagem.

Em 1954, para seguir seus estudos, vinculou-se ao VGIK (Instituto Gerasimov de Cinematografia), a faculdade de cinema mais famosa da União Soviética e a mais antiga do mundo. De acordo com Robert Bird (2008), acadêmico estudioso do modernismo russo e uma das autoridades em relação à vida e às obras de Tarkovski, o que era ensinado e se seguia no departamentos estatais no período obedecia às estruturas e às regras formuladas e formalizadas

---

<sup>10</sup> Original: “His was a troubled career, and both the subject-matter and the visual style of his films caused his films to be delayed or their screening to be restricted”.

por Sergei Eisenstein<sup>11</sup> ainda na década de 1920, na sequência do movimento cunhado de Realismo Socialista ou Soviético.

No pós-Revolução Russa, “a arte passou a ser vista como mais um instrumento de luta contra a hegemonia cultural da burguesia, o individualismo sentimentalista cedeu lugar ao cinema engajado” (CARVALHO, 2009, p. 2). Assim, havia necessidade de formulação de um cinema que, munido das suas características comunicativas, pudesse servir ao novo estado que se formava e aos seus ideais. Esse sistema encabeçado e fomentado pelo governo soviético era uma política de estado voltado para a estética em diversos campos artísticos e culturais, na forma de uma orientação doutrinária para a construção de um imaginário soviético. Embora não houvesse uma cartilha pública ou diretrizes que determinassem a forma e conteúdo das manifestações artísticas que deveriam ser seguidos para receber a aprovação estatal, tido como a forma artística oficial, o Realismo Socialista atuava como propaganda do regime totalitário soviético, segundo a premissa de que o cinema era um instrumento pedagógico das massas engajado com os princípios e os valores do sistema que ele imagetivamente representava.

Então, no momento histórico em que Tarkovski introduzia-se nos seus estudos e posteriormente iniciava sua vida profissional na área, o cinema de seu país era regido pelo movimento do Realismo Socialista, que tinha como fomento principal o forte controle dos estúdios cinematográficos, como Mosfilm<sup>12</sup>, e passava necessariamente pela aprovação do Comitê de Estado para a Cinematografia, o Goskino<sup>13</sup>, para um filme ser eventualmente realizado, mas não sem antes sofrer inúmeras alterações geralmente necessárias para se adequar aos padrões estatais. Portanto, tanto os estúdios, como o Goskino eram a díade responsável pelos processos do cinema soviético de forma rigidamente burocrática.

Há que se salientar o fato de que a produção cinematográfica na URSS era exercida de forma monopolística pelo Estado por meio do Goskino, órgão encarregado de tratar da classificação, distribuição e indicação das salas em que os filmes seriam projetados. Adicionalmente, previamente à apresentação ao Goskino, o projeto de filmagem deveria ser submetido e aprovado por um

---

<sup>11</sup> Eisenstein foi um dos mais famosos diretores russos, como também desenvolveu e aperfeiçoou teorias do cinema, especialmente ligada a montagem intelectual, na qual o resultado do choque de dois planos cria metáforas para um terceiro plano que só existe, é compreendido e significado pela junção desses dois planos iniciais. Participou ativamente da Revolução Russa de 1917 e foi um dos primeiros teóricos a pensar o cinema como um movimento artístico.

<sup>12</sup> Mosfilm é o estúdio responsável pela maioria das produções russas conhecidas mundialmente, tendo produzido, entre outros, os filmes de Eisenstein e Tarkovski.

<sup>13</sup> O Goskino foi criado em 1922 com a nacionalização de parte da indústria cinematográfica privada, que continuou a existir até 1928 quando toda a indústria ficou sob a égide do controle estatal, com o intuito de centralizar todos os aspectos do cinema, mas principalmente a produção e distribuição, ou seja, o que as imagens e narrativas que seriam construídas e receptadas pela população. No tempo de Tarkovski, o Goskino controlava toda a educação profissional (como a VGIK), os institutos de pesquisa filmicas, como também os jornais críticos e a base central de filmes (onde ficavam as cópias originais de todos os filmes produzidos, até os engavetados), além de quase quarenta estúdios cinematográficos em toda a União Soviética e a distribuição.

dos estúdios estatais espalhados pelo território nacional. (COMIM, 2018, p. 19)

De modo abrangente, essa vanguarda artística tinha como objetivo político apresentar ao mundo (e a sua própria população) uma nova imagem da sociedade soviética. Ela se relaciona à ideia de um homem novo, nascido da Revolução de 1917, contra os ideais burgueses vigentes e seguindo temas relacionados ao coletivo da sociedade, sendo o trabalhador soviético um personagem constantemente retratado. Segundo Carvalho (2009, p. 9), o Realismo Socialista, seguindo conceitos inspirados nas concepções do escritor russo Máximo Gorki, teve sua aplicação prática no final da década de 1920, concomitantemente à criação do primeiro plano quinquenal de desenvolvimento e orientava “a produção artística segundo uma serie de critérios: ‘heróis positivos, sem ambiguidades; repulsa ao individualismo e ao sentimentalismo burguês”’.

Em 1932, o Realismo Socialista foi proclamado como o único “método” aceito nas artes, com o objetivo de ‘retratar a realidade neste desenvolvimento revolucionário’. Na verdade, isso passou a significar um estilo e narrativa simples, uma mensagem clara, fortes heróis comunistas, e apelo às massas<sup>14</sup> (JOHNSON e PETRIE, 1994, p. 7).

Portanto, “o Realismo Socialista foi uma forma de estetização da política ao usar a arte como instrumento da política, por meio de uma imposição ideológica e disciplinar” (MILANEZI, 2015, p. 11). No âmbito do cinema, como visto, o seu maior representante foi o diretor e teórico Sergei Eisenstein<sup>15</sup>, mas teve também nomes como Diga Vertov e Vsevolod Pudovkin encabeçando esse chamado “cinema verdade”, com um formato que muitas vezes se aproximava ou emulava o documental.

Em seu livro, Tarkovski tece críticas diretas a Eisenstein e suas teorias fílmicas:

Eisenstein transforma o pensamento em um déspota: não deixa nada “no ar”, nada daquela intangibilidade silenciosa que talvez seja a qualidade mais fascinante de qualquer arte, e que permite que um indivíduo se relacione com um filme. Meu desejo é realizar filmes que não tragam peças de oratória e propaganda, mas que ofereçam a oportunidade de uma experiência profundamente íntima. Trabalhando com esse objetivo, tenho consciência da minha responsabilidade para com o público de cinema, e acho que posso oferecer-lhe a experiência necessária e única que o leva a entrar voluntariamente no escuro de uma sala de projeção (TARKOVSKI, 1998, p. 71).

---

<sup>14</sup> Original: “By 1932 socialist realism was proclaimed as the only accepted ‘method’ in the arts, with the goal of ‘portraying reality in this revolutionary development’. In fact, this came to mean a simple style and narrative, a clear message, strong Communist heroes, and mass appeal”.

<sup>15</sup> Mesmo fazendo trabalhos que constantemente glorificavam o regime soviético, até mesmo Eisenstein teve filmes recusados e censurados.

Após a morte de Stálin, em 1953, e com a ascensão de seu sucessor, Nikita Khrushchev, que teceu duras críticas e denúncias ao governo anterior, houve uma mudança paradigmática na produção cultural da URSS, tornando-se assim possível a cineastas uma forma de ruptura com parte dos preceitos do Realismo Socialista, caso de Tarkovski. Esse abrandamento político não só permitiu uma transformação artística, mas também possibilitou um aumento significativo das produções cinematográficas, com mais aprovações de roteiro e distribuições de filmes.

Desse modo, mesmo tendo seguido os estudos dentro das instituições estatais soviéticas, Tarkovski pertencia a uma nova geração de cineastas russos, que, assim como grande parte da construção das vanguardas artísticas, desenvolveu conceitos que se opunham aos ideias do movimento anterior. Esses jovens artistas estavam preocupados em produzir uma arte nova, com um intuito de construir um cinema mais “russo” e menos soviético, alavancando valores tradicionais daquele país, a partir da influência em autores clássicos russos, como Tolstói e Dostoiévski, de forma a se afastarem dos ideais em circulação após 1917.

O cineasta em questão negava, portanto, uma produção fílmica ideologicamente orientada, mais do que isso, possuía uma concepção singular acerca de arte e de mundo – provinda de uma formação russa clássica – que, na procura de transcendência, recusava o mundo hedonista e materialista através de uma crítica espiritualista (MILANEZI, 2015, p. 11).

