



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL de LONDRINA

---

ANDERSON NEGRETTI RIOS

**CASAS E CORPOS EM CHAMAS:**

A REPETIÇÃO NOS *DIÁRIOS 1970-1986*, *NOSTALGIA E O SACRIFÍCIO*, DE ANDREI TARKOVSKI

---

Londrina

2024

ANDERSON NEGRETTI RIOS

**CASAS E CORPOS EM CHAMAS:**

A REPETIÇÃO NOS *DIÁRIOS 1970-1986*, *NOSTALGIA E O SACRIFÍCIO*, DE ANDREI TARKOVSKI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina — UEL, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras — Estudos Literários.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Barbara Cristina Marques

Londrina

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Rios, Anderson Negretti.

Casas e corpos em chamas : a repetição dos Diários 1970 - 1986, Nostalgia e o Sacrifício de Andrei Tarkovski / Anderson Negretti Rios. - Londrina, 2024.  
104 f. : il.

Orientador: Barbara Marques.  
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2024.

Inclui bibliografia.

1. Repetição - Tese. 2. Sacrifício - Tese. 3. Tarkovski - Tese. 4. Diários - Tese.  
I. Marques, Barbara. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

ANDERSON NEGRETTI RIOS

**CASAS E CORPOS EM CHAMAS:**

A REPETIÇÃO NOS *DIÁRIOS 1970-1986*, *NOSTALGIA E O SACRIFÍCIO*, DE ANDREI TARKOVSKI

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina — UEL, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras (Estudos Literários).

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Barbara Cristina Marques  
Orientadora  
Universidade Estadual de Londrina

---

Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein  
Universidade Estadual de Londrina  
(Departamento de Comunicação Social)

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Laysa Louise Silva Beretta  
Universidade Estadual de Londrina  
(Programa de Pós-Graduação em Letras)

Londrina 23 de maio de 2024

**A minha querida esposa, dedico e agradeço.**

## **AGRADECIMENTOS**

À Capes, por financiar a minha pesquisa e por continuar apoiando a pesquisa nacional.

À minha esposa e filhos de 4 patas, pelo apoio e amor.

A meus pais, por apoiar um caminho que para eles era estrangeiro.

Às professoras da banca de qualificação, Ellen e Marta, pelos apontamentos que foram de muita ajuda nesse percurso.

À minha orientadora, pelas instruções, ensinamentos e inspiração.

Minha visão, que era meu poder, agora fica embaçada — duas lanças de diamante invisíveis; minha audição diminui, cheia de trovões antigos e a respiração da casa de meu pai. Esses nós de músculos grossos afrouxam como bois cinzentos deitados no campo arado; as asas atrás dos meus ombros cedem não há luz quando a noite escurece. Eu sou uma vela. Eu queimei na festa. Reúna minha cera quando a manhã chegar para que esta página lembre você como se orgulhoso e como chorar, como doar o último terço de felicidade e como morrer com facilidade - e sob um telhado temporário queimar postumamente, como uma palavra. –

**(Arseni Tarkovski)**

## RESUMO

Rios, Anderson Negretti. **Casas e corpos em chamas**: a repetição em Diários 1970-1986, Nostalgia e O sacrifício, de Andrei Tarkovski. 2024, f. 104. Dissertação (Mestrado em Letras — Estudos Literários) Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2024.

Nossa pesquisa parte das repetições no livro Diários 1970 – 1986 (2012) do cineasta russo Andrei Tarkovski, bem como de seus últimos dois filmes planejados e filmados no exílio: Nostalgia (1983) e O Sacrifício (1986). Neste percurso, analisamos repetições, como as casas que retornam em seus filmes e em seus diários, além da recorrência do fogo e seus simbolismos. Diante do exílio, dos boicotes sofridos pela censura e dos sacrifícios que ele fez para continuar produzindo sua arte, esses elementos formaram alegorias na narrativa de ficção. Observamos as repetições da casa, como aquela onde passou a infância em Miasnoye; a casa que tentou construir por anos e que, ao fim da vida, nunca pôde habitar em Yureviet; e as casas que simbolizam toda a sua obra, mencionadas em seus diários. Além disso, examinamos como as anotações que se repetem assemelham-se às cenas de casas e ao corpo em chamas. Na busca por essas repetições, unimos as recorrências filmicas com trechos do livro Diários 1970 – 1986 (2012), que nos proporcionou pensamentos, insights, vontades e medos do diretor, em paralelo às repetições presentes na obra fílmica e nos sacrifícios do autor, que em partes são representados por seus personagens e nas cenas analisadas. Para esta pesquisa, apoiamos-nos em teóricos como Deleuze, com o livro *Diferença e Repetição* (2018), e Bachelard, com os livros *Psicanálise do fogo* (1994), *A Poética do Espaço* (1978) e *A Chama da Vela* (1989).

**Palavras-chave:** Repetição; Sacrifício; Tarkovski; Diários.

## ABSTRACT

Rios, Anderson Negretti. Houses and bodies on fire: repetition in Andrei Tarkovski's Diaries 1970-1986, *Nostalgia* and *The Sacrifice*. 2024, p. 104. Dissertation (Master in Letters – Literary Studies) Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2024.

Our research is based on repetitions in the book *Diaries 1970 – 1986* (2012) by Russian filmmaker Andrei Tarkovsky, as well as his last two films planned and filmed in exile: *Nostalgia* (1983) and *The Sacrifice* (1986). Along the way, we analyze repetitions, such as the houses that return in his films and diaries, in addition to the recurrence of fire and its symbolism. Faced with exile, boycotts suffered by censorship and the sacrifices he made to continue producing his art, these elements formed allegories in the fictional narrative. We observe the repetitions of the house, like the one where he spent his childhood in Miasnoye; the house that he tried to build for years and that, at the end of his life, he was never able to live in Yureviet; and the houses that symbolize all his work, mentioned in his diaries. Furthermore, we examined how the repeated notes resemble scenes of houses and the burning body. In the search for these repetitions, we combined the filmic recurrences with excerpts from the book *Diaries 1970 – 1986* (2012), which provided us with the director's thoughts, insights, desires and fears, in parallel to the repetitions present in the filmic work and in the author's sacrifices, which in parts they are represented by their characters and in the analyzed scenes. For this research, we relied on theorists such as Deleuze, with the book *Difference and Repetition* (2018), and Bachelard, with the books *Psychoanalysis of Fire* (1994), *The Poetics of Space* (1978) and *The Flame of the Candle* (1989).

**Key-words:** Repetition; Sacrifice; Tarkovski; Diaries.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> — Autorretrato de Andrei Tarkovski, San Gregorio, 1983.....	20
<b>Figura 2</b> — Frame de Nostalgia (1986, 1h52m52s) .....	37
<b>Figura 3</b> — Andrei caminhando e tentando manter a vela acesa.....	39
<b>Figura 4</b> — Casa reconstruída para O Espelho .....	50
<b>Figura 5</b> — Polaroid/ frame de Nostalgia (1983) .....	51
<b>Figura 6</b> — Tarkovski com a maquete da casa de O sacrifício em 1986 .....	51
<b>Figura 7</b> — Polaróide da casa de Tarkovski.....	52
<b>Figura 8</b> – Frame do interior das janelas em O sacrifício .....	54
<b>Figura 9</b> — Casa em chamas em O Espelho .....	61
<b>Figura 10</b> – O sacrifício da casa em O sacrifício (1986, 2h22'55s).....	63
<b>Figura 11</b> – Frame de O Espelho.....	70
<b>Figura 12</b> – Frame de Nostalgia.....	78
<b>Figura 13</b> – A nostalgia em O sacrifício .....	97
<b>Figura 14</b> — Árvore da mensagem, um dos últimos frames de O sacrifício (1986) .....	100

## SUMÁRIO

<b>A CHAMA QUE SE REPETE .....</b>	<b>11</b>
<b>1 DIÁRIOS 1970-1986 E AS REPETIÇÕES EM NOSTALGIA E O SACRÍFICIO</b>	<b>17</b>
1.1 A escrita diarística – Notas sobre os <i>Diários 1970-1986</i> .....	17
1.2 Infância e vida de Andrei.....	23
1.3 Repetição .....	27
1.4. Corpos em <i>Nostalgia</i> (1983) .....	31
1.5. O corpo em chamas.....	33
1.5 A casa em sacrifício .....	45
1.6 Casas em chamas .....	57
<b>2 OS RICOCHETES DA MEMÓRIA .....</b>	<b>68</b>
2.1 Repetições e o incêndio da transmutação .....	74
2.2 Sonhos, fé e exílio.....	78
2.3 Autoimolação pela simbologia.....	94
<b>ATEAR DE ANDREI TARKOVSKI:CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>100</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>103</b>
<b>FILMOGRAFIA .....</b>	<b>104</b>

## A CHAMA QUE SE REPETE

Em uma narrativa diversos aspectos contribuem para o (a) autor(a) construir uma história ou passar uma mensagem, como os personagens, enredo, tempo e o contexto sócio histórico que formam as instâncias da história que o autor busca criar. Antes, durante e posteriormente à criação, aspectos como estilo, influências e, ainda, os acontecimentos biográficos formam os ideais e inspirações do(a) autor(a) e modelam o que a obra virá a ser. Por exemplo, quando lemos mais de um livro ou assistimos mais de um filme de determinado artista podemos notar pontos que se repetem, personagens parecidos entre obras de um mesmo autor ou ainda características que se relacionam com o artista criador e acontecimentos biográficos que surge em divergentes narrativas do mesmo autor.

O escritor russo Fiodor Dostoiévski, por exemplo, traz em diversos personagens, como em seu livro mais famoso *Os Irmãos Karamazov* (1879) (Smerdyakov e Dmitri), o desejo de assassinar o pai, vontade que se repete em outras criações do autor. Esse tema foi estudado por Sigmund Freud no livro *Dostoiévski e o Parricídio* (1928). O parricídio é um sentimento que o próprio Fiodor admite, em cartas e obras, diante de seu próprio pai. Nesse sentido, as repetições em sua obra, como a epilepsia, o quase enforcamento e a doença que ele possuía se tornaram elementos em suas narrativas, expondo em diversos de seus personagens como Smerdyakov e no príncipe Michikin, de *O idiota* (1879), elementos do próprio autor formando repetições que se destacam em sua obra como um todo.

Da mesma maneira que acontece na literatura, as repetições notabilizam-se no cinema quando observamos uma obra como um todo e a vida do criador daquela arte. Nas artes cinematográficas do diretor e roteirista japonês Yasujiro Ozu (1903 – 1963), por exemplo, que tinha fobia da solidão, notamos que existem diversos personagens lidando com a perspectiva da falta de um lar, assim como, sob o ponto de vista de uma criança, as relações político/antropológicas dos pais. O diretor traz diversas vezes o eixo da objetiva na posição que Jullier e Marie (2009) chamam de situação no eixo. Com essa técnica, a câmera fica na altura dos olhos das personagens, como

a visão da posição de seiza<sup>1</sup>, destacando assim repetições que se tornam métodos e estilo do autor. Outro exemplo famoso aparece na obra de Alfred Hitchcock, os pássaros e fobias que se repetem diversas vezes em suas obras, sendo tema principal como em *Os Pássaros* (1963). Essas repetições podem partir de influências, memórias, acontecimentos históricos e biográficos até ideias promovidas no percurso criativo na juventude ou infância.

Da mesma forma que ocorre com os diretores acima citados, o cineasta Andrei Tarkovski também constrói um percurso artístico que exhibe diversas repetições. O diretor, que se tornou notório por sua visão poética na criação de longas e por uma estética repleta de simbolismos, como as árvores, cenários amplos, janelas filmadas de dentro para fora, paralelos de luz, polaroides artísticos, cenas longas perpassadas por vazio e sublimes silêncios que fizeram de sua obra um lugar singular de contemplação, uma espécie de destino poético-político no qual a experiência espectral não se dissocia da reflexão artística enquanto atravessamento sociopolítico e existencial.

Diante dos aspectos que se repetem, como mencionamos, a ideia desse trabalho surgiu como que por acaso, quando vi pela primeira vez, já no terceiro filme do autor, *O Espelho* (1975), como algumas cenas e perspectivas poéticas se repetiam, mesmo que em narrativas completamente diferentes; da perspectiva da infância e da guerra no filme *a Infância de Ivan* (1962), aos sci-fis *Solaris* (1972) e *Stalker* (1979) e, mais ainda, em cenas finais de suas duas últimas obras *Nostalgia* (1983) e *O sacrifício* (1986), as quais são parte dos objetos de nossa análise, pois ambas são filmadas em exílio, longe de sua casa, família e país, período que se destaca por ser um árduo momento para o diretor. Em virtude disto, os dois longas e as cenas finais se destacam pelo uso de alegorias bastante recorrente na obra do autor; o fogo e a sua profunda relação com as casas, que se repetem em sua macro obra e aqui se assemelham a repetições diarísticas que quando, posteriormente, entrei em contato com a obra *Diários 1970-1986* (2012) do diretor, me levaram a algumas reflexões.

Esses fragmentos, cenas e anotações diarísticas que se repetem me suscitaram curiosidade, considerando que, na produção cinematográfica do

---

<sup>1</sup> O seiza é uma forma de se sentar dos japoneses para demonstrar respeito. Em suma, os japoneses se ajoelham com as costas eretas e apoiam as suas nádegas sobre os calcanhares.

diretor, as imagens que se repetiam em seus filmes eram além de contemplativas e incorporadas à narrativa fictícia, similares e conectivas aos acontecimentos presentes nos diários.

Contudo, em seus roteiros, constantemente, Tarkovski usava adaptações de livros de ficção científica, contos ou elementos biográficos, como assumidamente o fez em *O sacrifício* (1975), que evidenciava momentos de sua infância e a presença poética de seu pai que, às vezes, sutilmente corrobora os objetos simbólicos que formulam o procedimento estético que o diretor usa para sua criação nesse e em filmes que vieram depois.

O nosso objeto *Diários 1970–1986* (2012), um compilado de cadernos diarísticos do diretor publicado pela primeira vez na Alemanha em 1989, em inglês em 1991 sob o título de *Time within time: The diaries 1970 – 1986*, traduzido para mais de 15 idiomas e lançado no Brasil, em 2012, pela editora È Realizações, é dividida em 7 martirologios, como ele denominava os cadernos que escrevia em média em um ano e também um caderno acerca de sua viagem à Itália e Europa ocidental. O livro conta com textos, cartas ao final, desenhos do diretor e fotos que são reproduções dos documentos do acervo florentino, mantidas pelo Instituto Internacional Andrei Tarkovski na Itália, contando com todos os seus materiais pessoais de Moscou, Roma, Londres e Paris. Após o golpe de 1991, surgiram vários memorandos alegando que a KGB às vezes tinha acesso aos diários. Ainda com *Diários 1970–1986* (2012), pude compreender os caminhos pelos quais o diretor passou, os traumas que viveu; do exílio à sua morte em 1986 causada por tumores no pulmão e radiação da quimioterapia. Nos fragmentos também se destacam as lembranças e inspirações que ele escrevia nos cadernos, assim como fotos, reflexões e medos descritos e datados no estilo diarístico.

Nesse sentido, compreendemos que, para observarmos e analisarmos melhor os significados das repetições, surge a necessidade de um objeto de apoio, seja um fator histórico, uma biografia, uma entrevista ou até diários. Um dos diretores mais cultuados do cinema, por sua obra cheia de cenas poéticas, planos longos e abrangente uso de simbolismos e alegorias, Andrei Tarkovski retrata em seus filmes diversas cenas que se assemelham às perspectivas e acontecimentos de sua vida e seus métodos e elementos visuais, como água, fogo, vento, que se tornam estilo e, por ventura, trações pessoais, de memória,

medos e ideias.

De forma semelhante, no livro *Diários 1970- 1986*, as alegorias como casas e corpo em chamas, vistos nas cenas de *Nostalgia* (1983) e *O sacrifício* (1986), ao se repetirem em semelhança e diferenças a dados diarísticos, podem apontar o ato sacrificial do autor e sua obra, assemelhando assim também aos atos sacrificiais de ambas as narrativas.

Em suma, essas repetições e alegorias convergiam com as escritas diarísticas, passado/presente e sonhos futuros do roteirista e diretor Andrei Tarkovski, diante de objetos simbólicos como fogo, corpo e a casa, as repetições tornam objeto dessa análise nos paralelos que possuem em seus diários com as cenas finais de seus dois últimos filmes.

Em *Diários 1970 – 1986* diversos apontamentos e reflexões ajudam a analisar essa repetição, como o paralelo entre uma das mais exuberantes cenas da história do cinema, a cena final de *O sacrifício* (1986), em que vemos um intelectual de meia-idade que tenta barganhar com a metafísica para impedir um iminente holocausto nuclear diante do medo de uma possível Terceira Guerra Mundial que, em sua angústia, ateia fogo à própria casa, cena que segue em longos planos e minutos diante do cenário de destruição aliado à reação dos personagens. Por outro lado, em seus diários, nos quais ele com câncer terminal, pré-diagnosticado, pode olhar para o queimar das casas, do corpo ou do lado espiritual de uma vela, a ideia de reconstruir, esculpir o tempo.

Nesta pesquisa, partimos, então, das seguintes questões: 1) Podem as repetições tarkovskianas se assemelharem às repetições diarísticas e biográficas do autor presentes na obra *Diários 1970 -1986*; 2) As alegorias, como o incendiar do corpo e as casas, são apenas acontecimentos históricos, biográficos e estilo ou podemos unir essas repetições através dos diários do autor e seus filmes?; 3) As repetições da obra podem ser analisadas juntos com as repetições diarísticas e, então, formar possíveis significados e interpretações?

Desse modo, essa pesquisa parte dos escritos em *Diários 1970 – 1986* em equidistância a dois de seus longas, filmados após seu exílio, longe de sua pátria soviética, com mais incidentes que o acoassavam, e com foco nas composições finais de seus dois últimos filmes: *Nostalgia* (1983) e *O sacrifício*

(1986). A intenção é descobrir se as relações nas cenas que se repetem podem se relacionar às repetições nas anotações diarísticas. Para isso, a análise verifica aspectos das anotações conscientes e diarísticas organizadas em diários, junto às repetições de objetos simbólicos expostas em tela, recortadas em duas cenas finais dos respectivos filmes citados. Todas essas *observações se tornam relevantes* quando analisamos junto os próprios insights do autor em *Diários 1970 – 1986* (2012) e sua história, expostos em entrevistas, autobiografias ou em sua obra teórica.

Nesse aspecto, a análise parte de objetos simbólicos (como fogo e casa) e marcam a sensibilidade e apego do autor com a sua criação, suas origens e os propósitos de ser um artista. Nesse sentido, ao olhar os diários e símbolos externos presentes na vida do autor, com os procedimentos estéticos que fluem como objetos simbólicos que se repetem, temos então mais profundidade e não vemos apenas as angústias do personagem de ficção, como também um possível testamento do diretor para a humanidade. Sonhos, medos, desejos, angústias e outros aspectos marcam para além das anotações cotidianas do diretor em seus diários.

Vale ressaltar que neste trabalho não busco uma explicação objetiva para as cenas de clímax de suas últimas obras, mas sim uma comparação entre as duas linguagens (diários/cinema) para verificar se a obra pode ser pensada como um simulacro das vivências e simbologias do/para o autor e como os diários podem acrescentar significados básicos para o autor, sua criação e as repetições que nela apresentam.

Para tanto, partimos da teoria de Gilles Deleuze, no livro *Diferença e Repetição* (2018), para introduzir os conceitos de repetição. Posteriormente, realizaremos uma breve introdução acerca da escrita diarística, evidenciando os diários e o subcapítulo “Vida e A infância de Andrei”, empreendendo um pequeno resgate biográfico de Andrei Tarkovski. Nesse pequeno resumo, inserimos pequenos dados biográficos, como onde o artista nasceu, como e com quem viveu, obras e vida. Em seguida abordamos um dos objetos dessa pesquisa, o livro *Diários 1970 -1986*, apresentando o gênero e o objeto em si e, em seguida, exploramos os possíveis objetos simbólicos, expostos em 4 subtópicos: “O Corpo em Nostalgia”, em que vasculho nos referenciais e repetições presentes nas últimas cenas e apresento as comparações com os pensamentos expostos

em diários e do período da vida de Tarkovski; “O Corpo em chamas”: no qual examino as repetições e simbolismos das cenas e as repetições nos diários do autor. Posteriormente, “A casa em Sacrifício”, onde avaliamos as relações de Tarkovski com as casas presentes como repetições em cenas e nos diários. E, por último, “Casas em chamas”, no qual analisamos as repetidas casas em chamas que aparecem em suas anotações diarísticas e nas cenas de seus longas. Em seguida, o capítulo “Os Ricochetes da Memória”, onde retomamos os objetos e inserimos mais contextos, análises e repetições presentes em *Diários 1970 – 1986* (2012) para analisar os objetos fílmicos e a relação dessas repetições. Aqui, abordamos as repetições para além das obras e através dela: sonhos, anotações, memória e os acontecimentos biográficos que, junto às anotações diarísticas, ajudam na análise dos objetos.

## 1 DIÁRIOS 1970-1986 E AS REPETIÇÕES EM NOSTALGIA E O SACRÍFICIO

Começando um diário, já concordava com a idéia de que a vida seria mais suportável se eu a olhasse como uma aventura e um conto. Eu me contaria a história de uma vida, e isso transmuta em uma aventura os percalços que nos sacodem!<sup>2</sup>

### 1.1 A escrita diarística – Notas sobre os *Diários 1970-1986*

Os diários são talvez os maiores terapeutas da história. Ali, durante séculos, incontáveis sujeitos escreveram aquilo que mais os afligia e, por consequência, o medo, a traição, o amor e aquelas palavras complexas demais de serem ditas ou expressadas ganharam vida nos diários. Além de sentimentos, era comum que a escrita diarística trouxesse também anotações cotidianas dos indivíduos, como listas de mercado, ou fatos do trabalho diário, como a quantidade de carneiros que fugiram pela cerca em um dia de trabalho no campo, assim como era comum anotações sobre o que fazer e como fazer no dia-a-dia.

Em princípio, fazemos isso por nós mesmos, mas ninguém que mantém um diário renunciou a que possa ser lido por outra pessoa. Ora alguém específico de que se fala em suas páginas, ora alguém abstrato, a soma de todos aqueles leitores, ou melhor, a soma de todos aqueles seres que se amam secretamente enquanto escrevem. Se toda a literatura é uma declaração de amor, os jornais são uma declaração de amor desesperada. Nem mesmo aqueles que recorreram a complicados sistemas criptográficos como Samuel Pepys, ou, entre nós, Cansinos Assens, autor de diários de guerra inéditos, a ela renunciaram. Ao contrário, parece que depois da

---

<sup>2</sup> NIN, Anaís. Fogo. *Diários não expurgados 1934 – 1937*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

criptografia o que se busca é um leitor muito mais apurado e comprometido, alguém realmente disposto a compartilhar o segredo ou, se preferir, alguém que é posto à prova (Trapiello, 1998, p. 28 – tradução nossa)<sup>3</sup>

Dessa forma, o gesto de anotar, na maioria das vezes, se inicia como escrita íntima, disposta na folha, uma extensão da memória e um lugar em que é escrito o que a mente sozinha não consegue guardar, mas também um aliado ao método de criação, onde a escrita faz-se ferramenta; entretanto, o diário íntimo pode se tornar também um objeto literário.

Depois da expansão marítima, o homem descobriu outros povos, outras línguas, surgiram os diários de bordo de padres que descreviam as “descobertas” que eram escritas para *posteriori*, o que difere da escrita *Livre de raison*<sup>4</sup>. A escrita diarística ia também para a categoria de subjetividades, com as confissões dos pensamentos e das escritas de sonhos, fomentando diversas narrativas romanescas que podiam ter diários como rascunhos. Já o diário, como escrita memorialista, propõe o diarista como observador ou espectador da própria vida ou da vida de alguém de quem foi amigo, servidor, companheiro. Ele não escreve como testemunha, confidente ou confessor, como analista de si mesmo, mas relata o que todos podem ver. Nesses textos, manifesta-se o eu atuante, o eu que não dispõe de tempo para refletir (Chartier, 2009).

O privado, depois da revolução francesa, segundo Michelle Perrot, no livro *A história da vida privada* começa a ser pensado de outra maneira, segundo a autora a Revolução Francesa

opera uma ruptura dramática e contraditória, sendo preciso,

---

<sup>3</sup> No original: “*En principio lo hacemos para nosotros mismos, pero nadie que lleve un diario ha renunciado a que pueda ser leído alguna vez por otro. A veces alguien concreto de quien se habla en sus páginas, a veces alguien abstracto, suma de todos esos lectores, o mejor, suma de todos esos seres a quien se ama de modo secreto mientras se escribe. Si toda la literatura es una declaración de amor, los diarios son una desesperada declaración de amor. Ni siquiera aquellos que han recurrido a sistemas complicados criptográficos como Samuel Pepys, o, entre nosotros, Cansinos Assens, autor de unos diarios inéditos de la guerra, ha renunciado a ello. Al contrario, se diría que tras de la criptografía lo que se busca es un lector mucho más agudo y comprometido, alguien en realidad dispuesto a compartir el secreto o si se prefiere alguien al que se pone a prueba.*”

<sup>4</sup> *Livre de raison* é um livro no qual um bom chefe de família ou um comerciante anota tudo que recebe e gasta a fim de manter um controle de todos os seus negócios. [...] Assim, as próprias palavras se opõem. Autores de memórias, os historiadores ou as testemunhas oculares de acontecimentos políticos; autores de *livres de raison*, os bons chefes de família ou comerciantes; objeto das memórias, as principais ações; objeto dos *livres de raison*, o que se recebe e o que se gasta (Chartier, 2009, p. 322).

aliás, distinguir seus efeitos a curto e a longo prazo. No nível imediato, há a desconfiança de que os “interesses privados”, ou particulares, oferecem uma sombra propícia aos complôs e às traições. A vida pública postula a transparência; ela pretende transformar os ânimos e os costumes, criar um homem novo em sua aparência, linguagem e sentimentos, dentro de um tempo e de um espaço remodelados, através de uma pedagogia do signo e do gesto que procede do exterior para o interior (Perrot, 2009, p. 14).

