

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN – IAD

Monique Alves Oliveira

Esmacimento do exílio, paisagem de guerra:
As polaroides de Andrei Tarkóvski.

Juiz de Fora

2021

Monique Alves Oliveira

Esmacimento do exílio, paisagem de guerra:
As polaroides de Andrei Tarkóvski.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares. Linha de pesquisa: Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Prof. Dra. Alessandra Melett Brum

Juiz de Fora

2021

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Oliveira , Monique Alves .

Esmaecimento do exílio, paisagem de guerra : As polaroides de Andrei Tarkóvski. / Monique Alves Oliveira . -- 2021.
138 p. : il.

Orientador: Alessandra Souza Melett Brum

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2021.

1. Andrei Tarkóvski. 2. Fotografia polaroide. 3. Cinema Russo. 4. Exílio. 5. Memória. I. Brum , Alessandra Souza Melett , orient. II. Título.

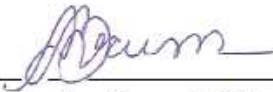
Monique Alves Oliveira

Esmacimento do exílio, paisagem de guerra: As polaroides de Andrei Tarkóvski.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares. Linha de pesquisa: Cinema e Audiovisual.

Aprovada em 18 de março de 2021.

BANCA EXAMINADORA



Prof.^a Dr.^a Alessandra Souza Melett Brum - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares

Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Rogério Ferraraz

Universidade Anhembi Morumbi



Prof. Dr. Martinho Alves

Universidade Federal de Juiz de Fora

Para Luiz P.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Alessandra Brum por todo apoio e orientação durante minha trajetória acadêmica. Todo trabalho aqui realizado foi gerado a partir dessa parceria de amizade e cumplicidade.

Agradeço a inestimável contribuição, confiança e disponibilidade dos professores das bancas de qualificação e defesa formadas por: Sérgio Puccini, Rogério Ferraraz e Martinho Alves da Costa Júnior.

Agradeço a todos os professores do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual, bem como os professores do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens.

Agradeço à professora Maria Cláudia Bonadio, coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, e às secretarias Lara Velloso e Flaviana Polisseni pelo suporte e apoio de sempre.

Aos amigos e amigas minha eterna gratidão pela vida e companheirismo. Mariana, Marina, Jéssica, José Eduardo, Érica, Gregório, Henrique, amo vocês. Agradeço também aos companheiros queridos do mestrado/doutorado: Jéssica, Edileis, Mauro, Fernanda e Cadu. Obrigada pela amizade, conversas e caminhadas.

Agradeço ao grupo de pesquisa CPCINE - História, Estética e Narrativas em Cinema e Audiovisual - e ao Cineclube Movimento. Grande parte do meu desejo de analisar filmes foi formado ao integrar o grupo cineclubista. Minha eterna gratidão aos colegas e ao espaço criativo do “ver e falar de filmes” para que eles não se encerrem no minuto final.

Por fim, agradeço à minha família: meus pais Tarcísio e Conceição, minha irmã Dominique e meu cunhado Alisson - pelo trabalho, amor e confiança. Sem vocês nada teria sentido. E à família que me acolheu em Juiz de Fora: Paulo César, Terezinha, Luiz Guilherme, Marcela e Rose. Obrigada por tudo.

Aprendi a viver com simplicidade, com juízo,
a olhar o céu, a fazer minhas orações,
a passear sozinha até a noite,
até ter esgotado esta angústia inútil. (AKHMÁTOVA, 2014, p. 60-61)

RESUMO

Este trabalho tem como objeto de pesquisa as sessenta imagens polaroides produzidas pelo diretor russo Andrei Tarkóvski que compõem o livro *Instantâneos Tarkóvski* publicado em 2012, pela editora Cosac Naify. O encontro do cineasta com a câmera instantânea simboliza a descoberta de Tarkóvski à experiência de estrangeiro. A maior parte das fotografias foram feitas no processo de espera do diretor pelas autorizações para filmar na Itália. E o restante narra sobre seu período de autoexílio no país. O primeiro capítulo da pesquisa constrói um breve panorama sobre a história da câmera instantânea e seu uso feito por artistas e outros cineastas. Após isso, os funcionamentos técnicos do aparato foram relacionados com a experimentação das imagens como formação autoral de Andrei Tarkóvski. No segundo capítulo, foi realizado um panorama biográfico do diretor relacionando acontecimentos importantes aos interesses da pesquisa e, as imagens que completam os significados da experiência de estrangeiro e autoexílio foram analisadas. Por fim, o capítulo três apresenta os símbolos russinianos, a análise dos instantâneos referente a eles e uma associação das imagens com a pintura. Mais do que registros, as fotos retêm a memória de um tempo único na vida pessoal do cineasta. Estudioso do tempo, Tarkóvski pôde encontrar nas polaroides o exercício do esmaecimento natural intrínseco à imagem e a composição da paisagem de guerra ligada à nostalgia russa.

Palavras-chave: Andrei Tarkóvski. Polaróide. Fotografia. Cinema Russo. Exílio. Memória.

ABSTRACT

This work has as research object the sixty polaroid images produced by the Russian director Andrei Tarkovsky that make up the book *Tarkóvski Instantâneos* published in 2012, by the Cosac Naify publisher. The filmmaker's encounter with the instant camera symbolizes Tarkovsky's discovery of the experience of a foreigner. Most of the photographs were taken in the process of waiting for authorization to film in Italy. And the rest narrates about his period of self-exile in the country. The first chapter of the research builds a brief overview of the history of the instant camera and its use by artists and other filmmakers. After that, the technical functioning of the apparatus was related to the experimentation of images as authorial training by Andrei Tarkovsky. In the second chapter, a biographical overview of the director was performed, relating important events to the research interests, and the images that complete the meanings of the experience of foreigner and self-exile were analyzed. Finally, chapter three presents the Russian symbols, the analysis of the snapshots related to them and an association of the images with the painting. More than records, the photos retain the memory of a unique time in the filmmaker's personal life. A time's thinker, Tarkovsky was able to find in polaroids the exercise of natural fading intrinsic to the image and the composition of the war landscape linked to Russian nostalgia.

Keywords: Andrei Tarkovsky. Polaroid. Photography. Russian Cinema. Exile. Memory.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	IMAGENS QUE NASCEM PARA MORRER?.....	13
2.1	BREVE HISTÓRIA DA CÂMERA POLAROIDE.....	13
2.1.1	Os primeiros usos e experimentos com a polaroide.....	15
2.1.2	A câmera instantânea no cinema.....	19
2.2	OS INSTANTÂNEOS DE ANDREI TARKÓVSKI.....	22
2.2.1	Instantâneos Tarkóvski, a publicação da Cosac Naify.....	24
2.2.2	“Beleza sem prata”, Helen Petrovsky.....	26
2.3	<i>ESCULPIR O TEMPO</i> EM INSTANTÂNEO: A EXPERIMENTAÇÃO COM OS INSTANTÂNEOS COMO ESTUDO PARA UMA FORMAÇÃO AUTORAL.....	29
2.3.1	Imagem como conceituação teórica.....	30
2.3.2	Imagem como matéria gráfica.....	35
2.4	NOTAS SOBRE O EXÍLIO.....	45
3	ESMAECIMENTO DO EXÍLIO.....	47
3.1	AS IMAGENS ANTES DA ITÁLIA: 1979 – 1981.....	48
3.1.1	O processo de decisão em deixar a Rússia: a imagem como transposição dos desejos do diretor em deixar o país.....	48
3.1.2	Análises das imagens.....	55
3.2	AS IMAGENS DEPOIS DA RÚSSIA: 1981 – 1983.....	65
3.2.1	O processo de autoexílio na Itália: a imagem como transposição das circunstâncias e sensações da condição de exilado para o registro fotográfico....	65
3.2.2	Análises das imagens.....	72
3.3	O FILME <i>NOSTALGIA</i> ATRAVÉS DAS POLAROIDES.....	84
3.3.1	Análise do filme.....	86
3.3.2	A relação filme e imagem fotográfica.....	89
4	PAISAGEM DE GUERRA.....	93
4.1	PAISAGEM DE GUERRA NA PRIMEIRA INFÂNCIA: O FILME <i>O ESPELHO</i> ...95	
4.1.1	História cultura da Rússia: Natasha Rostova e o xale.....	97
4.1.2	A mãe, o vestido e o xale: os valores da pureza campesina.....	100

4.2	O SACRIFÍCIO E O ELO ENTRE OS DOIS MUNDOS.....	102
4.2.1	A “Datcha” símbolo da russianidade.....	102
4.2.2	A mesa da família russa: o símbolo do pão.....	105
4.2.3	Análise das imagens polaroides em relação à paisagem de guerra.....	107
4.3	AS FENDAS NOTÁVEIS DO PAPEL.....	118
4.3.1	Aceitando a trapaça.....	123
4.3.2	O que resta entre uma imagem e outra.....	125
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	129
5.1	AS IMAGENS QUE QUEREM SAIR DE CASA – AS IMAGENS QUE QUEREM VOLTAR PARA CASA.....	131
	REFERÊNCIAS.....	133

1 INTRODUÇÃO

No dia 17 de julho de 1980, Andrei Tarkóvski anotava em seu diário tarefas para cumprir antes de uma viagem que faria em dois dias. Na lista, incluiu um pouco de tudo: “1. Roupas da lavanderia; 2. Óculos, que eu, aparentemente, esqueci na Vides; 3. Receber dinheiro no banco (300 mil?); 4. Passar em Tonino; 5. À 1h, a reunião na RAI com Ficheira; 6. Comprar uma Polaroid [...]”. No dia 19 de julho, escreve suas primeiras impressões da comuna italiana de Taormina, na Sicília:

É a minha primeira visita à Sicília. Ainda não entendi nada. Catania é uma cidade sombria, com construções pesadas e sujas, mas com seu próprio ar e fisionomia. O hotel San Domenico em Taormina fica em um antigo convento. Há corredores enormes. Escadas de luxo. Quartos em antigas celas. Jardim e vista para o mar. O mar aqui é muito limpo. (TARKÓVSKI, 2012, p. 322)

Há duas polaroides feitas por Tarkóvski em Taormina no ano de 1980. Apesar de não conterem indicação de dia e mês, os registros são descritivos e poderiam retratar parte do trecho acima. Trata-se de fotografias com um olhar exterior, curioso, de quem chega de um país estrangeiro e inicia o reconhecimento de um lugar que não é familiar. Além disso, há uma experiência interessante de luz e sombra feita nos registros. O primeiro é captado no interior do quarto: a vista da fotografia se dá para uma sacada que ilumina os móveis e evidencia uma poltrona, posicionada de costas para a varanda e de frente para quem opera a câmera. O segundo registro é feito no exterior: uma casa antiga ladeada por um jardim do qual sobressaem as flores de uma árvore que marcam a imagem com sua cor roxa. Essas e outras imagens fazem parte do grupo de fotografias que seriam as primeiras experimentações realizadas pelo cineasta.

Publicado em 2012, o livro *Tarkóvski Instatâneos* apresenta sessenta fotografias em polaroide produzidas pelo diretor entre 1979 a 1984. Por ser a única publicação brasileira já lançada das fotografias, a obra foi definida como objeto principal desta pesquisa. É importante salientar que nem todas imagens contidas no livro foram analisadas e que essa escolha seguiu as prioridades da investigação do trabalho, tal como: a relação entre imagem e elaboração teórica do diretor, contexto ligado aos processos de auto-exílio e construção de uma paisagem de guerra relativa às memórias russas.

No momento destacado, outros diretores também entraram em contato com a câmera polaroide, que, por ser rápida, prática e barata, funcionava como bloco de anotações para a continuidade dos filmes e até como campo laboratorial – tendo em vista a realidade da produção cinematográfica com uso de película que só permitia aos diretores ter acesso a alguma imagem

dos filmes nas salas de montagem, dias ou até meses depois. Entretanto, no caso de Tarkóvski, a polaroide surge em um momento bastante específico de sua carreira. Em 1981, ele retorna à União Soviética para emitir as autorizações que o deixariam filmar *Nostalgia* na Itália. Após um ano de muitas complicações por parte das autoridades soviéticas, Tarkóvski consegue emitir seus documentos e deixa o país. Sua família, porém, fica retida e somente no final de 1982 Larissa Tarkóvskaya, esposa do diretor, consegue autorização para acompanhá-lo, diferente do filho que fica impedido de sair da Rússia. Em 1984 Andrei Tarkóvski faz o juramento de nunca mais retornar à sua pátria. É nesse período, em meio a todas essas questões, que o diretor faz as polaroides. Mais do que registros, as fotos são documentos de um momento de exílio tanto pessoal quanto político, relacionadas diretamente à sua terra natal. Neide Jallageas, no livro *Tarkóvski Instantâneos*, definiu:

Nessa travessia, que determina o destino de um homem, de sua família e de sua produção artística, o deslocamento físico e psicológico do cineasta reconfigura-se em luz, através das fotografias, e hoje desestabiliza o olhar de quem busca apenas o reconhecimento do espaço: onde estaria a Rússia, onde estaria a Itália, onde estaria o tempo que antecede e sucede a partida? Mais que registros, as polaroides são, nesse sentido reverberações de fatos, de paisagens, de pessoas. (JALLAGEAS, 2012, p. 18)

Imagens da casa, dos familiares e da paisagem natural do campo são os temas centrais de registro das polaroides. Representações de paisagens feitas em Moscou se confundem facilmente com as feitas em Bagno Vignoni (Itália), locação principal do filme *Nostalgia*. A coloração típica da polaroide, proporcionada pelo processo instantâneo do aparato, cria texturas e cores na imagem que são visuais semelhantes às cenas dos filmes do diretor.

Outro elemento inserido na elaboração da pesquisa se dá em relação à construção de uma paisagem de guerra retomada pela observação das fotografias. Distante dos fronts de batalha, a cena da guerra aparece na figura solitária da mãe, na destruição da casa e no sagrado - a relação espiritual do homem com a natureza. Não somente Tarkóvski, mas outros poetas russos, que também vivenciaram a experiência do exílio, mencionam em suas produções o mesmo imaginário estrangeiro. Esta pesquisa teve o interesse de catalogar essas imagens, destacando a multiplicidade de questões e a complexidade dos contextos que as envolvem.

Somado a isso, convém também investigar como tal estética da polaroide imprime na imagem fílmica uma profundidade de valor pessoal, sentimental e afetivo. A casa (*datcha*) de Tarkóvski ocupou a cena de protagonista em muitas análises dos instantâneos fotográficos e foi também retomada por meio de muitos personagens capturados pela sua câmera. A esposa, a

cerca, a terra, o sol, o frio, a infância, o cachorro, a natureza, o vazio, a janela, o autorretrato apagado, a morte e a guerra, uma cena de guerra diferente das trincheiras de batalha. Curiosamente, a maior parte dessa pesquisa foi escrita em casa ou confinada dentro dela – momento de pandemia mundial em que ainda permanecemos protegidos pela figura desse espaço. De posse destas informações a dissertação a seguir narra, através de imagens, o período impressionante da vida e obra deste diretor, fora de suas cenas cinematográficas.

2 IMAGENS QUE NASCEM PARA MORRER?

Desde o início da invenção da câmera polaroide a revelação foi o processo de maior desafio enfrentado por seus criadores. Os primeiros filmes instantâneos possuíam uma partícula de proteção que era retirada após a impressão da foto. Essa extração normalmente corrompia o filme provocando defeitos na imagem, podendo até rasgar o papel. Quando o modelo de câmera SX-70 foi lançado, as imagens polaroides finalmente foram concebidas com maior segurança, e o processo inteiro pôde ser realizado no interior do aparato. No entanto, essa decomposição natural da imagem polaroide não deixou de acontecer. Alguns especialistas acreditam que a velocidade do clareamento do registro pode variar conforme a conservação, umidade e o clima ao qual são expostas as fotografias - apesar de isso não ser um consenso entre fotógrafos. Neide Jallageas relaciona esses movimentos da fotografia à obra cinematográfica do diretor:

Tal desaparecimento cadente da imagem, desmaterialização do registro de um instante, singulariza a compreensão do tempo sob a qual Tarkóvski realizou seus filmes, filosofia de sua própria luta para demonstrar, na efemeridade da matéria, a perenidade do espírito. (JALLAGEAS, 2012, p. 10)

Logo, pode-se pensar também que a polaroide é um arquivo de memória em constante transformação por conta do próprio aparato – que impõe um apagamento natural e inevitável relacionado ao tempo. É possível comparar isso a teorias do diretor sobre o processo de montagem de um filme. Para Tarkóvski, o filme não se encerrava quando terminavam as filmagens. Era preciso encontrar o filme, como se encontra uma escultura em um bloco de mármore. Portanto, a montagem estaria atrelada a uma profunda investigação sobre a duração e ritmo de uma imagem. De tal forma que a polaroide pode ser investigada como um registro em progressiva montagem que ainda conserva fragmentos de imagem em constante decomposição. Os próximos tópicos se dedicaram a pensar nessas relações entre uma imagem fotográfica e o pensamento teórico construído por Tarkóvski nos anos finais de sua vida. Para tanto, foi preciso retornar um pouco mais sobre a trajetória desse aparato de funcionamento tão intrínseco na história da fotografia.

2.1 BREVE HISTÓRIA DA CÂMERA POLAROIDE

“Ei, conheça o swinger / Polaroid Swinger [...] É mais que uma câmera / está quase viva / são apenas dezenove dólares / e noventa e cinco” (THROWBACK, 2011). Esses versos

embalavam o refrão dançante e animado do comercial de TV no lançamento da “Polaroid Swinger”¹, em 1965. O jingle foi criado por Phyllis Robinson² e Mitch Leigh³ e interpretado nas vozes de Barry Manilow e de um coro feminino. As cenas da propaganda destacavam momentos felizes experimentados por jovens amigos: um passeio de bicicleta, um piquenique no parque, uma caminhada na praia. Ocasões singelas definidas pela experiência do instante único do tempo presente, argumento principal da publicidade anunciada.

Uma das cenas notáveis do comercial revelava o sentido accidental do registro em polaroide. Duas jovens são captadas em um momento íntimo: uma retocando a maquiagem e a outra penteando os cabelos. Embora as moças estejam posicionadas de costas para o fotógrafo, elas percebem a presença da câmera e o registro é realizado ressaltando a ação desempenhada no momento privado. Em seguida, o comercial focaliza a imagem pronta impressa em papel fotográfico.

É interessante perceber como a montagem do comercial potencializa o poder de uma câmera que se mostra compacta, rápida e intimista. O momento casual vivido pelas moças, aparentemente reservado, ganha importância para um registro com sentidos espontâneos e imprevisíveis. O instante presente e único se torna desejo principal desse tipo de captação, na qual a imagem da lembrança se materializava no agora. A fotografia das jovens é mostrada em seguida deflagrando a ação incompleta realizada por elas: o retoque do batom e o cabelo sendo penteado, momentos congelados pelo “click” da máquina. Com o registro em instantâneo a imagem fotográfica alcançava, mais do que nunca, a tentativa de reter o tempo efêmero.

A Polaroid Corporation foi fundada em 1937, por Edwin Land. Segundo Bárbara Hitchcock (2017), organizadora da coletânea dedicada à câmera polaroide, Land concebeu a idealização do aparelho após uma viagem de férias com a família. Sua filha Jennifer se queixava de não conseguir ver as imagens no momento em que eram produzidas. Diante disso, Land iniciou uma pesquisa intensiva nos raios polarizadores, utilizados mais tarde na Segunda Guerra em equipamentos militares. Em 1947, o físico apresentou o modelo conhecido como “Polaroid Land Camera”, que imprimia o instantâneo em aproximadamente 60 segundos. Hitchcock

¹ Comercial “Polaroid Swinger”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e9lvcFIUBxM>. Acesso em 9 de fevereiro de 2020.

² Phyllis Robison foi uma executiva de publicidade americana responsável pela criação de inúmeras campanhas de propaganda para comerciais de televisão.

³ Mitch Leigh foi um compositor americano de comerciais televisão, rádio e peças de teatro, com destaque para o famoso musical *Homem de La Mancha* (1965), música de Mitch Leigh e letras de Joe Darion.