Assim, como operavam os mecanismos de controle da máquina burocrática soviética nas produções cinematográficas à qual as obras de Tarkovski foram necessariamente submetidas? De forma geral, havia duas grandes etapas. A primeira relacionava-se à aprovação do roteiro produzido, o qual eventualmente receberia ou não o fomento necessário do governo – o qual poderia ainda receber eventuais cortes. A segunda, após as filmagens, consistia na aprovação do filme completo. A primeira etapa era controlada pelos estúdios, enquanto a segunda era pela Goskino, mas, como apontado por Johnson e Petrie (1994, p. 9) “esses ‘censores’, na maioria mulheres, geralmente apoiavam muito seus diretores, muitas vezes fazendo sugestões úteis para ‘salvar’ um dito filme problemático”<sup>16</sup>. Tarkovski teve problemas específicos em ambos os estágios, sendo que cada uma das suas obras filmadas enquanto ele residia na URSS representou um embate conturbado entre ele e o Estado soviético.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Original: “these ‘censors’, mostly women, were generally very supportive of their directors, often making helpful suggestions to ‘save’ a problematic film”.

<sup>17</sup> Ao discutir melhor mais a frente o caso do filme *Solaris*, exemplificarei com mais detalhes como esses mecanismos eram aplicados na prática, seguindo os relatos apresentados por Tarkovski nos seus diários pessoais.

As temáticas de diretrizes individuais, utilizando-se fortemente de experiências pessoais, não ajudavam nas aprovações de seus filmes, que eram ditados por um cinema mais existencialista, meditativo e intimista. Mesmo estando em um momento pós abrandamento das políticas em relação às formas artísticas, o direto russo destoava completamente do emparelhamento estatal aplicado ao cinema soviético da época. O processo estatal burocrático naturalmente prolongava etapas fílmicas que por si só já eram demoradas, como também ditava aprovações e possíveis alterações necessárias para a distribuição da obra. Portanto, Tarkovski era um artista russo trabalhando dentro de um cinema notoriamente soviético, mas é importante salientar que, embora não se alinhasse ao Realismo Socialista, às ideias de Eisenstein e às políticas estatais, isso não significa dizer que ele aderisse ao cinema hegemônico produzido no Ocidente; pelo contrário, ele distanciava-se e destoava-se tanto do cinema soviético, como do ocidental à sua época.

## **O OLHAR E A RECEPÇÃO**

A arte e o artista são temas extremamente caros a Tarkovski. Boa parte de sua filmografia toca nessas temáticas, ao fazer da arte um meio de assimilação do mundo, um instrumento para conhecê-lo, ao passo que o artista ocupa o lugar de transmitir essa compreensão através da sua percepção e do seu olhar apurado. Ao artista também cabe o papel fundamental de prestar um serviço à sociedade em que está inserido. Aspectos como o de um “artista sofredor”, a arte como local de sacrifício e o talento artístico proveniente de um Deus são ideias elementares no trabalho do diretor russo, além de serem “temas comuns na intelectualidade russa desde o século XIX, e Tarkovski está simplesmente expandindo-os e reafirmando-os”<sup>18</sup> (JOHNSON e PETRIE, 1994, p. 33).

De qualquer modo, fica perfeitamente claro que o objetivo de toda arte – a menos, por certo, que ela seja dirigida ao ‘consumidor’, como se fosse uma mercadoria – é explicar ao próprio artista, e aos que o cercam, para que vive o homem, e qual é o significado de sua existência. Explicar às pessoas a que se deve sua aparição nesse planeta, ou, se não for possível explicar, ao menos propor a questão. (TARKOVSKI, 1998, p. 38)

O recurso ao tempo como valor intrínseco e unicamente manipulável pelo cinema leva a que o diretor russo privilegie o engajamento com a audiência. O início do seu livro é indicativo dessa disposição ao compendiar relatos epistolares sobre as experiências de espectadores russos de diferentes profissões e classes sociais. Tarkovski pensa sobre o ponto final das suas obras, o

---

<sup>18</sup> Original: “...have been common themes in Russian intellectual thought since the nineteenth century, and Tarkovsky is simply expanding and reaffirming them”.

público receptor. Assim, a poética do diretor, mediada por sua subjetividade, atinge o espectador, que é cúmplice desse artista, gerando um efeito reflexivo.

Porém, esse receptor/espectador não está ali apenas para receber passivamente os filmes; cabe a ele usufruir de uma experiência que vai além de interpretar símbolos ou significados. “O elemento básico do cinema, que permeia até mesmo suas células mais microscópicas, é a observação” (1998, p.75), diz Tarkovski, e acrescenta: “afinal, a imagem cinematográfica é essencialmente a observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo” (1998, p.77). E ponderando a natureza comunicativa do cinema, é imprescindível considerar quem recepiona a arte, a audiência. Desse modo, em seus pensamentos em relação ao funcionamento do cinema descritos em seu livro, é possível perceber a tríade do cinema: aquele que produz o filme, o diretor/autor; o artefato propriamente dito, o filme, com suas características e mensagens; e quem recepiona essa obra, o espectador.

Em seu segundo longa-metragem, *Andrei Rublev* (1966)<sup>19</sup>, Tarkovski debruça-se sobre a vida do pintor medieval de forma a contar a história de um dos maiores artistas russos de todos os tempos. Trata-se de um “filme histórico”, no sentido de que conta uma história de um personagem historicamente real, que viveu na Rússia do século XV; contudo, por ser pouco conhecido do ponto de vista de sua biografia, além das obras produzidas, grande parte da narrativa é um épico ficcional. Numa das cenas iniciais, ao se despedir do seu amigo de longa data para ir trabalhar em outra cidade na construção e pintura de uma igreja a mando do príncipe, Andrei Rublev profere duas frases que dialogam bastante com o processo fílmico no qual o espectador está inserido. Colocando Rublev no lugar do receptor do filme e o seu amigo monge como o cineasta, Rublev diz: “eu olho para o mundo com os seus olhos” e “eu escuto-o com os seus ouvidos”. Metaforicamente, é esse o processo de construção do artista ao fazer um filme: transpor à película aquilo que ele imagina, olha e escuta, fazendo chegar essas imagens a sua audiência.

Afinal, são dicotomias entre interioridade e exterioridade, artista e público que formam os pontos opostos da linearidade fílmica – de um lado, quem produz e, do outro, quem consome o objeto fílmico. Lisbeth Oliveira (2013, p. 131) coloca: “o cinema intervém com um certo número de modos de ação que tornam o filme eficaz, operatório, capacidade que está ligada à sociedade que produz o filme e àquela que o recebe, que o recepiona.”

---

<sup>19</sup> Esse filme foi um dos que mais houve problemas entre o diretor russo e o estado soviético, sendo lançado com uma versão censurada na Rússia apenas em 1971, com sessões restritas. Em parte, o fato de o filme não ser bem-visto pelo governo justificava-se sua própria temática, em torno de assuntos como liberdade artísticas, religião e produção artística em um regime repressivo, podendo ser interpretado como uma crítica ao sistema vigente.

O interior transposto vem do artista/diretor, aquele que concebe e executa a obra, e Tarkovski está preocupado não apenas em como a concepção tomará forma integral no filme, mas também com o papel do artista na sociedade. É dever desse artista questionar o mundo à sua volta, e, assim, fazer com que essas questões sejam redimensionadas ao receptor, que, por sua vez, refletirá, sem necessariamente lhe entregar respostas prontas. “O autor russo, com seu modo mais romântico e tradicional de pensar, era, na verdade, um crítico do estado das coisas no século XX, com seu consumismo exacerbado, materialismo niilista, falta de liberdade e de fé” (MILANEZI, 2015, p. 22).

É apenas na modernidade que a imagem ganha força e sua conexão com o espectador e a realidade se transmuta, já que é a partir dela que os indivíduos são bombardeados por imagens vindo de fontes e meios diversos, e de formas mais rapidamente consumíveis.

Segundo Tarkovski, o cinema está diretamente ligado à era moderna, ele nasceu como invenção tecnológica, e não poderia ter surgido sem as condições materiais necessárias que o possibilitaram existir. O cinema se tornou a arte moderna por excelência, virando aquilo que foi uma das características mais marcantes da modernidade, o espetáculo (MILANEZI, 2015, p. 24).

E foi no interior dessa modernidade que a imagem começou a estabelecer uma ligação diferente entre o espectador e a realidade. As emissões imagético-sonoras não se tornam apenas mais comuns, mas também um meio de assimilação de mundo e da realidade nele existente, passando a ser objeto de espetacularização e estetização. As imagens possuem forte ligação com a forma de percepção de uma sociedade, e ela se transforma concomitantemente ao modo de existência de uma coletividade, sendo capazes de dispor narrativas que atuam sobre o imaginário social e impactam na construção da subjetividade.

Entretanto, o artefato/filme, que é o objeto a ser, dentro desse processo, primeiramente produzido e eventualmente consumido, não deve ser entendido como uma representação fiel do real, mas sim como um elemento entre outros da vida social. E isso cabe a todas as formas filmicas, até àquelas mais pronunciadamente realistas, a exemplo do documentário, ou que relatam momentos históricos reais específicos, como os chamados “filmes históricos”. Todo filme é, na verdade, um recorte dessa realidade construída, já que se trata de uma visão através de lentes de um determinado indivíduo ou grupo e possui caráter de fabricação (isso se dá até pelas próprias características inerentes à montagem no cinema).

