



REVISTA

CULTURA, ESTÉTICA & LINGUAGENS
VOL. 06, Nº 1 - 1º SEMESTRE - 2021

ISSN 2448-1793

NOSS

DOSSIÊ IMAGENS
AUTO/BIOGRÁFICAS
NA HISTÓRIA E NA
PRÁTICA ARTÍSTICA



JA ESTOU MELHOR
OBRIGADA

ANDREI TARKOVSKI: UMA BIOGRAFIA MARCADA PELA GUERRA

ANDREI TARKOVSKI: A BIOGRAPHY MARKED BY WAR

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4818124>

Envio: 11/01/2021 ♦ Aceite: 17/02/2021

Carolina da Silva Ferrarezi



Mestranda em Filosofia pela Universidade Federal de São Paulo, formada em filosofia pela UPM, pesquisadora do Laboratório de Filosofia Francesa Contemporânea da Unifesp.

Paulo Roberto Monteiro de Araujo



Doutor em Filosofia pela Unicamp, professor do Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura na UPM.

RESUMO

O artigo trata da relação entre a vida e a obra do cineasta russo Andrei Tarkovski, analisando os entrelaçamentos referentes a essas duas esferas. A preocupação é elucidar tanto a rede simbólica usada pelo cineasta, bem como sua linguagem cinematográfica vinculada à problemática existencial humana. São dois filmes usados na elaboração da presente análise: *A infância de Ivan (1962)* e *O Espelho (1974)*.

PALAVRAS-CHAVE: Guerra. Andrei Tarkovski. Biografia. Cinema. Arte.

ABSTRACT

The article deals with the relationship between the life and work of the Russian filmmaker Andrei Tarkovski, analyzing the intertwining of these two spheres. The concern is to elucidate both the symbolic network used by the filmmaker, as well as his cinematographic language linked to the human existential problem. There are two films used in the preparation of this analysis: *Ivan's Childhood (1962)* and *The Mirror (1974)*.

KEYWORDS: War. Andrei Tarkovski. Biography. Cinema. Art.

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 da sua existência. Explicar às pessoas a que se deve sua aparição neste planeta, ou, se não for possível explicar, ao menos propor a questão (TARKOVSKI, 2010, p. 38).

O Devir da vida de Andrei Tarkovski se dá, por assim dizer, por temas conflituosos, como a relação conturbada entre seus pais, a ausência paterna em sua infância, a Segunda Guerra Mundial. Maurice Merleau Ponty salienta que é certo que a vida não explica a obra, por outro lado, também é certo que ambas se comunicam. Deste modo, para o filósofo francês, há uma espécie de verdade, que faz com que uma determinada obra, para ser realizada, exige uma vida, a qual se identifique com essa obra em sua potencialidade de ser (MERLEAU-PONTY, 1984, P. 122). No caso de Andrei Tarkovski, nós podemos nos valer desta ideia de Merleau-Ponty para identificar a presença impactante da guerra nas obras do cineasta, em especial nos filmes: *A Infância de Ivan* (1962) e *O Espelho* (1974), os quais analisamos no presente artigo.

No documentário de Donatella Baglivo intitulado *Um Poeta no Cinema: Andrei Tarkovski* (1984), o próprio cineasta russo confirma por meio de entrevistas feitas no referido documentário, a relação entre a sua vida e sua obra. Em uma das cenas do documentário, o cineasta fala sobre a infância:

Recordo muito bem de minha infância, porque foi o período mais importante da minha vida. As impressões que recebi então, me marcaram posteriormente ao longo de minha vida, ao longo de minha vida adulta. O período da infância determina nosso futuro. Especialmente quando nosso futuro está vinculado a arte, aos problemas internos do homem. Anna Akhmatova, a grande poetisa russa, costumava dizer que sua infância alimentou seu trabalho, durante toda sua vida, e é assim em todas as atividades criativas (UM POETA NO CINEMA: ANDREI TARKOVSKI, 1984).