(2017, tradução minha) salienta que “a pergunta de uma criança lançou uma pesquisa que alteraria o cenário fotográfico”.

A transformação do registro em foto logo após sua captação acelerou também a vida útil da fotografia instantânea. Produzida com um material fotográfico ultrasensível, as fotos feitas pelos primeiros modelos de câmeras polaroides apresentavam falhas que danificavam a imagem, sendo por vezes descartadas no momento em que eram retiradas da película de proteção. Demorou algumas décadas para que, em 1972, a Polaroid Corporation criasse um modelo de câmera que traria mais segurança ao filme fotográfico, revelado completamente dentro do aparelho, instantaneamente. E, mesmo após esses aprimoramentos, as polaroides continuaram sendo películas que clareavam conforme o tempo e conservação, além de não poderem ser reproduzidas. Os contornos, sombras, volumes e figuras, únicas, criadas com a iluminação da luz natural e o tempo, retornam aos poucos ao mesmo papel branco do qual foram gerados.

2.1.1 Os primeiros usos e experimentos com a polaroide

Um ano após o lançamento da primeira polaroide, Land convidou Ansel Adams⁴, importante fotógrafo de paisagens da época, para integrar a sua equipe como consultor. Adams pôde testar os filtros, câmeras e filmes. Seu conhecimento técnico promoveu uma série de ajustes nos aparelhos instantâneos e o próprio trabalho fotográfico de Adams passou a incluir a câmera polaroide em suas produções. Hitchcock (2005) destaca que “Land acreditava no potencial criativo inato da fotografia instantânea e que haveria muitas pessoas com pendor artístico que adorariam pô-la em prática” (HITCHCOCK, 2005, p. 21). Dessa forma, a amizade criada entre os dois gerou frutos para a experimentação da máquina no campo das artes.

Adams logo sugeriu que as fotografias polaroides fossem expostas ao lado de produções de fotógrafos de renome que usavam máquinas tradicionais. Em uma carta de 1956 a Land o fotógrafo ressaltava: “A associação de belas fotografias tiradas com uma Polaroid Land às melhores fotografias noutros suportes só pode ressaltar o valor e a importância do processo Polaroid” (HITCHCOCK, 2005, p. 22). Land aceita a proposta, disponibilizando um alto orçamento para adquirir fotografias de profissionais reconhecidos na época como Edward Weston, Dorothea Lange, Imogen Cunningham e Harry Callahan. Land também distribuiu

⁴ Além da produção fotográfica, Ansel Admas também construiu uma carreira intelectual brilhante, com destaque para três livros clássicos sobre a fotografia: *A câmera* (1980), *O negativo* (1948) e *A cópia* (1950).

câmeras polaroides para que jovens fotógrafos e artistas pudessem testar o equipamento. Essas e outras proposições marcavam o início da relação entre os dois amigos, em que arte e a ciência se encontravam numa união criativa.

Hitchcock (2005) considera o lançamento da câmera SX-70, de 1972, responsável por criar “uma nova era de experimentalismo fotográfico, tanto ao nível técnico como estético” (HITCHCOCK, 2005, p. 22). Artistas e fotógrafos puderam testar criativamente o sistema inédito de filme inserido no equipamento instantâneo.

Robert Rauschenberg pintou a sua fotografia a preto e branco de 50 x 60 com uma faixa de fixador e deixou o resto da fotografia sem qualquer proteção durante dias. A superfície sem acabamento começou a oxidar, transformando aquela parte da fotografia numa rica tonalidade de sépia. Outros artistas aplicaram tinta-da-china, tintas acrílicas, tinturas, pastéis e até mesmo sangue. Alguns perfuraram as fotografias com agulhas, riscaram o negativo ou positivo e imprimiram com <<luz líquida>>, platina, paládio ou outros processos antiquados. (HITCHCOCK, 2005, p. 23)

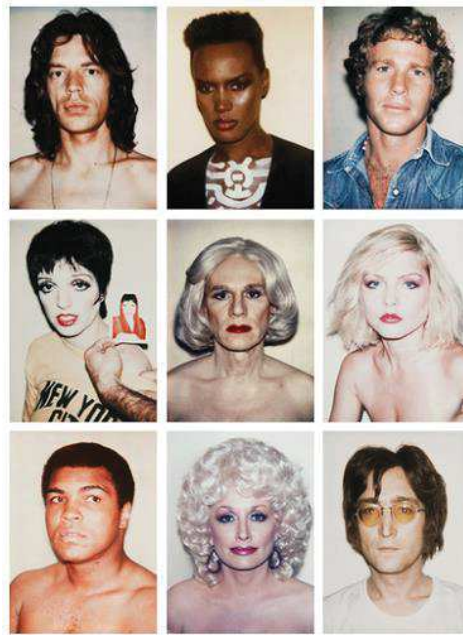
É evidente a capacidade artística e inovadora da câmera polaroide, presente não só no interior do funcionamento da câmera, mas também após o registro na transformação da película fotográfica. Um equipamento com princípios técnicos simples, mas com uma complexa possibilidade de transformação. Em relação a isso, vale mencionar o artista Andy Warhol, responsável por uma das maiores coleções pessoais de fotografias instantâneas feitas até hoje. Drags, selfies, artistas, modelos, objetos, comidas e até animais se tornariam apreciações do artista ao se apropriar do equipamento na década de 70.

Em 2015, a editora Taschen lançou o livro *Andy Warhol. Polaroids* em colaboração com a *Andy Warhol Foundation*. Segundo o site da fundação, a coleção de registros de Warhol contabiliza o impressionante número de 28.500 fotos, captadas entre os anos de 1970 a 1987. Frequentemente essas imagens funcionavam como laboratório de criação de Warhol, que mais tarde seria inspiração de pinturas, serigrafias, desenhos e impressões. Em 2012, o Museu da Imagem e do Som, de São Paulo, exibiu uma coleção de 300 imagens produzidas por Warhol. Em 2015, mesmo ano de lançamento do livro *Andy Warhol. Polaroids*, algumas dessas imagens foram leiloadas na casa de leilão Christie's por valores que chegavam em até 90 mil reais.

Nayse Silva (2016) apresentou a dissertação *Fabricações em Andy Wahrol, vida, arte e linhas de fuga*, com intenção de construir “tessituras com traços *biografemáticos*” do artista. No capítulo dois, a pesquisadora comenta sobre uma certa falta de temática que possa englobar o trabalho de Wahrol: “suas centenas de testes de câmera, seus filmes com durações longuíssimas, as polaroides repetidas sobre um mesmo tema; tudo nos aponta que as escolhas

de Warhol eram por todas as facetas possíveis” (SILVA, 2016, p. 60). Vinculado à essa multiplicidade de proposições captadas pela câmera do artista, as fotos podem ilustrar, mesmo que de maneira simbólica, a efervescência cultural ressaltada pelo universo pop das décadas de 70 e 80, bem como a experiência da vida efusiva suportada pelas celebridades.

Figura 1 - *Andy Warhol. Polaroids*, editora Taschen, 2015.



Fonte: inspi.com.br.

Na fotografia contemporânea, vale mencionar o trabalho do fotógrafo Cássio Vasconcellos. Seu livro *Noturnos São Paulo*, lançado em 2010, é considerado um clássico para fotografia brasileira. Em uma entrevista dada ao site da editora Olhavê, Vasconcellos relata seu encontro com a câmera polaroide, que parte de uma memória afetiva da infância vivenciada com o pai.

Então, meu pai chegou em casa com uma máquina fotográfica que nunca ninguém havia visto! Fechada, impossível descobrir o que era, e aberta, de um design fora do comum e de uma beleza indescritível. Ele aponta a câmera para mim, faz a foto, acompanhada daquele barulho que mais parece vindo de um robô, e sai da “boca” da câmera uma foto em que a imagem vai aparecendo em segundos como num passe de mágica ! Dá pra esquecer um momento destes? Difícil talvez para a nova geração entender o que significa isto. (VASCONCELLOS, 2010)

Vasconcellos ressalta ainda que “noventa e nove por cento das pessoas acham que as fotos Polaroid não duram nada” e comprova mostrando o registro “intacto” que seu pai havia feito há 35 anos atrás (Figura 2)⁵. O fotógrafo menciona que todas as fotos produzidas para a série fotográfica “Noturnos São Paulo” e, posteriormente, lançadas em livro foram produzidas com câmera polaroide. O motivo, segundo ele, deve-se ao fato de as polaroides exibirem um “resultado único” evidenciado pelas cores e texturas singulares.

Figura 2 - Cláudio Vasconcellos e seu registro instantâneo da infância.



Fonte: olhave.com.br.

Com temática de trabalho voltada para cenas urbanas, as fotos de Vasconcellos podem ser notadas menos como documentais e mais como percepções artísticas, com processos criativos que se iniciam desde o momento da escolha do equipamento e da captação de imagens. Nelson Brissac, filósofo e organizador do projeto Arte/Cidade, escreveu um ensaio crítico sobre a série “Noturnos São Paulo”. No texto, o pesquisador ressalta o universo distópico apresentado pelas imagens citadinas, comentando que o fotógrafo “retira as coisas do tempo e do lugar: tudo parece em suspensão ... essas fotografias captam a fragilidade da cidade, tudo aquilo que parece na iminência de desaparecer” (BRISSAC, 2010). Sobre o processo artístico do fotógrafo, Brissac relata:

O trabalho foi realizado com uma câmera Polaroid SX-70, automática. Não se utilizou, propositadamente, qualquer recurso técnico. As tomadas foram feitas às vezes com lanterna ou holofote, com filtro colorido. Os originais foram

⁵ Apesar da fragilidade do filme instantâneo, se for bem conservado pode durar anos, ampliando assim a vida útil dos componentes químicos presentes no papel fotográfico. A conservação leva em conta: local de armazenamento, temperatura, exposição à luz, manuseio e proteção adequada da película.

então scanneados e impressos em jato de tinta, em tamanho 30 cm x 30 cm. Não por acaso as cópias são feitas em papel poroso, como se fossem gravuras. A imagem polaroid faz com que a cidade, mergulhada na penumbra, emerja fulgurante. Mas a extraordinária plasticidade das paisagens urbanas, intensamente coloridas, é contrabalançada pela textura proporcionada pela impressão em papel. Ela atribui materialidade e permanência a todas essas coisas aparentemente etéreas e fugazes. O fotógrafo vai arranhando, como que com um buril, as entranhas mais ocultas da metrópole. (BRISSAC, 2010)

Figura 3: *Série Noturnos São Paulo, Praça da Sé.*



Fonte: cassiovasconcellos.com.br.

Diante dos avanços das câmeras digitais, o início dos anos 2000 é definido por uma série de dificuldades financeiras vivenciadas pela Polaroid Corporation. Em 2001, acumulando uma dívida de quase 1 bilhão de dólares a empresa declarou falência. Em 2008, a Polaroid retomaria suas atividades por meio do financiamento de uma empresa privada que compraria suas ações, a “Project Impossible” do fundador Florian Kaps. Atualmente, a marca nomeada apenas como Polaroid se enquadra no mercado de câmeras fotográficas que rememoram modelos antigos bem como adicionam funcionamentos novos a eles. A empresa também cria acessórios que podem explorar tanto a câmera quanto sua funcionalidade com o filme impresso. Estima-se que desde 2009 exista um crescimento pela demanda de produtos vintage que aquecem o ritmo do mercado que fabrica este tipo de serviço.

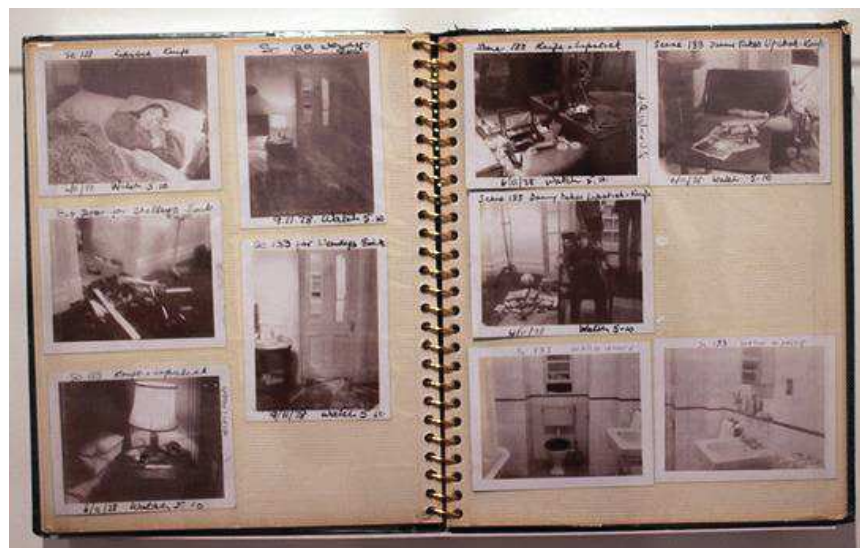
2.1.2 A câmera instantânea no cinema

No cinema, o processo de continuidade foi o que mais utilizou a câmera polaroide como ferramenta para produção das cenas. Apesar da continuidade de um filme ser uma preocupação que deve estar presente desde o roteiro, no caso da captação de imagens com película, a polaroide se mostrou uma forte aliada, uma vez que só era possível visualizar o material em semanas, ou até meses, após as filmagens. Chegando em alguns casos, a detectar os problemas de continuidade de uma cena para outra no processo de montagem, momento em que as filmagens já haviam sido encerradas. Portanto, a câmera polaroide passou a ser um item fundamental na produção de um filme.

Nota-se que toda concepção da máquina fotográfica auxiliava tal processo cinematográfico: o estilo compacto do equipamento, o fácil manuseio, o preço acessível, a imagem instantânea da cena, a margem em branco - que criava espaço para possíveis anotações - e o tamanho de foto confortável para visualização da imagem e conservação em livro de continuidade, já que os registros poderiam ser consultados posteriormente.

Um exemplo ímpar nesse quesito é June Randall. Com trabalho notável de cinco décadas no âmbito cinematográfico, Randall atuou em mais de 100 produções entre televisão e cinema. Ao lado de Kubrick, era continuísta e conhecida nos sets de filmagem como “continuity girl”, a garota da continuidade.

Figura 4 – Livro de continuidade do filme *O iluminado* (1980), de Stanley Kubrick.



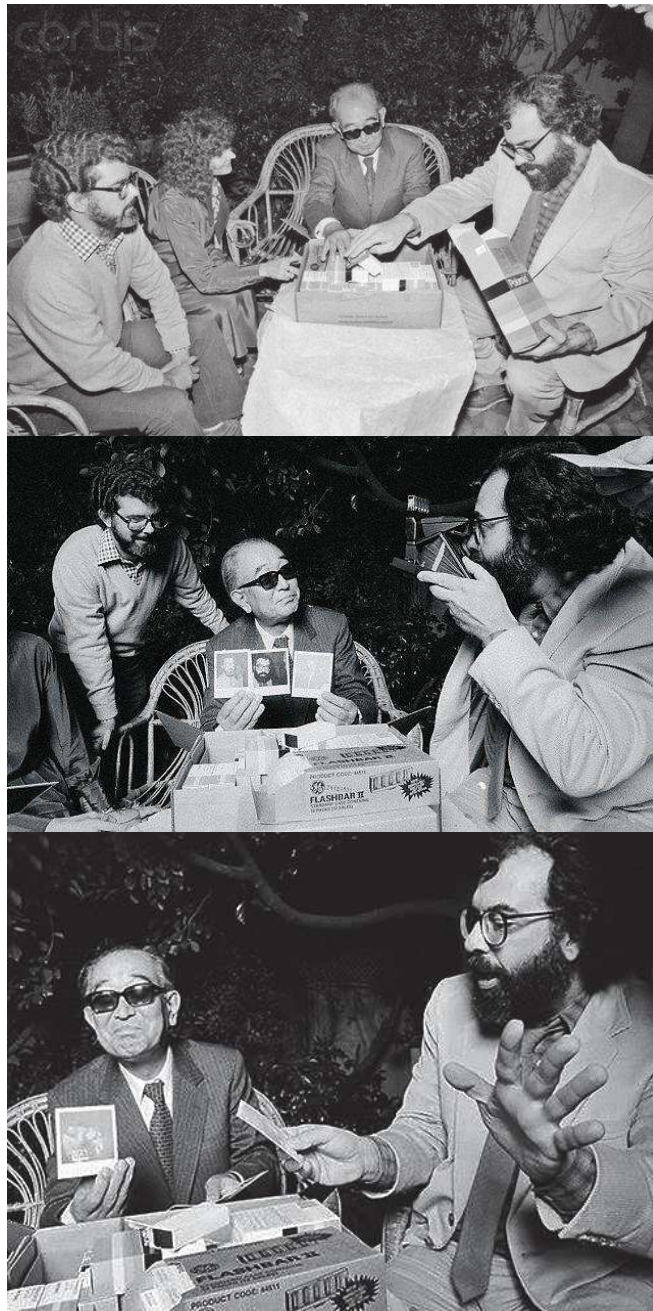
Fonte: script-supervisor.tumblr.com.

Alguns diretores também experimentavam o equipamento fotográfico para testar enquadramentos e possíveis locações. Apesar do quadro da imagem polaroide normalmente

ressaltar o recorte de imagem, excluindo a moldura branca, de 7,9 cm de largura por 7,7 cm de altura - dimensão mais quadrada se comparada a tela de formato padrão do cinema -, o fato não parecia ser impedimento para que diretores imaginassem através dos registros as primeiras cenas possíveis de suas películas. Aliás, como experimentado por artistas visuais, alguns diretores de cinema também encontraram no equipamento um espaço criativo para testar suas composições de imagem.

Stanley Kubrick, George Lucas, Michelangelo Antonioni, Francis Coppola, Akira Kurosawa e, claro, Andrei Tarkóvski são exemplos mais frequentes de diretores que fizeram uso do equipamento logo após sua popularização. Em relação a isso, há uma série de fotos curiosas que captaram o exato momento em que Kubrick e Lucas apresentam a inovação fotográfica para Akira Kurosawa. Nos registros é possível observar o teste feito pelos diretores para apresentar a novidade da máquina que fornecia, pela primeira vez, a impressão de uma imagem instantânea. Com graça e entusiasmo, Kurosawa parece encantado com a tecnologia que presenciava junto dos colegas cineastas, não deixando de posar segurando o papel fotográfico para o registro do instante que marcou sua descoberta.

Figura 5 – Francis Coppola, George Lucas, Akira Kurosawa e a câmera polaroide.



Fonte: <https://www.franceculture.fr/cinema/akira-kurosawa-le-maitre-du-cinema-japonais-en-cinq-films>.

2.2 OS INSTANTÂNEOS DE ANDREI TARKÓVSKI

Andrei Arsenyevich Tarkóvski nasceu em 4 de abril de 1932 em Zavrazhye – aldeia rural localizada próximo a Oblast de Vladimir, a 190 km de Moscou. Tarkóvski é filho da atriz Maria Ivanova Vishnyakova com o poeta Arseni Alexandrovich Tarkóvski. Em 1941, durante a Segunda Guerra, Arseni foi correspondente do jornal *Boevaya Trevoga*. Inclusive, em 1943

precisou amputar uma das pernas devido a uma ferida em combate. Nessa época, Tarkóvski tinha onze anos de idade e vivia com a mãe e a irmã na cidade de Yuryevets.

Em 1954, Tarkóvski iniciou seus estudos no Instituto Estadual de Cinematografia, VGIK⁶. A instituição é considerada ainda hoje como a escola mais antiga de cinema do mundo em que nomes importantes da história do cinema russo lecionaram, como Serguei Eisentein, Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin e Mikhail Romm, que seria mentor e referência para Tarkóvski. Em 1960, o diretor concluía o curso através do filme *O rolo compressor e o Violinista*, de um projeto de roteiro construído com o amigo Andrei Konchalovsky e vendido ao estúdio de cinema Mosfilm.

Na União Soviética, Tarkóvski realizou cinco filmes: *A Infância de Ivan* (1962), *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *O Espelho* (1975) e *Stalker* (1979). Na Itália, lançou sua penúltima produção, *Nostalgia* (1983). Em 1986, o último longa-metragem do diretor é produzido também em terra estrangeira, dessa vez na Suécia - *O Sacrifício* (1986).