O cinema, assim como a fotografia, pelas suas características técnicas intrínsecas, é um mecanismo capaz de registrar o real, ou seja, captar a imagem que se desenvolve na frente da câmera; porém, essa impressão da realidade faz parte de um processo na qual o sentido captado

pelo receptor nunca equivale completamente àquele dado pelo emissor, como também não é compreendido similarmente por todos os espectadores que a recebem. Entre a representação e o real há um intermediário, que é a imagem, um simulacro representacional fabricado. E sua significação depende do período histórico e situação cultural em que está inserido, como poderemos perceber até pelas críticas especializadas relacionadas às obras filmicas.

Partindo do pressuposto levantado por Tarkovski de que no cinema uma imagem ampara-se na observação, e de que ela se dá como percepção pessoal (do diretor) de um objeto que eventualmente será recebido por um espectador, a discussão aqui enseja explicar *como* foi que se deu essa recepção. O primeiro acesso a essa dinâmica é o fornecido pelo juízo do próprio cineasta, ao refletir sobre seus críticos:

Ao longo da minha carreira na União Soviética, fui muitas vezes acusado (uma acusação feita com muita freqüência) de ‘ter-me distanciado da realidade’, como se eu houvesse me isolado conscientemente dos interesses cotidianos do povo.<sup>20</sup> Devo admitir, com toda sinceridade, que nunca entendi o significado dessas acusações. Não será idealismo imaginar que um artista, ou qualquer outra pessoa, seja capaz de se marginalizar da sua sociedade e do seu tempo, de se ‘libertar’ do tempo e do espaço em que nasceu? Sempre pensei que qualquer pessoa, e qualquer artista (por mais distantes que possam ser as posições estéticas e teóricas dos artistas contemporâneos) deve ser necessariamente um produto da realidade que o cerca. Um artista pode ser acusado de interpretar a realidade a partir de um ponto de vista inaceitável, mas isso não é o mesmo que isolar-se dela (TARKOVSKI, 1998, p. 198-199).

Tornada explícita a maneira como, para Tarkovski, o artista transpõe sua contemplação do mundo, é necessário assimilar o outro ponto, o da recepção das imagens. Afinal, a função interpretativa e o raciocínio do receptor não são obrigatórios; não é intrínseca ao cinema a necessidade de reflexão sobre o que é consumido; mas, para Tarkovski, existe um método, denominado por ele de raciocínio poético, forjado com o intuito de que a audiência saísse da posição de passividade. Ele descreve o raciocínio poético de forma a estar “mais próximo das leis através das quais se desenvolve o pensamento e, portanto, mais próximo da própria vida, do que a lógica da dramaturgia tradicional” (1998, p. 17) e acrescenta “através das associações poéticas, intensifica-se a emoção e torna-se o espectador mais ativo” (1998, p. 17). Assim, no cinema de Tarkovski, o espectador acaba sendo um cúmplice do diretor, porque o primeiro ajuda o segundo a construir a interpretação e narração do filme, e, como a audiência é parte cocriadora das obras, elas não podem ser detalhadamente explicadas, competindo, assim, ao público exercer a sua parte interpretativa.

---

<sup>20</sup> Essas críticas são facilmente compreendidas ao pensar no distanciamento feito intencionalmente por Tarkovski do movimento do Realismo Soviético, produzindo um cinema mais introspectivo e memorial, e não colocando uma personificação do povo soviético como personagem principal em seus filmes.

Caberia então às figuras privilegiadas no escopo geral do “espectador” dos filmes. Neste trabalho, a cadeia de consumo que interessa é aquela que envolve críticos e leitores especializados, sobretudo pelo fato de que seus escritos são produtos culturais de um período que reflete e molda práticas sociais e tecnológicas. Uma análise da recepção cinematográfica circunscrita à crítica, em suas especificidades e contextos, se faz fundamental:

Tal esquema se dá na intersecção de dois agentes: o cineasta, que a partir de sua recepção do “real” (ou de seu mundo vivido) cria imagens identitárias (que envolvem contextos nacionais), e o crítico, que recebe tais imagens e delas recria novos imaginários acerca de significados sobre “realidade” e identidade (ALTMANN, 2008, p. 612).

## **OS DOIS SOLARIS**

Em *Esculpir o Tempo*, Tarkovski afirma que, “no cinema, a imagem baseia-se na capacidade de apresentar como uma observação a percepção pessoal de um objeto” (1998, p. 126). O caso dos dois *Solaris*, um feito em 1972 na União Soviética por Andrei Tarkovski e outro em 2002 nos Estados Unidos por Steven Soderbergh, é um exemplo claro do cinema como expressão de um dado circuito cultural cancelado por uma visão autoral de objetos semelhantes; afinal, ainda que ambos compartilhem um argumento inicial comum, as duas obras são produzidas em sistemas distintos (um estatal, o outro industrial) e os produtos filmicos finais possuem linguagens completamente diferentes, que permitem experiências temporais distintas. A escolha metodológica específica desse longa em prol dos outros dirigidos por Tarkovski se dá por ser a única obra do diretor russo que foi refilmada em outro espaço e tempo.

A premissa básica para ambos os *Solaris* é a mesma. Parte de uma adaptação do livro homônimo escrito por Stanislaw Lem, que narra a história de cientistas numa estação espacial que orbita ao redor do planeta Solaris e que sofrem efeitos de um oceano misterioso que possui consciência. O personagem principal é o psicólogo Kris Kelvin, que parte da Terra em direção à estação espacial para investigar os acontecimentos misteriosos que afetam todos os cosmonautas. Ao chegar na estação, Kris depara-se não apenas como o suicídio de um dos cientistas a bordo, Dr. Gibarian, como também recebe a visita de uma materialização de um fantasma do seu passado, a sua falecida esposa, Hari/Rheya<sup>21</sup>, mas está sem as suas memórias. Ambos os filmes falam sobre a memória pessoal, mas constituindo percepções completamente distintas sobre o mesmo objeto inicial.

---

<sup>21</sup> Há uma diferença de nomenclatura de alguns personagens em ambos os filmes, sendo que, na versão de 1972, ela se chama Hari, enquanto, na versão de 2002, ela se chama Rheya.

*Solaris* (1972) é o terceiro filme dirigido por Andrei Tarkovski e, diferentemente dos dois longas prévios, este não é propriamente um “filme histórico”<sup>22</sup>, sendo sua primeira ficção científica. A escolha por uma obra de ficção científica aconteceu de formar a tornar mais fácil a aprovação do roteiro pelas autoridades soviéticas, principalmente depois da postergação do lançamento de *Andrei Rublev*, o qual também teve restrição de circulação no país, e de alguns dos seus roteiros terem sido engavetados.<sup>23</sup> Johnson e Petrie (1994, p. 98) apontam que “os diários de Tarkovski sugerem que a ficção científica foi uma escolha relativamente segura, pois foi considerada um gênero leve voltado principalmente para o mercado jovem e, portanto, não foi levada tão a sério pelo Goskino”<sup>24</sup>, o que denota que o diretor, ao menos em algumas ocasiões, operava segundo os mecanismos da burocracia soviética para utilizá-la a seu favor.

Tarkovski não era grande entusiasta dos filmes de ficção científica; porém, esse gênero possuía grande apelo comercial, o que gerou uma rápida aprovação do Comitê à sua produção, mas não antes sem sofrer os comuns cortes orçamentários. Em *Time within time: the diaries 1970-1986*, seu diário pessoal publicado em livro, na entrada de 17 de outubro de 1970, Tarkovski (1994, p. 26) descreve a redução orçamentária do filme: “houve uma discussão sobre os 1.850.000 [rublos] que nós (ou seja, o estúdio) solicitamos ao Comitê. E sobre a extensão do tempo de preparação. Vamos pedir 1.250.000. Se eles nos deixarem ter 1.000.000 – será o bastante”<sup>25</sup>. Dias depois, em 24 de outubro, ele tece comentários sobre uma nova redução: “O estúdio está uma bagunça. Eles não estão dispostos a pedir ao Comitê mais de 900.000”<sup>26</sup> (1994, p. 27). Assim, o orçamento final do filme ficou em torno de 800.000 dólares americanos à época.

Trabalhar com um gênero no cinema significa navegar por um sistema de elementos em comum, o que pode se tornar limitante devido às convenções intrínsecas ao próprio gênero; afinal, a audiência já “entra a cada sessão munido de um conjunto complexo de antecipações aprendidas com uma vida inteira de experiências no cinema” (MCKEE, 2006, p. 87). Em seu manual de roteiro, Mckee define o que pode ser entendido como ficção científica no cinema:

---

<sup>22</sup> *A infância de Ivan* se passa na Segunda Guerra Mundial, enquanto *Andrei Rublev* na Idade Média. O primeiro conta uma história ficcional, embora situada em um momento histórico de fácil reconhecimento, e o segundo constrói uma narrativa baseada em um personagem e fatos históricos.