Ao começar seus estudos na escola de cinema, o jovem Tarkovski ganha destaque pela sua concepção cinematográfica, seu professor Mikhail Romm percebeu o seu potencial como criador e pensador de cinema. Enquanto esteve na escola de cinema, fez o curta para a televisão *Hoje não haverá saída livre* (1959) e um outro curta metragem premiado em 1960 intitulado *O rolo compressor e o Violinista*.

É importante ressaltar que o regime soviético tinha uma postura de controle em relação aos diretores cinematográficos. O cinema soviético foi pensado com o objetivo de incorporar as intenções políticas do regime, ou seja, a linguagem cinematográfica deveria alimentar a propaganda política. A finalidade era atingir o grande público, influenciando a sua visão de mundo, que se expressaria a posterior nos comportamentos cotidianos dos cidadãos da ex-União Soviética. Entretanto, não era essa a proposta de Andrei Tarkovski, seus filmes foram elaborados para pensar e expressar a problemática existencial humana, sem uma conexão direta com qualquer regime político. Eis o motivo de o cineasta sofrer ao longo da sua carreira uma severa vigilância em suas realizações cinematográficas por parte dos órgãos do Estado Soviético como a KGB.

Em seus diários, escritos entre 1970 até 1986, Andrei Tarkovski narra os acontecimentos de sua vida que, em diversos momentos, se queixa da dificuldade de realizar os seus projetos. O cineasta relata que em vinte anos de trabalho, sentia como se tivesse dezessete anos desempregado. Seus roteiros nunca eram aceitos, seus filmes tinham inúmeras críticas, diversos pedidos de alteração. Para que um filme fosse aprovado, precisava sempre reescrever os roteiros, sem contar que o intervalo entre os seus filmes costumava ser longo. Os responsáveis pelos órgãos institucionais do Estado Soviético pareciam não o suportar seus filmes. Deste modo, os filmes do diretor eram sempre boicotados nas estreias, no sentido de evitar a divulgação de suas obras dentro do próprio país. Além disso, era negado pelos órgãos governamentais os pedidos provenientes do estrangeiro para que seus filmes participassem de Festivais. O objetivo de tais recusas era evitar a promoção do cineasta no Ocidente.

Com o crescente reconhecimento no exterior do seu cinema, Tarkovski deixa a ex-União Soviética para poder continuar a realizar seus filmes, pois em seu próprio país estava cada vez mais difícil ser cineasta dentro de suas concepções temáticas e de linguagem estética. No ano de 1982 viaja para Itália, embora sem a família completa.

Depois das experiências cinematográficas na Itália com os filmes *Tempo de Viagem* e *Nostalgia*, ambos de 1983, Tarkovski filma na Suécia. Em seus últimos anos, trabalha no filme *O Sacrifício*. Nessa mesma época descobre que tem câncer, seu último filme é lançado em 1985 e o cineasta falece em Paris no ano de 1986 com apenas 54 anos de idade.

Em decorrência da dificuldade que o cineasta tinha em conseguir produzir seus filmes e por ter falecido ainda jovem, Andrei Tarkovski realizou apenas oito longametragem: cinco filmes na ex-União Soviética, um documentário e um filme na Itália e seu último filme na Suécia. Sendo eles: *A Infância de Ivan* (1962), *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *O espelho* (1974), *Stalker* (1979), *Tempo de Viagem* (1983), *Nostalgia* (1983) e *O Sacrifício* (1985).

O cinema de Andrei Tarkovski expõe uma linguagem cinematográfica voltada à problemática existencial humana: Como vive o homem? Qual o significado da sua existência? Como pensar a relação entre o ser e o mundo? Em seus filmes, os personagens expressam suas angústias, no sentido de mostrar o humano lançado em um mundo determinado pelos mistérios da existência. A tônica do mistério é a impossibilidade de o homem transcendê-lo. Não é por acaso, a presença do Divino em seus filmes, o qual se apresenta através da chuva, como epifania. Para o cineasta russo, só a presença do divino pode redimir a futilidade do sofrer humano em sua busca de compreender o seu significado existencial autêntico. Além disso, Tarkovski expressa em suas obras tais mistérios da existência humana a partir das suas próprias vivências particulares. Daí a própria vida do diretor servir abertamente como elementos que proporcionam a construção da sua linguagem cinematográfica.