Nesse sentido, a exteriorização de sentimentos profundos e, muitas vezes, inconscientes influenciam a capacidade humana de contar histórias e nos molda, perpetuando saberes que, diante de um passado compartilhado e por meio da linguagem, ajudam a produzir narrativas que manifestam sentimentos, pensamentos e medos individuais e coletivos. Pensar, logo, escrever; esses dois aspectos, em paralaxe, prontificam a ideia de criar histórias, entender a humanidade e nosso lugar no mundo.

Como resultado, diversos poetas escreviam para tentar entender seu emaranhado de pensamentos, assim como romancistas descreviam acontecimentos, ideias, medos, ou até mesmo como método para sua organização de escrita de livros. Alguns desses escritores criaram grandes clássicos, como a obra *Uma temporada no inferno* (1973), do jovem considerado o precursor da era modernista, Arthur Rimbaud, que influenciou toda uma era com sua escrita antes de sua morte prematura em 1891.

Desse modo, o ato de escrever aquilo que nos aflige tem um marco longínquo, e, assim como os sentimentos, memórias e alguns pensamentos, em nós humanos, tendem a voltar ou ainda serem esquecidos; o gesto de anotar faz as ideias se manterem para nós mesmos por anos, em livros e diários, onde se pode visitar sempre que possível, assim como se mantém para a humanidade por tempos indeterminados através da arte.

Nessa direção, vamos nos concentrar na escrita do diário íntimo e secreto de Andrei Takovski que, tal qual fez Franz Kafka, se tornou uma publicação. A esse respeito, Cattardo Caligaris, em *Verdades de autobiografias e diários íntimos*, diz:

Protestar que o diário era íntimo – certamente não destinado à publicação, nem póstuma – é uma ingenuidade. Pois compor uma imagem para os outros está se tomando, provavelmente, a

poética ordinária do sujeito moderno: de repente, ela orienta os seus atos autobiográficos, sejam eles privados ou públicos, sejam eles, se públicos, favoráveis ou não aos percalços de sua vida (Caligaris, 1998, p. 58).

Tarkovski encontrou nos Martirológios<sup>5</sup> um parceiro de criação que refletia parte de sua obra cinematográfica e sua paixão pela fotografia, evidenciada em suas famosas fotos polaroides. Seu trabalho sempre teve um caráter de compartilhamento. Além de uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, na maioria dos casos, os diretores e roteiristas de cinema possuem, talvez, o seu maior amigo de criação: o diário. Dali saem os insights, ideias, projetos e, por vezes, inspirações. Se olharmos na literatura, por exemplo, autores escreveram diversos clássicos, vários originalmente não eram destinados à leitura do público, como a famosa *Carta ao pai* (1919), de Franz Kafka, que derramou em páginas novelísticas seus maiores traumas, medos e confissões ou diários de criação em que os autores utilizavam além de objeto de ajuda no dia-a-dia, como memorizador, planejador e depósito de insights e pensamentos, uma ferramenta auxiliadora de criação artística.

**Figura 1** — Autorretrato de Andrei Tarkovski, San Gregorio, 1983.



---

<sup>5</sup> Martirológios romano é um livro litúrgico que contém o elenco dos Santos e Beatos honrados pela Igreja Católica Romana. Lista ou catálogo dos mártires e dos santos, com a história de seus padecimentos.

Em *Diários 1970-1986* (2012), Tarkovski anota fragmentos, pensamentos e reflexões, algumas sobre suas vivências, outras de um passado longínquo ou, ainda, seus eventos e sentimentos daquele dia. Nessas anotações diarísticas vemos, entre acontecimentos do dia a dia, sentimentos profundos, como as dificuldades financeiras, o exílio e suas inspirações. Posteriormente, o distanciamento do pai também fica evidente em seus diários, apesar de raramente escrever diretamente sobre o pai e sobre o ocorrido entre eles, o cineasta frequentemente se foca nas repetições de sua arte, como o uso dos poemas escritos pelo pai, reflexos de seu passado, suas esperas e partidas presentes em seus filmes. Nos diários e filmes de Tarkovski, os acontecimentos tendem a se tornar repetições que marcam a obra de um autor, pois, se vistas de forma diacrônica, se tornam padrões. Dessa maneira, na composição, métodos e cenários que encenam a história ou mensagem que o artista quer compartilhar, elementos retornam e se incorporam na narrativa, como objetos, cenários ou até fenômenos naturais são ferramentas simbólicas para instaurar uma imagem poética.

Entre esses eventos e súplicas, os diários de Tarkovski apresentam a programação de seus projetos, ideias e alguns momentos angústias, como ocorre em uma das últimas anotações presentes no livro; aqui afligido pela doença o artista escreve:

(28 de janeiro de 1986): Dormi mal à noite. De manhã, temperatura de 37,2° C. Dói a cabeça depois da radioterapia. Sinto-me mais animado. Desta vez suporte a radioterapia e a quimioterapia melhor que da primeira vez. Enjoava, mas não vomitava. Vamos ver o que será depois. Os cabelos saem terrivelmente, seria bom raspar tudo (Tarkovski, 2012, p. 614).

O trecho acima refere-se a uma das anotações em que Tarkovski expõe seus sentimentos mais profundos diante da angústia e da esperança em razão da radioterapia devido aos tumores em seu pulmão. O diário se estendia, assim, para além de uma ferramenta. Um medo, uma angústia, um detalhe do dia, algo a se lembrar *a posteriori* podem ser objetos simbólicos e *insights* no ato de anotar. Em seus diários, são recorrentes os acontecimentos, desejos e medos do dia-a-dia, como o que comprar, onde ir, familiares que adoeceram, amigos

que partiram. Mais ainda *insights* de seus projetos, produção e montagem de seus filmes (a exemplo de quando teve que reconstruir a casa incendiada em *O sacrifício* (1986), pois havia um erro na câmera) ou seu desejo por escolher a brilhante atriz Bibi Anderson para o papel de Ana em seu longa *Solaris* (1972).

Da mesma maneira, seu amor pelo cinema, pelas artes e pela literatura é constantemente exposto em seus diários, diversas vezes sua opinião sobre alguma obra literária é apresentada, seja por meio de uma crítica boa ou pelo desprezo pela obra comentada. Algumas obras literárias sempre voltam a suas anotações acompanhadas da vontade de transformá-las em longas, como ocorre com os romances de Fiódor Dostoiévski, talvez o nome mais recorrente em seus diários. Grande parte de seus escritos são, também, sobre planejamento de longas, dívidas, acontecimentos daquela semana e, recorrentemente, alguns desabafos.

(6 de abril de 1972): É isso aí, completei 40 anos. E o que fiz até este momento? Três filmes deploráveis. É tão pouco, tão insignificante e ruim. [...] Hoje tive um sonho estranho: como se estivesse olhando para o céu, e ele era maravilhosamente suave e límpido, e era alto, muito alto, fervia lentamente como uma luz materializada, como fios na trama do sol, semelhantes a fios de seda, vivos e cintilantes, sobre o friso de um bordado japonês. E acho que essas fibras, esses fios luminosos e vibrantes, estavam se movendo e pareciam se metamorfosear em pássaros que voavam a alturas inatingíveis. E esses pássaros voavam tão alto que, se eles perdessem suas penas, elas não iriam cair no chão, mas, ao contrário, iriam voar mais alto ainda e desaparecer para sempre do nosso mundo, E de lá do alto fluía uma música calma, mágica, semelhante a campainhas ou aos gritos dos pássaros, que davam a impressão de compreenderem a música. 'São cegonhas' - ouvi, de repente, uma voz e acordei. Foi um sonho estranho e bonito. Às vezes tenho sonhos maravilhosos (Tarkovski, 2012, p. 72).

Esses desabafos vão surgindo durante todo o livro *Diários 1970 – 1986* (2012), pois Tarkovski tinha o hábito de registrar seus pensamentos em seus cadernos, chamado por ele de Martirológio. Em seu primeiro martirológio, ele usa a citação abaixo que descreve sua necessidade de anotar:

No tédio, quando o dia inteiro, sentado diante do tinteiro, você anota sem qualquer finalidade todos os tipos de coisas que vêm à mente, acontece que pode escrever algo que vai deixá-lo louco. Memórias do tédio I (Kenko-Hosi apud Tarkovski, 2012, p. 30).

Assim, no primeiro desses sete martirológios, ele anota uma citação sobre o que pode significar essa finalidade de escrever e como, eventualmente, essas anotações podem ser úteis. Assim, diante dos registros e *insights*, ele espargia sentimentos de expectoração regressivos, na tentativa de não sobrecarregar a mente ou que poderiam, eventualmente, servir como semente de criação. Esse ato de compartilhar de si para si e de si para o outro, segundo Bloom, leva em consideração que:

Estamos sempre descobrindo os fatos enfáticos da história em nossa experiência privada, e conferindo-os nela. Toda história se torna subjetiva; em outras palavras, não há propriamente história; só biografia. Cada mente deve saber toda a lição por si mesma — deve repassar tudo. O que não vê, o que não vive, não saberá. O que a era anterior epitomizou numa fórmula ou regra, por conveniência manipuladora, ela perderá toda a vantagem de verificar por si mesma, por causa da barreira dessa regra. Em algum lugar, em algum tempo, exigirá e obterá compensação por essa perda fazendo ela própria o trabalho (Bloom, 2002, p 27).

Em síntese, se olharmos a obra não apenas como uma extensão da vida e saberes do autor, mas também como uma ferramenta para expressar suas ideias, medos e angústias, toda história, então, é biográfica, crônica ou diarística. Porém, não podemos confundir a narrativa de ficção, nem deixar ela equidistante do autor. Para isso, devemos dar mais atenção aos diários do artista, pois ali, também, pode haver objetos simbólicos que fomentam significados nas escolhas estéticas, caminhos narrativos e objeto final.

Um autor por exemplo possui em sua biografia acontecimentos e fatos que aconteceram em sua vida, obras, trabalhos e também conquistas e, em alguns casos, tragédias. Portanto, para entender essa relação, trazemos no próximo tópico um pequeno resumo da vida do diretor e escritor Andrei Tarkovski.

## 1.2 Infância e vida de Andrei

Quem foi Andrei Tarkovski? Diante dessa pergunta traçamos aqui um pequeno resumo da vida do artista considerando o que encontramos em páginas de web, entrevistas, documentários, livros etc.

Andrei, filho do poeta Arseni Tarkovski e da editora Maria Vishnyakova, nasceu na aldeia de Zavrazhye, no Distrito de Ivanovo (U.R.S.S.), no dia 4 de abril de 1932 e passou sua infância na cidade de Yuryevets. Tinha na família, além do pai poeta e da mãe editora, seus avós também poetas e escritores. Em 1937, durante a guerra, seu pai deixou a família, evento que o afetou muito. Tarkovski ficou com sua mãe, mudando-se com ela e sua irmã, Marina, para Moscou, onde sua mãe trabalhou como revisora em uma gráfica.

Seu pai foi uma grande influência em sua vida, apresentando-o à poesia e às literaturas russas. Essa infância rica em cultura e arte teve um grande impacto em sua carreira como cineasta, já que ele se tornou conhecido por suas abordagens poéticas e filosóficas do cinema. Alguns de seus filmes foram inspirados em suas próprias memórias de infância e em seu amor pela poesia e pela arte. Diante de uma vida cercada de arte e influências, Andrei cresceu, casou e criou sete filmes que mudaram a história do cinema, sem nunca deixar para trás sua infância e suas raízes. Em 1939, Tarkovski se matriculou na Escola de Moscou. Muitos temas de sua infância, como a distância do pai, sua relação com a mãe e seus dois irmãos, os presságios da grande guerra marcaram a infância de Andrei.

Durante a Segunda Guerra, a família evacuou para Yuryevets, nesse período Tarkovski morou com sua avó materna. Em 1943, voltaram para Moscou. O pai de Tarkovski foi para o *front* no início da guerra e voltou com uma perna amputada e o sentimento de invalidez. Esses aspectos, diversas vezes, são expoentes em suas obras, evidenciados em filmes como *O Espelho* (1975), filme autobiográfico, no qual diversos aspectos de sua infância, família e subjetividades são incorporados à narrativa. Cedo, o pequeno Andrei aprendeu piano em uma escola de música e frequentou aulas em uma escola de arte por influência de sua mãe, que queria que seu filho fosse educado no campo da arte e da música. Após a formatura do ensino médio, de 1951 a 1952, Tarkovski estudou árabe no Instituto Oriental em Moscou. Logo perdeu o interesse por essa especialização e não concluiu os estudos. Ele participou de uma expedição de pesquisa ao rio Kureikye perto de Turukhansk na província de Krasnoyarsk.

Durante esse tempo na Taiga, decidiu estudar cinema. Ao retornar da expedição de pesquisa, em 1954, o artista se inscreveu no Instituto Estadual de Cinematografia (VGIK<sup>6</sup>), uma das universidades mais prestigiadas da Rússia, e Andrei teve que passar por uma competição muito acirrada. Ele passou com sucesso no teste de admissão sendo recebido no programa de direção de cinema.

O início da era Khrushchev<sup>7</sup> ofereceu novas oportunidades para jovens diretores de cinema. Antes de 1953, a produção anual de filmes era baixa, depois de 1953, mais filmes foram produzidos, muitos deles de novos diretores. O Degelo de Khrushchev, como era chamado, abriu a sociedade soviética e permitiu, até certo ponto, produções literárias, filmes e músicas ocidentais. Esse acontecimento deu a Tarkovski a chance de ver filmes dos neorrealistas italianos, da *Nouvelle Vague* francesa e de diretores como Kurosawa, Buñuel, Bergman e Bresson. Esses diretores se tornaram uma influência muito importante para Andrei. Nesse período, o professor e mentor de Tarkovski foi Mikhail Romm, que ensinou muitos estudantes de cinema que, mais tarde, se tornaram diretores influentes, como Vasily Shukshin (25 de julho de 1929 – 2 de outubro de 1974) e Andrei Konchalovsky (20 de agosto de 1937).

Em 1956, Tarkovski dirigiu seu primeiro curta-metragem estudantil, *The Killers*, a partir de um conto de Ernest Hemingway. Uma influência importante sobre Tarkovski foi o diretor de cinema Grigori Chukhrai, que lecionava no VGIK. Impressionado com o talento de seu aluno, Chukhrai ofereceu a ele o cargo de assistente de direção em seu filme *Clear Skies* (1961). O cineasta inicialmente mostrou interesse pela proposta, mas depois decidiu concentrar-se em seus estudos e em seus próprios projetos. Tarkovski estudou cinema no All-Union State Cinematography Institute e formou-se em 1960. Ao longo de sua vida produziu sete filmes que marcaram seu legado como um dos maiores diretores, críticos e poetas da história do cinema mundial. Em 1984, exilou-se em países europeus por causa dos boicotes que sofrera e pela liberdade artística que havia fora da União Soviética. Em 1986, diagnosticado com câncer, passou seus

---

<sup>6</sup> O Instituto Gerasimov de Cinematografia é uma escola de cinema em Moscou.

<sup>7</sup> Após o término do sistema Stalinista, ocorreu a chamada era Khrushchev, período de governo soviético imposto por Nikita Khrushchov na União Soviética que pregava e impunha processos para a "Desestalinização".

últimos dias na França, onde faleceu em 26 de dezembro de 1986.

Considerado um dos maiores artistas do cinema tanto pelos filmes dirigidos quanto por sua relevância na teoria do cinema, especialmente pela publicação do livro *Esculpir o tempo* (1998), ele parte dessa visão do cinema como poesia e constitui o conceito de 'esculpir o tempo' que opera, diante dos registros de fatos, como a essência do cinema, e propõe o cinema não como modo de filmar, mas uma maneira de reconstruir e de recriar a vida.

Diante desse resumo básico da vida do cineasta, podemos conhecer melhor o criador de filmes tão premiados e até hoje cultuados. Por outro lado, ainda assim sabemos tão pouco do que passou, o que sentiu, quem inspirou, quem ou o que lhe fez sorrir, lhe fez sofrer.

Tarkovski, como veremos em alguns trechos de seus diários, era bastante apegado à poesia e à arte como algo a mais, menos comercial, mais espiritual. Para ele, a função primária da arte era o aprimoramento do espírito, ou seja, a arte possui propósito além do comercial. Como exemplo, a mulher nos filmes de Tarkovski é pouco sensualizada, ele a coloca em um local sacrossanto. Talvez por sua visão da figura materna e de seus sentimentos por sua esposa, Larissa. O homem, em sua obra, já se localiza na busca frenética por sentido, bastante atrelado à ideia do eterno retorno de Nietzsche, que reverbera em alguns personagens e, em Tarkovski, em seus últimos anos, ao olhar seu passado e presente, suas criações e seu legado.

A criança é bastante retratada como uma alegoria semeadora, daquele que recomeça e tem em mãos o futuro ou a mudança. Os espaços amplos, a natureza e sua composição (*sketches* em P&B que trazem memórias, sonhos e nostalgia) podem representar sua obsessão poética pela poesia como via-sacra do espírito. Portanto, em seus filmes, como *Nostalgia* (1983), ele difunde a mulher bela e sagrada, o homem em busca do sentido da vida e exilado física e espiritualmente, como nostalgia de sua casa e família, a guerra, e a pátria, os propósitos da vida e ao final os sacrifícios.

Em resumo, sua obra apresenta diversas repetições, sejam em cena, frames e personagens com traços biográficos e nos diários as anotações recorrentes, que se assemelham e repetem.

### 1.3 Repetição

Na literatura, quando entramos em contato com mais de uma obra de determinado autor, podemos notar padrões e estilos, lugares e até personagens que se fundem ou trazem consigo aspectos das características do autor, de pessoas próximas ou figuras históricas. No cinema, frames, fotografia e alegorias podem se destacar e, com o tempo, se tornar parte do estilo do diretor. A exemplo, as simetrias perfeitas nos filmes de Stanley Kubrick (1928 – 1999) e os exageros de sangue nos filmes de Quentin Tarantino ou focos narrativos e enredos que se repetem em diversas obras do mesmo autor, como a vingança nas obras de Park Chan Wook. Há casos em que as repetições são de origem poética ou pessoal do autor, como os relógios nos filmes de Guillermo del Toro, pais ausentes nos filmes de Steven Spielberg e esposas mortas nos filmes de Christopher Nolan. De fato, os objetos simbólicos e os procedimentos estéticos se fundem a acontecimentos biográficos, tornando-se parte da linguagem literária e cinematográfica. Por exemplo, um diretor de cinema pode possuir repetições de uma infância que surge como flashes e frames ou enredos e personagens que se espelham em sua vida.

Na obra de Andrei Tarkovski, árvores, casas, fogo e seus simbolismos são algumas das diversas recorrências em suas criações. Por isso, quando podemos notar e anotar repetições que se originam de escolhas, temos parte da vida do autor sendo contada, consciente ou inconscientemente, pois repetir é comportar-se em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente. Como conduta externa, esta repetição talvez seja o eco de uma vibração mais secreta, de uma repetição interior e mais profunda no singular que a alma (Deleuze, 2018).

Esse eco reverbera nas criações do artista, por vezes, o estilo pode surgir de forma instantânea por meio das inspirações e acontecimentos, ou momentâneas, como a natureza faz. Segundo Deleuze,

Compreende-se melhor uma tal situação se se considera que os conceitos com compreensão indefinida são os conceitos da Natureza. Sob este aspecto, eles estão sempre em outra coisa: não estão na natureza, mas no espírito que a contempla ou que a observa e que a representa a si próprio. Eis por que se diz que a Natureza é conceito alienado, espírito alienado, oposto a si mesmo. A tais conceitos, correspondem objetos que são

desprovidos de memória, isto é, que não possuem e não recolhem em si seus próprios momentos. Pergunta-se por que a Natureza repete: porque, responde-se, ela é partes extra partes, mens momentânea. A novidade, então, encontra-se do lado do espírito que se representa: é porque o espírito tem uma memória ou porque adquire hábitos que ele é capaz de formar conceitos em geral, de tirar algo de novo, de transvasar algo de novo à repetição que ele contempla (Deleuze, 2018, p. 23).

Esses hábitos moldam como o autor cria, e molda a obra e suas semelhanças. Por vezes, os métodos narrativos são sobrepostos pelos ideais do autor, oriundos de momentos históricos, biográficos, inspirações ou até as memórias da infância, da casa que morou, de familiares e traumas vividos. Esses aspectos podem colocar na narrativa uma reincidência de alegorias. Assim como a natureza se repete diante da momentaneidade dos fatos, a arte subtrai aquilo que o autor revela diante de seus métodos e repetição.

É preciso pensar a repetição com o pronominal, encontrar o Si da repetição, a singularidade naquilo que se repete, pois não há repetição sem um repetidor, nada de repetido sem alma repetidora. Do mesmo modo, mais do que distinguir repetido e repetidor, objeto e sujeito, devemos distinguir duas formas de repetição. Em todo caso, a repetição é a diferença sem conceito. Contudo, num caso a diferença é posta somente como exterior ao conceito, diferença entre objetos representados sob o mesmo conceito, caindo na indiferença do espaço e do tempo. No outro caso, a diferença é interior à Idéia; ela se desenrola como puro movimento criador de um espaço e de um tempo dinâmicos que correspondem à Idéia. A primeira repetição é repetição do mesmo e se explica pela identidade do conceito ou da representação; a segunda é a que compreende a diferença e compreende a si mesma na alteridade, na heterogeneidade de uma "apresentação". Uma é negativa por deficiência do conceito, a outra é afirmativa por excesso da Idéia. Uma é hipotética, a outra é categórica. Uma é estática, a outra é dinâmica. Uma é repetição no efeito, a outra na causa. Uma é em extensão, a outra é intensiva. Uma é ordinária, a outra é relevante e singular. Uma é horizontal, a outra é vertical. Uma é desenvolvida, explicada, a outra é envolvida, devendo ser interpretada. Uma é revolutiva, a outra é evolutiva. Uma é de igualdade, de comensurabilidade, de simetria, a outra se funda no desigual, no incomensurável ou no dissimétrico. Uma é material, a outra é espiritual, mesmo na natureza e na terra. Uma é inanimada, a outra tem o segredo de nossos mortos e de nossas vidas, de nossos aprisionamentos e de nossas libertações, do demoníaco e do divino. Uma é repetição "nua", a outra é repetição vestida, que forma a si própria vestindo-se, mascarando-se, disfarçando-se. Uma é de exatidão, a outra tem a autenticidade como critério (Deleuze, 2018 p 31).

Através de tantas formas e origens da repetição, precisamos de mais objetos para ajudar a compreender as origens derradeiras das recorrências: onde se assemelha e onde se difere. Ao olharmos a macro obra notamos os métodos que se repetem. Além do caráter de criação, fatos biográficos e diarísticos se repetem e tornam um padrão poético metodológico e também estético. Assim, quanto mais objetos as repetições aparecerem e essas repetições forem encontradas, mais podemos traçar um padrão. Como exemplo: repetições em fatos históricos e biográficos, que realmente ocorreram, ou foram ditos e escritos pelo autor em entrevistas, diários e documentários. Sendo assim, o interior da repetição é sempre afetado por uma ordem de diferença; na medida em que algo está relacionado a uma repetição de ordem diferente da sua, a repetição, por sua vez, aparece como exterior e nua, e este próprio algo como submetido às categorias da generalidade. É a inadequação da diferença e da repetição que fomenta a ordem do geral. Portanto método e estética são além de similares em obras distintas, objetos simbólicos da vida do criador (Deleuze, 2018 p. 33)

Essa diferenciação subentende outro objeto: a vida do autor em dialética com a obra, onde os métodos e escolhas criativas se expandem. Portanto, para buscarmos significados nas repetições do autor em cenas, precisamos ir para além da narrativa. Como vimos no subcapítulo "A escrita diarística – Notas sobre os *Diários 1970-1986*", os fragmentos diarísticos compõem-se de significados para além a narrativa. Ainda mais quando nos diários esses objetos também se repetem e formam clarividências como no caso dos filmes de Tarkovski e de sua obra *Diários 1970 -1986 (2012)*.

Diante dos objetos de simbologia, as repetições podem apresentar acontecimentos reais, que, analisados junto às anotações diarísticas, podem evidenciar caracteres além do simbólico. Em síntese, partes realistas podem surgir via símbolos e alegorias. Como aponta Barthes,

Semioticamente, o 'pormenor concreto' é constituído pela colusão direta de um referente e de um significante: o significado fica expulso do signo e, com ele, evidentemente, a possibilidade de desenvolver uma forma do significado, isto é, na realidade, a própria estrutura narrativa (a literatura realista é, por certo,

narrativa, mas é porque nela o realismo é apenas parcelar, errático, confinado aos 'pormenores', e porque a narrativa mais realista que se possa imaginar desenvolve-se segundo vias irrealistas). [...] a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz-se um efeito de real, fundamento dessa verossimilhança inconfessa que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade (Barthes, 2004, p.189).

Nos *Diários*, em diversos momentos, Tarkovski retorna a anotações acerca de sua casa natal, alguns episódios reais de casas que se incendiaram, suas ideias de criações, planejamentos e ainda o período de exílio, no qual foram filmados seus dois últimos filmes, objetos de análise aqui. A repetição também se destaca na utilização de aspectos da memória. Ao vermos acontecimentos biográficos que, incorporados às narrativas, no espectro da diferença e comparação, convergem e ajudam nas instâncias da significação.

[...] da sensibilidade à imaginação, da imaginação à memória, da memória ao pensamento – quando cada faculdade disjunta comunica à outra a violência que a leva ao seu limite próprio –, é a cada vez uma figura da diferença que desperta a faculdade, e a desperta como o diferente desta diferença. Tem-se, assim, a diferença na intensidade, a disparidade no fantasma, a dessemelhança na forma do tempo, o diferencial no pensamento. A oposição, a semelhança, a identidade e mesmo a analogia são apenas efeitos produzidos por estas apresentações da diferença, em vez de serem as condições que subordinam a diferença e fazem dela alguma coisa de representado (Deleuze, 2018, p. 210).

