

A QUEBRA COM A PREVISIBILIDADE E O TRADICIONALISMO: UM BREVE OLHAR SOBRE “SOLARIS”

Lara Thaíse Arruda Borges
Midian Angélica Monteiro Garcia
Moisés Oliveira

RESUMO

O presente artigo busca discutir a obra-prima de Andrei Tarkovski, *Solaris*, através de um olhar cinematográfico e filosófico, abordando a visão do filósofo pós-modernista, Gilles Deleuze, em relação ao cinema como arte e instrumento independente de formação de pensamento. A argumentação tem como objetivo principal analisar, em termos deleuzianos, a perspectiva estética e narrativa do diretor em questão ligado aos padrões tradicionais do cinema comercial ocidental. O conteúdo atenua a importância e a potencialização do pensador-artista por trás de uma das maiores obras de ficção científica ao redor do mundo.

Palavras-chave: Cinema, rizoma, devir, pensamento, arte, filosofia.

ABSTRACT

This document inquires discuss Andrei Tarkovski's masterpiece, *Solaris*, through a cinematographic and philosophical look, approaching the postmodernist perspective of Gilles Deleuze about cinema as a type of art and an independent instrument of thought formation. The argumentation aims to analyze, in deleuzian terms, the aesthetic and narrative perspective of the current director linked to the traditional standards of the western commercial cinema. The content attenuates the importance and empowerment of the thinker-artist behind one of the greatest works of science fiction around the world.

Keywords: Cinema, rhizome, to become, thought, art, philosophy.

1. INTRODUÇÃO AO CINEMA DE TARKOVSKI E À IDEIA DE RIZOMA

O Cinema Soviético tem, como um de seus maiores representantes, o cineasta Andrei Tarkovski, responsável por dirigir inúmeros filmes como *Stalker*, *O Espelho*, *A Infância de Ivan* e, uma de suas mais importantes obras que será discutida ao longo do artigo: *Solaris*.

Por ter sido produzido, filmado e lançado ainda na época da Guerra Fria, *Solaris* é considerado uma das grandes armas políticas da chamada “Corrida Espacial” – chegando a ser considerado como um filme adverso ao famoso *2001- Uma Odisseia no Espaço*, de Stanley Kubrick.

É um filme que não se compromete em vender, e sim em entregar uma carga de reflexão que viria a pesar na consciência de seu público. Pode-se dizer que é um filme espesso, com camadas grossas que vão sendo dissolvidas pouco a pouco para aqueles que buscam o entendimento analítico através da filosofia.

Há em Tarkovski uma quebra cronológica que se dissipa da estrutura da narrativa linear cinematográfica; É uma espécie de conexão entre fios que se coligam para formular algo muito maior. A isso, Gilles Deleuze e Félix Guattari dava o nome de *rizoma*, que é uma epistemologia tão complexa que passaria despercebida por mentes avulsas. Assim, Deleuze afirma que, parte desse pensamento rizomático seria a construção fora da ordem esperada, gerando um produto que, à primeira vista, parece desconectar-se do resto de sua demanda, mas representa uma formulação de ideias à parte do sistema de organização.

Na introdução de sua obra *Mil Platôs*, Deleuze tenta associar o pensamento rizomático ao funcionamento do sistema nervoso, visualizando um campo de ideias como um neurotransmissor:

A descontinuidade das células, o papel dos axônios, o funcionamento das sinapses, a existência de microfendas sinápticas, o salto de cada mensagem por cima destas fendas fazem do cérebro uma multiplicidade que, no seu plano de consistência ou em sua articulação, banha todo um sistema probabilístico incerto [...] (DELEUZE, 1980, p. 24).

Dessa forma, atribuímos a Tarkovski uma organização, ainda que inconsciente, dessa forma epistemológica deleuziana. Além disso, o diretor, diferentemente de Kubrick em sua aclamada ficção científica, não se prende ao conceito de uma extensão futurística do espaço-tempo, e sim da realidade crua para demonstrar o conflito interno humano em sua faceta mais fidedigna.