Tarkóvski passou os derradeiros momentos de sua vida em Paris, onde tratava um câncer de pulmão⁷. Após meses de quimioterapia e radioterapia, o diretor não resiste e falece em dezembro do mesmo ano. O corpo de Tarkóvski repousa no cemitério russo em Sainte-Geneviève-des-Bois, na França. “Para o homem que viu o anjo” é a descrição registrada na lápide concebida por sua esposa, Larissa Tarkóvskaja. Atualmente, o corpo dela também descansa ao lado do túmulo do diretor.

O trabalho cinematográfico e intelectual do cineasta russo é reconhecido mundialmente, diferente de suas imagens fotográficas que só foram publicadas pela primeira vez em 2006, no livro *Instant light: Tarkovsky Polaroids*, lançado pela editora Thames & Hudson. A publicação das imagens contou com a curadoria do filho de Tarkóvski e do fotógrafo italiano Giovanni Chiaramonte. No livro, as fotos foram impressas com dimensões reais de uma imagem instantânea. Os registros somam sessenta imagens das aproximadamente duzentas fotografias que compõem o acervo pessoal de Tarkóvski.

Além dessa publicação, existem outros dois livros de fotografias instantâneas do diretor. A publicação inglesa *Bright, bright day*, lançado pela White Space Gallery em conjunto com a Fundação Tarkovsky em 2007. E a publicação brasileira *Instantâneos Tarkóvski*, de 2012, publicado pela editora Cosac Naify.

⁶ Algumas informações biográficas foram baseadas no texto do pesquisador Álvaro Machado, publicado no livro *Tarkóvski Instantâneos* (2012).

⁷ Informações baseadas no livro *Diários 1970-1986*, da É Realizações Editora, publicado em 2012.

Andrei Andreiévitch Tarkóvski (Andriucha), filho de Tarkóvski, é o guardião das imagens e responsável pela organização e curadoria das polaroides. O acervo fica no Instituto Internazionale Andrej Tarkovskij, em Florença, cidade que também acolheu a família. Em uma entrevista, publicada pelo canal do youtube da instituição *Bonhams*⁸ ao historiador da arte Mark Le Fanu, ele comenta que o diretor costumava descartar as fotografias de que não havia gostado. Mais tarde, Le Fanu (2016) escreve reflexões sobre esse diálogo em uma publicação no site da instituição⁹. Para o pesquisador, esse descarte de imagens simboliza uma curadoria que Tarkóvski pôde realizar das imagens que queria guardar. Ele destaca que o ato representa “uma 'coleção' com a qual nos deparamos aqui: poderíamos até dizer que foi 'curada' por seu criador” (LE FANU, 2016).

De tempos em tempos as polaroides rodam o mundo em mostras especiais. Em 2012, Andrei as trouxe para uma exibição no Brasil, organizada pelo Museu de Arte de São Paulo, com direção de Renata de Almeida. No mesmo evento, foram lançados três livros sobre a vida do diretor: *Tarkóvski - Instantâneos*, pela editora Cosac Naify, já apresentado; *Diários - 1970/1986* e *O Sacrifício*, organizado pela editora É.

Em uma entrevista para a revista *Veja*, Andrei conta que ficou separado do pai durante cinco anos, só o reencontrando no ano de morte do diretor. Sobre a mostra, ele destaca o quanto as polaroides são delicadas, de modo que sua exibição demanda certo cuidado de conservação. Afirma ainda que decidiu trazê-las ao Brasil por perceber que a mostra era bastante profissional e que as fotos ficariam “ao lado de mestres do Renascimento, que meu pai amava tanto”. Sobre as imagens polaroides produzidas pelo pai reitera: “Ele tinha essa visão perfeita do que queria alcançar. Eu acho que ele se expressaria bem em qualquer forma de arte, porque é uma questão de olhar” (TARKÓVSKI, 2012).

2.2.1 O livro *Instantâneos Tarkóvski*, a publicação da Cosac Naify

O livro *Instantâneos Tarkóvski* foi publicado pela editora Cosac Naify em 2012. Além das fotografias, o livro apresenta dois textos sobre o diretor. O primeiro escrito pela autora Neide Jallageas como prefácio do livro. O segundo escrito por Álvaro Machado como nota biográfica. A coletânea apresenta 60 imagens polaroides produzidas por Andrei Tarkóvski entre os anos

⁸ LE FANU, Marc. *Bonhams*, 2016. Disponível em <https://www.bonhams.com/magazine/22320/>. Acesso em 23 de julho de 2020.

⁹ “Tarkovsky's Mirror On The World”. *Bonhams*, 2016. Disponível em: https://www.bonhams.com/press_release/22294/. Acesso em 23 de julho de 2020.

de 1979-1984. Atualmente, o livro é encontrado apenas em sebos e, devido a isso, com valor acima do esperado. Esse motivo deve-se ao fato da editora Cosac Naify ter encerrado suas atividades em novembro de 2015. Para esta pesquisa consideraram-se justamente os dados da publicação brasileira *Instantâneos Tarkóvski*, (2012).

Organizando as fotos do livro *Instantâneos Tarkóvski* de maneira progressiva, em função das datas das captações, é possível estabelecer algumas mediações interessantes. Os primeiros registros poderiam ser resumidos a uma tentativa de trabalho e teste com a luz. Registros repetidos de espaços internos e externos, que exibem um suposto interesse de conhecer mais sobre o funcionamento da câmera. Após esse primeiro momento, há uma mudança nítida de interesse na captação: fotos que ressaltam a intimidade da família. Os registros parecem criar uma espécie de série ou álbum de fotografias. O ângulo e enquadramentos das imagens captam o filho, a esposa, o cachorro, a casa e a paisagem de inverno russo. Por fim, as últimas fotografias revelam ainda um terceiro enfoque: a imagem por si mesma. As fotos parecem testar a paralisação de um espectro do tempo; ou, de um modo subjetivo, refletir teoricamente sobre a capacidade de esculpir o tempo¹⁰. Essas últimas imagens apreendem um apelo mais emocional e expressivo, e muitas vezes provocam no registro o apagamento das figuras. No texto introdutório do livro, Neide Jallageas faz um comentário notável sobre as polaroides do cineasta:

“o tempo”, diz o cineasta, “não pode desaparecer sem deixar vestígios, pois é uma categoria espiritual e subjetiva, e o tempo por nós vivido fixa-se em nossa alma como uma experiência situada no interior do tempo”. As polaroides de Tarkóvski, se pensadas nesta perspectiva, no âmbito fotográfico do qual a metafísica não está excluída, foram realizadas na busca de reter esses vestígios, materializados em imagem. Mas, paradoxalmente, acabaram por projetar e ampliar significados para além do campo estético ou histórico. Como se a imagem, deslizando para as bordas do papel, fluísse no ar, enlaçasse personagens e locações de seus filmes, e também seres e processos da vida, penetrando o secreto das coisas, revelando-o. Revelação que é, na esfera do processo fotográfico propriamente dito, justamente o ato de tornar perceptível o objeto fotografado, momento em que a luz e sombra reordenam formas na superfície fotossensível. (JALLAGEAS, 2012, p. 11)

¹⁰ *Esculpir o tempo* é a obra literária escrita por Tarkóvski nos anos finais de sua vida. A primeira publicação deu-se em 1986 pela editora alemã Verlag Ullstein. A tradução brasileira foi editada pela primeira vez pela Martins Fontes, em 1990.

Figura 6 - Polaroides do livro *Instantâneos Tarkóvski* organizadas por ordem cronológica.



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

2.2.2 “Beleza sem prata”, Helen Petrovsky

Em um ensaio recente da segunda edição do livro *Panorama Tarkóvski*, lançado em 2019 e organizado pelas editoras Neide Jallageas e Erivoneide Barros, há um texto de publicação inédita no Brasil da filósofa russa Helen Petrovsky, pesquisadora especialista na obra do cineasta. No ensaio nomeado “Beleza sem prata. As polaroides de Andrei Tarkóvski”, a autora analisa as imagens instantâneas traçando correspondências interessantes com os pensamentos de autores como Roland Barthes, Michel Foucault e Walter Benjamin. Além disso, a escritora apresenta o ensaio introdutório ao álbum de fotografias publicado no livro *Instant light: Tarkovsky Polaroids*, que relembra o que teria sido o primeiro encontro do cineasta com a câmera fotográfica instantânea, testemunhado pelo grande amigo do diretor, o roteirista Tonino Guerra:

Em 1977, Tarkóvski chegou à minha cerimônia de casamento em Moscou, com uma câmera Polaroid nas mãos. Ele tinha acabado de descobrir este aparelho e o usava com grande prazer. Ele e Antonioni eram testemunhas do meu casamento. [...] Naqueles dias, Antonioni também usava uma Polaroid com frequência. Eu me lembro de que em uma das viagens para pesquisar

locações no Uzbequistão, onde iríamos fazer um filme que depois não foi realizado, ele decidiu presentear a três velhos mulçumanos com uma polaroide. O mais velho deles deu uma olhada na foto e devolveu dizendo: “Pra que parar o tempo?”. Essa forma extraordinária de recusa foi tão inesperada que nos deixou sem palavras, mergulhados em um estado de surpresa absoluta e incapazes de dizer qualquer resposta. Tarkóvski, muitas vezes, refletia sobre semelhante voo do “tempo” e queria apenas uma coisa: detê-lo; mesmo que fosse por meio do rápido piscar de olhos das imagens polaroides. (GUERRA apud PETROVSKY, 2019, p. 264)

Para Petrovsky (2019), as polaroides de Tarkóvski são “auráticas”, empregando o sentido que Benjamin elaborou no livro *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Segunda ela, o sentido aurático “correspondia à representação de originalidade” (PETROVSKY, 2019, p. 270). A autora prossegue explicando que, quando a fotografia surgiu, foi “representada como uma continuação perfeita da pintura, ou, ao contrário, como sua degradação completa” (PETROVSKY, 2019, p. 271).

A autora argumenta que “a presença aurática nas primeiras fotografias” não seria “sua propriedade objetiva inerente”, mostrando que “é a nossa visão sem auratização da atualidade que é dirigida pelo desejo e o sentimento da falta de algo” (PETROVSKY, 2019, p. 272). De acordo com ela, “as polaroides têm muito em comum com as primeiras fotografias; sua baixa tecnologia condiciona e guia sua beleza”. Assim, sua tese é de que essa “utopia estetizada” tenha sido incorporada por Tarkóvski ao realizar imagens com o aparato.

Petrovsky (2019) também descreve que, além da simplicidade existente no funcionamento da câmera e do filme polaroide, há uma singularidade especial nesse tipo de registro: “polaroides não podem ser reproduzidas”. (PETROVSKY, 2019, p. 282). No caso das polaroides de Tarkóvski, o apagamento parece estar ocorrendo de forma mais visível em registros que foram mais expostos à luminosidade no momento da captação. E talvez esse apagamento possa se relacionar menos com a resistência do filme e mais com os aspectos da captação. No entanto, vale retomar o testemunho do filho de Andrei Tarkóvski (2012) que diz não saber “quanto tempo essas fotos aguentarão o passar do tempo. Em alguns anos, elas podem não existir mais”.

Por fim, o texto da filósofa também cria uma comparação interessante das fotografias de Tarkóvski com pinturas¹¹, ressaltando que tal gesto já teria sido observado “mais de uma vez”. (PETROVSKY, 2019, p. 285). Ao visualizar as imagens ampliadas, suas texturas

¹¹ As aproximações da pintura com a obra do diretor russo também é tema de interesse da pesquisadora Driciele Glaucimara de Souza, mestranda do programa de pós-graduação em História da Arte na Unicamp. Driciele atualmente finaliza sua pesquisa nomeada: *Entre o cinema e a pintura, o imaginário artístico de Andrei Tarkóvski*.

apresentam “fendas especialmente notáveis... Este envelhecimento do material – polímero – reforça a lembrança da pintura rachada nas telas dos velhos mestres” (PETROVSKY, 2019, p. 286). A autora então conclui seu texto apontando que:

Polaroides são imagens cuja relativa simplicidade é determinada pela alta velocidade de revelação, atingida por uma interação especial de negativos, positivos e reagentes, formando um sanduíche (a developing film sandwich). É, na verdade, a fotografia sem prata cuja característica técnica associa-se a um momento puramente não-utilitário: o prazer de fotografar e obter imagens, em que a “pátina” converte o tempo suspenso em beleza. (PETROVSKY, 2019, p. 287).

Como síntese do texto acima elaborado por Helen Petrovsky (2019), pode-se sublinhar como os aspectos técnicos da transformação da fotografia polaroide estão inscritos na compreensão de sentido da própria imagem criada no curso do tempo. O aparato que cria um objeto físico e cópia da realidade em segundos é capaz de contestar o valor objetivo das inovações de aparelhos fotográficos na história da fotografia. A autora também emprega a presença “aurática” nas imagens polaroides de Tarkóvski de modo a mostrar que, ainda que sejam fabricações modernas, sua “aura” possui categorias de funcionamento e existência cadentes da imagem, sendo captadas por uma caixa preta similar à câmara escura.

Retomando ainda a figura de Tonino Guerra no texto da autora, vale mencionar os apontamentos do roteirista sobre as imagens polaroides do amigo:

As imagens são como nuvens de borboletas diante dos olhos daquele que pode compreender e sentir a brevidade da vida; não a sensação causada por uma doença que ainda está por vir, mas a percepção de que tudo ao redor consiste em olhares esquivos, que devem ser mantidos para si, em uma jornada que pode ser extremamente difícil.... (GUERRA apud PETROVSKY, 2019, p. 264-265)

A fotografia, por ser uma apropriação do tempo presente, coloca em questão a finitude da vida. No caso do instantâneo, esse pedaço de tempo se materializa na frente do produtor. As imagens polaroides de Tarkóvski conseguem ampliar ainda mais essas relações entre a vida e a morte. Além disso, disseminam toda aura presente na composição de seus registros nos fotogramas das imagens cinematográficas, principalmente as que fazem referência à memória afetiva do diretor, tal como um espectro do tempo. O encontro do diretor com a câmera parece consolidar também seu encontro com uma tessitura imaginada em seus sonhos, reproduzida em seus filmes e experimentada no equipamento fotográfico.

2.3 ESCULPIR O TEMPO EM INSTANTÂNEO: A EXPERIMENTAÇÃO COM OS INSTANTÂNEOS COMO ESTUDO PARA UMA FORMAÇÃO AUTORAL

“Há cerca de quinze anos, ao fazer anotações para o primeiro esboço deste livro, comecei a me perguntar se valia a pena escrevê-lo” (TARKÓVSKI, 2010, p. 1). O trecho corresponde às primeiras frases escritas no livro *Esculpir o tempo*, do diretor Andrei Tarkóvski. O livro foi publicado em 1986, embora Tarkóvski já reunisse alguns escritos desde 1962, na publicação “Depois de filmar”, *Miezhdu dvumya filmami*. Como pontuou Neide Jallageas (2007) em sua tese de doutorado, esses textos equivaleriam ao primeiro capítulo do livro que mais tarde o diretor iria escrever.

A escrita destes primeiros ensaios, segundo a autora, teria sido motivada pelo desejo do diretor de tentar elaborar melhor as ideias propostas pelo seu primeiro longa-metragem *A infância de Ivan*, de 1962. Jallageas (2007) aponta que críticas de jornais de esquerda, *L'Unitá*, *Il Paese* e *Paese Sera*, resumiam o filme como “tradicionalista, expressionista, surrealista e simbolista” (CAPANNA apud JALLAGEAS, 2007, p. 117). Diferente deles, o filósofo Jean-Paul Sartre teria enviado uma carta em defesa do filme à redação do jornal. A autora conta que “Sartre argumentava que os críticos da esquerda italiana não haviam feito justiça ao que, segundo ele, se constituía no admirável filme de Tarkóvski” (JALLAGEAS, 2007, p. 117). A redação do jornal opta por publicar a carta de Sartre, que, além de defender o filme do diretor, destacava que este merecia não só o prêmio como o interesse público: “Não é o Leão de Ouro o que deveria ser a verdadeira recompensa de Tarkóvski, senão o interesse, ainda que seja polêmico, suscitado por seu filme entre os que lutam juntos pela libertação do ser humano e contra a guerra” (SARTRE apud JALLAGEAS, 2007, p. 117).

A autora declara ainda que Tarkóvski parece não ficar satisfeito com as defesas de Sartre, já que “em seu ponto de vista o filósofo não empreendera a defesa de seu filme pelo crivo da arte e sim pelo ideológico” (JALLAGEAS, 2007, p. 117). Motivado a tentar explicar “os procedimentos artísticos de seu cinema” (JALLAGEAS, 2007, p. 118), Tarkóvski escreve a coletânea de ensaios que seria apresentada como o primeiro capítulo do livro *Esculpir o tempo*, em 1986.

Nas últimas páginas do livro *Esculpir o tempo*, Tarkóvski avalia seu trabalho como “um testemunho sobre o desenvolvimento dessas ideias até o momento presente” (TARKÓVSKI, 2010, p. 276), reafirmando que suas proposições sobre o cinema e sua forma de produzir filmes foram amadurecendo ao longo dos anos. As fotografias polaroides serão, a partir de agora, integradas a esse processo de desenvolvimento. Embora Tarkóvski não tenha feito menção às

polaroides no livro *Esculpir o tempo* e a publicação das imagens tenha sido feita posteriormente, nesta pesquisa vamos procurar avaliar os instantâneos como parte da elaboração do diretor, sobre dois aspectos: imagem como conceituação teórica e imagem como matéria gráfica.

A produção das imagens polaroides - produzidas em contextos contemporâneos à execução de filmes e à escrita do livro *Esculpir o tempo* - pode ter proporcionado um laboratório de experimentação e elaboração de estudo autoral, relacionado à concepção da imagem artística concebida pelo cineasta.

2.3.1 Imagem como conceituação teórica

Quando a tela traz o mundo real para o espectador, o mundo como ele realmente é, de tal modo que possa ser visto em profundidade e a partir de todas as perspectivas, evocando seu próprio "cheiro", permitindo que o público sinta na pele sua umidade ou sua aridez — a impressão que temos é que o espectador perdeu a tal ponto a sua capacidade de simplesmente entregar-se a uma impressão estética imediata, emocional, que, no mesmo instante, ele sente a necessidade de se deter e perguntar: "Por quê? Para quê? O que significa?" (TARKÓVSKI, 2010, p. 255)

No trecho acima do livro *Esculpir o tempo*, Tarkóvski busca justificar uma crítica comum que recebia dos seus espectadores. Muitas vezes o público não se contentava com que as cenas de captação da natureza, recorrente em seus filmes, não apresentassem algum significado simbólico ou metafórico, como algum sentido oculto a decifrar. O diretor defendia que a captação da natureza fazia parte de sua memória de infância, da paisagem tradicional da Rússia campesina. Reafirmar o seu amor pela natureza nas telas do cinema era remeter também às suas crenças religiosas, como o budismo e o espiritualismo, além de ressaltar os valores da literatura haikai e da cultura oriental, interesses artísticos do cineasta. Assim como nos filmes, nas imagens polaroides a natureza também surge como plano de fundo e/ou protagonista em maior parte dos registros. A referência à natureza continua, inclusive, nas imagens produzidas na Itália, onde os registros se voltaram mais aos espaços interiores - a paisagem nesse caso é verificada através da janela, nas flores sobre a mesa de jantar, no reflexo do sol que cobre os espaços com luz e no campo entre as comunas italianas.

A insatisfação de Tarkóvski com a procura de significado do público, em relação às cenas de paisagens, parecia revelar sua própria angústia com filmes que justificavam demais suas histórias, limitando conexões e uma certa criatividade natural que pudesse surgir na experimentação do espectador com o material. Para o diretor, a chuva, por exemplo, tinha a “finalidade de criar um cenário estético particular que deve impregnar a ação do filme”

(TARKÓVSKI, 2010, p. 255) Essas impressões, segundo ele, não poderiam ser confundidas com “ideologia”, pois se isso ocorresse poderíamos arriscar perder o sentido da “arte de forma imediata e inequívoca, com a totalidade do nosso ser...” (TARKÓVSKI, 2010, p. 258).