<sup>23</sup> Um desses roteiros previamente engavetados foi o de *O Espelho*, que eventualmente seria aprovado e se tornaria o quarto longa do diretor, um filme que lida com memória e temporalidade de maneira extremamente pessoal.

<sup>24</sup> Original: “Tarkovsky intimates suggest that science fiction was a relatively safe choice, as it was considered a light genre aimed primarily at the youth market, and therefore was not taken so seriously by Goskino”.

<sup>25</sup> Original: “There was a row over the 1,850,000 that we (i.e. the studio) requested from the Committee. And over the extension of the preparation time. We're going to ask for 1,250,000. If they let us have 1,000,000—that'll do”.

<sup>26</sup> Original: “The studio's in a mess. They're not willing to ask the Committee for more than 900,000”.

Em futuros hipotéticos que tipicamente são infernos tecnológicos de caos e tirania, um escritor de ficção científica frequentemente junta o épico moderno do homem contra o estado à ação/aventura: a trilogia Guerra nas Estrelas e O Vingador do Futuro. Mas, assim como a história, o futuro é um ambiente que qualquer gênero pode funcionar. Em *Solaris*, por exemplo, Andrei Tarkovski usou a ficção científica para mostrar-nos os conflitos internos de uma Trama de Desilusão (MCKEE, 2006, p. 91).

Porém, como colocado pelo autor, “gêneros não são estáticos ou rígidos, e sim flexíveis e expansíveis, mas ainda são firmes e estáveis o suficiente para serem identificados e trabalhados” (MCKEE, 2006, p. 93). Desse modo, a maneira encontrada por Tarkovski para trabalhar com um gênero que ele não simpatizava foi redefinir o que seria colocado em evidência na sua obra, trabalhando com questões exotéricas e humanas.

Em sua época, os filmes de ficção científica geralmente focavam em avanços tecnológicos e possuíam certo deslumbramento futurista, com pouca ênfase em enredos sofisticados. O diretor russo propositalmente diverge desse lugar comum do gênero. Seu foco não é propriamente o avanço tecnológico ou a tecnologia científica, o que ele sinaliza ao deslocar esses aspectos para a vida cotidiana por meio de rimas visuais e sonoras. Veja-se, por exemplo, os barulhos do foguete aplicado no trânsito cotidiano de carros, ou um maquinário que soa levemente ultrapassado para a contemporaneidade, como o da estação espacial. Portanto, no *Solaris* de Tarkovski, a ficção científica *per se* fica em segundo plano, e, ao tratar da memória, diminui a importância da viagem física ao planeta desconhecido de Solaris, em prol da jornada interna do personagem principal, o cientista Kris Kelvin. O filme parte de uma dicotomia humanista/cientificista, na qual os valores humanos são exaltados, dando luz a como um humano vivendo em um ambiente inóspito apega-se às virtudes dos valores humanos.

Após o período de gravação, no sistema soviético, o filme necessariamente passava pelo processo de aprovação pela Goskino, mas não antes, vimos, de enfrentar cortes e alterações, de forma a agradar a burocracia estatal. Johnson e Petrie citam que 33 mudanças distintas foram solicitadas pela Comitê após a primeira exibição do filme finalizado, e o diretor russo zomba dessas alterações na entrada de 12 de janeiro de 1972 de seu diário. As modificações solicitadas giravam em torno de temas como: a necessidade de dizer se o protagonista Kris Kelvin vinha de uma sociedade comunista, socialista ou capitalista; a demanda de retirada de menções à religião (o filme deveria desconsiderar o conceito de Deus e do Cristianismo); a alteração das partes em que Kris está sem calça. As cenas que se passavam na Terra precisavam ser reduzidas; a sequência da conferência não deveria contar com os executivos estrangeiros; deveria necessariamente haver uma cena de uma espaçonave indo até o planeta; tanto o final como o início deveriam ser explicados – com a inserção, no início de uma introdução escrita por Lem

explicando a história, entre outras mudanças específicas. Contudo, para Tarkovski, o cumprimento das modificações exigidas arruinaria completamente a ideia primordial que guiava o filme e, assim, o artista decidiu questionar parte das alterações.

Essa lista maluca termina com as palavras: Sem mais comentários.

Eu poderia muito bem desistir.

É algum tipo de provocação... Só que o que eles querem? Eles querem que eu me recuse a fazer as mudanças? Para quê? Ou que concorde com todas elas? Mas eles sabem que eu não vou.

[...]

As correções não podem ser feitas, elas arruinariam o filme inteiro. E se eu não as fizer? A coisa toda é como uma provocação, mas não vejo sentido nisso. Eu decidi fazer apenas aquelas alterações que são consistentes com meus próprios planos e não destruirão a estrutura do filme.

Se isso não os satisfizer, então não há nada que eu possa fazer sobre isso<sup>27</sup> (TARKOVSKI, 1994, p. 50-51).

Com conhecimento prévio do funcionamento das aprovações na Goskino, Tarkovski fez pouquíssimas alterações que não modificavam a estrutura da sua obra e, assim, conseguiu que ela fosse eventualmente aprovada e representasse a URSS em Cannes naquele ano. Embora não mencionem fontes específicas para tais informações, Johnson e Petrie (1994, p. 98) discorrem sobre a reação de Tarkovski no lançamento do seu filme: “deve ter agradado a ele que o filme teve uma estreia normal na União Soviética e fez relativo sucesso entre os espectadores”<sup>28</sup>.

Partindo propriamente para o filme a ser analisado, *Solaris* (1972) possui o ritmo natural do tempo em cada plano, tão almejado por Tarkovski na sua teorização, seja nos momentos iniciais que se passam no planeta Terra, seja nas cenas da estação espacial. As escolhas do diretor em torno das duas concepções sobre o tempo possibilitam esse ritmo; ele recorre com frequência a planos mais demorados, com poucos cortes, ou grande planos-sequências que seguem os personagens.

Daniela Comim afirma, sobre a discursividade sequencial, que:

O plano sequência, em virtude da continuidade espaço-temporal aliada a movimentos de câmera lentos e envolventes, seria capaz de abranger diversos aspectos da realidade, sendo por isso visto pelos autores como um recurso que tenciona abraçar o real em sua dinâmica e diferentes dimensões (2018, p.104).

---

<sup>27</sup> Original: “This crazy list finishes with the words: No further comment. I might as well give up”. It’s some kind of provocation... Only what is it that they want? Do they want me to refuse to make the changes? What for? Or to agree to them all? But they know that I won’t. [...] The corrections can’t possibly be made, they would ruin the whole film. And if I don’t make them? The whole thing is like a provocation, but I don’t see the point of it. I’ve decided to make just those alterations that are consistent with my own plans and will not destroy the fabric the film. If that doesn’t satisfy them, then there’s nothing I can do about it”.

<sup>28</sup> Original: “It must have pleased him that the film had a normal debut in the Soviet Union and was relatively successful with viewers”.

Assistir a um filme de Tarkovski requer paciência, exatamente porque o diretor tenta se aproximar o máximo do tempo natural. Por exemplo, as algas que boiam no rio não servem apenas como um vislumbre da natureza. São cuidadosamente contempladas, de forma a incitar atenção ao que é visto. Há vários momentos que hoje podemos considerar morosos, de meditação e observação do cotidiano, e o mesmo ocorre com as ações dos personagens, que tendem a levar o tempo real para serem executadas, cenas e ritmos esses que são quase que por completo excluídos na versão de Soderbergh, como veremos.

Embora seja um filme propriamente dito do gênero da ficção científica, o diretor não envereda nos elementos de um futuro distópico, preferindo desenvolver mais cuidadosamente os aspectos humanos da narrativa; os momentos na Terra quase que sobressaem ante os da estação espacial. “Ao dar à Terra preeminência sobre o cosmos e ao privilegiar a natureza sobre a tecnologia – Tarkovski criou uma confusão considerável tanto para a administração do cinema como para os críticos de cinema soviéticos”<sup>29</sup> (JOHNSON e PETRIE, 1994, p. 100).

Os componentes naturais permeiam toda a narrativa. O personagem Kris está totalmente relacionado às imagens, itens e sons da natureza – o cão, o cavalo, as árvores, a água; o efeito pretendido parecer ser o de mostrar a magnitude do que fica para trás, contraste visual evidente quando notamos que o que ele carrega da Terra para o espaço é uma caixa contendo terra e uma planta. Sua cena inicial, que serve como apresentação do protagonista, é de um homem na água cercado de terra – no fundo, cercado *pela* Terra –, e o filme termina na terra cercada por água – a do oceano de Solaris. A jornada de Kris é inicialmente ir ao espaço como um psicólogo para entender as crises emocionais dos tripulantes, mas se reconciliar com todos aqueles com quem ele falhou ou negligenciou acaba sendo sua real missão, tanto que a visita que se materializa no espaço é a de sua falecida esposa, Hari. Uma jornada puramente subjetiva e interior, em estreita analogia com Dom Quixote, livro que aparece tanto em sua escrivinha na terra, como o que tem uma passagem lida na biblioteca da estação espacial.