2. A PERSPECTIVA DE TEMPO X MONTAGEM

Enquanto em *2001 – Uma Odisseia no Espaço*, o público é retido pela coloração e um visual quase hipnótico, Tarkovski brinca com a quase mortificação da atmosfera. Sua película é composta de cores frias, mortas, é quase como se ausentasse um colorista para dar vida ao filme – mas essa é uma das coisas que o torna tão interessante. A cromatização de cores não é feita para aconchegar quem o assiste. A atmosfera da obra, em relação ao filme de Kubrick, é completamente opaca e sem vida. A ficção científica se estabelece de forma ainda mais realística e crível quando não se faz necessário o uso de figurinos “espaciais” para causar uma sensação de futuro em seu espectador. Tudo está acontecendo aqui e agora – ou, naquele momento em que os personagens estão vivendo – e os questionamentos são palpáveis e humanos.

Os primeiros minutos de *Solaris* são tão codificados quanto todo o resto de seu primeiro ato. O espectador é apresentado a ideia do planeta Solaris de forma dicotômica. Tem-se então, duas narrativas acontecendo ao mesmo tempo, onde começaria esse desenvolver paralelo que traria tão bem a ideia de rizoma e matrizes distintas que estão conectadas por uma origem central.

O relato de um dos exploradores que acaba de voltar do planeta que está sendo investigado é retido pelo diretor com uma experiência em preto e branco, o que atenua os traumas sofridos pela personagem ao longo de sua viagem ao espaço.

Deleuze costumava afirmar que uma obra não deve possuir forma e sim representação. É trabalho do cinema criar uma representação para uma determinada sensação. Um bom exemplo disso é a materialização da depressão melancólica no filme *Melancholia* de Lars Von Trier, na personagem Justine, interpretada por Kirsten Dunst, que vai se demonstrando cada vez mais mórbida e incapacitada pela doença. Tarkovski é prudente em usar elementos da natureza para arcar com questões que estão coligadas com o pensamento subjetivo. O oceano

e a órbita de *Solaris* são os maiores mistérios em relação ao planeta e, representam as memórias e reconstruções das personagens em questão.

É de lá que as pessoas que “morreram” voltam das mais diversas formas com as mais variadas modificações possíveis, mas nunca uma consistência total do que costumavam ser.

3. CRISTAIS DO TEMPO, A CONCEPÇÃO DE TEMPO PARA BERGSON E DELEUZE E A IMPORTÂNCIA DA MONTAGEM

O conceito original de “cristais do tempo” associa-se firmemente ao contexto não cronológico de *Solaris*, por se tratar de uma coexistência risomática entre mais de uma temporalidade de cena. O passado é uma imagem latente, enquanto o presente é a imagem real que ainda é afetada por aquilo que é longínquo.

No filme, Kelvin se depara constantemente com figuras de seu passado que continuam retornando de maneiras vorazes contra tudo aquilo que acreditava ser verdade absoluta até então; Além do laque temporal que, desde os dez primeiros minutos de filme, por intercalar duas cenas que se passam em momentos totalmente distintos, torna-se primordial em questão de montagem para que haja o efeito dos “cristais do tempo” na conceituação deleuziana.

A abordagem de Bergson em relação ao espaço-tempo é dividida entre tempo-puro e o tempo cronológico – sendo o cronológico aquele que é linear, que é cronometrado. Assim, o questionamento de Bergson é dado em nuance ao condizer individual da temporariedade e ao conjunto de fatores que torna o tempo uma idealização de espaço.

Seria a simples “passagem” do tempo, em sua positividade e sua continuidade, suficiente para dar conta de nossa experiência do próprio tempo na sua diversidade, quer seja sob os três aspectos originários do presente, do passado e do futuro, quer sob a forma do tempo “do mundo”, do movimento ou ainda da história? Esta é realmente a última questão a ser colocada: ela implica, para uma tal filosofia, reunir o que ela inicialmente separou, caso queira dar conta do “misto” que parece constituir a experiência “humana” do tempo. Mais que isso, a descoberta da duração e a crítica do espaço, para serem propriamente filosóficas, não podem ser exteriores, e devem se inscrever na relação de cada consciência singular consigo mesma.

