

A Dimensão Dialógica do Exílio em Nostalgia de Andrei Tarkovsky

Rui Manuel Brás

Centro de Estudos de
Comunicação e Cultura |
Universidade Católica
Portuguesa

Abstract | The condition of exile implies the violent detachment from the origins, a rupture which can be lived in a more or less dramatic way. Forced to leave the fatherland, permanently confronted by instability and the unknown, the exile rethinks the meaning of his/her existence, gives it another direction in order to find some stability that sometimes can only be found in a deeper relationship with what he already knows, namely, his cultural identity. This strengthening of the identity is made in a complex framing where the exile is confronted with the *other* who hosts him, in a dialogic and contradictory relationship. Taking some sequences of *Nostalgia* as examples, this article analyzes how Andrei Tarkovsky's opposition to Western values and the deepening of the links with the cultural origins and of the sense of identity were expressed in his exile films.

Key-words | *Exile, Cultural Identity, Memory, Film, Tarkovsky, Nostalgia*

A condição de exílio é sempre marcada pelo conflito, desde logo porque na sua origem está uma imposição exterior ou uma decisão pessoal provocadas por situações de tensão para as quais não se consegue encontrar outra saída. O exílio é, muitas vezes, a antecipação da proscricção anunciada ou pressentida, adquirindo nesta vertente um carácter de aparente voluntariedade. Na verdade, o exílio voluntário é meramente aparente, dado que o sujeito, de uma forma ou de outra, se vê obrigado a essa decisão extrema pela pressão dos poderes estabelecidos. Ao optar por exilar-se, o sujeito afirma

o controle que ainda pretende ter sobre o seu destino, erguendo a sua individualidade autónoma perante a força do Estado. Neste caso, o exílio pode também ser entendido como expatriação, no sentido de autoafastamento da cultura natal que lhe é dado por Bharati Mukherjee (Mukherjee, 1999: 71). Os dois conceitos, podendo confundir-se, correspondem, porém, a graus diferentes de separação em relação à pátria: se o expatriado consegue manter um certo afastamento “olímpico”, já o exilado se mantém mais preso às origens, apesar de, ou precisamente porque ali se encontra a causa do seu exílio (Mukherjee: 1999: 73).

Seja motivada por imposição, aparentemente voluntária ou metafórica, a condição de exílio pressupõe a separação violenta em relação às origens com inevitável perda e ausência de algo, conduzindo a uma rutura que é vivida de forma mais ou menos dramática consoante as condições sob as quais tem lugar. O trauma¹ que daí deriva pode ser predominantemente estrutural ou histórico, sem que necessariamente se excluam, conforme sublinha Dominick LaCapra em *Escrevendo História, Escrevendo o Trauma*. O primeiro relaciona-se com a ausência de algo numa perspetiva trans-histórica, enquanto o segundo se refere à perda num nível histórico e como consequência de acontecimentos particulares. Porém, as relações entre ausência e perda, e entre trauma estrutural e trauma histórico, devem ser exploradas, tanto mais que as perdas podem implicar ausências, mas não necessariamente o contrário. No caso do exilado, a separação física da pátria pode pressupor tanto a ausência, como a sensação de perda. Se bem que motivada por um acontecimento (ordem de expulsão ou a decisão voluntária), o que configura um trauma histórico, a ausência da pátria pode ter um cariz trans-histórico por remeter para outras experiências semelhantes no tempo e, neste caso, originar um trauma estrutural, como será o caso dos exilados russos, em particular os que fazem parte da *intelligentsia*, cuja experiência de exílio se replica em diversas gerações e em contextos vários (LaCapra, 2001: 77, 84). Seja qual for o caso, o trauma que deriva da separação da pátria representa um choque que, numa leitura freudiana, logra quebrar as defesas que o sujeito tem para se proteger dos estímulos externos. No seu estudo de 1920, “Para além do princípio do prazer”, Freud explica como a perturbação provocada pelo trauma faz com que o princípio do prazer seja posto fora de ação e que o organismo tente utilizar todos os meios de defesa que

¹ O trauma pode ser considerado como “qualquer experiência que provoque efeitos perturbadores”, conforme Freud e Breuer definem em “Estudos sobre a Histeria” (1895). O trauma poderá, então, ser entendido como uma experiência disruptiva que desarticula o ser, põe fora de ação o princípio do prazer, e cujos efeitos podem ser mais ou menos tardios. Implica uma dissociação do afeto e da representação, o que faz com que se sinta de forma desorientada o que não se consegue representar, e se represente de forma entorpecida o que não se consegue sentir (LaCapra, 2001: 42).

conseguir (Freud, 1920: 33-34). Essas medidas defensivas levam a que o exilado reforce a necessidade de afirmação da identidade no ambiente onde encontrou asilo que, para todos os efeitos, não deixa de ser uma terra estranha. Sendo todos nós criaturas de cultura, ao sermos forçados a sair da matriz originária corremos o risco da desorientação, do desequilíbrio, da perda traumática das origens (Hoffman, 1999: 49-50). O exilado sofre com o seu afastamento da pátria, com a perda da casa e de um certo contacto com a língua em que foi criado (Said, 1999: 93), o que justifica o comportamento de alguns exilados que, na terra de acolhimento, procuram apenas ou predominantemente o convívio de compatriotas como forma de sentir alguma segurança identitária. O esforço para manter a identidade é a resposta aos efeitos do desenraizamento inerente à condição de exílio, a qual implica sempre uma deslocação, um afastamento físico do lugar onde se vivia e, normalmente, também das pessoas com quem se convivia. O exílio força o sujeito a uma ou mais viagens, à inserção (que não necessariamente à integração) em novas sociedades, novas culturas, que aprofundam mais o sentido de ser desenraizado e a crise de valores que marcam a vida do exilado. Confrontado permanentemente com a instabilidade e com o desconhecido, o exilado procura os seus contrários, isto é, repensa o sentido da sua existência, procura reorientá-la a fim de encontrar alguma estabilidade que, por vezes, só existe no aprofundamento da relação com aquilo que conhece, ou seja, a sua identidade cultural.

O caso do realizador russo Andrei Tarkovsky é um exemplo desta forte ligação à terra ancestral como resposta ao trauma do exílio, a qual teve expressão nas entrevistas que deu, nas páginas do seu diário ou do livro *Esculpindo o Tempo*, e principalmente nos dois filmes que realizou no exílio, *Nostalgia* (1983) e *O Sacrifício* (1986). Forçado a exilar-se na sequência dos obstáculos que as autoridades soviéticas colocavam ao seu trabalho, Tarkovsky sempre afirmou a sua forte ligação com a Rússia enquanto terra onde se encontravam as suas raízes culturais, nunca se deixando seduzir pelas condições que lhe foram garantidas no Ocidente.² Pelo contrário, o exílio fê-lo