Nos filmes de Andrei Tarkovski não há a ideia do homem da ciência e da técnica dotado de uma espécie de conhecimento que dê conta do mundo existencial, ou mesmo da natureza em geral. O que há, são homens lançados na vida, tanto do mundo natural, como existencial. No documentário que Andrei Tarkovski fez com Tonino Guerra, Tempo de Viagem, de 1983, em uma das cenas, o cineasta comenta sobre sua profissão, e como a vida não se separa do ato de criação.

Hoje, qualquer um acha que pode fazer um filme, não gosto muito de dar conselhos, mas a coisa principal que posso dizer ao iniciante, é que aprenda a não separar o próprio trabalho, os próprios filmes, o cinema, afinal de sua vida cotidiana. Não deve haver fratura entre as próprias obras, o próprio trabalho e as ações próprias. Isso porque o diretor é igual ao pintor, ao poeta, ao músico. E como deve se entregar totalmente à sua arte, fica estranho ver um diretor que considera o próprio trabalho como algum privilégio, algo trazido pelo destino, e que se contenta só do próprio passado. Eles vivem de uma maneira e fazem seus próprios filmes de modo totalmente diferentes. Quero dizer, ainda, aos jovens diretores, que devem responder moralmente pelo filme que mostram. Isso é o essencial (TEMPO DE VIAGEM, 1983).

Para o cineasta russo, a capacidade do cinema em captar o tempo, é sua essência, ou seja, apreender o processo temporal existencial do humano. Daí, ele salienta que o trabalho de um diretor cinematográfico é de “esculpir o tempo”. Aliás, cabe lembrar que o nome de seu livro se chama Esculpir o Tempo. De acordo com Tarkovski, as pessoas buscam o tempo no cinema: o tempo perdido, consumido ou ainda não encontrado (2010). O espectador procura uma experiência artística viva, e o cinema possibilita tal experiência. O cinema amplia, enriquece e aprofunda a experiência existencial da pessoa, ao possibilitá-la por meio da imagem pensar a sua própria condição humana no mundo. O cineasta relata em seu livro que o objetivo de seus filmes era trazer a própria vida para tela.

Muitas coisas, afinal, ficam em nossos corações e pensamentos como sugestões não concretizadas. Em vez de tentar captar essas nuances, a maior parte dos filmes despreziosos e é “realistas” não só as ignora, como faz questão de usar imagens muito nítidas e explícitas, o que no máximo consegue tornar o filme forçado e artificial. No que me diz respeito, só admito um cinema que esteja o mais próximo possível da vida – ainda que em certos momentos, estejamos incapazes de ver o quanto a vida é realmente bela (TARKOVSKI, 2010, p.20).

Andrei Tarkovski desenvolve uma narrativa cinematográfica em que imagem e movimento estão em função da elaboração de uma estética que dê conta, por assim dizer, da vida humana em seu emaranhado de questões existenciais. O humano, em Tarkovski, possui uma relação fundante tanto com o mundo natural, como o da existência. Lançado no Cosmos natureza/existência, o homem tem o dever moral de compreender a sua vida. A beleza da vida está em esculpir o tempo significativo do que seja viver humanamente. Eis o motivo de Tarkovski construir a sua cinematografia com esse anseio de esculpir o tempo humano em sua cotidianidade vivencial que ocorre no mundo. Daí as suas críticas ao cinema comercial que tem como objetivo distrair o homem, afastando-o da sua tarefa de interpretar a sua própria temporalidade existencial de ser.

O trabalho do cineasta de esculpir o tempo é mostrar as possibilidades do humano ser-no-mundo por meio das suas angústias, aspirações, medos, memória e fantasias. A utilização das imagens dos rostos humanos, assim como o registro do envolvimento do homem com os fenômenos da natureza são importantes para o diretor. As imagens das expressões faciais dos atores contribuem significativamente para desvelarmos os sentimentos internos dos personagens. Para o diretor o sentimento se faz por meio do comportamento, que expressa o próprio modo de como o personagem interpreta a si mesmo em seu mundo cotidiano.