Pode-se supor que esse exercício de explicar seus filmes e justificar as escolhas cinematográficas tenha despertado no diretor um desejo de criar um conceito que pudesse representar o seu estilo e suas crenças sobre o cinema e a arte. Diferente de uma tradição cinematográfica de gerações anteriores de cineastas russos, Tarkóvski buscava aproximar o cinema do campo artístico e reafirmava essas relações em referências diretas às sequências dos seus filmes. Neide Jallageas (2007) chamou o seu cinema de “caldo cultural”, destacando a mistura de referências tanto tradicionais como do cinema de vanguarda, que construíram a obra do cineasta.

Tarkóvski atualiza as marcas do espaço-tempo comuns a todos os tempos: a tecnologia, as guerras, a violência, o amor, o medo, o perdão, o sacrifício e a potencial destruição total do planeta. E ele o faz com a sensibilidade de um poeta e com o apuro de um arqueólogo. (JALLAGEAS, 2007, p. 163)

Dentre algumas temáticas seguidas por Tarkóvski nos filmes que se relacionam com a normatização do realismo, Jallageas (2007) cita: “Heroísmo das crianças; heroísmo das figuras históricas e o nacionalismo nos filmes épicos; expansão da ideologia soviética nos filmes de ficção científica”. Apesar das temáticas citadas serem recorrentes na obra do diretor, é frequente diferenciar-se o cinema de Tarkóvski da teoria do realismo soviético. A autora chama atenção para isso introduzindo em sua tese um capítulo especialmente para essa análise, chamado “A construção do realismo segundo Andriêi Tarkóvski” (JALLAGEAS, 2007, p. 162).

Escrito de forma ensaística, o livro *Esculpir o tempo* se distancia de abordagens realistas do cinema, voltando o enfoque para o pensamento do cinema como categoria da arte, da montagem como auxiliar do processo cinematográfico e da imagem artística como conceito espiritual, atrelada muitas vezes aos sentidos da existência humana. Inclusive, Tarkóvski deixa nítido no texto sua discordância com o pensamento de cinema engendrado pelo cineasta Sergei Eisenstein¹².

¹² Havia uma tendência em Andrei Tarkóvski, testemunhada por seus escritos, de se distanciar das teorias de cinema cunhadas por Sergei Eisenstein no chamado “Realismo Soviético”. Essas diferenças podem ser verificadas na Tese de Doutorado *Estratégias de construção no cinema de Andriêi Tarkóvski a perspectiva inversa como procedimento*, da pesquisadora Neide Jallageas. O capítulo quatro, que especificamente trabalha tais questões, é denominado: “A construção do realismo segundo Andriêi Tarkóvski”. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/4880>. Acesso em 9 de fevereiro de 2021.

Em relação às imagens polaroides, nota-se que o encontro do diretor com a câmera instantânea pôde conciliar movimentos interessantes para sua elaboração criativa. Por duas vias principais, Tarkóvski aproveitava o instrumento fotográfico de acordo com questões teóricas, embasando suas percepções sobre o estudo do tempo no evento concreto - descritos mais tarde no livro *Esculpir o tempo*; e de acordo com o movimento da máquina num campo laboratorial - experimentos preliminares dos ambientes de locação no filme *Nostalgia*.

Todavia, um fato curioso observável na leitura desses diários de Tarkóvski é que, muitas vezes, a representação fotográfica anula a necessidade da representação escrita - levando em conta que existe o hábito diário de realizar as anotações pessoais. Nesse sentido, poucas são as anotações que correspondem aos dias de captação das imagens. O relato abaixo, porém, constitui uma das exceções. Ele corresponde a um dia específico no qual o diretor realizou dez fotografias instantâneas, selecionadas abaixo. O registro escrito e as imagens foram produzidos no dia 26 de setembro de 1981, em Miàsnoie.¹³

Figura 7 - Polaroides realizadas em 26/09/1981.



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Como é bom aqui! Tem chuva e tempo nublado – mas ainda assim é extraordinário! Hoje devemos pensar sobre como fixar as persianas das janelas, que devem permanecer após a reforma. Depois precisamos fazer um alpendre no terraço da entrada da sauna. Hoje, durante a noite inteira, havia nevoeiro, e agora são dez horas, e o nevoeiro continua espesso e impenetrável. À noite são visíveis as estrelas. Comecei a fazer o alpendre sobre o terraço da entrada à sauna. Não há material. “Fabrico” pilares de partes. (TARKÓVSKI, 2012, p. 387)

¹³ Trecho atualizado extraído do trabalho “Narrativa em polaroide: uma análise dos instantâneos de Andrei Tarkóvski” apresentado no VI Seminário de Pesquisa em Artes, Cultura e Linguagens”, realizado em novembro de 2019.

A descrição do diário próxima aos registros de imagens se assemelha a uma legenda das fotografias. É como se o diretor contasse de duas formas o que vê quando caminha nos arredores da casa. Essa elaboração surge com menções ao clima do local e certa celebração da natureza. Além disso, o diretor ressalta as reformas que ainda pretendia realizar na casa de campo. Isso tudo combinado ao relato daquele que observa sua propriedade: com críticas e elogios, recupera o deleite de observar.

Um trecho do livro *Esculpir o tempo* se faz relevante ao examinar a passagem acima. No capítulo três, nomeado “O tempo impresso”, o diretor manifesta suas predileções cinematográficas a respeito da experiência do tempo na realização dos filmes. Em uma passagem, escreve que “a direção de um filme” se iniciaria “no momento em que surge, diante do olhar interior da pessoa que faz o filme, conhecida como diretor, uma imagem do filme”. O diretor ainda caracteriza o que significaria essa imagem: “uma série de episódios minuciosamente detalhados, ou talvez, a consciência de uma tessitura estética e de uma atmosfera emocional a serem concretizados na tela” (TARKÓVSKI, 2010, p. 68).

Como descrito anteriormente, o livro trata de uma série de apontamentos construídos durante a carreira do diretor. Não há como saber se, durante a escrita do capítulo três Tarkóvski, já fazia uso da câmera polaroide. No entanto, é possível imaginar aproximações das ideias declaradas por ele acerca do cinema com as noções sobre a fotografia instantânea. Retomando a imagem acima proposta pelo diretor, de uma “tessitura estética”, identifica-se na fotografia polaroide uma série de potencialidades de experimentações que poderiam se aplicar a essa ideia de uma concepção anterior à imagem cinematográfica, efeitos aplicados ao uso de uma câmera com os seguintes resultados: fotografia que se transforma na frente do reproduzidor, processo resultante do ambiente, resultado acidental, imagem que não é possível reproduzir e fotografia que se decompõe a partir do momento que é produzida.

Ainda no capítulo três, Tarkóvski sugere, ao narrar um breve panorama da história do cinema, que este havia se distanciado da arte e se aproximado de caminhos de “interesses medíocres e lucrativos”. Reforça também que o cinema foi explorado e que, em sua opinião, “o pior de tudo não foi a redução do cinema a mera ilustração: o mais grave foi o fracasso em explorar artisticamente o mais precioso potencial do cinema – a possibilidade de imprimir em celuloide a realidade do tempo” (TARKÓVSKI, 2010, p. 71). Nessa declaração, o diretor lamenta que o cinema não tenha se apropriado de forma criativa dos aparatos ao experimentar o filme celuloide em que eram gravadas as imagens cinematográficas.

Tomando novamente os pressupostos relacionados à máquina instantânea, vale supor que o equipamento pôde amparar pensamentos e reflexões sobre a arte e a imagem produzida

sobre a “realidade do tempo”. Talvez, a experimentação ausente do cinema no uso do filme celuloide pôde ser testada com o uso da câmera instantânea, principalmente por meio da exploração criativa desses registros. Tanto as fotos realizadas no set de filmagem e na procura de locações quanto as mais cotidianas realizadas na Rússia e na Itália apresentam criações autorais únicas, assimilando sentidos semelhantes às experiências das imagens cinematográficas apresentadas no cinema do diretor. Alguns exemplos são: a percepção da paisagem natural, a natureza como protagonista, a textura estética provocada pelo clima soviético, todos intensificados através do filme polaroide.

As fotos mostradas acima que registram a passagem de um dia, por exemplo, constroem um fluxo da experiência de um tempo único impressas no papel fotográfico. Juntas elas apresentam uma sequência de atos. Ou ainda, elas podem corresponder à primeira imagem de um filme que surge diante do olhar do diretor, que puderam ser concluídas posteriormente em *Nostalgia*, 1983.

Acerca dos interesses fotográficos do diretor, vale mencionar o livro *Sobre a fotografia*, de Susan Sontag (2004) que apresenta motivações interessantes que movem um fotógrafo ou até mesmo um amador que possui uma câmera a fazer uma imagem.

Uma foto é tanto uma pseudopresença quanto uma prova de ausência. Como o fogo da lareira num quarto, as fotos — sobretudo as de pessoas, de paisagens distantes e de cidades remotas, do passado desaparecido — são estímulos para o sonho. O sentido do inatingível que pode ser evocado por fotos alimenta, de forma direta, sentimentos eróticos nas pessoas para quem a desejabilidade é intensificada pela distância. A foto do amante escondida na carteira de uma mulher casada, o cartaz de um astro do rock pregado acima da cama de um adolescente, o broche de campanha, com o rosto de um político, pregado ao paletó de um eleitor, as fotos dos filhos de um motorista de táxi coladas no painel do carro — todos esses usos talismânicos das fotos exprimem uma emoção sentimental e um sentimento implicitamente mágico: são tentativas de contatar ou de pleitear outra realidade. (SONTAG, 2004, p. 26)

As satisfações do desejo por meio da fotografia fazem parte de um momento de conquista do processo de retratar a realidade. O flerte do fotógrafo antes de captar uma imagem requer tempo; trata-se de uma construção que precede o ato da captura, na procura pelas condições desejáveis. A escritora compara a câmera, por exemplo, a uma arma de fogo, que, após mirar e apontar, atira sobre o objeto e o atravessa captando sua imagem para sempre. No entanto, nesses casos ocorre um “assassinato sublimado”.

Ainda sobre a imagem, a autora destaca que “fotos podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo”. Comparando

a fotografia com o cinema, Sontag explica que “a fotografia tem poderes que nenhum outro sistema de imagens jamais desfrutou”, porque a fotografia “não é dependente de um criador de imagens”. Por mais que possa haver uma intervenção individual prévia de quem faz a foto, existe um processo químico posterior a essa captação que confere à imagem certas relações com a própria realidade fotografada. No caso da polaroide, essa relação inclusive se dá no momento em que o papel sai do dispositivo, transformando-se diante do observador e além do seu controle. O resultado da imagem revela-se imprevisível e acidental.

Além da experimentação da fotografia como potencial artístico, Tarkóvski também pode ter orientado seus interesses ao captar as cenas. A casa, por exemplo, é uma protagonista nos enquadramentos das imagens. Ela surge na Rússia, inserida na paisagem do país, e também na Itália, nos enquadramentos que se voltaram aos ambientes internos. Nos filmes de Tarkóvski, as casas também são inseridas na história, e é possível observar que muitas vezes elas são queimadas e destruídas. A aparição dessas casas na biografia do diretor também pode simbolizar os elos profundos que ligavam Tarkóvski à União Soviética e que tanto participam das suas experiências. Talvez o olho da lente fotográfica também tenha alimentado o que a autora chamou de “sentido do inatingível” capaz de orbitar e ressurgir na relação do flerte fotográfico apresentado pelo cineasta.

2.3.2 Imagem como matéria gráfica

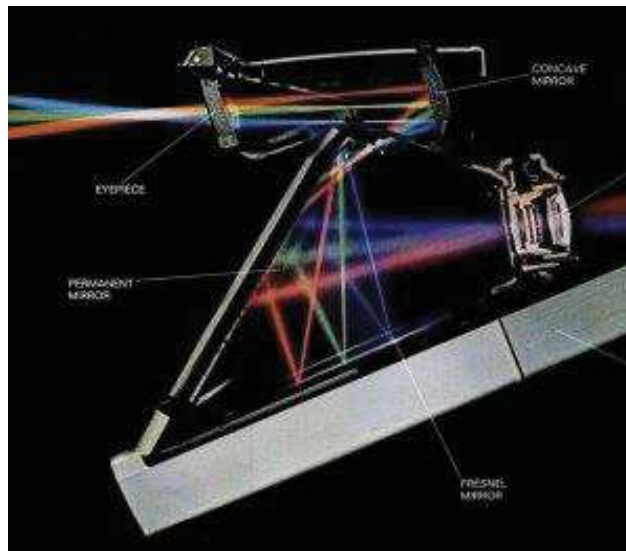
Ann Elsner é professora de optometria da Universidade de Indiana, nos Estados Unidos. Ela coordena um laboratório que desenvolve trabalhos para combater doenças na retina que acarretam problemas na visão. Em junho de 2018, Elsner escreveu um artigo para o jornal *El País*¹⁴ no qual discorre sobre como a invenção da câmera polaroide ofereceu avanços interessantes não só para o campo fotográfico, mas também para as áreas das ciências da visão. De acordo com a pesquisadora, “os filtros polarizadores ajudam os pesquisadores a visualizar estruturas que, de outra forma, seriam invisíveis, de características astronômicas a estruturas biológicas”, decifrando assim camadas e texturas da imagem que seriam invisíveis a olho nu. O potencial de impressão dessas imagens também possibilitou aos cientistas que testes de comparação pudessem ser feitos para identificar variações. Elsner (2018) comenta que, no final dos anos 80, a Polaroid Corporation fez uma doação de uma impressora para o seu laboratório

¹⁴ ELSNER, Ann. “A menina que quis ver sua foto: assim foi inventada a Polaroid”. *El país*, 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/23/tecnologia/1527071305_005314.html. Acesso em 23 de julho de 2020.

de pesquisa que, segundo ela, permitiu difundir as “contribuições científicas para além do laboratório”. Atualmente a luz polarizada também é utilizada frequentemente por filtros fotográficos e aparelhos de LCD.

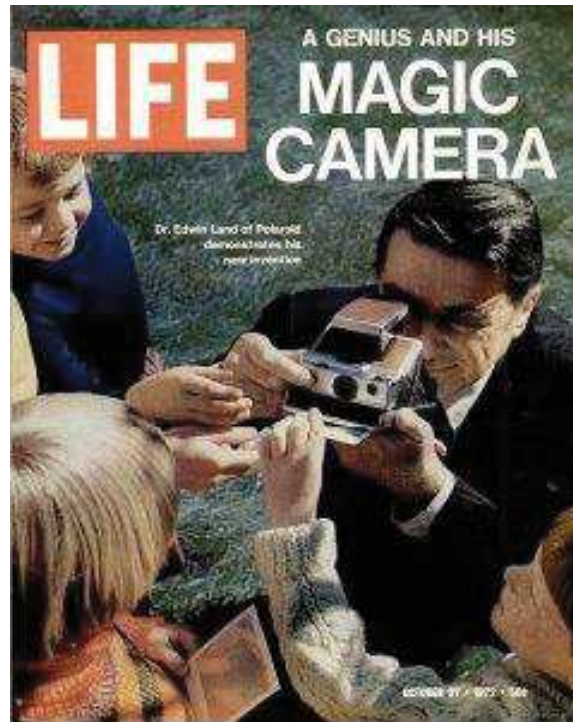
Foi a partir do desenvolvimento desse mesmo filtro polarizador que, em 1972, Edwin Land apresentou o primeiro modelo de câmera polaroide com o processo completamente automático. Em modelos anteriores a polaroide ainda não efetuava o processo de captação e impressão completamente instantâneo. O fotógrafo normalmente destacava a foto do papel fotográfico com o risco de perder a imagem ou danificá-la. Esses cuidados e acidentes ocasionais eram inclusive alertados em manuais do próprio aparelho. O modelo inovador criado para atender a essas necessidades foi a câmera “POLAROID SX-70 LAND CAMERA”. Em outubro de 1972, a revista *Life* publicou uma espécie de infográfico do caminho da luz percorrendo o equipamento.

Figura 8 - Caminho da luz percorrendo a câmera polaroide *SX-70*.



Fonte: CORPORATION, Polaroid. *Annual Report for 1972*.

Figura 9 - Capa da revista *Life*, outubro de 1972.



Fonte: CORPORATION, Polaroid. *Annual Report for 1972*.

De acordo com o relatório anual da Polaroid Corporation publicado em 1972, a câmera polaroide SX-70 funciona da seguinte forma: apertado o botão do obturador, os raios luminosos entram através da lente e são refletidos por um espelho dianteiro até as folhas do filme. Um motor é ativado puxando o filme e expondo-o a reagentes químicos de revelação que se espalham entre o positivo e o negativo das camadas do filme. Por fim, o motor ejeta o filme para fora da câmera. O processo fotográfico é semelhante ao funcionamento de uma câmara escura. A inovação, porém, estava no procedimento instantâneo realizado no interior da máquina e concluído fora dela, 60 segundos após o registro.

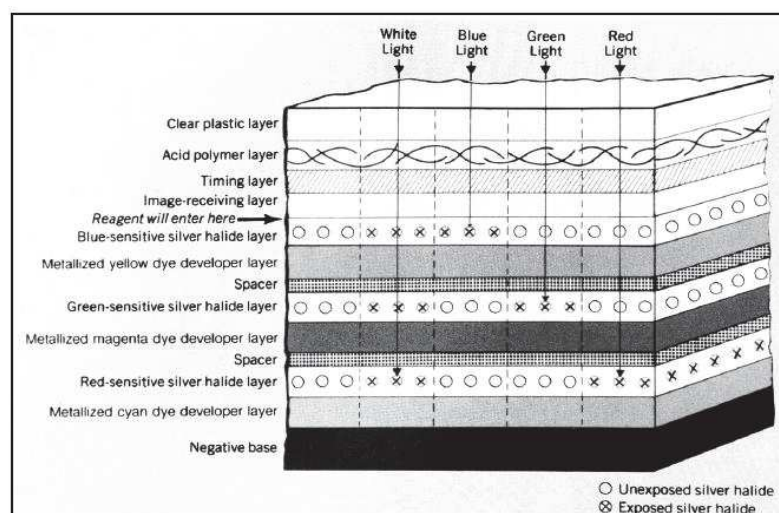
Figura 10 - Transformação do instantâneo e filme fotográfico *POLAROID SX-70 LAND CAMERA*.



Fonte: CORPORATION, Polaroid. *Annual Report for 1972*.

Joshua Ray Caldwell apresentou, em 2008, a tese *The Polaroid SX-70 Land Camera: A Unique Tool for Creating Artistic Imagery* ao Brooks Institute of Photography, localizado na Califórnia. Na publicação, o autor experimenta uma série de filmes que poderiam ser aceitos pela câmera SX-70 por meio do processo de conversão, já que na época os filmes do modelo estavam extintos. Na figura abaixo, o pesquisador demonstra as diversidades de camadas existentes no filme SX-70, película com espessura de 1/100”.

Figura 11 - Camadas do filme *SX-70*.



Fonte: CALDWELL, Joshua Ray. *The Polaroid SX-70 Land Camera: A Unique Tool for Creating Artistic Imagery*.

Como comentado anteriormente, os filmes de modelos anteriores não eram expostos diretamente ao sol para proteção da película e a fotografia era destacada de um papel colado ao filme, que, por vezes, poderia danificar a imagem, promover um descascamento de papel gerando mais lixo. Nesse modelo de câmera, segundo Caldwell (2008), “Land queria que o filme fosse ‘Integral’, significando que tudo o que era necessário para o desenvolvimento estava dentro da imagem” (CALDWELL, 2008, p. 31, tradução minha). A polaroide lançava um modelo no qual a imagem se constituía através do contato com a luz natural e era justamente essa incidência que transformava em 60 segundos um filme branco em fotografia instantânea. Caldwell define: “A imagem podia ser vista à medida que se desenvolvia de uma imagem fraca para uma imagem colorida. Isso foi alcançado ao encontrar a química correta” (CALDWELL, 2008, p. 32, tradução minha).