² Uma sequência de incidentes fez com que desde o final de 1979 as relações entre as autoridades soviéticas e Tarkovsky ficassem cada vez mais tensas: de entre os cinco filmes que Tarkovsky já havia realizado, apenas *A Infância de Ivan* foi selecionado para a Exposição sobre os sessenta anos de filme soviético, apesar de tudo o seu filme menos polémico para o poder instituído (Tarkovsky, 1994, 207); em dezembro do mesmo ano, o comité de Moscovo do Partido Comunista criticou o baixo nível dos filmes produzidos pela Mosfilm, citando explicitamente *Stalker* (Tarkovsky, 1994: 220); ainda nesse mês, as autoridades opuseram-se a que Tarkovsky fosse acompanhado pelo filho numa deslocação a Itália (Tarkovsky, 1994: 220-221); em janeiro de 1980, as pressões exercidas por Filipp Timofeevitch Yermash, presidente do Comité Estatal para a Cinematografia (Goskino) entre 1972 e 1986, fizeram com que Tarkovsky equacionasse de novo a hipótese de abandonar a Rússia (Tarkovsky, 1994: 225); cerca de um ano depois, em fevereiro de 1981, Tarkovsky escreveu uma carta ao Presidente do Presidium do Congresso dos Sovietes sobre a questão da distribuição dos filmes, denunciando uma prática

aprofundar mais a sua reflexão sobre a Rússia, bem como a ligação com os valores culturais russos, em particular a espiritualidade baseada na Ortodoxia cristã que está presente em toda a sua obra. Essa Rússia não é uma pátria material, mas antes uma “terra espiritual”, uma pátria imaginada, interior, construída através da memória, bem diversa da Rússia soviética que, como o Ocidente, estava dominada pelo mesmo materialismo que Tarkovsky condenava enquanto destruidor de cultura e, no limite, da própria humanidade.³ Ao decidir exilar-se em 1983, enfrentando todas as consequências que essa decisão implicava para si e sua família, o realizador sabia que a probabilidade de regressar à Rússia era remota, e a ligação à pátria que se tornara mais intensa com a vinda para a Europa ocidental acabaria por ter uma via de expressão nos seus filmes de exílio. Ambos os filmes têm frequentes referências visuais mais ou menos diretas que definem a persistência das origens, naturalmente enquadrada pelas condições específicas em que Tarkovsky vivia. Destacamos a título de exemplos o tom sépia das sequências ou planos que em *Nostalgia* marcam as recordações e os sonhos de Gortchakov, nos quais a paisagem rural russa e a família são presenças constantes, bem como a casa russa tradicional (*datcha*), recorrente nos filmes de Tarkovsky, que aqui adquire uma dupla dimensão de lugar de memória e de metonímia da pátria.⁴

que acabava por funcionar como uma forma de censura dos filmes que, no seu resultado final, não agradavam à Goskino (Tarkovsky, 1994: 270); no mês de março, uma possível viagem à Suécia deu origem a mais um conflito com as autoridades, que não queriam permitir que Larissa viajasse com o marido (Tarkovsky, 1994: 273-274); no VI Congresso dos Cineastas, Andrei Tarkovsky foi apodado de “elitista” por Kulidzhanov, sem que o realizador tivesse qualquer oportunidade de se defender (Tarkovsky, 1994: 279, 280-281). No culminar destas diversas situações, Tarkovsky começa a equacionar com mais frequência a hipótese do exílio, conforme se pode ler nas entradas dos diários de 15 de abril e 4 de junho de 1981 (Tarkovsky, 1994: 281). Recordemos que só após o início das reformas da *Glasnost* e da *Perestroika* por Mikhail Gorbachov foi possível realizar-se uma grande retrospectiva da obra de Andrei Tarkovsky na Rússia, a qual teve lugar no Dom Kino, na primavera de 1987. Passados três anos, o realizador foi agraciado a título póstumo com um dos mais altos galardões da então União Soviética, a Ordem de Lenin.

³ No seu diário, Tarkovsky escreveu em fevereiro de 1972 a propósito do caminho imposto à cultura pelos dirigentes soviéticos: “Têm medo da verdadeira arte. Compreensivelmente. A arte apenas pode ser má para eles porque é humana, enquanto o seu objetivo é esmagar tudo o que está vivo, qualquer vislumbre de humanidade, a mínima aspiração à liberdade, qualquer manifestação de arte no nosso horizonte enfadonho. Não ficarão satisfeitos enquanto não tiverem eliminado todos os sintomas de independência e reduzido as pessoas ao nível de gado. No processo destruirão tudo: eles próprios e a Rússia” (Tarkovsky, 1994: 54-55).

⁴ A *datcha*, verdadeira instituição nacional russa desde o século XIX, mais do que um símbolo do idílio rural, é uma expressão da verdadeira condição de ser russo (Figes, 2002: xxxii). Em *O Sacrifício*, a *datcha* não aparece de forma tão evidente como em *Nostalgia*, mas a casa da família é uma referência tanto mais significativa quanto Tarkovsky utiliza elementos biográficos no diálogo em que Alexander explica ao filho como ele e a mulher haviam descoberto a casa onde viviam: segundo Larissa Tarkovskaya, mulher do realizador, terá sido dessa mesma forma que o casal encontrou a casa que tinham na Rússia, em Myasnoye, e que foram forçados a abandonar após o exílio (Leszczyłowski, 1988).



Cenas de *Nostalgia* (Andrei Tarkovsky, 1983)

A casa, como a terra, símbolo feminino da mãe, do útero, do refúgio, é também central em *O Sacrifício*, não apenas devido ao incêndio final que a destrói, mas também porque é o cenário de quase todo o filme onde têm lugar longas conversas de tom tchekovkiano entre personagens que fazem lembrar as criadas pelo dramaturgo russo ou mesmo por Dostoiévsky (Chances, 2003: 11). As imagens e os elementos simbólicos que encontramos em *Nostalgia* e *O Sacrifício* são expressões da presença da ausência, sinais da necessidade sentida por Tarkovsky de se aproximar da pátria, de realizar a viagem de regresso às origens que apenas era possível num plano simbólico, ou seja, através da representação fílmica. Por esse motivo, os dois filmes são marcados por um ambiente geral de melancolia, tristeza e morte, apesar de a ação do último filme se desenrolar no que era suposto ser um dia festivo – o aniversário de Alexander. Na nossa opinião, este sentimento reflete a condição traumática vivida por Andrei Tarkovsky causada por aquilo que o exílio implica por si só, mas agravada pela persistente recusa das autoridades soviéticas em autorizar a saída da URSS do seu filho, Andryushka.⁵ Tal como as suas personagens, o realizador sofria com o que via no mundo, fosse pela sua condição de exilado, fosse pelo domínio do materialismo que tornava o homem “espiritualmente impotente” (Tarkovsky, 1987: 42); sofria os efeitos dessa condição na difícil integração no mundo ocidental e nas relações com os outros; poderia ainda estar a começar a sentir os primeiros sinais de alguma fragilidade física,

⁵ Em 29 de setembro de 1985, Tarkovsky escrevia nos diários que não conseguia viver sem o filho (Tarkovsky, 1994: 345).

apesar de apenas nos finais de 1985 Tarkovsky fazer referência à doença que haveria de o levar à morte (Tarkovsky, 1994: 346).

Viver a realidade do exílio é, em si, algo que implica sentimentos complexos, necessariamente traumáticos, mas que eram especialmente agravados no caso de Tarkovsky: viver separado do filho e o facto de ser russo são dois fatores que explicam a profunda dor sentida pelo realizador que vemos espelhada nas suas palavras e nos seus filmes de exílio. Como nos diz Svetlana Boym em *O Futuro da Nostalgia* destacando a condição dos escritores, o exílio é particularmente sentido pelos russos, pois é visto como uma traição, uma heresia, uma forma de transgressão cultural. De acordo com a tradição filosófica russa, a falta da casa, isto é, da pátria, é uma parte constituinte da identidade nacional russa e o exílio metafórico torna-se um pré-requisito para as deambulações da alma russa, mas o exílio real, digamos, físico, é entendido como um abandono da Mãe Rússia, uma violação que põe em perigo a sobrevivência física e espiritual do escritor (Boym, 2001: 257). Permitimo-nos expandir esta afirmação ao caso de Tarkovsky, um criador, tal como os escritores estudados pela autora, que sentia profundamente a dor provocada pelo afastamento das origens e que lia a realidade no “tom de perda” a que se refere André Aciman (Aciman, 1999b: 22). A dor da separação das origens é tanto mais sentida quanto o exilado tem de viver numa sociedade que o acolhe, é certo, mas que corresponde também a uma realidade outra, diversa daquela de onde foi excluído e à qual tem de tentar adaptar-se. Isto faz com que o dinamismo próprio do exílio, desde logo por implicar o movimento de um lugar para outro, tenha uma dimensão dialógica, logo contraditória. O exilado relaciona-se com a nova realidade de uma forma problemática e problematizadora, confrontando-se com o desejo sempre subjacente de estar noutra lugar (o das origens), mas sendo forçado a permanecer longe; procurando no passado um caminho para o futuro, dada a desafeição que sente em relação ao presente (Hoffman, 1999: 54); oscilando entre a nostalgia e a esperança, a tristeza e a riqueza criativa, o sentimento de exclusão e a inclusão na sociedade de acolhimento através do trabalho (Spânu, 2005: 166); repensando-se numa situação dialógica diferente porque, ali, no lugar de exílio, confronta o seu *eu* com o *outro*. Esta integração é ainda mais complexa quando o exilado entra em choque com a sociedade de acolhimento, como sucedeu no caso de Tarkovsky com a sua contestação dos valores dominantes no Ocidente. A adaptação à nova realidade leva o exilado ao questionamento da sua identidade cultural na relação com o *outro* e à resistência à total inclusão na sociedade que o acolheu. É importante reforçar a ideia de que o exilado é recebido num novo país, numa nova comunidade, cujas elites intelectuais e políticas manifestam, por vezes, a honra em receber este ou aquele