Além das repetições em cena e em simbolismos narrativos, o autor usa de suas próprias repetições como método e inspiração. Uma memória feliz ou triste que, diante da lembrança, se torna repetição ou ainda a repetição se destaca como lembrança. Assim, o dia a dia do criador se mistura com as simbologias do objeto narrativo. Uma carta, uma biografia ou até um compilado de cadernos diarísticos semeiam as ideias de criação e as interações da vida que se fundem à arte. Ainda segundo Deleuze,

A repetição neste caso nada mais é que um conservatório, uma potência da própria memória. Há, de lato, uma seleção circular dialética, mas sempre em proveito do que se conserva na representação infinita, isto é, do que carrega e do que é carregado. A seleção funciona ao avesso e elimina impiedosamente o que tornaria o círculo tortuoso ou que

quebraria a transparência da lembrança. Como as sombras da caverna, o carregador e o carregado entram sem cessar e saem para entrar na representação infinita - e eis que eles pretendem ter-se apossado da potência propriamente dialética (Deleuze, 2018 p. 61).

As repetições podem surgir como potência da memória, parte do autor que se exhibe na obra, através de visões realistas e simbólicas, memórias vividas a funcionar como uma cadeia de significantes. Assim, adentramos nos dois últimos filmes de Tarkovski para verificarmos de que modo as cenas finais se assemelham e se repetem e se assemelham no decorrer de sua obra.

#### 1.4. Corpos em *Nostalgia* (1983)

Após o exílio de seu país, na Itália, Tarkovski planejava, junto com seu amigo Tonino Guerra, as preparações do longa *Nostalgia* (1983). Nesse período, como consta em *Diários 1970 – 1986* (2012), Tarkovski constantemente se queixa da saúde e, nesses momentos, já se prontifica para algo pior. Em vários momentos, em razão da piora de sua condição física, o cineasta dispõe pensamentos acerca da vida, da morte, do seu espírito e da visão do espírito que a arte de seu tempo propõe. Nesse período, então, o diretor se põe em reflexão diante de sua existência e legado.

Em primeiro lugar, a morada do espírito, o corpo, é bastante evidente no filme *Nostalgia*<sup>8</sup> (1983). Nele, Tarkovski aborda questões como a fé, a sociedade e o homem. Para gravar esse filme, seu penúltimo lançamento, Tarkovski foi para a Itália com seu amigo Tonino para criarem juntos o roteiro. Durante esse período, sua família ficou na União Soviética, o mesmo acontece com o personagem principal do longa citado, um poeta russo que carrega, além do nome do criador da obra, o mesmo contexto que seu criador vivia.

Na narrativa, o protagonista Andrei Gorchako vai para a Itália, segundo ele, para fazer a biografia de um compositor russo do século XVIII, Pavel Sosnosky, que, assim como Tarkovski, também teria se refugiado na Itália

---

<sup>8</sup> *Nostalgia* foi o primeiro filme do diretor a ser filmado fora da União soviética, o sexto longa de Tarkovski foi premiado no Festival de Cannes (1983) com o troféu de melhor diretor, prêmio do júri ecumênico e prêmio FIPRESC e também foi indicado para Palma de Ouro.

durante muitos anos, porém, ao final de sua vida, retorna à Rússia para então cometer suicídio. Andrei, acompanhado pela guia e tradutora Eugenia, viaja pelo país coletando essas informações acerca do compositor russo. Na cidade italiana Bagno Vignoni, cidade que possuía fontes termais medicinais, ele conhece Domênico, conhecido por ser o “velho louco” da região, fama essa que o acompanha desde a juventude, quando se trancou com a esposa e os filhos dentro de casa por sete anos, aguardando o fim do mundo, mantendo-os em cárcere privado. Depois de um período, a polícia consegue descobrir o ato e salvar a família de Domênico, internando-o no manicômio. Um ano antes de filmar a obra, Tarkovski escreve em seus diários:

(10 de abril de 1973): O pai é bastante religioso. Eles passam assim trancados cerca de quarenta anos. No final, a polícia e uma ambulância os levam, ao saber, de alguma forma, da existência deles. Eles estão em condições péssimas. O filho mais velho diz ao seu pai que cometeu um crime, escondendo dele por tantos anos sua verdadeira vida. Quando eles são levados, o pequeno diz, olhando em redor. ‘Pai, isso é o fim do mundo?’ (Tarkovski, 2012, p. 212).

Trecho que figura posteriormente na narrativa de Domênico em *Nostalgia*. Após anos, quando Andrei encontra Domênico, ele figura como um personagem conhecido na região não apenas por seu ato absurdo, mas também pela ideia de que, se conseguisse atravessar a piscina de águas quentes da vila com uma vela acesa durante todo o percurso, esse ato salvaria o mundo. Vendo alguma verdade no ato de Domênico, Andrei se sente atraído por sua história, assim como a tradutora que, por um momento, se sente igualmente atraída por ele. Essa tríade de personagens se coloca em dialética entre si, pelas semelhanças e fidelidade à nostalgia de algo longínquo, como um lugar outro, a casa, a falta da família e de um companheiro.

O longa de 1983 marca as essências da nostalgia e da memória de casa. Destaca-se assim por cenas oníricas que oscilam entre o presente e um passado longínquo e simbólico. O desassossego de Andrei, protagonista, se reflete no de Andrei, diretor. Assim, o personagem de mesmo nome de Tarkovski e com a mesma circunstância aparenta estar mais angustiado por não conseguir o que buscava (assim como Tarkovski e os embates com a censura soviética que o impedia de reencontrar sua família, como veremos posteriormente). Várias

cenar de *Nostalgia* mostram o personagem nostálgico a pensar um tempo com a família, estar sentado em frente de casa com o cachorro a contemplar o horizonte. Nas cenas finais, o protagonista, a partir de um diálogo anterior com Domênico, antes de partir de volta para Rússia, promete fazer um ritual simbólico para ele, que seria atravessar as termas com uma vela acesa, esse simbolismo demonstra as tentativas de manter o fogo aceso, ou ainda a fé diante dos acontecimentos. Um dos filmes mais simbólicos e espirituais de Tarkovski, *Nostalgia* marca esse período de exílios, a perda da mãe e as reflexões do autor acerca de sua existência, a alma e a memória. Os longos planos filmados na Toscana Italiana perpassam os belos cenários, a poesia e traços biográficos que se assemelham àquele do período da vida do diretor. O final marca uma das repetições recorrentes também nos diários, o pensamento acerca do sacrifício/sacrificar-se por um ideal.

(9 de setembro de 1970): A grandeza do Homem moderno consiste em seu protesto. Glória àquele que se imola em protesto ante a multidão silenciosa e estúpida, glória àquele que protesta na praça com cartazes e slogans, afrontando a inevitável repressão, e glória a todos aqueles que dizem "não" aos aproveitadores e ateus. É preciso elevar-se acima da simples oportunidade de viver, tomar concretamente consciência de sua corruptibilidade, em nome do futuro, em nome da imortalidade (Tarkovski, 2012, p. 27).

A narrativa destaca claramente os conflitos existenciais ligados a propósitos e à fé, além de explorar onde a alma se situa diante desses dilemas, e como o fogo emerge como uma alegoria tanto para purificação quanto para sacrifício.

### 1.5. O corpo em chamas

No final dos anos 70, após a morte de sua mãe, Tarkovski revela, diversas vezes, em suas anotações, um sentimento de angústia. Quando recebeu a notícia, ainda estava na Itália e, assim como seu personagem, Gorchakov, o cineasta estava sensível pelo distanciamento da casa e da família, sentimento que o seguiu pelos próximos anos, como vemos abaixo:

(22 de outubro de 1979): Deus! Que tristeza mortal. Uma barata a se enforcar. Sinto-me tão solitário, E Larissa não está, e ela não me entende, e ninguém precisa de mim. Eu tenho só Tyapa, mas também não vai precisar de mim. Sou sozinho. Completamente sozinho. Sinto essa terrível solidão fatal, e esse sentimento se torna ainda mais assustador quando começo a entender que a solidão é a morte. Todos me traíram ou traem. Estou sozinho. Abrem todos os poros da minha alma, que se torna indefesa, por neles começa a entrar a morte. Estou com medo. Quão terrível é ficar sozinho. Apenas Tyapus. Eu não quero viver. Tenho medo, é insuportável viver (Tarkovski, 2012 p. 249).

Tal qual o protagonista de *Nostalgia*, Tarkovski vivia solitário e angustiado e, nesse período, colocou em xeque sua espiritualidade. Esses aspectos surgem em diversos momentos do longa, especialmente na relação de Andrei Gorchakov e Domênico, pois, nesse momento, ambos se sentiram atraídos por esse sentimento, esse aspecto poético e intelectual os aproximou até a promessa e O sacrifício de ambos. Retorna-se, então, a uma das alegorias a se repetir na obra de Tarkovski: o fogo. Em um fragmento de seu diário, ele escreve:

(9 de setembro de 1970): Glória àquele que se imola em protesto ante a multidão silenciosa e estúpida, glória àquele que protesta na praça com cartazes e slogans, afrontando a inevitável repressão, e glória a todos aqueles que dizem 'não' aos aproveitadores e ateus... (Tarkovski, 2012, p. 27).

O fogo, uma das maiores descobertas da humanidade, que, assim como a linguagem, nos permitiu a evolução e, também, a destruição; o fogo, que queimou Alexandria e sua Biblioteca; o fogo que nos ajudou a manipular o aço, o ferro, e criar armaduras, rodas e a Revolução Industrial. Em anotações acerca da preparação de *Solaris* (1972), Tarkovski escreve sobre o fogo:

(12 de setembro de 1970): em uma tribo africana há um costume que consiste em uma vez por ano fazer uma fogueira. Na qual são queimadas roupas em geral, utensílios, e artigos para o lar. A fim de purificar-se e começar uma nova vida. [...] Há algo antigo nisso, do subconsciente e de sentido agudo. Acho que o fogo, na forma que é pensando agora, deve ser bem expressivo (Tarkovski, 2012, p. 28).

Em *O Espelho* (1975), a clássica cena inicial materializa o retorno de seu pai. Sua mãe, sentada no cercado de madeira, observa sua chegada, ambientada pelos ventos fortes que o traziam de volta. Após o vento sob a grama, seu pai retorna como uma pulsão que o leva ou o traz. O fogo, quando o pai vai embora, seja a cabana que incendeia ou o jovem Andrei ateando fogo em objetos no quintal, marca o simbólico dos ciclos que iniciam e se encerram. A queima dos objetos na fogueira ou da própria casa inicia uma vida nova.

Essa ideia de desprendimento é representada pelas imagens do fogo em diversos de seus filmes, como em *Stalker* (1979), no qual a casa em chamas, cercada por uma paisagem desolada e apocalíptica, é vista como um portal para outra dimensão, onde os desejos mais profundos e inconfessáveis dos personagens podem se tornar realidade. No entanto, essa casa também está em chamas em algumas cenas, o que pode ser interpretado como uma indicação de que a busca por realização de desejos pode levar à destruição ou à perda. A presença dessas imagens nos filmes de Tarkovski pode ser vista como uma representação das transformações da vida e as mudanças inevitáveis que ocorrem ao longo do tempo, talvez um medo decorrente de acontecimentos biográficos ou das alegorias do desprendimento.

Em *A psicanálise do fogo*, Gaston Bachelard aponta o fogo como um "valor fenomenológico", isto é, algo como as "impressões primitivas", "os devaneios indolentes", um "estado de leve hipnotismo" (1994, p. 4).

O fogo e o calor fornecem meios de explicação nos domínios mais variados porque são, para nós, a ocasião de lembranças imperecíveis, de experiências pessoais simples e decisivas. O fogo é, assim, um fenômeno privilegiado capaz de explicar tudo. Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo. O fogo é o ultravivo. O fogo é íntimo e universal. Vive em nosso coração. Vive no céu. Sobe das profundezas da substância e se oferece como um amor. Torna a descer à matéria e se oculta, latente, contido como ódio e a vingança. Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa o Inferno. É doçura e tontura (Bachelard, 1994, p. 11-12).

Em suma, o fogo e suas alegorias marcam os simbolismos presentes na obra de Tarkovski, pois, em suas obras os personagens assim como ele próprio estão em constante disputas internas e buscas por uma espécie de essência

espiritual, como vemos no fragmento abaixo:

(31 de setembro de 1981): O que é o homem? Sua origem é obscura e seu destino é mais desconhecido ainda que a causa de sua chegada. No fundo, deixando de lado os detalhes, nos apercebemos de que a teoria da evolução e a do surgimento milagroso do homem são a mesma coisa – ou melhor, não é isso que é importante para a determinação da essência humana, que, pelo visto, não é na esfera material, nem é na realidade sensível da existência que se deve buscar a resposta a essa pergunta impossível [...] sou agnóstico. Mais do que isso. Acho que para o homem é nefasto o desejo de aprender (expandir o seu nicho ecológico), pois o conhecimento é a entropia espiritual, um escoamento para fora da realidade em direção a um mundo de ilusões. Dessa forma, como que chegamos a materializar o futuro pelo esquema da nossa própria destruição. Um homem não se desenvolve nessa esfera que garantiria a ele a perspectiva de sobreviver no sentido espiritual (Tarkovski, 2012, p. 394-395).

Também Domênico, tratado como louco por trancafiar sua família em casa para protegê-la do mundo, vagueia pelas ruas espalhando suas ideias, e Andrei na busca por informações e significados próprios.

Destacam-se então as repetições além da narrativa; as casas filmadas de dentro para fora, os simbolismos do fogo, e a cena final, em que Domênico comete em seu corpo o ato como vemos na imagem abaixo. Incendiar a morada de sua alma.

**Figura 2** — Frame de Nostalgia (1986, 1h52m52s)



Em uma das cenas finais, Domênico palestra em cima de uma estátua de cavalo. No alto, diz: “Vamos observar a natureza porque a vida é simples. Devemos voltar ao começo. [...] Do ponto onde pegaram o caminho errado. As coisas grandes acabam. [...] Só as pequenas ficaram” (Nostalgia, 1983, 1h45m00s). A figura 2 é o frame de uma das últimas cenas do longa. Na cena, após o discurso, Domênico joga o líquido inflamável em seu corpo enquanto diversas pessoas o observam incendiar o próprio corpo. O público aparenta estar gostando da mensagem e a cena se torna absurda, pois ninguém tenta impedi-lo, pelo contrário, os olhares indicam o anseio pelo ato.

Esse sacrifício irracional teria, então, um significado pela mensagem, código esse que só teria efeito se fosse a própria inibição de vida, desvinculando seu corpo de sua alma e, para isso, o fogo. Assim, Tarkovski também fez pela sua arte, desprendendo-se de sua casa/pátria, longe de família, para poder continuar criando seus filmes e mantendo viva a sua chama criativa.

Nesta cena, O personagem Domenico sobe na estátua enquanto a multidão se aproxima e o observa. No discurso antes do ato, diz Domênico: “A liberdade é inútil. Se não tem coragem de olhar com os olhos da cara [...]. Homem escute! Em você, água, fogo... e depois cinzas. E os dentre das cinzas!

Os ossos e as cinzas” (Nostalgia, 1983, 1h45m16s). A realização é forte porque o suicídio, na Bíblia, concretiza um pecado. Incendiar o corpo levaria junto com ele a alma. Sob esse aspecto, esse fragmento pode representar a descrença tanto nos homens quanto na divindade ou O sacrifício pela mensagem, isto é, ora de salvação, ora de sacrifício diante da desesperança, no primeiro caso, ou diante da esperança, no segundo caso. Essa relação é apontada em uma anotação nos *Diários*:

(9 de setembro de 1970): Foi-nos dada uma alma imortal, que a humanidade desdenha com alegria maliciosa. O instinto não nos salva. Sua ausência está nos arruinando. E desprezamos o espiritual, os princípios morais O que nos resta para nossa salvação? Na verdade, não se pode acreditar em líderes! Hoje a humanidade pode ser salva apenas por um gênio e não por um profeta, não! -, um gênio que formule um novo ideal moral. Mas onde está esse Messias? A única coisa que nos resta é aprender a morrer com dignidade. O cinismo ainda. Não salvou ninguém. É o destino dos fracos de coração. [...] Será que o destino das pessoas é um processo de ciclo infinito, cuja essência não é possível entender? Esse é um pensamento terrível. Pois o homem, apesar de tudo, apesar do cinismo, do materialismo, tem fé no Infinito, na imortalidade. Diga a ele que não vai nascer mais ninguém, e ele vai dar um tiro na própria testa (Tarkovski, 2012, p. 25).

A cena final propõe O sacrifício, que revisita a ideia de Ivan Karamazov postulada em os *Irmãos Karamazov* (1879), de que se Deus não existe, tudo é permitido. Sem a fé, seja ela qual for, segundo Tarkovski, o homem não poderia viver. Em cena concomitante ao ato de Domênico, Andrei Gorchakov cumpre a promessa que fizera e chega com a vela ao final do percurso das termas e cai. Essa cena é feita com um longo plano de tentativas, o qual a vela insinua-se a manter acesa até o fim do percurso. Em seguida, a composição funde uma imagem em paralaxe, entre a nostalgia do personagem e o presente. Em cenários úmidos, casas com aspectos de frieza ambígua, construídos junto à ideia arqueológica de memória e retorno às origens revelam a memória de Andrei na União Soviética. Filmadas em preto e branco – semelhantes às polaroides de Tarkovski –, para, então, a vela e o incêndio final em que Domênico e Andrei buscam a salvação do mundo (ou de si) e o fogo se repete em alegorias paralelas que iluminam a tela com o pequeno fogo da vela tal qual a fé de Andrei (e

Tarkovski) que lutava para se manter acesa e o fogo causado por sacrifício feito ao incendiar o próprio corpo.

**Figura 3** — Andrei caminhando e tentando manter a vela acesa  
(*Nostalgia*, 1983)



O fogo pode ser visto como metáfora tanto para destruição quanto para criação, ou, ainda, como forja e transmutação. Nesse sentido, as imagens só possuem significado diante do contexto sócio-histórico ou da veracidade dos acontecimentos. Segundo Walter Benjamin (1985, p. 28): “A verdade [...] não aparece no desvelo, mas sim em um processo que poderíamos designar analogicamente como o incêndio do véu [...], um incêndio da obra, onde a forma alcança seu grau maior de luz”.

Como no frame acima, Andrei, assim como Tarkovski, luta para manter uma fé que surge de uma promessa. Essa chama luta para se manter acesa, e ambos lutam para continuar acreditando, diante dos acontecimentos e da busca de propósito. Tal qual o protagonista de *Nostalgia*, que carrega a vela (figura 3) de um lado a outro do monastério, simbolizando, entre outras coisas, a sua tentativa de manter a fé diante das incertezas, Tarkovski, na Itália, buscava na arte um refúgio para esses sentimentos.

Em 1982, Tarkovski não podia voltar para a casa que não possuía, para a pátria que não valorizava o seu trabalho, e o dinheiro que recebia ia todo para se manter e continuar a fazer sua arte e, em razão desses impasses, a sua mente era um turbilhão de emoções. Distante de Larissa e seus filhos, entre cochilos e pesadelos, ele escreve nos *Diários*:

15 de junho de 1982: Adormeci - e sonhei com a aldeia (Miasnoye) e um céu escuro-roxo, pesado, escuro e perigoso céu. Iluminado de modo estranho e assustador. De repente, entendi que era a nuvem do cogumelo atômico no céu, e não a aurora. Tornava-se cada vez mais quente, olhei ao redor: vi uma multidão de pessoas em pânico, olhando para o céu e correndo para longe. Eu me lancei atrás de todos, mas parei. "Correr para onde? Para quê?" De toda forma, já é tarde. E essa multidão. O pânico. É melhor ficar no mesmo lugar e morrer sem correria. Deus, foi assustador! (Tarkovski 2012, p. 471).

Como observamos nessa descrição de um sonho, sua mente retorna à aldeia de Miasnoye e como o sonho vira um pesadelo por uma bomba atômica destruindo tudo. Esse tipo de sonho se repete muito para Tarkovski e, diversas vezes, ele os descreve: fosse da aldeia onde vivia na infância sendo destruída, fosse sobre o aprisionamento, o exílio ou a perda do lar/pátria.

Nos diários, aparecem sempre seu sentimento nacionalista e íntimo com sua casa (pátria) e o retorno da ideia de uma casa da infância se destruindo. Sonhos e pensamentos que vinham em momentos de angústia diante dos problemas pessoais e burocráticos. O conceito de casa retorna também como embate interno sociopolítico, pois, naquele período, Tarkovski havia viajado para Itália para as filmagens e preparação de *Nostalgia*, um dever a se manter. “À noite, sonhei muito com Stalin. Parecia jovem, de cabelos escuros. Eu conversei com ele sobre a importância de ser fiel à tradição. Senti uma excitação – aquela de alguém leal – e de medo” (Tarkovski, 2012, p. 471).

Além da semelhança do personagem Andrei, notamos semelhanças também com Domênico, pois, assim como o personagem aprisiona a família em casa, para protegê-la do mundo (ou fim do mundo), Tarkovski sai da União Soviética para produção de novos longas e não retorna, mesmo com diversas solicitações e queixas do governo. Nesse período, sua família fica sem poder sair do país e sofre, além da falta de Tarkovski, as dificuldades financeiras.

(22/23 de agosto de 1981): Eu estou terrivelmente preocupado com Larissa. Estamos sem dinheiro, e também estou muito preocupado com Andriucha, afinal, logo ele vai para a escola. Precisamos nos preparar: a sala, as calças. [...] Por que estou tão mal? Por que uma tal tristeza? Antes pelo menos via em meus sonhos alguma esperança. E agora não tenho sonhos. E medonho quão medonho é viver!" (Tarkovski, 2012, p. 373).

Para compreendê-lo, partimos da dupla análise e das margens que essa repetição propõe na união dos significados. Nesse período, após a morte da sua mãe, uns dias antes de terminar *Nostalgia*, Tarkovski já apresentava sintomas de saúde fraca, tosses etc. A partir desse período, as anotações tomam um caminho mais espiritual, suas ideias de roteiros e filmes começam a mudar, ele abandona a ideia de filmar *O Idiota*, de Dostoiévski. Segundo ele, havia a vontade de efetuar algo em relação aos Evangelhos ou Santo Antônio. Nesse sentido, podemos dizer que ele começa a se preocupar com legado, propósito e com suas questões espirituais. Tem consciência de que o fato de ter deixado a União Soviética nesse período lhe causaria angústias e embargos políticos como efetivamente causou. Por outro lado, longe de seu país natal, Tarkovski ia a diversos eventos, recebia os prêmios que não ganhou na União Soviética, encontrava outros diretores famosos como Akira Kurosawa e Ingmar Bergman, via filmes e fazia o que mais amava, como a criação de seus filmes. Porém, longe de suas origens, seus filhos e de sua esposa por um tempo, Tarkovski só tinha, nesse período, seus diários e as lembranças de casa.

Eis aí um de seus sacrifícios, não podemos dizer que essa decisão lhe tirou a vida, mas, segundo seus diários, esse foi o período mais difícil e angustiante de sua vida que lhe fez ficar distante de seu filho por anos e de sua esposa por um tempo. No caso de Larissa, ele ainda conseguiu a liberação de seu passaporte depois de um ano.

Nesse caminho, retornamos ao ato irracional de Domênico, que tende à questão heroica, de O sacrifício pela mensagem. Segundo Zizek,

[A] ideia é que só um gesto espontâneo, um gesto não baseado em qualquer consideração racional, pode restaurar a fé imediata que nos libertará e curará da doença espiritual moderna. O sujeito tarkovskiano oferece aqui, literalmente, sua própria castração (a renúncia à razão e ao domínio, a redução voluntária à "idiotice" infantil, a submissão a um ritual sem sentido) como

instrumento para libertar o grande Outro. É como se, só por meio da realização de um ato totalmente absurdo e "irracional", o sujeito pudesse salvar o Significado global mais profundo do universo enquanto tal (Zizek, 2009, p. 2345).

Assim, se olharmos o período pelo qual passava Tarkovski, além das semelhanças que os personagens possuem com tal período, vemos no sacrifício final de Domênico mais uma das repetições do autor. Tarkovski sai da União Soviética correndo os riscos e ameaça sacrificar sua vida, longe dos filhos, da esposa, de seu país para poder criar com liberdade e transmitir sua mensagem. Domênico, assim como o monge budista, entrega seu corpo às chamas, e sua alma à esperança de restaurar a fé, sua e daqueles que ficam.

Em poucas palavras, eu queria dizer o que é uma "nostalgia", pois é uma palavra que eu compreendo no sentido em que ela é usada em russo - uma doença mortal, eu queria mostrar seus traços tipicamente russos, conforme Dostoiévski. Essa palavra em russo é difícil de ser traduzida. Pode ser uma compaixão, mas é mais forte no sentido, é a identificação passional de si com uma outra pessoa afetada. [...] No entanto, o enredo não desempenha um papel especial para mim, porque o filme não se baseia nele, é tecido de uma matéria diferente. Pela primeira vez na minha prática, eu senti como o filme em si pode ser uma expressão de estados psicológicos do autor. O protagonista encarna o alter ego do autor (Tarkovski, 2012, p. 670).

Portanto, se olharmos as semelhanças nas repetições do corpo como a casa, a morada do espírito, temos aspectos que apontam para possíveis significações da cena em que Domênico se incendeia. 1) O sacrifício pela mensagem: Tarkovski via nesse refúgio pré-exílio um sacrifício, pois se distanciava de seu país, família, casa, para poder criar sua arte, seus filmes: 2) O sacrifício espiritual: Tarkovski, após perder a mãe durante os trâmites do seu penúltimo filme, ficou alheio às questões como existência e sentido da vida. Aqui, se colocarmos o corpo como casa do espírito, temos outro objeto que se repete na obra tarkovskiana, talvez a mais simbólica e recorrente: a casa. É possível pensá-la, sob a perspectiva de Bachelard, como a mente do sujeito.

Nosso inconsciente está "alojado". Nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das "casas", dos "apostos", aprendemos a "morar" em nós mesmos. Vemos logo que as

imagens da casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nelas. Essa trama é tão múltipla que nos foram necessários dois longos capítulos para esboçar os valores das imagens da casa (Bachelard, 1978, p. 197).