Maurice Merleau-Ponty (1983) ressalta que o filme se sintetiza como uma forma complexa; a sua dinâmica de realização é composta por diversas ações e reações, que atuam a cada momento, ganhando significados que a nossa percepção estética deve acompanhar. O Logos do filme precisa ser acompanhado pelo espectador no sentido de apreender os anseios do diretor em seus propósitos. Por sua vez, os filmes de Andrei

Tarkovski possibilitam ao espectador apreender o movimento desse esculpir o tempo do diretor por meio da dinâmica sintetizadora da música, da poesia, das falas dos personagens, das referências histórico-culturais. Por outro lado, esses elementos apresentados em seus filmes não ocorrem de modo justaposto, mas formam um todo significativo, em que o sentido do filme é construído, por meio do entrelaçamento interno das suas diversas dimensões.

Existe um ritmo cinematográfico, uma métrica, nos filmes de Andrei Tarkovski, em que o espectador é colocado numa posição de coautor, o diretor deixa um espaço para uma participação ativa daqueles que assistem suas obras. Assim como um quadro que se abre para a experiência subjetiva daquele que observa, seus filmes também manifestam uma experiência estética intensa e espiritual.

No primeiro longa-metragem do diretor: *A infância de Ivan* (1962), encontramos o desvelar da guerra não apenas como um acontecimento traumático que marca o todo de uma vida, mas a ruptura da infância, a oposição entre dois mundos (um antes da guerra, outro depois da guerra), e pôr fim a morte. O filme é uma adaptação que Tarkovski faz do conto de Vladimir Bogomolov. O cineasta conta no seu livro *Esculpir o Tempo* (2010), que ficou atraído pela história, algumas de suas particularidades haviam causado uma profunda impressão.

Neste conto, a morte do herói tem um significado especial. No ponto em que, no caso de outros autores, haveria uma confortadora continuação, o conto acaba. Nada ocorre em seguida. É comum que, em tais situações, um autor recompense o herói pelas suas façanhas militares. Tudo que é difícil e cruel recua para o passado, tornando-se, então, nada mais que uma etapa dolorosa da sua vida (TARKOVSKI, 2010, p.13).

No conto de Bogomolov esta etapa, interrompida pela morte, torna-se definitiva e única. Nela se concentra todo o conteúdo da vida de Ivan, a sua trágica força motriz. Não há espaço para mais nada: é esse fato terrível que nos torna, inesperada e agudamente, conscientes da monstruosidade da guerra (TARKOVSKI, 2010, p.13).

Diferente dos típicos filmes de guerra, o material da narrativa de *A Infância de Ivan* não se constrói pela dinâmica das batalhas, pelos violentos choques militares, não se trata do heroísmo nem de suas operações de reconhecimento. Trata-se do custo humano da guerra, das famílias destruídas, dos órfãos, do aspecto desumano desse acontecimento terrível.



Figura 1: Ivan depois de passar pela floresta inundada (captura de tela)

O filme se inicia mostrando a beleza de Ivan em meio a natureza. No entanto, em um segundo momento, o espectador percebe que se trata de uma imagem originada em um sonho. A maioria dos filmes de Tarkovski explora o mundo onírico dos sonhos, tanto dos seus personagens, quanto do mundo interior do próprio diretor. Tarkovski, ao construir essas cenas oníricas, expressa a sua própria vida, vinculada à infância, como experiência fundamental para a elaboração das suas questões cinematográficas.

Quando o diretor desenvolve em sua narrativa a oposição entre os sonhos de Ivan e a realidade da guerra, ocorre uma forma de dialética da existência entre dois mundos: o mundo dos sonhos que seria o lugar ideal que uma criança deveria viver e o mundo sombrio da guerra.