indivíduo afastado pelos poderes estabelecidos do seu país, situação semelhante à de Andrei Tarkovsky, bem acolhido pelos intelectuais e por alguns membros da elite política europeia.⁶ Podemos, neste caso, falar de um sentido de *hospitalidade* e afirmar que o exilado é um *hóspede*, um estranho bem-vindo com o qual se estabeleceram, primeiro, laços de alguma proximidade intelectual ou política, e agora de proximidade física (Wyschogrod, 2003: 36). Porém, tal proximidade não é estática ou isenta de contradição. Na perspectiva de Levinas apresentada em *De outro modo que ser ou para lá da essência*: “A proximidade não é um estado, um repouso, mas uma inquietude, não localizada, fora do lugar de descanso” (Levinas, 1998). A proximidade é instável e a vivência do exilado na sociedade *hospedeira* serve como exemplo dessa asserção.⁷ A relação do exilado com o *outro* que o acolhe é influenciada decisivamente pelo carácter móvel daquele, que anseia pelo regresso à pátria perdida, que transita em busca do lugar onde possa sentir-se mais perto das suas raízes (Aciman, 1999a: 13). O afastamento do universo de referências que a partida para o exílio impôs ao exilado contribui para a criação de uma sensação de vazio, de des-locação, para uma desestruturação emocional à qual o sujeito forçadamente desenraizado responde através dessa procura que só terá fim com o seu retorno físico às origens. Até que tal possa acontecer, o exilado (con)vive com o *outro* numa relação complexa. Por um lado, a presença do Outro é um elemento de humanidade e de fraternidade importante para o exilado (Wyschogrod, 2003: 37); por outro lado, trata-se de um diálogo com o diferente num contacto cultural que não pode ser visto como simples ou unidirecional. A relação com o *outro*, sendo dialógica, pressupõe a mediação e a troca, o que faz com que o processo intercultural seja também ambivalente e não linear (Gil, 2009: 32). Este

⁶ Apenas a título de exemplo, recordemos o interesse do primeiro-ministro sueco, Olof Palme, pela situação de Tarkovsky, ao ponto de estar disponível para interceder junto de Andrei Gromyko, ministro dos Negócios Estrangeiros da URSS, com vista a facilitar a saída do filho do realizador e de possibilitar o envio de dinheiro para a família na Rússia, como o realizador relata nas entradas dos diários de 17 e 24 de janeiro de 1984, e 11 de novembro de 1985 (Tarkovsky, 1994: 335, 345-346).

⁷ A ambivalência do conceito de hospitalidade é realçada por Derrida em *Sobre a Hospitalidade* (Derrida, 1997). Aí, com base na ambivalência da raiz latina da palavra (*hostis*, originalmente “estranho” ou “estrangeiro”, evoluindo para “inimigo público” no Direito Romano), Jacques Derrida assinala a proximidade entre a hospitalidade e a hostilidade. Não rejeitando totalmente que possa existir um fundo altruísta no acolhimento dado ao hóspede, o pensador francês considera o ato de hospitalidade um exercício de poder, neste caso, o poder de hospitalidade, pelo qual cria o hóspede, transformando aquele que pede asilo na figura do Outro. Além disso, caso o hóspede não se conforme com as regras da hospitalidade, o anfitrião tem o poder de o transformar em inimigo, assumindo a “possibilidade performativa de transformar o *hospes* em *hostis*”. Na conceptualização de Derrida, a hospitalidade e a hostilidade são, assim, “exercícios performativos inter-relacionados” (Gil, 2011: 277).

processo tem, assim, subjacente a existência de tensões e conflitos os quais são, aliás, inerentes à formação da cultura.

O problemático diálogo com o *outro* que a condição de exílio pressupõe faz com que o exilado procure afirmar a sua identidade e afaste qualquer risco de *contaminação* pela cultura da sociedade de acolhimento. Walter Benjamin diz-nos que é tarefa do tradutor revelar a intradutabilidade e lidar com a estranheza da linguagem (Benjamin, 1999), afirmação que motiva a interpretação de Svetlana Boym segundo a qual a ideia de exílio é a primeira metáfora para a linguagem e a condição humana. Esta reflexão prende-se com a condição do exilado como sujeito que, devido à sua condição, acaba por adquirir ou desenvolver uma consciência bi ou mesmo multilíngue, a qual não corresponde à soma de duas línguas, antes a um estado de espírito diferente derivado da dificuldade de (con)viver com essa realidade provocada pelo exílio e, no caso de escritores, pela procura de uma língua livre de quaisquer “permutações exílicas”, ou seja, uma língua pura que não contenha em si as marcas da mencionada condição de exílio (Boym, 2001: 257). A personagem de *Nostalgia*, Andrei Gortchakov, em si e na relação que tem com a intérprete italiana Eugenia, vem ao encontro da asserção de Benjamin, ao recusar ser um “homem traduzido” no sentido que Salman Rushdie deu à expressão no seu ensaio “Pátrias imaginadas” (Rushdie, 1991: 17).⁸ No diálogo que mantém com Eugenia numa das primeiras sequências do filme, a rejeição da tradução da poesia corresponde não apenas à defesa da arte contra as dificuldades que à tradução importam, mas também a expressão da dificuldade em assumir a tal consciência bilingue a que Svetlana Boym alude. Quer através do texto, quer da construção visual da sequência, podemos aqui encontrar um reflexo do conflito entre as culturas russa e da Europa ocidental, bem como da relação difícil dos russos com o exílio e o afastamento físico da pátria. Trata-se da sequência que se sucede às cenas iniciais do filme dedicadas à visita à capela onde se encontrava a *Madonna del Parto*, e que é balizada por duas sequências de memória/sonho tratadas por Tarkovsky em cor sépia, técnica utilizada pelo realizador para distinguir as imagens que se reportam a memórias (de Gortchakov ou evocativas do sequestro da família por Domenico) ou a sonhos/visões, neste caso sempre relativas a Gortchakov e à Rússia, das que representam o momento presente da narrativa. A primeira dessas sequências é significativa desde logo pelo *raccord* que liga os olhares da *madonna* de Piero della

⁸ O escritor Salman Rushdie autodefiniu-se como “um homem traduzido” (*a translated man*) no mencionado ensaio, defendendo que, tendo nascido num lado do mundo e sendo forçado a viver noutro, acabava por ser um homem traduzido, com as perdas (e os ganhos, acrescenta) que qualquer tradução pressupõe.