O ato de incendiar o corpo pressupõe um ato quase metafísico. Como no insurgente acontecimento fotografado por Malcom Browne<sup>9</sup>, no qual, na ocasião, o monge budista Thích Quảng Đức ateou fogo em seu próprio corpo como ato de autoimolação: o ato de sacrificar-se em prol de uma mensagem, ou um bem maior, na transmutação dos estados. Segundo Deleuze,

Quando o corpo conjuga seus pontos relevantes com os da onda, ele estabelece o princípio de uma repetição, que não é a do Mesmo, mas que compreende o Outro, que compreende a diferença e que, de uma onda e de um gesto a outro, transporta esta diferença pelo espaço repetitivo assim constituído. Apreender é constituir este espaço do encontro com signos, espaço em que os pontos relevantes se retomam uns nos outros e em que a repetição se forma ao mesmo tempo em que se disfarça. Há sempre imagens de morte na aprendizagem, graças à heterogeneidade que ela desenvolve, aos limites do espaço que ela cria. Perdido no longínquo, o signo é mortal; e também o é quando nos atinge diretamente. Édipo recebe o signo, uma vez, de muito longe e, outra vez, de muito perto; entre as duas vezes se tece uma terrível repetição do crime. Zaratustra recebe seu "signo", ora de muito perto, ora de muito longe, e só no final pressente a boa distância que vai transformar numa repetição libertadora, salvadora, aquilo que faz dele um inferno no eterno retorno. Os signos são os verdadeiros elementos do teatro. Eles testemunham potências da natureza e do espírito, potências que agem sob as palavras, os gestos, os personagens e os objetos representados. Eles significam a repetição, entendida como movimento real, em oposição à representação, entendida como falso movimento do abstrato (Deleuze, 2018, p. 31).

Todavia, um ato dessa magnitude pressupõe que o sujeito que o comete vê o corpo apenas como morada, separado do espírito, que, diante desse sacrifício em prol de uma crença, ideal ou mensagem, tornando-o simbólico. Nesse sentido, podemos olhar para as decisões tomadas no roteiro e montagem semelhantes aos momentos vivenciados por Tarkovski. Talvez, o Heautognose do corpo como morada e a morte como algo irremediável ou, ainda, o propósito de um artista, diante da perda do lar e prestado diante da inevitabilidade que suscita suas reflexões, ponha-se diante da magnitude de sua criação dispondo

---

<sup>9</sup> Browne, Malcolm. Thích Quảng Đức Associated press, 1963.

a sacrificar-se pela mensagem. Diante disso, Tarkovski coloca no centro de sua obra aspectos do lar, seja do espírito, aquele que existe; da pátria, aquela que acolhe; da casa, aquele que protege.

Em uma das falas de *Nostalgia*, Eugênia fala para Andrei, em diálogo, sobre uma mulher que ateou fogo na casa dos patrões.

- Soube de uma empregada em Milão que pôs fogo na casa dos patrões?
- Qual casa?
- A casa dos patrões.
- Por quê?
- Nostalgia. Queria voltar a Calabria.
- Então queimou a casa que a impedia de realizar o seu desejo. (Nostalgia, 1983, 17min 10 s).

Como na fala acima, o ato de incendiar uma casa e associá-lo a uma nostalgia e/ou recomeço, revela-se enquanto desprendimento no sentido de deixar para trás. Aqui, a repetição do ato de incendiar a casa aparece como sacrifício absurdo, ou seja, destruir aquilo que a impede de voltar ao lar. Eugenia também materializa no filme mais uma das repetições de Tarkovski – os poemas do pai que se repetem em diversos filmes do diretor. Questionada sobre qual livro lia, a personagem é mostrada com a coletânea de poemas de Arseni, pai de Andrei Tarkovski.

Assim, retornam e se repetem, esbarram nas anotações de períodos em que ele planejava seus roteiros, atores e ideias a serem filmados. Acontecimentos de sua vida pessoal entram, sorratamente, em suas escolhas artísticas ou de memórias longínquas que retornam. Essa naturalidade das repetições e seus retornos é compreendida, segundo Deleuze,

[...] uma tal situação se se considera que os conceitos com compreensão indefinida são os conceitos da Natureza. Sob este aspecto, eles estão sempre em outra coisa: não estão na natureza, mas no espírito que a contempla ou que a observa e que a representa a si próprio. Eis por que se diz que a Natureza é conceito alienado, espírito alienado, oposto a si mesmo. A tais conceitos, correspondem objetos que são desprovidos de memória, isto é, que não possuem e não recolhem em si seus próprios momentos. Pergunta-se por que a Natureza repete: porque, responde-se, ela é partes extra partes, *mens momentânea*. A novidade, então, encontra-se do lado do espírito

que se representa: é porque o espírito tem uma memória ou porque adquire hábitos que ele é capaz de formar conceitos em geral, de tirar algo de novo, de transvasar algo de novo à repetição que ele contempla (Deleuze, 2018 p. 23).

Da mesma maneira que a natureza se repete porque se cria o hábito, o hábito se cria porque os símbolos exprimem sentimentos que o autor possui e também retornam. Se analisarmos o corpo simbolizando a morada do espírito ou, ainda, como morada do inconsciente, percebemos, tais quais os personagens de seus dois últimos filmes, as simbologias da cena. Em *Nostalgia*, as repetições do corpo, a fé, o fogo e os atos finais coincidem e se mostram em cena quase simultaneamente pela oscilação que Tarkovski colocava na edição de ambas. O fogo, nesse sentido, representa a fé que mantém a vela acesa ao mesmo tempo em que simboliza o ato de destruir o corpo físico pelo propósito de perpetuar o sujeito espiritual ao ser incendiado por sacrifício. Assim se repete e se assemelha as anotações em *Diários 1983- 1986* (2012) como veremos nos próximos tópicos dessa análise e nas repetições de seu último filme, *O sacrifício* (1986) onde voltam um dos objetos que mais se repetem em sua obra, as casas e o fogo.

### 1.5 A casa em sacrifício

Nas artes, a casa pode representar diversos aspectos, da morada física à casa com paredes, janelas, cômodos: um local seguro, territorial ou, ainda, no campo simbólico, a identidade patriótica do sujeito, o local familiar, sentimental. Habitar, portanto, um local com paredes, teto e onde podemos descansar depois de um dia de trabalho, marca uma localização espaço-temporal. Segundo Jager, “é somente como seres habitantes que nós temos acesso ao mundo. A casa, corpo e cidade são lugares onde nós nascemos e renascemos e de onde nós saímos para o mundo afora” (1992 apud Higuchi, 2003, p. 52). Há sempre o retorno, seja físico ou mental, às origens, principalmente se lá se passou um período de formação intelectual nos primeiros anos de vida.

As casas são frequentemente pensadas como corpos, compartilhando com eles uma anatomia comum e uma história de vida comum. Se as pessoas constroem casas e as fazem à sua própria imagem, o mesmo acontece: elas usam essas casas e imagens de casas para se construírem como indivíduos e como grupos. Em um nível ou outro, a noção de que casas são pessoas é um dos universais da arquitetura. Se a casa estiver uma extensão da pessoa, é também uma extensão de si mesmo. Como nos lembra Bachelard, o espaço da casa não é habitado apenas em vida cotidiana, mas também na imaginação. É uma 'topografia do nosso íntimo ser', um 'espaço feliz' com associações protetoras e reconfortantes, uma imagem poética rica e variada que 'emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma e do ser do homem, apreendido em sua atualidade (Levi-Strauss, 1995, p. 2 – tradução nossa<sup>10</sup>).

O eterno retorno às origens é um traço recorrente na literatura, no cinema e na pintura. Os sujeitos retornam a acontecimentos da infância ou a traumas de sua juventude, em sua pátria, lar, ou em período importante de sua vida, produzindo ao leitor ou ao espectador, aspectos únicos da infância do autor que, intrinsecamente, nostalgiam pelas semelhanças que agradam, compartilhando, assim, letargias pelos incidentes traumáticos que ele vivera. A casa, universal e simbólica, de uma forma ou de outra, é inevitavelmente letárgica, amotinada e objeto de nostalgia. Para Tarkovski, era na casa também onde se esperava o retorno do pai. Olhamos, então,

[...] esse 'lugar' que não pudemos escolher, onde ocorre a 'fundação' de nossa existência terrestre e de nossa condição humana. Podemos mudar de lugar, nos desalojamos, mas ainda é a procura de um lugar; nos é necessária uma base para assentar o Ser e realizar nossas possibilidades, um aqui de onde se descobre o mundo, um lar para onde iremos (Dardel, 2015, p. 41).

Um dos símbolos mais recorrentes na obra Tarkovski são as casas, especialmente a casa onde passou a infância em uma aldeia chamada

---

<sup>10</sup> No original: "As our essays will show, houses are frequently thought of as bodies, sharing with them a common anatomy and a common life history. If people construct houses and make them in their own image, so also do they use these houses and house-images to construct themselves as individuals and as groups. At some level or other, the notion that houses are people is one of the universals of architecture. If the house is an extension of the person, it is also an extension of the self. As Bachelard reminds us, the space of the house is inhabited not just in daily life but also in the imagination. It is a 'topography of our intimate being', a 'felicitous space' with protective and comforting associations, a rich and varied poetic image which 'emerges into the consciousness as a direct product of the heart, soul, and being of man, apprehended in his actuality'".

Miasnoye, na atual Rússia. A importância dessa casa fica evidente quando, anos depois, Tarkovski compra, com o pouco dinheiro recebido por seus filmes, uma pequena casa com avarias no vilarejo. Na primeira página do primeiro Martirológio, ele escreve,

Em 24 de abril, 1970, compramos uma casa em Miasnoye. Exatamente que queríamos. Agora não tenho medo de nada. Se não me derem trabalho, vou ficar na casa de campo, criar porcos, gansos, cuidar da horta, e não dar a mínima para eles! Aos poucos, colocaremos a casa e o terreno em ordem e será uma grande casa de campo. De pedra. Parece que ao redor só há gente boa. Colocaremos colmeias. Teremos mel. Seria bom conseguir um jipe. Então, tudo estará em ordem. Agora tenho que ganhar mais dinheiro para terminar as obras da casa. Para poder viver aqui no inverno. A 300 km de Moscou, não há como ir e vir [à casa] no estado em que ela se apresenta (Tarkovski, 2012, p. 9).

Desse modo, também o lar, tão simbólico para Tarkovski, representa uma das obsessões do diretor. Diversas vezes, essa casa foi reconstruída. *Em Diários 1970 – 1986*, as casas surgem muitas vezes como anotação, seja como planejamento, desejo ou lamento. “Quero restaurar a casa de campo: isso deve dar algum tipo de sentido às coisas. Na primavera é preciso reconstruir a casa” (Tarkovski, 2012, p. 46); “O que esperar agora? O mais provável é que ficarei sem emprego por alguns anos. É preciso urgentemente reconstruir a casa, mudar de apartamento em Moscou, procurar um jipe GAZ-69 e ficar na casa de campo” (Tarkovski, 2012, p. 70). Essas anotações se repetem durante todo o diário, muitas vezes como sonho de ter uma casa ou um lugar de conforto, além da falta de dinheiro para construir e reconstruir após o episódio com o incêndio.

A primeira reconstrução da residência foi feita para a realização do longa *O Espelho* (1975), no qual o autor tenta fazer uma reconstrução de sua infância. De acordo com Bachelard, a primeira casa é sempre muito simbólica.

O pitoresco excessivo de uma moradia pode esconder sua intimidade. É verdadeiro na vida. Mais verdadeiro ainda no devaneio. As verdadeiras casas da lembrança, as casas aonde os nossos sonhos nos levam, as casas ricas de um onirismo fiel, são avessas a qualquer descrição. Descrevê-las seria fazê-las visitar. Do presente, pode-se talvez dizer tudo, mas do passado! A casa primeira e oniricamente definitiva deve guardar sua penumbra. Ela surge da literatura em profundidade, isto é, da poesia, e não da literatura eloqüente que tem necessidade do

romanceados outros para analisar a intimidade. Tudo o que devo dizer da casa da minha infância é justamente o que me é necessário para me colocar numa situação de onirismo, para me colocar no bojo de um devaneio em que vou repousar no meu passado (Bachelard, 1994, p. 205).

As casas de sua infância e, posteriormente, essa em Miasnoye possuem muita representação na vida de Tarkovski. No documentário *A cinema prayer* (2021), dirigido por seu filho Andriucha, Tarkovski diz:

Eu amo muito esta casa. É mais do que uma casa, nem mesmo é uma casa. É uma clínica, pode ser o que você quiser. Nessa casa eu posso me tornar uma pessoa capaz de escrever um livro. Uma pessoa que pode construir um prédio. Nesta casa, eu posso construir tudo que pode ser feito. Ela me transformou em uma pessoa. Me liberta da necessidade de trabalhar para viver., profissionalmente.... Eu poderia viver minha vida inteira lá. Mas apenas com a condição que eu soubesse que poderia sair dessa casa para qualquer destino que eu quisesse. Uma casa maravilhosa. É disso que eu preciso, não preciso de mais nada. Uma vez ela pegou fogo. Eu estava com tanto medo de a casa incendiada que eu não fui lá. [...] Colocamos toda nossa alma nessa casa, porque éramos muito felizes nela (A Cinema prayer, 2021, 40'00s).

Nos filmes, as casas/cenários se assemelham às suas – a da infância que viveu e a dos sonhos na qual não pode morar. Nos diários, muito se é escrito acerca do sonho de voltar a morar lá ou ter uma casa própria, levando em conta que a casa comprada nunca fora reformada ou mobiliada antes do trágico incêndio. Expressa recorrentemente em seus filmes e nos Diários, a relação com a casa marca um dos pontos de retorno e refúgio memorialístico do diretor que, em cada Martirológio, expunha acontecimentos crônicos, assemelhados às escolhas estético-imagéticas na produção de seus longas. As casas, como aponta Levi-Strauss, são

Tal como os nossos corpos, as casas em que vivemos são tão comuns, tão familiares, tão parte do nosso cotidiano, que muitas vezes nem damos por elas. Só em circunstâncias excepcionais - mudança de casa, guerras, incêndios, brigas de família, perda de emprego ou falta de dinheiro - é que somos forçados a recordar o papel central e o significado fundamental da casa. Entrar numa outra cultura é ficar nervosamente em frente a uma casa estranha e entrar num mundo de objetos

desconhecidos e pessoas estranhas, um labirinto de convenções espaciais cujas linhas invisíveis são facilmente arranhadas e pisadas por pés estrangeiros ignorantes. Mas estas primeiras e reveladoras impressões arquitetônicas, reforçadas pelo doloroso processo de aprender quem é quem, quem e o quê vive onde, e o que fazer onde e quando, depressa se desvanecem para se tornarem meramente o contexto e o ambiente para a conversa cada vez mais abstrata e prolixa da investigação etnográfica (Levi-Strauss, 1995, p. 3 – tradução nossa<sup>11</sup>).

As casas são parte de nossas vidas, uma expansão de nossas memórias. Quando lembramos da infância, lembramos de nossa casa, das impressões arquitetônicas e sentimentais; as paredes, janelas, o quintal das descobertas, as lareiras que aquecia os dias frios ou as paredes que nos protegiam dos perigos de fora e que resguardavam felicidades, aprendizados e angústias. Portanto, a volta às origens nos filmes também simboliza uma volta à inocência, à familiaridade nas paredes da memória, como notamos nas casas que, em diversos filmes, Tarkovski cuida demasiado da estética memorialista: casas que se repetem, se destacam e, em alguns casos, são como personagens.

---

<sup>11</sup> No original: *“Like our bodies, the houses in which we live are so commonplace, so familiar, so much a part of the way things are, that we often hardly seem to notice them. It is only under exceptional circumstances - house-moving, wars, fires, family rows, lost jobs or no money – that we are forcibly reminded of the house’s central role and fundamental significance. [...] To enter another culture is to stand nervously in front of an alien house and to step inside a world of unfamiliar objects and strange people, a maze of spatial conventions whose invisible lines get easily scuffed and trampled by ignorant foreign feet. But these first, revealing, architectural impressions, reinforced by the painful process of learning who is who, who and what lives where, and what to do where and when, soon fade into the background to become merely the context and environment for the increasingly abstract and wordy conversation of ethnographic research”.*

**Figura 4** — Casa reconstruída para *O Espelho*



Em sua obra, destacam-se as casas familiares, filmadas de dentro para fora, com as janelas a incutir a luminosidade, um vislumbre para o escuro interno. Em *Solaris* (1972), por exemplo, diferentemente do romance de Stanislaw Lem (*Solaris*, 1961), Tarkovski acrescenta à casa do personagem os jardins e os aspectos naturais, como lago e gramas para, nas cenas que decorrem no filme, ele partir em viagem para um local isolado e longe de casa, em outro planeta, distante de seu lar.

Em *O sacrifício* (1986), Tarkovski cria a casa repleta de minúcias, clássica e acolhedora, com destaques e ângulos que a colocam como um dos personagens principais da narrativa. A relação familiar é sinestésica, pois, centralizando a casa, notamos que ela se põe como pilar que sustenta as relações. Essa centralidade da casa fica evidente quando Domênico encontra uma maquete, idêntica à própria casa, feita por seu filho, como na figura 3, estabelecendo a propagação das raízes simbólicas do lar. Em *Esculpir o tempo*, Tarkovski comenta essa relação.

Em todos os meus filmes o tema das raízes sempre teve uma importância muito grande: laços com a casa paterna,

com a infância, com o país, com a Terra. Sempre achei que fosse importante deixar claro que também eu pertencço a uma tradição particular, a uma cultura, a um círculo de pessoas ou de idéias. (Tarkovski, 1998, p. 232).

**Figura 5** — Polaroid/ frame de *Nostalgia* (1983)



**Figura 6** — Tarkovski com a maquete da casa de *O sacrifício* (1986)



Como notamos na figura 5, a casa surge repetidas vezes como nostalgia no filme homônimo. Nessa cena, Andrei aparece também com um cachorro em representação de sua casa de infância, semelhante às polaroides tiradas por ele. Na figura 6, vemos a maquete e a casa de *O sacrifício*, a qual teve de ser incendiada duas vezes. Notamos o cuidado que Tarkovski tinha com os pequenos detalhes na ambientação, e paralelos da casa com as relações familiares. Destacamos, ainda, na imagem abaixo, figura 7, dentre seus diversos

e famosos polaroides, o de sua casa de Miasnoye, a casa para qual retorna diversas vezes, em memórias, filmes e em anotações diarísticas.

**Figura 7** — Polaróide da casa de Tarkovski



Outro aspecto característico da relação de Tarkovski com as casas em suas obras dá-se pelas repetições de cenários internos, de casas harmoniosas, com detalhes que podem causar a sensação de aconchego. Luz ambiente, janelas que trazem a luz para os interiores, porém ambientes não muito claros, para manter a imagem como se fosse uma memória nostálgica, como se vê na figura 5. Segundo Bachelard,

[...] todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores de onirismo consoante. Não é mais em sua positividade que a casa é verdadeiramente "vivida", não é só na hora presente que se reconhecem os seus benefícios. O verdadeiro bem-estar tem um passado. Todo um passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova. A velha locução: "Carregamos na casa nossos deuses domésticos" tem mil variantes. E o devaneio se aprofunda a tal ponto que um domínio imemorial, para além da mais antiga memória, se abre para o sonhador do lar. A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar no prosseguimento de nossa obra, luzes fugidias de devaneio que clareiam a síntese memorial e da lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Uma

e outra trabalham para seu aprofundamento mútuo. Uma e a outra constituem, na ordem dos valores, a comunhão da lembrança e da imagem. Assim, a casa não vive somente o dia-a-dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradias, viajamos até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos revivendo lembranças de proteção. Alguma coisa fechada deve guardar as lembranças deixando-lhes seus valores de imagens. As lembranças do mundo exterior nunca terão a mesma tonalidade das lembranças da casa. Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida (Bachelard, 1978, p. 200).

Essa relação com a casa se põe em contraste pela nostalgia de casa, que pode representar a infância de Tarkovski e, também, o sentimento patriótico russo, carregado pelo diretor mesmo longe e renegado. Por outro lado, a fixação tarkovskiana também surge pela falta; talvez o único momento em que ele teve um lar próprio, ou melhor, a casa própria, foi quando morava com sua mãe e sua avó em Yurievets.

Por isso, parte do repetitivo retorno de Tarkovski, física e artisticamente com seus filmes. Como já citado, os elementos que aparecem quando a narrativa trata de uma memória da infância, aqui deslumbrante, ou nas filmagens da mesma casa, agora adulto, a casa figura cheia de infiltração, água e abandono como se derretesse ou desintegrasse. Um passado longínquo. Já em *O sacrifício*, a casa é sempre destacada e posta como personagem. As imagens internas demonstram o cuidado com cada espaço do cenário. Podemos apontar a imagem (figura 8 que remete à figura 11), na qual duas crianças olham para fora fitando o celeiro que queima. Nessa imagem, minutos antes de Alexander fazer *O sacrifício*, o ângulo nos coloca dentro da casa em primeira pessoa e a casa novamente é posta como um dos personagens. Há, portanto, nossa visão do incendiário enquanto espectadores e a visão da casa para o incendiário.

**Figura 8** – Frame do interior das janelas em *O sacrifício*



Como na figura 8, notamos que, mais que uma morada, as casas, na composição tarkovskiana, representam muito mais que apenas cômodos, janelas e paredes. Esse lar (jamais conquistado por Tarkovski) é um dos pontos que se repetem em sua obra. Muito se destaca na filmografia do diretor, tais como as memórias afetivas e as questões espirituais, talvez por isso ele recebia diversas cartas de fãs que se sentiam representados ou viam em seus filmes uma memória compartilhada.

Em seu último filme, Tarkovski a coloca como um dos personagens principais. No filme, a composição, as janelas, a sonorização e os diálogos, tudo nos coloca em imersão no ambiente. Como na figura 8 e, em diversos momentos, a casa é colocada em foco, seja internamente ou em primeira pessoa, na qual a câmera, posta dentro da janela, enquadra o olhar do espectador antes do *gran finale*.

Filmado na Suíça, *O sacrifício* (1986), cujo personagem principal é Alexander (Erland Josephson, famoso por trabalhos com Ingmar Bergman), surgiu, inicialmente, como um roteiro adaptado de uma parábola, *A feiticeira*, na qual o protagonista sofria de câncer. Na parábola, essa feiticeira oferece a cura ao protagonista, caso ele fizesse um sacrifício – dormir com ela. Em termos gerais, "o filme devia ser não apenas uma parábola sobre O sacrifício, mas

também uma história de como um indivíduo é salvo” (Tarkovski, 1998, p. 264). Porém, antes de finalizar o roteiro, Tarkovski é atingido pelo mesmo mal, o câncer.

Não sei o que isso significa. Apenas sei que é muito assustador, e não tenho nenhuma dúvida de que a poesia do filme vai se tornar uma realidade específica, de que a verdade à qual ele se refere irá se materializar, far-se-á conhecida por si mesma, e — quer eu goste ou não — irá afetar minha vida. Uma pessoa não pode permanecer passiva depois de ter se apoderado de verdades de tal ordem, pois elas chegam até nós sem que o desejemos, e subvertem todas as idéias anteriores em relação ao significado do mundo. Em um sentido muito real, a pessoa se divide, consciente de que é responsável por outros; é um instrumento, um meio, obrigado a viver e a agir para o bem do próximo (Tarkovski, 1998 p. 264-265).

O longa conta a história de um homem de meia-idade, intelectual, aposentado da sua carreira de escritor, crítico e ator, que passa por um momento de crise espiritual, na qual se coloca sem a fé em Deus, aguardando por algo. No encontro festivo de seu aniversário, em diálogos acerca do passado e presentes recebidos, a família recebe a notícia tenebrosa do exórdio de uma possível terceira guerra mundial.

Diante do pavor de uma terceira guerra iminente, seu amigo lhe propõe, a fim de impedir essa terceira guerra, nuclear e derradeira, pedir ajuda à bruxa que mora próximo à casa dele. O amigo lhe comunica que há uma esperança: Maria. Ela poderá ajudar e impedir o fim iminente. Para isso, Alexander precisará ir até a casa da bruxa para convencê-la.

Alexander, o mesmo ator de Domênico em *Nostalgia* (1983), é dotado de um propósito. No meio desse anúncio, ele se encontra angustiado e o médico começa a acalmá-lo com tranquilizantes. Enquanto isso, Alexander sai da casa estupefato pelo anúncio. A partir daí o filme irá permear as reações e sentimentos diante dessa possível guerra anunciada. Diante do medo, sem energia ou telefone, Alexander faz então, em uma oração, a promessa de sacrificar tudo para que essa guerra não aconteça. Ao acordar, vê seu amigo Otto, que lhe diz para ter um ato sexual com Maria a fim de impedir a guerra.

Após o ato com Maria, tida por eles como bruxa, ele volta para casa e percebe ter vivido seu momento decisivo, ou seja, ter cumprido seu propósito. Sua família está salva, o mundo está salvo. Em cena, todos os personagens

sentam do lado de fora enquanto são servidos, a guerra iminente foi impedida. Ao saírem, Alexander amontoa alguns móveis e, para findar a promessa, incendeia a própria casa. Após a cena sublime da casa em chamas e as fatídicas reações, Alexander observa o fogo como se olhasse para uma lareira; ali, ele materializa seu sacrifício.

Uma das cenas mais emblemáticas do filme remonta também um dos episódios mais marcantes da vida do autor, o dia em que sua casa pegou fogo, acontecimento que se tornou uma das repetições em sua obra cinematográfica, como escreveu nos diários. Quando Tarkovski consegue a casa dos sonhos e juntava dinheiro para mobiliá-la, escreve:

(20 de outubro de 1970): No dia 18. G. A Shcherbakov enviou um telegrama dizendo que foi queimada nossa casa em Miasnoye. Toda a parte central foi queimada. A madeira toda na queima. Na véspera do incêndio, tossia. Estava lá e ela acendeu o fogão. Talvez tenha sido isso. Em todo caso, a casa foi queimada. Provavelmente o telhado deve ter desmoronado e as telhas devem ter sido quebradas. Temos que saber sobre as telhas. De todo modo, não é nada alegre. Na primavera teremos que reconstruir tudo, como queríamos antes. Precisaremos de cerca de 3 mil rublos. Vamos ver. De qualquer jeito, no verão teremos que restaurar tudo. Saber se pode ser construída uma garagem no nosso quintal (Tarkovski, 2012, p. 44).