Figura 2: Cena do sonho de Ivan (captura de tela)

É importante destacar que o pai de Andrei Tarkovski, o poeta Arseni Tarkovski, vai para o front de guerra em 1941 e acaba perdendo uma perna. Nessa época o cineasta relata que foi um momento muito difícil, a família aguardava ansiosa por notícias do pai, esperavam suas cartas que não chegavam. O menino Tarkovski só tinha dois pensamentos então: o fim da guerra e o retorno de seu pai (UM POETA NO CINEMA: ANDREI TARKOVSKI, 1984).

Embora o roteiro de *A infância de Ivan* tenha sido pensado e concebido a partir do realismo socialista de cinema soviético, em que os alemães aparecem como inimigos e a ex-União Soviética como vencedora no final guerra, Tarkovski não dá ênfase a esse

tipo de maniqueísmo. A sua preocupação em Ivan é apreender a dor do personagem, que, como órfão, procura um pai entre os homens adultos com quem trabalha para vencer os inimigos alemães. O personagem Ivan, apesar de criança, é um gênio da espionagem contra os alemães. É essa genialidade que Tarkovski explora em Ivan, para fazer deste uma criança atraente àqueles que podem ser seu pai adotivo. Deste modo, o diretor russo não se preocupa com a guerra em si, mas com o desejo de uma criança de ter um pai.

Além da questão dos desejos de Ivan em ser adotado para recuperar o amor perdido familiar, o filme também trata de relações sedutoras entre homens e mulheres. É o caso da relação de Masha (a enfermeira) e o capitão Kholin que ocorre na floresta de bétulas. O fato é que nos filmes tradicionais de guerra não haveria espaço para esse tipo de tema que envolve questões desejanças.



Figura 3: O capitão Kholin e Masha, a enfermeira, na floresta (captura de tela)

Na trama se pode acompanhar objetivamente a atmosfera de guerra, sua tensão na superfície dos acontecimentos. No entanto, a preocupação do diretor é mostrar a profundidade das questões humanas. É com Ivan que se pode compreender que o filme não é um filme de guerra, mas de desejos que se expressam por meio dos sonhos. Além disso, os sonhos também servem para mostrar ao espectador a realidade trágica do menino. A vida de Ivan está lançada no terror da guerra que lhe tira a sua infância e aqueles que ama. Não é por acaso que Ivan estava obstinado a vingar sua família e todos que se foram, o personagem diz: “quem não está nessa guerra são os inúteis” (A INFÂNCIA DE IVAN, 1962).

Por fim, após o desfecho da guerra os soldados descobrem que Ivan foi morto, mas o filme não termina com a morte de Ivan, na última cena temos um sonho póstumo, um sonho sem sonhador, em que o diretor mais uma vez abre ao diálogo com o espectador sobre o destino de menino. Tem-se assim o sentimento que o fim que Ivan mereceria não era a morte, o protagonista deveria viver desde sempre no mundo dos seus sonhos, mas a morte é a realidade objetiva da guerra.



Figura 4: Cena final do filme a Infância de Ivan (captura de tela)

Em *O Espelho* (1974), filme com direção de Tarkovski e roteiro em conjunto com Aleksandr Misharin, percebe-se de forma retratada a vida do diretor por meio da guerra. O filme nos conduz de uma forma lírica, profunda e espiritual a representação mais próxima do movimento da memória, que é construído pela perspicácia do diretor. Elaborado com uma narrativa não linear, o filme é constituído por meio do narrador personagem da história Alexei, que está aparentemente próximo da morte, recorda seu passado de forma a revê-la por meio das imagens da sua memória, em especial sua infância com um desejo melancólico de poder retorná-la.

Por meio da narrativa imagética do personagem Alexei, que representa Tarkovski no filme, vivencia-se a história da dor e do remorso de um homem que não amou sua família o suficiente. Essa ideia o atormenta por uma busca incessante de retornar ao passado. O cineasta comenta em seu livro *Esculpir o Tempo* (2010) que a angústia de suas lembranças também o atormentava, assim como ocorre com o protagonista do filme, e só pode ficar em paz após realizar essa obra.

