

Tarkovski: arte cínica, vida estética

Douglas Gadelha Sá *

Recebido em março de 2025. Aceito em maio de 2025.

Resumo: Este ensaio visa, a partir do filme *Nostalgia* (1983) de Andrey Tarkovski, investigar a diluição da subjetividade e a emergência de uma arte de viver que articula loucura, cinismo e memória na mobilização dos conceitos de estética da existência e vida como obra de arte desenvolvidos por Michael Foucault em seu último curso *A Coragem da Verdade* (1983–1984). A estetização da vida torna-se um problema ético quando a formação surge como um processo de práticas que fazem da existência uma obra de arte. Disto, procuramos dimensionar hermeneuticamente em *Nostalgia* o quanto a memória se dilui em decorrência da nostalgia e como os modos de vida cínica dos personagens e seus duplos aparecem como a transformação negativa, a partir de uma reflexão estética, ética e histórica nas quais os planos teóricos e filmicos se encontram. Ao cabo, o ensaio defende que as duas linguagens demonstram o limite da vida na arte e o quanto a criação artística se põe em risco, em nome da existência, por ações que representam as crises, limites e instabilidades humanamente possíveis.

Palavras-chave: estética da existência; memória; Andrei Tarkovski; Michael Foucault; cinismo.

Abstract: This essay aims, based on the film *Nostalgia* (1983) by Andrey Tarkovsky, to investigate the dilution of subjectivity and the emergence of an art of living that articulates madness, cynicism and memory in the mobilization of the concepts of aesthetics of existence and life as a work of art developed by Michael Foucault in his last course *The Courage of Truth* (1983–1984). The aestheticization of life becomes an ethical problem when formation emerges as a process of practices that make existence a work of art. From this, we seek to hermeneutically measure in *Nostalgia* how much memory is diluted because of nostalgia and how the cynical ways of life of the characters and their doubles appear as the negative transformation, based on an aesthetic, ethical and historical reflection in which the theoretical and filmic planes meet. Ultimately, the essay argues that both the film and the philosophical text demonstrate the limits of life in art and how artistic creation is put at risk, in the name of existence, by actions that represent the crises, limits and instabilities that are humanly possible.

Keywords: aesthetics of existence; memory; Andrei Tarkovski; Michael Foucault; cynicism.

* Graduado em Filosofia (2020) e Mestre em Filosofia (2025) pela Universidade Federal de Pelotas. Atua como professor de Filosofia no ensino médio (SEDUC-SP) desde 2022. Editor da Revista Cuipatã de ensaios e literatura. E-mail: douglasgadelhasa@gmail.com ; ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-4335-2302> .

Introdução

Nos idos do pensamento Estético Contemporâneo, em que obra e vida se coadunam num processo de obliteração do dualismo espiritual, onde os aspectos éticos e estéticos se atravessam, é que reaparecerá a noção de um modo de vida, um *éthos* estético, que possibilitará novos horizontes para a ação humana. Embora o mundo representativo do século XX tenha enfrentado a destituição quase que total dos sentidos prévios e objetivos da vida humana, à revelia da superação de outros problemas, não pertencem mais ao horizonte das artes sentidos estáticos que garantem uma interpretação segura. A sensibilidade foi alçada como um trampolim epistemológico no iluminismo, para depois sofrer uma diluição objetiva desde o impressionismo e servir de escoamento da subjetividade para o surrealismo. Houve, em tais momentos, filósofos e pensadores que dedicaram suas obras para pensar sobre o fenômeno da arte, do ponto de vista estético, ético, político, ontológico, dando à Estética um novo estatuto. A perspectiva de uma arte que seja vivida ou de uma vida que seja artística é o estandarte da modernidade e quando o Wilhelm do *Meister* de Goethe decide abandonar sua vida burguesa para seguir uma trupe de atores pela Alemanha, representa-se tal virada que a arte irá interferir radicalmente nas práticas da vida burguesa.

A possibilidade de uma vida artística, ou de uma arte vivida verdadeiramente, é o amalgamento de duas atmosferas separadas até quatro séculos atrás por uma patrística moralmente estruturada à vida, resultando, enquanto efeito, no paradigma moderno que busca por uma genealogia dos valores culturais mais remotos, para então superá-los. A tarefa desta superação é o núcleo fundamental de uma vida vivida esteticamente. A vida expressa na arte tornou-se a grande tarefa que o artista contemporâneo busca, pois, uma vez sofrido o significativo encarceramento psíquico e sexual, fez com que sua subjetividade procurasse a sua própria salvação: uma vida que seja poeticamente habitada.

Nos últimos escritos e conferências de Michel Foucault, portanto em sua última fase de pensamento, aparecerá conceitos absolutamente diferentes da sua genealogia do poder feita até 1980: a noção de uma estética da existência, cujos processos vitais da ação e do fazer surgirão no artista moderno enquanto práticas de existência. Tais práticas são interpretadas por uma genealogia da subjetividade que Foucault inicia com uma história da sexualidade ao longo da história do Ocidente. As estruturas modulares do Ocidente se constituíram fundamentalmente, como pensou Foucault, enquanto grilhões da subjetividade do sujeito, efetuadas no ponto de virada do mundo grego para o latino. Se na Grécia Antiga havia uma dimensão de viver a verdade, uma espécie de coragem da verdade — e neste

sentido Foucault estabelece alguns personagens gregos que levaram às últimas consequência tal postura, por exemplo, como Sócrates, que aceitou seu destino trágico e teve coragem de morrer –, no mundo latino tal mudança deslocou a subjetividade da *parresía* para uma moral da culpa, do castigo e do perdão nos primórdios do cristianismo.

