

ANTONIO DANTE RODRIGUES ACOSTA

NOSTALGIA E MEMÓRIA EM ANDREI
TARKOVSKI

Universidade Federal de Minas Gerais

Escola de Belas Artes

Mestrado em Artes

2012

ANTONIO DANTE RODRIGUES ACOSTA

NOSTALGIA E MEMÓRIA EM ANDREI TARKOVSKI

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Maria do Céu Diel.

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes /UFMG

2012

Banca examinadora

Prof. Dr. Milton José de Almeida

Prof. Dr. Marco Scarassati

Prof^a. Dr^a. Maria do Céu Diel (Orientadora)

Para Antonio e Jacira

Agradecimentos

Antonio e Jacira, meu pai e minha mãe. Por terem me dado incondicional apoio nesta empreitada. Por serem as melhores pessoas que já conheci. Por todo o amor que me ensinaram a doar e a receber.

Inajá Neckel, com quem divido os mesmos princípios norteadores como artista. Que me ensinou, sobretudo, a ouvir – para descobrir minha própria voz.

Tetê Barachini, minha orientadora na graduação. A quem devo o início de tudo que me moveu até o presente momento. Pela amizade, acima de tudo.

Maria do Céu, minha orientadora neste trabalho. Por possibilitar-me a descoberta de uma infinidade de belezas. Pela generosidade que possui e que inspira a mim e a tantos outros.

Agradeço ao pássaro pousado no meu ombro. Por me mostrar o quão repleto de sentido pode ser cada momento vivido nesta vida.

*Quando o homem nasce, é fraco e flexível
quando morre, é impassível e duro.
Quando uma árvore cresce, é tenra e flexível
quando se torna seca e dura, ela morre.
A dureza e a força são atributos da morte
flexibilidade e a fraqueza são a frescura do ser.
Por isso, quem endurece, nunca vencerá.¹*

¹ Trecho de *Stalker*, 1979.

Resumo

O presente texto desenvolve-se a partir de fragmentos do percurso de vida de Gorchakov, o personagem estrangeiro do filme intitulado *Nostalgia* (1983), de Andrei Tarkovski. Tais fragmentos possibilitaram-me a elaboração de pequenos percursos escritos sobre o tempo e a memória, acompanhados de perto pelos textos de Frances Yates sobre a *Arte da Memória*, bem como pelos escritos do próprio Tarkovski sobre a arte de *Esculpir o Tempo*.

Esta dissertação é, mais do que tudo, fruto da profunda admiração que cultivo pela obra cinematográfica deste artista russo e sua poética sobre a fé na transformação do homem. Daí provém grande parcela de meu arrebatamento com relação às suas imagens, e no modo como estas agem em meu espírito como força de inspiração.

Palavras-chave: Paisagem, Andrei Tarkovski, Arte da Memória.

Abstract

The following study is developed considering fragments of the life course of Gorchakov, the foreign character of Andrei Tarkovski's movie *Nostalgia* (1983). Such fragments allowed me to draw up short journeys addressing time and memory, closely followed by Frances Yates' wording on the *Art of Memory*, as well as the writings of Tarkovsky himself about the *Sculpting in Time*.

This dissertation is, above anything else, the result of a deep admiration for the film work of this Russian artist, as well as for his poetry about faith in the transformation of the man. This admiration derives a large portion of my rapture in relation to Tarkovsky's images, and in the way these act in my mind as a force of inspiration.

Keywords: Landscape, Andrei Tarkovski, Art of Memory.

Lista de Imagens

TARKOVSKI <i>Tempo de Viagem</i> , 1983. 00:07:53h e 00:08:25h.....	13
TARKOVSKI <i>Nostalgia</i> , 1983. 00:05:13h.....	14
TARKOVSKI <i>Nostalgia</i> , 1983. 00:12:30h até 00:13:52h.....	16
TARKOVSKI <i>Nostalgia</i> , 1983. 00:25:54h.....	21
TARKOVSKI <i>Nostalgia</i> , 1983. 00:47:30h e 00:47:38h.....	29
TARKOVSKI <i>Nostalgia</i> , 1983. 00:31:10h.....	34
TARKOVSKI <i>Nostalgia</i> , 1983. 00:31:45h.....	35
TARKOVSKI <i>Nostalgia</i> , 1983. 00:31:58h.....	35
TARKOVSKI <i>Nostalgia</i> , 1983. 01:01:50h.....	39
TARKOVSKI, <i>Nostalgia</i> , 1983. 01:20:42h.....	42
TARKOVSKI, <i>Nostalgia</i> , 1983. 01:21:40h.....	43
TARKOVSKI, <i>Solaris</i> , 1972. 00:03:58h e 00:04:15h.....	45
TARKOVSKI, <i>Solaris</i> , 1972. 00:05:47h.....	46
TARKOVSKI, <i>O Espelho</i> , 1974. 00:17:18h.....	48
TARKOVSKI, <i>O Espelho</i> , 1974. 00:17:46h e 00:18:00h.....	49
TARKOVSKI, <i>Nostalgia</i> , 1983. 01:34:25.....	55
TARKOVSKI, <i>Nostalgia</i> , 1983. 01:34:35.....	56
TARKOVSKI, <i>Nostalgia</i> , 1983. 01:58:24 a 02:02:00 h.....	59
TARKOVSKI, <i>Nostalgia</i> , 1983. 01:20:42 h (primeiro fotograma) e 02:02:28 a 02:05:11 h (fotogramas restantes).....	62

Sumário

Apresentação.....	10
1.....	14
2.....	17
3.....	19
4.....	21
5.....	23
6.....	25
7.....	27
8.....	31
9.....	34
10.....	38
11.....	41
12.....	44
13.....	52
14.....	53
15.....	57
16.....	61
Encerramento.....	63
Referências.....	66

Apresentação

Nostalgia, de 1983, foi o primeiro filme que Andrei Tarkovski realizou fora da União Soviética. O longa-metragem foi financiado conjuntamente pela RAI, *Radiotelevisione Italiana* e pelo *Sovinfilm*, estúdio soviético. A princípio, o filme se chamaria *Viagem à Itália*; era um roteiro destinado à própria emissora da RAI, e Tarkovski iniciou juntamente com Tonino Guerra (poeta e escritor italiano), em meados de 1976, a escritura do mesmo. Porém, devido a uma série de percalços, as filmagens iniciariam somente no início de 1982, quando o contrato entre os dois países finalmente foi assinado. Tarkovski partiu rumo à Itália, logo depois seguido pela esposa Larissa. O filho do casal, então com 12 anos de idade, foi impedido de sair da União Soviética.

Antes disso, em 1979, Tarkovski conseguiu permissão para ir à Itália concluir o roteiro junto com Guerra, e foi neste momento que aconteceu a mudança do título do roteiro, de *Viagem à Itália* para *Nostalgia*.² Nessa ocasião, juntamente com Tonino, buscou locações para as filmagens do longa-metragem. Documentaram a viagem em película, e este material constituiu, posteriormente, o documentário *Tempo di Viaggio*, também produzido pela RAI no ano de 1983.

O documentário é uma notável fonte de informações sobre as impressões de Tarkovski sobre a Itália: enquanto busca as locações que deseja, mostra-se por vezes impaciente e desgostoso por encontrar somente locais preenchidos de iluminação, vivacidade e exuberância, que melhor se destinariam às fotografias impressas em cartões postais do que nas ambiências as quais desejava em seu filme. “É mais um lugar de férias, um lugar de descanso, para turistas”³, diz Andrei ao referir-se a uma visita que fez, juntamente com Tonino, à costa sul da Itália. Em outro momento, Tonino pergunta à Tarkovski o que está lhe deixando angustiado, ao

² JALLAGEAS, Neide. *Estratégias de construção no cinema de Andriêi Tarkovski – a perspectiva inversa como procedimento*. 2007, 268 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 146.

³ TARKOVSKI, *Tempo di Viaggio*, 1983. 00:07:49 h.

que este lhe responde: “Sempre viajamos a este tipo de lugares ‘turísticos’. Ainda não vi o lugar onde nosso personagem pudesse viver.”⁴

A partir destes comentários, já é possível perceber a característica norteadora do cinema que Tarkovski ansiava realizar. Nada deveria soar artificial, ou mesmo parecer com os clichês cinematográficos que insistem em tentar nos ensinar o modo como devemos encarar a realidade. “No que me diz respeito, só admito um cinema que esteja o mais próximo possível da vida - ainda que, em certos momentos, sejamos incapazes de ver o quanto a vida realmente é bela”⁵, diz Tarkovski. E continua:

Freqüentemente, o próprio diretor está tão decidido a ser grandioso que perde todo e qualquer senso de medida e ignora o verdadeiro significado de uma ação humana, transformando-a num receptáculo para a idéia que ele deseja enfatizar. É precioso, porém, observar a vida com os próprios olhos, sem se deixar levar pelas banalidades de uma simulação vazia que vise apenas o representar pelo representar e a expressividade na tela.⁶

*

Mesmo tendo que restringir a um único filme a redação do texto final referente a esta pesquisa, considero de extrema importância esclarecer que o percurso artístico completo do cinema de Tarkovski se faz presente ao longo de todo o texto. E isso se deve principalmente ao fato de que seu trabalho, seu pensamento artístico, manteve a coerência do início ao fim – coerência com seu modo de pensar e fazer arte. E, sobretudo, pelo fato de Tarkovski ter tido sempre a consciência de que não há nada de mais valioso, mais importante e único do que acreditar na força da imagem:

⁴ *Ibidem*, 00:29:45 h.

⁵ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 20.

⁶ *Ibidem*, p. 45.

O artista revela-nos seu universo e força-nos a acreditar nele ou a rejeitá-lo como irrelevante e incapaz de nos convencer. Ao criar uma imagem ele subordina seu próprio pensamento, que se torna insignificante diante daquela imagem do mundo emocionalmente percebida, que lhe surgiu como uma revelação. Pois, afinal, o mundo é efêmero, ao passo que a imagem é absoluta.⁷

As linhas que compõem o corpo desta dissertação referem-se a uma busca. Gorchakov, o personagem central da história, está na Itália à procura de informações sobre Pavel Sosnóvski, compositor russo que lá viveu durante muito tempo, no século XVIII. Gorchakov é poeta, e possui a missão de escrever o libreto de uma ópera sobre o compositor russo. Porém, há algo de que o poeta não sabe. A terra estrangeira lhe despertará uma avalanche de sentimentos que lhe apontarão questões cada vez mais difíceis de serem compreendidas, até começar a encontrar, ao longo da sua jornada, elementos que o farão entrar em profunda reminiscência. Pessoas, locais, ocasiões, paisagens... Memória.