Embora o roteiro do filme seja construído com base na vida de Tarkovski, o diretor não constrói um típico filme autobiográfico, pelo contrário, o filme transpassa o caráter individual para uma vivência humana em geral, pois expressa sentimentos arquetípicos. A história do diretor contada no filme, se torna a história de diversas pessoas que viveram em sua época.

O Espelho não foi, em absoluto, uma tentativa de falar sobre mim mesmo. Ele falava sobre meus sentimentos para com as pessoas que me eram muito queridas, sobre meu relacionamento com elas, sobre minha eterna compaixão pelo seu sofrimento e pelas minhas próprias falhas – o meu sentimento de dever não cumprido (TARKOVSKI, 2010, p. 160)

No prefácio do seu livro *Esculpir o Tempo* nos deparamos com alguns depoimentos de seus espectadores que confirmam esse envolvimento com o filme, que se enxergam nas cenas esculpidas pelo diretor, seja na lembrança da casa de campo ou nos acontecimentos do filme que marcaram uma geração.

De que fala esse filme? De um homem. Não daquele homem em particular, cuja voz ressoa por trás da tela, representado por Innokenti Smoktunovsky. É um filme sobre você, o seu pai, o seu avô, sobre alguém que viverá depois de você, e que, ainda assim, será 'você'. Sobre um homem que vive na terra, que é parte da terra, a qual, por sua vez, é parte dele, sobre o fato de que um homem responde com a vida tanto ao passado quanto ao futuro. Deve-se ver esse filme com simplicidade e ouvir a música de Bach e os poemas de Arseni Tarkovski; vê-lo da mesma maneira como se olha para as estrelas ou para o mar, ou ainda, como se admira uma paisagem. Não há, aqui, nenhuma lógica matemática, pois esta não é capaz de explicar o que é o homem ou em que consiste o sentido de sua vida (TARKOVSKI, 2010, p. 4).

No filme aparece a figura da mãe de Tarkovski, sua irmã Marina e seu pai, ao longo da sua infância. A casa mostrada no filme foi criada a partir da réplica da casa em que o cineasta viveu quando criança, sendo reconstruída no mesmo lugar onde a família morou. Tarkovski (2010) relata que quando a casa ficou pronta, levou sua mãe, Maria Ivanovna (que também participa do filme interpretando sua própria mãe, mais velha) para ver a casa, e sua reação superou todas as expectativas do diretor. Maria Ivanovna experienciou à volta ao seu passado, despertando sentimentos na atriz que o filme tinha a intenção de expressar.



Figura 5: A réplica da casa da infância de Andrei Tarkovski (captura de tela)

Outras cenas que complementam de forma expressiva a narrativa estética do filme são as representações dos sonhos de Alexei, trazendo as memórias e sentimentos mais íntimos. Além disso, se pode apreender as imagens vívidas da natureza e seus fenômenos que estão sempre presente no filme; os quatro elementos: fogo, água, terra e ar (em forma de vento), perpassa toda a obra de *O Espelho*, demonstrando a integração dos personagens com a natureza.



Figura 6: Sonho de Alexei – A mãe lavando os cabelos (captura de tela)

O filme surge como uma misteriosa alquimia de entrelaçamentos e correspondências, impossibilitando analisá-lo em suas partes. Deste modo, só o compreendemos por meio da função que cada uma das cenas exerce no conjunto do filme. O que podemos, de certa forma destacar como plano de fundo desta obra, se refere às dificuldades de um país marcado pela guerra, de uma infância que passa pela miséria.

Éramos muito pobres na infância. Eu e minha mãe passamos uma época muito difícil. De forma que conheço a pobreza muito bem. Já passei fome, fome de verdade. Viver totalmente sem esperanças, sabe. Não ter mesmo um pedaço de pão para o dia seguinte. É um sentimento muito difícil, e de certa forma, destrói o ser humano. Contudo nos ensina a ter compaixão com os outros. Parece-me que quem já passou fome nunca poderá ser ganancioso. (UM POETA NO CINEMA: ANDREI TARKOVSKI, 1984).