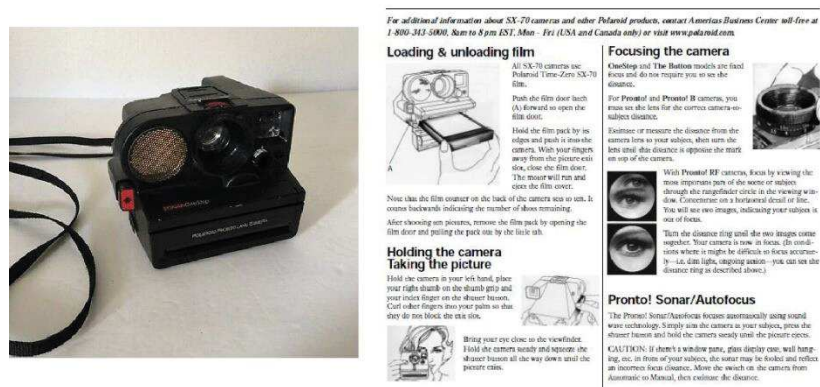
Através de uma imagem de arquivo e pelas datas em que o diretor realizou as imagens polaroides, é possível supor que um dos modelos de câmera utilizada por Tarkóvski foi justamente a polaroide SONAR ONESTEP SX-70 LAND CAMERA, lançada em 1978. Do manual técnico desse modelo consta que o seu diferencial está na introdução do sistema de foco automático sonar, tecnologia normalmente utilizada em submarinos. Na câmera, o sonar era capaz de calcular o tempo para refletir uma onda de som do objeto até o equipamento e, assim, ajustar o posicionamento das lentes. Nesse modelo específico, essa distância era de até um metro. Além disso, a câmera não era capaz de focar com detalhes o objeto capturado.

Figura 12 - Andrei Tarkóvski com uma câmera polaroide modelo *SONAR ONESTEP SX-70 LAND CAMERA*.



Fonte: pinterest.com.

Figura 13 - Câmera Sonar e manual de instruções.



Fonte: CORPORATION, Polaroid. *Polaroid SX-70 and One Step*.

As fotografias polaroides de Tarkóvski produzidas na Rússia foram, de acordo com o filho do diretor, primordiais para que, no filme *Nostalgia*, a União Soviética fosse representada com maior semelhança. A imagem instantânea auxiliou Tarkóvski na reconstrução de cenários que retratariam seu país. A textura própria desse tipo de fotografia, em que esmaecimento, volume e cores tomam a imagem gerando uma captação singular, pode ter despertado o interesse do diretor, principalmente no desejo de representar a paisagem russa, tradicionalmente conhecida por seus longos invernos.

Como foi comentado por Ann Elsner (2018), os filtros polarizadores tornam nítidas as camadas mais sensíveis da retina, revelando cores e texturas não vistas a olho nu. Na fotografia, talvez essa revelação seja causadora da produção de um estilo único de imagem resultante do equipamento e do fenômeno temporal. Mesmo diante de um controle limitado da câmera polaroide – pouca manipulação disponível para o fotógrafo –, a imagem instantânea parece operar suas próprias regras e a resultante é um registro acidental. Suas cores, tessituras e formas, mesmo que obedeçam a uma mira, seguem um padrão determinado pela casualidade, criando resultados provenientes do equipamento e não necessariamente da captação da realidade.

*

A partir de conferências e aulas lecionadas na Alemanha, Vilém Flusser escreveu o livro *Filosofia da caixa preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, lançado pela primeira vez em 1985 pela editora Hucitec, São Paulo. Nas primeiras páginas de seu livro, é apresentado um glossário de palavras para uma “futura filosofia da fotografia”, concepção defendida pelo autor no último capítulo do livro. No trecho, são apresentados conceitos originalmente

explicados pelo autor: “aparelho fotográfico” definido por “brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografias”; “fotografia” definido por “imagem tipo-folheto produzida e distribuída por aparelho; “fotógrafo” definido por “pessoa que procura inserir na imagem informações imprevistas pelo aparelho fotográfico” (FLUSSER, 1985, p. 5).

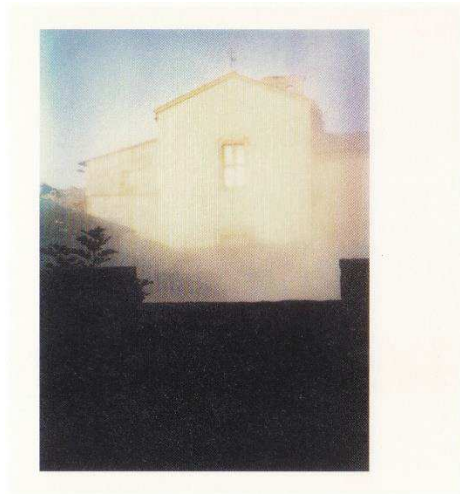
Ao avançar na escrita do texto, Flusser (1985) dedica um capítulo para “A fotografia”. Nele, o autor propõe que, “ao contrário da pintura, onde se procura decifrar ideias, o crítico de fotografia deve decifrar, além disso, conceitos” (FLUSSER, 1985, p. 22). Segundo Flusser (1985), a fotografia em cores permite uma maior abstração que a fotografia em preto e branco. Isso seria possível porque existe uma complexidade de conceitos que surgem na fotografia e que estão além das cores originais da realidade. O autor dá o exemplo do “verde Kodak” e do “verde Fuji” (FLUSSER, 1985, p. 23). Ambas as cores são verdes, mas cada uma codificada à sua maneira, com seu diferencial de tom. De forma que a rede criada para transformação das cores no momento da captação gera uma série de sistema codificados que reagem casualmente, conforme cada constante de abstração aferida pelo aparelho - seja pela dependência do ambiente ou processo de revelação. Desse modo, criam-se outras tonalidades de cor dependendo do aparelho utilizado. Diante disso, o escritor sugere que para “decifrar fotografias (...) basta decifrar o processo codificador que se passa durante o gesto fotográfico, no movimento do complexo ‘fotógrafo-aparelho’” (FLUSSER, 1985, p. 24). Aceitas essas ideias, cabe analisar as imagens a seguir.

Figura 14 - Bagno Vignoni 1979-82.



Fonte: TARKÓVSKI (2012).

Figura 15 - Bagno Vignoni, 1979-82.



Fonte: TARKÓVSKI (2012).

Figura 16 - Bagno Vignoni 1979-82.



Fonte: TARKÓVSKI (2012).

No livro *Tarkóvski Instantâneos*, Neide Jallageas indica a primeira referência às polaroides no livro feita pelo diretor Andrei Tarkóvski:

Tarkóvski faz a primeira referência às fotografias, expressando seu desejo de fazer registros “instantâneos”. “Telefonei a Tovoli para pedir-lhe que compre uma Polaroid para mim”. No dia seguinte, conta: “Eu tenho estudado cuidadosamente uma velha casa abandonada, maravilhosa, no pátio da piscina, diante da janela do meu quarto em Bagno Vignoni” (JALLAGEAS, 2012, p. 13)

Não consta no livro a data específica das polaroides acima, apenas o local onde foram realizadas: Bagno Vignoni. Pela descrição do diretor, é possível supor que tal casa “velha” e “abandonada” seja a mesma casa que aparece na imagem. Além disso, o interessante exercício de repetição do assunto nas três imagens pode sugerir a função de “estudo” que descreveu Tarkóvski.

De posse do equipamento havia pouco tempo, o diretor parecia testar as funções do dispositivo, assim como testava o próprio ambiente. Nas três imagens, percebemos o enquadramento de uma casa. Na primeira, a casa é emoldurada pela janela e se localiza no plano de fundo da imagem. No apoio da janela, é possível enxergar um vaso de flores e um jarro de água – possivelmente inseridos pelo próprio diretor em uma tentativa de montar um cenário para o registro. As cores desta primeira foto são lavadas por uma mesma tonalidade: a luz parece estourar um pouco a imagem, pintando os objetos de branco, bege, marrom claro e escuro, até o verde das janelas e o amarelo das flores, que se destacam como cores mais puras.

Com enquadramento diferente, a segunda imagem apresenta efeitos visuais inversos em relação a primeira. O alto contraste apaga quase todos os objetos descritos anteriormente, e só percebemos ao fundo o contorno da casa. Como sombra, percebemos também o contorno do muro entre a janela e a casa e algumas folhagens. Nessa imagem, as cores surgem ainda mais lavadas, não há cores puras. A fotografia é marcada por uma cobertura esmaecida que preenche a imagem tal como um filtro encaixado em uma lente.

A terceira imagem é feita de outro ponto de vista. Nela, o diretor sai de onde estava e faz a fotografia em outra janela. A vista é lateral, e quase não podemos definir se é a mesma casa a não ser pela torre no telhado que é muito semelhante à das imagens anteriores. Nessa foto, podemos ver os elementos não tão nítidos como na primeira e não tão apagados como na segunda imagem. Tal como a segunda, não há cores puras na foto, já que o esmaecimento parece assumir um tom lilás forte, provavelmente uma mistura das cores do céu azul claro com o bege - tons presentes na paleta das três imagens. O esmaecimento toma totalmente a imagem e, dessa vez, encharca as cores, provoca o apagamento dos elementos, de modo que o filtro parece ser ainda mais intensificado.

Essa composição em três fases é notável. Quem realiza essas imagens é um diretor extremamente minucioso com suas criações. Em contrapartida, o aparelho polaroide é limitado quanto ao controle dos resultados da imagem impressa no papel. Diante dessas duas variáveis, é possível estabelecer uma conexão com os pensamentos desenvolvidos por Vilém Flusser (1985) citados acima. Aqui, como “fotógrafo”, Tarkóvski é a “pessoa que procura inserir na imagem informações imprevistas pelo aparelho fotográfico” (FLUSSER, 1985, p. 5). O gesto

em repetição produzido nas três fotografias revela um interesse pelo aparelho e pela imagem composta pela técnica do instante. As variáveis de cor serão sempre codificadas conforme o tempo, o risco, o espaço. O produtor, dessa forma, parece buscar o registro acidental ressaltado por cada fração do tempo em que foram efetuadas as captações.

O verde polaroide, na verdade, é uma rede infinita de proporções de verde, bem como o efeito de esmaecimento. Nessa relação, resta ao fotógrafo enquadrar, escolher, imaginar e esperar. Como lembrou Flusser (1985, p. 18), “o gesto fotográfico é um jogo de permutação com as categorias do aparelho”. Imerso nesse jogo, Tarkóvski estuda o aparelho, o ambiente, a superfície e o instante. E, segundo ele, ao definir o nascimento do cinema:

O cinema nasceu como um meio de registrar justamente o movimento da realidade: concreto, específico, no inferior do tempo e único; de reproduzir indefinidamente o momento, instante após instante, em sua fluida mutabilidade — aquele instante que somos capazes de dominar ao imprimi-lo na película. (TARKÓVSKI, 2010, p.110)

O olhar pela vista da câmera fotográfica pode ter estimulado o diretor para uma percepção intrínseca do tempo sobre uma paisagem natural. Esse estudo pode ter criado outros gestos e percepções nas formas de compreender e manipular uma imagem. Além disso, a realidade se tornava fragmento físico frente ao seu reprodutor e a cena focalizada. De forma que fosse possível comparar foto e realidade logo após a captação. Esse exercício pode ser eficaz para verificar nuances, padrões e codificações que são próprios da câmera. E, como definiu Petrovsky (2019) anteriormente, os instantâneos não podem ser reproduzidos, são registros únicos provenientes do instante.

Visualizando essas fotografias de Tarkóvski poderíamos supor novamente uma tentativa de ritmo e criação de sequência promovidas pelo diretor. E, naturalmente, ao observar as imagens juntas, pode-se perceber a passagem do tempo, ressaltada ainda mais pela estética de bruma que existe nas cenas e que parece conectá-las com um fluxo de tempo. A provável tentativa de manipulação do diretor nessas e em outras fotos parece ser uma ideia comum se comparada ao próprio fazer cinematográfico. A diferença principal talvez seja que, além da direção, a câmera dessa vez possui ritmo e estética provenientes do seu funcionamento e ocasião.

Dessa perspectiva, pode-se imaginar como a câmera polaroide contribuiu para que o diretor estudasse sua concepção de imagem cinematográfica, tanto no quesito conceitual quanto na sua atividade prática e ensaística. Testar o ambiente, retê-lo instantaneamente e experimentá-lo lentamente - no seu movimento de decomposição natural.

2.4 NOTAS SOBRE O EXÍLIO

No ano de 1981, Tarkóvski deixa a União Soviética para enfim filmar *Nostalgia* (1983), na Itália - filme que há anos era planejado junto com o amigo roteirista Tonino Guerra. Esse encontro com o país estrangeiro se torna definitivo quando a crise entre o diretor e as autoridades soviéticas se agravam, principalmente após a Goskino reter os passaportes de Andriucha e cortar contato do diretor com o filho. Em 1983, Tarkóvski comunicaria seu asilo político publicamente.

Nas próximas páginas deste trabalho, há uma busca de interpretações dessas imagens com base nos registros descritos pelo diretor durante esse processo de exílio. As imagens testemunham os anos difíceis encarados por Tarkóvski e sua família. Espera-se que as análises possam refletir também a respeito da busca à *datcha*¹⁵ russa que se coloca como síntese temática, tanto nos filmes como nas imagens polaroides. Nos filmes do diretor russo, a imagem de uma casa em chamas é repetidamente exibida. Nas polaroides, a casa surge tanto na Rússia como na Itália, em processo de decomposição em relação ao próprio material instantâneo. Ambas as imagens manifestam o procedimento da destruição - nas cenas dos filmes de Tarkóvski as *datchas* são queimadas; nas imagens polaroides também produzidas por ele, as imagens são destruídas aos poucos pelo tempo.

Estrangeiro para nós mesmos é o título de um livro da escritora búlgaro-francesa Júlia Kristeva. A primeira publicação se deu em 1988, pela editora Librairie Arthème Fayard. A edição brasileira é de 1994, da editora Rocco, com tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Kristeva inclui em seu livro uma série de textos com reflexões sobre o “ser estrangeiro” e suas representações no campo histórico, filosófico e psicanalítico. Já no primeiro capítulo, nomeado “Tocata e fuga para o estrangeiro”, a autora afirma que “o estrangeiro habita em nós” como “face oculta da nossa identidade”. Ao escrever isso, a escritora parece indicar que todos possuem um estrangeiro em sua individualidade. Mais à frente, revela: “o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades” (KRISTEVA, 1994, p. 9). Outra passagem interessante é aquela em que a autora escreve sobre “Uma melancolia”. No trecho,

¹⁵ As *datchas* são casas de madeira feitas pelos russos e possuem um valor histórico, cultural e afetivo, pois são elas que protegem as famílias do frio, tornando-se principal abrigo no inverno. É um símbolo de união e do valor da família para a cultura russa. Ver: TARKÓVSKI, Andrei. *Tarkóvski Instantâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 21.

Kristeva reforça que “a dura indiferença talvez seja somente a face confessável da nostalgia”. Construindo a imagem melancólica do estrangeiro, a autora revela ainda que:

Conhecemos o estrangeiro que chora eternamente o seu país perdido. Enamorado melancólico de um espaço perdido, na verdade, ele não se consola é por ter abandonado uma época de sua vida. O paraíso perdido é uma miragem do passado que jamais poderá ser reencontrada. Ele sabe disso, com o saber desolado dos que desviam a raiva dos outros (porque sempre existe um outro, uma causa ruim do meu exílio) contra si mesmo: “Como pude abandona-los? Eu mesmo me abandonei”. E mesmo aquele que, aparentemente, foge do veneno vicioso da depressão, não se priva disso, no fundo do seu leito, nos momentos glaucos entre a vigília e o sono. Pois em meio a nostalgia, embebido de perfumes e de sons aos quais não pertence mais e que, por causa disso, o ferem menos que os daqui e de agora, o estrangeiro é um sonhador que faz amor com a própria ausência, um deprimido extravagante. Feliz? (KRISTEVA, 1994, p. 17-18)

Retomando a figura de Tarkóvski como esse estrangeiro construído pela autora, vale mencionar uma entrevista de Tonino Guerra, realizada em novembro de 2009, pelo diretor americano PJ Letofsky – a fim de coletar material para o que mais tarde foi concebido em seu documentário *Tarkóvski: Tempo Dentro do Tempo* (2015). Na entrevista, Guerra comenta da relação próxima que construiu com o diretor e de como os dois se comunicavam quando moravam na Rússia por meio de passeios na neve: “Não é que gostemos do frio, é que estávamos sob vigilância policial e nossas conversas tinham que ser secretas”. Guerra também explica que ele e sua esposa ajudaram Tarkóvski a ir para a Itália filmar *Nostalgia* (1983), e que percebia no amigo uma profunda “nostalgia russa”. Ele conta que Tarkóvski costumava olhar os campos arados por minutos, e um dia o questionou por que ele ficava tanto tempo descansando o olhar sobre a paisagem. Tarkóvski, que nessa época já estava na Itália filmando o longa, responde: “Porque estou na Rússia. A terra arada é a mesma. Por trinta minutos, sinto como se fosse a Rússia”.

Tendo em vista essa nostalgia vivenciada por Tarkóvski e testemunhada por seu amigo Tonino Guerra, é possível imaginar a figura de estrangeiro construída por Kristeva habitando as experiências do russo distante da pátria. Os valores sensoriais apresentados pela autora podem ser comparados ao olhar do diretor lançado por minutos sobre a paisagem italiana. A casa russa parece permanecer nos seus sonhos, apesar de ser tão realista quando representada nos filmes e também nas fotografias instantâneas. As imagens rememoram o período conturbado de decisão e quebra de um vínculo com a pátria, bem como ilustram a nostalgia e a busca do país ao representá-lo indiretamente na construção semelhante à paisagem soviética.

3 ESMAECIMENTO DO EXÍLIO

“Em um canto da sala de visitas de Mólotov há uma lanterna mágica” (POLONSKY, 2018, p. 17). Essas palavras iniciam o livro *A lanterna mágica de Mólotov*, da autora inglesa Raquel Polonsky. No livro, a autora embarca numa viagem à história da Rússia, partindo do seu encontro com a antiga moradia de Viatcheslav Mólotov (1890-1986) – figura política importante do primeiro ministro soviético Josef Stálin. Após a morte de Mólotov, alguns de seus objetos pessoais permaneceram no local: uma coleção de livros com grandes clássicos da literatura russa e também uma lanterna mágica. Ao investigar o local, Polonsky (2018) defronta-se com a figura da lanterna mágica e descreve: “Olhar o passado é como assistir uma projeção de lanterna mágica” (POLONSKY, 2018, p. 17). Após essa passagem, a autora recupera os pensamentos da poeta russa Anna Akhamátova relacionando-os à sua reflexão: “A memória é estruturada como um projetor, de maneira a iluminar momentos descontínuos deixando uma inconquistável escuridão em toda volta”.

A partir do encontro com o apartamento de Mólotov e com o pensamento de Akhamátova, Polonsky (2018) propõe analisar a história da Rússia a partir da figura de uma lanterna mágica, capaz de iluminar os fragmentos da história. “Tenho um pequeno conjunto de imagens prontas a serem evocadas conforme o desejo do meu olho mental” (POLONSKY, 2018, p. 18). A escritora compara o movimento do instrumento à descoberta dos objetos íntimos do político, de forma que os seus desejos pessoais possam guiar o processo de descoberta e fruição da memória, para contar uma história. O livro não trata dos processos políticos da Rússia nem da vida de Mólotov. Todavia, é o seu encontro com esses objetos que impulsionam o acesso à lembrança e que possibilitam a criação da autora.

As imagens produzidas por outro russo também permitem realizar um acesso peculiar à história da Rússia. As fotografias polaroides testemunham o processo de decisão de Andrei Tarkóvski em deixar a União Soviética e autoexilar-se do país. São imagens que contam, ilustram, revelam, ocultam, obscurecem, bem como iluminam e reconstroem. Tal como a lanterna mágica de Mólotov, as polaroides de Tarkóvski são arquivos poderosos de construção para a leitura dos processos mais nebulosos da antiga União Soviética. Além de uma releitura da história da pátria, as imagens propiciam uma reinterpretação da obra cinematográfica do cineasta.