Há, também, indícios da memória de uma casa ou do celeiro como se vê em *O Espelho* (1975), essa datada em períodos de sua infância. Fato que se repetiu anos depois quando Tarkovski se preparava para filmar suas origens. Em inúmeros momentos, nota-se que períodos de doença ou queixas despontam a partir de períodos de angústia e estresse, em sua maioria causados pela relação com o país, os boicotes e o distanciamentos que seu sacrifício de criar filmes com liberdade criativa. Destacamos esses acontecimentos como um dos estopins para essa pesquisa. Um diretor tão simbólico e importante, que amava seu país, e não recebeu reconhecimento em vida. Contudo, ao fim de sua vida, durante o tratamento de câncer no pulmão, nos sofrimentos diários da quimioterapia, pensando se viveria para criar mais filmes, até nesses dias, Tarkovski pensava em sua tão sonhada casa própria. No entanto, nem em seus últimos dias pode ter uma casa para ficar, oscilava entre hospital e casas de amigos e, ainda, na esperança de poder trazer consigo seus filhos (a censura soviética não queria permitir a saída deles do país). Em anotação diz: “Não sou

compatível com o cinema soviético. Pois os meus filmes não foram apresentados em nenhum festival soviético! Eu não recebi nenhum prêmio pelos meus filmes na URSS. É uma perseguição consistente e de longo prazo! “O que se espera?” (TARKOVSKI, 2012, p. 421). Essa relação de amor e desamor é posta como uma reação, pois ama o local esportivo da União Soviética, porém, sofre com as ocasionalidades (boicotes e desvalorizações) que o país atribui à sua obra e a ele como artista.

Esse sentimento de não ter lar e valorização coincidem com o período da criação desses filmes. Nesse sentido, as repetições atribuem significados às casas que se repetem tanto em sua filmografia e em seus pensamentos escritos nos diários sobre a necessidade de reconstruir, de juntar dinheiro, criar filmes e livros. Nesses entremeios de repetições, o fogo surge enquanto alegoria de longa data em sua obra.

#### 1.6 Casas em chamas

Nos filmes de Tarkovski, o fogo e seus modos de aparição constituem, para além de um imaginário, um valor simbólico, um estado de emergência que, em associação com a casa, impõe uma presença do ausente, de uma memória enquanto retorno perceptivo e sensorial a partir daquilo que o próprio Tarkovski entendia como cinema – um raciocínio poético singularizado na relação aporética implicada entre imagem e espectador. Não há, assim, uma forma lógica de compreender essas imagens de objetos em chamas, pois esse estado fenomênico se localiza fora da linguagem, fora do discurso. É, portanto, na relação do espírito com a matéria, ou daquilo que pode ser o insondável da memória que a imagem no cinema de Tarkovski produz repetições materializadas de uma temporalidade em estado puro. Para Tarkovski, o fogo podia apresentar e simbolizar o ato de purificar-se. Esse *insight* da expressividade do fogo, e suas representações, se torna uma das marcas registradas do autor, tanto nas representações de purificação quanto naquelas de sacrifício diante do propósito da vida, que se surge como repetições. Para Bachelard,

O fogo, para o homem que o contempla, é um exemplo de pronto

dever e um exemplo de dever circunstanciado. Menos abstrato e menos monótono do que a água que flui, mais rápido inclusive em crescimento e mudança do que o pássaro no ninho vigiado a cada dia nas moitas, o fogo sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além. Então, o devaneio é realmente arrebatador e dramático; amplifica o destino humano; une o pequeno ao grande, a lareira ao vulcão, a vida de uma lenha à vida de um mundo. O ser fascinado ouve o apelo da fogueira. Para ele, a destruição é mais do que uma mudança, é uma renovação. Esse devaneio muito especial, no entanto, bastante geral, determina um verdadeiro complexo em que se unem o amor e o respeito ao fogo, o instinto de viver e o instinto de morrer (Bachelard, 1994, p. 25).

Passado e presente se perdem em ciclos que atravessam as imagens por força de fenômenos inapreensíveis temporalmente, tais como o fogo, a água e o vento. Se o fogo tem a antinomia do princípio e do fim, as casas, igualmente, encenam, no campo simbólico, a fragilidade e o abrigo.

Essa repetição de estados assemelha-se às idas e vindas de seu pai, Arseni, que os abandonava e, às vezes, retornava, como se vê em *O Espelho* (1975). No longa, há uma série de traços simbólicos expressos na figura do filho da protagonista. Primeiro, seu nome Ignat significa fogo, tal qual o poema do pai Arseni Tarkovski, que aparece no final do filme.

### **Floresta de Ignatievo**

‘Brasas de folhas últimas, uma auto-imolação densa,  
Ascendem ao céu, e no teu caminho  
A floresta inteira vive o mesmo nervosismo  
Que tu e eu vivemos este ano.

A estrada se espelha nos teus olhos lacrimejantes  
Como arbustos ao crepúsculo num campo inundado,  
Não te debes inquietar ou ameaçar, deixa estar,  
Não perturba o sossego das matas do Volga.

Podes ouvir a velha vida respirar:  
Cogumelos viscosos crescem na grama molhada,  
Lesmas abriam caminho até o miolo,  
E uma umidade corrosiva atormenta a pele.

Todo o nosso passado é como uma ameaça:  
‘Cuidado, estou voltando, olha que te mato!’  
O céu se agita, segura um bordo, como uma rosa —  
Que a chama brilhe mais ainda! — quase na frente dos olhos.

(Tarkovski, Arseni In Tarkovski, Andrei, 1998, p. 193).

Como no poema de Arseni Tarkovski, o fogo, para além dos aspectos materiais da chama, também é a representação dos ciclos da vida, "uma auto-imolação" que, assim como as idas e vindas de Arseni, representados em *O espelho* (1975) pelo vento que o trazia, e o fogo em diversos aspectos quando ele partia. O pai deixa esse conselho: Todo o nosso passado é uma ameaça. E vive a infância de Andrei fugindo, longe de sua família. Assim, podemos dizer que a angústia de Ignat pelos torturantes dias de espera pela volta é o espelho do próprio Tarkovski revisto pelo pai por meio do poema – como uma chama que brilha posteriormente. O fogo, que para o pai era esse caminho denso, era tal qual a imolação do filho (Andrei Tarkovski) quando ficou em exílio. A repetição do fogo também era a repetição da simbologia, o sacrifício pela mensagem e o desprendimento do passado que o ameaça. Portanto, as repetições de Andrei também são, em partes, influenciadas pai. Por isso, as simbologias em torno do pai ou as ideias poéticas de Arseni como autor, mesmo que distantes, sempre pairavam na obra de Andrei. No começo dos diários, como ele escreve abaixo o pai novamente estava distante,

(14 de setembro de 1970): Faz muito tempo que não vejo meu pai. Quanto menos o vejo, torna-se mais triste e assustador encontrá-lo. Eu tenho complexos evidentes em relação aos pais. Com eles não me sinto um adulto. E eles, na minha opinião, não me acham adulto. Que relações dolorosas, difíceis, não ditas. Como tudo é difícil. Eu os amo, mas com eles nunca me senti à vontade e em pé de igualdade. Em minha opinião, eles ficam constrangidos diante de mim, embora me amem. É estranho. Ao me divorciar de Ira tenho uma vida nova, diferente, mas eles fingem que não percebem nada. Mesmo agora, quando nasceu Andriucha (Tarkovski, 2012, p. 33).

Assim, como aponta essa anotação em *Diários 1970 – 1986* (2012) essa relação com o pai, surgia tal como os ventos que lhe trazia e o fogo de quando ele partia, como as alegrias de *O Espelho* (1975). Um pai distante e ao mesmo tempo influente em sua vida tanto negativa quanto em aspectos positivos que reverberam partes de sua obra cinematográfica.

Nesse aspecto, conforme as anotações em diários, a queima das casas pode simbolizar o fim de uma fase, mas também pode representar a oportunidade de começar algo novo: a transmutação. Quando uma casa é incendiada, algo irreversível, pois a casa que queimou jamais será a mesma,

temos a oportunidade, mesmo que dolorosa e árdua, de recomeçar, com aspectos diferentes, móveis diferentes, viver diferente.

A autoimolação densa se assemelha ao fator destrutivo do fogo, que leva tudo às cinzas, tal qual um suicídio que desliga a mente e os pensamentos e finda a vida. Diante dos traumas do passado que voltam como uma ameaça, o fogo, as brasas e tudo aquilo que ilumina figura como uma calma: deixa estar.

As chamas que surgem em cena evidenciam também os aspectos de verticalidade. Segundo Bachelard,

Todo o quarto do sonhador de chama recebe uma atmosfera de verticalidade. Um dinamismo suave mais seguro leva os devaneios em direção ao ápice. Podemos muito bem nos interessar pelos turbilhões internos que cercam o pavio, ver no ventre da chama tumultos onde lutam trevas e luz. Mas todo sonhador de chama eleva seu sonho em direção ao ponto mais alto. É lá que o fogo torna-se luz. [...] Brincar de ser e de não-ser com um nada, com uma chama, com uma chama talvez apenas imaginada, é, para o filósofo, um belo instante de metafísica ilustrada. Mas toda alma profunda tem seu além pessoal. A chama ilustra todas as transcendências. Diante da chama, Claudel se pergunta: "De onde a matéria tira o impulso para se transportar para a categoria do divino? (Bachelard, 1989, p. 62).

O divino, para Tarkovski, fica evidente em sua relação com a simbologia da casa: o carinho por sua casa da infância, ou da aldeia, onde viveu na infância e posteriormente com sua esposa Larissa. Como aponta Lévi-Strauss (1995, p. 3 – tradução nossa<sup>12</sup>), "intimamente ligados física e conceitualmente, o corpo e a casa são os locais para densas teias de significação e afeto e servem como modelos cognitivos básicos usados para estruturar, pensar e experimentar o mundo".

Em *O Espelho* (1975), a cabana próxima à casa da protagonista é vista em chamas. Filme declaradamente autobiográfico, nota-se que as chamas e o fogo aparecem como um desprender-se de seu pai, pois, toda vez que ele vai embora, é mostrado o fogo, bem como os ventos sob a grama, antes de sua chegada, que o trazem do horizonte.

A complexidade da relação de Tarkovski com a casa se expande quando

---

<sup>12</sup> No original: "*Intimately linked both physically and conceptually, the body and the house are the loci for dense webs of signification and affect and serve as basic cognitive models used to structure, think and experience the world*".

pensamos nas diversas casas que ele restaurou, alugou, emprestou, construiu e reconstruiu (o fato de ter que refazer a cena final de *O sacrifício*). Pelo cinema ele investia quase todo seu dinheiro, sacrificando sua casa própria, incendiando casas pela sua arte.

**Figura 9** — Casa em chamas em *O Espelho*



A cena acima representa a mãe de Tarkovski olhando uma cabana que incendeia enquanto o pai de Tarkovski, mais uma vez, se vai. Acontecimento recorrente no longa, pois, o fogo sempre se repete em alegoria quando Arseni abandona a família. A despeito da metáfora inscrita nas idas e vindas do pai, em *O Espelho*, o pai o convida a morar com ele e o pequeno Andrei nega. No longa, ainda, diversas vezes são citadas poesias de seu pai; a casa filmada de dentro para fora apresenta o iluminar natural da luz do dia, clareando o interior escuro. O vento traz o pai, que parte quando o fogo queima a casa, a lenha, a vela. Nos diários ele descreve essa relação:

(14 de setembro 1970): Faz muito tempo que não vejo meu pai. Quanto menos o vejo, torna-se mais triste e assustador encontrá-lo. Eu tenho complexos evidentes em relação aos pais.

Com eles não me sinto um adulto. E eles, na minha opinião, não me acham adulto. Que relações dolorosas, difíceis, não ditas. Como tudo é difícil. Eu os amo, mas com eles nunca me senti à vontade e em pé de igualdade. Em minha opinião, eles ficam constrangidos diante de mim, embora me amem. É estranho. Ao me divorciar de Ira, tenho uma vida nova, diferente, mas eles fingem que não percebem nada. Mesmo agora, quando nasceu Andriucha (Tarkovski, 2012 p. 33).

Apesar da relação conflitante com o pai, Tarkovski cita, nos *Diários*, muito pouco seu pai. Porém, nos filmes, diversas vezes, os poemas são usados. O pai é materializado através de sua arte, a poesia. A mãe, por outro lado, aparece muito, tanto em acontecimentos como em reflexões, sonhos, bem como materializada em seus filmes. Nos poemas do pai, o que se destaca é a sua relação com o lar, a moradia e o país. De todos os símbolos da obra de Tarkovski, talvez, a cena mais icônica seja a final de seu último filme, minutos contemplativos de uma casa a incendiar-se por completo.

Assim como a parábola que deu origem a *O sacrifício* (1986), ele preserva o protagonista de meia-idade que se coloca em ideal sacrifício a partir do ato de passar a noite com uma bruxa de renome para curá-lo de um câncer. Na história, seu câncer foi milagrosamente curado e ele fugiu com a mulher. No filme, Tarkovski foca em muitos aspectos na ambientação da casa; quadros, iluminação natural, as inter-relações dos móveis, tudo para aconchegar o espectador, inferir os personagens familiares no ambiente para tornar a casa um deles; para insurgir ao ato final, com foco de aumentar a ideia do que será sacrificado; mais do que a casa, o lar, aquele que Tarkovski sempre sonhou em ter. Segundo Bachelard,

a casa natal está fisicamente inscrita em nós. Ela é um grupo de hábitos orgânicos. A cada vinte anos, apesar de todas as escadas anônimas, reencontraríamos os reflexos da "primeira escada", não teimaríamos em permanecer num degrau um pouco alto. Todo o ser da casa se desdobraria, fiel a nosso ser. Empurraríamos com o mesmo gesto a porta que range e iríamos sem luz até o sótão distante. Mesmo o menor trinco ficou em nossas mãos. As casas sucessivas em que habitamos mais tarde tomaram banais os nossos gestos. Mas ficamos surpreendidos quando voltamos à velha casa, depois de décadas de odisseia, com que os gestos mais hábeis, os gestos primeiros fiquem vivos, perfeitos para sempre. Em suma, a casa natal inscreveu em nós a hierarquia das diversas funções de

habitar. Somos o diagrama das funções de habitar aquela casa e todas as outras não são mais que variações de um tema fundamental. A palavra hábito é uma palavra usada demais para explicar essa ligação apaixonada de nosso corpo que não esquece a casa inolvidável (Bachelard, 1978, p. 200).

A personificação da casa, inserindo luz natural com um plano de dentro para fora, a coloca em um pedestal de importância que exprime ainda mais o ato sacrificial ao fim. Tarkovski, impossibilitado de voltar à casa natal, ao país, à sua família e, agora, diagnosticado com câncer, expõe uma de suas repetições em sua última cena e a incendeia.

O ato de torná-la majestosa e incendiá-la de uma forma que o incêndio seja contemplativo, tanto para o espectador quanto para o protagonista, que, em certo momento, faz a beleza da cena, podem representar o período absurdo que passava Tarkovski. Quando Alexander senta e observa como se observasse uma lareira, como vemos na figura 10, Alexander incendeia tudo que conquistou, sacrificando tudo pelo que acredita e pela salvação de todos que ama, o que reverbera sentimentos do próprio autor durante aquele período de exílio e doença.

**Figura 10** – O sacrifício da casa em *O sacrifício* (1986, 2h22'55s)



Como vemos na figura acima, após incendiar a casa e cumprir O sacrifício, Alexander fica a observar, em um misto de satisfação pelo milagre alcançado e pavor pela perda de sua casa que, em minutos, se torna cinzas e fumaça. A cena é bastante absurda pelas reações, a ambulância a buscar o protagonista que entra e sai dela diversas vezes, o drama do desespero da família. O plano amplo mostra de longe tanto a casa, o carro e os arredores da residência. Essa cena marca o final de toda a obra de Tarkovski, que é filmada após a descoberta do câncer, filmada duas vezes; duas vezes incendiar um lar que ele nunca teve.

O filme encerra-se com o menino regando a árvore seca, quando ele diz: "primeiro fez-se a palavra. Por que isso papai?" (O Sacrifício, 1986, 2h26m42s). Logo na primeira cena, Alexander, apoiado em uma árvore seca e morta, dialoga com seu filho e cita uma parábola.

Era uma vez, há muito tempo, um velho monge que vivia num mosteiro ortodoxo. Seu nome era Pamvé. E uma vez ele plantou uma árvore estéril na encosta de uma montanha exatamente como esta. Então, ele disse ao seu jovem aluno, um monge chamado Ioann Kolov, que deveria regar a árvore todos os dias até que ela ganhasse vida. Todas as manhãs, bem cedo, Ioann enchia um balde com água e saía. Ele subiu a montanha e regou a árvore murcha e à noite, quando a escuridão caiu, ele retornou ao mosteiro. Ele fez isso por três anos. E um belo dia, ele subiu a montanha e viu que a árvore toda estava coberta de flores! Diga o que quiser, mas um método, um sistema, tem suas virtudes. Você sabe, às vezes digo para mim mesmo, se todos os dias, exatamente na mesma hora, alguém realizasse o mesmo ato único, como um ritual, imutável, sistemático, todos os dias no mesmo horário, o mundo seria alterado. Sim, algo mudaria. Teria que ser assim (Tarkovski, 1983, 8'00s.).

A narrativa é passível de diversas interpretações, algumas para aqueles que acreditam em deuses, outras para aqueles que não acreditam em nada ou, ainda, aquela de uma transição, tal qual vive Alexander nessa fatídica ocasião, podendo ser testada ou reafirmada uma fé perdida. Todavia, o fogo recorrente na obra de Tarkovski, desde símbolos de fé, da partida do pai e dos sacrifícios incendiários, tornou-se, além de marca registrada do diretor, um ponto simbólico de sua vida pessoal. De fato, uma das mensagens do autor seria o fato de o sacrifício por aqueles que ficam e principalmente as crianças, pois, com notamos no filme a criança que não falava por conta de uma cirurgia, após o sacrifício,

volta a falar. Como apresentado nos primeiros frames do longa e também nos últimos, as árvores (em muitos casos secas ou mortas) traz bastante essa ideia de semear uma mensagem, regando uma árvore seca até que ela ressurja, tal qual a cena do menino, posterior ao incêndio da casa em que ele rega e deita sob as raízes.

Enquanto a casa se incendia, por um momento, Alexander senta-se e observa, como se observasse uma lareira; não mais aflito, talvez atônito e satisfeito, pois, em sua consciência, fizera o certo.

Mas o devaneio junto à lareira tem aspectos mais filosóficos. O fogo, para o homem que o contempla, é um exemplo de pronto devir é um exemplo de devir circunstanciado. Menos abstrato e menos monótono do que a água que flui, mais rápido inclusive em crescimento e mudança do que o pássaro no ninho vigiado a cada dia nas moitas, o fogo sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além. Então, o devaneio é realmente arrebatador e dramático; amplifica o destino humano; une o pequeno ao grande, a lareira ao vulcão, a vida de uma lenha à vida de um mundo. O ser fascinado ouve o apelo da fogueira. Para ele, a destruição é mais do que uma mudança, é uma renovação (Bachelard, 1994, p. 25).

Queimando a casa, seu símbolo de maior conquista material, ele se desvincula da vida terrena, realiza o sacrifício, traz para si a fé, assim como Tarkovski desejava por meio de seus filmes. Assim como em seu primeiro longa, *A infância de Ivan* (1962), seu último filme, *O sacrifício* (1986), começa e se encerra com um menino ao lado de uma árvore. O futuro e a fé de que há algo a florescer. A queima da casa teve que ser feita duas vezes, pois, na primeira tentativa, houve um problema na câmera.

O filme precisou ser finalizado pelo editor Michal Leszczyłowski, pois, naquele período, depois de muitos meses se queixando de dores e mal-estar, Tarkovski seria diagnosticado com câncer. Em documentário acerca de sua relação com Tarkovski e com o filme *O sacrifício* (1986), Michal Leszczyłowski fala dessa relação e diz que Tarkovski não estava bem nos últimos meses em que filmava, tendo dito que não voltaria mais a Suécia.

A verdade chocante de que Andrei estava doente, mortalmente doente, e poderia ter três meses de vida [...] 'Eu estava falando com Andrei sobre minha tia, que ele chamava de bruxa, porque

sobreviveu 20 anos e eu disse 'você tem que lutar' e ele então aceitou em fazer o tratamento, mas ele disse que é tipo a Terceira Guerra Mundial' (Burden Of Faith, 2018, 18').

Assim como Alexander sacrifica sua morada para impedir uma possível terceira guerra mundial, Tarkovski luta para sobreviver e quem sabe viver um tempo mais com seu filho, que não via há anos. Ele poderia voltar para a União Soviética, porém lá continuariam os boicotes às suas obras, sem conseguir seu sonho de ter um lar e sobreviver fazendo o que ama.

O espírito de sacrifício de que falo é aquele que deve constituir o modo de vida essencial e natural de, potencialmente, todos os seres humanos, e não algo que deva ser visto como uma desgraça ou uma punição impostas contra a nossa vontade. Refiro-me ao espírito de sacrifício que se expressa no serviço voluntário aos outros, aceito com naturalidade como a única forma viável de existência (Tarkovski, 1998, p. 280).

A semelhança entre os filmes e a vida vai além dos personagens e circunstâncias, notamos como ele faz de sentimentos e memórias objetos simbólicos que alegorizam a poesia do pai, por exemplo, tanto quanto seus medos, anseios e ideias de Andrei Tarkovski. Em ambos os atos de sacrifício, os incendiários se encontram, tal qual o autor, em estado de angústia. Segundo Bachelard,

Quase sempre o incêndio nos campos é a enfermidade de um pastor. Como portadores de sinistras tochas, os homens miseráveis transmitem, de geração em geração, o contágio de seus sonhos de solitários. Um incêndio determina um incendiário quase tão fatalmente quanto um incendiário provoca um incêndio. O fogo propaga-se mais seguramente numa alma do que sob as cinzas. O incendiário é o mais dissimulado dos criminosos (Bachelard, 1994, p. 21).

Nesse período, já acamado sob efeitos de fortes remédios e da quimioterapia, Tarkovski conta com a ajuda de Michal Leszczyłowski, seu amigo e editor que confiará para os cortes finais da obra. Nesses últimos meses, o governo soviético permite a ida de seu filho para encontrá-lo. Em anotação feita no dia 8 de julho de 1981, o diretor demonstra tanto o sentimento de falta quanto o retorno da alegoria da casa. “Como viver, porque lutar, o que querer, quando

ao nosso redor está o ódio, a estupidez, o egoísmo e a destruição? Se a casa é destruída, para onde ir, e onde buscar segurança, onde buscar tranquilidade?” (Tarkovski, 2012 p. 358). Notamos a angústia diante do exílio e de todos os problemas causados pelos boicotes e tudo que acontecia durante as ideias e preparações de seus dois últimos longas.

Em síntese, todos esses acontecimentos podem ter influenciado o final do último filme. Os últimos dias do diretor são marcados por um retorno a toda sua obra; os sacrifícios feitos pela arte, o retorno à casa da infância, os ventos que trazia o pai para casa, o fogo depois de suas partidas, as árvores secas, os elementos que fomentam os ricochetes da memória, pois, além dos acontecimentos que influenciavam as repetições durante as preparações, do surgimento de ideias e, finalmente, das filmagens, outros aspectos memorialísticos também fomentaram as repetições e constam nas anotações dos diários como relatos de sonhos e fragmentos de momentos angustiantes.

## 2 OS RICOCHETES DA MEMÓRIA

Uma das angústias centrais de Tarkovski, como já dito aqui, relaciona-se ao afastamento de seu pai, o poeta Arseni Tarkovski. Não à toa, um filme como *O Espelho (1975)*, de caráter autobiográfico, retoma a figura paterna não apenas em torno dos acontecimentos, mas, sobretudo, no modo como a narrativa é conduzida por meio dos poemas de Arseni. Como uma espécie de exercício introspectivo, o filme abre-se como um álbum familiar cujas memórias engendram uma composição estética complexa entre o que se vê enquanto dramaturgia, imagens de arquivo e construção/lapidação de uma temporalidade, marcada por presente e passado, sonhos e devaneios.

Os elementos como o fogo, as chamas, as casas, a água e o vento, como temos observado, são constitutivos de uma materialidade que lhes coloca o peso simbólico da memória, da fé e da transmutação. O pai, assim como Andrei faz (por um tempo) nos anos de exílio, larga a família para lutar na guerra, e esses acontecimentos se tornam um sacrifício por um ideal. Tarkovski saiu da União Soviética para criar seus filmes com liberdade e para ser valorizado. Cada vez que o pai partia, Andrei utilizava cenas e simbologias que envolviam o fogo em *O Espelho (1975)*. Os diários pouco falam do pai, mas, ainda ali, vemos ricochetes dessas memórias que refletem em suas atitudes, como na criação de seu filho, Andriucha, como vemos em trecho abaixo, quando ele fala sobre o filho há poucos meses nascido.

(24 de outubro 1970): Andriucha cresce. Um menino lindo. Inteligente e alegre. Só que não ganha peso suficiente para sua altura. É grande. A partir de amanhã Larissa quer alimentá-lo com mingau e sucos. Em suma: tudo o que não está relacionado com Andriucha é um asilo de loucos. [...] É preciso escrever uma carta a Ira. Deve-se de alguma forma normalizar as relações com Senka. Ira pensa que na ausência das relações simples entre mim e Senka não há nada que abale Senka. É bobagem eu sei o que significa não ver o pai. A crianças entendem tudo (Tarkovski, 2012, p. 45).

Como se nota, as influências auxiliaram nas escolhas de criação de roteiros e adaptações. Segundo Bloom, "a influência é simplesmente uma transferência de personalidade, um modo de abrimos mão do que é mais

precioso para nosso eu, e seu exercício produz uma sensação e, talvez, uma realidade de perda. Todo discípulo toma alguma coisa de seu mestre" (Bloom, 2002, p. 19). Diante da linguagem, podemos conhecer a história e como chegamos até aqui. Tantos acontecimentos cruzaram a jornada para termos as circunstâncias presentes. Uma memória pode sobreviver às grisalhas<sup>13</sup> do tempo e, por meio da linguagem, se tornar um hábito ou um método de criação.