Francesca e de Gortchakov, o deste centrado no espectador, estabelecendo uma relação entre a recusa do russo em entrar na capela para ver o *fresco* e o país que teve de deixar para trás. Nesta sequência, Gortchakov está num cenário rural de grande profundidade de campo, quando se começa a ouvir o som de sinos e caem penas do céu. Gortchakov apanha uma dessas penas que caíra numa pequena poça de água, imagem muito recorrente na obra de Tarkovsky relacionada com os elementos água e terra. No solo enlameado podemos também ver um copo e uma toalha de mesa rendada, suja, objetos que podem simbolizar a festa de celebração do nascimento do filho de Gortchakov na qual ele não estará presente. De seguida, a câmara assume a perspetiva da personagem para nos dar a ver a chegada de um anjo a uma *datcha* o qual, antes de entrar, se vira na direção de Gortchakov. Poderemos interpretar esta figura como simbolizando o Anjo da Visitação que anuncia a gravidez, neste caso, da mulher de Gortchakov, situação que será revelada numa fase mais avançada do filme. De regresso ao tempo e ao lugar do presente diegético, percebemos que, sentados na sala de espera da receção do hotel das termas de Bagno Vignoni, envoltos na penumbra, Andrei e Eugenia conversam, ele sentado de costas para a câmara, ela de perfil, posição que apenas fica esclarecida quando o ângulo da câmara se alarga sensivelmente a meio da sequência. A encenação deste diálogo contradiz a tradição clássica que, com exceção de situações de diálogo pelo telefone, por exemplo, normalmente coloca as personagens dialogantes face a face, olhando-se diretamente (Bordwell, 2008: 330). Com o posicionamento das duas personagens, afastadas e sem que os seus olhares se cruzem, Tarkovsky cria um efeito expressivo que acentua as diferenças que as separam, bem como a dificuldade manifesta de Gortchakov em se expor perante a intérprete. A divisão do espaço visual em dois módulos pouco iluminados em cada extremo do enquadramento separados por um corredor iluminado onde se sentam as duas personagens é significativa quanto ao afastamento de Andrei e Eugenia, fazendo lembrar as “zonas de silêncio” a que Jacques Rivette se referia (*apud* Bordwell, 2008: 309), pois o espaço ajuda a sublinhar os silêncios impostos por Gortchakov perante as interrogações de Eugenia. Gortchakov recusa-se a explicar os motivos que o levaram no último momento a não querer entrar na capela que havia insistido em visitar, e responde com a carta de Pavel Sosnovsky quando a intérprete o questiona sobre os motivos do regresso do músico à Rússia apesar de saber que ali voltaria a ser um escravo.⁹ Os silêncios de Gortchakov sucedem quando está em causa o seu íntimo, revelando desse modo que, apesar da sensualidade e do interesse de Eugenia nele, não pretende alterar o grau de relacionamento que

⁹ Pavel Sosnovsky é uma figura criada por Tarkovsky a partir da biografia do músico russo do século XVII, Maxim Beriozovsky ou Berezovsky (Cf. Tarkovsky, 1994: 252 e Figes, 2002: 41n).

mantêm entre si. Deixar-se levar pela sedução da tradutora seria uma traição, não apenas à mulher, mas essencialmente aos valores tradicionais da Cristandade e da Rússia, podendo marcar uma rutura que Gortchakov não deseja: a fidelidade à mulher grávida que o espera é também a fidelidade à Rússia. Assim, a construção do espaço visual nesta sequência denuncia uma intencionalidade que, no caso em análise, é a de acentuar as diferenças que dividem as personagens entre si: ele, um russo no Ocidente, cujas memórias da pátria através da recordação da casa e da família irrompem a todo o instante, ela, uma intérprete italiana ao serviço de Gortchakov, por quem se sente atraída mas sem qualquer hipótese de êxito. Ao dividir fisicamente as personagens, os enquadramentos escolhidos por Tarkovsky tornam-se espaços de representação da irredutibilidade das respetivas posições culturais. Para esse fim, também contribuem os grandes planos de Gortchakov e Eugenia, ele predominantemente de costas voltadas para o olhar da câmara/ de Eugenia/ do espectador, ela de perfil ou de frente.

Em dois momentos, Gortchakov volta-se para trás e fixa o olhar no espaço onde deveria estar Eugenia, mas na realidade olha o espectador, como que interpelando-o. Tarkovsky faz com que aquele que é o sujeito que olha o ecrã (o espectador) seja também visado pelo olhar do objeto (a personagem), invertendo os papéis e, desse modo, subjetivando a personagem (Lacan, 1998: 100). Através desse processo, o realizador concede-lhe mais poder emocional, criando um elo de ligação ao espectador que o torna parte do diálogo e o faz perder parcialmente a posição passiva face ao ecrã ao convidá-lo à reflexão sobre os argumentos de ambas as personagens e, talvez, a tomar partido por um deles. Por outro lado, o recurso ao grande plano, intensificado pelas características planimétricas (Bordwell, 2008: 163) e pelo recurso a planos longos, faz com que o local onde o diálogo se desenrola seja indeterminado, se bem que lhe esteja subjacente um espaço-tempo (Deleuze, 2004: 150-151). Este espaço é o do hotel das termas de Bagno Vignoni, e o tempo é o da permanência de Gortchakov em Itália, um *tempo de viagem*¹⁰, tempo de afastamento da pátria em busca de informações sobre um outro russo exilado, o músico do século XVII, Sosnovsky. A indeterminação do espaço, que se mantém quase até ao final da sequência, universaliza o debate entre Gortchakov e Eugenia, tornando-o algo que ultrapassa os limites físicos da sala do hotel para se tornar uma questão que a todos deveria interessar.

¹⁰ *Tempo di Viaggio* é o título do documentário realizado por Tarkovsky sobre a sua primeira viagem a Itália para preparar a produção de *Nostalgia*.



Cena de *Nostalgia* (Andrei Tarkovsky, 1983)

O diálogo que se desenvolve entre Gortchakov e Eugenia centra-se numa questão cultural relevante, partindo da discussão sobre a possibilidade ou impossibilidade de traduzir a poesia, em particular, e toda a arte em geral.¹¹ Eugenia, intérprete e por isso mediadora entre Gortchakov e a realidade cultural em que este se encontrava, defende a necessidade da tradução como forma de permitir o acesso à leitura de grandes obras, nomeadamente as de autores russos como Lev Tolstoi ou Pushkin e de, no limite, possibilitar a compreensão da própria Rússia, ao que Gortchakov contrapõe: “Vocês não percebem nada da Rússia”. Esta afirmação reflete a perceção dominante na Rússia ao longo da sua história de que o Ocidente nunca tentou verdadeiramente compreender os russos, vendo-os como o *outro* dentro da Europa, um *outro* por vezes ameaçador devido ao seu poder (Figes, 2002: 416), mas acima de tudo incompreensível, quase hermético na sua diferença. Esta dificuldade de entendimento dos ocidentais em relação à Rússia fica bem expresso no verso de Blok no poema *Os Citas*: “A Rússia é essa Esfinge”. Se esta é a perceção do lado dos russos, Eugenia exprime a visão ocidental segundo a qual também estes nada percebem da cultura italiana, ou seja, da cultura do Ocidente europeu. A esta asserção Gortchakov responde: “Claro que para

¹¹ O diálogo é motivado pelo facto de Eugenia informar Gortchakov que está a ler um livro de poesia de Arseni Tarkovsky traduzida para italiano. Numa outra cena, Gortchakov tira o livro das mãos de Eugenia e, regressando sozinho ao interior do seu quarto, atira-o para o chão. A oposição à tradução da poesia é veiculada por Tonino Guerra, co-argumentista de *Nostalgia*, no documentário *Tempo de Viagem*. A propósito das más reproduções da *Madonna del Parto* num livro folheado por Tarkovsky, o argumentista italiano afirma não acreditar nas reproduções de quadros e nas traduções de poemas, concluindo que “a arte é muito ciumenta”.

nós, pobrezinhos, é impossível perceber”. De novo é sublinhado o conflito entre ambas as culturas, agora utilizando a ironia (*pobrezinhos*) para mostrar como o Ocidente paternaliza os russos, os inferioriza e, afinal, os exclui da Europa se não geograficamente, pelo menos enquanto “região da mente” (Figs, 2002: 55).