Outro fator importante associado à Terra é a música de Bach, utilizada em contraste com os sons e ritmos eletrônicos e metálicos que se elevam em alguns momentos na estação espacial. Porém, mais para o final do filme, na estação e na dacha russa, a música gradualmente recebe mudanças suaves eletrônicas, como se a Terra tivesse sido modificada por Solaris, assim como Kris foi.

Os personagens de Solaris eram atormentados por desilusões, e a saída que lhes oferecemos era demasiado ilusória. Baseava-se em sonhos, na oportunidade de reconhecer as próprias raízes — aquelas raízes que para

---

<sup>29</sup> Original: “In giving Earth preeminence over the cosmos, and privileging nature over technology – Tarkovsky created considerable confusion both for the cinema administration and for Soviet film critics”.

sempre ligam o homem à Terra onde nasceu. Contudo, até esses laços já se haviam tornado irreais para eles. (TARKOVSKI, 1998, p. 239)

Como *Solaris* não é o tipo de filme que exige a decifração de um sentido supostamente oculto, ao menos segundo a perspectiva do próprio diretor, há poucas respostas para o público e pouca clareza nelas. Um das poucas afirmações contundentes se volta para a exploração do universo feita pelos humanos, se valeria a pena passar por cima de considerações humanistas e morais para seguir atrás de desenvolvimento científico. A resposta que se pode depreender da trama é que não. A conclusão se dá pelo discurso do Dr. Snaut na biblioteca, a 1h59m de filme, ao afirmar que “nós não sabemos o que fazer com outros planetas. Nós não precisamos de outros planetas. Nós precisamos de um espelho. Nós lutamos pelo contato, mas nunca o encontraremos. Homens precisam de homens”. E demonstra, em uma escala individual, essa teoria da necessidade de contato humano, com a reconciliação final de Kris com o seu pai.

Apesar de desenvolver múltiplas temáticas sobre a natureza humana e criar uma narrativa não linear extremamente complexa, diferentemente da maioria dos filmes que trabalhavam com o gênero das ficções científicas, posteriormente, a obra se tornaria a de que Tarkovski menos gostava; quase não há menções a ela em *Esculpir o tempo*. As poucas citações dele giram em torno da sua insatisfação com o resultado do filme, sendo uma dessas em relação à dificuldade de trabalhar com o ator Donatas Banionis, que interpretava Kris, por ele querer constantemente compreender o “como” e o “porquê” dos personagens e a narrativa como um todo, não aceitando ser guiado cegamente pelo diretor.

O diretor russo, através do seu livro e das teorias criadas por ele para guiar o seu trabalho, tenta se colocar no lugar de centro, como o criador absoluto da obra, seja discorrendo sobre como o seu papel se assimila de um maestro a conduzir sua equipe sem perder o foco da ideia primordial a ser colocada, seja querendo com que seus atores façam seu trabalho sem o questionar ou compreender até mesmo os personagens que eles iriam interpretar. Com efeito, se quiséssemos seguir cegamente o argumentário presente no livro, ou seja, se nos colocássemos sob a direção do diretor, perderíamos de vista de um fator primordial do cinema: ele é, majoritariamente, feito por um conjunto de pessoas, que, no mínimo, inclui as cabeças de diversos departamentos, que dialogam e divergem entre si.

Uma das outras poucas referências feita por Tarkovski sobre o filme é como ele o trata como um grande fracasso artístico:

Infelizmente, o elemento de ficção científica em *Solaris* foi tão evidente que acabou se tornando um fator de alienação. Foi interessante construir os foguetes e as estações espaciais — exigidos pelo romance de Lem; contudo, parece-me agora que a ideia do filme teria se sobressaído com mais clareza e

nitidez se houvésemos conseguido prescindir inteiramente de todos esses elementos. (TARKOVSKI, 1998, p. 240)

Consideramos que a obra cultural é um resultado de experiências transpostas na película, “cabendo ao crítico a tarefa de elucidar estruturas ocultas sob as quais a obra se organiza, o terreno que as propicia e o conteúdo profundo daquilo que se imprime em sua forma” (ALTMANN, 2008, p. 613). Também não podemos ignorar que esses escritos, principalmente por serem disponibilizados, em sua maioria, nas seções de artes e entretenimento em jornais ou revistas, e pela legitimidade que a crítica especializada possui pelo local que ocupa, tendem a operar de maneira a indicar ou sugerir determinadas obras. Porém, existem certas tipologias regendo essas críticas, até mesmo pelo meio de comunicação que foram veiculadas.

Buscando abranger a obra do diretor russo como um todo, Johnson e Petrie apontam para um padrão de recepção. Seus filmes teriam sido mais bem vistos e aceitos na Europa, ao passo que, nos Estados Unidos, onde as versões que circulavam normalmente eram muito mal dubladas e possuíam extensos cortes<sup>30</sup>, recebiam críticas mais duras, geralmente sendo descritos como difíceis ou impenetráveis. Os autores ainda citam uma recorrência de análises negativas vindas de um jornal específico: “o influente New York Times tem sido consistentemente hostil à obra de Tarkovski”<sup>31</sup> (JOHNSON e PETRIE, 1994, p. xiii).

Com efeito, o editorial do célebre jornal The New York Times tece comentários extremamente desfavoráveis e apáticos sobre os filmes do diretor russo. Localizada na sessão de entretenimento, a matéria datada de 5 de outubro de 1983, assinada por Vincent Canby, discorre especificamente sobre o lançamento de *Nostalgia* (1983) mas também comenta antigos filmes do diretor:

O Sr. Tarkovski, cujos filmes anteriores incluem “Andrei Rublev,” “Solaris” e “Stalker”, pode muito bem ser um poeta de cinema, mas é um poeta de cinema com um vocabulário minúsculo. As mesmas imagens eventualmente chatas continuam se repetindo em filme após filme – tomadas de paisagens úmidas, pântanos, colinas em neblina e prédios abandonados com telhados que vazam. O significado da água em seus filmes não é tão interessante para mim quanto a questão de como seus atores mantêm seus pés razoavelmente secos<sup>32</sup> (CANBY, 1983, p. 23).

---

<sup>30</sup> *Solaris*, especificamente, circulou nos Estados Unidos por 16 anos tendo uma versão com 33 minutos a menos da original.

<sup>31</sup> Original: “The influential New York Times has been consistently hostile to Tarkovsky’s work”.

<sup>32</sup> Original: “Mr. Tarkovsky, whose earlier films include “Andrei Rublev,” “Solaris” and “Stalker,” may well be a film poet but he’s a film poet with a tiny vocabulary. The same, eventually- boring images keep recurring in film after film - shots of damp landscapes, marshes, hills in fog, and abandoned buildings with roofs that leak. The meaning of water in his films isn’t as interesting to me as the question of how his actors keep their feet reasonably dry”.

Em outra entrada do jornal americano sobre o lançamento de *O Espelho* (1974), de 13 de abril de 1975, James F. Clarity (1975, p. 58) menciona as críticas anteriormente feitas a *Solaris*, dizendo que “o filme de ficção científica de Tarkovski, “Solyaris”, foi criticado há alguns anos por ser muito misterioso e extravagante para ser compreendido pelo público médio<sup>33</sup>”. Ele ainda cita uma mescla de *flashbacks*, sonhos em *slow motion* e mistura de cor entre cenas como características do cinema do diretor, cuja presença é forte em *Solaris*.

Ao comentar as críticas gerais direcionadas a obras de Tarkovski, Johnson e Petrie retomam análises feita à época, mas não sem antes atentarem ao fato de que “não é suficiente, no entanto, culpar cópias ruins ou críticos apressados e desatentos pelo sentimento amplamente compartilhado de que Tarkovski é de fato um diretor ‘difícil’”<sup>34</sup> (JOHNSON e PETRIE, 1994, p. xiv). No caso específico do filme *Solaris*, afirmam que:

*Solaris* foi muito bem recebido na Grã-Bretanha, ganhando o prêmio anual BFI de melhor filme do ano, mas os críticos americanos (revisando-o, é claro, com base em uma versão dublada e mal cortada) tendiam a considerá-lo confuso e pretensioso<sup>35</sup> (JOHNSON e PETRIE, 1994, p. 101).

Os autores acrescentam outras críticas:

Jay Cocks, na *Time*, foi levemente desdenhoso, alegando que “os efeitos são escassos, a bebida sombria, a filosofia... espessa como uma nuvem de ozônio” (13 de dezembro de 1976: 100). Até mesmo a crítica relativamente simpática no *New York Times* comentou misteriosamente sobre a “pobreza visual” do filme (7 de outubro de 1976), embora uma crítica mais perspicaz de Jack Kroll na *Newsweek* o tenha aclamado como “um filme extraordinário de grande sensibilidade e poder lírico” e o tenha elogiado como “envolvente e gravemente belo”, observando que o planeta forneceu “um espelho cósmico gigante da consciência fraturada [dos cientistas]”<sup>36</sup> (JOHNSON e PETRIE, 1994, p. 101).