(WORMS, Frederic, estudante da universidade de Lille III, em seu artigo *A Concepção Bergsoniana de Tempo*).

A criação de uma atmosfera onde o tempo passa de acordo com cada indivíduo, isto é, o tempo para Kelvin no planeta Solaris se distingue de um tempo “físico” em questão de cronometragem humana e começa a se passar apenas em sua percepção e instinto de vivência cotidiana a partir do momento em que se acostuma ao ambiente planetário, com as diferenças de acontecimentos e as realizações falsárias que, para Bergson, diferentemente de Nietzsche, seriam, na verdade, as chamadas de “probabilidades”.

4. MATERIALIDADE DO FALSO NA ARTE E O DEVIR SOLARÍSTICO

Ao interceder Nietzsche, Deleuze traz uma importante discussão sobre a potencialização do falso para dentro de uma globalização artística, especialmente na configuração cinematográfica. Em seu livro *Imagem-Tempo*, Deleuze discute sobre a “teoria dos falsários” nietzschiana sob um novo olhar. Utilizando como base um dos escritos de Friedrich Nietzsche, pode-se ampliar a ideia do que seria essa potência do falso na arte, para Gilles Deleuze:

[...] ali se reconhece o homem de Estado, o homem religioso, o homem de moralidade, o homem da ciência... A cada um corresponde uma potência do falso; são também inseparáveis uns dos outros. E o próprio homem verídico era a primeira potência do falso, que se desenvolve através dos outros. O artista por sua vez é um falsário, mas a potência última do falso, pois quer a metamorfose em vez de tomar uma forma (forma de Verdade, do Bem, etc). A vontade como vontade de potência tem portanto dois graus extremos, dois estados polares da vida, por um lado o querer- tomar ou querer-dominar, por outro o querer idêntico ao devir e à metamorfose, "a virtude que dá". (NIETZSCHE, *Assim Falou Zaratrusta*, 1883).

De tal forma, em *Solaris*, é reconhecida a personagem de Hari, a falecida esposa do protagonista Kelvin, que volta à vida de diferentes maneiras. É quase acreditável que Hari não é a verdadeira esposa do homem, mas o que pode-se interpretar através de uma literatura

deleuziana seria que, todos os retornos de Hari, na verdade, seriam o que Deleuze chamaria de potência do falso na arte.

Ainda que a estrutura física da esposa de Kelvin seja perfeitamente similar a sua falecida mulher, já não é mais aquela pessoa com quem costumava viver ou a esposa que conhecia; É um simulacro.

Hari não é apenas “restos”. Ela é uma imagem que, apesar de não ter ocorrido de fato, a verídica, é uma potente materialização enquanto experiência do falso. Representa a possibilidade. Mediando a teoria de Deleuze com as possibilidades pela visão de Bergson, pode-se dizer que Hari é o que aquela mulher poderia ter sido caso houvesse um caminho diferente, ou seja, uma possibilidade falsa que não deixa de ser, ainda que fantasiosamente, concebível. As diversas façanhas que poderiam ter sido criadas através da continuidade da personagem no relacionamento, até mesmo na vida. Hari não é irreal, ela é apenas uma “continuidade” de quem costumava ser. Isso remete, novamente, ao caso da estranha órbita doplaneta.

Essa “brincadeira” pode se encaixar com a ideia de multiverso, do espelho humanoide e das diversas versões que existem de cada pessoa perdidas em outros planetas ou galáxias, uma bela simbologia para a recorrente questão humana de autoconhecimento e da indignação com a falta de respostas sobre como o universo atua sobre o indivíduo.

A órbita de Solaris, assim como seu oceano, é a famosa representação do *devir*, ou seja, o tornar-se através da força de ação ou da potencialização de um encontro entre organismos.

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de devir, e através das quais devimos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo (DELEUZE e GUATTARI, *Mil Platôs*, p.67, 1980).