Pelas suas características formais e narratológicas, a cena que temos vindo a analisar adquire um lugar relevante no contexto do filme por condensar a expressão da construção conflitual da identidade cultural. Neste caso, isso é representado pelas palavras e imagens de uma personagem russa, criada por um realizador russo e cujo papel é desempenhado por um ator também ele russo, mas que fala em italiano a fim de se fazer entender por uma personagem italiana que, sendo intérprete, poderia compreender a língua russa. A utilização do italiano como língua de diálogo pode ser entendida a partir de duas perspetivas, a diegética e a do realizador Andrei Tarkovsky, mas confluindo ambas na mesma conclusão: tanto Gortchakov como Tarkovsky hesitam, têm dúvidas quanto ao seu futuro no que concerne ao regresso à Rússia; ambos sentem a nostalgia das origens e a possibilidade de perda da pátria, da família, do passado; o exílio é encarado como saída para uma realidade asfíxiante e constrangedora em termos criativos, por isso, a aprendizagem da língua do país onde esse exílio se poderia concretizar faz parte da tentativa do exilado para se integrar na nova comunidade e de, ao mesmo tempo, através da língua, ganhar algum distanciamento objetivante em relação às origens (Cavicchi, 2009: 178). Porém, esta será a língua de trabalho, a língua para uso externo, pois a língua materna será sempre mantida como língua privada e que estrutura o pensamento (Spânu, 2005: 166-167). A aproximação à cultura do país de (provável) exílio não invalida que a marca dominante desta sequência seja o conflito entre duas identidades culturais representadas por Gortchakov e Eugenia.

Uma nova imagem de memória/visão marca a transição para a segunda parte da cena, mudança vincada ainda pela passagem de uma hóspede e do seu cão pelo espaço onde Gortchakov e Eugenia dialogam. A imagem da mulher de Gortchakov surge de costas para a câmara, limpando um copo, provavelmente o mesmo que víamos na sequência anterior, num plano muito curto que liga com outro plano também muito curto de Eugenia sacudindo com a mão os cabelos com um gesto repentino. Os dois planos referidos sublinham a tensão gerada pela sensualidade da tradutora italiana, por um lado, e a memória da mulher à espera na Rússia, pelo outro, a atração que o Ocidente podia exercer sobre o russo por oposição à fidelidade aos valores das origens e à família.

A segunda parte da cena em análise diverge da primeira quer em termos formais, quer em termos do conteúdo diegético. A mudança dos grandes planos para um longo plano de câmara fixa (dois minutos) e de grande profundidade de campo, por um lado, permite que o espectador localize a cena no que será o átrio do pequeno hotel onde ambos se vão hospedar; por outro lado, confere outra dinâmica à ação devido à maior fluidez do diálogo e à movimentação de Gortchakov que, ao contrário de Eugenia, se levanta e deambula num espaço muito limitado, entre a sua cadeira e uma janela. As mudanças registadas relacionam-se com a alteração do tema da conversa entre as duas personagens: o exílio. Eugenia conta a Gortchakov que uma mulher-a-dias incendiara a casa dos seus patrões em Milão por saudade da terra natal: na interpretação de Eugenia, destruíra pelo fogo aquilo que a impedia de satisfazer o seu desejo de regressar à Calábria. Esta informação é seguida de uma pergunta de grande importância narrativa pela relação que estabelece entre Sosnovsky, Gortchakov e Tarkovsky: se sabia que na Rússia voltaria a ser um escravo, por que motivo o compositor exilado quisera regressar. Uma vez mais, Gortchakov não revela o que pensa e dá a ler a Eugenia uma carta de Sosnovsky, cujo conteúdo, relativo à impossibilidade de continuar longe da Rússia, apenas será desvendado mais à frente no filme, dizendo: “Lê e compreenderás”. Questionado sobre o destino do compositor após o regresso, Gortchakov diz que começou a beber, deixando a Eugenia a referência ao suicídio como se temesse nomear aquele que poderia ser o seu próprio destino caso voltasse à Rússia, como sucedera a outros exilados ao mesmo tempo incapazes de permanecer no exterior e de suportar as condições a que eram sujeitos pelo sistema soviético após o regresso.

Com a chegada da rececionista (ou proprietária) do hotel, entramos no epílogo da cena. Eugenia interroga Gortchakov, admirada por ele ter levado o que pensava serem as chaves do quarto de um outro hotel onde haviam pernoitado, ao que ele responde que são as chaves da sua casa. Esta referência justifica uma nova recordação e, enquanto a rececionista vai buscar as chaves dos quartos e Eugenia conversa com ela, Gortchakov pega nas malas de ambos e caminha em direção à câmara afastando-se das duas mulheres. À medida que se aproxima da câmara, a sua face é iluminada apenas do lado esquerdo, deixando o outro lado na penumbra, o que acentua a ideia de divisão interior da personagem. O olhar, fixo na objetiva, cruza com o da sua mulher, sorridente, que, numa nova imagem memória/visão, parece convidá-lo a contemplar a paisagem russa, a *datcha*, de onde saem duas crianças e um cão que correm pelos campos, movimento acompanhado pelo *travelling* da câmara. O diálogo entre a rececionista e Eugenia sobrepõe-se em *voz over* às imagens da sequência, uma

conversa onde a melancolia de Gortchakov é confundida por aquela com o ensimesmamento próprio dos apaixonados, o que é desmentido pela intérprete, negando também que ele seja seu marido. Imagens e diálogo servem, de novo, a afirmação da tensão Gortchakov/Eugenia e a presença constante da Rússia e da mulher no pensamento e na memória do russo, reflexo da divisão interior que o perturba. Gortchakov, desejando voltar à Rússia, sabe que o seu destino poderá ser o mesmo do músico Sosnovsky cuja biografia justificou a deslocação a Itália, e tem já em si a percepção de que o seu exílio começou, tal como Tarkovsky, no fundo, iniciara quicá inconscientemente o seu quando viajou para Itália a fim de rodar *Nostalgia*. Contudo, a forte relação que Gortchakov mantém com a Rússia, de que Maria, a sua mulher, que o espera é o principal esteio simbólico, não lhe permite resignar-se e aceitar ser um “homem traduzido”, atitude simbolizada também na rejeição da sensualidade de Eugenia: neste caso, não é apenas essa sensualidade que é desprezada, é principalmente o que ela significa, isto é, a ideia de tradução. Compreende-se a importância que Eugenia tem no contexto do filme, em especial até à sua partida para Roma, quer enquanto símbolo do Ocidente e da atração que este possa representar para Gortchakov, quer como contraponto a Maria cuja recordação serve como salvaguarda contra a tentação de ceder à sedutora italiana e aos valores ocidentais. Neste aspeto, ambas as mulheres podem representar a tensão entre a ideia de um Ocidente dominado pelos valores materiais, pelo hedonismo e, por isso, estéril, e uma Rússia espiritual, garante da supremacia dos valores cristãos, logo, fértil, capaz de gerar vida.¹²

A relação entre Andrei e Eugenia parece replicar a ambivalência assinalada por Aby Warburg como característica da cultura ocidental entre a ninfa em êxtase orgíaco e o melancólico deus fluvial (Warburg *apud* Didi-Huberman, 2002: 285). Ela, de fartos cabelos, roupas largas e esvoaçantes que enverga até ao momento em que se prepara para regressar a Roma e, com esse gesto, deixar de ser um fator de sedução para o poeta russo, é o polo energético que se contrapõe a Gortchakov, não interessado num envolvimento mais íntimo com Eugenia, e se constitui como o polo depressivo cujo sentimento encontra expressão no vestuário sóbrio, em especial no sobretudo cinzento que enverga durante quase todo o filme. As duas personagens são um exemplo da

¹² No final de “*A Madonna del Parto* de Andrei Tarkovsky”, James Macgillivray faz um paralelismo entre o útero vazio de Eugenia e a gravidez da mulher de Gortchakov, sem no entanto extrair a mesma conclusão que aqui apresentamos. O autor privilegia na sua análise a inaceitabilidade para Gortchakov de uma relação sexual sem conceção, para concluir que a dimensão sexual do filme é uma “adaptação radical” do significado do *fresco* de Piero della Francesca (cf. Macgillivray, 2008: 175).