Uma visão recorrente sobre *Solaris* fazia dele uma crítica ao sistema comunista, colocando a narrativa como uma alegoria ao sistema ditatorial vigente. Ora, o tema nunca foi colocado pelo diretor russo, mesmo após ter se exilado na Itália. Outro ponto era o de que o filme consistiria em uma resposta a outro filme de ficção científica de grande sucesso, *2001*:

---

<sup>33</sup> Original: “Mr. Tarkovsky's science-fiction film, "Solyaris," was criticized a few years ago as being too arcane and whimsical for the average audience to understand”.

<sup>34</sup> Original: “It is not enough, however, to blame poor prints or hasty and inattentive reviewers for the widely shared feeling that Tarkovsky is indeed a ‘difficult’ director”.

<sup>35</sup> Original: “*Solaris* was quite well received in Britain, winning the annual BFI award for best film of the year, but American critics (reviewing it, of course, on the basis of a dubbed and badly cut print) tended to find it both confusing and pretentious”.

<sup>36</sup> Original: “Jay Cocks, in *Time*, was flippantly dismissive, claiming that ‘the effects are scanty, the dram gloomy, the philosophy... thick as a cloud of ozone.’ (December 13, 1976: 100). Even the relatively sympathetic review in the *New York Times* commented mysteriously on the film’s ‘visual poverty’ (October 7, 1976), though a more perceptive review by Jack Kroll in *Newsweek* acclaimed it as ‘an extraordinary film of great sensitivity and lyrical power’ and praised it as ‘engrossing and gravely beautiful’, noting that the planet provided ‘a giant cosmic mirror of [the scientists’] own fractured consciousness”.

*Uma Odisseia no Espaço* (1968), do diretor americano Stanley Kubrick. Essa crítica comparativa é esperada, pensando que trabalham com características do próprio gênero, mas o filme não era uma réplica soviética no bojo da corrida espacial entre os dois países. Porém, de fato, Johnson e Petrie afirmaram que, logo ao iniciar a produção de *Solaris*, mesmo com o acesso restrito a seleção de filmes apenas permitidas pelo governo da URSS, Tarkovski teve a oportunidade de assistir a *2001* em um festival de cinema, e sua percepção sobre ele era de uma obra estéril, não natural e que apenas mostrava o futuro humano como produto de conquistas tecnológicas. Enquanto isso, a direção de arte de *Solaris* integrava os elementos da terra na estação espacial: uma biblioteca elegante, corredores e quartos bagunçados, o que tornava a comparação totalmente pertinente.

A revista americana *Variety*, dotada do mesmo padrão de comunicação do *New York Times*, dirige críticas positivas ao filme em sua seção de entretenimento, espaço destinado à indicações de filmes. No entanto, não oferece comentários extensos, característica do próprio formato. Em uma publicação da revista em dezembro de 1971, sem autoria identificada, além da breve sinopse para dar um panorama geral da narrativa, consta uma breve análise que caracteriza o filme como lento (mas, nesse caso, sem um juízo de valor explícito). A matéria diz: “Andrei Tarkovski conta uma parábola estranha, lenta, mas absorvente sobre a vida e o amor sob o disfarce de um tema de ficção científica”<sup>37</sup>.

Há uma crítica específica à época do lançamento de *Solaris* de Tarkovski que se destaca das outras, principalmente em termos de profundidade da análise, o que pode ser explicado até pelo meio de comunicação especializado em que ela seu deu. Trata-se de uma análise de Timothy Hyman publicada na *Film Quarterly* em 1976, revista que combina estudos acadêmicos com jornalismo, produzindo artigos, críticas e entrevistas relacionadas às mídias e ao cinema até os dias atuais.

Hyman comenta sobre os adjetivos comumente atribuídos aos filmes de Tarkovski como difíceis, não o reconhecendo como divergente dos outros filmes de arte à sua época. Diz que “há aspectos destes filmes que são difíceis, mas estas dificuldades são comuns à maior parte do cinema europeu significativo da última década”<sup>38</sup> (HYMAN, 1976, p. 57). O autor também faz críticas à audiência que frequenta os cinemas em busca de obras mais facilmente digeríveis, como dos diretores que trabalham com esses tipos de obras: “penso que o fator comum na sua

---

<sup>37</sup> Original: “Andrei Tarkovsky spins a strange, slow but absorbing parable on life and love in the guise of a sci-fi theme”.

<sup>38</sup> Original: “There are aspects of [...] these films that are difficult, but these difficulties are common to most significant European cinema of the last decade”.

escolha pela ingenuidade ou mediocridade em preferência ao domínio artístico óbvio é a subjetividade perturbadora deste cinema recente, a sua interioridade aparentemente dissociada e fútil”<sup>39</sup> (HYMAN, 1976, p. 57).

A matéria é aberta com o comentário de que a audiência e a maior parte da crítica especializada que foi consumir o filme levaram consigo expectativas convencionais do próprio gênero fílmico ou como comumente comparado como a resposta russa de *2001: Uma Odisseia no Espaço*. E, por isso, é como se o filme nunca tivesse encontrado um público mais amplo que o merece. Ao evidenciar exemplos de planos do filme, Hyman tece elogios ao diretor ao seguir uma arte que coloca o conteúdo antes mesmo da forma. Ele finaliza:

“Sonho”, escreveu Jane Harrison, “é o mito do indivíduo; mito, o sonho do coletivo”. É a capacidade de Tarkovski de projetar, através das potencialidades únicas do cinema, uma visão muito interior, de tal forma que se torne uma declaração coletiva – um mito para toda a nossa sociedade – que faz com que *Solaris* possa demonstrar o filme ‘importante’ que seu diretor esperava<sup>40</sup> (HYMAN, 1976, p. 58).

Ao comparar o filme de Andrei Tarkovski com o de Steven Soderbergh, é possível não só ver diferenças na recepção representada pela crítica especializada, mas como as próprias características fílmicas dispostas são diferentes entre si. Por um lado, o filme de 1972 possui um tempo cíclico e distendido, contemplativo do mundano; por outro, o filme de 2002 é comprimido, extremamente fragmentado e está comprometido com um desenlace narrativo obediente às relações diretas de causa e efeito.

Ao pretender refilmar um dos grandes diretores do século XX, Soderbergh certamente buscava colar seu trabalho ao de uma obra consagrada, no interior de um processo mais abrangente, respaldado pelas duas indicações ao Oscar de melhor diretor por dois filmes distintos no ano anterior, feito extremamente raro. Ao propor uma refilmagem, o diretor americano propõe um diálogo com formas fílmicas chanceladas e elegantes, além de uma interlocução com seus pares tidos por mais astutos.

Embora uma comparação de números brutos não seja decisiva, a diferença orçamentária da versão americana de *Solaris* com a sua versão russa é colossal. Houve um investimento pesado na refilmagem, com um orçamento estimado em torno de 47.000.000 de dólares americanos, além da presença do aclamado ator George Clooney como o protagonista, Chris

---

<sup>39</sup> Original: “I think the common factor in their choice of naivete or mediocrity in preference to obvious artistic mastery is the disturbing subjectivity of this recent cinema, its apparently dissociated, futile inwardness.”

<sup>40</sup> Original: “‘Dream’, wrote Jane Harrison, ‘is the myth of the individual; myth, the dream of the collective.’ It is Tarkovsky’s ability to project, through cinema’s unique potentialities, a very inward vision, in such a way that it becomes a collective statement – a myth for our whole society – that makes *Solaris* likely to prove the ‘important’ film its director hoped for.”

Kelvin. O sistema industrial encabeçado por grandes estúdios no qual o filme foi produzido aposta frequentemente em atores com nomes conhecidos para filmes com orçamentos maiores, e arcam com os eventuais prejuízos de bilheteria, como foi o caso de *Solaris*, que teve o faturamento bruto mundial de cerca de 30.000.000 de dólares americanos.

Partindo para um comparativo de especificidade técnicas, além do orçamento milionário, uma grande diferença está na minutagem do longa, de 1 hora e 39 minutos de duração, redução contundente das 2 horas e 47 minutos da versão de Tarkovski. No *Solaris* de do diretor russo, no momento de uma das morte de Hari ao ingerir oxigênio líquido, Dr. Snaut pede a Kris: “não transforme um problema científico em uma história de amor comum”. E, em grande parte, foi isso que o Soderbergh acabou fazendo em sua versão, descartando as temáticas complexas que não tinham Chris e Rheyta como objeto central, e excluindo qualquer ação que não leva necessariamente o filme a seu clímax. Desse modo, um acontecimento necessariamente acarreta outro ou existe simplesmente para explicar a narrativa, um exemplo claro dessa causalidade são os *flashbacks* remetendo a momentos do passado que ajudem o espectador a compreender aspectos da vida do Chris e seu relacionamento com Rheyta.