A escolha das imagens para análise partirá de três variáveis principais: 1) descrições dos diários que coincidem com os dias de captação de imagens e dias aproximados aos registros; 2) datas importantes para a trajetória do diretor; 3) pensamento estético do cineasta que se

relacione com a concepção e com o resultado da imagem. Essas variáveis estão subordinadas ao interesse central pelo autoexílio e pelos aspectos visuais de imagem, associados às construções teóricas.

Este capítulo será organizado em três momentos. Inicialmente, será estudado o período entre 1979 e 1981, bem como as imagens capturadas nesse intervalo. Num segundo momento, serão investigados o período de 1982 a 1986 e os registros relativos a esses anos. Por fim, o filme *Nostalgia* (1983) será integrado e comparado às fotografias que se inserem nesse panorama biográfico.

3.1 AS IMAGENS ANTES DA ITÁLIA - 1979 – 1981

3.1.1 O processo de decisão em deixar a Rússia

Há pouco estive por aqui Tonino Guerra, da Itália. Eles querem que eu faça um filme para eles (embora nossos chefes não queiram). Ou querem que eu faça alguma coisa para a televisão (*Viagem pela Itália*). Para isso, eles vão convidar-me para passar dois meses na Itália (entre Hamlet e Piquenique) para que eu me familiarize com o país. Dizem que o homem propõe e Deus dispõe... (TARKÓVSKI, 2012, p.153).

A passagem acima se refere às primeiras aproximações de Andrei Tarkóvski com a Itália. O roteirista Tonino Guerra inicia o contato com o diretor em janeiro de 1976. Porém, é somente após três anos que essa negociação seria efetivada. Nesse momento, a situação entre Andrei Tarkóvski e os dirigentes da Goskino¹⁶ não era agradável. Uma crise entre eles já havia se iniciado em 1975, após o lançamento do filme *O Espelho*. Entre as reivindicações do diretor, irrompiam questões como: por que o filme foi colocado em segunda categoria?; por que não havia distribuição do filme e, quando havia, as cópias eram reduzidas?; por que o nome de Tarkóvski não era divulgado na imprensa? Além disso, o diretor se queixava, sobretudo, de Filipp Ermash (diretor da Goskino URSS entre os anos de 1972-1986) ter se recusado a enviar o longa-metragem ao Festival de Cannes – fato que ainda era considerado pelo cineasta como passível de ser revertido. Nas cartas enviadas ao órgão, o diretor fazia questão de assinar como “o realizador (por enquanto) do Mosfilm”, expressando suas indignações e anunciando o desejo de deixar o estúdio.

Neide Jallageas (2007), em sua tese de doutorado, apresenta uma teoria sustentada por Natasha Synessios - pesquisadora importante da obra de Tarkóvski e autora do livro *Mirror:*

¹⁶ GOSKINO: Comitê Soviético de Cinematografia da União Soviética. Órgão ligado ao governo responsável pela produção cinematográfica do estado soviético.

The Film Companion (2001) – a propósito do não envio do filme *O Espelho* a Cannes. Segundo Synessios (apud JALLAGEAS, 2007, p. 137), os dirigentes da Goskino acreditavam realmente que o filme poderia ganhar o prêmio, o que seria confirmado posteriormente. Conforme Jallageas (2007), o filme *O Espelho* “foi exibido em poucas salas e, assim mesmo, as piores de Moscou, destinadas às produções de segunda categoria”. Além disso, é importante ressaltar que o pagamento relativo à venda dos filmes produzidos na União Soviética era integralmente repassado ao Estado.

Alguns diretores como Michelangelo Antonioni e Ingmar Bergman tentavam uma aproximação com o diretor em festivais. Tarkóvski, entretanto, nunca era comunicado a tempo ou as informações sequer chegavam ao seu encontro.¹⁷ Em janeiro de 1979, Tarkóvski volta a mencionar a proposta de Tonino Guerra. Até então os dois haviam construído uma relação de cumplicidade. Em alguns encontros, Guerra levava a Tarkóvski cartas de fãs italianos que haviam assistido à *O Espelho*. À distância, a relação dos amigos era consolidada por correspondências nas quais os dois dividiam planos sobre possíveis produções cinematográficas que pretendiam fazer juntos, pensamentos sobre cinema, literatura, música, arte e espiritualidade.

A ideia de fazer o filme na Itália não havia sido descartada e todas as complicações para viver do trabalho com o cinema na União Soviética estimulavam o diretor a tomar uma decisão. No dia cinco de janeiro de 1979, Tarkóvski (2012, p. 201) escreveu: “Eu e Larissa estamos pensando a sério em Tonino. Pois não se pode continuar mais assim. Não sei como pagar as dívidas”. Em fevereiro, Tonino Guerra convida Tarkóvski para um jantar oficial com o responsável da TV italiana. No dia dois de abril, o diretor desembarcaria em Roma pela primeira vez: “Chegamos a Roma. Lora telefonou e disse que já haviam saído dois jornais com as entrevistas de ontem. Um deles deu o título: ‘O famoso Diretor de Rublev vai filmar na Itália’. Como vão reagir a tais declarações em Moscou?” (TARKÓVSKI, 2012, p. 210).

Nessa primeira viagem, Tarkóvski permanece somente por alguns dias na Itália. Entretanto, é nela que conhece os principais diretores italianos do período: Michelangelo Antonioni, Francesco Rosi, Frederico Fellini. Sua primeira impressão do país é marcada pelo encantamento com a arte, a arquitetura e a natureza. “Nas ruas florescem glicínias, ameixas, árvore-de-judas. Luz incrível” (TARKÓVSKI, 2012, p. 210). Os italianos oferecem indicar *O*

¹⁷ Havia uma tendência das autoridades soviéticas do Goskino em omitir informações relevantes, principalmente quando se tratava de contatos estrangeiros, do diretor Andrei Tarkóvski. As autoridades pareciam querer garantir a exclusividade do trabalho do diretor no território russo, sobretudo, exercendo uma política de vigilância sobre suas decisões pessoais.

Espelho para o Prêmio David di Donatello, prêmio da Academia, como também conceder-lhe a vitória. Os dirigentes soviéticos, entretanto, recusam. Essa passagem é mencionada nos diários por Tarkóvski, com um destaque para a reação dos italianos à recusa: “Em Roma, todos estão perplexos” (TARKÓVSKI, 2012, p. 211). Mais à frente, o diretor menciona o plano de escrever uma carta às autoridades soviéticas: “Hoje pedi a Larissa para dizer a Shkalikov que tenho a intenção de escrever uma carta a Zimyanin para queixar-me em relação ao Prêmio Donatello”.

No retorno a Moscou, Tarkóvski aguardava uma resposta da Goskino à carta da TV italiana com o seu convite para a filmagem de *Tempo de viagem*. Essa espera é vivida com bastante ansiedade e pessimismo do diretor, que não parecia acreditar que o contrato seria efetivado. Em junho de 1979, o diretor escreve que Ermash havia comunicado que as filmagens seriam, de fato, feitas na Itália. Na menção, o diretor destaca que o próprio dirigente achava a atitude desnecessária, já que grande parte do dinheiro seria repassado à embaixada e pouco sobriaria para o cineasta. No dia 17 de julho, Tarkóvski (2010, p. 226) comenta o seu retorno a Itália para filmar com Tonino Guerra *Tempo de viagem*.

Com duração de dois meses, a segunda temporada na Itália é marcada pela filmagem do filme *Tempo de viagem* (1983), com roteiro e direção de Andrei Tarkóvski e Tonino Guerra. Trata-se de uma viagem aos arredores de Roma. Os dois amigos, enquanto contam a história do país, visitam monumentos tradicionais, conversam sobre cinema, arte, vida, e também planejam o filme *Nostalgia*. As filmagens eram feitas em vilarejos diferentes, o que demandava que parceiros viajassem entre cidades, ao longo da semana. Em uma das viagens, Tarkóvski e Guerra se hospedam na casa de Michelangelo Antonioni. É curioso como o diretor se refere a esse encontro. Nos diários, ele destaca na descrição o valor da casa de Antonioni: “Esta casa, pelas palavras de Tonino, vale cerca de 200 milhões de liras = 170 mil dólares. A casa. Michelangelo tem um enorme ‘bom gosto’” (TARKÓVSKI, 2012, p. 232). Enquanto isso, na Rússia, outro filme do diretor era negado por Ermash na indicação ao Festival de Veneza, dessa vez o longa-metragem *Stalker*, de 1979. A justificativa, segundo Tarkóvski, era: “Não dar Tarkóvski ao Festival de Veneza para garantir que ele não se torne ‘mais importante’ que o Festival de Moscou” (TARKÓVSKI, 2012, p. 232).

É nessa temporada que o diretor menciona a câmera polaroide pela primeira vez. Em 14 de agosto Tarkóvski (2012, p. 236) escreve: “Telefonamos a Luciano Tovoli para que ele me compre uma Polaroid. Quero tirar algumas fotos”. Interessante como a menção à câmera foi feita no mês seguinte à viagem à casa de Antonioni - diretor conhecido por fotografar com a polaroide. As anotações desse período seguem uma mistura de sentimentos, que evidencia o

entusiasmo do diretor com o novo: observar e fotografar paisagens diferentes, filmar com uma outra equipe, planejar um próximo filme, anotar ideias de outros projetos que surgiam em sua mente. Havia também a sensação de angústia por estar longe de casa e de tudo que o esperava: filmes que não iam para os festivais, a insegurança de não poder regressar à Itália para filmar *Nostalgia*, a culpa por estar a passeio distante dos familiares, e talvez, inclusive, a pretensão de deixar a União Soviética por conta da vida que os diretores levavam na Itália.

Tarkóvski retorna a Moscou em setembro de 1979, levando na bagagem duas novidades: a câmera polaroide e o nome do seu próximo filme, já definido e com um roteiro pré-estabelecido: *Nostalgia*, que seria uma coprodução entre Itália e Rússia. Um mês depois da sua chegada a Moscou, morre Maria Ivanova Tarkóvskaia, mãe de Tarkóvski. Maria Ivanova era atriz graduada no Instituto de Literatura Maxim Gorky, localizado em Moscou. No filme *O Espelho* (1975), a atriz participa de algumas sequências como a mãe mais velha de Ignat, personagem principal do filme, cujas memórias são contadas pela narrativa. Todavia, Neide Jallageas, (2007, p. 133) ressalta: “Apesar da voz do narrador ser a de Aleksiéi, o núcleo argumentativo está centrado em parte da vida da mãe do cineasta, Maria Ivánovna Tarkóvskaia”. Nos diários, Tarkóvski menciona a morte da mãe com sentimentos de tristeza e culpa, em decorrência da sua ausência. “Hoje, cerca de 1 hora da tarde, morreu minha mãe. E antes disso, por dois meses, eu estava na Itália” (TARKÓVSKI, 2012, p. 245).

O início dos anos de 1980 é experimentado pelo diretor com grande insegurança e ansiedade. Já em janeiro, Tarkóvski é comunicado de que Ermash não tinha receio de que ele não retornasse mais à União Soviética, mas, sim, dos “problemas pelo caminho” que as novas necessidades enfrentadas pelo diretor poderiam ocasionar para a sua família. Em relação à situação de partida do cineasta, Ermash dependeria das decisões do Comitê do Estado de Cinema, o Goskino. Tarkóvski comenta nos diários: “Será que Ermash quer que em resposta às suas perseguições eu passe a exigir o direito de emigrar da União Soviética?” (TARKÓVSKI, 2012, p. 267-268).

O conflito com a Goskino perdurava sem muito sucesso para Tarkóvski, que era incentivado pelos italianos a planejar rapidamente os prazos de filmagem de *Nostalgia* e a retornar à Itália para assinar o seu contrato de filmagem. Mesmo sem garantias, Tarkóvski continuava concebendo sua viagem e mantinha o contato com Tonino Guerra. Ainda em janeiro, Tarkóvski menciona o que seria o primeiro sinal de retorno da Mosfilm a propósito de sua partida, como também uma primeira inclinação ao autoexílio expressa em uma conversa oficial:

No Mosfilm estão sendo feitos os papéis para os vistos de saída para o estrangeiro – o meu e o de Larissa, por dois meses (sob as ordens do Goskino). Eu liguei e perguntei a Shkalikov. Ele disse que não sabia de nada. Eu disse que, se isso é assim, então eu iria exigir um visto de saída indefinida da União Soviética para ir trabalhar na Itália. Shkalikov ficou com medo. Ele disse que iria descobrir. Vamos ver. Eu não vou recuar. Pode acontecer de Ermash me expulsar da minha casa. (TARKÓVSKI, 2012, p. 269)

No dia 22 de março, Tarkóvski estava mais certo de que conseguiria partir para Roma. O diretor imaginava que a autorização lhe permitisse permanecer durante uma temporada maior no país, com tempo de filmar as cenas italianas de *Nostalgia*, e se prepara levando consigo uma grande bagagem, com esperança de que mais tarde sua família poderia estar com ele no novo país. Entretanto, a temporada duraria apenas três meses. Além da exigência de sua presença em Moscou por parte das autoridades, Tarkóvski retornaria devido a circunstâncias médicas relativas à saúde de sua esposa Larissa Tarkóvskaia.

De qualquer forma, nessa viagem pode-se observar uma crescente angústia em decorrência de um possível autoexílio anunciado. O cineasta vivenciava a filmagem de algumas cenas para o filme, visitas a novas cidades italianas, jantares com diretores e personalidades importantes do país, e nos diários descrevia toda saudade e culpa por estar distante “dos seus”. Esse sentimento parece ser transmitido para o corpo do diretor, que diversas vezes lamentava por dores, gripes e mal-estar. De Moscou, chegavam as piores notícias relacionadas à documentação da família de Andrei Tarkóvski para saída do país. Para o cineasta e sua esposa, a Goskino concederia vistos graduais por três meses consecutivos. Entretanto, essa autorização não atribuía o direito de levarem Andriucha, o filho do casal.

Uma parte do filme *Nostalgia* seria filmada na Itália e outra, na Rússia. Essa configuração do filme era complexa porque envolveria dois modos de produção completamente diversos, e por vezes Tarkóvski não conseguia mediar essa negociação como esperava. Faltavam verbas, alguns atores precisariam ser substituídos, o roteiro ainda apresentava problemas, e, além disso, sua presença na Itália não era bem vista pelas autoridades, que desde sua partida pressionavam o cineasta para o seu retorno à União Soviética. No dia 21 de junho, dois meses após sua chegada na Itália, Tarkóvski lamenta, em seus diários, a saudade que sentia de casa: “Tenho muitas saudades de todos eles, por não falar com Lara, Tyapus e com Dakus. É isso aí, um russo não pode viver aqui com a nossa nostalgia russa”. No dia posterior, o diretor menciona a poeta Anna Akhmátova, que em seus poemas testemunhou os sentimentos mais íntimos da condição de exilada.

É estranha a vida das pessoas. Como se fossem donos da situação – e não entendem que eles têm chance para vivê-la de modo a ter a oportunidade de serem livres. Nesta vida, tudo é horrível, além da nossa liberdade da vontade que pertence a nós. Quando nos unirmos a Deus, então não será possível usá-la, seremos privados dela. Eu entendo o porque Anna A. Akhmatova tem se comportado de modo tão estranho. Ela estava sendo corroída pela nostalgia desta vida – desagradável, carnal, espiritual e livre, se pensarmos no seu significado. (TARKÓVSKI, 2012, p. 314)

A descrição adquire um sentido informal, tal como uma conversa. Akhmátova, que faleceu no ano de 1966, parece viva por conta da ação que se estende ao tempo presente: “Eu entendo o porquê Anna A. Akhmatova *tem se comportado* de modo tão estranho” (grifo nosso). Após a afirmação, o verbo “estar” é flexionado ao passado (“estava”), separando assim uma distância temporal entre o diretor e a poeta. A escrita, nesse sentido, pode representar certa aproximação do estado de Tarkóvski às experiências vividas por Anna Akhmátova. Em 3 de agosto, Tarkóvski retornaria a Moscou. Nos dias anteriores, o diretor rabisca uma lista de compras. Entre os presentes que levaria à família, um item surge de forma curiosa e significativa: “Polaroid, filme, flash” (TARKÓVSKI, 2012, p. 326).

O ano de 1981 se destaca como o período com maior realização de fotografias, conforme o livro *Instantâneos Tarkóvski*. Ao todo, o livro apresenta 60 fotografias, 23 das quais feitas somente no ano de 1981. Entre os registros, cinco fotos são captações realizadas em Moscou e as outras dezoito são produzidas em Miásnoie, cidade próxima a Moscou em que se localizava a casa de campo do diretor. Além disso, o ano em questão também é o último em que Tarkóvski vive integralmente na Rússia – daí sua importância. Como já comentado, no início de 1982 o diretor iria para Itália, e não retornaria mais à União Soviética. Sendo assim, é possível partir da hipótese de que essas imagens participaram desse processo de escolha, fundamental na vida do diretor.

No final do ano de 1980, o diretor havia retornado a Moscou com esperanças de solucionar os problemas do filme *Nostalgia* e regulamentar as autorizações de viagem do filho Andriucha. Nesse momento Tarkóvski se divide entre compromissos de trabalho em Moscou e outras cidades, viagens pontuais para palestras e festivais, e, em grande parte do tempo, ficar na sua casa de campo. Em alguns casos, essas temporadas em Miásnoie se prolongavam por meses.

É curioso perceber, a partir dos diários, a confusão de sentimentos que invadiam o diretor nas temporadas campesinas. Ao mesmo tempo em que são reportados por ele o bem-estar com a família no campo e as ocupações da casa, é também experimentado um sentimento de tédio por estar mais afastado do trabalho. O sentimento campesino nesse caso parecia

anestesiá-la a atividade como cineasta. Na passagem seguinte, após estar dois meses no campo, Tarkóvski revela: “Eu já me sinto como um ninguém. Nem um diretor, que deve trabalhar, nem uma pessoa ativa” (TARKÓVSKI, 2012, p. 330).

Entre as atividades executadas na casa de campo, Tarkóvski se dividia entre ser pai, marido e dono da casa. Nos relatos, percebe-se a preocupação com os diversos reparos que são feitos na estrutura da residência e nos seus arredores, todos consertos realizados pessoalmente pelo diretor. É interessante notar como é construída a escrita do diretor nessas temporadas do campo. A descrição tanto dos reparos da casa quanto das atividades em família é relacionada à percepção do tempo presente, à contemplação da natureza. Somada a elas, a insegurança da não realização do filme - sentimento recorrente que acompanha o diretor desde os primeiros contatos com a Itália e que, nesse período, era intensificado pelos problemas de regulamentação do passaporte do filho. No trecho abaixo, as observações declaradas por ele parecem ligadas a um único fio de pensamento e, quando elaboradas na escrita, as diferentes sensações são integradas num campo só de reflexões. No dia da entrada abaixo o diretor, curiosamente, havia captado dez imagens polaroides.

Como é bom aqui! Tem chuva e tempo nublado – mas ainda assim é extraordinário! Hoje devemos pensar sobre como fixar as persianas das janelas, que devem permanecer após a reforma. Depois precisamos fazer um alpendre no terraço da entrada da sauna. Hoje, durante a noite inteira, havia nevoeiro, e agora são dez horas, e o nevoeiro continua espesso e impenetrável. À noite são visíveis as estrelas. Será que eles ainda querem adiar e, dessa maneira, destruir qualquer possibilidade de um contrato com os italianos? Ou é a minha desconfiança educada em meus eternos conflitos com as autoridades? Comecei a fazer o alpendre sobre o terraço da entrada à sauna. Não há material. “Fabrico” pilares de partes. (TARKÓVSKI, 2012, p. 387)

Paralelamente a essas questões íntimas, a atividade de fotografar o campo também pode ter abarcado um tipo de experimentação estética cara a Tarkóvski, ligada à representação da natureza. Nesse momento de suspensão das atividades de filmagem, pode ser que a captação de imagens polaroides tenha compensado a ausência da realização de filmes. O processo experimental, desse modo, estaria vinculado à vontade de criar novas produções cinematográficas, como um ensaio para novas ideias e concepções.