A metafísica ontoteológica encubou uma necessidade moral a partir da oposição entre prazer e salvação, constituindo a vida enquanto o caminho para perfeição e de abnegação, uma vez que foi marcada pelo pecado original, a perseguir o desejo represado em nome da gênese da vida. O mundo cristão criou tal paradigma para o homem de forma que ele fosse insuperável em terra, determinando a sua única possibilidade de redenção no transcendental. Tal arqueologia da moral, efetuada por Foucault na história do ocidente, influenciada, porém, pela genealogia nietzschiana, fornecerá toda a compreensão para o filósofo em *A Coragem da Verdade*, antes pelo poder, prazer, discurso ou loucura, pensar agora o artista enquanto um sujeito modernamente sujeitado a uma dinâmica que obedece à ordem do desejo. Tal visada pela subjetividade por uma genealogia é operada mediante o paradigma moderno que Foucault compreendeu em sua leitura Nietzsche, e como afirmou Scarlet Marton sobre tal relação (cf. Marton, 2001), Foucault compreendeu que a leitura das linhas de força da história produziu uma interpretação infinita da condição humana, isto é, aquele trabalho interpretativo que interpreta a realidade e conjuntamente interpreta-se enquanto sujeito questionador. A substituição de uma interpretação que esgotava os “sentidos uno” do mundo via uma escolástica finita da vida, por uma leitura filológica das estruturas e das vivências do humano cujos sentidos infinitos guiam provisoriamente a leitura das obras, é a característica que marca a Filosofia Contemporânea após Nietzsche, e assim, Foucault seria um exímio leitor de Nietzsche enquanto aquele que mobilizou sua filosofia para além de um ferramental, mas enquanto um precursor da filosofia que vê nos signos a possibilidade de nunca esgotar as dimensões do homem em sua relação consigo mesmo e com o mundo.

No último curso no Collège de France, *A Coragem da Verdade* (1983–1984), temos fundamentalmente desenvolvido as ideias de “a arte como vida cínica”, cuja relação do artista é viver a sua arte como uma expressão da verdade de suas obras. A mobilização destes conceitos por Foucault de estética da existência, arte como modo de vida e estetização da vida serão desenvolvidos sob um ponto de vista de substituição ou ressignificação dos sentidos empregados, pois existência e estética já se encontravam demasiadamente gastos naquele contexto, para se transformem em novos conceitos-chave cuja função primordial será o

deslocamento da compreensão do que é entender uma obra de arte, para assim, podermos desdobrarmos os contornos que obras em múltiplas linguagens podem ter frente aos conceitos filosóficos, evitando a nefasta esterilização da arte efetuada pela estética clássica e dissecadora. Neste sentido, a metodologia deste trabalho se ampara na hermenêutica da obra de arte, uma metodologia de análise estética que combina e equilibra os conceitos filosóficos com o objeto artístico analisado e ainda a partir de um ponto de vista que encara a obra por ela mesma no sentido de a obra aparecer primeiro para se empreender uma interpretação dos seus sentidos estéticos, políticos, ontológicos e materiais.

Tornando vivo os conceitos estéticos, a obra do cineasta russo de Andrei Tarkovski (1932–1986) surge-nos como uma narrativa cujo centro temático gira em torno de personagens com uma lenta temporalização do devir humano, tema central do século XX que assiste às subjetividades emergirem e ao mesmo decaírem. Andrei de *Nostalgia* (1983), encontra-se num intenso mergulho de uma crise poética irreparável consigo, no embate com outro personagem icônico que representa a afirmação corajosa da *parresía*, tudo posto à prova pelas imagens inconscientes do cinema soviético de altíssimo nível conceitual. Um filme profundamente reflexivo para personagens existencialmente potentes. Desta forma, é fundamental notarmos que para compreendermos a relação entre cinema e filosofia, o movimento metodológico que aplicaremos nesta interpretação deve nos garantir duas coisas elementares: autonomia da obra de Tarkovski e uma honestidade filosófica para com os conceitos foucaultianos. A nossa interpretação repousa e habita entre essas duas dimensões. A imbricação proposta entre a noção de estética da existência em Michel Foucault e o filme *Nostalgia* se dará de uma forma negativa, pois na reflexão foucaultiana teremos uma arte circunscrita no século XIX, na aurora da Arte Moderna europeia e em Tarkovski temos um cenário ambientado na Itália de 1980, cuja imagem clássica e originária nasce do conflito de um poeta existencial russo, fatalmente moderno, num mundo clássico romano em decadência. A decadência de Andrei com sua identidade se expressa no atravessamento de um processo suntuoso de anti-formação longe de sua terra natal, daí a nostalgia.

Disto, o que nos interessa em Foucault para compreender a situação de Andrei, será esta junção efetuada magistralmente pelo filósofo entre arte e vida, vida e verdade, relacionando isso genealogicamente com os gregos. O que *Nostalgia* difere, a princípio, de Foucault é que os personagens de Tarkovski não passam por um cuidado de si e uma formação da subjetividade estrita, mas por uma espécie de estetização negativa da vida, através da angústia e da loucura poética enquanto forma de existência. Todos de alguma forma estão negativados pela vida. A possível

implicação cínica em *Nostalgia* aparece em Domênico, um personagem que nos lembra o Sócrates de Foucault, que escancara a verdade manifestada pelo discurso político e sobretudo pela loucura, fazendo da sua existência este canal entre arte, política e vida. Porém, Domênico contraiu família, uma casa, traços estes que inclusive, após o abandono, o aprisionou em ruínas nunca reerguidas.

Assim delimitados a questão e o nosso objeto, poderíamos a encargo histórico, supor que o filme *Nostalgia* lançado na Europa de 1983 no mesmo ano em que Foucault ministrava os cursos no Collège de France, conviveu por alguma aproximação, não só pelo tempo histórico, mas por Tarkovski já possuir certa notoriedade no cinema francês dos anos 1980, com uma expressiva lista de filmes reconhecidos internacionalmente por Veneza e Cannes, sua relação com Robert Bresson, as influências italianas com Rossellini e suecas com Bergman. Supor que Foucault possa ter observado o cartaz em algum muro ou cinema de Paris não seria exagero, porém, nos é impossível confirmar tal informação. A curiosidade é somente a filiação histórica que ambas as obras possuem, sendo infelizmente no ano seguinte, 1984, quando Foucault falece. Dois anos após, também iríamos perder o próprio Tarkovski.

I. A nostalgia de uma existência pretérita

Todos os personagens deste filme sofrem de nostalgia. Domênico, Eugenia, Andrei, o compositor estudado e todos os exemplos que surgem ao longo do filme. Os três personagens centrais: Andrei Gorchakov, Eugenia e Domênico desenvolvem toda a força motriz do filme: a angústia pela vida. A primeira referência explícita no filme sobre o tema da nostalgia é quando Eugenia relata o caso de uma empregada em Milão que põe fogo na casa dos patrões devido estar com *nostalgia* para voltar à sua terra natal, na Calábria. Aqui, *nostalgia* aparece como uma espécie de doença, não como um sentimento melancólico, uma doença que impulsionou a existência da empregada para uma ação política que realizasse seu desejo quase revolucionário de retorno à pátria e da vingança com seu patrão.