Além disso, para reforçar a ideia do que seria essa força que transformaria o devir, Deleuze e Guattari, ainda em *Mil Platôs*, desenvolvem a seguinte afirmação: “Que o devir funcione sempre a dois, que aquilo que se devém devesse tanto quanto aquele que devém, é isso que faz um bloco, essencialmente móvel, jamais em equilíbrio” (DELEUZE e GUATTARI, p. 112, 1980).

É possível afirmar, de tal forma, que o encontro entre as personagens de Kelvin e Hari seria uma força de ação que potencializaria uma mudança na vida de ambos. A constante percepção de

diferença que o protagonista retém sobre sua esposa, transforma a maneira como ele vê não somente a ela, mas também a sua relação. Começa-se então uma série de questões sobre a existência do homem e a vida imediatista, além do valor desses encontros humanos. Aprofundando a discussão, pode-se perceber o efeito da potencialização ou o enfraquecimento de um corpo através de um encontro. Para Deleuze, esses encontros podem ser maus encontros – o que seria um sentimento que opõe-se a tudo aquilo que cresce, que aumenta a força de ação, fragilizando o organismo e tornando-o desestruturado e com a sensação de impotência.

5. O EFEITO DE ROSTIDADE

Um traço de rosticidade é um primeiro plano completo tanto quanto um rosto inteiro. É apenas um outro pólo do rosto, e um traço exprime tanta intensidade quanto um rosto inteiro exprime qualidade. De modo que não cabe distinguir os primeiros planos dos primeiríssimos planos, ou dos inserts,* que só mostrariam uma parte do rosto. (DELEUZE, *A Imagem em Movimento*, p. 113, 1983).

O filme utiliza muito o *Primeiro Plano* (PP) para intensificar o *efeito de rostidade*, isto é, aumentar a captura de frequências e das expressões faciais de seus personagens, isso os traz a vida de maneira muito próxima ao espectador, torna o sentimento e características de suas personas cada vez mais intensas e familiares.

Deleuze declara o efeito de rostidade como “imagem-afecção” em um dos capítulos de seu livro *Cinema: A Imagem em Movimento*.

Em pintura, as técnicas do retrato habituaram-nos a esses dois pólos do rosto. Ora o pintor apreende o rosto como um contorno, numa linha envolvente que traça o nariz, a boca, a borda das pálpebras e até a barba e a touca — é uma superfície de rostificação. Ora, ao contrário, ele opera por traços dispersos tomados na massa, linhas fragmentárias e quebradas que indicam aqui o estremecimento dos lábios, ali o brilho de um olhar, e que comportam uma matéria mais ou menos rebelde ao contorno — são traços de rosticidade. (DELEUZE, p. 106, 1980)

Dessa forma, destaca-se a importância da necessidade de efetuação desses planos de forma diferente de uma simples filmagem ou uma simples câmera; trata-se de uma fina camada que se torna quase transparente na relação entre obra e público. Dá às suas personagens caracterizações humanas e palpáveis, ressalta a significância da face e dos moldes do rosto como um espelho para a dor.

6. O PENSAMENTO DEMOLIDOR

Friedrich Nietzsche elabora em sua filosofia o que é popularmente conhecido como “pensamento demolidor”. Ao explicar a relação humana com ideologias morais, religiosas, científicas – e até mesmo, filosóficas, Nietzsche esclarece a maneira como essas influenciam diretamente no comportamento humano. Para ele, todas essas coisas, são utilizadas para oprimir e tentar reduzir o pensamento individual humano, ou, filosoficamente falando, é um despoticizador da força de ação que seria a busca pelo conhecimento, a curiosidade.

Os diálogos de *Solaris* se apresentam extremamente existencialistas, discutindo o sentido da vida e ideia de morte como causa da infelicidade humana e da incapacidade de alcançar a satisfação plena. Há também um incrível debate entrelinhas sobre a necessidade humana de convívio e contato com o ambiente e outros seres ao seu redor. Vagarosamente, o espectador é apresentado ao isolamento como um dos motivos que levam os indivíduos a beirarem a loucura, mostrando como a personalidade é construída não apenas interiormente, mas também através das relações interpessoais e do ambiente em que se vive.