Gorchakov é o personagem que conduz meu percurso escrito relacionado ao longa-metragem que empresta o título a este trabalho. *Nostalgia* e sua evocação poética sobre a memória e o tempo, e Andrei Tarkovski e seu pensamento sobre arte, serão meus companheiros ao longo dos textos que aqui se iniciam.

⁷ *Ibidem*, p. 45.



TARKOVSKI *Tempo de Viagem*, 1983. 00:07:53 h e 00:08:25 h.

1

Gorchakov encontra-se em terras estranhas. Desce do veículo onde está; tudo à sua volta encontra-se sob uma névoa densa, repleta de algo que lhe foge ao entendimento. Embora seu objetivo em país estrangeiro seja claro, a névoa que lhe circunda permite-nos suspeitar de um segundo percurso, de outra natureza, ao qual Gorchakov se defrontará. A pesquisa sobre o músico russo apenas iniciará este processo, complexo e intenso, que se entrevê entre as ínfimas brechas de névoa. A mesma névoa que tira a clareza da vista, anunciando que a limpidez das idéias e dos sentimentos não existe em abundância dentro de quem efetua uma busca profunda em si mesmo.



TARKOVSKI *Nostalgia*, 1983. 00:05:13 h

O ambiente é destituído de cores fortes e contrastantes. Está imerso no eterno nevoeiro, que lhe cobre de peso. A atmosfera é de uma Itália que não é percebida pelos turistas, pessoas que lá estão para confirmar a existência real das paisagens dos cartões postais. O nosso personagem está envolto por uma atmosfera que se assimila, visualmente, ao seu estado de espírito. Ou talvez seja apenas a coloração que ele mesmo, ali estrangeiro e infeliz com tal fato, oferece às coisas que lhe cercam. O cheiro acre da névoa lhe preenche o corpo e carrega ainda mais o seu espírito com o extremo oposto da leveza.

Chega ao hotel onde passará alguns dias. Enquanto aguarda que os procedimentos normais de hospedagem sejam realizados, a tradutora que lhe acompanha no país, Eugênia, lê um poema de Arseni Tarkovski.

Depois de ouvir o poema, questiona-se: qual a possibilidade da tradução da poesia? Seria impossível traduzir a sensação a um texto escrito, mais ainda em outra língua. É como se a língua ditasse segundo suas regras e ordens, a melhor forma de se executar no papel a sentença ditada pela razão cruzada aos sentimentos. Ao traduzir pela segunda vez, a primeira tradução, já engessada pelas palavras, se perderia por completo, reflete Gorchakov.

A impossibilidade de entender os lugares dos outros por neles não haver experienciado a existência física, a formação da história particular do indivíduo, a raiz, a memória. Quem há de ter visto sua casa de campo na Rússia, debaixo do sol cuja incidência específica da luz conhece desde que nasceu, quem a terá visto como ele? A primeira lembrança de Gorchakov acontece aí, quando em reminiscência recolhe uma pena de pássaro do chão, diante de sua casa de campo russa, banhada pelo sol. Ninguém poderia traduzir as imagens que ele próprio, e só ele, carrega em seu corpo. O corpo inteiro como depositário de memórias.



TARKOVSKI *Nostalgia*, 1983. 00:12:30 h até 00:13:52 h

2

Tarkovski foi para Itália em 1982, definitivamente. Há muito já passava por problemas para filmar na Rússia, e boa parte disso adivinha do próprio público de cinema que via seus filmes, e julgava não lhes compreender. Mas não era só isso.

O sistema de criação em cinema do qual Tarkovski participou acontecia da seguinte forma: para que pudesse ser realizado, o filme precisaria ser obrigatoriamente aprovado por um estúdio de produção, e a Rússia possuía, em Moscou, o estúdio denominado Mosfilm (aonde Tarkovski viria a realizar cinco de seus sete longas-metragens). Depois de diplomado e de ter recebido o título de “diretor de cinema”, Tarkovski, assim como todos os seus colegas, deveria enviar uma proposta contendo a sinopse do filme que pretendia realizar, para uma das Unidades de Produção – a Mosfilm possuía seis dela. Só depois de aceita pela comissão reservada a esse fim, o roteiro poderia ser redigido, e novamente enviado à Unidade de Produção, que logo após aprová-lo, o enviaria ao diretor do Estúdio, ao seu diretor artístico e ao Goskino⁸.

Somente depois de todas estas etapas, o cineasta poderia então iniciar a realização de seu filme, ainda sob acompanhamento do diretor artístico do Estúdio. Depois de concluído, era enviado pelo Estúdio ao Goskino para a deliberação classificatória que decidiria seus circuitos de distribuição. Eram decididas, mediante votação, quantas cópias seriam feitas do filme e em quais salas seriam projetadas, e o pagamento do cineasta era feito de acordo com o tamanho do filme (em metros de película) e nada mais, visto que a Mosfilm detinha os direitos mundiais sobre todas as realizações dos cineastas soviéticos.⁹

Foi neste contexto de extremo e rígido controle que Andrei iniciou e deu continuidade por longo tempo à realização de seu trabalho. “Um homem bastante

⁸ Comitê de Estado para o cinema. Fundado em 1922, administrava todas as atividades ligadas à indústria do cinema. Desde essa época, o cinema na URSS não estava mais vinculado ao Ministério da Cultura, mas possuía uma estrutura independente e com autoridade de equivalência política ao ministério. Todas as decisões da Goskino eram controladas pela KGB (Comitê Central de Segurança, principal agência de serviços secretos de informação e segurança da antiga URSS, que existiu de 13 de março de 1954 a 6 de novembro de 1991) e pelo Departamento de Cultura do Comitê Central do Partido Comunista.

⁹ As informações sobre o processo de realização cinematográfica na URSS, citadas neste parágrafo e no anterior foram extraídas da tese de doutorado de Neide Jallageas. A referência é: JALLAGEAS, Neide. *Estratégias de construção no cinema de Andriêi Tarkóvski – a perspectiva inversa como procedimento*. 2007, 268 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 112-113.

jovem, com um bigode, muito nervoso, e muito observador”¹⁰, declara Nikolai Burluyayev, que com cerca de 20 anos de idade, atuou no primeiro longa-metragem de Tarkovski, *A Infância de Ivan*, de 1962, no papel do capitão Kholin.

Tarkovski acreditava que o essencial do cinema, o essencial para a formação de qualquer composição plástica, seria a veracidade, a realidade existente no modo como as imagens se apresentam. Assim, seu trajeto como artista sempre focou numa busca infinita pelo verossímil, pela essência da vida preenchendo cada tomada, cada associação poética disponibilizada ao público, para que este o transformasse, e compartilhasse com o diretor a riqueza de ver nascer uma imagem. O público, porém, diversas vezes serviu como argumento para que as autoridades que supervisionavam seu trabalho interviessem no mesmo; estas alegavam que seu enredo, suas imagens e por vezes a falta de linearidade narrativa em seu trabalho atrapalharia o entendimento do filme, e assim, não despertaria o interesse do público.

A Infância de Ivan, mesmo sendo agraciado com a premiação máxima do Festival de Veneza, foi um de seus filmes que sofreu várias críticas – de acordo com Tarkovski, levianas e superficiais. As seqüências oníricas, em que o garoto Ivan rememora fragmentos de sua vida antes dos malefícios da guerra, dentre outras situações, foram as mais incompreendidas. Algumas críticas acusavam o filme de ser simbolista, além de outras denominações. Tais acusações originaram-se justamente na incompreensão destes críticos com relação ao modo de Andrei criar imagens que falem de sonhos, por exemplo, sem precisar recorrer aos recursos enfadonhos, repetitivos, convencionais e repletos de clichês, aos quais o público foi acostumado pela produção de cinema em geral.

Ao recusar este modo de criação de imagens, que o próprio Andrei cita como saturados de “antiquados truques cinematográficos”¹¹, ele acaba por depositar a fé de sua concepção das imagens artísticas buscando suas próprias memórias, coisas vistas que lhe ativaram sensações e o preencheram de vida.

¹⁰ Entrevista de Nikolai Burluyayev, DOSSIÊ Tarkovski (*Infância de Ivan*). Volume I. 00:01:33 h.

¹¹ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 31.

3

Para falar de memória, considero pertinente falar sobre sua origem como uma arte, a *arte da memória*. Seu nascimento é creditado à Simônides de Ceos (556-468 a.C.), ao qual Cícero nos apresenta em seu *De Oratore*.

Cícero conta que durante um banquete oferecido por um nobre da Tessália, Simônides de Ceos, poeta, entoou um poema em homenagem ao seu anfitrião. Além deste, o poema homenageava dois deuses gêmeos, Castor e Pólux. O nobre que oferecia o banquete, chamado Scopas, desagradou-se com o fato e pediu para que o poeta cobrasse metade do valor do poema dos deuses aos quais dedicou metade das honras. Mais tarde, Simônides foi avisado de que dois homens desejavam falar-lhe do lado de fora; foi ao encontro dos mesmos e não encontrou ninguém. Ao retornar, o teto que cobria o espaço do banquete havia desabado e matado todos os que lá estavam. O acidente trágico desfigurou os cadáveres, o que impossibilitou seu reconhecimento pelos parentes. Graças a Simônides, que guardou na memória os lugares onde cada pessoa havia sentado, puderam saber quais eram seus mortos. Daí a importância atribuída, ao longo do percurso da arte da memória, dos *lugares* e das *imagens* neles depositadas.

Cícero nos conta esta história no livro onde indica a memória como uma das cinco partes que compõem a retórica. E a chamada *arte da memória* trilhou um longo percurso dentro da tradição européia, sempre ligada originalmente ao fato de pertencer à arte da retórica. Além de Cícero, temos mais duas fontes clássicas de descrição da mnemônica como parte componente da retórica, e são elas: *Ad Herennium*, de autor desconhecido (embora por muito tempo tendo sido creditada a Cícero), e *Instituto Oratoria*, de Quintiliano.

O que nos cabe no momento é apreender os princípios gerais que nortearam essa arte clássica da memória, a mnemônica como uma das partes da retórica. Tais princípios se baseiam em *lugares* e *imagens*. Segundo Yates¹², Quintiliano nos daria a melhor descrição do processo. Primeiro, dever-se-ia criar uma série de *loci*, ou seja, lugares, na memória. O tipo mais comum destes lugares seria o do tipo arquitetônico, e Quintiliano recomenda que tais lugares arquitetônicos devem ser

¹² YATES, Frances Amelia. A arte da memória. Tradução de Flavia Bancher. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, p. 19.

criados a partir da lembrança de uma construção o mais ampla possível, repleto de espaços menores, divididos. É importante que tais lugares se fixem firmemente na memória, e em ordem, pois lá serão depositadas as imagens, formadas a partir do que queremos lembrar. Assim, logo depositadas as imagens nos respectivos lugares, ordenadamente, ter-se-ia uma série de locais a serem percorridos em seqüência, os quais nos dariam as imagens que pontuariam a ordem do discurso a ser lembrado. Estes são os principais enunciados da chamada *memória artificial*, à qual voltaremos mais adiante.