deslocação expressiva, conceito cunhado por Aby Warburg no âmbito da sua conceptualização da sobrevivência das fórmulas antigas de *pathos* nos acessórios animados (cf. Didi-Huberman, 2002: 242).¹³ Warburg procurou definir a sobrevivência das fórmulas antigas de *pathos* nos acessórios inanimados, nomeadamente nas roupas e nos cabelos, já que o vestuário, que inclui as máscaras, os penteados, as joias e a maquilhagem, possui propriedades simbólicas ao levar o corpo ao limiar da sua aparência (Michaud, 2007: 168). Isso significa que os sentimentos densos procuram a sua expressão num “acessório exterior animado” que reflete, na sua plasticidade, a intensidade desses sentimentos (Warburg *apud* Didi-Huberman, 2002: 242). Eugenia evoca as mulheres voluptuosas das pinturas de alguns artistas do Renascimento, como a Vénus de Botticelli, representação clássica da beleza feminina, cujos cabelos e roupas em “movimentos efémeros” intensificam a sensualidade, assim como Gortchakov, melancólico e nostálgico, tem no sobretudo pesado, que cai a direito, e no cigarro que muitas vezes o acompanha, a expressão do seu desânimo e carácter meditativo, sem espaço para uma aventura erótica.



Cenas de *Nostalgia* (Andrei Tarkovsky, 1983)

Sem deixar de reconhecer a beleza de Eugenia, Gortchakov tudo faz para afastar qualquer momento de maior intimidade, mesmo quando é a intérprete que, sob o pretexto de uma falha de eletricidade no seu quarto, invade a privacidade do russo e se

¹³ Na parte final do filme, na cena centrada em Roma em que telefona a Gortchakov, Eugenia aparece de cabelo apanhado, roupas mais justas e de cor escura, expressão triste, contrastando com o estado de felicidade que procura transmitir. Vittorio, figura obviamente corrupta, é apresentado por Eugenia como o seu homem, interessado em “assuntos espirituais”, numa tentativa de valorizar a sua relação com ele. A mudança no vestuário e no penteado identificam a perda da condição erótica que caracteriza a personagem na primeira parte do filme e acentua a queda num estado melancólico que é também evidente no olhar de Eugenia.

instala sobre a sua cama a secar o cabelo. Vários são os momentos no filme em que tal sucede, dentre os quais destacaremos o seguinte: após terem ambos recolhido pela primeira vez aos quartos do hotel em Bagno Vignoni, Gortchakov sente que Eugenia está à porta possivelmente ponderando se deveria bater ou não. Ele abre a porta, olham-se, trocam breves palavras (“Tocaste?” “Ainda não”), sai para o corredor apenas para acender a luz, como que a pretender impedir que a penumbra crie o ambiente para qualquer proximidade entre os dois. Regressa e Eugenia pergunta-lhe se quer que peça para fazerem ligação telefónica para Moscovo, pois Gortchakov não falava com a mulher havia dois dias, o que ele declina. Ele tira-lhe o livro de poemas traduzidos de Arseni Tarkovsky das mãos e, sem uma palavra, volta a fechar a porta do quarto, deixando-a no exterior, desconcertada. No plano seguinte, já no interior do quarto, vemos Gortchakov atirar displicentemente o livro para o chão, como uma reafirmação da resistência à tradução, seja da poesia, seja do homem em si. Esta cena é significativa da incapacidade do russo em se relacionar eroticamente com Eugenia, o que implicaria trair a mulher, tanto mais que ela se encontrava grávida. A sua atitude leva a italiana, numa cena subsequente, a apodá-lo de “santo”, quase como um insulto, numa explosão em que extravasa toda a frustração que sente em relação à indiferença de Andrei e à objetificação sexual de que a mulher é vítima por parte dos homens.¹⁴ Cerca de cinco minutos após a situação anterior, Gortchakov, entretanto adormecido sobre a cama, sonha. As imagens assumem o preto e branco que Tarkovsky escolheu como solução de estilo para as memórias e os sonhos. A mulher de Gortchakov caminha de perfil, toca no ombro de Eugenia que se vira, deixando ver que chora, e ambas se olham nos olhos. Enquanto se ouve a voz de uma mulher entoando uma canção folclórica russa, Maria afaga a cabeça de Eugenia, de cabelos apanhados à semelhança de Maria, como que consolando-a. No plano subsequente, Eugenia, debruçada sobre Gortchakov adormecido, sussurra algo incompreensível, com os seus cabelos de novo soltos formando uma cortina por detrás da cabeça dele, verticalidade que a câmara acentua com o movimento descendente para mostrar uma mão masculina que agarra os lençóis em aparente reação de prazer às palavras de Eugenia, insinuando o desejo sexual que ela produz em Gortchakov. A imagem regressa ao abraço entre as duas mulheres, que conclui com um grande plano da italiana, de olhar triste para fora do ecrã e lágrimas a correr pelas faces. O sonho termina dando origem a outro sonho com uma imagem da cama do hotel onde Andrei adormeceu, mas numa posição diferente da *real*: neste caso

¹⁴ Cf. a posição de James Macgillivray (2008: 171), que considera *Nostalgia* um filme em que Tarkovsky assume posições essencialistas e antifeministas, à semelhança do que fizera já em *Espelho*.

é a cabeceira que está em contacto com a parede, enquanto no sonho a cama está encostada à parede na sua extensão máxima. Além desta alteração, que marca a diferença entre o sonho e o que não é sonho, vemos Andrei a levantar-se, a contemplar Maria, acordada, deitada de costas sobre a cama iluminada, num jogo de claro-escuro que realça a figura grávida da mulher, e a sair lentamente do enquadramento. A câmara permanece neste plano de Maria fazendo um lento *zoom out*, até que ela gira a cabeça na sua direção e se ouve sussurrar “Andrei”. Este chamamento, ambivalente pois tanto pode ser da mulher como de Eugenia que acorda Gortchakov batendo à porta do quarto, marca o fim do sonho. A sequência dos dois sonhos foi filmada em planos longos, com movimentos lentos da câmara e das personagens, o que ainda mais sublinha os sentimentos que a caracterizam. Antes do mais, devemos recordar que se trata de sonhos, o que quer dizer, de acordo com o exposto por Freud em “Delírios e sonhos na *Grávida de Jensen*”, que a sua interpretação tem de procurar a origem das partes que o constituem nas memórias e nas livre-associações de quem sonha, e que os sonhos, tal como as alucinações, nascem do que é reprimido (Freud, 1907: 73). Tendo esta perspectiva em consideração, podemos interpretar o encontro das duas mulheres sob dois ângulos: um, relativo à relação pessoal entre Andrei e Eugenia, em que a tristeza desta resulta da friidez do russo perante a sensualidade que se lhe oferece, no que é confortada por Maria, compreensiva e afável ante a fragilidade da outra mulher. Encontro apenas possível em sonhos e que representa a ambivalência dos sentimentos de Andrei, de certo modo dividido entre a fidelidade à mulher e a cedência à tentação dos prazeres carnis. Ao reprimir a satisfação do desejo, Andrei Gortchakov nega a possibilidade de verbalizar a apresentação consciente do objeto desse desejo ou o ato que levaria a essa satisfação, pelo que tudo permanece no inconsciente, como Sigmund Freud expõe em “O inconsciente”, apenas tendo expressão através do sonho (Freud, 1915: 201-202). Uma vez mais, Gortchakov não deixa que haja uma tradução por palavras, neste caso, dos sentimentos que o perturbam apesar de parecer totalmente indiferente a Eugenia e ao sofrimento que lhe causa. O sonho revela a vontade de Gortchakov de que alguém possa confortá-la e a pessoa mais indicada para essa tarefa seria a sua mulher, maternal e tranquila, já que ele não o pode fazer. O outro ângulo de interpretação enquadra as duas mulheres como símbolos da Rússia e do Ocidente que Gortchakov gostaria de ver encontrarem-se, e em que aquela, segura da superioridade dos seus valores, naturalmente assumiria o papel de Mãe, de consoladora de uma civilização decadente e triste, apesar do fascínio que a aparência desta possa exercer sobre qualquer um, em particular sobre um russo. O *outro* que é o Ocidente, que ao mesmo tempo atrai e provoca repulsa, já não pode encontrar a salvação em si mesmo,