Em umas das cenas do filme, a mãe do protagonista, vai com Alexei até uma casa vizinha (não muito próxima) para tentar vender suas joias. A mãe de Alexei com dois filhos para criar sozinha, sem trabalho, busca soluções para sustentá-los. Essa cena, marca a história real da família que vivia em Moscou, mas volta para o campo, por causa da evacuação da guerra.



Figura 7: A mãe de Alexei tentando vender suas joias (captura de tela)

A guerra e toda a estrutura do regime soviético marcaram profundamente a vida do cineasta. Tarkovski (2010) relata que quando assistiu a essas imagens da guerra percebeu que teria que usá-las e que se tornariam um ponto central do filme. O espírito daquelas pessoas devastadas por um esforço terrível e desumano daquele trágico período histórico se tornaria o coração do filme que teve início com sua própria biografia, sua reminiscência lírica íntima de suas lembranças que tanto o atormentavam.

No filme o cineasta também inclui os poemas de seu pai: Arseni Tarkovski, narrados por ele mesmo. Essa junção tem o efeito de ligar todo o enredo do filme, no sentido de fluir e estabelecer uma conexão entre as imagens e os poemas. As imagens da guerra falavam de imortalidade e o uso dos poemas de Arseni Tarkovski possibilitou a expressão do seu significado original.



Figura 8: Exército vermelho atravessa o lago Sivash (captura de tela)

Vida, vida

Não acredito em pressentimentos, e augúrios
 Não me amedrontam. Não fujo da calúnia
 Nem do veneno. Não há morte na Terra.
 Todos são imortais. Tudo é imortal. Não há por que
 Ter medo da morte aos dezessete
 Ou mesmo aos setenta. Realidade e luz
 Existem, mas morte e trevas, não.
 Estamos agora todos na praia,
 E eu sou um dos que içam as redes
 Quando um cardume de imortalidade nelas entra.

Vive na casa e a casa continua de pé
 Vou aparecer em qualquer século
 Entrar e fazer uma casa para mim
 É por isso que teus filhos estão ao meu lado
 E as tuas esposas, todos sentados em uma mesa,
 Uma mesa para o avô e o neto
 O futuro é consumado aqui e agora
 E se eu erguer levemente minha mão diante de ti,
 Ficarás com cinco feixes de luz
 Com omoplatas como esteios de madeira
 Eu ergui todos os dias que fizeram o passado
 Com uma cadeia de agrimensor, eu medi o tempo
 E viajei através dele como se viajasse pelos Urais.

Escolhi uma era que estivesse à minha altura
 Rumamos para o sul, fizemos a poeira rodopiar na estepe
 Ervaçais cresciam viçosos; um gafanhoto tocava,
 Esfregando as pernas, profetizava
 E contou-me, como um monge, que eu pereceria
 Peguei meu destino e amarrei-o na minha sela;
 E agora que cheguei ao futuro ficarei
 Ereto sobre meus estribos como um garoto.

Só preciso da imortalidade
 Para que meu sangue continue a fluir de era para era
 Eu prontamente trocaria a vida
 Por um lugar seguro e quente
 Se a agulha veloz da vida
 Não me puxasse pelo mundo como uma linha.
 Arseni Tarkovski (TARKOVSKI, 2010, p. 169).

A última cena do filme parece realizar o desejo tanto do protagonista quanto do diretor, tem-se o reencontro entre o passado e o presente. Na referida cena, em seu primeiro momento, há o casal jovem apaixonado (pai e mãe de Alexei), deitados na grama da casa de infância do narrador, e logo depois corta para a cena de sua mãe já idosa (que é interpretado pela própria mãe de Andrei Tarkovski), com Marina e Alexei crianças. Essa cena personifica a volta tão desejada, passado e presente estão reunidos em um todo significativo.



Figura 9: Cena final do filme – A mãe de Alexei com ele e Marina (captura de tela)

O modo de ser de Andrei Tarkovski, expressa sua forma única de fazer cinema. Sua visão de mundo, seu caráter subjetivo, sua veia artística, não se separam de sua biografia, de suas vivencias pessoais. Nós podemos compreender que a vida não justifica a obra, nem a obra explica a vida, mas que ambas se complementam, se fundem para dar luz à proposta estética de Tarkovski, de um cinema como expressão artística. A

guerra e o regime soviético como um todo, marcam profundamente a infância e a vida do cineasta, mas não se trata de uma relação de causa e efeito, pois o artista está situado e não determinado pelos acontecimentos de sua história.