4

A sensação de estar em um lugar que não lhe pertence. Estar deslocado do lugar que possui todas as imagens de sua memória. Sua mulher, seus filhos, seu cachorro. Estar deslocado da sua terra seria a ilustração do sentimento de não pertencimento? Talvez a ilustração de uma vida deslocada por não haver conhecimento de algo maior, que lhe torne forte. Por falta de verdade, falta de fé.

A janela do quarto de Gorchakov dá para uma parede. Impede a vista daquilo que se encontra distante, lhe bate no rosto. Por ela só pode enxergar a água da chuva, que escorre barulhenta pela textura do cimento. Predominância do cinza. Há uma cama ampla dentro de seu quarto, porém ínfima se comparada ao gigantismo do vazio que toma conta do espaço entre as paredes. Há uma porta que dá para um lavatório, onde há uma cadeira e um espelho circular. A luz que emana deste pequeno cômodo é diferente, embora contenha a mesma palidez, a mesma coloração, mudando apenas algum nível de intensidade.



TARKOVSKI *Nostalgia*, 1983. 00:25:54 h

*Lembra de quando me senti doente, e fui ao quarto 38 para descansar? Durante uma hora. Este quarto me deixou pasmo, posto que a janela não dava para a rua. Não via nenhuma paisagem. Era um poço, um pequeno poço com uma luz tênue. O interior era escuro, sempre estava escuro neste quarto. Era um lugar muito estranho e misterioso, como um hospital, talvez. Um lugar onde alguém só pode se sentir muito mal. Não há ar suficiente...*¹³

É da porta do lavatório que surge o cachorro, que vem deitar-se ao lado de sua cama. Seu cachorro que não está ali. Cai em um sono profundo, embalado pelo som da água, sempre corrente, aos pingos, constante. Aparece então sua esposa, em frente à tradutora que o acompanha. Eugênia afaga os cabelos da mulher de Gorchakov. Maria possui a coloração do quarto onde não está.

Qual seu posicionamento em relação às duas mulheres? A presença da mulher que não é sua, a qual não devota seu amor, o faz lembrar o quanto necessita estar próximo de Maria? Vê-se abandonando a esposa na cama, grávida, onde permanece imóvel enquanto a luz desaparece de tudo que lhe está à volta. Até a janela começar a encher de luz o quarto, e apagar aos poucos a figura da sua mulher, deitada. A imagem de sua mulher grávida, no centro do quarto, a luz que a revela moderadamente, a cama, as paredes.

¹³ TARKOVSKI, *Tempo di Viaggio*, 1983. 00:38:21 h.

5

Ad Herennium foi escrita em torno de 86-82 a.C., por um professor de retórica desconhecido. O título refere-se ao nome da pessoa a qual o autor dedicou a compilação do manual. É o mais importante texto sobre a *arte da memória*, pois é o único tratado latino conservado sobre o tema, além de ser o mais completo. Yates reforça tal importância ao citar que “todo tratado de *Ars Memorativa*, com suas regras para os ‘lugares’, as ‘imagens’, com sua discussão da ‘memória para as coisas’ e ‘memória para as palavras, repete o plano, o tema e mesmo as palavras do *Ad Herennium*.”¹⁴

No texto, o autor trata das cinco partes da retórica (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio*). Na seção sobre a memória, diz haver dois tipos distintos desta: a *memória natural* e a *memória artificial*. A primeira seria a que nasce ao mesmo tempo em que nasce o pensamento, a segunda referindo-se à memória reforçada e ampliada pelo treinamento.

O autor logo parte para o estudo da memória artificial, fundamentando-a em *lugares* e *imagens*. O *locus* seria um lugar facilmente apreendido pela memória (geralmente baseado na arquitetura), já a *imagem* seria a forma, os signos distintos que anunciam aquilo que devemos nos lembrar. O autor diz ainda que, se desejamos lembrar-nos de muitas coisas, devemos nos prover de vários *loci*, e que estes deverão ser dispostos em ordem, para que possam ser percorridos linearmente, independentemente da direção que empreendermos. Tal conjunto de *loci* poderá ser utilizado inúmeras vezes; a imagem que lá depositarmos irá enfraquecer-se à medida que não a utilizarmos mais.

O autor nos dá dicas de como deverão formar-se os *loci* necessários para a prática da memória artificial: devem ser locais desertos, longe da luz pública. Não devem ser muito parecidos entre si, pois poderão causar confusão. Seu tamanho deve ser moderado, para que a imagem que se deposite dentro dela não fique nem muito pequena nem muito grande. Não devem possuir nem luz muito forte (de modo a ofuscar as imagens que contêm) nem luz muito fraca (afim de não lhes cobrir de sombras).

¹⁴ YATES, Frances Amelia. *A arte da memória*. Tradução de Flavia Bancher. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, p. 22.

Logo em seguida, ele nos dá as regras para as imagens. Sendo assim, a primeira regra diz que há dois tipos de imagens, um para “coisas” (*res*) e outro para palavras (*verba*), e com isso diz que a “memória para coisas” criaria imagens para nos lembramos de noções, de argumentos, enquanto a “memória para palavras” criaria uma imagem para lembrarmos cada palavra. Ou seja: “coisas” para o tema do discurso, e “palavras” para a linguagem que reveste esse tema.¹⁵ O autor de *Ad Herennium* nos dá, em seu tratado, as razões psicológicas que deveremos levar em conta para escolhermos nossas imagens, e o texto merece ser lido nas suas próprias palavras:

Quando vemos em nosso cotidiano coisas triviais, comuns, banais, geralmente falhamos em nos lembrar delas, porque a mente não é estimulada por algo novo e excepcional. Mas se vemos ou ouvimos algo indigno, desonroso, incomum, grande, inacreditável, ou ridículo, disso conseguimos nos lembrar por muito tempo [...] coisas comuns facilmente fogem da memória, ao passo que as coisas surpreendentes e novas permanecem por mais tempo nelas. [...] Devemos, então, criar imagens capazes de permanecer por mais tempo na memória. E conseguiremos isso se estabelecermos semelhanças as mais impressionantes possíveis; se não criarmos imagens em demasia ou vagas, mas ativas (imagines agentes); se atribuírmos a elas uma beleza excepcional ou uma feiúra singular; se enfeitarmos algumas, por exemplo, com coroas ou mantos púrpura, para que a semelhança se torne mais nítida para nós; ou se de algum modo as desfigurarmos, como, por exemplo, ao introduzir alguém manchado de sangue, enlameado ou sujo de tinta vermelha, de modo que sua forma seja mais impressionante; ou, ainda, atribuindo um efeito cômico às nossas imagens, o que também nos garantirá que lembraremos delas mais prontamente. As coisas das quais facilmente nos lembramos quando são reais, também as lembraremos sem dificuldade quando fictícias. Mas uma condição é essencial – percorrer mentalmente várias vezes todos os lugares originais para reavivar as imagens.¹⁶

Fica claro que o autor está propondo que a memória é ativada, ou auxiliada, quando estimulada através de reações emocionais. Tais reações emocionais seriam, por sua vez, ativadas através de imagens de seres humanos em situações extremas, criando imagens impressionantes e inesquecíveis, as imagens agentes.

¹⁵ YATES, Frances Amelia. A arte da memória. Tradução de Flavia Bancher. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, p. 25.

¹⁶ *Ad Herennium* citado em YATES, Frances Amelia. A arte da memória. Tradução de Flavia Bancher. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, p. 27.

6

Gorchakov está hospedado num hotel em Bagno Vignoni. O hotel possui uma piscina de águas termais, termas de Santa Catarina, e é para lá que nosso personagem se dirige. A água quente evapora sobre a piscina, criando outra névoa densa que paira pesadamente sobre as pessoas que dentro dela se encontram. “Esta piscina, da qual sobe vapor pelas manhãs... A atmosfera de mistério, tristeza e solidão... Creio que ao final do outono será muito bonita”¹⁷. As pessoas vão às termas banhar-se, pois acreditam que a água quente seja benéfica ao corpo.

Aqui conhecemos Domênico, que também está ao lado da piscina e caminha vagarosamente, como se deste modo disfarçasse sua presença. Este afirma, em um tom que mistura uma quase conformidade com discordância, que as pessoas que estão na água o fazem por desejarem a vida eterna. Afirma para si mesmo, voz baixa, quase em silêncio, mas como se dissesse ao seu cachorro, que lhe faz companhia. Domênico é um personagem envolto em mistério.

As pessoas mal conseguem ser vistas, o tom de cinza lhes cobre a imagem e por diversas vezes somente suas vozes, que sobem em fiapos através do vapor, lhes indicam a presença. A câmera, que lhes capta a existência ali (porém muito mais através de seus microfones) percorre linearmente as bordas da piscina. Mostra o vapor cinza que provêm do calor natural da água, as pedras que formam as bordas da piscina. Outro cachorro aparece (talvez de algum hóspede), ao lado de algumas garrafas de vidro, provavelmente vazias, algumas roupas.

A conversa que acontece entre os usuários da água quente soa trivial, ao contrário da busca elevada que os incentiva a frequentarem a piscina da dádiva eterna. A vida eterna que desejam através do corpo, o mesmo corpo que naquele momento mal é visto; o tom entristecido na fala de Domênico critica exatamente esta busca errônea. Não será o corpo que lhes trará a vida infinita, assim o crê.

As pessoas dentro da água conversam entre si sobre o caso de Domenico, o estranho homem que se encontra a perambular em torno da piscina. Conta-se que o homem havia se trancafiado em casa, com a família inteira, durante sete anos. Alguns dizem que para proteger-se do fim do mundo, outros dizem que foi por ciúme

¹⁷ TARKOVSKI, *Tempo di Viaggio*, 1983. 00:39:25 h.

da esposa. Alguém supõe que tenha sido por medo. Todos, porém, concordam que Domênico seja louco, que possua qualquer problema desta natureza, e assim é considerado por todos que o conhecem. O fato de Domênico ter sido professor de matemática, louvado com a honra do diploma, pouco lhes chama a atenção ao tomarem seus julgamentos. Alguém, dentro da piscina, suscita que seu ato extremo foi resultado de sua fé.