No fim do ano de 1981, Andrei Tarkóvski é convidado a palestrar em Tbilissi, capital da Geórgia. Na cidade, o diretor permanece até janeiro de 1982, cumprindo uma agenda de compromissos. Retornando para Moscou, começa a obter algumas atualizações sobre a situação italiana. “Vi Sizov. Ele disse que está tudo certo com a Itália, que até 15 de fevereiro eu irei a Roma para assinar o contrato, seja com Ermash ou com ele mesmo” (TARKÓVSKI, 2012, p.

414). Contudo, as autorizações de saída de Larissa e Andriucha permaneciam incertas. No dia dezoito de fevereiro, Tarkóvski diz que ainda precisava “defender o prazo e permanência para Larissa; e o mais importante: lutar por Andriucha”. No dia oito de março, Tarkóvski desembarcaria em Roma sozinho para filmagem do filme *Nostalgia*. Sua família, porém, aguardava na Rússia as autorizações de viagem para se unir ao diretor na temporada italiana.

Esse panorama histórico foi realizado para servir como base às imagens polaroides que serão analisadas a seguir. Na contextualização, foram apresentados fragmentos da trajetória do diretor correspondente aos anos de 1979 a 1981, destacando os principais acontecimentos que se tornam marcantes em suas decisões e criações. As imagens estudadas a seguir fazem parte do contexto apresentado.

3.1.2 Análises das imagens

Como apresentado no panorama histórico acima, é na segunda visita à Itália que Andrei Tarkóvski menciona a câmera polaroide nos diários. A imagem a seguir pertence a esse período e foi captada em agosto de 1979. É provável que a foto tenha sido feita em uma das viagens que o diretor realiza com Tonino Guerra a cidades vizinhas a Bagno Vignoni, comuna onde Tarkóvski se hospedava. Nos diários nota-se como Tarkóvski se impressiona com os vilarejos, a natureza, as pessoas: “Cidades maravilhosas e surpreendentes. Acabo de perceber tudo isso. A percepção fica embotada” (TARKÓVSKI, 2012, p. 236).

Figura 17 – Bagno Vignoni, agosto de 1979.



Fonte: TARKÓVSKI (2012).

Na fotografia, o enquadramento, que é feito na vertical (câmera na posição contrária à margem), parece acompanhar a posição da árvore, destacando sua amplitude. Há um brilho em dois pontos principais: na grama, que ganha uma cor mais esverdeada com o efeito, e no feixe de água, parte mais central da imagem. Um destaque a ser feito nesta imagem está na penumbra de neblina, espécie de bruma, que começa a surgir no canto esquerdo superior da fotografia, provocando uma sensação de naturalidade e movimento. Em relação ao equipamento, é possível supor que a polaroide possa ter destacado ainda mais os realces criados pelo esmaecimento da neblina, como também no alto contraste declarado pelas partes de imagem escurecidas.

Essa fotografia, bem como outras realizadas pelo diretor neste mesmo período, parece concretizar o projeto de descobrimento do novo país e, ao mesmo tempo, promover a experimentação com o equipamento. No entanto, é curioso perceber como as paisagens fotografadas por Tarkóvski não captavam os monumentos italianos visitados. Nos diários, o diretor descreve as cidades, igrejas, arquitetura e ícones tradicionais da cultura italiana que conhecia nessas viagens. Nas fotografias, porém, a paisagem é genérica, como qualquer outra paisagem de estrada no campo. Na imagem não constam a localização do cenário e nem suas especificidades.

A próxima fotografia foi produzida no ano de 1980, ano da terceira visita de Tarkóvski à Itália. A foto é realizada no vilarejo de Taormina, próximo a Roma. Também é um tipo de imagem recorrente se comparada a outros registros produzidos na Itália nesse período, em que se repete um enquadramento comum: os espaços próximos à janela ou à sacada de um quarto de hotel, com certo alheamento do espaço externo.

Figura 18 - Taormina, 1980.



Fonte: TARKÓVSKI (2012).

Na imagem, a contraluz que entra através da porta ilumina o centro da fotografia destacando os objetos contidos no quarto escurecido. De modo que ficam visíveis uma poltrona, a lateral do que parece ser uma cama, um abajur que permanece ligado e uma cadeira. Há alguns detalhes curiosos nessa imagem polaroide. A poltrona, por exemplo, parece ter sido posicionada no local em que se encontra, por ela estar de costas para a sacada e colada lateralmente à cama, numa organização pouco convencional e que impede a movimentação pelo espaço. Não deixa de ser estranho que um diretor que utiliza a natureza como fonte de inspiração e religiosidade e que se mostrasse encantado com o país visitado renegue explicitamente, na montagem da foto, a contemplação da paisagem. Somado a isso, a aparência de manipulação voluntária e de predileção pelo ambiente interno é acentuada pela presença do abajur aceso em plena luz do dia.

Em função das questões propostas, é plausível considerar que a foto é fruto de uma encenação, elaborada por um diretor de cinema e teatro, minucioso e categórico, atento à relevância da montagem dos cenários na constituição das cenas. Nessa fotografia, Tarkóvski observa o ambiente através da lente da câmera e do espaço de enquadramento. Por isso, testa a entrada de luz, a expansão de luminosidade artificial provocada pelo abajur, e os objetos que produzem texturas e sombras por conta da incidência da claridade.

Tal espécie de registro, marcado pela restrição do campo de visão e pela redução do ponto de vista aos limites do quarto, pode ser associado às experiências íntimas relatadas pelo

diretor na época. Como trabalhado no contexto biográfico, é nesse momento que o diretor apresenta as primeiras angústias da sensação de um autoexílio anunciado, intensificado através dos conflitos com o Goskino, da saudade de casa, do desejo de mudar de vida e de ter acesso a outras experiências e oportunidades fora do país. É nesse período também que o autor chega a mencionar a poeta Anna Akhamátova nos seus diários, como visto anteriormente.

As próximas oito fotografias a serem analisadas foram captadas em Míasnoie, vilarejo próximo de Moscou que abrigava a casa de campo do diretor Andrei Tarkóvski. Esse momento corresponde à espera das autorizações para filmar na Itália, com duração aproximada de quase dois anos, na qual o diretor produziu a maior parte das imagens polaroides, segundo livro *Instantâneos Tarkóvski*.

Figura 19 - Cão Dak, Míasnoie, setembro, 1980.



Fonte: TARKÓVSKI (2012).

Nessa imagem, o foco incide sobre o cachorro da família Dakus/Dak, ao qual Tarkóvski dedicou diversas captações semelhantes. À diferença de outras imagens que haviam sido produzidas anteriormente, há uma variável peculiar, talvez ainda não experimentada pelo diretor: a completa submersão do assunto em meio à paisagem. Dak, que surge ao centro da foto, é quase apagado pela penumbra de névoa que toma o quadro. Apesar do posicionamento horizontal da polaroide, tomando como referência a base da margem, e do formato quadrado

do instantâneo, o distanciamento do cão intensifica a sensação de verticalidade da imagem. As linhas e as cores do animal se fundem ao fundo, de maneira que sobressai o efeito de indistinção.

Trata-se de uma paisagem melancólica, como também parece ser a figura do cachorro perdido na cena. Levando em consideração o contexto vivenciado por Tarkóvski, podem-se apontar algumas correspondências interessantes. O diretor retorna à Rússia sem muitas expectativas em relação à filmagem de *Nostalgia*. Como mencionado, as estadias na casa de campo produziam sentimentos de grande ambiguidade no diretor. Se, de um lado, ele parecia ostentar a sensação de bem-estar, de outro, era tomado por angústia e tédio em relação à sua vida profissional. A contradição dos sentimentos desencadeia uma suspensão das atividades do diretor e certa indeterminação a propósito de suas condições financeiras. A percepção de indefinição se estendia, aliás, da esfera do trabalho para a esfera da instalação pessoal e familiar, em que a angústia da espera se acentuava. Nesse sentido, a atmosfera campesina se torna não só o palco para a manifestação desses afetos ambivalentes em que Tarkóvski vive os últimos momentos no país, mas também um dado externo e objetivo que materializa o processo de diluição. Essa fotografia parece espelhar alguns desses sentimentos e características, compondo uma estrutura apática, em que as combinações são tão semelhantes que se perdem nelas mesmas, provocando uma espécie de anulação monocromática.

Andriucha e Dak são os fotografados da próxima imagem polaroide. O garoto parece ser convidado a olhar para câmera, ao contrário do cachorro que se posiciona no sentido inverso, de costas para o fotógrafo. Atrás das duas figuras há um lago circundado pela vegetação formada por árvores. Na parte da frente, uma vegetação rasteira, que na imagem é iluminada pelo sol. As sombras das árvores que margeiam o lago criam a perspectiva do quadro, o que resulta em uma composição de linhas triangulares acentuadas. Esse efeito produz uma visão de equilíbrio e simetria na imagem, esboçando leveza e sutileza no encontro dos elementos. A fotografia sustenta uma cena contemplativa: uma criança com seu cachorro no fim de tarde em sintonia sublime com a natureza.

Figura 20 - Andrei A. Tarkóvski e Dak, Miásnoie, setembro, 1980.

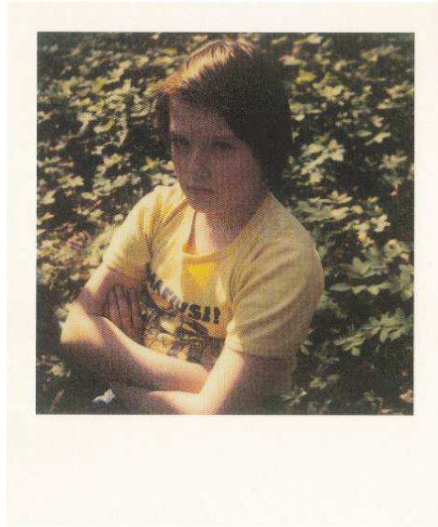


Fonte: TARKÓVSKI (2012).

Tal como a foto anterior, essa polaroide apresenta um ritmo equilibrado entre as figuras. No entanto, nessa imagem a condensação é provocada pelo encaixe dos elementos, e não pelas cores e texturas. A figura do menino com o cachorro se integra à natureza que compõe o plano de fundo, formando assim uma margem que delinea o quadrado da polaroide. Como apontado, da mesma forma que o equilíbrio pode produzir um conforto visual na imagem, também pode anular, ocultar e distanciar o fotógrafo da captação. Em última análise, esses traços tornam o registro ainda mais ficcionalizado e convencional, distante de uma captação do instante ou de uma representação circunstancial, definida pelo envolvimento do autor com a matéria observada.

A imagem a seguir é a primeira foto em close a ser analisada. Nela, Adriucha encara a lente fotográfica e automaticamente o observador. Por ser um enquadramento fechado, percebe-se de perto a expressão do garoto que permanece sério, sem sorrir. Uma fisionomia com semblante aborrecido. Há muita entrada de luz solar na imagem, que, em contato com a cor amarela da camisa de Andriucha, ganha força de contraste diante do restante da película. Atrás do menino, há uma espécie de cerca-viva formada pela vegetação e iluminada naturalmente.

Figura 21 - Andrei A. Tarkóvski, Moscou, 10 de maio, 1981.



Fonte: TARKÓVSKI (2012).

É comum que fotografias como essas sejam associadas a uma função específica: documentos de identificação, passaportes, crachás, ou até mesmo para serem carregados em colares, carteiras, porta-retratos, conforme Sontag (2004). São fotos que se prestam a uma dimensão utilitária. Nesse caso, é interessante pensar que Tarkóvski pudesse aproveitar os registros para guardar e preservar a imagem da família, já que nesse momento o diretor ainda aguardava as autorizações de saída da Rússia e, portanto, poderia ficar um tempo distante de sua família. Todavia, é nesse tipo de registro que muito pouco se explora em relação à naturalidade do instante. Como esse estilo de imagem cumpre uma função objetiva, na maioria das vezes, os retratos parecem mais estáticos e artificiais. Apesar disso, a fotografia de Andriucha retém uma rigidez visível. A visualidade do registro não parece ser contemplativa em função de uma paisagem, como parece ser em tantas outras, mas, sim, pelo olhar descontente do garoto que encara a câmera. No meio de tantos outros registros, este devolve com a mesma violência a imagem possuída pela câmera.

No dia exato dessa imagem, há uma publicação interessante realizada nos diários de Tarkóvski. “É estranho: quase não acredito que possa ser realizada uma aliança com a RAI. Ainda assim, eu gosto da Itália. Acontece que para mim lá as coisas são mais fáceis” (TARKÓVSKI, 2012, p. 348). A descrição demonstra como os períodos no campo, captando fotografias e escrevendo notas pessoais, participam da difícil decisão do diretor em se permitir trabalhar fora do seu país. Nota-se em relação à imagem como o exercício de fotografar pôde ser testemunha do processo de aceitação pessoal do diretor em tentar realizar-se distante da União Soviética e de representação do seu descontentamento profissional.

A próxima polaroide é uma das poucas captações em cujo dia exato do registro o diretor escreve nos diários. A foto é feita no dia 28 de setembro de 1981, data citada anteriormente como dia em que foi realizado o maior número de captações.

Figura 22 - Miásnoie, 26 de setembro, 1981.



Fonte: TARKÓVSKI (2012).

Na imagem, como já observado em outras fotografias, destacam-se os formatos equilibrados dos elementos. O lago se encaixa e é entrevisto na clareira triangular aberta na vegetação. As cores da imagem são frias e o quadro é tomado pelo esmaecimento. Este efeito na polaroide ressalta a sensação de uma luminosidade semelhante à de uma manhã fria no campo, com névoa e umidade que naturalmente se formam nas proximidades de um lago. A descrição de Tarkóvski ilustra o instante fotográfico: “Como é bom aqui! Tem chuva e tempo nublado - mas ainda assim é extraordinário!” (TARKÓVSKI, 2012 p. 387).

Apesar da descrição de Tarkóvski, a fotografia pode ser interpretada de uma maneira contrária à sua exaltação. A vegetação forma um caminho sufocante na imagem até o lago, que surge escurecido e frio. As cores são esmaecidas, sem contraste. É uma imagem fiel da paisagem fria da Rússia e o diretor demonstra isso ao comentar sobre o tempo em Miásnoie nos diários. Seu relato inscreve também a contradição (“mas ainda assim”) denotando a imprecisão que a temporada simbolizava em sua vida. Até os dias frios e gelados precisavam ser defendidos na eminência de querer sair de casa.

A fotografia a seguir retrata Larissa Tarkóvskaia, Dakus e a casa de campo, que são capturados em perspectiva escalonada. A fotografia recebe a iluminação solar natural, que rebate na figura de Larissa provocando o apagamento da sua expressão. Seu tom de pele e sua cor de cabelo acentuam a convergência luminosa. O restante da foto, no entanto, é encoberto por sombras - com exceção da vista posterior à casa, em que se apresenta o campo iluminado. A casa e o cachorro são encobertos com o mesmo tom e a uniformidade das sombras parecem esmaecer o seu brilho.

Figura 23 - Larissa Tarkovskáia e Dak, Miásnoie, 26 de setembro de 1981.



Fonte: TARKÓVSKI (2012).

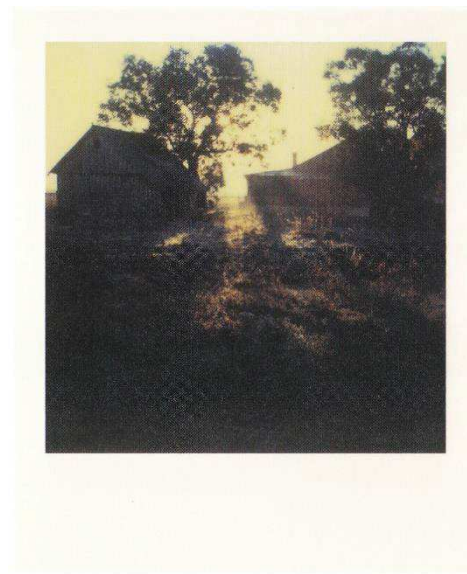
Tarkóvskaia posa para o fotógrafo com uma encenação natural - principalmente se for comparada à foto-retrato de Andriucha já analisada. Nesta polaroide é como se a esposa do diretor não percebesse a câmera. Ela não encara o aparelho e sua imagem, diante do sol, assume o aspecto de contemplação da natureza. O cachorro e a casa emolduram a cena campesina de uma manhã solar nos arredores da residência.

Essa cena pode ser comparada ao filme *O Espelho*. O filme, como apontado no contexto biográfico, trabalha as memórias de vida da mãe de Tarkóvski, Maria Ivanova. A figura da mãe no campo, com seu vestido longo e o penteado dos cabelos presos, representa uma memória íntima ligada à biografia do autor. Esses símbolos russinianos serão abordados no próximo capítulo. Como apontado, Tarkóvski havia perdido sua mãe pouco tempo antes e a busca das memórias de infância em captações como esta podem revelar um processo de luto não

concluído, já que o diretor não participa dos momentos finais de sua mãe. Era justamente entre essas forças que oscilavam os sentimentos do diretor com relação à sua decisão de saída da terra natal. Partir também era, da perspectiva do artista russo, um ato de traição à sua própria ancestralidade.

A polaroide seguinte enquadra aparentemente partes da casa do diretor Andrei Tarkóvski. É uma imagem produzida distante do objeto com intenção de capturar o nascer ou entardecer do sol. A contraluz cria uma sombra sobre a construção, fato que acentua o seu contorno. É uma imagem contemplativa como tantas outras do período e narra a despedida ou nascimento de um dia. Novamente os formatos se integram, a natureza e a residência são separadas apenas por um raio de sol luminoso que incendeia a vegetação em brilho.

Figura 24 - Miásnoie, 02 de outubro, 1981.



Fonte: TARKÓVSKI (2012).

A casa é outro símbolo ligado a infância do diretor. Através das anotações de Tarkóvski, é possível perceber como a casa de campo localizada em Miásnoie é reconstruída e reconstituída várias vezes na biografia do diretor. Sua manutenção parecia nunca ter fim. A primeira reconstrução da residência foi realizada junto da produção do filme *O Espelho*. A casa do diretor havia pegado fogo e toda sua estrutura fora perdida. Tarkóvski reconstrói sua própria casa em Miásnoie enquanto reconstitui a casa-cenário da infância para o filme biográfico. Trata-se de movimentos que podem ter influenciado o diretor na construção de uma casa semelhante à de sua infância para morar com a família.

Contudo, o valor alegórico representado pela imagem da moradia para os russos amplia e ocupa outras camadas de significados. Essa casa de campo se assemelha muito à casa de campo construída para o filme *O Espelho* e, esta, por sua vez, é uma cópia da casa de infância em que viveu o diretor com sua mãe e irmã. Memórias de infância que se manifestavam no olhar de Tarkóvski, reproduzidas na imagem polaroide. É comum encontrar, nos registros dessa época, enquadramentos da casa ou de seus rastros. O portão, telhado, cercas, estruturas, partes que formam a morada e que eram, exatamente nesse momento, cuidadas e reformadas pessoalmente pelo diretor – como pontuado no contexto histórico. O exercício de fotografar se assemelha ao de observar, perceber e cuidar. Uma manutenção que era prolongada e indeterminada, mas que abastecia a atividade de recriação do lar, justamente num momento em que este era ameaçado pela eminência da partida. Curiosamente, as fotografias só deixam de captar a casa quando são representadas pela família, numa via em que uma coisa complementava outra.

3.2 AS IMAGENS DEPOIS DA RÚSSIA - 1982 – 1986

3.2.1 O processo de autoexílio na Itália

Tarkóvski desembarca em Roma no dia 10 de março de 1982. O visto de permanência no país autorizava o diretor a realizar a parte italiana do filme em Roma e retornar a Moscou para concluir as filmagens em solo russo. A esposa do diretor, Larissa Tarkóvskaia, permanece na Rússia tentando emitir as autorizações que possibilitariam sua saída e a do filho do casal, Andriucha. O início de 1982 é marcado por um sentimento de grande angústia no diretor, motivado pela partida da pátria e por estar distante dos familiares que pareciam depender tanto financeiramente como psicologicamente de sua presença. Larissa Tarkóvskaia é acometida por um colapso nervoso dias após a partida de Tarkóvski do país - acontecimento relatado diariamente nos diários de modo a retratar o acompanhamento à distância dos desdobramentos.