Nunca consegui separar minha vida dos meus filmes, porque sempre fizeram parte da minha vida, e eu sempre tive que tomar decisões cruciais em minha vida, para poder fazê-los. Eu conheço muitas pessoas que são capazes de separar suas vidas de seus filmes. Eles vivem de uma maneira, e então expressam ideias diferentes em seu trabalho, diferente de seu modo de vida. Eles são capazes de dividir sua consciência. É algo que nunca fiz. Para mim, o cinema não é apenas um trabalho: é a minha vida. E cada filme é uma ação entre as outras em minha vida (UM POETA NO CINEMA: ANDREI TARKOVSKI, 1984).

Para Tarkovski (2010), o primordial é o comprometimento do artista com a sua arte, o sucesso pode ser uma consequência, mas nunca uma busca. A arte em um sentido metafórico colabora para despertar o homem do seu silêncio existencial, ou seja, trazê-lo para a sua tarefa de vivenciar significativamente o seu estar no mundo.

Tanto *A infância de Ivan* como *O Espelho* demonstram a genialidade do trabalho artístico do diretor. A biografia presente no filme *O Espelho* nos apresenta um homem sensível com o mundo e com outros, um artista que sente remorso, cujo passado não consegue se desvencilhar. Ao trazer sua vida para o filme o diretor russo procurava apreender o significado do seu processo de vida. Ao contar sua própria história, Tarkovski narra a história de muitos cidadãos russos que sofreram os empasses de uma geração marcada pela guerra. Em *A infância de Ivan* somos mergulhados em um universo não muito explorado pelos filmes de guerra. A personalidade forte de uma criança que se porta como um adulto, firme e rígido por fora, mas desolado por dentro. Todos os elementos artísticos e simbólicos presentes nesses dois filmes de Tarkovski, além de manifestar os aspectos de sua biografia, também relevam a necessidade humana de investigar os mistérios de sua existência, no sentido de apreender a sua possibilidade de ser no tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* Lisboa: Livros Horizontes, 1992.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* Trad. Fulvia M. L. Moretto. Coleção Focus. São Leopoldo: RS: Unisinos, 1999.

LEM, H. Stanislaw. *Solaris*. Trad. Eneida Favre. São Paulo: Aleph, 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Dúvida de Cézanne*. Trad. Nelson Alfredo Aguilar. Os Pensadores. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. *Conversas*. Fábio Landa e Eva Landa. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *“O cinema e a nova psicologia”* IN: XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. *O Olho e o espírito*. Trad. Nelson Alfredo Aguilar. Os Pensadores. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. *O Visível e o Invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

STRUGPÁTSKI, Arkádi & Boris. *Piquenique na estrada*. Trad. Tatiana Larkina. São Paulo: Aleph, 2017.

TARKOVSKI, Andrei. *Diários 1970 – 1986*. São Paulo: É Realizações, 2012.

_____. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Wölfflin, H. - *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FILMOGRAFIA

A Infância de Ivan (Ivanovo Detstvo, Andrei Tarkovski, URSS, 1962).

Andrei Rublev (Andrei Rubliov, Andrei Tarkovski, URSS, 1966).

Nostalgia (Nostalghia, Andrei Tarkovski, Itália, 1983).

O Espelho (Zerkalo, Andrei Tarkovski, URSS, 1974).

O Sacrifício (Offret, Andrei Tarkovski, Suécia, 1985).

Solaris (Soliaris, Andrei Tarkovski, URSS, 1972).

Stalker (Andrei Tarkovski, URSS, 1979).

Tempo de Viagem (Andrei Tarkovski, URSS, 1983).

Um poeta no cinema: Andrei Tarkovski (Donatella Baglivo, Itália, 1984).