A proposta de que, existem outras possibilidades além das crenças e dos fatores naturais que, explicados de maneira religiosa ou científica, nos restringiriam – pela visão do pensador –, torna a essência do filme demolidora pela quebra com o tradicionalismo.

7. A CENA FINAL E O EFEITO DE SIGNIFICAÇÃO

Depois de diversos infortúnios que aparecem para Kelvin em *Solaris*, o filme se conclui com o desejo do protagonista de retornar à Terra. Apesar de tudo, a cena final esclarece que esse desejo é, na verdade, apenas uma idealização. Kelvin jamais voltou a terra e continuou preso ao planeta *Solaris*, com todas as memórias de seu passado.

Talvez seja aterrorizante pensar em se prender com os fantasmas de momentos de trauma, porém, Tarkovski trabalha de maneira excepcional essa dinâmica entre falsificação, devir e o que denomina-se *efeito de significação*.

Ao chegar em casa ao final do filme, Kelvin se depara com a figura de seu pai. O ambiente é invertido; a chuva está apenas dentro da casa, que é onde a personagem visualiza a figura parental que sempre o negligenciou. Dessa maneira, quando Kelvin é recebido pelo pai, há um acolhimento que só seria possível por uma *possibilidade* – como o exemplo descrito por Bergson – de seu pai; em outro planeta, ou seja, em *Solaris*.

Assim, a chuva, por estar revertida, é um elemento de *mise-en-scene* fundamental para comprovar o que o espectador imagina: Kelvin jamais deixou *Solaris*. Além de toda a montagem de

elementos cinematográficos, a trilha sonora atua de maneira impecável para construir uma atmosfera catastrófica.

A música começa de maneira tranquilizadora e vai se expandindo a partir das realizações de Kelvin sobre a quebra de seu fascínio pelo retorno. Torna-se um som desesperador, claustrofóbico, que traz pânico, ainda que a imagem seja acolhedora. Deixa de ser música e passa então a ser ruído. O cenário se afasta de maneira significativa, tornando esse um efeito de significação de cena.

- **CONCLUSÃO**

Solaris, é uma obra clássica que possui um grupo de fãs devotos por toda a sua significância para o cinema como um instrumento de formação da filosofia. Deleuze citava os pensadores-artistas como aqueles que utilizavam sua arte para produzir o pensamento, e não aqueles que veiculavam pensamentos já prontos através da arte.

É aqui, então, que Andrei Tarkovski se encaixa como um dos grandes pensadores do cinema do século XX. O diretor assina seu filme com toda a delicadeza franca e crua de uma realidade humanística completamente familiar. Cria seu próprio planeta para significar o mundo individual de cada um, representando isso, especialmente em sua personagem principal e as coisas que a cercam.

Uma película que parte do político para uma obra fantástica de pura filosofia, um cuidado estético e narrativo impecável quanto à formação do caráter de seu enredo e a proposta existencial e circunstancial que apresenta. Tarkovski apresenta em *Solaris* um filme-base para o pensamento demolidor dentro do cinema uma atmosfera existencialista e que, ainda que não demonstre uma quebra clara com a quarta parede, provoca interlocução com quem o assiste.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix.; **Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia**, vol. 3.

Rio de Janeiro. Ed. 34, 1996.

BERGSON, H. **Oeuvres**. Paris: PUF. Ed. du Centenaire, 1959.

WORMS, Frederic. **A concepção Bergsoniana de Tempo**. França, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Cinema: A Imagem em Movimento**. Rio de Janeiro. Ed. Brasiliense, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo. Ed. Martin Claret, 2012.

HAAS VOLKMAN, Guilherme. **INTERSTÍCIOS NO CINEMA E NA TV: DIFERENÇAS NO DEVER DO PENSAMENTO A PARTIR DE GILLES DELEUZE**. México. Revista Razon y Palabra, 2010.