submetido como está ao materialismo. Esse papel caberá a uma Rússia guardiã dos verdadeiros valores da espiritualidade cristã, consoladora da Humanidade como Cristo o foi, que tornaria possível congraçar o Ocidente e a Rússia, de certo modo concretizando a abolição de fronteiras sugerida por Gortchakov no já mencionado diálogo inicial com Eugenia como forma de permitir a compreensão entre os povos, mas rejeitando a decadência ocidental, como Andrei Gortchakov rejeitara a tentadora intérprete italiana.¹⁵ Em ambas as vertentes da nossa interpretação, o sonho constitui-se, segundo Freud em “A interpretação dos sonhos”, como “uma satisfação (disfarçada) de um desejo (suprimido ou reprimido)” (Freud, 1900: 160). O que este sonho nos deixa perceber do inconsciente de Gortchakov é o desejo de sublimar a repressão da pulsão sexual que o levaria a trair a mulher e, por consequência, a trair os valores cristãos encarnados numa certa ideia de Rússia, Terceira Roma, centro espiritual que, pela sua ação purificadora, libertará o mundo dos males do materialismo. É com esta Rússia, personificada por Maria, nome desde logo com uma forte carga simbólica, que Gortchakov não quer, não consegue romper, reforçando os laços que o unem a ela através da recusa em ser um “homem traduzido”, e da constante recordação de imagens da mulher, grávida como no segundo sonho, dos filhos e da paisagem rural russa, onde a casa da família ocupa lugar central. O apelo de Maria no segundo sonho, onde a sua gravidez é claramente realçada, quando Andrei se afasta, representa precisamente esse chamamento da terra e da família que o esperam e que adensa a melancolia do poeta. A impossibilidade de Gortchakov se separar do objeto perdido espelha a mesma impossibilidade sentida tanto por Sosnovsky, como por Tarkovsky. O primeiro exprime na carta lida no filme a força da sua relação com a Rússia, ao ponto de regressar provavelmente sabendo que o esperava uma existência difícil, ou mesmo insuportável; o realizador afirmou sempre o carácter sagrado que a Rússia tinha para si e a sua ligação profunda às origens, às quais nunca renunciaria, mesmo que não pudesse voltar a pisar o solo pátrio (Tarkovsky, 1986). Esta relação intensa com as raízes culturais ainda mais se agrava sob a condição de exílio, pois o objeto com o qual o sujeito se

¹⁵ A ideia de abolir as fronteiras relacionada com a compreensão entre as culturas parece ter sido inspirada pela viagem que Tarkovsky fez a Lecce, documentada em *Tempo de Viagem*. Durante a visita à catedral, Tonino Guerra, a intérprete e o realizador beneficiam de uma visita guiada à igreja antiga sobre a qual se ergueu a catedral, onde se encontram mosaicos de grande significado simbólico. No documentário, Tarkovsky deu relevo à explicação dada por um padre sobre a representação de uma enorme árvore cujos ramos, segundo ele, são as diversas culturas. O significado dessa árvore é que todas as culturas têm algo de verdadeiro que permite o enriquecimento mútuo, sem que isso implique o abandono da fé política e religiosa de cada um. Cada cultura retira das outras o que precisa para se enriquecer, sem preconceitos e com respeito, tornando desse modo possível o diálogo entre as culturas, “sem barreiras, sem ideologias”.

identifica torna-se longínquo, praticamente perdido. No caso de Tarkovsky, fora afastado da Rússia enquanto lugar de origem, espaço geográfico concreto, onde viviam parentes e amigos, onde se localizava a casa de Myasnoye, último refúgio face à atualidade frustrante de Moscovo e da vida soviética em geral.¹⁶ Como forma de compensar essa perda, Tarkovsky intensificou a identidade com a *sua* Rússia, aquela que é simbolizada por Maria em *Nostalgia*, a mulher que espera pelo regresso do homem, fértil, calorosa e tranquila, no ambiente rural que define uma certa ideia da terra de Rus', em particular desde o início do movimento eslavófilo. A Mãe Rússia constitui-se, assim, como o verdadeiro *objet a* lacaniano, o objeto em torno do qual gira a pulsão do desejo, mas que se torna eternamente elusivo e, por isso mesmo, por não ser possível mantê-lo no exterior, é conservado como imagem no interior (Lacan, 1998: 205). A identificação com esse objeto funciona como forma de lidar com o trauma gerado pela separação forçada das origens. Viver longe da Rússia, ainda para mais num ambiente cultural manchado por um materialismo que chocava com a mundivisão do realizador, era um trauma demasiado profundo para ser ultrapassado através do esquecimento, ou pelo menos a re-ligação a um outro objeto. Fazer o trabalho de luto não podia passar pela reorientação da pulsão do desejo, pois nenhum outro objeto poderia substituir aquele que se perdera, fosse este a Rússia-território geográfico, ou a Rússia-território imaginado. As memórias e as expectativas pelas quais o objeto estava ligado à libido eram de tal modo fortes que a sua existência tinha de ser prolongada psiquicamente, tal como Freud sugere em "Luto e melancolia" (Freud, 1917: 244). A internalização do objeto, isto é, o reforço da identificação com as origens, teve os seus efeitos nas características do sujeito e, necessariamente, na sua obra. Isto significava trazer para o ecrã, de forma consciente ou inconsciente, os reflexos desse reforço identitário provocado pela condição de exílio e a dor associada ao trauma sofrido. Como o próprio Tarkovsky revela em *Esculpindo o Tempo*: "Como poderia imaginar enquanto fazia *Nostalgia* que o sentimento sufocante de saudade com que esse filme enche o ecrã iria tornar-se o meu para o resto da minha vida; que até ao fim dos meus dias iria carregar a doença dolorosa dentro de mim?" (Tarkovsky, 1987: 202). A dor pela perda do objeto tornava-se um elemento determinante na vida e na obra do realizador, pois se a estadia em Itália para a produção de *Nostalgia* motivava já um forte sentimento de saudade, a consciencialização de que, pelo menos num tempo

¹⁶ Interrogado por Tonino Guerra em *Tempo de Viagem* sobre o que faria assim que chegasse a Moscovo, Andrei Tarkovsky responde que iria logo para Myasnoye, a aldeia onde ele e Larissa haviam comprado a casa onde tencionavam viver todo o ano. Lamenta que esse desígnio não se tenha tornado possível devido às exigências da sua profissão, mas faz o elogio da vida no campo.

previsível, o regresso à Rússia passava a ser um objetivo inalcançável, aprofundou esse sentimento e marcou de forma indelével a existência de Andrei Tarkovsky.