Diante das influências, memórias de seu pai, seus poemas e suas idas e vindas, as criações de Tarkovski são também memórias que sobreviveram ao tempo. O tempo, assim como proposto por Tarkovski,

[...] constitui uma condição da existência do nosso 'Eu'. Assemelha-se a uma espécie de meio de cultura que é destruído quando dele não mais se precisa, quando se rompem os elos entre a personalidade individual e as condições da existência. O momento da morte representa também a morte do tempo individual: a vida de um ser humano torna-se inacessível aos sentimentos daqueles que continuam vivos, morre para aqueles que o cercam (Tarkovski, 1998, p. 64).

Portanto, olhando para as repetições na obra de Tarkovski, como falta do pai, os cuidados da mãe, a casa da infância e o desprendimento metafísico do lar (pátria) e do corpo (morte), é notável que, para além do tempo vivido, a memória passa a ser o seu refúgio, a sua nostalgia no momento de criação.

(18 de setembro de 1970): Minha mãe dizia, às vezes, que Arseni só pensava em si mesmo, que era egoísta. Não sei se ela tinha razão. Mas ela tem o direito de dizer para mim que sou egoísta. Devo mesmo ser egoísta, contudo, gosto muito da minha mãe, do meu pai, de Marina e de Senka. Mas fico paralisado e não consigo expressar meus sentimentos. O meu amor é um tanto quanto inativo. Eu só quero, talvez, ficar sozinho em paz, ser esquecido. Não quero contar com o amor deles e não quero nada deles, e não procuro mais nada além da liberdade. Mas não há liberdade e nunca haverá. Então, eles me condenam por Ira, e eu sinto isso. Eles adoram ela, e a amam normal e simplesmente. Eu não tenho ciúmes, mas não quero que me torturem nem que me considerem um santo. Eu não sou santo nem anjo. Mas um egoísta que, mais que qualquer outra

---

<sup>13</sup> Uma imagem em grisalha não nos apresenta nada de neutros, nada de estável, nada de estritamente definido. Parece antes resultar de um momento e de um movimento: trata-se do tempo que passou, como uma rajada de vento, e que, ao passar, pulverizou (nos dois sentidos do verbo: depositar poeira e destruir) a cor das coisas (Didi-Huberman, 2014, posição 55). (deveria ser uma nota de rodapé?)

coisa no mundo, tem receio da dor daqueles que ama (Tarkovski, 2012, p. 35).

Essa relação, marcada nos diários, certamente serviu de influência na filmografia do diretor, como na criação de roteiros e de caminhos que levam a escolher tais simbologias e significados para a narrativa que ele quer criar.

**Figura 11** – Frame de O Espelho



Em *O Espelho* (1975), como no frame acima, duas crianças observam a casa/celeiro da família em chamas. Na cena, duas crianças, possivelmente Tarkovski e a algum familiar, olham o fogo no fundo de casa. Novamente, Tarkovski posiciona a câmera de dentro da casa para fora, destacando os dois meninos na porta. Talvez uma memória da infância de Tarkovski que marca também o período em que seu pai deixou a família. Quando observamos as duas perspectivas finais de seus dois últimos longas – *Nostalgia* (1983), filmado após Tarkovski sair da União Soviética e passar dois anos junto a Tonino para elaborar o roteiro, e *O sacrifício* (1986), quando está ainda em exílio, longe dos filhos, preparando seu último filme e descobre estar com câncer –, são notáveis as

semelhanças entre os personagens e os momentos pelos quais passava o cineasta. Nesse aspecto, notamos como ambas as cenas surgem, são escritas e filmadas em períodos marcantes para ele. As casas filmadas de dentro para fora são recorrentes, colocando a casa como um ponto de vista, uma memória posta em terceira pessoa, o lar.

Se olharmos as casas e o corpos em chamas, enquanto desprendimento do lar ou da pátria, onde não se é mais é bem-vindo e não se pode criar, notamos, além de semelhanças entre si, paralelos presentes em reflexões em *Diários* – 1970-1986. Júbilo é o sacrifício da nostalgia, incendiando-o, ou de seu próprio espírito, ateando-se para narrar e deixar uma marca na história do cinema.

Em anotações nos diários (ideia inicial de roteiro/adaptação, pensamentos acerca da montagem, da recepção do público e dos prêmios ganhos fora do país ou os boicotes de seu país), verificamos, ainda, os seus desejos, medos e anseios como influência direta nas suas escolhas e na sua criatividade. As alegorias que aparecem nos escritos diarísticos são conscientes ou sintomáticas se olharmos como repetições. Como exemplo, esse tempo longe do seu país gerou dois filmes, liberdade de criação, elogios da crítica, prêmios fora da União Soviética e também, muitas angústias, dessas fraquezas, até sua morte, em 1986.

Por esses aspectos, observamos em seus diários períodos de receio para sua próxima obra. Nas cenas em questão, notamos, na comparação entre os escritos em *Diários* e as cenas do filme repetições que agora propõem ainda outros possíveis significados dessas simbologias. Assim, se observarmos a memória como método que sobrevive às grisalhas do tempo, surgem, pelos soslaios da narrativa de ficção, significados poéticos/biográficos na obra. Ora, também nos filmes *Stalker* (1979) e *Solaris* (1972), baseados em obras literárias, Tarkovski incorporou reflexões próprias ao fundo ficcional, apocalíptico/interestelar. Em seu último filme, por exemplo, um intelectual de meia-idade que tenta barganhar com Deus para impedir um iminente holocausto nuclear se dá enquanto forma poética e libertadora semelhante a suas angústias.

Apesar da relação distinta e distante entre pai e filho, Tarkovski sente que carrega muito em comum com o pai, inclusive o ato de não demonstrar o que

sente, por mais que aquilo esteja bem forte dentro de si. Em uma anotação ele conta,

(18 de setembro de 1970): Lembro-me quando eu ainda era criança e estava na casa do meu pai na travessa Partiini (do Partido) (!), e foi nos visitar meu tio Liova Gornung (se não me engano). Meu pai estava sentado no sofá debaixo de um cobertor, acho que estava doente. Tio Liova parou na porta e disse: - Você sabe, Arseni, morreu Maria Danilovna. Meu pai olhou por um tempo, sem entender, depois se virou e começou a chorar. Ele parecia muito infeliz e solitário, sentado no sofá debaixo de um cobertor. Maria Danilovna era minha avó paterna. Meu pai a via raramente. Ele também parece que estava constrangido por algo. Será que esse é um traço familiar? Ou talvez eu estivesse errado com relação ao meu pai e à minha avó, Maria Danilovna. Talvez eles tivessem relações bem diferentes daquelas que eu mantinha com minha mãe (Tarkovski, 2012, p. 34).

Notamos esse entremeio que Andrei sentia da relação do pai com a avó, que parecia distante e aquém, até no dia da morte da mãe de seu pai, que desaba em pranto.

Na criação do roteiro readaptado de *O sacrifício* (1986), Tarkovski coloca o sacrifício para a família, como o filho que não vira crescer, e para o resto do mundo. Esse tema de um ato puro e absurdo, que volta a conferir significado à nossa vida terrena, é a questão central dos últimos dois filmes de Tarkovski, filmados no estrangeiro. Em ambos os casos, o ato é consumado pelo mesmo ator (Erland Josephson), que, em *Nostalgia* (1983), encarnando o personagem do velho louco Domênico, imola-se em público pelo fogo e, no papel de herói de *O sacrifício* (1986), queima sua casa, isto é, aquilo que é “para ele mais do que ele próprio” (Zizek, 2009, p. 2292).

Como supracitado, notamos nos diários que seu humor e sua saúde declinaram muito nos períodos em que o cineasta estava distante de sua terra, sua saúde sempre debilitava diante das angústias de estar longe de casa, dos filhos e de Larissa. Assim como Dostoiévski, ou qualquer outro russo, a mãe Rússia, mesmo que não tenha sido boa com eles durante a vida, será sempre amada e defendida. O exílio, mesmo que simbólico, apresenta a complexidade do sujeito sobre sua casa.

Há, no lugar de onde a consciência se eleva para ficar de pé, frente aos seres e aos acontecimentos, qualquer coisa de mais primitivo que o 'lar', o país natal, o ponto de ligação, isto é, para os homens e os povos, o lugar onde eles dormem, a casa, a cabana, a tenda, a aldeia. Habitar uma terra, isso é em primeiro lugar se confiar pelo sono àquilo que está, por assim dizer, abaixo de nós: base onde se aconchega nossa subjetividade. Existir é para nós partir de lá, do que é mais profundo em nossa consciência, do que é 'fundamental', para destacar no mundo circundante 'objetos' aos quais se reportarão nossos cuidados e nossos projetos. Elemento não abstrato ou conceitual, mas concreto. Antes de toda escolha, existe esse 'lugar' que não podemos escolher, onde ocorre a 'fundação' de nossa existência terrestre e de nossa condição humana. Podemos mudar de lugar, nos desalojarmos, mas ainda é a procura de um lugar; nos é necessária uma base para assentar o Ser e realizar nossas possibilidades, um aqui de onde se descobre o mundo, um lá para onde nós iremos (Dardel, 2015, p. 41).

Tal qual seu pai, Tarkovski está longe de casa. A casa incendiada é, além do desprendimento, mesmo que não voluntário, por inacessibilidade de contínuo, a marca do sacrifício. Assim como o personagem do longa, pelo bem maior, seu objeto mais sagrado (a casa) é transformado em cinzas. No caso de Tarkovski, na relação que surge com o fim do ciclo com sua casa de infância, ele logo aceita o desprendimento com seu país, para poder criar sua arte, seus filmes. Porém, nesse período longe de casa, foram seus últimos anos.

Se olharmos os detalhes que se repetem, como janelas filmadas de dentro para fora, com uma visão do horizonte que ilumina o interior, ou até as chuvas que passam pela materialidade da casa, repetidas vezes em seus longas, as casas com enormes infiltrações, que o teto da casa se torna insignificante, temos diversas interpretações, mas se olharmos como ele mesmo diz, a casa como o sagrado, seja pátria, ou seja, corpo. Tarkovski usa e abusa de composições e fotografia que abarcam aquilo que nutre e destrói a morada, tanto do sujeito quanto do espírito – temos a materialização de traços que formam o método de criação do diretor.

Visto de forma diacrônica, as repetições do autor, como os cenários amplos, árvores em destaque sob a metáfora do renascimento, expõem, nessas duas cenas, as pontas do iceberg diacrônico, exemplos de aspectos da memória do autor que aparece em cenas recorrentes. Na narrativa, essas repetições são apenas métodos, porém a composição final, diante da casa em chamas e o

desespero da família de Alexander, em um misto de contemplação e angústia, são aspectos que marcam a temporalidade da história contada. Para Christian Metz,

a narrativa é uma sequência duas vezes temporal...: há o tempo da coisa contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e tempo do significante). Não só é esta dualidade aquilo que torna possíveis todas as distorções temporais do que é banal dar conta nas narrativas (três anos da vida do herói resumidos em duas frases de um romance, ou em alguns planos de uma montagem frequentativa de cinema, etc.); mais fundamentalmente, convida-nos a constatar que uma das funções da narrativa é cambiar um tempo num outro tempo (Metz apud Genette, 1995, p. 31).

Diante disso, Tarkovski se serve das marcas temporais que a narrativa propõe e insere, nos entremeios, o tempo dentro do tempo, sua narrativa dentro de outras narrativas. Em *O sacrifício* (1986), um dos aspectos importantes, citado no início do filme, é o eterno retorno de Nietzsche. Em um período tão difícil, durante a produção do filme, Tarkovski pensava na sua posição como artista e como sua obra poderia ser o seu legado, assim como o eterno retorno propõe essa noção diferente de imortalidade, atribuindo valor à vida pela vida, ou, no caso de Tarkovski, pela sua arte. Nietzsche questiona: “o que você faria, se tivesse que viver sempre a mesma vida”. Nesse sentido, entra a questão do propósito, fazer aquilo que lhe apetece, que amas. O sacrifício de Tarkovski pelas histórias que queria contar e que ele faria novamente, caso tivesse que viver eternamente a mesma vida.

## 2.1 Repetições e o incêndio da transmutação

Em vosso morrer devem ainda refulgir o vosso espírito e a vossa virtude, como um crepúsculo a incendiar a terra: ou então vosso morrer terá malogrado. Assim quero eu próprio morrer, de maneira que vós, amigos, ameis mais a terra por minha causa; e quero me tornar terra de novo, de modo a ter sossego naquela que me gerou.

(Friedrich Nietzsche)

O fogo (e suas simbologias), recorrentes em boa parte da filmografia de Tarkovski, é o que mais se aproxima dos acontecimentos e pensamentos descritos em *Diários*. Além do sacrifício que o incêndio representa, dá-se como alegoria do ciclo, seja físico ou metafísico. Essas memórias expressam pontos de sua vida. Sua arte é aquilo que o representa, mas também o que pode representar para seu povo. Em seus diários, Tarkovski acrescenta algumas respostas de fãs, daqueles que assistiram a seus filmes e se sentiram representados, ou, mais ainda, viram em sua obra aspectos de suas próprias vidas. As casas, as famílias, os medos. Talvez por isso Tarkovski seja tão reverenciado no mundo.

Diferentemente de muitos cineastas comerciais de sua época, ele, como filho de poeta, tinha em mãos uma câmera, seus diários e ideias, e fazia disso, a seu modo, poesia. Tarkovski, que era visto mais como poeta que cineasta, sentia o dever de devolver a saúde à nação, que, diante da crise na União Soviética tendia a utilizar sua arte ao menos como mensagem, um propósito para a pátria que lhe foi lar, mesmo que, agora, o tivesse colocado em exílio. Diante disso, e também de sua doença recém descoberta, a sua arte caminha para o simbolismo sacrificial, que com a poesia expande no inconsciente coletivo. "E nesse processo [...] em que o diálogo com as origens se aprofunda sob o efeito de impossibilidade de retornar à situação anterior, o país perdido é idealizado, transformado numa comunidade imaginada que, pelas suas características, compensa o sentimento de alienação que afeta o sujeito exilado" (Brás, 2016, p. 68).

Partindo da [...] negociação entre o contexto em que Tarkovski vivia na URSS e a sua biografia, as suas experiências vivenciais, que nascerá uma nova fase da sua obra, na qual a relação com a pátria se expressa de uma forma diferente daquela que vemos nas cinco primeiras longas-metragens, agora marcada pela nostalgia e pelo sentimento profundo de perda (Brás, 2016, p. 68).

As repetições, quando olhamos toda a obra do autor, podem formar percepções e imagens de que tal aspecto é recorrente, mesmo ou principalmente se apoia em dizeres do próprio criador, como em biografias, entrevistas ou

diários. “Claro que você pode dizer: não vejo o passado, apenas uma imagem do passado, mas como posso saber que é uma imagem do passado se isso não está na essência da imagem da memória?” (Wittgenstein, 1984, p. 520).

Nessas reflexões em torno do passado e do presente, Tarkovski, insatisfeito com a recepção de sua obra no país soviético e, ao mesmo tempo, feliz pela recepção mundo afora, no dia 8 de dezembro de 1973, voltou, após 30 anos, a Yurievets, cidade onde passou parte da infância. “Talvez devesse ir lá para não perder a mais uma ilusão. É tarde demais. É preciso ir. Lá” (Tarkovski, 2012 p. 104).

(8 de dezembro de 1973): Não precisamos ir a Yurievets! É melhor ficar na minha memória como um país bonito, feliz, como a pátria da minha infância. Escrevi, no roteiro para o filme que estou fazendo agora, uma coisa muito verdadeira: que não se deve voltar às ruínas. Como minha alma está vazia! Como está triste! Pois é, perdi mais uma ilusão. Talvez a mais preciosa, aquela que me permitia conservar na alma a paz e a tranquilidade. Pois, com meu filme, enterrei a casa da minha infância (Tarkovski, 2012 p. 104).

Esse retorno contínuo fica evidente nas repetições, sobretudo no período em que o cineasta está em exílio. Por diversas vezes, aponta a necessidade de aprovação de seu povo.

(16 de abril de 1979): Todos os gênios russos pensaram que o seu talento não podia ter nascido em um solo seco e estéril, e chamaram o seu país de Grande Rússia, a Rússia messiânica. Eles sentiram que eram a voz do povo”, e não queriam ser “uma voz que clama no deserto”, e pretenderam encarnar a essência de um Grande povo, e de um país que terá apenas um grande futuro, Pushkin era mais modesto que os outros. Como em seu Monumento, ou em sua carta a Chaadayev, na qual ele falou sobre a predestinação da Rússia apenas como uma tela e um escudo para a Europa. E isso é só pelo fato de o gênio de Pushkin ter sido harmonioso. O gênio de Tolstoi, de Dostoievski, de Gogol era o gênio de desconforto, desarmonia, encarnado no conflito entre os autores e seu desejo, seu sonho. Dostoievski não acreditava em Deus, mas ele queria acreditar. Não havia nada com o que ele pudesse acreditar. Mas escreveu sobre a fé. Pushkin é o maior de todos porque não investiu a Rússia de uma missão e de um sentido absoluto (Tarkovski, 2012, p. 214).

Resquícios dessas anotações são vistas nas repetições, especialmente quando está longe de sua tão simbólica casa, distante de suas raízes, livre para

criar, porém, exilado em sua subsistência patriótica. Todo homem possui de seu país sua própria perspectiva. Bastam-lhe objetos que os façam recordar. Árvores, casas, janelas, porém, é sua própria subjetividade ferida e todos os motivos não podem fazer-lhe recuperar o valor perdido dos objetos, falta poder possuir diante de um suporte. Repousar em uma casa ultrapassa o contato com sua terra. Pela terra ser a condição mais derradeira desse repouso, será de lá onde as próprias bases da existência serão retiradas. Diante disso, o corpo, a casa e o fogo ocupam lugar sagrado no ciclo finito. Fogo faz, fogo destrói. Há, então, a questão do objetivo em cena. Segundo Zizek,

O significado último do sacrifício é o sacrifício do próprio significado. A questão crucial é que o objeto sacrificado (queimado) no final de *O sacrifício* é o próprio objeto por excelência do espaço fantasmático tarkovskiano, a datcha de madeira que representa a segurança e as raízes rurais autênticas do Lar. Só por essa razão, *O sacrifício* constitui, com toda a propriedade, o último filme de Tarkovski (Zizek, 2009, p. 2303).

Uma marca desses ciclos está em seu primeiro filme, *A infância de Ivan* (1962), que apresenta uma criança aos pés de uma árvore, assim como em a última cena de *O sacrifício* (1986) mostra uma criança também aos pés de uma árvore. Com isso, respectivamente, elas são a primeira e a última cena do primeiro e do último filme do diretor. Também em outros de seus filmes essa árvore solitária e seca é recorrente, como no início de *Nostalgia* (1983). Mais um aspecto da fé, pois, em *O sacrifício* (1986), a árvore é tida como morta no início, no final, o menino, filho de Alexander, regava a árvore seca, diante disso, o plantio pode significar a fé de que ela irá renascer. Os nomes dos personagens apontam muito do aspecto de fé que move seus personagens: os nomes simbólicos da Bruxa, Maria, como a mãe de Jesus, e de Alexander em *O sacrifício* (1986) que pode significar "o protetor do homem" ou "defensor da humanidade.", e o nome italiano Domênico do longa *Nostalgia* (1983), de origem Domenicus, relacionado ao "Dia do senhor" ou ainda Dominus, que, no latim, significa "Senhor" ou "patrão", ou ainda "consagrado do senhor". Todos trazem características de sujeitos e simbolismos históricos aliados a fé e a narrativa que incorporam.

Ao olharmos em seus diários e analisar, nesse ambiente familiar, novos dados biográficos, de Tarkovski, reverberando pensamentos além de suas obras. Um sujeito, como qualquer outro, lutando para sobreviver, em muitos momentos com pouco dinheiro. Por isso destaca-se ainda a escrita de coisas que só ele sabia, como seus sonhos que, sorte a nossa, ele também escrevera.

## 2.2 Sonhos, fé e exílio

Algo acontece e eu paro de sonhar.  
(Andrei Tarkovski)

**Figura 12** – Frame de *Nostalgia*



Outra recorrência em suas anotações diarísticas são seus sonhos e pesadelos. E, muitas vezes, coincidem com algo que está lhe causando angústia ou desejo. Como a pré-produção de um filme ou a recepção de outro já lançado. Exilado, tinha, assim como Andrei Gorbachev, como vemos no frame acima

*Nostalgia* (1983), flashes de sua família, vindouros como nostalgia de um habitar agradável, lembranças e sonhos.

(19 de fevereiro de 1976): A noite tive um sonho muito perturbador. Como se eu me encontrasse em uma prisão, sem saber qual meu delito. Eu entendo que a causa é insignificante, mas afeta, no entanto, meus contatos com países estrangeiros. A prisão se encontra em algum lugar na periferia (mas nada de uma periferia moderna, e sim a do pré-guerra, ou melhor, do pós-guerra). E, então, de alguma forma encontro-me "livre". Parecido com Charlie Chaplin em *Tempos Modernos*. Eu estou terrivelmente assustado e começo a procurar a prisão, vagueando por esse bairro pré-guerra de Moscou. Um jovem, muito gentil, mostra-me o caminho. Então, encontro (e talvez até mesmo antes do jovem) Marina, que me reconhece na rua e vai chorando, atrás de mim, dizendo que "a mãe sabia" o que acontecera comigo (embora não diga isso a ninguém). Estou muito irritado com Marina e tento fugir dela pela escada com um busto de Lênin. Finalmente, com alegria vejo a entrada para a prisão, que reconheço pelo emblema em relevo da União Soviética. Estou preocupado em saber como serei recebido lá, mas são pequenas coisas em comparação com o meu horror por não estar lá. Vou para junto do portão... E acordo (Tarkovski, 2012, p. 154).

Notamos como os acontecimentos o perturbavam a ponto de sonhar com algo relacionado a aquele momento ou ainda sentimento profundo que guardava, como nesse caso, quando se sentia dividido entre o sentimento patriótico e as divergências que ele tinha e o boicote que sofria. Tarkovski é, talvez, um dos cineastas que mais foram boicotados na história do cinema. Diversas vezes descreve sonhos nos quais estava aprisionado. Como notamos acima, descreve pouco tempo depois de ser negado pela censura de criar um filme sobre Dostoiévski, e referência a situação de Dostoiévski ao citar Lenin, demonstra sua identidade patriótica pelas lutas travadas pelo seu povo, um certo orgulho e carinho por seu país. Contudo, aquele período o cercava de dificuldades, governo soviético e, principalmente, aqueles que lhe eram contemporâneos diversas vezes fizeram-no sofrer com a censura e rígidas advertências que lhe cortavam o poderio criativo. Em alguns casos proibiam ou pediam para cortar grande parte de suas ideias e projetos ou, mais ainda, o boicote de sua obra em premiações e distribuição.

Por diversas vezes, o diretor enfrentou embates e angústias que esses boicotes lhe causaram, como a constante falta de dinheiro. Portanto, a prisão

pode ser tudo o que o impedia de criar. Nos diários estão esses sonhos de fuga, de prisão, os embates internos entre o amor pelo país e o exílio, o amor pela família e a distância que os separava. Os sonhos escritos evidenciam esse sentimento de aprisionamento e vontade de libertação, e olhando as anotações em *Diários -1970 -1986* nota-se as repetições e similaridades tanto com a vida e os fatos biográficos, quanto suas escolhas alegóricas e estilísticas colocadas em seus filmes.

Para um artista, ser impedido de criar, fazer sua arte, pode ser como queimarem sua casa. Como costume em seus diários, ele também colocava trechos e citações de outros autores, aos quais diziam algo que ele sentia ou pensava, ele diz ‘Como estou cansado, Senhor! E não há esperança... Algo precisa ser feito!’ (Tarkovski, 2012, p. 358) e em seguida a citação de Montaigne,

A minha necessidade de liberdade é tão grande que se de repente fosse negado a mim o acesso a algum canto, localizado em algum lugar nas terras indianas, eu teria me sentido um tanto menosprezado. E eu não iria vegetar lá, onde teria sido obrigado a me esconder, se em algum outro lugar poderia encontrar terra livre e ar livre. Meu Deus, quão difícil seria suportar o destino de muitas pessoas confinadas em algum lugar especial no nosso estado, sem acesso para as principais cidades e castelos reais e ao direito de viajar pelas estradas, porque eles não quiseram obedecer às nossas leis! Se as leis sob a autoridade das quais eu vivo me ameaçassem com a ponta do dedo mindinho, eu imediatamente tentaria esconder-me sob a proteção de outras leis, em qualquer lugar. Em nossa época de conflitos civis que estão ao nosso redor, todo o meu entendimento vai para fora, para que eles não me impeçam de ir e vir, quando e onde eu quiser (Montaigne apud Tarkovski, 2012, p. 359).

A ausência da família nas cenas em *Nostalgia* (1986), que, na montagem, passam a ser em preto e branco, frisam essa concepção de ausência, presente em cena, pela representação daquilo que em vida lhe causava angústia. Além de sonhos, nos diários, Tarkovski trava embates metafísicos, ora pelas virtudes do espírito, ora pela maldade humana.

Em seus diários ele escreve,

(1 de outubro de 1986): Um homem é capaz entre o bem e o mal? Em que casos? A essência espiritual do homem pode triunfar nele quando não se trata do pecado, mas da lealdade para com o espiritual? Se a infidelidade ao espiritual ainda não

é um pecado, será que os problemas que agastam a alma russa, atravessando os limites de russianidade, podem ser chamados vãos? Sem sentido? Vazios? Ou existe uma lei que, em determinadas condições, faz de uma pessoa média, normal, uma figura majestosa no sentido espiritual? A moral não tem nada a ver com isso, embora tudo possa ser traduzido em termos da moral, e em qualquer outro nível diferente. Um grande pecador pode, pelo menos por um momento, tornar-se santo? O que é o pecado? Um ato que visa à humilhação da dignidade humana, que impede a elevação espiritual? Uma violência que é feita à alma? A Solveig de Peer Gynt, a Laura de Petrarca, etc., são elas possíveis em nosso tempo, um tempo muito materialista para se apoiar na fé como em uma pedra? (Tarkovski, 2012, p. 637).