Um dos grandes nomes mundiais no âmbito da crítica especializada é o crítico de cinema norte-americano Robert Ebert, que escreveu para o jornal *Chicago Sun-Times*, as análises frequenteente republicadas em outros periódicos mundo a fora, e posteriormente online, em seu blog. Ebert foi um dos poucos críticos que fez análises tanto do *Solaris* de Tarkovski quanto o de Soderbergh, tendo produzido 3 críticas distintas sobre os filmes, a primeira do *Solaris* de Tarkovski feita em dezembro de 1976, a segunda sobre o de Soderbergh após o lançamento do filme em novembro de 2022, mas logo em seguida, em janeiro de 2003, uma nova crítica na qual fez comparações sobre as duas versões filmicas.

Na crítica datada de 28 de dezembro de 1976, escrita para o *Chicago Sun-Times*, Ebert alude ao fato de o filme, em relação ao gênero de ficção científica, ser uma interessante exceção à regra, deixando de lado óperas espaciais e dispositivos tecnológicos e focando nas vidas e emoções dos personagens. O crítico menciona também um começo extremamente devagar que só se torna interessante com a chegada de Hari.

A garota, ou “convidada”, é uma criação de ficção científica verdadeiramente original. Ela não é um daqueles alienígenas disfarçados que pretendem conquistar a humanidade; na verdade, ela não se enquadra em nenhuma das categorias padrão de alienígenas que assumem a forma de homens. Mesmo sendo fabricada a partir de neutrinos, ela é a pessoa que parece ser. E o que é uma pessoa, afinal?

Para complicar ainda mais as coisas, a garota recebeu de Solaris livre-arbítrio e autoconhecimento (aqueles dois presentes mais onerosos de qualquer deus), e sabe que a pessoa em quem ela está “baseada” está morta<sup>41</sup> (EBERT, 2002).

Afirmando que Hari é tão real que ela sabe não ser real, Ebert elogia a execução da personagem e sua importância para deixar a narrativa mais atraente e misteriosa para os espectadores. Ao encontrar-se tão apaixonada pelo Kris como sua original, atormentada pela dúvida e inadequação da sua existência possibilitada pelo planeta que orbitam por meio da materialização das memórias do seu amado, mediante o seu suicídio, Hari traz à tona um aspecto extremamente importante nas obras de Tarkovski, a noção da humanidade no sacrifício. “A própria Hari incorpora a ideia, familiar em outras partes da obra de Tarkovski, de que o amor encontra sua expressão mais plena no sacrifício”<sup>42</sup> (JOHNSON e PETRIE, 1994, p. 103).

De acordo com o diretor russo, esse auto sacrifício seria necessário para que a arte transcendesse o aspecto individual, de modo que a arte continuaria a existir pela suas próprias regras, com seus sentidos próprios, e todo esse processo só seria factível se o artista, como criador, se entregasse à sua criação. Em *Solaris*, o sacrifício de Hari está em deixar de existir para libertar Kris da sua existência e culpa.

O homem moderno, porém, não quer fazer nenhum sacrifício, muito embora a verdadeira afirmação do eu só possa se expressar no sacrifício. Aos poucos, vamos nos esquecendo disso, e, inevitavelmente, perdemos ao mesmo tempo todo o sentido da nossa vocação humana (TARKOSVKI, 1998, p. 41).

Por fim, na crítica de 1976, Ebert conclui que “Solaris não é um filme de ação rápido; é um filme reflexivo, profundo e sensível que usa a liberdade da ficção científica para examinar a natureza humana. Começa devagar, mas quando você se envolve, ele cresce em você”<sup>43</sup> (EBERT, 1976). Embora constantemente retome a lentidão percebida por ele no filme do diretor russo, ao não deixar completamente claro se isso é um incômodo, Ebert parece apenas fazer um alerta às expectativas de seus leitores.

Já na crítica datada de 22 de novembro de 2002 sobre o *Solaris* do Soderbergh, além da apresentação de uma curta, mas detalhada sinopse do filme, ao referenciar o filme de Tarkovski,

---

<sup>41</sup> Original: “The girl, or ‘guest’, is a truly original science-fiction creation. She isn’t one of those aliens in disguise who are out to conquer mankind; in fact, she doesn’t fit into any of the standard categories of aliens who take the shape of men. Even though she’s manufactured from neutrinos, she is the person she appears to be. And what’s a person, anyway?”

To complicate things further, the girl has been provided by Solaris with free will and self-knowledge (those two most burdensome gifts from any god), and knows that the person she’s “based” on is dead.

<sup>42</sup> Original: “Hari herself embodies the idea, familiar elsewhere in Tarkovsky’s work, that love finds its fullest expression in sacrifice”.

<sup>43</sup> Original: ““Solaris’ isn’t a fast-moving action picture; it’s a thoughtful, deep, sensitive movie that uses the freedom of science-fiction to examine human nature. It starts slow, but once you get involved, it grows on you.”

Ebert acrescenta que “agora Steven Soderbergh o recontou no tipo de filme inteligente que faz as pessoas discutirem o assunto ao sair do cinema”<sup>44</sup> (EBERT, 2002). Ele tece elogios à maneira de o diretor americano produzir um filme no interior da indústria do entretenimento, ao colocar “em uma época em que muitos filmes americanos bombeiam todas as emoções fugitivas para um ataque retumbante ao público, “Solaris” de Soderbergh é calmo e introspectivo”<sup>45</sup> (EBERT, 2002). O crítico também faz um comparativo de percepção com a versão de 1972:

Quando vi o filme original de Tarkovski, senti-me absorto nele, como se fosse uma esponja. Foi lento, misterioso, confuso e nunca esqueci. A versão de Soderbergh é mais limpa e simples, mais facilmente legível, mas presta total atenção às ideias e não faz concessões. Tarkovski era um gênio, mas exigia grande paciência de seu público enquanto marchava pesadamente em direção a seus objetivos. A versão de Soderbergh é como a mesma história liberta do peso da solenidade de Tarkovski. E evoca uma das emoções mais raras do cinema, o arrependimento irônico<sup>46</sup> (EBERT, 2002).

Ainda há mais uma crítica feita por Ebert, que não só compara de maneira mais direta ambas as obras, mas retoma as duas de forma diferente das críticas feitas anteriormente. A análise feita em 19 de janeiro de 2003 é mais profunda e detalhada, e parece ter uma nova visão sobre o enaltecimento pregado anteriormente por ele próprio em relação à versão de Soderbergh. Ele destaca a recepção negativa que o filme teve, tanto de outros críticos especializados, como do público:

A versão de Soderbergh de 2002 foi um bom filme, atento à visão e às ideias de Tarkovski, mas muito mais curto (99 minutos *versus* 165 minutos). Seu tempo de execução mais curto não impediu que o público o rejeitasse decisivamente; havia uma lacuna enorme entre as críticas esmagadoramente favoráveis e os membros do público que disseram em pesquisas de saída do cinema que o odiavam. O problema, obviamente, era que o filme chamou o público errado, atraindo pessoas que estavam procurando um filme de ficção científica de George Clooney, não uma meditação filosófica, e não tinham conhecimento ou interesse por Tarkovski. Se eles acharam os ritmos inteligentes e sedutores de Soderbergh chatos, teriam ficado catatônicos após a versão de Tarkovski<sup>47</sup> (EBERT, 2003).

---

<sup>44</sup> Original: “Now Steven Soderbergh has retold it in the kind of smart film that has people arguing about it on their way out of the theater”.

<sup>45</sup> Original: “At a time when many American movies pump up every fugitive emotion into a clanging assault on the audience, Soderbergh's "Solaris" is quiet and introspective”.

<sup>46</sup> Original: “When I saw Tarkovsky's original film, I felt absorbed in it, as if it were a sponge. It was slow, mysterious, confusing, and I have never forgotten it. Soderbergh's version is more clean and spare, more easily readable, but it pays full attention to the ideas and doesn't compromise. Tarkovsky was a genius, but one who demanded great patience from his audience as he ponderously marched toward his goals. The Soderbergh version is like the same story freed from the weight of Tarkovsky's solemnity. And it evokes one of the rarest of movie emotions, ironic regret”.