As sequências de *Nostalgia* que acabámos de analisar são exemplos de como o cinema pode servir como mediador das ideias e emoções do realizador, neste caso traduzindo para linguagem fílmica as tensões de um exílio por si só doloroso, mas a que se acrescentava uma outra, a que derivava da oposição de Tarkovsky aos valores dominantes nas sociedades ocidentais onde se via forçado a viver. São cenas importantes na economia do filme porque estabelecem a centralidade de Eugenia, por um lado enquanto fonte de tentação para Gortchakov, e por outro como metáfora da atração do Ocidente, materialista e decadente. A relação entre o poeta e a intérprete é caracterizada por uma tensão que Tarkovsky veicula através da *mise-en-scène* e dos enquadramentos, e pela afirmação da dificuldade em compreender o Outro, para a qual a tradução das obras literárias poderia dar um contributo positivo, mas que, no fundo, não permitiria nunca realmente compreendê-lo, da mesma maneira que Eugenia não consegue interpretar ou traduzir o que, de facto, Gortchakov pensa e sente. O diálogo inicial entre Eugenia e Gortchakov é uma metáfora da tensão entre as duas culturas, um diálogo conflitual que não termina, nem poderia terminar, com a exclusão de qualquer uma delas, pois é dele que nasce a criação artística. A tensão Ocidente-Rússia é transmitida por Tarkovsky também pelo contraste entre as imagens planimétricas, em grande plano e na penumbra do diálogo, e a paisagem russa, ampla, luminosa e de grande profundidade de campo, como que querendo vincar a claustrofobia sentida por Gortchakov no Ocidente em contraponto ao espaço aberto, significativamente rural, da Rússia. Ainda de um ponto de vista metafórico, que nos envolve na problematização da questão do exílio, em particular da diáspora russa, o caso de Sosnovsky é usado como exemplo cuja história se assume como *mise en abîme* da própria história do realizador, forçado ao exílio e desejoso de voltar à pátria, este não o podendo fazer por rejeitar ser *escravo* do sistema soviético, o compositor concretizando esse regresso *apesar* de saber que voltaria a ser escravo.¹⁷ Os conflitos que absorvem Gortchakov, que o perturbam ao longo de todo o filme, são os conflitos interiores e exteriores que caracterizam a condição do exilado que Tarkovsky começava a viver.

¹⁷ Na carta lida por Eugenia antes de partir para Roma, Sosnovsky escreve: “Poderia tentar não regressar à Rússia, mas a ideia mata-me, não é possível que não possa voltar a ver, nunca mais na vida, o país onde nasci, as bétulas, o ar da infância.”

Referências

- Aciman, André (1999a) 'Editor's Foreword: Permanent Transients'. In: Aciman, André (ed) *Letters of Transit: Reflections on Exile, Identity, Language, and Loss*. Nova Iorque: The New Press, 7-14.
- Aciman, André (1999b) 'Shadow Cities'. In: Aciman, André (ed) *Letters of Transit: Reflections on Exile, Identity, Language, and Loss*. Nova Iorque: The New Press, 15-34.
- Benjamin, Walter (1999) 'The task of the translator. An introduction to the translation of Baudelaire's "Tableaux Parisiens"'. In: Benjamin, Walter *Illuminations*, Londres: Pimlico, 70-82.
- Bordwell, David (2008) *Poetics of Cinema*. Nova Iorque/Londres: Routledge.
- Boym, Svetlana (2001) *The Future of Nostalgia*. Nova Iorque: Basic Books.
- Cavicchi, Emanuela (2009) "Il n'y a que le présent": la maledizione dell'esilio nelle opere di Agota Kristof. *Altre Modernità* (2), 173-183.
- Chances, Ellen (2003) 'Tarkovskii's Film *The Sacrifice* and its Russian Literary Roots'. In: Maguire, Robert A. e Timberlake, Alan (eds) *American Contributions to the Thirteenth International Congress of Slavists (Liubliana) 2*, Literature. Bloomington, Indiana: Slavica Publishers, 9-19.
- Deleuze, Gilles (1983, 2004) *A Imagem-Movimento. Cinema I*. trad. Godinho, Rafael. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Didi-Huberman (2002) *L'Image Survivante. Histoire de l'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques e Dufourmantelle, Anne (1997) *De l'Hospitalité*. Paris: Calman Lévy.
- Figes, Orlando (2002) *Natasha's Dance: A Cultural History of Russia*. Londres: Penguin Books.
- Freud, Sigmund e Breuer, Josef (1895, 2000) 'Studies on Hysteria'. In: Strachey, James (ed) *The Standard Edition of the Complete Psychological Works* II. Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis.
- Freud, Sigmund (1900, 2000) 'The interpretation of dreams'. In: Strachey, James (ed) *The Standard Edition of the Complete Psychological Works* IV. Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis.
- Freud, Sigmund (1907, 2000) 'Delusions and dreams in Jensen's *Gradiva*'. In: Strachey, James (ed) *The Standard Edition of the Complete Psychological Works* IX. Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 7-98.

- Freud, Sigmund (1915, 2000) 'The Unconscious'. In: Strachey, James (ed) *The Standard Edition of the Complete Psychological Works* XIV. Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 159-218.
- Freud, Sigmund (1917, 2000) 'Mourning and Melancholia'. In: Strachey, James (ed) *The Standard Edition of the Complete Psychological Works* XIV. Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 237-260.
- Freud, Sigmund (1920, 2000) 'Beyond the Pleasure Principle'. In: Strachey, James (ed) *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*. XVIII. Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 7-66.
- Gil, Isabel Capelo (2009) 'As interculturalidades da multiculturalidade'. In: Lages, Mário Ferreira e De Matos, Artur Teodoro (coord) *Portugal: Percursos de Interculturalidade* IV. 'Desafios à Identidade'. Coleção Portugal Intercultural. Lisboa: Observatório da Imigração, 30-48.
- Gil, Isabel Capelo (2011) 'Visualidade, violência e a construção da hostilidade no cinema'. In: Gil, Isabel Capelo *Literacia Visual. Estudos Sobre a Inquietude das Imagens*. Lisboa: Edições 70, 271-290.
- Hoffman, Eva (1999) 'The New Nomads'. In: Aciman, André (ed) *Letters of Transit: Reflections on Exile, Identity, Language, and Loss*. Nova Iorque: The New Press, 35-64.
- Lacan, Jacques (1973, 1998) *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis: The Seminar of Jacques Lacan, Book XI*. trad. Sheridan, Alan. Nova Iorque/Londres: Norton.
- LaCapra, Dominick (2001) *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore, Londres: The John Hopkins University Press.
- Leszczyłowski, Michael (1988) *Directed by Andrej Tarkovskij*. [DVD]. Costa do Castelo Filmes.
- Levinas, Emmanuel (1998) *Otherwise than Being, or Beyond Essence*. trad. Lingis, Alphonso. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Macgillivray, James (2002, 2008) 'Andrei Tarkovsky's *Madonna del Parto*'. In: Dunne, Nathan (ed) *Tarkovsky*. Londres: Black Dog Publishing, 160-175.
- Michaud, Phillipe-Alain (2007) *Aby Warburg and the Image in Motion*. trad. Hawkes, Sophie. Nova Iorque: Zone Books.
- Mukherjee, Bharati (1999) 'Imagining Homelands'. In: Aciman, André (ed) *Letters of Transit: Reflections on Exile, Identity, Language, and Loss*. Nova Iorque: The New Press, 65-86.
- Rushdie, Salman (1991) *Imaginary Homelands*. Nova Iorque: Penguin/Granta Books.

- Said, Edward W. (1999) 'No Reconciliation Allowed'. In: Aciman, André (ed) *Letters of Transit: Reflections on Exile, Identity, Language, and Loss*. Nova Iorque: The New Press, 87-114.
- Spânu, Petruta (2005) 'Exil et littérature'. *Acta Iassyencia Comparationis* (3), 164-171.
- Tarkovsky, Andrei (1983^a) *Nostalgia*. [DVD]. Costa do Castelo Filmes.
- Tarkovsky, Andrei (1986^a) *O Sacrifício*. [DVD]. Costa do Castelo Filmes.
- Tarkovsky, Andrei (1987) *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*. trad. Hunter-Blair, Kitty. Londres: The Bodley Head.
- Tarkovsky, Andrei (1983^b) *Tempo de Viagem*. [DVD]. Costa do Castelo Filmes.
- Tarkovsky, Andrei (1994), *Time Within Time: The Diaries 1970-1986*. trad. Hunter-Blair, Kitty. Londres: Faber and Faber.
- Tarkovsky, Andrei (1986^b) 'Une lueur au fond du puits?'. *Nouvelles Clés*. Disponível em http://www.nouvellescles.com/article.php3?id_article=666 [outubro de 2006].
- Wyschogrod, Edith (2003) 'Autochthony and Welcome: Discourses of Exile in Levinas and Derrida'. *Journal of Philosophy and Scripture* 1 (1, Fall), 36-42.