Fora da União Soviética, seus filmes eram diversas vezes premiados e elogiados. Cartas eram recebidas apontando o quanto seus filmes eram impactantes. Bergman, e outros diretores lhe rasgavam elogios. Em sua casa-pátria, pelo governo, o boicote e a falta de apoio financeiro o aprisionavam. “Não sou compatível com o cinema soviético. Pois os meus filmes não foram apresentados em nenhum festival soviético. Eu não recebi nenhum prêmio pelos meus filmes na URSS. É uma perseguição consistente e de longo prazo. O que se espera?” (Tarkovski, 2012, p. 421).

(29 de agosto de 1976): Hoje tive um sonho muito desagradável. Como se eu estivesse na prisão por alguma coisa. Na mesma cela que Arthur Makarov, que detém todos os ladrões, lá estava Liova Kocharian, que escreve a decupagem de alguma coisa. Depois, ele é morto com uma barra de ferro, mas ele ainda recolhe as coisas na sua mochila de camurça, que eu quero possuir agora que o proprietário morreu. Inicialmente sonhei com a gare, onde as pessoas passavam a noite eram refugiados que fogem de nós para voltar ao estrangeiro. Aqueles que inicialmente emigraram e agora voltam. Eles dormem com seus filhos na rua, e as suas roupas (de alguns) parecem as dos mortos, que ficaram por alguns anos em negligência... (Tarkovski, 2012, p. 170).

Novamente, notamos a repetição de sonhos acerca de aprisionamento frente à perseguição e do medo de ser preso, os sonhos se repetem. E cada vez mais ele questiona seu propósito, surgindo, repetidamente, a vontade de se desvincular e ter a liberdade de criação. Como já citado, o protagonista de *Nostalgia* (1983), Andrei, tal qual Tarkovski, está em uma busca desesperada por propósito e usa a arte para seguir esse caminho, indo também à Itália. E lá

sente nostalgias de Miasnoye, sua casa da infância, de sua família, de seu cachorro e seu povo.

De sonhos a cenas, cenários e composição, as árvores, o vento e as janelas, esses objetos de significação aparecem em recorrência. Os sonhos reverberam, nesse caso, a imagem sobrevivente, como medo de ser preso de voltar para seu país, sentimento de ser estranho, de não pertencimento, apesar de ser bem acolhido. Sentimentos de propósito que o artista que sabe que tem um dom possui sobre o objeto de seu talento. O que criar, qual legado deixar. Todas essas repetições podem apresentar marcas do inconsciente que recalcam na mente do sujeito.

Não repito porque recalco. Recalco porque repito, esqueço porque repito. Recalco porque, primeiramente, não posso viver certas coisas ou certas experiências a não ser ao modo da repetição. Sou determinado a recalcar aquilo que me impediria de vivê-las desse modo, isto é, a representação, a representação que mediatiza o vivido ao relacioná-lo com a forma de um objeto idêntico ou semelhante. Eros e Tânatos distinguem-se no seguinte: Eros deve ser repetido, só pode ser vivido na repetição; mas Tânatos (como princípio transcendental é o que dá a repetição a Eros, o que submete Eros à repetição. Somente este ponto de vista é capaz de nos fazer avançar nos problemas obscuros da origem do recalque, de sua natureza, de suas causas e dos termos exatos sobre os quais ele incide. Com efeito, quando Freud, para além do recalque 'propriamente dito', que incide sobre representações, mostra a necessidade de se supor um recalque originário concernente, em primeiro lugar, às apresentações puras ou à maneira como as pulsões são necessariamente vividas, acreditamos que ele se aproxima ao máximo de uma razão positiva interna da repetição, razão que lhe parecerá mais tarde determinável no instinto de morte e que deve explicar o bloqueio da representação no recalque propriamente dito, em vez de ser explicado por ele. É por isso que a lei de uma relação inversa repetição-rememoração é pouco satisfatória sob todos os aspectos, na medida em que faz a repetição depender do recalque (Deleuze, 2018, p. 26).

Tarkovski passava por maus bocados antes, durante e depois de suas criações, de dívidas e boicotes, a adoecimento e exílio. Esses sentimentos mostram alguns aspectos e semelhanças das repetições.

(29/30 de setembro de 1986, noite): Sonhei que eu estava em um canto agradável de um monastério, onde havia um enorme

carvalho secular. De repente, noto que de um lugar saem chamas das raízes, e eu entendo que isso é o resultado de muitas velas que ardem no subsolo, em passagens subterrâneas. Correm duas freiras assustadas. E o fogo se eleva mais alto, e eu vejo que é tarde para apagá-lo: quase todas as raízes se tomaram brasas. Fico muito chateado e imagino esse lugar sem o carvalho: inútil, sem sentido, insignificante. (Tarkovski, 2012, p. 637).

Assim escreve Tarkovski em seu diário no dia de sua morte. Um sonho que reflete toda sua obra. Ali, no leito, um dos sentimentos mais profundos e derradeiros do autor. Transcrito com suas próprias palavras, agora não mais como uma anotação. Não mais como planos, de quem escolheria para trabalhar com ele, ou quantos metros de madeira comprar, mas, talvez, parte de toda sua vida passando diante de seus olhos como um filme, com altos e baixos, verdadeiro e sincero, sobre sua vida, assim como seus próprios longas. O carvalho, tão simbólico em sua obra, tal qual o ensinamento pelo ato de regá-lo na esperança de florescer, Tarkovski, mesmo em seus últimos dias, pensa sobre sua criação, uma mensagem, um código, a chama da palavra que queima postumamente. Assim, a chama, como aponta Bachelard (1989), é um ser-em-mutação, uma mutação-em-ser. Sentir-se chama inteira e só, dentro do próprio drama de um ser em mutação, que ao clarear se destrói esses são os pensamentos que brotam sob as imagens de um grande poeta.

Nesse sentido, também destacamos as anotações e sonhos que surgem entre seu último filme e seus últimos dias, período em que Tarkovski passava por dores, antes do diagnóstico de câncer de pulmão, assim como o protagonista da parábola *A bruxa*, reverberam em seu último filme as decisões tomadas em vida, que podem parecer sem sentido e heroicas. Lembrando que Tarkovski arrisca-se indo contra o governo russo, onde ainda moravam seus filhos, um ato heroico e perigoso.

[...] a compulsão sentida pelos últimos heróis tarkovskianos para consumir um gesto sacrificial absurdo é a do superego em seu estado mais puro. A prova definitiva disso reside no caráter "irracional" e absurdo desse gesto o superego é uma ordem para fruir, e, como diz [...] aquilo que não serve para nada (Zizek, 2009, p. 2357).

Assim como no começo de *O sacrifício* (1986), no qual Alexander cita o termo nietzschiano, o cinema, o macrocosmo de sua vida, apresenta sua busca por propósito, as repetições se instauram além das composições, cenários, cenas; certas características se assemelham ao que ele passava naquele período de preparo, escrita ou até escolha de qual livro adaptar para as telas. O propósito de Tarkovski, talvez, seria o que ele foi e é – poeta e cineasta.

Porém, ele sabia disso e por isso era muito crítico. Em muitas anotações, declara ter visto algum filme clássico, como *O poderoso chefão* (1972) e *Amadeus* (1984), ou até filmes de outros gênios do cinema, e, para ele, os filmes eram horríveis, pretensiosos e sem qualidade. Em seus próprios filmes, a montagem e a forma como eram distribuídos lhe deixavam irritado, quando havia cortes diferentes de sua ideia.

A imagem cinematográfica, então, consiste basicamente na observação dos eventos da vida dentro do tempo, organizados em conformidade com o padrão da própria vida e sem descurar das suas leis temporais. As observações são seletivas: só deixamos que permaneça no filme aquilo que se justifica como essencial à imagem. Não que a imagem cinematográfica possa ser dividida e segmentada contra a sua natureza temporal; o tempo presente não pode ser dela removido. A imagem torna-se verdadeiramente cinematográfica quando (entre outras coisas) não apenas vive no tempo, mas quando o tempo também está vivo em seu interior, dentro mesmo de cada um dos fotogramas. (Tarkovski, 1998, p. 77-78).

Em sua filmografia, a tendência às repetições ou as cenas que se assemelham a outras de suas obras são vastas. Segundo Blanchot,

Essa colaboração do tempo, esse encontro do espaço de dentro com o de fora, necessário para que ele possa escrever, eis o que o conduziu a pensar somente no âmbito de um Diário, apoiando-se no movimento dos dias e pedindo a esse movimento a passagem de si mesmo a si mesmo - da qual ele é a espera paciente, freqüentemente frustrada, assim como a harpa é a espera silenciosa do vento [...] Primeiro, é preciso que o tempo transmute os acontecimentos e as impressões no longínquo das lembranças (e Joubert diz; "Não devemos nos exprimir como sentimos, mas como nos lembramos"); depois, que ele concentre o longínquo vago da memória na essência estelar de um momento puro, que não é mais real e que não é fictício (e Joubert diz; 'Minha memória não conserva mais do que a essência do que leio, do que vejo e até mesmo do que penso') (Blanchot, 2005, p. 89).

Outro ponto que se repete e faz alusão às cenas dos filmes analisados e com os diários diz respeito à fé de Tarkovski, um ponto muito importante na análise dessas repetições. Durante os anos, sua fé vai mudando e moldando a esses períodos, porém ele nunca nega a necessidade da fé e do espírito. Apesar de por vezes se dizer agnóstico, ele insiste na necessidade de o cinema ser menos categórico e comercial.

(9 de setembro de 1970): A literatura, como toda arte, é de essência religiosa. Na sua maior manifestação, ela dá forças, da esperança em face do mundo moderno, que é monstruosamente cruel, chegando a tocar o absurdo. A verdadeira arte contemporânea precisa de catarse que purifique as pessoas ante os desastres (ou a catástrofe) vindouros. [...] (Tarkovski, 2012 p. 25).

A atmosfera de seus filmes surge como projeção de suas perspectivas e angústias, daí a relação com a casa, com as árvores e o fogo, ciclos incontestáveis. Nesse sentido, em suas anotações, demonstra sua crítica à arte comercial, que se distancia do póstico e do espiritual. Os longos tarkoviskianos se designam, talvez, menos para uma visão ocidental, que se afasta da visão do próprio, e seu povo, dos filhos soviéticos que nasceram durante a guerra. Os elementos, fogo, ar, terra e ruínas. Elementos que sinestesian a narrativa, destacando assim a visão e o som, por isso os poucos diálogos e os planos longos de contemplação.

As casas inundadas e incendiadas são a via inevitável do casa-corpo-espírito, a casa como morada do corpo, o corpo como morada do espírito, e, nesses entremeios, a paralaxe da linguagem, assim, a fé é representada pelo sacrifício e a desmaterialização de tudo que é físico, assim suas ambientações se repetem o clima úmido, de desintegração, menos, é claro, quando a arte pela arte se põe como propósito: uma memória, uma mensagem, um sacrifício

Em outra anotação, diz:

(31 de outubro de 1981): Tentamos nos entregar ao amor vestindo trajes espaciais; procuramos a verdade da realidade na nossa consciência. Sou agnóstico. Mais do que isso. Acho que para o homem é nefasto o desejo de aprender (expandir o seu nicho ecológico), pois o conhecimento é a entropia espiritual, um

escoamento para fora da realidade em direção a um mundo de ilusões. Dessa forma, como que chegamos a materializar o futuro pelo esquema da nossa própria destruição. Um homem não se desenvolve nessa esfera que garantiria a ele a perspectiva de sobreviver no sentido espiritual (Tarkovski, 2012, p. 395).

A imagem sobrevive nos soslaios da obra fílmica tanto quanto nos diários, o tempo e a memória se completam em paralaxe: o Andrei Tarkovski, sua vida, passado e sonho, e Andrei Tarkovski, artista. As cenas contemplativas, as casas em chamas, o fogo, as árvores, uma poesia, uma memória compartilhada, nos entremeios do tempo, na arte chamada cinema. Essa relação entre os filmes e os diários ainda compõe a simetria das primeiras falas com as últimas. Alexander diz “No início era o Verbo, mas você está silencioso como um salmão mudo” (Tarkovski, 1986, 18m50s). A poética surge assim de uma influência, seja bíblica ou literária, ou ainda uma doença da autoconsciência (Bloom, 2002, p. 79). E o filme se encerra com o menino na mesma árvore, na última cena, então, a composição se repete, a cena do pequeno filho sozinho regando a árvore. Deitado debaixo dela, olhando para sua copa nua, e, como se estivesse substituindo o pai que fez voto de silêncio, a criança começa a falar. Repetindo a frase de Alexander, que inicia o evangelho de João: “no princípio era o Verbo”. Em seguida, pergunta: “por que papai?” (Tarkovski, 1986, 2h,26m45s)

Ao incendiar a própria casa como propósito, aquém da citação de eterno retorno (citado no início de *O sacrifício (1986)*, o propósito de Alexander, e também de Domênico, é um sacrifício de sua casa, seu bem material mais precioso, e seu corpo, seu único e derradeiro bem. Antes, um homem descrente e sem propósito, como ele dissera. Tudo por esse propósito findo, de fé. Assim como Tarkovski, que, sabendo ou não do fim próximo de sua vida, empenha-se em manter uma arte (o cinema) que tanto lhe foi proibida e tão pouco lhe deu financeiramente. Toda grande imagem é reveladora de um estado de alma. Retornando a Bachelard (1978, p. 243), a casa, mais ainda que a paisagem, é “um estado de alma”. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, fala de uma intimidade.

Assim, esses entremeios retornamos ao poema de seu pai “I burned at the feast” (2015) e “Floresta de Ingnatievo” (1998) em colateral a frase final em *O sacrifício (1983)*; no final do longa de 1983 - embaixo da árvore que Alexander

plantou e agora o menino regava profere as palavras. Antes o menino não falava por conta da cirurgia que fizera na garganta volta a falar após o incêndio/sacrifício da casa - a última frase do filme: "Primeiro fez-se o verbo", a palavra, que também consta em poema Arseni Tarkovski "Ao queimar postumamente como uma palavra", notamos então nessas influências do pai, que vão da relação com a casa e o fogo, a relação dessas alegorias com o sacrifício pela mensagem. Pois a arte possui uma forma de perpetuar-se mesmo após a morte. A autoimolação evidencia o ato do pai Arseni abandonar a família quando foi a guerra ou quando seguiu seu caminho da escrita poética, e Andrei quando teve que ir pra Itália, longe da família, exilado, para poder criar seus filmes.

Nesse aspecto, a última frase de *O sacrifício* (1983) e o poema, insere a ideia da mensagem como com o sacrifício, a palavra ou a arte de criar narrativas a arma do artista que queima postumamente, assim como uma árvore morta regada, um filho que segue o legado do pai. Nesse retorno que se repete, nas idas e vindas de Alexander a casa em chamas, ou pai a vida de Andrei e por último Andrei com seu filho.

O que é a palavra poética, se ela permanece estranha a tudo o que é sem memória, sem nome? Condenação que não é apenas moral, que atinge a obra em suas raízes. Não haverá comunicação verdadeira, nem canto, se o canto não puder descer, aquém de toda forma, até o informe e à profundidade em que fala a voz exterior a qualquer linguagem. É, pois, essa descida - descida ao indeterminado - que o poeta moribundo tenta realizar por sua morte. O espaço do canto e o espaço da morte nos são descritos como sendo ligados e recapturados um pelo outro (Blanchot, 2005, p. 180).

Assim, por meio das alegorias, a casa em chamas é o sacrifício, o cinema/mensagem seu propósito. Propósito pelo qual ele sacrificou-se, saiu de sua casa, despreendeu-se de sua pátria, e exilado fez seus dois últimos filmes, dois últimos sacrifícios, duas últimas nostalgias. Citando Nietzsche, em *A genealogia da moral*, Bloom aponta:

Não há talvez nada mais terrível na história inicial do homem que sua mnemotécnica", observou Nietzsche, pois sua intuição associava toda criação de memória com uma dor horrenda. Todo costume (incluindo, podemos supor, a tradição poética) "é uma sequência de... processos de apropriação, incluindo as

resistências usadas em cada caso, as transformações tentadas para fins de defesa ou reação, assim como os resultados de contra-ataques bem-sucedidos. [...] a doença da má consciência é diagnosticada como necessária, e afinal como uma fase na criação humana de deuses. Os sacrifícios e feitos dos ancestrais são a única garantia para a sobrevivência de sociedades anteriores, que precisam pagar aos mortos (Bloom, 2002, p. 165).

Eventualmente, Tarkovski sabendo de sua doença, que também ocorrera com diversos amigos e familiares, coloca sua última alegoria, o fogo, que se repetia como simbologia de criação, de fé, das partidas do pai, do purificar-se e ao final do sacrifício. A doença e o exílio podem marcar que as cenas finais de seus dois últimos filmes fazem das repetições, além de método e estilo, um meio de poético de mensagem.

Nesse sentido, a imagem, que a literatura pode dizer pela palavra, e o cinema tornar visível, pelas cenas da vida e da memória do seu criador. A representação imagética da casa, voltando ainda mais, agora à primeira infância, segundo Bachelard (1978, p. 243)

diz a Sra. Balif: 'Pedir a uma criança que desenhe uma casa é pedir-lhe que revele o sonho mais profundo em que ela quer abrigar sua felicidade; se for feliz, saberá encontrar a casa fechada e protegida, a casa sólida e profundamente enraizada'. Ela é desenhada em sua forma, mas quase sempre algum traço designa uma força íntima. Em certos desenhos, com toda a evidência, diz a Sra. Balif 'faz calor no interior, há fogo, um fogo tão vivo que o vemos escapando pela chaminé'. Quando a casa é feliz, a fumaça alegre paira docemente sobre o telhado. Se a criança é infeliz, a casa traz a marca das angústias do desenhista.

Vemos assim a casa como uma alegoria que vai para além de local físico, ela surge também como objeto de memória e representação de uma memória, um sentimento, um momento vivido, de felicidade ou angústia.

A arte sobrevive, o discurso histórico não nasce, sempre recomeça (Didi-Huberman, 2013), sobrevive aos fantasmas do tempo, à grisalha dos conceitos artísticos. Tarkovski possuía, como visto em seus diários, quase uma obsessão por Fiódor Dostoiévski. Em seus filmes, se olharmos como soslaio do homem russo de seu tempo, vemos, assim como Dostoiévski, o homem diante de momentos de aflição. A União Soviética não o perseguia diretamente, porém,

alguns funcionários de inspeção e censura, sim. Caso contrário, Tarkovski teria feito muito mais que apenas sete longas.

Algumas de suas obsessões/ideias recorrentes para roteiro, eram Hamlet, Santo Antão e diversas tentativas de roteirizar a vida de Fiódor Dostoiévski e seu livro *O idiota* (1869). A ideia de criar um longa sobre a vida cheia de angústia, revoltas, prisão, quase morte por enforcamento, e sua doença, a epilepsia, nunca teve sucesso, tampouco conseguiu fazer algo com o romance dostoiévskiano. Porém nos diários nada se repetia mais que as casas e sonhos que iam de aprisionamento, propósitos e memórias, essas repetições viram imagens, as imagens mostram a memória do autor, como aponta Didi Huberman, (2012, p. 210)

Não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas. As imagens tomam parte do que os pobres mortais inventam para registrar seus tremores (de desejo e de temor) e suas próprias consumações. Portanto é absurdo, a partir de um ponto de vista antropológico, opor às imagens e as palavras, os livros de imagens e os livros a seco. Todos juntos formam, para cada um, um tesouro ou uma tumba da memória, seja esse tesouro um simples floco de neve ou essa memória esteja traçada sobre a areia antes que uma onda a dissolva. Sabemos que cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro ameaçado pela pilhagem, cada tumba ameaçada pela profanação

Neste aspecto, se falarmos da simultaneidade de seu último filme e seus últimos dias (na rotina dolorosa da quimioterapia, na busca pela casa, após receber a notícia da tragédia de Chernobyl, na incrível recepção que seu último filme que teve em Cannes e no resto do mundo e também as dores, a queda dos cabelos, os órgãos começando a parar, tudo isso se cruza com o sentimento de voltar a ver seu filho – após o diagnóstico os sensores da União Soviética permitiram a ida de seu filho Andriucha a França. Além disso, as casas em chamas como símbolo de todo o sacrifício Tarkovski fez e como ele gostaria de propagar sua mensagem de fé.

Na Suíça, onde Tarkovski estava em seus últimos dias, diante desses dias e desses sentimentos adversos, ele anota:

(Sem data): Por que Hamlet se vinga? Vingança é um modo de honrar os laços de sangue, de se sacrificar pelos seus próximos, um dever sagrado. Hamlet se vinga, como se sabe, para renovar o 'fio rompido do tempo'. Ou melhor, para encarnar a ideia de sacrifício. Frequentemente nos obstinamos nos atos que nos prejudicam. E essa é uma forma distorcida de sacrifício, de abnegação, de dever. Esses são momentos irracionais em que se exerce aquilo que o materialista Freud chamou de masoquismo. Aquilo que o homem religioso chama de dever, e Dostoievski chamava de desejo de sofrer. Esse desejo de sofrer sem um sistema religioso organizado pode tornar-se apenas uma psicose. [...] No final das contas, isso é o amor, que não encontrou nenhuma forma para se encarnar. Mas o amor não é freudiano, e sim espiritual. O amor é sempre uma oferta de si para os outros. Embora as palavras 'sacrifício' e 'sacrificial' pareçam ter um sentido negativo, destrutivo, porque estão relacionadas à pessoa que se sacrifica, a essência desse ato é sempre o amor, isto é, um ato positivo, criador, Divino (Tarkovski, 2012, p. 636).

O exílio de Andrei era diferente, pois assim que ele saiu do país para filmar com Tonino Guerra e nos anos posteriores recebeu diversas cartas e pedidos para que retornasse, porém queria terminar seus projetos, filmes, livro, tudo fora de seu país, pois lá ele era boicotado.

(2 de julho de 1983): Ontem foi um dia terrível. Reunião com Zhilyaev e Narymov, que já receberam, naturalmente, a instrução para ter uma conversa comigo, 'lavar o meu cérebro'. Mas, aparentemente, de forma educada, com a esperança da minha conversão, ou seja, o meu retorno ao seio da minha vida anterior. Zhilyaev: Eu não tenho razão ao tirar conclusões, na carta a Ermash (que eu escrevi a ele, só a ele não a Narymov, para ler), sobre o meu destino artístico estar em um impasse. E o meu contrato com a Itália? E o meu último filme? Não é prova dos meus contatos estreitos com as autoridades com base na compreensão mútua? Eu não deveria acentuar os aspectos artísticos, uma vez que existem os outros, mais importantes, como, por exemplo, o aspecto político, civil: o prazo da minha permanência e da permanência da minha esposa no exterior terminou, e temos que voltar para Moscou. Eu: Não! Para discutir a possibilidade do meu trabalho no Ocidente, é preciso que eu volte a Moscou para reuniões com os superiores. A propósito, este terceiro ponto é defendido de modo muito brilhante por Narymov. Eu mino a autoridade dos responsáveis pela cultura soviética e comprometo suas ligações culturais. Eu: Tudo será feito de acordo com o que for decidido pelos chefes: ou eu estendo contatos, ou comprometo o artista soviético. [...] Narymov: 1. Estou errado em relação à atitude de Ermash para comigo? 2. Que nenhuma decisão que aguardo aqui na Itália é possível. / Eu se não houver solução, vou começar a trabalhar sem autorização Narymov: Em nome de quem? / Eu como

diretor russo. / Narymov: E socialmente falando? Qual status será o seu? / Eu: Isso depende inteiramente das autoridades. Se quiserem fazer mim um dissidente, que façam! Se quiserem prosseguir, através de mim, as la des culturais com a Itália, que prossigam! Tudo vai ser decidido pelas autoridades (Tarkovski, 2012, p. 539).

Durante os anos, nota-se que Tarkovski vai tomando para si o exílio como solução desse aprisionamento artístico que a União Soviética tinha para com ele, de boicotes a não pagamento pelo seu trabalho. Um sacrifício que ele fez, talvez o maior, foi se exilar, sair do país, ficar anos longe do filho, impossibilitado de ver Larissa, que o governo não deixava sair da União soviética, tudo para conseguir criar sua arte.

(6 de fevereiro de 1986): Hoje Andriucha teve sua primeira lição de francês. Meus órgãos internos estão como que paralisados, e o estômago funciona mal por causa disso. Leon afirma que é o efeito dos remédios, com os quais eles me tratam. O Comitê, com a Cinemateca, organizou a retrospectiva dos meus filmes em benefício do Comitê. À noite, falamos bastante e agradavelmente com Andriucha (Tarkovski, 2012, p. 618).