Gorchakov aproxima-se de Eugênia, que conversa rapidamente com Domênico. Ele fala sobre Deus, sobre Santa Catarina. O estrangeiro não entende do que se está falando. O que quer dizer fé? Fé significa verdade. Domenico não é um louco, ele apenas possui fé. Gorchakov questiona-se: estarão os loucos mais próximos da verdade? Devem se sentir muito sós, pensa. Eugênia lhe conta que Domenico costuma entrar nas águas da terma com uma vela acesa nas mãos, e ninguém entende o motivo. As pessoas que ali estão se assustam, por acharem que Domênico corre o risco de se afogar, e logo lhe tiram da água, o “salvam”. Gorchakov pressente a necessidade que lhe consome a partir daquele instante: precisa saber tudo o que puder sobre este homem italiano misterioso, incompreendido e ignorado.

7

Domenico pedala frente a uma das portas de sua casa. A bicicleta está parada, imóvel, a roda traseira suspensa, evitando a possibilidade de sua locomoção. Na frente da parede da casa, na frente de Domênico, cresce uma vegetação de tom claro, de aparência macia, leve. Andrei Gorchakov aproxima-se, e conversam brevemente. Gorchakov deve questionar-se, ao mesmo tempo em que propõe conversa com Domênico, sobre o ato do mesmo, que pedala sem sair do lugar. Porque o faz? Ouviu, em Bagno Vigone, que Domenico sente medo. O que talvez lhe tenha feito trancafiar a família em casa durante sete anos. Domênico teme o movimento, o destino, cuja bicicleta a qual dispõe energia, pode lhe proporcionar? Seria uma resposta boba demais, talvez.

Entram na casa. Gorchakov depara-se com uma cena incomum, ao abrir uma das portas internas. O cômodo para o qual a porta dá se mostra aos poucos. A intimidade do olho ao espaço acontecendo lentamente, sob a autorização desapressada da luz. A escuridão cedendo e revelando, gradativamente, a paisagem dentro de um quarto.

Punhados de terra se amontoam sobre o assoalho gélido de pedra. A umidade está presente; mesmo a escuridão é incapaz de turvar esta presença. O chão coberto de terra, e entre os montes, a presença da água em quantidade, em poças. Curioso que a terra não aparenta estar jogada ao acaso pelo assoalho, como que por descuido. Ao contrário, sua disposição no espaço em que está evoca a natureza inteira; a natureza que meus olhos conhecem desde o princípio de meu entendimento das coisas do mundo, em pedaços organizados, cujos quais me ensinaram ter o nome de *paisagem*.

Este entulho já não é apenas uma quantidade de terra coberta por musgo, rodeada pela umidade, pelo ar, pela casa. Este entulho de terra alude às pinturas que vi, a muitos filmes que assisti, a fotografias, aos desenhos que ilustram os livros que folheei... E à natureza que presenciei a existência, pessoalmente, inúmeras vezes. A porção de terra agora é uma paisagem. As terras são morros, montanhas em miniatura, a água é um rio. Embora sem correr para lugar algum, a água serpenteia a terra sinuosamente, evocando a imagem dos rios que correm de

verdade, vistos de cima, visto pelas fotografias, desenhos e pinturas, vistos de um avião. Serpenteia de modo a evocar uma paisagem, uma paisagem em miniatura.

O som ainda contém pequenos momentos onde a água ainda é evocada. Pingos aleatórios, esporádicos. Porém, outros sons se apresentam: pássaros. O som de mais um elemento da natureza, que novamente cola-se à formação da paisagem. Vento suave, canto dos pássaros, e as gotas remanescentes de uma chuva que talvez a pouco tenha assolado o ambiente, ou anunciantes de uma chuva que se aproxima do local.

Na cena, existe ainda uma cadeira, uma garrafa de vidro, que criam um conflito com a ilusão de paisagem que os outros elementos nos proporcionam. A escala aponta o que está próximo e o que está perto, o que é grande ou pequeno. Porém, a câmera mostra a cadeira e a garrafa rapidamente, não está pedindo por elas. Elas simplesmente ainda nos dizem onde tudo o que vemos está situado, ou seja, no aposento de uma simples casa. A câmera que capta aqueles lentos instantes de imagem pede apenas pelo passeio detalhado, demorado e revelador por sobre a natureza que ali se encontra, real ou imaginada.



TARKOVSKI *Nostalgia*, 1983. 00:47:30 h e 00:47:38 h

Gorchakov prossegue. A atmosfera do local onde está logo em seguida começa a desenrolar-se através da música: Beethoven. As paredes da casa são como uma pele velha, repleta de rugas. Repletas de matéria descascada, úmida, em camadas, umas sobre as outras. Assim é o resultado do tempo naquilo que teima em permanecer.

. Uma prateleira com objetos enfileirados, um ao lado do outro, como se expostos em um museu. Cada objeto criando relação com o outro a partir do que lhes é único e singular, a partir das raízes que ali criaram, a partir da memória de alguém ao qual pertenceram, e ainda pertencem.

A música pára. A partir de agora, somente se ouve um som metálico, que se assemelha a alguma máquina ou coisa parecida. O som parece vir de longe. Não pontua as frases, não cria nenhum ponto máximo ou mínimo em nenhuma cena; só está lá, presente e contínuo, mal podendo ser notado, e ao mesmo tempo impossível de não ser percebido.

8

Tarkovski possuía uma relação muito particular com a música, e com o som presentes em seus filmes. Pode-se abordar o assunto falando sobre Eduard Artemiev, músico que participou de alguns de seus filmes. Artemiev foi um grande companheiro de Tarkovski, mas não pôde deslocar-se da Rússia para a Itália, na ocasião das filmagens de *Nostalgia*, pois a RAI não autorizou sua participação na produção do filme.

Tarkovski conheceu Artemiev certa vez, na casa de Vadim Yusov¹⁸. A ocasião refere-se à época do filme *Solyaris* (1972). Tarkovski pediu para o compositor, na época um dos únicos na Rússia que trabalhava com música eletrônica, mostrar-lhe seu trabalho. Algum tempo depois, Andrei chamou Eduard para integrar a equipe de *Solyaris*, e a conversa que tiveram deixou o músico sem saber, a princípio, como reagir:

*Nos encontramos, e imediatamente ele disse várias coisas que me surpreenderam. Ele disse, “não preciso de música em meu filme. Preciso de uma pessoa para orquestrar os sons da natureza. Preciso do ouvido de um compositor e da mão de um compositor para organizar os sons que nos cercam de acordo com as leis de música”.*¹⁹

Depois de assistir o material que já havia sido filmado, Artemiev desconfiou que, sem utilizar música, mas somente dos sons de fundo, tudo soaria morto e inanimado. Assim propôs o uso de “sons orquestrais, vozes, o bater dos fios como o sussurro da grama, muito sutil.”²⁰ Tarkovski gostou da idéia e a utilizou. Assim, no resultado final, “com a ajuda da orquestra, os sons macios agrupados emergem, quase inaudíveis, às vezes se sobrepondo. O espectador nem mesmo pode notá-los.”²¹

Quando decide utilizar a música eletrônica ao convidar Artemiev para fazer parte de sua equipe criativa, Tarkovski o faz por acreditar que esta oferece inúmeras

¹⁸ Diretor de fotografia que trabalhou com Tarkovski em seu média-metragem de formatura, *O violinista e o rolo compressor*, bem como em *A infância de Ivan*, por exemplo.

¹⁹ Entrevista com Eduard Artemiev. DOSSIÊ Tarkovski (*Solaris*). Volume II. 00:01:27 h.

²⁰ *Ibidem*, 00:04:09 h.

²¹ *Ibidem*, 00:04:18 h.

possibilidades ao cinema: sugerir determinadas poéticas, criar notas que se assemelham à própria realidade da cena, fazendo parte indissociável do estado de espírito dos personagens, das ambiências, das atmosferas criadas pelas imagens que compõem as tomadas. Segundo ele próprio, “... a música eletrônica tem a capacidade exata de se dissolver na atmosfera sonora geral. Pode ocultar-se por trás de outros sons e permanecer indistinta, como a voz da natureza, cheia de misteriosas alusões... ela pode ser como a respiração de uma pessoa.”²²

Tarkovski considera a música no cinema não como um complemento da imagem visual, mas sim um elemento que tem valor essencial para que todo o conceito se concretize, é um elemento vital no todo ao qual participa. Acredita que, com a música, “o significado do objeto não se altera, mas o objeto adquire novos matizes”²³. Não acha que para fazer filme, a música seja imprescindível, mas mesmo assim considera importante e valioso o uso da mesma em seus trabalhos. Seu pensamento sobre música no cinema em geral lhe diz que a mesma muitas vezes é encarada como um subterfúgio para salvar cenas que não deram certo, ou quando o diretor fracassa ao tentar, somente com a imagem, transmitir as sensações que deseja. Porém, este modo de pensar a música era somente reflexo do desejo de Tarkovski em conseguir trabalhar o cinema como uma linguagem única e própria de arte, que não necessitasse primordialmente do amparo das outras linguagens artísticas, utilizando-as somente quando achasse necessária uma citação de outra linguagem.

Um exemplo: em *Solaris*, Tarkovski decidiu usar Bach como tema para as cenas da Terra, unindo-a com os sons naturais circundantes, como apoio para sua idéia criativa. Em conversa com Artemiev, quando questionado por não confiar em sua criação musical e pela idéia fixa de inserir Bach na trilha do filme, Tarkovski revela:

“preciso dos velhos mestres por um motivo: cinema é uma arte muito jovem [...] preciso para criar no subconsciente dos espectadores uma perspectiva histórica da profundidade dos séculos através da música

²² TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 196.

²³ *Ibidem*, p. 191.

e da pintura dos velhos mestres, e que eles pensem no cinema como uma velha arte 300 ou 400 anos mais velha, não com 90.”²⁴

Tarkovski deseja trazer às suas imagens cinematográficas o peso e a profundidade que o tempo imprime às coisas. Para tanto, faz uso da pintura e da música, formas de arte muito mais antigas, para ajudar neste propósito. Além disso, o que mais poderia se pensar com relação aos artifícios de Tarkovski para chegar ao peso de tempo e idade que gostaria que o cinema já possuísse? É como se ele usasse de diversos artifícios para nos calcar essa impressão de tempo. Utiliza as outras linguagens da arte, e a elas mescla uma série de outros argumentos, visuais, sonoros, que vão causando essa impressão de tempo, de idade.