O nosso personagem Andrei Gorchakov é um poeta russo em decadência, que está elaborando a biografia de um compositor russo do século XVIII, Pavel Sosnovsky, e para isso viaja até o norte da Itália, lugar onde o compositor se inspirava para a sua aptidão musical. Porém, Sosnovsky é acometido por uma nostalgia e volta depressa para sua Rússia feudal, caindo em desespero alcoólico, sem prestígio profissional e acaba cometendo suicídio. Ou seja, temos aqui um duplo processo de “formação” a serem desenvolvidos: do poeta Gorchakov e o seu deslocamento e da vida do compositor Sosnovsky a ser estudada pelo poeta. É

desta inflexão que surgirá o fio condutor de *Nostalgia*, encenado por Andrei junto de Eugenia, uma atriz italiana, que decide o acompanhar nesta jornada.

A palavra “*nostalghia*” (ностальгия), ou simplesmente “nostalgia” em português, é um sentimento especificamente russo, um fenômeno legítimo do povo russo. Tal sentimento é o de regresso, de uma idealização de momentos vividos no passado, isto é, uma lembrança de antigas relações. Em língua portuguesa, especificamente brasileira, temos uma palavra que transpõe tal sentimento de nostalgia: saudade. Inclusive sem tradução disponível, a palavra saudade tem para nós esse sentimento profundo, bonito e saudoso/saudosista (virou até adjetivo) de uma pessoa ou uma sensação do passado, que vale a pena lembrar. Na música brasileira, virou tema repetidas vezes por Tom Jobim em *Chega de Saudade* (1958) e na literatura de Clarice Lispector aparece como uma dimensão psicológica da retirante Macabéa perdida na difícil adaptação da cidade grande em um processo de existência intenso, problemático e saudoso em *A Hora da Estrela* (1977), que guarda misteriosa semelhança com Andrei Gorchakov de Tarkovski, pois essa estrutura em que o herói sofre uma trajetória decadente até o seu fim, corresponde, de forma geral, à situação existencial do ser humano no século XX. Uma migrante nordestina e um viajante russo, ambos sofrem desta distância com a terra natal. Para os alemães não há saudade, mas a *Sehnsucht* é um sentimento sereno e mais passivo. A palavra “*nostalghia*” tem para os russos a mesma importância simbólica que se tem no sentir brasileiro a saudade. Para os italianos, a nostalgia aparece como falta de desejo [*desidero*] e na pintura metafísica de Giorgio Chirico como uma falta da existência humana. Tal sentimento é assimilado de diferentes formas pelas culturas, pois há de fazermos agora esse cruzamento.

Na história da narrativa moderna, seja literatura, teatro ou cinema, a questão da formação aparece enquanto uma nova estrutura de desenvolvimento do sujeito, um longo processo em que se moldava a subjetividade a partir das vivências que o mundo oferece há quem se lançasse sem proteção ao devir da vida. Em Gorchakov, a formação aparece enquanto um processo, um caminho, uma travessia, jornada ou até como um processo místico de constituição desta existência. Esta tradição, que considerou a formação enquanto um desenvolvimento de si, positiva e linear, nasceu com a forma no romance burguês alemão enquanto gênero, o *Bildungsroman* no XVIII, concebido por Goethe e recorrente até o século XX com grandes escritores como Thomas Mann, Franz Kafka, Guimarães Rosa, J. D. Salinger e Clarice Lispector. Diversos destes romances foram adaptados para o cinema a partir dos anos 1940 em diante, do cinema japonês até o cinema russo e brasileiro. Quando pensamos em formação, estamos pensando para além dos limites do conceito de *Bildung*, isto

é, o processo pela qual faço de mim uma imagem em desenvoltura, e talvez seria a ocasião de considerar a travessia de Andrei Gorchakov uma anti-*Bildung*, uma espécie de formação além da *Bildung*: uma estetização radical e cínica da vida. Tal formação não segue enquanto um processo linear do espírito, mas negativo e dialético, como Hegel primorosamente comentou sobre Goethe. Portanto, não parece haver nenhuma perda em considerar a força que o conceito de *Bildung* possui para entender personagens icônicos, porém, o filme e o próprio personagem de Tarkovski são insurgentes e exigem-nos um olhar mais preciso, profundo e honesto.

Em *Nostalgia*, o protagonista não é um jovem procurando iniciar seus anos de aprendizados. Gorchakov é um poeta, formado, já experiente, mas que se encontra em decadência. O seu processo será negativo, ao retornar às “origens” não somente por estar na Itália, nem por pretender-se escrever a biografia de um compositor, mas dele mesmo que se processa numa reescrita do outro, implicado em sua existência. A vida de artista aparece justamente aqui, em um duplo funcionamento: tanto na intenção que Gorchakov tem em escrever a biografia do conterrâneo Pavel Sosnovsky, um compositor russo do século XVIII, quanto da sua própria existência enquanto poeta, como “aquele que funda na palavra” como diz Heidegger, o angustiante processo vital de estetização da existência. Na aula de 29 de fevereiro de 1984, Foucault irá fazer uma breve genealogia sobre a vida de artista, surgindo no Renascimento enquanto uma forma literária de biografia, em *Vida dos Artistas*, de Giorgio Vasari, como expoente que diferenciava a vida dos artistas não reduzida às dimensões ordinárias. Porém, segundo Foucault, em fins do século XVIII e início do XIX, surge a vida do artista como testemunho do que é a arte em sua verdade. Ou seja, o artista vivia a sua arte como expressão da verdade de suas obras. Esta concepção surge no esteio de duas características modernas: a de que a Arte pode dar existência a uma forma em detrimento de outras; e o princípio no qual a vida mesma seria o próprio estofo de toda obra, enraizada e, a partir dela, o pertencimento ao domínio da arte. Portanto, a vida de artista aparece como a condição da obra de arte e autenticação desta: “[h]á em toda forma de arte uma espécie de permanente cinismo em relação a toda a arte adquirida. É o que poderíamos chamar de carácter anti aristotélico da arte moderna” (Foucault, 2014, p. 165).