Feliz por ver o filho, sofrendo pelos males da quimioterapia, pela perda dos cabelos, os órgãos em falha. Remontamos a uma anotação, da cópia de uma carta disposta nos diários, que ele escreveu para o atual presidente da Itália, Pertini, em 25 de janeiro de 1983, na qual ele suplica:

(7 de julho de 1983): Faz mais de vinte anos que trabalho no cinema soviético, e sempre busquei, na medida das minhas forças e talento, alcançar o seu reconhecimento mais amplo. Infelizmente, nos últimos vinte anos, fui capaz de fazer – e não por culpa minha – apenas cinco filmes. A principal razão para isso – e os meus filmes nunca foram políticos ou dirigidos contra a União Soviética, mas sempre poéticos – é o meu desejo de filmar apenas os 'meus' filmes, concebidos por roteiros escritos por mim mesmo, ou seja, como são chamados na Itália, "filmes autorais", e não pedidos pelos dirigentes do cinema soviético. Como resultado, ficou cada vez mais difícil, para mim, fazer filmes no meu país. E, cada vez que um filme meu saía nos cinemas, os dirigentes do cinema soviético sempre tentavam esmagar e diminuir o seu sucesso, por exemplo, proibindo a imprensa de escrever sobre ele. O público soviético, especialmente os jovens, gosta dos meus filmes, como acontece em outros países além da Rússia. No entanto, esse sucesso não

é apreciado pelas autoridades, e a imprensa sistematicamente ignora os meus filmes. Não recebi nenhum prêmio ou distinção pelo meu trabalho na União Soviética Nenhum dos meus filmes foi honrado com prêmios nos festivais soviéticos. Enquanto no mundo eles foram recebidos favoravelmente e honrados com altos prêmios em festivais internacionais de cinema, que contribuíram para o prestígio do cinema soviético. Os meus filmes foram vendidos para distribuição no Ocidente, mas eu não recebia nada dessas vendas. Apesar da minha inclinação ao ensino, não fui convidado para ocupar-me com ensino em nenhum dos Institutos de Cinema de Moscou. [...] No momento não tenho outra escolha, senão lhe pedir, Presidente Pertini, para dirigir-se, por meio de uma carta, ao chefe do governo soviético, Andropov, pedindo - em nome da amizade e cooperação entre nossos países para prorrogar a minha permanência na Itália por dois ou três anos, para que eu seja capaz de me dedicar ao ensino na nova escola de cinema. Peço-lhe também para entrar em contato com os líderes do meu país com um corve oficial para que a minha sogra Anna Egorkina, a minha esposa Larissa e meu filho mais novo, Andrei, sejam autorizados a permanecer em Roma, pelo mesmo prazo que este para eu poder cuidar da subsistência deles e poder tratar da saúde do meu filho. Tenho 50 anos de idade. Eu quero trabalhar e preciso trabalhar. Eu continuo a respeitar e reconhecer a autoridade do meu país, mas também quero responder com a gratidão à hospitalidade do país em que estou agora, oferecendo-lhe o meu trabalho por mais alguns anos (Tarkovski, 2012, p. 542).

Esse suplício, que consta em seus diários, observamos o desespero de Tarkovski diante dos boicotes e advertências colocadas pelos sensores da União Soviética como o impedimento de encontrar sua família ou produzir sua obra com liberdade artística, como vemos, formam a angústia do diretor que em sua narrativa são postas através de cenas. Aqui a repetição do sentimento de desvalorização por parte do governo e por outro lado a valorização do seu trabalho pelos jovens e pela crítica e público geral fora da União Soviética, ele aponta como usavam diversos métodos para diminuir o sucesso.

Durante a gravação de seu último filme, Andrei Tarkovski já era considerado exilado. O governo soviético constantemente o chamava para voltar, mas ele sabia que nada garantia que ele não ia ser preso ou ainda impedido de filmar como gostaria. Sabe-se também que além dos boicotes como prêmios que nunca lhe deram, o governo exigia grande parte dos ganhos, que já eram poucos. Ele escreve:

(27 de janeiro de 1973): Como é triste viver neste mundo! Eu invejo a todos que são capazes de realizar o seu trabalho de forma independente do Estado. Sim, quase todos, menos o cinema e o teatro. (Eu não falo da TV porque não é arte.) Eles são livres. São livres de salário também, mas pelo menos eles podem trabalhar. Que regime grosseiro! Será que ele precisa da literatura, da poesia, da música, da pintura, do cinema? Não, pelo contrário, eles gostariam muito de suprimir essas artes, quantas dificuldades seriam eliminadas para eles! (Tarkovski, 2012, p. 80)

A censura foi muito rígida com ele durante toda sua carreira, talvez eles não entendiam seus simbolismos, pois, Tarkovski sempre defendeu Stalin e Lenin, e amava seu país, porém, esses ataques lhe fomentaram repetições que sobreviveram em sua obra. Tarkovski, que era visto mais como poeta que cineasta, sentia o dever de devolver a saúde a nação, que diante da crise na União soviética ele tendia a utilizar sua arte ao menos como mensagem, um propósito para a pátria que lhe foi lar, mesmo que agora, lhe colocava em exílio. Diante disso, e também de sua doença recém descoberta, a sua arte caminha para o simbolismo sacrificial, que com a poesia expande no saber coletivo.

Nesse período Tarkovski refletia acerca de seu propósito, além de usar algumas citações e reflexões acerca de Nietzsche e o eterno retorno em *Nostalgia* (1983) e *O sacrifício* (1986) ele diversas vezes anotava citações do autor, nesse período de buscas e criações ele refletia bastante sobre o eterno retorno, ele escreve “Mais uma vez, o “eterno retorno”! (Tarkovski, 2012. p. 377) e logo em seguida alguma anotação do autor.

O Eterno Retorno é um dos embates que ajudam Tarkovski durante esse período em exílio e em suas criações, portanto paira em momentos desses longas, segundo Nietzsche (1973, n.p)

Se o mundo pode ser pensado como uma quantidade determinada de forças e um número determinado de centros de forças – e qualquer outra representação continua indeterminada e, por conseguinte inutilizável, segue-se que o mundo deverá passar por um número calculável de combinações no grande jogo de dados de sua existência. Num tempo infinito cada uma das combinações possíveis seria realizada um número infinito de vezes. E como entre cada combinação e seu retorno mais próximo, todas as combinações ainda possíveis deveriam necessariamente ser percorridas, e que cada uma dessas combinações condiciona a sequência inteira das combinações da mesma série, assim seria provado um ciclo contínuo de séries

absolutamente idênticas; o mundo é um ciclo que já se repetiu uma infinidade de vezes e que joga seu jogo ao infinito.

Nesse sentido, a insatisfação pela vida que se vive faz o sujeito buscar o significado pela mesma. Ainda a repetição; se fossemos viver a mesma vida infinitamente, repetidamente, faríamos as mesmas escolhas? Segundo Cabral (Cabral, 2014, p. 230).

Nietzsche afirma que as forças que compõe o mundo são finitas. Posteriormente, o tempo é afirmado como finito. E um tempo infinito, as múltiplas conformações das forças já tem de ser dadas. Isso porque a finitude das combinações das forças do mundo tem que ser realizada, se o tempo passado é finito, e tem de realizar-se, se o tempo futuro é finito também. Segue-se daí que o mundo move-se circularmente, eternamente retomando suas configurações anteriores. (Cabral, 2014, p. 230).

Com isso, Tarkovski consciente de seus propósitos e de tudo que o impedia de produzir aquilo que ele amava: o cinema, ele cria em seus últimos filmes e em seus últimos personagens repetições que surgem também em seus diários, materializados em alegorias como o corpo que incendeia e deixa sua mensagem e a casa que vira cinzas pelo sacrifício.

### 2.3 Autoimolação pela simbologia

A imagem, que sobreviveu às grisalhas do tempo, tanto na literatura como no cinema, perpetua os algozes do criador, principalmente se esses atrapalham o dom da criação, como as angústias dostoiévskianas, o quase enforcamento, a prisão, o desejo de parricídio, e seu algoz retroativo, a epilepsia. Diante desses aspectos, que o atrapalhavam criar, ao mesmo tempo, eram matérias e repetições em suas obras. Personagens como Smerdyakov, que carregara além do desejo de parricídio, a epilepsia de Dostoiévski, em *Os irmãos Karamazov*; e o príncipe Michikin, de *O idiota*, carregam como semelhanças a fragilidade pudicícia e a epilepsia. Segundo Deleuze em *Nietzsche et la philosophie* (1976, p.79):

No voltar-se contra si, processo da reação, a força ativa torna-se reativa. Na autodestruição as próprias forças reativas são

negadas e conduzidas ao nada. Por isso diz-se que a autodestruição é uma operação ativa, uma 'destruição ativa.

Portanto, se olharmos as casas em chamas e seus possíveis atributos, mesmo que não interpretáveis, como uma operação ativa que reduz às cinzas o tempo, vemos como Tarkovski e suas repetições em *Diários 1970 -1986* e suas representações evidenciam as simbologias como mensagens de sim e mensagens para o futuro. No caso de Tarkovski, o exílio, a fé, e seu eterno retorno fazem-se presentes também nas narrativas ficcionais. Ao se ler, assistir ou ouvir uma vez, talvez, não atribuímos um significado, até porque, aos olhos e ouvidos desatentos, são despercebidos, meras repetições, mesmo aos ouvidos desatentos, ajoujado a possíveis significados. Sendo assim, também se faz necessária as repetições, para criar uma identidade.

Assim, ao atinar as casas, árvores e janelas repetidamente escolhidas para dispor na composição, essas somam aos atributos de significação que sobrevivem quando olhamos para o contexto próprio de Tarkovski, até mais que o sócio-histórico. Seus filmes surgem como biografias poéticas em terrenos diversos, como a ficção científica, a guerra ou a sociedade diante da perda de valores, como a fé e os aspectos humanistas.

Será que é verdade que os nossos sentimentos, percepções são idênticas? Eu tenho uma suspeita de que as coisas podem ser diferentes. O mundo é acessível para uma mente não banal disponível. Este mundo é relativamente hermético. Nele há muito mais aberturas para o todo que parece à primeira vista. Mas não sabemos vê-las, reconhecê-las. Acho que eu, provavelmente, sou um agnóstico, isto é, tudo o que é emitido pela humanidade como um novo conhecimento sobre o mundo é lamentado por mim como sendo uma tentativa de aplicar métodos inadequados. Não pode ser verdadeira a fórmula  $E = mc^2$ , pois não pode haver um conhecimento positivo. Nosso conhecimento é suor, fezes, ou seja, funções que acompanham a existência do ser e não tem nenhuma relação com a Verdade. A criação de ficções é a única propriedade da nossa consciência. A cognição feita pelo coração e pela alma (Tarkovski, 2012, p. 262).

Aqui ele exprime sua visão da banalidade do conhecimento positivo. Clássico dos escritores russos como Dostoiévski, que tratam com a visão romântica a vida sofrida como justa. Assim surgem sujeições como escolhas de vida, ou escolhas na ficção, que tendem para o caminho trágico, romântico,

poético. Assim as cadeias de significantes podem dizer o contrário, para expressar o que pensamos ou que não sabemos que pensamos.

Nesse sentido, a imagem arde em seu contato com o real (Didi-Huberman, 2012), portanto, ao incendiar as casas como houvera em sua infância, posteriormente em sua casa em Miasnoye, ou o corpo em referência ao sacrifício pela mensagem, seja pela sua família ou pela sua arte, o artista teria, portanto, uma responsabilidade comum, tornar visível a tragédia na cultura (para não apartá-la de sua história), mas também a cultura na tragédia (para não apartá-la de sua memória)” (Didi-Huberman, 2012, p. 214).

A casa nos diários retornava com a cronicidade dos acontecimentos, sentimentos e angústias. “Estou com muitas saudades de Larissa. Ela foi para a aldeia para cuidar de material para a restauração da casa. Lá ficou presa por causa da negligência russa. Todos prometem ajudar-lhe, mas são gabarolas terríveis.” (Tarkovski, 2012, p. 50) Essa anotação representa muito das repetições nos diários: Preocupação pela família, distante e pobre. A casa está sempre em seus pensamentos, e também as dificuldades. E também os boicotes e empecilhos que os censores russos, daquele período colocavam sobre ele, levando-o a dificuldades financeiras, a criação de seus filmes e no fim o exílio. Portanto, ao observarmos as através da diferença e a comparação das semelhanças.

O mundo ‘se faz’ enquanto Deus calcula; não haveria mundo se o cálculo fosse correto. O mundo é sempre assimilável a um ‘resto’, e o real do mundo só pode ser pensado em termos de números fracionários ou mesmo incomensurável. Todo fenômeno remete a uma desigualdade que o condiciona. Toda diversidade e toda mudança remetem a uma diferença que é sua razão suficiente. Tudo o que se passa e que aparece é correlativo de ordens de diferenças: diferença de nível, de temperatura, de pressão, de tensão, de potencial, de diferença de intensidade. (Deleuze, 2018, p. 209)

Assim as imagens se tornam mais que apenas objetos narrativos, quando aliados a fatos ou pensamentos, como vemos nos acontecimentos biográficos e mais ainda em seus diários, notamos os anseios simbólicos das possíveis mensagens deixadas pelo autor, como vemos abaixo,

**Figura 13** – A nostalgia em O sacrifício



Na cena acima, a família acolhe Domênico que eufórico pelo ato corre sem rumo pela grama, eufóricos também a família em desespero chora e grita diante do ato. No fundo a casa se incendeia enquanto ouvimos os estalos das madeiras se quebrando e o som de um carro ambulatório que se aproxima.

Em suma, a escolha de seus últimos dois filmes (partindo de suas ideias do artista como idealizador, ou voz do povo) fomentam ao ser enfáticos em atos sacrificiais. Diante disso, uma das mensagens, se olharmos ainda a questão do propósito do artista, Tarkovski apresenta a mensagem como dádiva do ser humano, que pode se redimir, desprender-se, e assim eternizar-se.

Parece-me que, atualmente, o indivíduo se encontra em uma encruzilhada, confrontado com a opção de uma existência fundamentada em um consumismo cego, sujeito ao avanço inexorável da nova tecnologia e à infinita multiplicação dos bens materiais, ou, então, de buscar um caminho que conduza à responsabilidade espiritual, um caminho que, enfim, pode significar não apenas sua salvação pessoal, mas também a salvação da sociedade como um todo; em outras palavras, voltar-se para Deus. Esse é um problema que ele tem que resolver sozinho, pois só a ele cabe descobrir uma vida espiritual equilibrada para si mesmo. Ao resolvê-lo, ele pode se aproximar do estado em que pode ser responsável pela sociedade. Este é o passo que se transforma num sacrifício, no sentido cristão de auto-sacrifício (Tarkovski, 1998, p. 261).

Como vemos na figura 10, o sacrifício no final de *Nostalgia* (1983) coincide com o período agnóstico do autor, diante de incidentes como a morte de sua mãe, suas semelhanças com o protagonista, longe de casa, exilado em busca de criar sua obra prima, sua mensagem para o mundo. E na Figura 12, vemos A Nostalgia do sacrifício (1986), roteirizado antes e durante sua descoberta do câncer, diante da angústia da doença, a tragédia de Chernobyl, e ele ainda longe dos filhos e esposa, agora vendo como o mundo foi à união soviética lhe via, lhe premiava e aplaudia. Aqui, sacrificar-se pode representar o desprender-se metafisicamente do corpo; da casa e do lar pela sua obra. Como o poema de seu pai, “Eu sou uma vela. Eu queimei na celebração. /Reúna minha cera quando a manhã chegar /para que esta página o lembre /como ter orgulho e como chorar, /como dar o último terço /de felicidade, e como morrer com facilidade /e sob um teto temporário /queimar postumamente, como uma palavra.” (Tarkovski, 2015, n.p)

Assim, em ambos os filmes, aquilo que incendeia (corpo/casa) é encenado de uma forma absurda, com aspectos cômicos. Ao redor em *Nostalgia* (1983), as pessoas olham Domênico subir na estátua, ou o que ele diz, incentiva ele a passar sua mensagem, incendiar-se, morrer pela humanidade.

Da mesma forma Alexander e as cenas de sua casa em chamas, partem da extravagante reações do protagonista, da ambulância que logo vem buscá-lo e da família inconformada; ele a chorar, sorrir, e correr sem rumo, e finalmente sentar-se ao chão fitando a casa destruída. De forma absurda também agiam as pessoas ao seu redor, Tonino o incentivava a ficar na Itália, longe da família criando e filmando. Sua esposa, Larissa, sempre o apoiou, e todos fora da União Soviética, em festivais, diretores, críticos, o incentivaram a seguir com seu sacrifício. Tarkovski perdeu anos da infância e adolescência de seus filhos, nunca conquistou sua casa, dedicava inteiramente a sua arte, no fim, exilado e doente até que suportasse mais.

Da mesma forma os símbolos que se repetem de Tarkovski, sobrevivem como seu maior sacrifício, uma mensagem de luta, fé e humanismo, as casas em chamas, o corpo em sacrifício, os sonhos, medos e angústias dispostas em seus diários, uma mensagem do poeta e diretor para a humanidade. A auréola

pulsional dos desejos intrinsecamente postos nas narrativas cinematográficas. Significados da nostalgia do autor, desejos, medos, vivências, auxiliam na inspiração para criar ou adaptar roteiros. O exílio, à angústia de estar longe da família, ser boicotado pelo país que tanto ama, impedindo de criar, aquilo que segundo ele dava sentido à vida. O eterno retorno do artista é a sua arte a cada chama que queima. Segundo Deleuze (2018, p. 229)

O eterno retorno é o ser desse mundo, o único Mesmo que se diz desse mundo, excluindo dele toda identidade prévia. É verdade que Nietzsche se interessava pela energética de seu tempo; mas não se tratava de nostalgia científica de um filósofo; é preciso adivinhar o que ele ia procurar na ciência das quantidades intensivas - o meio de realizar o que ele chamava de a profecia de Pascal: fazer do caos um objeto de afirmação. Sentida contra as leis da natureza, a diferença na vontade de potência é o mais elevado objeto da sensibilidade, a *hohe Stimmung* (recordemos que a vontade de potência foi primeiramente apresentada como sentimento, sentimento da distância). Pensada contra as leis da natureza, a repetição no eterno retorno é o mais elevado pensamento, a *gross Gedanke*. A diferença é a primeira afirmação, o eterno retorno é a segunda, "eterna afirmação do ser", ou a enésima potência que se diz da primeira. É sempre a partir de um sinal, isto é, de uma intensidade primeira, que o pensamento se designa. Através da cadeia quebrada ou do anel tortuoso, somos violentamente conduzidos do limite dos sentidos ao limite do pensamento, daquilo que só pode ser sentido àquilo que só pode ser pensado.

Os sacrifícios para criar e perpetuar as mensagens, dar vida a imagem, isso, graças aos diários, nos faz ter um objeto a mais, para sondar as luzes e fendas na mente de um grande artista. Dessas repetições, alguns explícitos quando olhamos seus longos repetidamente, os detalhes que se repetem, os poemas do pai que ecoam pelos cantos, o fogo e sua representatividade, os insights, pensamentos e medos expostos em *Diários 1970 – 1986*, tudo isso nos mostra as peças para analisar e compreender todos os martírios que ele fez por aqueles que ama, pela arte que o representa e num futuro que acreditava. Assim como uma árvore, a mensagem tarkovskiana é semeada, os diários mostram como ele colocava sua obra como um meio, método, e sacrifício para a juventude.

## ATEAR DE ANDREI TARKOVSKI: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eu me dou ao fogo, aos ferros e ao gládio.  
(Sêneca)

**Figura 14** — Árvore da mensagem, um dos últimos frames de *O sacrifício* (1986)



Como foi apresentado, o diretor e teórico Andrei Tarkovski tinha o hábito de anotar em seus Martirológios anuais alguns acontecimentos do dia a dia, pensamentos, insights e reflexões. Essas anotações foram posteriormente transformadas na obra *Diários 1970-1986* (2012), um compilado desses 16 anos que retratam esse período da vida do diretor, até seus últimos dias em 1986. Notamos a recorrência de escritas e pensamentos do diretor que, paralelos a sua obra cinematográfica, expõem as cenas que também se repetem em seus longas.

Tarkovski, como vimos, tinha um grande apreço pela sua casa da infância, bem como seu país, porém diversas vezes foi boicotado e mal remunerado pela sua obra até que foi para a Itália e lá começou a ser valorizado, convidado para

eventos, ganhando prêmios. Porém, algo que não agradou os censores da União Soviética que pediam para que ele voltasse, impedindo assim que a família fosse para junto de Tarkovski, caso ele não voltasse para o país, fato esse que o fez ficar exilado até o fim de sua vida.

Notamos também como esses acontecimentos influenciaram a criação de seus roteiros e cenas de seus longas, principalmente nos dois últimos filmes do diretor, os quais analisamos. Dessas repetições destacamos e verificamos a sua relação com as casas, a simbologias do fogo em sua obra, e como os personagens nas cenas finais analisadas cometiam um sacrifício, seja pela mensagem, seja por aquilo que acreditavam.

Todavia, sabemos que através da nossa análise, vemos a semelhança de personagens como Andrei, em *Nostalgia* (1986), que além de carregar seu nome, carregava a situação de estar na Itália, longe de casa e da família, apenas com a memória do lar, como expresso nas cenas em preto e branco. Também das semelhanças temos Domênico e Alexander (Erland Josephson), o primeiro ao incendiar seu próprio corpo, assim, sacrificando pela sua mensagem e o segundo incendiando a própria casa para cumprir a promessa que fez e naquele momento havia sido cumprida, sendo assim também o martírio de sua própria casa por aqueles que ele ama, pelo propósito recém descoberto.

Como planejado, nos primeiros capítulos abordamos e encontramos as repetições que foram de obras biográficas as últimas cenas de seus dois últimos longas. Encontramos simbolismos nas narrativas que se repetem, seus possíveis significados, as aproximações com a vida pessoal do autor, o momento em que vivia e suas escolhas. Também abordando o objeto *Diários 1970 -1986* (2012) encontramos diversas repetições que se assemelham aos simbolismos expostos em cena, no qual aprofundamos essa análise no capítulo Os Ricochetes da Memória, em que analisamos e comparamos as repetições e analisamos. Entretanto, sabemos que a análise fomenta apenas um recorte da vida e obra do diretor, portanto não caímos no erro de afirmar os significados escondidos na obra fílmica, ainda através das repetições, semelhanças e, ainda mais com a ajuda da obra escrita temos anotações do próprio autor, seus próprios pensamentos e inspirações que, diante da análise, nos ajuda a entender os porquês dos objetos que se repetem.

O filho de Arseni Tarkovski, poeta tal qual, Andrei como vimos em seus diários amou suas casas que nunca foram suas, suas inspirações que não conseguiu adaptar para o cinema, seu filho que por sacrifício pela arte teve de perder muitos anos de seu crescimento e ver seu país que tanto amava, através de sujeitos que naquele período, censura-lo, boicotá-lo e posteriormente exilá-lo. Os elementos de seus filmes podem simbolizar muito, principalmente para quem tanto admirava a beleza dos detalhes, do tempo esculpido diante dos olhos: o fogo que destruiu as casas, que acendeu a vela, que também representa as idas do pai, e ao final, já sabendo de sua doença, uma das cenas mais belas da história do cinema, o seu sacrifício e a sua mensagem simbolizada em suas repetições e nas casas em chamas.

Andrei Tarkovski fez longas que até hoje são amados por pessoas de todo o globo, talvez hoje principalmente de seu país que tanto o boicotou em vida. Os diários nos fizeram possuir um adicional a cenas tão marcantes e grandiosas como as cenas finais desses filmes que ele criou em exílio. O fato de ir para fora do país para poder criar com liberdade e abandonar a casa o fez, assim como o poema de seu pai Arseni, queimar postumamente como uma palavra e assim como as casas que ele nunca pode ter ou aproveitar, por sua arte, por seu filho e pelas gerações futuras ele deixou uma mensagem de fé e esperança.

## REFERÊNCIAS

BRÁS, Rui Manuel. *A memória das origens em Nostalgia e O sacrífico*. Lisboa:Universidade Católica Editora, 2016.

BACHELARD, Gaston. *A Chama de uma Vela*. Tradução Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A, 1989.

BACHELARD, Gaston. *A Psicanálise do fogo*. São Paulo: Martin Fontes, 1994.

BACHELARD, Gaston. Os cantos. In: BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; o novo espírito científico; a poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, p. 286 – 293, 1978.

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martin Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Origine du drame barroque allemand*. Tradução de S. Muler e A. Hirt. Paris: Flammarion, 1985.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro, Imago ed, 2002.

CABRAL, Alexandre Marques. *Nihilismo e Hierofania: uma abordagem a partir do confronto entre Nietzsche e Heidegger*. Rio de Janeiro: MauadX/ FAPERJ, 2014.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. *Revista Estudos Históricos*, v. 11, n. 21, p. 43-58, 1998.

CHARTIER, Roger. *A História da vida privada*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras 2009.

DARDEL, Eric. *O homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*. Tradução Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto machado. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche a filosofia*. Tradução de Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Editora RIO, 1976.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real? Tradução P. Carmello e V. C. Nova. *Revista Pós*, v. 2. nº 4. Belo Horizonte, p. 206-219, 2012.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins, Lisboa: Vega, 1995.

HIGUCHI, M. I. G. A sociabilidade da estrutura espacial da casa: processo histórico de diferenciação social por meio e através da habitação. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis: EDUFSC, n.33, p.49-70, abr. 2003.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. As ferramentas da análise fílmica. In. JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens no cinema*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac, p. 19-72, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. Nachgelassene Fragmente 1881-1882, Frühjahr-Herbst, MIII1». In: Werke: kritische Gesamtausgabe. Vol. V. Tomo II. Berlin: de Gruyter, 1973.

PERROT, Michelle; *História da vida privada, 4: Da Revolução Francesa à Primeira*. Tradução Denise Bottmann, Bernardo Joffily. São Paulo : Companhia das Letras , 2009.

STRAUSS, Lévi. *About the house*. Cambridge University Press, New York, 1995

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpindo o tempo*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 2.ed. São Paulo: Martin Fontes, 1998.

TARKOVSKI, Andrei. *Diários (1970 – 1986)*. Tradução Alexey Lázarev. São Paulo: É realizações, 2012.

TARKOVSKI, Arseni. *I Burned at the Feast: Selected Poems of Arseni Tarkovsky* Cleveland: Cleveland State University Poetry Center, 2015

TRAPIELLO, Andrés. *El escritor de diarios*, Madrid: Península, 1998.

WITTGENSTEIN, Ludwig. Philosophische Bemerkungen. Werkausgabe Band 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1984

ZIZEK, Slavoj. *Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno*. São Paulo: Boi tempo editorial, 2009. (Edição Kindle.)

## FILMOGRAFIA

BURDEN OF FAITH. Dir. Elijah Drenner. Polónia. 2018. 35mm, cor, 35m

NOSTALGHIA. Dir. Andrei Tarkovski. Rússia. 1983, 35mm, cor, 2h 5m'.

O ESPELHO. Dir. Andrei Tarkovski. Rússia. 1975, 35mm, cor, p&b, 1h 47m.

SACRIFÍCIO. Dir. Andrei Tarkovski. Rússia. 1986, 35mm, cor, 2h 29m'.