Seu personagem Gorchakov, em *Nostalgia*, passa o maior tempo do filme dividido entre seus conflitos espirituais, e a saudade de sua terra e de sua família, e é a memória que acaba costurando estes dois conflitos. A memória, que pelos textos já referidos até o presente momento, possui uma carga histórica muito grande, desde seus princípios como uma arte na antiguidade, até agora.

²⁴ Entrevista com Eduard Artemiev. DOSSIÊ Tarkovski (*Solaris*). Volume II. 00:07:03 h

9

Desconfio que a memória seria mais um elemento pedagógico utilizado por Tarkovski para imprimir idade e peso temporal ao seu trabalho, ao seu cinema. Evoca, a todo instante, elementos que podemos relacionar às regras da arte da memória. Penso nesta hipótese quando observo a imagem onde coloca a esposa de Gorchakov, grávida, dentro de um espaço fechado, centralizada, com uma luz moderada. Esta seria uma imagem agente que evoca ao personagem uma série de indagações que já carrega consigo: o valor do ser humano, o seu próprio valor, seu papel como marido, como artista. Como alguém que desempenha uma função e vê-se esmagado pela tristeza de estar longe do que é seu de verdade, longe de quem ama, longe da sua fé, das suas verdades. Das raízes de suas verdades.



TARKOVSKI *Nostalgia*, 1983. 00:31:10 h.



TARKOVSKI *Nostalgia*, 1983. 00:31:45 h



TARKOVSKI *Nostalgia*, 1983. 00:31:58 h.

Embora a memória seja o cerne do seu trabalho em *Nostalgia*, e que neste filme possamos criar algumas relações com a *arte da memória*, ou apenas suspeitar de algumas ressonâncias ou aproximações que possuam entre si, Tarkovski não parece crer que exista uma regra que consiga delinear a memória como algo claro e objetivo. Frances Yates, autora que elucida o tema neste texto através de sua pesquisa sobre os autores das questões da arte da memória, ela mesma não parece crer que tais regras sejam válidas e confiáveis. Diz que tais regras atulham ainda mais a memória, enchendo-a com mais elementos que acabam turvando o principal, que acaba soterrado pelos artifícios.

Importante notar o que Tarkovski escreve sobre a memória:

Chegamos ao fim do dia: digamos que durante esse mesmo dia algo de muito importante e significativo aconteceu, o tipo de coisa que poderia servir de inspiração para um filme, que tem as qualidades essenciais de um conflito de idéias que permitiriam a realização de um filme. De que forma, porém, esse dia se grava em nossa memória? Como algo amorfo, vago, sem nenhuma estrutura ou organização. Como uma nuvem. E somente o acontecimento central daquele dia fixou-se, como um relato pormenorizado, lúcido no seu significado e claramente definido. Em contraste com o restante do dia, esse acontecimento aparece como uma árvore em meio à cerração. (A comparação não é, por certo, muito exata, pois o que chamei nuvem e cerração não são coisas homogêneas.) Impressões isoladas do dia geraram em nós impulsos interiores, evocaram associações; objetos e circunstâncias permaneceram em nossa memória, sem, no entanto, apresentarem contornos claramente definidos, mostrando-se incompletos, aparentemente fortuitos. Será possível transmitir, através de um filme, essas impressões da vida? É evidente que sim; na verdade, a virtude específica do cinema, na condição de mais realista das artes, é ser o veículo de tal comunicação.²⁵

Mais adiante, prossegue:

Em geral, as recordações são muito caras às pessoas. Não se deve ao acaso o fato de estarem sempre envolvidas por um colorido poético. As mais belas lembranças são as da infância. Antes de tornar-se o fundamento de uma re-elaboração artística do passado, a memória deve, certamente, ser trabalhada. E, neste caso, é

²⁵ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 21.

importante não perder a atmosfera inicial específica sem a qual uma lembrança evocada em todos os seus pormenores nada mais faz a não ser provocar um amargo sentimento de decepção. Existe, afinal, uma enorme diferença entre a maneira como nos lembramos da casa onde nascemos e que não vemos há muitos anos, e a visão concreta que se tem da casa depois de uma prolongada ausência. Em geral, a poesia da memória é destruída pela confrontação com aquilo que lhe deu origem.²⁶

Embora estejamos sempre em busca da confrontação com a origem daquilo que nos possibilitou a poesia da memória...

²⁶ *Ibidem*, p. 29.

10

“Uma gota, mais uma gota... fazem uma gota grande, e não duas”, fala Domênico. Profere esta frase enquanto pinga duas gotas de óleo na palma da mão, e vê-las fundirem-se e tornarem-se uma única. Continua, dizendo que as pessoas deveriam gastar sua energia vital com coisas importantes, e não com coisas banais, como gastam com o cigarro, por exemplo. Estas palavras são incompreensíveis para Gorchakov. Que quer dizer tudo isso? Quais coisas realmente grandes e importantes existem para que o ser humano se preocupe? Um homem que pedala uma bicicleta que não se move, gasta energia para algo que não produz nenhuma ação real, diz algo que o estrangeiro realmente não consegue compreender.

Mais adiante, na parede da casa de Domênico vê-se escrito: $1+1=1$. Não devemos crer que se trate de um erro banal, visto que é um texto escrito na parede da casa onde habita um matemático. Que acabou de somar uma gota com outra gota, e viu nascer uma única gota, ainda maior. Quais coisas realmente grandes e importantes existem para que o ser humano se preocupe?

Chove. A água da chuva pode ser ouvida, ao escorrer pelas paredes, ao cair no chão. Pode ser vista pela sombra que faz dentro do cômodo da casa de Domênico, ao escorrer frente à janela. Aliás, a água da chuva inunda a casa inteira. Há goteiras por toda parte, algumas das gotas tentando cair dentro das garrafas dispostas pelo chão, porém sem sucesso. O chão da casa de Domênico está repleto de água, como se chovesse mais dentro dela do que fora. É como se as garrafas dispersas pela casa outrora conseguissem dar conta de pequenas goteiras que ali deveriam existir, agora já muito maiores. Como se Domênico não se importasse mais com a água que insiste em invadir a sua casa. O som metálico continua, ao fundo.

Pertinente lembrar que a água é elemento constante desde o início da trajetória dos personagens. Seja no começo, em estado de vapor, seja agora, escorrendo do céu com a forma de chuva, e ao misturar-se ao solo, formando o lodo, água viscosa e com pouca vontade de movimento.



TARKOVSKI *Nostalgia*, 1983. 01:01:50

Domênico prossegue sua fala. Diz ter sido muito egoísta, pois queria salvar a família, quando do episódio em que os trancou em casa por sete anos. Percebe que fora egoísta, pois deveria saber que a necessidade de ser salvo não era apenas da sua família, mas de todas as pessoas. Sabe agora que o sofrimento pelo qual passou e infringiu à sua própria família, não passou de um simples movimento de passividade. E é neste momento que profere à Gorchakov a sua missão, missão a qual tenta realizar, mas é sempre impedido pelas pessoas. Transferirá a ele esta sua grande missão de fé, para que as pessoas sejam resgatadas, para que o mundo seja salvo: é necessário atravessar a água com a vela acesa.

Qual água? Pergunta Gorchakov. A água quente, a piscina ao lado do hotel. A piscina que solta fumaça. Tal tarefa deve ser realizada naquele mesmo instante. Domênico conta a mesma história que antes contou à Eugênia, dizendo-lhe que toda vez que tenta realizar sua missão, é impedido, ao ser retirado da água pelas pessoas e logo em seguida ser chamado de louco. Domênico pede por ajuda, e Gorchakov aceita o pedido. Logo em seguida, parte em retirada da morada de Domênico.

As imagens da memória também habitam Domênico. Relembra o momento em que sua família foi solta da prisão a qual se encontrava. Vê a mulher ajoelhar-se, grata, aos pés de um dos responsáveis pela sua libertação; uma garrafa de vidro contendo leite derrama-se ao seu lado, lentamente, enquanto beija os pés do homem. O tempo aqui corre lentamente, além disso, o tempo aqui parece de outra natureza, que não a natureza dos homens como nós, espectadores. Domênico corre atrás do filho pequeno, que dispara na sua frente, por uma escadaria. O menino pergunta se aquilo é o fim do mundo. Provavelmente olhando para o mundo que o cerca fora da casa, provavelmente um mundo que até então havia sido impedido de ver.

11

Gorchakov parece tomar conhecimento do que está lhe acontecendo. Após ser alvo de um grande desabafo por parte de sua tradutora, que num enorme rompante, discursa sobre sua decepção com um homem que não a deseja, que não lhe toma como amante, como ela desejava. O chama de fraco, de medroso, complexado, santo. Qual o entendimento desta mulher sobre Gorchakov? Parece ela mesma não saber por qual razão aquele homem não a deseja. Nem se o abomina ou o congratula por tal fato. Eugênia resolve partir.

A partir de agora, nosso personagem russo seguirá sozinho.

Meu caro Pytor Nikolayevich

Há dois anos que estou na Itália, e estes dois anos foram muito significativos, tanto para meu trabalho de compositor, quanto para minha vida pessoal.

Na noite passada, tive um estranho pesadelo. Eu estava escrevendo uma importante ópera, para ser executada no teatro do meu amo, o conde. O primeiro ato passava-se em um grande parque cheio de estátuas, e essas estátuas eram representadas por homens nus, maquilados com tinta branca, e que eram obrigados a ficar imóveis, de pé, durante um longo tempo. Eu mesmo estava representando o papel de uma destas estátuas, e sabia que, se me movesse, um castigo terrível me esperava, pois meu amo e senhor estava ali em pessoa, observando-nos. Podia sentir o frio subindo por meus pés, e ainda assim não me movi. Por fim, justamente quando senti que não tinha mais forças, acordei. Estava cheio de medo, pois sabia que isso não era nenhum sonho, mas a própria realidade.

Eu poderia tentar assegurar-me de nunca mais voltar à Rússia, mas pensar nisso é como pensar na morte. Não posso acreditar que, pelo resto da minha vida, não me seja dado rever a terra onde nasci: as bétulas e o céu da minha infância.

Cumprimentos afetuosos do seu pobre e abandonado amigo,

Pavel Sosnovsky.²⁷

²⁷ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 253.

Maria aparece novamente. Após seu nome ser chamado por uma voz masculina, Maria desperta, e levanta-se da cama onde dorme, indo em direção às janelas do cômodo. Abre as cortinas e a porta, como se para deixar a luz entrar. Sua imagem dentro deste cômodo logo desaparecerá, para criar existência em outra cena.