A dimensão anti aristotélica a que se refere Foucault surge enquanto uma crítica ao estabelecimento do que são os sentidos de algo, isto é, de representação que houve entre as coisas e as palavras que nomeiam tais coisas. A representação no pensamento aristotélico segue uma relação de correspondência entre as coisas,

de complementariedade, de necessidade e a poesia, bem como o teatro, estiveram amarrados por muito tempo neste regime, se consolidando na evolução destas linguagens até fins do século XIX. Toda poesia e teatro ocidental foram construídas sob esse constructo aristotélico, sob um esquema representacional que correlaciona a imagem ao sentido mimético da palavra. No cinema, embora seja a linguagem absolutamente contemporânea desde o seu surgimento, resiste em seu interior uma espécie de praga em que se exige da ficção um injusto vínculo com o real. No documentário de safári, por exemplo, toda palavra está intimamente ligada à imagem e ao jornalismo, com a indústria cultural inserindo tal correspondência no imaginário visual a ponto de uma adaptação cinematográfica de um romance ou conto literário ser sempre objeto de frustração do leitor. Tal frustração é um sentimento aristotélico de vontade representacional das imagens.

As vanguardas do início do século XX romperam com tal erro de correspondência das imagens, liberando o sentido iconográfico para uma crítica genealógica e temos tal movimento interpretativo muito bem demonstrado pelo próprio Foucault no ensaio antológico *Las Meninas* (1966) com a destruição semiótica do aristotelismo imagético enquanto libertação que a pintura de Velásquez operou no século de ouro espanhol. Para além da fenomenologia, a arqueologia-genealógica foucaultiana ao lado do existencialismo, figuram as três principais forças interpretativas estéticas na relação entre arte e filosofia do século XX. E a noção de existência, igualmente como a ideia de arte, sofreu deste bloqueio por toda a tradição metafísica do ocidente. Se tomarmos como radical a operação existencialista e a quanto tal corrente alterou as discussões ontológicas atuais, do embate entre gênero e identidade até a chamada “Arte DNA”, fica evidente então, que a tradição concebia o ente como determinadamente fechado segundo uma perspectiva aristotélico-tomista.

O lema existencial francês será justamente a inversão do legado onto-teológico medieval: a essência precede a existência para a existência preceder a essência. Tal operação dos caracteres ontológicos, isto é, das concepções de “natureza humana” será amplamente assimilada e levada às últimas consequências pela filosofia vindoura, junto a todas as dissidências políticas que surgirão daí, declaradamente ou não. Na arte moderna, a vida tornar-se-á o estofado de toda obra, não havendo mais o vínculo com o real, as impressões, o inconsciente e os desejos, tornando-se o arauto de poesia, teatro, literatura ou cinema. A desvinculação que Foucault opera na Arte se dá no âmbito da filosofia enquanto reflexão possível da verdade, abstrata e sem comprovações, portanto, a relação artística que podemos extrair do pensamento foucaultiano é própria da linguagem intercambiável de relação.

Nesta tensão, o embate da cultura enquanto instituição norteadora dos valores estéticos com a arte moderna faz insurgir novas formas e linguagens poéticas que possibilitaram não só um estatuto autônomo da arte frente ao real, mas releituras da relação humana com o espaço, com o tempo, com a linguagem e com os desejos produzidos. A arte moderna reconquistou tal espaço da obra, seja na arquitetura, na escultura ou no próprio cinema, transformando a linguagem em experiência vivida do corpo e das sensibilidades, a exemplo da italiana Eugenia, que, em meio à discussão com Andrei, diz: “O tradutor é um bom poeta” (*Nostalgia*, 1984, 00:15:25), comentando sobre uma leitura sua da poesia russa. Só seria possível esta bela observação de Eugenia, se a Arte Moderna tivesse rompido os grilhões miméticos da tradição aristotélica-platônica. Logo após, Gorchakov responde: “A poesia é impossível de ser traduzida, a arte é assim” (*Nostalgia*, 1984, 00:15:32) e o carácter originário da palavra poetizada é reconhecido, mesmo nos limites da linguagem, enquanto uma impossibilidade positiva, ou como diz Benjamim, a tarefa do tradutor é transformar pela forma a relação das coisas com a linguagem, no caso, das palavras com as palavras.

II. Andrei e a coragem negativa pela vida

O interessante em notar é que o poeta Andrei Gorchakov vai até a Itália para escrever a biografia de um compositor russo. O tal Pavel Sosnovsky, que viveu um período na Itália do século XVIII, ao voltar à Rússia, é tomado por uma profunda nostalgia, cedendo ao suicídio. A ida de Gorchakov até a Itália é o mesmo processo de Sosnovsky, dois artistas saem de sua terra natal acreditando na possibilidade de formação em outro lugar, mas acabam cedendo à nostalgia, um sentimento-estar que finca ambos os personagens russos a uma impossibilidade. O processo de estetização de Andrei não é uma formação da subjetividade, não está calçada numa proposta do cuidado de si *stricto sensu* ou ainda num processo moral de constituição progressiva, mas é uma espécie de um processo estético-negativo. A subjetividade de Andrei está um caos, na verdade, o poeta precisa se livrar desta subjetividade moderna do pensamento e desejo, para tentar entender as grandes questões em torno da existência, do tempo, do devir, da memória que exigem um desdobramento pela angústia de viver. Andrei é um personagem que intriga o próprio enredo do filme. Ele é o centro e, ao mesmo tempo, a periferia da obra, ao atuar em diversos planos de consciência que o espectador gradualmente acessa. É Andrei que abre tais acessos, seja a partir de suas visões oníricas que confundem a lembrança da família na Rússia longínqua misturada ao interior da Itália ou até mesmo nos diálogos com Domênico, que perfila o seu duplo durante toda a

narrativa. Uma frase no começo do filme situa o tipo de personagem que iremos acompanhar: “não desejo mais nada que seja só para mim” (*Nostalgia*, 1984, 00:04:38).