<sup>47</sup> Original: “The 2002 Soderbergh version was a good film, attentive to the vision and ideas of Tarkovsky, but much shorter (99 minutes to 165 minutes). Its shorter running time did not prevent audiences from rejecting it decisively; there was an enormous gap between the overwhelmingly favorable reviews and audience members who said in exit surveys that they hated it. The problem obviously was that the film attracted the wrong audience, drawing people who were seeking a George Clooney science fiction film, not a philosophical meditation, and had

Embora a duração da versão do Tarkovski permaneça como um fator destacado pelo crítico, que acredita que o filme poderia beneficiar-se por cortes na sua narrativa, Ebert considerava que Tarkovski havia tentado conscientemente criar uma arte que fosse grande e profunda, se apegando a uma visão romântica do indivíduo capaz de transformar a realidade por meio de sua própria força espiritual e filosófica. E, de fato, foi isso que ele tentou expressar e evidenciar em *Esculpir o tempo*:

Os filmes do diretor russo Andrei Tarkovski parecem mais ambientes do que entretenimento. Costuma-se dizer que são longos demais, mas isso não é o principal: ele usa o comprimento e a profundidade para nos desacelerar, para nos afastar da velocidade de nossas vidas, para entrar em uma zona de devaneio e meditação. Quando ele permite que uma sequência continue por um período que parece irracional, temos uma escolha. Podemos ficar entediados ou podemos usar o interlúdio como uma oportunidade para consolidar o que aconteceu antes e processá-lo em termos de nossas próprias reflexões<sup>48</sup> (EBERT, 2003).

Outra menção que o crítico americano também faz é um dos pontos mais comumente comentado nas outras críticas e análises feitas a *Solaris*, que é compará-lo ao filme de Kubrick, 2001:

Ambos os filmes envolvem viagens espaciais humanas e encontros com uma inteligência alienígena em transformação, que cria lugares (“2001”) ou pessoas (“Solaris”) a partir de pistas aparentemente obtidas pela leitura de mentes. Mas o filme de Kubrick é exterior, traçando o próximo passo do homem no universo, enquanto o filme de Tarkovski é interior, perguntando sobre a natureza e a realidade da personalidade humana<sup>49</sup> (EBERT, 2003).

Por fim, através de críticas especializadas referentes a ambas as versões de *Solaris*, é possível perceber as diferentes recepções em temporalidades diversas, as quais, por meio dos seus elementos enfatizados ou excluídos, permitem experiências temporais distintas. Apesar de os críticos frequentemente colocarem o filme de Tarkovski como tanto possuindo um ritmo lento quanto como contendo uma grande duração, ele é um convite do próprio diretor para os seus espectadores terem uma experiência reflexiva, como exposto em *Esculpir o tempo*.

---

no knowledge or interest in Tarkovsky. If they thought Soderbergh's smart, seductive rhythms were boring, they would have been catatonic after the Tarkovsky version”.

<sup>48</sup> Original: “The films of Russian director Andrei Tarkovsky are more like environments than entertainments. It's often said they're too long, but that's missing the point: He uses length and depth to slow us down, to edge us out of the velocity of our lives, to enter a zone of reverie and meditation. When he allows a sequence to continue for what seems like an unreasonable length, we have a choice. We can be bored, or we can use the interlude as an opportunity to consolidate what has gone before, and process it in terms of our own reflections”.

<sup>49</sup> Original: “Both films involve human space journeys and encounters with a transforming alien intelligence, which creates places (“2001”) or people (“Solaris”) from clues apparently obtained by reading minds. But Kubrick's film is outward, charting man's next step in the universe, while Tarkovsky's is inward, asking about the nature and reality of the human personality”.

Embora converse e tente apoiar-se em diretores e obras chanceladas, a versão de Soderbergh, mesmo podendo ser percebida como apressada, principalmente dada a quantidade excessiva de exclusão das temáticas que vão além do núcleo narrativo envolvendo Kris e Rhea, não se encaixa completamente no padrão hollywoodiano de cinema, voltado quase que por completo para o entretenimento do espectador. Ele não é, por inteiro, condizente com a versão de Tarkovski, justamente por ter descartado os momentos contemplativos do diretor russo, mas a justaposição das duas obras fílmicas e suas análises permitem vislumbrar como a observação pessoal, a força social da crítica e uma experiência social do tempo comandam a experiência fílmica.

## FILMOGRAFIA COMPLETA DE TARKOVSKI

Os Assassinos – 1956 (curta-metragem)

Hoje não haverá saída livre – 1959 (curta-metragem)

O Rolo compressor e o violino – 1960 (média-metragem)

A Infância de Ivan – 1962 (longa-metragem)

Andrei Rublev – 1966 (longa-metragem)

Solaris – 1972 (longa-metragem)

O Espelho – 1974 (longa-metragem)

Stalker – 1979 (longa-metragem)

Nostalgia – 1983 (longa-metragem)

Tempo de Viagem – 1983 (documentário)

O Sacrifício – 1986 (longa-metragem)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTMAN, Eliska. Olhares da recepção, a crítica cinematográfica em dois tempo. **Caderno CRH**, v. 21, n. 54, p. 611-622, Ser./Dez. 2008.

BAZIN, André. **O que é cinema?** Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

CANBY, Vincent. ‘Nostalgia,’ in Italian. **The New York Times**, Nova Iorque, 05 out. 1983, seção C, p. 23. Acesso em: 4 jun. 2024.

BIRD, Robert. **Andrei Tarkovsky: elements of cinema**. London: Reaktion Books, 2008.

CARVALHO, Diogo. Película Vermelha. Da revolução a desestalinização. **Revista de História**: Universidade Federal da Bahia. v. 1, n. 1, 01 jun. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rhufba/article/view/26633>. Acesso em: 28 abril. 2024.

CASADEI, Eliza Bacheга. Memória, Duração e Pulsão em Tarkovsky e Soderbergh: Em Torno do Filme Solaris. **Revista Novos Olhares**, [s. l.], v. 1, n. 10, 30 jun. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/51447>. Acesso em: 19 fev. 2024.

CLARITY, James F. New Film Stirs Soviet Audience: ‘Mirror’ by Tarkovsky Is Unorthodox and Popular. **The New York Times**, Nova Iorque, 13 abril. 1975, p. 58. Acesso em: 4 jun. 2024.

- COMIM, Daniela Oliveira. **Expressões do tempo no cinema: uma análise comparativa entre os filmes *Solaris* (1972 e 2002).** Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/194621>. Acesso em: 24 abril. 2024.
- EBERT, Robert. *Solaris*. **Robert Ebert**, 1976. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/solaris-1976>. Acesso em: 16 mar. 2024.
- EBERT, Robert. *Solaris*. **Robert Ebert**, 2002. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/solaris-2002>. Acesso em: 16 mar. 2024.
- EBERT, Robert. *Solaris*. **Robert Ebert**, 2003. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-solaris-1972>. Acesso em: 16 mar. 2024.
- GILLESPIE, David. **Russia and the West in the films of Andrey Tarkovsky**. *New Zealand Slavonic Journal*, [s. l.], 1993. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40921464>. Acesso em: 14 out. 2019.
- HYMAN, Timothy. *Solaris*. **Film Quarterly**, Oakland, Califórnia, v. 29. n. 3, p. 54-58, 1976. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1211715>. Acesso em: 14 jun. 2024.
- JOHNSON, Vida T. and PETRIE, Graham. **The Films of Andrei Tarkovsky – A Visual Fugue**. Indianápolis: Indiana University Press, 1994.
- KORNIS, Mônica Almeida. **História e cinema: um debate metodológico**. *Estudos Históricos*, [s. l.], v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1940/1079>. Acesso em: 27 set. 2019.
- MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Trad. Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.
- MILANEZI, Daniel Tabarani Santos. **Espelhos do tempo: política no cinema de Tarkovsky**. 2015. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, [S. l.], 2015. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/3636/1/Daniel%20Tabarani%20Santos%20Milanezi.pdf>. Acesso em: 6 mar. 2024.
- MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.
- OLIVEIRA, L. **Cinema e História**. *Comunicação & Informação*, Goiânia, Goiás, v. 5, n. 1/2, p. 131–137, 2013. DOI: 10.5216/c&i.v5i1/2.24177. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/ci/article/view/24177>. Acesso em: 18 fev. 2024.
- RUIZ Raul. *Poética del cine*. Santiago: Editorial Sudamericana Chilena, 2000.
- SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. **Continuidade e reinvenção da tradição: Tarkovski e seu tempo**. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23., 2005,

Londrina. Anais do XXIII Simpósio Nacional de História – História: guerra e paz. Londrina: ANPUH, 2005.

SNYDER, Blake. **Save the Cat!:** The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need. Michigan: 2005

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo.** Trad. Jefferson Luiz. 2 Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TARKOVSKI, Andrei. **Time within time:** The Diaries 1970-1986. Trad. Kitty Hunter-Blair. Londres: Faber & Faber, 1994.

VARIETY. Solyaris. 31 de dez. 1971. Acesso em: 9 jul. 2024.

## DECLARAÇÃO DE AUTENTICIDADE

Eu, Alice Maria Alves Amorim, declaro para todos os efeitos que o trabalho de conclusão de curso intitulado “**Esculpindo o tempo:** impressões do tempo no filme Solaris” foi integralmente por mim redigido, e que assinalei devidamente todas as referências a textos, ideias e interpretações de outros autores. Declaro ainda que o trabalho nunca foi apresentado a outro departamento e/ou universidade para fins de obtenção de grau acadêmico.

Brasília, 3 de setembro de 2024.

  
Alice Maria Álvés Amorim