Há uma criança pequena, um menino. Há também uma jovem, uma senhora, o cachorro, e sua mulher. A coloração da sua lembrança indica que a paisagem avistada é a Rússia. As mulheres, a criança e o cachorro posicionam-se em frente à casa de campo russa. Como que por milagre, a câmera nos mostra todos, em seqüência ordenada, e ao percorrer o horizonte da esquerda para a direita, acaba nos mostrando novamente todas as pessoas já citadas, na ordem, com o acréscimo de um cavalo, ao fundo, na frente da casa de campo russa. Todos viram-se e assistem o sol nascer por trás da morada. O silêncio acompanha o nascimento e a eternidade desta imagem.



TARKOVSKI, *Nostalghia*, 1983. 01:20:42 h

Logo após, a imagem da água volta, e é como se pudesse sentir o cheiro desta água. Andrei Gorchakov está caminhando dentro d'água, e toda vez que se efetuam passos, a terra por debaixo desta se eleva, a água fica turva. É possível sentir o cheiro dessa água misturada a terra, o cheiro está em algum compartimento de memória em mim. Andrei está entrando em uma edificação abandonada, local arquitetônico repleto de paredes envelhecidas. O chão deste lugar está coberto por mais água (e é daí que brota o riacho que corre do lado de fora, por onde Gorchakov entrou, revirando a terra embaixo do líquido) como se o chão deste local fosse uma grande piscina.

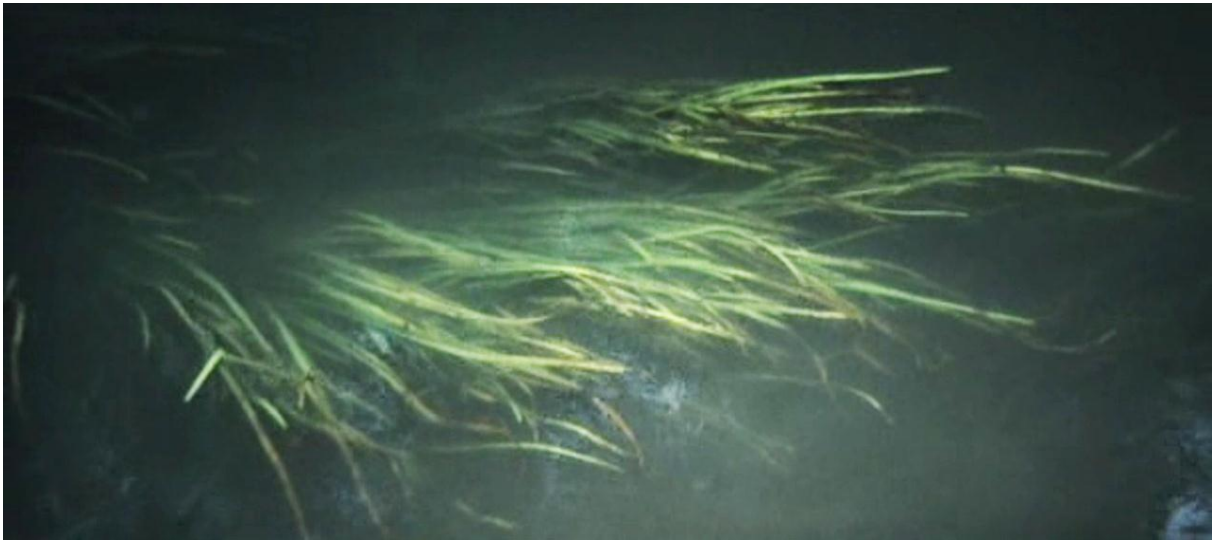


TARKOVSKI, *Nostalgia*, 1983. 01:21:40

12

A vegetação que cresce no solo do leito de um pequeno riacho é movimentada delicadamente pela água, fazendo com que a mesma pareça dançar em movimentos sutis e sincronizados a partir da velocidade do fluxo da correnteza. As cores são realçadas pela iluminação característica de um dia parcialmente nublado.

As imagens a seguir são de *Solaris*. Foi neste longa-metragem que comecei a perceber, além das imagens paisagísticas em si, a forte presença da água predominando sobre quase todas as cenas, nos mais variados modos de apresentação. Nas duas imagens anteriores, ela é vista como corrente, água que percorre um fluxo ininterrupto, e se torna visível, por ser tão cristalina, principalmente pela vegetação a qual movimenta, e pelo barulho que emite ao atravessar o caminho pelo qual se propõe. Logo a seguir, como mostra o fotograma abaixo, ela aparece em momentos de calma, contida em um espaço maior onde pode repousar por mais tempo, formando por vezes uma crosta de depósitos em sua superfície, sinalizando sua estabilidade, demonstrando o período de tempo pelo qual passa ali, em repouso.



TARKOVSKI, *Solaris*, 1972. 00:03:58



TARKOVSKI, *Solaris*, 1972, 00:04:15 h



TARKOVSKI, *Solaris*, 1972. 00:05:47 h

Considero também comentar que o modo como Tarkovski aborda as imagens da natureza, no caso de *Solaris*, envolve um sentido, digamos, mais universal do que os tratamentos da mesma em outros filmes. Aqui, quem recorda do tempo passado, quem ativa imagens através das lembranças, não é especificamente um russo longe de casa, como acontece, sobretudo, em *Nostalgia*, mas antes disso um humano, levado pela distância física para longe do planeta ao qual pertence. Conforme o próprio Romadim, o filme “não está diretamente amarrado com a Rússia, e nos poucos exemplos onde está, faz isto até ficar melhor, porque quando ele mostra um riacho pequeno em algum lugar na Rússia, ele conecta isto ainda mais forte com a Terra.”²⁸

Estas imagens onde a água aparece destacadamente dos outros elementos da cena são recorrentes ao longo do percurso cinematográfico de Tarkovski. Em *O Espelho*, de 1974, não é diferente. Declarado pelo próprio diretor como um filme autobiográfico, o longa-metragem mostra o percurso de vida de um homem, que rememora em sonhos pedaços do seu passado, como a casa onde morou com a mãe e a irmã. Sabe-se que a casa foi reconstruída do mesmo modo como foi a casa onde Tarkovski viveu com parte da família; tal recuperação deu-se através de fotografias que amigos da família fizeram à época da infância de Andrei.

Em um dos sonhos de Aleksiei (personagem do qual a vida é rememorada no percurso do filme, secundariamente às memórias de sua mãe) – Natália, sua jovem esposa (e que vive ao mesmo tempo uma relação de espelhamento com as memórias que ele tem da mãe) está lavando o cabelo em uma grande bacia repleta de água. A cena é uma das mais marcantes e conhecidas do filme, possui uma força poética arrebatadora, que é reforçada principalmente pelo cenário onde se desenvolve.

Natália está em quarto fechado, escuro e úmido, e logo depois do seu gesto de retirada dos longos cabelos encharcados de dentro d’água, aparece em pé, com as paredes do quarto a cercando, e tais paredes encontram-se em plena decomposição, por haver uma quantidade excessiva de água escorrendo por sobre as mesmas. Lascas enormes de reboco, tinta e demais materiais que compõem a

²⁸Entrevista de Mikhail Romadim. DOSSIÊ Tarkovski (*Solaris*). Volume II. 00:06:13 h., 00:10:59 h.

construção desabam lentamente junto com a enorme quantidade de água que escorre, enquanto o som da água toma conta do áudio da cena.



TARKOVSKI, *O Espelho*, 1974. 00:17:18 h



TARKOVSKI, *O Espelho*, 1974. 00:17:46 h e 00:18:00 h

É importante notar, entretanto, que o próprio Andrei Tarkovski afirma não utilizar a água como recurso simbólico ou qualquer coisa do gênero. Diz não entender o motivo de tantas perguntas referentes às aparições, em seus filmes, de cenas com água, neve, fogo, vento. Ele se refere mais propriamente às chuvas freqüentes em seus filmes, quando fala:

*Afinal, a chuva é típica da paisagem em que me criei; na Rússia, são comuns essas chuvas longas, melancólicas e persistentes. E posso dizer que amo a natureza [...] A chuva, o fogo, a água, a neve, o orvalho, o vento forte – tudo isto faz parte do cenário material em que vivemos; eu diria mesmo da verdade de nossas vidas. Por isso, fico confuso quando dizem que as pessoas são incapazes de simplesmente saborear a natureza quando a vêem representada com amor na tela, e que, em vez disso, procuram algum significado que imaginam estar nela contido. É claro que a chuva pode ser encarada apenas como mau tempo, muito embora eu a utilize com a finalidade de criar um cenário estético particular que deve impregnar a ação do filme. Mas isso não significa absolutamente a mesma coisa que introduzir a natureza em meus filmes como um símbolo de alguma outra coisa – Deus me livre!*²⁹

Quando afirma que utiliza a chuva, no caso, com a finalidade de criar um cenário estético particular que deve impregnar a ação do filme, Tarkovski deixa claro que seu desejo, ao evocar as manifestações naturais nas cenas, pretende ativar no público a sensação que tais manifestações sempre nos ofereceram, e que estão contidas em nós através da nossa memória. Todos têm uma relação com o vento forte, a chuva e o cheiro que ela exala em determinadas situações, e a nossa memória corporal nos traz aos sentidos tudo aquilo que sentimos diversas vezes, nos reaviva as sensações, as confirma sempre que trazidas à tona. E isso acontece principalmente “quando a tela traz o mundo real ao espectador, o mundo como ele realmente é, de tal modo que possa ser visto em profundidade e a partir de todas as

²⁹ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 255.

perspectivas, evocando seu próprio 'cheiro', permitindo que o público sinta na pele sua umidade ou sua aridez... ”³⁰

³⁰ *Ibidem.*

13

Gorchakov adentra o espaço que parece ser alicerçado pela água. Declama uma poesia, e a cada passo dado, deixa correr atrás de si a água, com um pouco de terra do solo por onde corre esta água. Mistura que conseguimos sentir o cheiro.

O cheiro pode ser sentido também do restante de elementos que o rodeiam. As plantas que nascem dentre a água e seu contato com o barro dos tijolos que compõem as paredes. O cheiro do cinza que permeia tudo. Andrei fala em russo. Há barulho de pingos, a água é transparente, e ele avista uma criança que o observa. Começa então a cair uma chuva fina, somente notada pela aparência que causa quando entra em contato com a superfície da água límpida onde Gorchakov está enfiado até os joelhos.

Gorchakov bebe. E fala sobre a importância das coisas, ao dar o exemplo através dos sapatos. Sapatos italianos, que existem aos montes, dos quais todos parecem não viver sem. Seus sapatos. Levanta o pé e mostra-os para a menina. Seus sapatos possuem 10 anos de idade. E isso não é importante. Sapatos não são importantes.