Há igualmente uma espécie de niilismo em Andrei, pois ao fim do filme somos conduzidos a um momento de superação do personagem, ainda que trágica. O que se opera em algumas cenas, parece ser dois elementos cruciais para Tarkovski e seu personagem Andrei: primeiramente, o uso dos espelhos como um recurso visual amplamente usado no cinema herdado pela pintura, que vai possuir justamente a função de revelar o que a câmera não mostra e faz ver, para o espectador, justamente o oculto. O espelho é um elemento que funciona como a explicitação da verdade, e disto, surge o aceno hermenêutico que o conceito de “modo de vida cínica” de Foucault possui. Explicitar a verdade é encarar a obra na vida e a arte na coadunação de ambas, fazer da vida uma obra de arte é revelar a existência através da verdade. Andrei, neste momento, sabe da profundidade de seu problema estético-existencial, mas aceita a partir daí, na casa de Domênico, quando vai conhecê-lo, o início do seu enfrentamento vital. Será Domênico o elemento intrigante na viagem à Itália de Andrei. Durante a visita, Domênico, em um simples comentário sobre o vício em cigarro, diz ao poeta: “deve aprender para não fumar... fazer coisas importantes”. Neste momento, Tarkovski coloca o ator Oleg Tarkovski estrategicamente direcionado sobre a luz, um fileto de luz paira sob seu olho como que uma iluminação que Domênico intervém em Andrei, questionando o seu olhar, até então obscuro e confuso. Logo em seguida, Domênico menciona que: “precisamos de grandes ideias” (*Nostalgia*, 1984, 00:56:30). Acompanhando, junto a um longo silêncio, Domênico entrega a Andrei um pedaço de pão e um copo de vinho. O símbolo desta oferenda na história da religião significa o sangue e o corpo, enquanto uma doação Domênico decide ajudar Andrei no processo de travessia. Ao mesmo tempo, Domênico se sente confuso frente a Andrei, pois ambos estão problemáticos, mas a loucura de Domênico é a viseira que resplandece uma verdade mais acessível, o cinismo.

O segundo elemento na relação entre ambos é o tempo. Tarkovski nos permite ter uma experiência temporal dilatada enquanto observador. Mas o tempo entre Andrei e Domênico pertence a um reino que habita a oposição e a complementariedade. O tempo no vilarejo italiano se movimenta num devir existencial que depende do avanço (ou retrocesso) que os personagens vão tendo. O tempo das memórias, como a cuia, a garrafa e o relógio sobre a mesa na casa de Domênico, é a referência à terra russa que ficou para trás e agora resta somente a memória na teia do passado. A cena nos lembra uma pintura barroca, onde a

decadência do homem está na materialidade da sua casa, a ruína do homem é a ruína do tempo, é a própria diluição da subjetividade. A temporalização de Andrei durante o filme é uma lentidão que se processa em conjunto com a crise. O devir é dinamizado sob a lentidão e o filme inteiro é perspectivado neste tempo. Tal lentidão é expressa na negatividade que emana de Andrei, cuja decadência é uma errância permanente pela ausência, que ao fim esquece-se do objetivo provisório que Tarkovski abandona logo no início do filme.

A lenta temporalização dos personagens é o processo de morte destes mesmos personagens e assim o tempo é que organiza a morte das faces, ou das duplas faces, que Gorchakov e Domênico compartilham entre si, os seus duplos são postos à prova da morte. O esculpir do tempo é a preparação da morte individual, subjetividades que infinitamente são inscritas num mundo destituído de sentidos temporais que poderiam indicar alguma objetividade da vida, terrena ou transcendental, perecem pela ordem das coisas que nunca obedecem às vontades dos personagens. As ruínas que Tarkovski constrói em torno do quarto de Andrei ou da casa de Domênico são as representações mais profundas que o tempo esculpirá, gota à gota, no inconsciente dos personagens. O tempo aparece como o fim e o começo da humanidade. O melhor do homem é que em sua possibilidade de infinitude ele percebe-se finito, por isso a crise e daí o niilismo. Muito embora a possibilidade de um niilismo em Andrei, enquanto uma face da sua coragem negativa, é a chave para entendermos que a sua decadência não repousa sobre sua perda, sua nostalgia da terra natal, mas no aprendizado negativo, e forçado a se submeter frente a Eugenia e Domênico. Tal coragem negativa pela vida é a própria expressão de um niilismo enquanto negatividade que produz a vida sem ressentimento para uma potência estética de vida.

A questão que persegue incessantemente durante o filme é o tema da lembrança. Como se fosse um salto para imaginação, a narrativa de Tarkovski é o entremeio do real com o imaginado. Planos do real são saltos para o imaginário, e o que se imagina no real são vínculos estreitos entre aquilo que se percebe e aquilo que se toca. A luz em *Nostalgia* sempre nos oferece uma dimensão subjetiva, surge a partir de um plano interno do personagem, a câmera, que se esconde frequentemente nas sombras, revela o lugar para onde os personagens olham, sobretudo em Andrei. A fotografia não é a captação do real, mas o plano interno que a subjetividade da personagem sempre procura, acendendo, revelando ou escondendo o inconsciente de cada um. A nostalgia russa que acomete Andrei se alterna entre lembrança de um futuro não existente, algo irreal, com a imaginação de um presente extemporâneo ao próprio personagem, e disto, Andrei sofre durante

todo o filme. Como a morte de sua mulher, um possível suicídio seu ao voltar para a Rússia, a perda de um filho, o seu cachorro lambendo as suas mãos enquanto dorme na hospedagem na Itália que se vê inundada por água. Esta dimensão da nostalgia se mostra também como um reconhecimento das semelhanças entre os países que tanto Eugenia quanto Andrei traçam, seja para apontar um problema ou uma solução: “aqui é igual à Rússia.” (Nostalgia, 01:25:41), diz Andrei numa cena desolada.

Quando Andrei rompe com Eugenia e decide seguir sozinho em sua crise, ele acaba parando numas ruínas submersas por água, por onde perambula bêbado enquanto declama algum poema seu. De nulo e opaco, transforma-se em alguém que se expressa e consciente, mesmo que alternando entre um estado real e imaginado. Será na vodca russa que está bebendo, no pão e na poesia que se devorarão suas questões interiores. Ao ler um poema seu, incorporado por um narrador no filme, descobrimos que o seu livro de poemas se consome em fogo enquanto é lido, ao lado da bebida e dos pães. As miragens em preto e branco seguem-se como mais uma nostalgia, pretérita, de uma culpa pela sua família estar sem ele, triangulado pela história de Domênico ter mantido sua família presa por 7 anos. Andrei se revira nesta culpa empática por Domênico. As ruínas da nostalgia serão os templos que diluirão a subjetividade dos homens modernos. Tal questão moderna, modernamente moderna, é o fio que conduz à dimensão mais profunda do filme enquanto tema e conceito trabalhado por Tarkovski. Eis o poema narrado pelo próprio Andrei na emblemática cena das ruínas:

(...) a visão se turva. Minha força são dois dardos adamantinos ocultos. Confunde-se o que se ouve da casa paterna distante que se respira. Os músculos duros e os gânglios enfraquecem como um ruído de boi no pasto e, quando a longa noite cai, duas asas surgem atrás de mim. Na festa, a vela me consome. De madrugada, recolham minha cera derretida e nela leiam quem chora, e quem anda soberbo como dando a última porção de alegria, morrer levitando e, por sorte, acender-se postumamente, como uma palavra (Nostalgia, 01:24:40-01:29:35).

O processo de travessia de Andrei será representado por uma promessa a Domênico sobre ele atravessar a piscina, de ponta a ponta, mantendo a vela acesa a qualquer custo. A travessia do fogo é uma missão simbólica de aprendizado e, enquanto a vela se apaga, Andrei entende necessário voltar e completar todo o percurso com o fogo aceso. A travessia é uma espécie de redenção do desejo para com Eugenia, uma procissão de culpa ressentida pela família e um aprendizado sobre a sua crise de inspiração com a escrita da biografia que não acontece sobre o compositor russo. A procissão, enquanto esse processo de travessia, e no contexto

religioso de expiação e de resolução ou pagamento de alguma coisa, aparece como uma promessa que precisa se cumprir a qualquer custo. Na história da literatura, temos Sísifo enquanto um personagem preso infinitamente a uma tarefa muito dolorosa, e Andrei também se move na lógica do tempo infinito. Durante a travessia, a vela acaba se apagando e acendendo contingencialmente sem o controle do poeta. De forma cíclica e cansativa, o espectador se angustia juntamente com Andrei pelas inúmeras repetições de atravessar o vão da piscina com a vela acesa. No cinema brasileiro, o Zé Burro do *Pagador de Promessas* (1962) é o Sísifo tropical que passa dias querendo completar sua promessa ao tentar entrar numa igreja e ser acusado de “mexer com macumba”, prova do sincretismo brasileiro na contraposição do conservadorismo estrutural do Brasil e da sua Igreja.

E ainda, os personagens que precisam atravessar um rio, uma cidade, uma piscina ou uma montanha, na verdade, são construídos em uma estrutura mítica de repetição e provação de personagens que precisam atravessar para sofrerem, finalmente, mudanças internas. Tal é a solução para Andrei, mas não é uma solução culposa e cristã que Tarkovski lança mão para um personagem niilista como Andrei, quando, na verdade, o cineasta russo o posiciona no painel geral de ideias a respeito da história do protagonista ocidental, que agoniza no processo e talvez, caso seja burguesa a narrativa, o final possa ser redentor. Andrei é um personagem travado, impossibilitado, imobilizado e sem ação, como diz Sartre, e por isso sua crise já está instalada antes mesmo da sua chegada à Itália. A nostalgia de Andrei é um sintoma que aparece na Rússia e, na verdade, se sente na Itália, porque é lá que julga ser a possibilidade de mudança de ares, pois também não conseguia compreender completamente a vida de Pavel Sosnovsky a partir unicamente do solo russo. Quando finalmente as coisas parecem se encaminhar, mesmo que tais resoluções sejam negativas e marcadas pela ausência ou pelo delírio, Andrei compreende que as ruínas da sua memória são aquilo que o edifica e aquilo que o fará voltar à Rússia, portanto, dar uma volta em sua jornada. Uma jornada marcada pela negatividade, de uma coragem final, em resolver suas imobilidades provocadas por Domênico, traduzindo em ação, ainda que negativa, tendo por fim coragem de atravessar o rio da sua subjetividade fragmentada.

III. E a loucura como sacrifício político

Domênico vive um modo de vida político como forma de existência. Para além de representar um tipo de um velho solitário e abandonado por sua família, que os manteve por 7 anos presos em casa, pois temia o fim do mundo, Domênico é aquele personagem que se recusa a estar inscrito na ordem organizada da vida, mas

sim sob a ordem desordenada do cinismo. Sua família o abandona, partindo para Gênova e, desprotegido, Domênico cai num modo de vida suspenso e o seu cinismo se radicaliza. O cinismo aqui é entendido tal como os gregos compreenderam, cuja reabilitação Foucault faz em sua genealogia do prazer, nos permitindo entender a figura de Domênico tanto materialmente, visto sua casa quase tão abandonada como ele, quanto espiritualmente em seu sobrevoo ideal dos pensamentos sobre o mundo, o homem e seus hábitos mais destrutivos. Domênico, tido como louco, vive sozinho com seu cão em um galpão destelhado em ruínas, que chove por toda casa. A sua casa (*oikós*) só possui as armações dos cômodos, uma porta sem parede, um armário velho e úmido na cozinha e sua cama sob um plástico pendurado acima por cordas nas extremidades das paredes, protegendo da chuva, produzindo uma grande bolha prestes a estourar por cima da cama, símbolo do matrimônio em crise. Tal modo de vida de Domênico nos lembra muito Diógenes, o Cão, filósofo grego que fez da pobreza uma virtude enquanto modo de vida, sendo lido pelo próprio Foucault como o expoente de uma vida cínica em Atenas.

O personagem Domênico incomoda o protagonista Andrei, pois o primeiro, que vive quase em despojamento total dos bens materiais, lhe restando somente os símbolos que sobrevivem ainda em sua consciência, não são compreendidos por Andrei, que sofre de nostalgia. Domênico é um personagem cínico e não sofre de nostalgia, eis a diferença fundamental entre ambos. O seu cinismo será expresso não só em seu modo de vida desprezado, mas no modo revolucionário e altamente moderno. Domênico é uma espécie de síntese da crise que a Modernidade procurou abafar sob o triunfo do progresso científico-iluminista que no século XX foi desmontado em um lento processo de diluição bélica, que, por sua vez, catalisou na loucura o seu escoamento enquanto sintoma espiritual do ocidente. Neste contexto de loucura e revolução, temos na Alemanha do XVIII, o poeta alemão Friedrich Hölderlin, que após sua suposta loucura, foi também abandonado e depois trancafiado em uma torre onde passou os seus últimos 30 anos. Porém, diferentemente de Domênico, Hölderlin organizou e publicou sua obra. Domênico é incendiário, marginal e revolucionário, e uma vez rompido com as instituições da escrita, tal como Sócrates, fez do discurso ponta de lança das suas ações diretas que não passam por uma elaboração sistemática, mas vivida e corajosa.