Parece perceber o sentido daquilo que fala Domênico. Percebe que as pessoas estão gastando sua energia vital com coisas desnecessárias. Domênico penetra definitivamente em sua existência e afeta seu estado mental, por mostrar-lhe que é possível se opor à existência equivocada que a humanidade leva. Ele acredita que ao atravessar a água quente com uma vela acesa resgatará o homem das profundezas escuras de uma vida sem sentido espiritual. Ele sabe disso graças ao sofrimento anterior, por ter tido medo e se trancado com a família para fugir do fim do mundo. Gorchakov talvez saiba, talvez acredite nisso, mas não consegue achar forças dentro de si, do seu engesso físico e mental provocado pela distância da pátria; não consegue capturar as forças de que tanto necessita para agir. Está com água até os joelhos, e discursa sobre o vazio da existência quando se está dando importância para o que não é necessário.

14

*A visão enfraquecida – meu poder
 Duas setas invisíveis de diamante
 A audição falha, cheia de trovoadas passadas
 E de murmúrios da casa de meu pai;
 Músculos endurecidos que se vergam
 Como bois cinzentos arando o campo
 E à noite, por detrás de meus ombros
 Não mais cintilam duas asas.*

*Sou uma vela consumida no festim.
 Colhe minha cera ao alvorecer
 E esta página te contará um segredo:
 Como chorar e onde ser orgulhoso,
 Como distribuir o último terço
 De prazer, e tornar fácil a morte,
 E então, ao abrigo de um teto qualquer,
 Brilhar, como uma palavra, com luz póstuma.³¹*

Tarkovski nos fala a respeito de seu personagem estrangeiro em *Nostalgia*. Gorchakov é um homem alienado com relação à sua posição no mundo, é como se não conseguisse encontrar um ponto de equilíbrio entre a realidade e a harmonia pela qual anseia. Está descontente, mas apesar de ser bombardeado pelas imagens do seu passado, de sua família, de sua casa, de sua terra, não parece ser triste apenas por isso.

³¹ Poesia de Arseni Tarkovski, recitada em *Nostalgia*, 01:27:56h a 01:28:50h. Tradução retirada de TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 257.

Ele é um homem em dúvida. Possui a tristeza que afeta aqueles que não conseguem agir diante do infinito da vida. Para qual lado mover-se? Às vezes, pensa estar apenas entediado com as coisas que lhe cercam. Gorchakov está em busca de um caminho que possa lhe mostrar o meio de encontrar a harmonia, entre si próprio e as coisas do mundo. No momento em que está longe daquilo que acredita lhe solidificar a frágil e instável existência, é como se perdesse tudo que lhe segura, que lhe sustenta. Como fala Tarkovski, Gorchakov encontra-se “... num estado de nostalgia provocado não apenas pelo distanciamento em que se encontra de seu país, mas também por uma ânsia geral pela totalidade da existência”.³²

As imagens que lhe aparecem à alma ininterruptamente são de uma vida que está distante, seus familiares, sua casa. Ele toma consciência de que é “um marginal que só a distância pode observar a vida das outras pessoas, esmagado pelas lembranças do passado, pelos rostos dos que lhe são caros e que lhe tomam de assalto a memória juntamente com os sons e os cheiros da pátria”³³.

O sentido da visão foi predominante nos primórdios da arte da memória citados neste texto. Visualizar imagens, as quais deveriam ser fortes, avassaladoras e grandiosas, dentro de locais criados para que estas fossem depositadas, a fim de trazê-las facilmente à memória para lembrar noções de discursos. A memória artificial, treinada, deveria utilizar-se destes princípios, para que a ordem fosse assegurada e a lembrança da sequência a ser dita viesse à tona facilmente. Assim, o que dizer deste trecho acima, retirado das reflexões de Tarkovski? A memória não é feita somente de imagens. Ou antes, disso, as imagens seriam um “produto final” que vem a tona em nossa mente através de todos os sentidos. Os cheiros da pátria serão sempre ativadores de lembranças, que se concretizam através de imagens, mesmo que envoltas em névoa, como citei anteriormente, pelas palavras de Tarkovski. As imagens estão lá, guardadas nos seus locais, naturais ou artificiais, esperando pelo momento em que um choque do corpo com algum objeto, o cheiro de um pedaço de madeira, o som de uma nota musical, o gosto de qualquer alimento, enfim, que tais coisas lhes acordem de seus compartimentos. A memória está no corpo do nosso personagem. O corpo que não consegue reagir de outra

³² TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 248.

³³ *Ibidem*, p. 244.

forma, longe de casa, a não ser lembrar o que lhe faz falta, o que acaba sendo apenas um pedaço de um todo maior, sua incapacidade de se ajustar ao mundo.

Gorchakov vê-se em uma rua deserta, chão de pedra, umidade. Papéis, malas entreabertas cuspidas roupas, tudo esparramado pelo chão molhado. Há um móvel, do qual se aproxima, parece um móvel onde se guardam coisas, espécie de armário, com um espelho. Abre a porta que possui o espelho, e sua imagem funde-se à de Domenico. Logo em seguida, aparece nas ruínas da catedral italiana. Perambula, enquanto a voz de Eugênia pede que Gorchakov consiga escutar, ou ao menos sentir a presença daquilo que precisa realmente sentir; pede-lhe paz. Tudo isso enquanto está deitado ao lado da água onde há poucos instantes estava enfiado até os joelhos. Seu caderno queima e suas lágrimas lhe correm o rosto. Reminiscência e sonho, sempre impregnados pelo desejo de transcender ao corpo frágil e impotente diante das escolhas.



TARKOVSKI, *Nostalgia*, 1983. 01:34:25 h



TARKOVSKI, *Nostalgia*, 1983. 01:34:35 h

Está prestes a pegar um taxi, e viajar de volta a sua terra, quando recebe a ligação de Eugênia, que está em Roma. Diz-lhe esta que Domênico está nesta cidade, por conta de uma manifestação. Está há três dias falando sem parar. Eugênia diz que Domênico deseja ver Gorchakov, e que perguntou se ele fez o que deveria fazer, se realizou o seu pedido de fé, ao que Gorchakov responde que sim, mentindo. Este decide voltar para as termas, decide agir, enfim. Enquanto isso, Domênico discursa.

15

Gorchakov chega até Bagno Vignoni. A piscina, antes repleta de água quente e vapor, está vazia. Algumas pessoas estão dentro dela, mas os objetivos agora são diferentes. Nada de vida eterna, de prazer e complacência com a situação. Nada de espera pela mágica que possa vir externamente.

As pessoas ali dentro executam a tarefa de limpar as sujeiras depositadas no fundo do grande recipiente da piscina. O vapor ainda sobe. A água, ali, agora só existe em estado de vapor, ou em forma de lama. Uma mulher recolhe objetos do fundo da piscina. Uma roda de bicicleta, uma boneca, uma espécie de lamparina. Garrafas, uma lâmpada, um cadeado. Todos estes objetos com a mesma cor de lama. Com a mesma coloração opaca do rosto triste da mulher que os recolhe.

Em Roma, Domênico discursa a favor da união; da volta ao começo, ao ponto onde a humanidade tomou o caminho errado e seguiu até agora. Todos que o assistem estão imóveis, apáticos. Até mesmo quando Domênico atea fogo em si próprio, no derradeiro ato de coragem e fé. Domênico queima aos olhos de todos, que parecem não lhe enxergar, parecem não enxergarem-se uns aos outros. Somente seu cachorro late, em desespero. Domênico morre.

Gorchakov acende a vela. Está dentro da piscina, junto com a lama rala, o vapor, e um pouco de vegetação que ali habita. As cores ainda são as mesmas, porém a fumaça, em menor quantidade, não atrapalha a vista. Tudo está nítido. A nitidez atinge a cena assim como atinge finalmente o estrangeiro. A lama se concentra em pequenas poças, no chão da piscina, e agora podemos ver a escadaria, enferrujada, coberta de vegetais, ao fundo. Toca na parede da piscina, como se marcando com este gesto o início da sua jornada. Parte em direção ao outro lado da terma.

A primeira tentativa falha. Caminha dentro daquela piscina vazia. Deverá pensar que será mais fácil, pela ausência da água que ali deveria estar? Existe ali uma atmosfera diferente, pela ausência da água. O que passa aos nossos olhos é a imagem de um homem com uma vela acesa nas mãos, atravessando um espaço que outrora estava cheio de água quente, e agora possui dentro de si uma vela, acesa, o calor da chama de um outro elemento natural que não o anterior. A leva

que Domênico tentou inúmeras vezes fazer atravessar a piscina de um lado ao outro, impedido sempre pelas pessoas que o consideravam louco. Provavelmente Gorchakov pense que será muito mais fácil realizar a façanha agora, com a facilidade da locomoção, com a ausência do embate direto entre dois elementos naturais que não conseguem conviver ao mesmo tempo no mesmo espaço. Mas a tentativa falha. Existe vento, este outro elemento que briga com o fogo. Existe a pressa, existe a fraqueza que atinge o homem que efetua uma busca dentro de si e não consegue encontrar a resposta.

Volta para o ponto inicial, e começa pela segunda vez. Percorre a piscina vagarosamente, esforçando-se para que a vela não se apague. Cobre a mesma com a mão, a protege do vento com o casaco. O percurso agora é mais cuidadoso, mais lento. A câmera não parou de mostrar o ambiente em que nosso personagem se encontra, em nenhum momento. A câmera está observando a tentativa do ato de fé assim como nós, observando do lado de cá. O esforço parece estar chegando ao fim, quando a vela novamente se apaga.



TARKOVSKI, *Nostalgia*, 1983. 01:58:24 a 02:02:00 h.

Gorchakov fica visivelmente arrasado, e parece se sentir mal. Provavelmente está a questionar-se, parece estar em dúvida quanto a realizar mais alguma tentativa. Qual a validade disso tudo? Este ato realmente age em direção a alguma força que promoverá o seu resgate? Nem mesmo o resgate da humanidade, mas o seu próprio, diante de um mundo que não consegue compreender? Passado algum tempo, retoma o mesmo caminho, o mesmo gesto de tocar a parede da terna, e começa tudo de novo. Ao finalmente conseguir atravessar a piscina com a vela acesa, depois de tanto esforço, deposita-a sobre as pedras. Gorchakov morre pela tortura que sofreu o tempo inteiro, por si mesmo.