Tal aspecto da loucura em Hölderlin foi entendido como um modo de “habitação do poético” pelo filósofo italiano Giorgio Agamben, que investe num movimento de recuperação, interpretação e estabelecimento da obra de Hölderlin, iniciado anteriormente no começo do século XX, que segue atualmente em franco trabalho. A loucura pertenceu historicamente ao discurso negativo e desvalidado, trancafiado e

isolado, tornando-se, ainda que inicialmente, um discurso cuja vontade de verdade iniciou-se por ser escutado pela psiquiatria e depois narrado e personificado na literatura. O louco, enquanto sujeito capaz de pretensão de verdade, somente no fim do século XIX e no desenrolar do século XX, que será objeto de escuta e validação, ainda que, limitado a mero objeto de análise. A afirmação de que os loucos estão mais próximo da verdade configura e mobiliza uma certa compreensão da crise dos sistemas lógicos e metafísicos de pensamento, cuja estruturação da grade epistêmica que se entende como conhecimento, conhecer, conhecedor e conhecido se desmoronou na aurora do século XX, alçado pelas vanguardas estéticas em todas as linguagens artísticas, sobretudo na poesia, literatura e pintura, e que junto ao advento da psicanálise avançou ao lado do pensamento materialista. No interior da loucura enquanto sintoma e discurso — e Foucault será o primeiro a buscar na genealogia da ética e da política ocidental as presenças e ausências destes sujeitos —, Domênico surge como um personagem que desconcerta e desarma os sistemas de convenção habituais. A radicalidade deste personagem reside em sua desterritorialização, pela sua falta de retorno ao lar, a sua nostalgia não está no passado como uma recordação, mas no futuro enquanto prenúncio, devir, por vir, do próprio espírito. A possibilidade de um futuro enquanto promessa vindoura é o que alimenta Domênico, e tal futuro não se estrutura no ideal enquanto realização de um real impossível e sua projeção, pelo contrário, o futuro de Domênico está na ação política direta e revolucionária, e isto fica ainda mais claro quando conectamos todo o personagem com a sua culminação ao fim do filme. Numa palavra: Domênico é um personagem de caráter parresíástico, ele possui a coragem de dizer a verdade ou “aquele que prefere enfrentar a morte a renunciar dizer a verdade” (Foucault, 2014, p. 63).

Domênico poderia, ainda que sugestivamente, nos lembrar — devido à sua força intempestiva — a figura de Sócrates. No curso sobre *A Coragem da Verdade*, Foucault analisará os modos de dizer a verdade ao longo do ocidente, identificando que houve uma *parresía* política que se transformou numa *parresía* ética. Será o personagem de Sócrates o expoente deste modo ético, embora o sentido político da *parresía* surgisse num contexto em que democracia e liberdade em Atenas alicerçavam este fazer-ser da *parresía* política. A liberdade de todos tomar a palavra é um perigo político e por isso a Democracia ateniense e de outras *pólis* sempre representou tal perigo para aqueles que desejavam conservar nas forças políticas da cidade os instrumentos de controle do poder. A liberdade não prende o povo no ditame do vale-tudo, ao contrário do sofismo conservador. Por isso, a dura lei de Roma servirá de contraponto simbólico, como o lugar que Tarkovski escolheu para

Domênico discursar os motivos nobres que o levaram a se opor à vontade de todos — quer dizer, suicidar-se como redenção da decadência. Parece-nos interessante incorporar tal discurso de Domênico, vamos conferir tal discurso, aqui reproduzido na íntegra, para acessar integralmente a dimensão parresiástica de Domênico:

qual ancestral fala através de mim? Eu não posso viver ao mesmo tempo com a minha cabeça e o meu corpo. Por isso, não consigo ser uma só pessoa. Sou capaz de sentir infinitas coisas ao mesmo tempo. O grande mal de nosso tempo é não haver mais grandes mestres. A estrada de nosso coração está coberta de sombras. Devemos ouvir as vozes que parecem inúteis e que no cérebro, cheio de coisas aprendidas na escola, no asfalto e, na prática, assistencial, com o zumbido dos insetos que entram em minha orelha. Precisamos encher os olhos e as orelhas daquelas coisas que existem no início de um grande sonho. Todos devem gritar que construiremos uma pirâmide, não importa se não a construímos. O que importa é alimentar os desejos, temos que tirar a alma de todas as partes, como se fosse um lençol que cobre o infinito. Para o mundo ir em frente, devemos dar as mãos, misturar os assim chamados sãos com o que são chamados doentes. E vocês sãos, o que significa a sua saúde? Todos os olhos do mundo veem o precipício em que estamos caindo. A liberdade é inútil se não tem coragem de olhar com os olhos da cara e de comer conosco, e de beber conosco e de dormir conosco. Os assim chamados sãos foram os que conduziram o mundo para a catástrofe. Homem, escute! Em você, água, fogo e depois cinzas. E os ossos dentro das cinzas. Os ossos e as cinzas. Onde estão, quando não estão na realidade e nem na minha imaginação? Faço um novo pacto com o mundo. Que haja sol à noite e que neve em agosto. As coisas grandes acabam, só as coisas pequenas ficarão. A sociedade deve se unir novamente e não continuar fragmentada. Vamos observar a natureza, pois a vida é simples, devemos voltar ao começo, ao ponto de pegarem o caminho errado. Devemos voltar às bases principais da vida sem sujar a água. Que raio de mundo é esse, se um louco lhes diz que devem envergonhar-me? Música agora (*Nostalgia*, 1983, 01:43:16-01:50:36).

Após os acontecimentos e conflitos entre Domênico, Andrei e Eugenia na cidade em que se encontravam, Domênico acaba partindo para Roma para finalmente efetuar seu último trunfo, pois vivia no vazio completo e sem perspectiva de um sentido que orientasse suas práticas. Pelo contrário, vivia sob um regime nadificante, uma vez abandonado pela família, pedalava bicicletas paradas, passeava com seu cachorro e era encarado como o louco da cidade. Em Roma, Domênico fará uma performance verdadeira, política e militante, pois reunirá em praça pública os sujeitos que historicamente viveram à parte da convivência pública, seja dos discursos, ou seja, da participação direta: os loucos. No centro de Roma, loucos se reúnem em praça pública para uma grande performance política, de um revolucionário que pretende, em seu último discurso, cantar e dizer os problemas fundamentais do humano, irremediáveis segundo suas estruturas vigentes. Após um espetáculo de oratória, Domênico pede a música estrategicamente preparada e,

quando ela começa a tocar, Domênico inicia a sua performance política: em cima de andaimes acoplados a uma estátua romana, derrama gasolina por todo o seu corpo e ateia fogo em si. O fogo é o símbolo da libertação revolucionária dos costumes sociais conservadores. A radicalidade de Domênico consta no plano da ação que incide uma transformação direta do mundo, apático e em crise.

Tal como Diógenes, tivemos Peregrino Proteu, o azarado personagem de Luciano de Samosata (125–181), figura do neoplatonismo romano, que unia religiosidade, misticismo e radicalismo anárquico típico dos cínicos, se ateou em fogo também em pleno jogos olímpicos depois de uma grande frustração e perseguição. O desprezo pela materialidade da vida, o fogo, como que faz evaporar no ar todos os valores terrenos, o pó e as cinzas, devem, segundo tal modo de vida cínico, ser o que resta da precária humanidade. A ação de Domênico não é somente no plano teórico e das ideias, na verdade, toda a sua reflexão vem após a sua ação. Ao definir ambos os tipos de *parresía*, a política e a ética, Foucault insiste que Sócrates tenha escolhido a segunda, pois ele mesmo, pois teria se recusado a ir à tribuna pública e por isso preferia a morte. Peregrino representaria, portanto, a *parresía* política. Domênico é a fusão de ambos os tipos de *parresía*: tem a disposição ética de dizer a verdade a custo de sua vida, por isso acaba ateando fogo em si, bem como vai à praça pública, intervindo na ordem política da cidade. As semelhanças não são meras semelhanças entre Sócrates e Peregrino: “o excelente Peregrinus — pois ele ainda usava esse nome — era chamado por eles de ‘o novo Sócrates’” quando comparados ao nosso Domênico. Ainda segundo Foucault, a terceira forma deste tipo de vida é militantismo existencial, cujo testemunho pela vida rompe diretamente com as convenções e valores da sociedade. Domênico, em seu último ato em praça pública, dirá: “o que importa é alimentar os desejos” (*Nostalgia*, 1984, 01:43:58).

Conclusão

Tarkovski não tem nenhuma intenção temática em dissolver os duplos. Tal limite sobre a vida encontra no duplo como uma convergência humana do problema: não há conciliação, pelo contrário, a última cena é icônica quando Domênico ateia-se fogo e não sabemos o fim de Andrei. Na verdade, se ampliarmos a visão sobre os dois personagens, Andrei e Domênico, veremos que um é o *duplo* do outro. A tese do duplo aparece em Dostoiévski como a dimensão humana de si mesma enquanto defeito ou falta, quando um homem descobre o seu duplo e este lhe ameaça roubar-lhe sua identidade. O que nunca saberemos é se realmente existe tal homem duplicado e se ainda o caso deste duplo ser resultado de seu

narcisismo, abalando por completo seu estado psicológico. O duplo nada mais é que a sua versão piorada ou melhorada, isto é, é aquele sujeito que você mais detesta ou admira, que consegue realizar ou não as suas maiores vontades na vida. O duplo é supressão de uma vida realizada em troca de uma crise permanente que o homem foi lançado. Ao fim do filme, Andrei perambula pela cidade e, ao encontrar diversos espelhos, vê-se refletido por Domênico, sendo possível ver uma das partes que o mundo onírico de Gorchakov, tema frequente durante o filme, produz a confusão nostálgica sentida pelo poeta.

Na ausência de saída, o filme inicia uma intensa radicalização da vida simbolizada pelo elemento do fogo. Ambos os personagens fecharão o intenso arco levantado pelo filme.

Por Domênico, durante um fervor em um discurso político-filosófico em praça pública no centro de Roma, ateia fogo em si, simbolizando a morte cultural da Europa, acenando a possibilidade de uma nova ordem presente no seu discurso de “um retorno às origens sem sujar as águas”. Domênico, que já estava em volta da questão da loucura, deste confronto, que foi posto pela ciência que tal doença seria um distúrbio frente a normalidade da consciência, questiona este estatuto da loucura, argumentando que as atrocidades da humanidade foram elaboradas pelos normais, que, na verdade, a loucura seria uma espécie de normalidade dilatada, como diz Andrei quando conhece Domênico: “os loucos (...) estão mais perto da verdade” (*Nostalgia*, 1984, 00:40:13). A irrupção de Domênico com vistas a escandalizar a verdade política, sacrificando a sua existência em nome da verdade, não como um ato messiânico, mas como uma radicalização da sua vida enquanto obra: o suicídio.

O desafio que Andrei irá atravessar vai ser simbolicamente representado por uma vela que Domênico o confia: “É necessário atravessar a água com a vela acesa” (*Nostalgia*, 1984, 00:57:31). Atravessando a piscina termal do vilarejo, de ponta a ponta, com um pedaço de vela aceso sem apagar, ao tentar por três vezes, a vela apaga sempre quando está chegando perto, porém, em cada tentativa, ele fica mais longe. O fogo depende da intenção do homem, em Andrei é claudicante e em Domênico é anárquico, afirmativo. O duplo fogo que o filme fecha é a esperança de que o homem não se paralise diante do mundo. O processo de anti-formação de ambos se assemelha, mas se distanciam na medida das suas diferenças. O que é importante para Tarkovski é a travessia que transformou ambos e a vida que se processou, ainda que para o fim. A arte dará a Andrei e a Domênico, como aqueles que atravessaram os limites da vida humana, a transformação das instabilidades em ação no mundo, para poderem viver artisticamente uma vida cínica.

Referências Bibliográficas

FOUCAULT, M. *A Coragem da Verdade*. Curso no Collège de France (1983–1984). São Paulo: Martins Fontes, 2014.

NOSTALGIA. Direção: Andrei Tarkovski. 1983. 121min.

MARTON, Scarlet. Foucault, leitor de Nietzsche. Em: *Extravagâncias: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche*. São Paulo: GEN/Discurso Editorial/Editora UNIJUÍ, 2001. (Coleção Sendas & Veredas)

SAMOSATA, Luciano. *The Passing of Peregrinus*. Tradução e notas por A. M. Harmon. Cambridge: Harvard University Press, 1936.