A fraqueza do ser é o que o torna tão valioso. É nisso que Tarkovski acredita ao realizar o nascimento de seus personagens. A fraqueza citada por Stalker, e que abre esta dissertação. Este tema do homem fraco foi desejado por Tarkovski também aqui, em *Nostalgia*. Fraco, no sentido como ele mesmo explica, de um homem “que não é um lutador no que se refere aos seus atributos exteriores, mas a quem, não obstante, eu vejo como um vencedor nesta vida”.³⁴

O ato criador possui um poder imenso. Ao criar, o artista possibilita o nascimento de uma imagem que é eterna e absoluta, e que carrega todo o universo em si. É com este pensamento que Tarkovski se relaciona artisticamente. Seus personagens possuem a fraqueza que os move, seja na direção que for, na tentativa do encontro da verdade.

³⁴ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 249.

16

Uma única imagem nos invade após a morte do estrangeiro. Ele está na frente de sua casa de campo russa. Olha para o chão, está de volta no local que rememorou inúmeras vezes. Está sentado ao chão, ao lado do cachorro, que acompanhou suas lembranças por inúmeras vezes também. Olha para baixo, como se estivesse absorto diante de alguma grande descoberta ou revelação.

A câmera se afasta tão lentamente quanto consegue. À sua frente, uma enorme poça d'água, que reflete três colunas de luz que estão atrás e acima de Gorchakov. Reflete também sua própria imagem.

A casa de Gorchakov não está na Rússia. Encontra-se dentro da catedral italiana, entre as ruínas de suas paredes, banhada pela luz que emana por suas aberturas. A casa, a vegetação, tudo banhado pela luz da Itália, e não mais pelo sol que invadia a memória de Andrei Gorchakov e iluminava sua imagem agente. Sua memória está ali, a imagem que significa sua vida, seu passado, sua existência no mundo. Está junto a ela, guardado sob a luz moderada, as paredes, a coloração de seu afeto, dentro do compartimento da Itália que lhe empresta lugar para sua última imagem.



TARKOVSKI, *Nostalgia*, 1983. 01:20:42 h (primeiro fotograma) e 02:02:28 a 02:05:11 h (fotogramas restantes)

Encerramento

Tarkovski enfrentou diversas dificuldades para realizar seus filmes, desde o início de seu percurso criador, como falado anteriormente quando citei *A infância de Ivan*. Não foi diferente em seus trabalhos posteriores, como no caso de *Stalker* (1979)³⁵.

O primeiro ano de filmagens teve como locação, inicialmente, um deserto no Tadqiqistão, na Ásia Central, e posteriormente, por motivos de mudança no roteiro, uma usina hidroelétrica em Tatlin, capital da Estônia.³⁶ Foi utilizado para tanto material da Kodak experimental; este não pôde ser revelado, então foi destruído. Todo o material filmado durante um ano inteiro foi para o lixo, e Rashit Safiullin, desenhista que produziu a configuração espacial dos cenários do filme, acredita que o fato foi proposital³⁷. Ele conta ainda que foi muito doloroso para Tarkovski voltar ao trabalho depois disso. Foi-lhe perguntado se gostaria de reiniciar o trabalho de *Stalker*, o que ele respondeu de imediato que não. Porém, acabou voltando às filmagens como forma de mostrar, a todos que tentavam impedir o acontecimento de seu cinema, que seu empreendimento artístico não iria ser tão facilmente contido.

Apesar de tudo, o trabalho foi retomado, porém com o orçamento cortado pela metade. O filme era constituído em duas partes, e foi liberado somente o orçamento calculado para uma delas. Assim, o trabalho foi dificultado ainda mais, visto que a produção deveria fazer mágica com o orçamento, duplicá-lo no momento de providenciar todos os materiais necessários para a filmagem das duas partes. “Todas as cenas eram como fazer um milagre, filmando *Stalker*. Estávamos fazendo

³⁵ O filme conta a história de um homem que tem a missão de conduzir as pessoas interessadas em chegar ao local denominado *Zona*, local este onde possivelmente um meteorito caiu, e onde se presume haver uma sala onde todos os desejos, quando pedidos com a verdade da alma, se realizam. Existem relatos de que muitas pessoas que tentaram chegar até a *Zona* nunca regressaram. Portanto, os *stalkers* são pessoas incumbidas de levarem os desejosos até o local místico; sabem como despistar os vigias da região, e adentrar pelos caminhos perigosos que levam até a *zona*. Tudo se move pelo caminho, e este nunca é o mesmo, ou seja, os *stalkers* percorrem a cada nova empreitada, um novo trajeto. O *stalker* em questão não tem outro nome a não ser esse, tem uma aparência mal-cuidada, é casado e possui uma filha mutante. Ao que parece, o único dinheiro que recebe é o dinheiro desembolsado pelos interessados em chegar à *Zona*.

³⁶ JALLAGEAS, Neide. *Estratégias de construção no cinema de Andriêi Tarkóvski – a perspectiva inversa como procedimento*. 2007, 268 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 140.

³⁷ Entrevista com Rashit Safiullin. DOSSIÊ Tarkovski (*Stalker*). Volume IV. 00:01:24 h.

o impossível.”³⁸ Fatos como esse foram responsáveis pela saída de Tarkovski da Rússia. Depois da experiência na Itália, acabaria não voltando mais para a sua terra.

*Como eu poderia imaginar, enquanto realizava Nostalgia, que a asfixiante sensação de saudade que impregna este filme iria se tornar meu destino pelo resto da vida, e que, até o fim dos meus dias, eu iria suportar dentro de mim mesmo essa grande angústia?*³⁹

Tarkovski comenta em seu *Esculpir o Tempo* o fato de que o filme realizado na Itália iria confluir diretamente com alguns de seus preceitos teóricos: o de que o resultado artístico nunca deve ser exterior ao artista. Só o que parte com verdade do artista é que pode resultar em um material honesto e crível por parte do público. E ali estava o retrato mais fidedigno a este preceito: um filme homogêneo, melancólico, absorto em suas cores tristes e em suas evocações intensas de saudades. Tudo o que vivia Tarkovski enquanto estava longe das pessoas que amava, e da terra em que nasceu e viveu.

As imagens resultantes do seu processo de criação acabam sendo um reflexo de seu interior flagelado pela saudade. Expôs ao público uma parcela da sua humanidade, que sofre e procura um eixo para atingir o equilíbrio com os fatores da vida que entristecem e desestabilizam. O que vemos ao assistir *Nostalgia* é um pedaço de existência de um homem, que acaba refletindo pedaços de milhares de outros.

As memórias de Tarkovski, um homem que é forçado pelas circunstâncias a afastar-se de seu país, atingem-no e o compelem ao ato criador que resulta em um local de imagens de memórias. Utiliza-se de elementos há muito tempo utilizados pela *arte da memória*, que treinava uma memória artificial para auxiliar a disciplina da Retórica. Os lugares e as imagens agentes estão ali o tempo inteiro, porém não como um exercício para ajudar a firmar a ordem de um discurso. O discurso de Tarkovski existe em função de um todo de ordem metafísica, espiritual, impossível de ser ordenado, organizado, racionalizado. Os lugares e as imagens existem assim

³⁸ *Ibidem*, 00:04:16 h.

³⁹ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 242.

como os cheiros das coisas, o tato, o gosto. Porém, visíveis, são identificados primeiro, talvez mais facilmente. E convidam logo em seguida, o corpo e a alma a realizarem a viagem para dentro das memórias, estas formas de comprovação da existência das coisas.

Este texto agora se configura também com um depositário de memórias. Cada página, cada pequeno percurso de vida registrado de forma escrita aqui, evocará sempre em seu autor os percursos de vida que ele próprio trilhou juntamente com este exercício de escrita. Recipiente de várias imagens, cheiros, sons, palavras, texturas. A vida em um pequeno trecho escrito que evoca um pequeno trecho de vida; este texto agora também passa a ser um lugar de memória.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever – a arte holandesa no século XVII*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares – introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Tradução de Stela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papyrus, 1993.

BALTRUSAITIS, Jurgis. *Aberrações – ensaio sobre a lenda das formas*. Tradução de Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra: Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Tradução de Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.) *O meio como ponto zero. Metodologia da Pesquisa em Arte*. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2002.

CARVALHO, Sérgio Lage T. A saturação do olhar e a vertigem dos sentidos. In: *Revista USP (Dossiê sociedade de massa e identidade)*, nº. 32, dez/fev., p. 126-55, 1996.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Orgs.). *Escritos de artistas - anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FURTADO, Beatriz. *Imagens eletrônicas e paisagem urbana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003..

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.

_____. *A teoria renascentista da arte e a ascensão da paisagem*. In: *Norma e Forma*. Tradução de Jefferson Luiz. Vieira. São Paulo: Martins Fontes, 1990. Pg. 141-160.

GUTLICH, George Rembrandt. *Arcádia Nassoviana: Natureza e imaginário no Brasil holandês*. São Paulo: Annablume, 2005.

JALLAGEAS, Neide. *Estratégias de construção no cinema de Andriêi Tarkóvski – a perspectiva inversa como procedimento*. 2007, 268 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007

KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2002.

MATTOS, Cláudia Valladão de. (org.). *Goethe e Hackert – Sobre pintura de paisagem*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MENDES, Camila Faccioni. *Paisagem Urbana: Uma Mídia Redescoberta*. São Paulo: Senac, 2006.

OLIVEIRA, Maria do Céu Diel de. *Imagens do inferno : lugares da memória, palavras de Dante*. 2000, 98 p. Tese (Doutorado em Educação) Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Senac, 2003.

RUHRBERG, Karl; et al. *Arte do século XX*. Lisboa: Taschen, 2005.

RUSH, Michael. *Novas Mídias na Arte Contemporânea*. Tradução de Cássia Maria Nasser. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

SIMMEL, Georg. A filosofia da paisagem. In: *Política e Trabalho 12*. Tradução de Simone Carneiro Maldonado. Setembro/1996, pg. 15-24. Disponível em <http://www.cchla.ufpb.br/ppgs/politica/12-simmel-2.html>. Acesso em mar-2008.

SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Tradução de Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

TARKOVSKIAEI, Andreaei Arsensevich. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo e Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

WOOD, Paul; et al. *Modernismo em disputa: A arte desde os anos quarenta*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac e Naify, 1999.

Filmografia (em ordem cronológica)

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

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

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

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

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

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

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

Documentários

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

Dossiê Tarkovski (A infância de Ivan +Andrei Rublev). Volume I. 2005. 115 min.

Dossiê Tarkovski (Solaris). Volume II. 2005. 120 min.

Dossiê Tarkovski (Solaris+ O espelho). Volume III. 2005. 125 min.

Dossiê Tarkovski (Stalker + Nostalgia + O sacrifício). Volume IV. 2005. 123 min.

Documentos eletrônicos

Nostalghia.com – Andrei Tarkovski Information Site.

<http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/>. Acesso: 02 out. 2010.