As negociações sobre a documentação de partida de Tarkóvskaia pareciam prosperar, o que não ocorria em relação às autorizações do filho do casal. As autoridades da Goskino demonstravam querer manter Andriucha em Moscou para, assim, garantir o retorno de Tarkóvski o quanto antes ao país. Enquanto isso, em Roma, o filme *Nostalgia* era realizado. É curioso observar como Tarkóvski se relaciona com a sua equipe de produção nessa época, mostrando-se por vezes insatisfeito com o estilo de trabalho dos italianos.

Esse olhar crítico se ampliava também a outras figuras do país, tal como Michelangelo Antonioni. Em uma visita de Tarkóvski a outra casa de Antonioni, o diretor aponta uma nova

característica manifestada por seu olhar à residência. Nessa observação, Tarkóvski destaca novamente o valor da propriedade e ressalta uma novidade relacionada aos detalhes frios da arquitetura: “[...] visitei Antonioni em Speclo. A casa é impressionante, e custou-lhe 750 mil dólares. Bonito olival. Mas no interior da casa tudo está limpo demais, como em um projeto arquitetônico. É frio” (TARKÓVSKI, 2012, p. 432).

No dia 14 de abril, um novo protesto consta em seus diários em referência à figura de Michelangelo Antonioni. Havia sido publicada uma entrevista na qual Antonioni relatava que a produção do filme *Nostalgia* “serve como uma oportunidade” para que o diretor Andrei Tarkóvski escapasse “da armadilha” em que havia caído na União Soviética. Juntamente a esse relato, segundo Tarkóvski, uma jornalista endossou a fala, contribuindo com aspectos que diziam respeito à “origem e existência” do diretor, “a despeito da ideologia da URSS” (TARKÓVSKI, 2012, p. 444). Tonino Guerra, a propósito disso, aconselha o amigo a se pronunciar publicamente sobre o fato através de uma nota na imprensa. Entretanto, não há registro da nota nos diários.

No fim do mês de abril, Tarkóvski comenta que sonha com um espaço confortável em que pudesse receber a família. Ele ressalta o quanto gostaria de garantir um local acolhedor e pronto para morar, identificando as necessidades que a esposa e o filho teriam ao chegar a Roma. Paralelamente, procura locações para as filmagens de *Nostalgia*. A pesquisa envolvia a análise dos lugares onde Domenico, um dos protagonistas do filme, pudesse morar e onde poderia ser filmada a cena específica do sonho do personagem. Posteriormente, a casa de Tarkóvski e Larissa Tarkóvskaia seria construída em San Gregório, comuna italiana.

É nesse mesmo momento que Tarkóvski foi convidado para receber o prêmio entregue aos melhores cineastas do mundo, no Festival de Cannes. No entanto, o diretor descobre que sua participação já havia sido negada e que ele não compareceria ao festival. Tarkóvski suspeita que a recusa teria sido imposta pelas autoridades da Goskino. Todavia, o fato é intrigante porque o próprio diretor comenta que Ermash já havia deixado um comunicado de autorização para a participação do cineasta com a produção do evento. Para Tarkóvski, as autoridades pareciam querer que ele, pessoalmente, se negasse a ir a Cannes. Posteriormente, um representante do Festival entra em contato com o cineasta comentando que possuía as autorizações de Ermash para que ele pudesse comparecer ao evento. Tarkóvski, contudo, responde que não obtinha informações sobre o caso, e diz aguardar por uma ligação da embaixada com a devida aprovação, que, de resto, não ocorre. No dia 14 de maio, o diretor comenta:

Hoje fui condecorado com doze outros diretores (como os melhores diretores do mundo) no Festival de Cannes. Eu não estive presente, mas falei com o ator Jean-Claude Brialy (que apresentou os laureados ao público) pela rádio e agradei. (TARKÓVSKI, 2012, p. 462)

A presença de Tarkóvski se deu, no final das contas, por meio de uma projeção com fotografias em slide realizadas em Roma, no mesmo período.

Em setembro de 1982, Larissa Tarkóvskaia desembarca sozinha em Roma. O filho do casal permanece em Moscou com a mãe de Tarkóvskaia, Anna Semionovna. Segundo os escritos do diretor nos diários, Tarkóvskaia deveria retornar a Moscou em um mês e meio para pegar Andriucha e levá-lo a Roma. Ao chegar à Itália, porém, o diretor comenta sobre a insegurança sofrida pelo casal, por causa do fato de que Larissa Tarkóvskaia não conseguiria mais retornar a Roma caso buscasse Andriucha em Moscou. O fim do ano se aproximava e, com ele, também se encerravam as filmagens do filme *Nostalgia*.

Em janeiro de 1983, as autoridades soviéticas exigiram o retorno do diretor Andrei Tarkóvski a Moscou. Ele, porém, afirmava nos diários: “Resisto” (TARKÓVSKI, 2012, p. 501). A RAI (Radio Audizioni Itália, órgão estatal responsável pelas atividades audiovisuais italianas) exigia a participação de Tarkóvski em Roma para finalizar o processo de pós-produção do filme, que ele pessoalmente se ocupava em fazer. Sizov, outro dirigente do comitê da Goskino, entra em contato com o diretor ressaltando que uma das cláusulas do contrato firmado entre Itália (RAI) e União Soviética (Sovinfilm) não havia sido cumprida: a filmagem em solo russo do filme. Segundo descrito por Tarkóvski, A RAI, como contraponto às acusações soviéticas, comunicou à Goskino as seguintes ressalvas em um telegrama:

- 1) Nenhum item do contrato foi violado.
- 2) Tarkóvski deve terminar o filme, por isso não há possibilidade de ele ir até Moscou.
- 3) Os representantes soviéticos a qualquer momento podem vir a Roma para esclarecer todos os relacionamentos, porque o filme está sendo montado pelo diretor em Roma, a RAI está em Roma, etc. (TARKÓVSKI, 2012, p. 503-504)

O cineasta aguardava a resposta da Goskino enquanto finalizava a montagem de *Nostalgia*. Em 13 de fevereiro, Tarkóvski menciona que Sizov já estava em Roma desde alguns dias antes. O diretor tenta um primeiro contato com o oficial, que, entretanto, não se concretiza. As licenças de permanência em Roma se encerravam, tanto para Larissa, que anteriormente já havia conseguido prorrogar sua estadia e agora tinha até o fim do mês para retornar a Moscou, quanto para o diretor, cuja autorização se encerrava em abril.

Dias depois, Tarkóvski comenta que havia conversado com o oficial em um longo encontro com duração de duas horas e meia. O diretor comenta que o tratamento dado a ele foi muito “hostil” e que Sizov não olhava em seus olhos: “Fala pesado, como se fazendo um favor, frio” (TARKÓVSKI, 2012, p. 506). No relato descrito por Tarkóvski, Sizov pergunta sobre o filme e sobre o motivo de não terem sido feitas as filmagens em Moscou. O diretor responde que o filme havia se iniciado tarde e vários problemas com profissionais da equipe haviam ocorrido. Por fim, garante a Sizov que Moscou havia sido representada por cenas que faziam referência a Dostoiévski e por trechos simbólicos da cultura russa, marcados pela casa do protagonista. Sizov também o questiona a respeito de o diretor não ter regressado a Moscou. Tarkóvski responde que estava muito ocupado com o trabalho, que Andriucha sofreria em ver o pai apenas por alguns dias e que sentia medo de Ermash: “Não tenho confiança em Ermash, porque já existe, na história das nossas relações, hostilidade” (TARKÓVSKI, 2012, p. 506). Nesse momento da descrição, Tarkóvski parece criar um suspense na escrita, que cerca aquilo que seria o clímax no diálogo: “E, de repente, Sizov disse: - Deveria voltar para demonstrar o seu desejo de voltar para a sua pátria. Porque há rumores, por toda parte, de que você não voltará. Vai ficar”. Nos escritos, Tarkóvski destaca como recebe a fala de Sizov (“Eu ri”) e rebate o oficial com a alegação de que esse tipo de acusação contra ele não era novidade (TARKÓVSKI, 2012, p. 507).

No final do diálogo, o oficial promete tentar a prorrogação das licenças do casal até o fim de abril, mesmo que para Tarkóvski o ideal seria que elas se estendessem até o final do mês de maio. O diretor comenta ainda os projetos para o futuro que a Goskino reservava para ele: “são apenas promessas deles [...]. Eles jogam com a sedução para me abandonar em Moscou”. O final da descrição é narrado com um questionamento do diretor em relação aos “planos de longo prazo” que eram construídos juntamente com a RAI, e em relação aos danos que eventualmente poderiam suceder no vínculo com a União Soviética (TARKÓVSKI, 2012, p. 508).

No final de fevereiro de 1983, Tarkóvski é informado de que o Goskino seria suprimido e, desse modo, haveria um departamento de cinema subordinado diretamente ao governo russo. De acordo com o diretor, o órgão só receberia projetos que lançassem temas de atualidade, “em suma propaganda” (TARKÓVSKI, 2012, p. 511). O cineasta temia que, se retornasse a Moscou em meio às mudanças que acometiam o Goskino, sua carreira poderia ser ameaçada. Segundo Neide Jallageas, as mudanças no comitê só seriam efetivadas nos anos 2000: “o cinema passou a reportar-se ao Ministério da Cultura da Rússia” (JALLAGEAS, 2007, 113).

Os prazos de permanência no exterior seriam, não obstante, encerrados. Tarkóvski avaliava a possibilidade de fechar um contrato com Anna-Lena, da Escola de Cinema de Estocolmo, para um projeto cinematográfico sonhado já havia algum tempo pelo diretor: a adaptação da peça *Hamlet* para o cinema. Em 1979, o diretor havia produzido e dirigido a peça de teatro em Moscou. O roteiro já havia sido enviado e o cineasta estava à espera de um retorno da produtora, porque seu contrato com a RAI, na Itália, estava prestes a ser finalizado. Em maio, o acordo com Anna-Lena é assinado, embora para a escrita do roteiro *A Bruxa*, ao passo que os produtores se comprometiam a arrecadar fomento para produção cinematográfica de *Hamlet*. No mesmo mês, Tarkóvski vai ao Festival de Cinema de Cannes com sua esposa Larissa Tarkóvskaia. O filme *Nostalgia* recebe três premiações no evento.

Em junho, Tarkóvski envia as cartas que havia escrito a Ermash, explicando toda sua situação em Roma e os motivos que o levaram a não retornar a Moscou no período determinado. Uma outra correspondência é escrita à Sandro Pertini - presidente da república da Itália entre o período de 9 de julho de 1978 a 29 de junho de 1985. Na carta, Tarkóvski solicita a Pertini que interceda diante dos líderes soviéticos pela sua permanência e de sua esposa na Itália por mais alguns anos. A finalidade era que, assim, ele pudesse dar continuidade aos trabalhos já iniciados, bem como outros em vista. Em dezembro, após muitas tentativas de contato do diretor com os dirigentes russos, uma reunião é realizada. Nela, Tarkóvski encontra-se novamente com Ermash. Dessa vez, o diretor ameaça entregar os passaportes soviéticos, dele e da esposa, se até o ano novo de 1984 a situação com o seu filho não estivesse solucionada.

Enquanto esses impasses se davam, Tarkóvski escrevia o roteiro do seu próximo filme, *O Sacrifício*. Anna-Lena, que anteriormente havia proposto a realização de *Hamlet* para o diretor, sugere começar as atividades em Estocolmo relativas à filmagem de *O Sacrifício* e, posteriormente, a de *Hamlet*. Com a chegada do ano novo de 1984, Andrei Tarkóvski e Larissa Tarkóvskaia demonstram estar cada vez mais desamparados e perdidos. No primeiro dia do ano, Tarkóvski relata: “Não sei o que fazer. É preciso inventar algo para mostrar o nosso próximo passo e, ao mesmo tempo, adiar o momento em que nós devolveremos nossos passaportes” (TARKÓVSKI, 2012, p. 563).

O ano de 1984 possui poucos apontamentos nos diários de Tarkóvski - dado ressaltado pelo próprio autor. O abandono dessa elaboração parecia demonstrar a desmotivação e desânimo do cineasta em contar suas experiências. Em relação ao afastamento do filho, outras mediações são realizadas a fim de solucionar o caso. Um comitê especial é montado para defender a causa, presidido por Marina Vayhovskaya – psiquiatra em Leningrado. Na Itália, Tarkóvski também vivencia problemas na reforma de sua nova casa. O projeto arquitetônico

incluía adaptar alguns locais da casa, que, por ser patrimônio italiano, exigia autorizações específicas. Esse fato adia ainda mais a conclusão da reforma na residência. De qualquer forma, são justamente esses preparativos com a casa que ocupavam o diretor e sua esposa. Por meio da preparação do local, o casal rememorava a presença do filho e sonhava com o estabelecimento de Andriucha no lar devidamente organizado para recebê-lo.

Em 10 de julho, é realizada uma conferência para a imprensa em Milão. Andrei Tarkóvski, juntamente à sua esposa, comunica publicamente que não retornariam à União Soviética. Os vistos de permanência na Itália haviam expirado, as cartas enviadas aos dirigentes soviéticos eram ignoradas e, a partir daquele momento, o diretor proclamava seu asilo no exterior. Neide Jallageas comenta a teoria defendida por Natasha Synessios a propósito do autoexílio do diretor:

A pesquisadora Natasha Synessios tem a seguinte opinião sobre o exílio de Tarkóvski: “As circunstâncias que levaram Tarkóvski a tomar essa decisão não eram livres de ambiguidade. A despeito de suas constantes batalhas com o Goskino, e o fluxo infindo de rejeições às suas ideias, ele estava profundamente preso ao seu país e sua cultura. Parece que uma extrema pressão foi exercida sobre ele por sua família mais próxima [sua esposa, no caso] para tomar essa decisão, com a qual ele nunca se conformou” (JALLAGEAS, 2007, p. 149).

Em setembro, Tarkóvski viaja para Estocolmo com o objetivo de regularizar os contratos para filmagem do filme *O Sacrifício*. No mês seguinte, o diretor visitaria Londres, onde buscava atores e conheceria parte da equipe que participaria da produção de seu novo longa-metragem. Nessas viagens a trabalho, o cineasta também investigava mediações políticas com personalidades importantes que pudessem auxiliar nas questões associadas à saída de Andriucha da União Soviética. Cartas eram enviadas e a situação de exílio do diretor e do afastamento forçado dos seus familiares se tornava um caso conhecido internacionalmente. Outro ano se encerrava e a esperança de Tarkóvski, nesse período, baseava-se no comitê de ações criado especialmente para o caso. No ano de 1984 finaliza também a produção de imagens polaroides do livro *Tarkóvski Instantâneos*. A última foto é registrada no dia 24 de junho de 1984.

No início de 1985, Tarkóvski permanece uma temporada em Berlim como convidado da Academia de Belas Artes. Em março, parte para Estocolmo para dar início às filmagens de *O Sacrifício*, que, de fato, só começariam em maio. Em setembro, o diretor já se voltaria para as fases de pós-produção do filme, realizando a montagem em Estocolmo. No mês de novembro, o cineasta escreveria nos diários suas primeiras manifestações em relação à sua

saúde. No dia 18 de novembro, Tarkóvski anota: “Estou doente. Bronquite e uma dor na nuca e nos músculos que exercem pressão sobre os nervos”. Dias depois, uma descrição semelhante: “Estou bem doente; bastante grave” (TARKÓVSKI, 2012, p. 602). No dia 06 de dezembro, o diretor seria submetido a alguns exames e, em 13 de dezembro, declararia: “Tiraram uma amostra para análise de uma pequena protuberância misteriosa na cabeça que surgiu há um mês. Sem motivo e de repente” (TARKÓVSKI, 2012, p. 605). Dias depois, o diagnóstico é recebido pelo diretor:

Hoje passei no hospital o dia inteiro. Cortaram-me a protuberância da cabeça e lavaram para análise. O médico diz que as análises são más e que: ou o tumor não se cura, ou se cura em 80%, se ele for de um certo tipo. Mas, aparentemente, o meu caso é maligno. Como vou contar a Lara? (TARKÓVSKI, 2012, p. 606)

Os tratamentos se iniciam em janeiro de 1986, na cidade de Paris. No hospital são viabilizadas as primeiras sessões de rádio e quimioterapia. No dia 13 de janeiro, Tarkóvski escreve que Andriucha e Anna Semionovna, mãe de Larissa Tarkóvskaia, embarcariam para França. No dia posterior, comenta que a sua doença havia ajudado a retirar seus familiares da Rússia. Em 19 de janeiro, Andriucha finalmente encontraria seus pais, após quatro anos de separação radical. Tarkóvski escreve emocionado: “Não reconheceria Andriucha na rua. Ele cresceu: 1,80m. Isto é, com quinze anos de idade! Rapaz bom, doce, de dentes afiados. Tudo isso sai de um conto de fadas” (TARKÓVSKI, 2012, p. 611).

O último ano de vida do diretor é marcado pelas intensas visitas ao hospital onde realizava os tratamentos para o câncer, pela escrita do livro *Esculpir o tempo*, finalizado às pressas mediante a gravidade da situação de saúde, e pelo convívio com Andriucha. As descrições nos diários desse momento também fazem menção às dores, sonhos e pesadelos que acometiam o corpo e o imaginário do cineasta. Na descrição dos sonhos, é possível perceber como o diretor era levado às paisagens da união soviética: monastérios, fogueiras, visões e sensações da natureza. Nos personagens, pessoas importantes da sua história eram retomadas, como seus pais, poetas, artistas e políticos russos.

Em 15 de dezembro, o diretor realizaria os seus últimos apontamentos do caderno de diários. Realizando a quimioterapia, o diretor lamenta as dores que se expandiam para o corpo inteiro. Após descrever essas sensações, ele exclama: “Hamlet!” (TARKÓVSKI, 2012, p. 643). Após o grito reproduzido na escrita, o diretor parece desejar:

Se puder me livrar agora:

1. das dores nas costas, e depois,
2. nos braços, poderia me falar sobre uma recuperação depois da quimioterapia. Mas agora não tenho forças para nada. Ai está o problema. O negativo, cortado em muitos lugares, eu não sei por quê... (TARKÓVSKI, 2012, p. 644)

Em 29 de dezembro, Andrei Tarkóvski falece na clínica Hartman, em Nuits-sur-Seine. Larissa Tarkóvskia, esposa do diretor, recusa a proposta do governo russo de enterrar o cineasta em Moscou. O enterro é realizado no cemitério Ortodoxo Russo em Sainte-Geneviève-des-Bois, próximo a Paris.

3.2.2 Análises das imagens

As imagens que pertencem ao contexto italiano correspondem a um total de vinte registros. Todas as fotografias são realizadas na Itália, boa parte delas em San Gregorio, comuna italiana na qual Tarkóvski comprou e reformou uma casa onde morou com sua esposa Larissa Tarkóvskia. Essas captações fazem parte do período de exílio do diretor. Comparadas aos registros anteriores feitos na União Soviética, essas imagens apresentam tonalidades bem mais escuras, destacadas pelos efeitos de contraste e sombras.

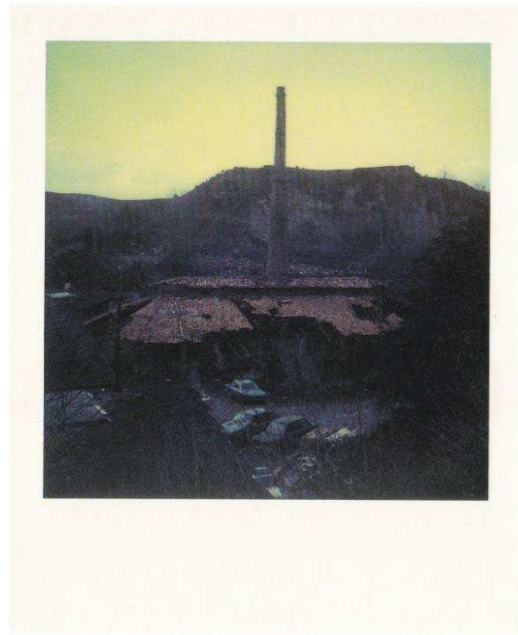
As primeiras fotografias da análise foram captadas em Civitavecchia, comuna da Itália, no dia 19 de março de 1982 – nove dias depois que Tarkóvski desembarca em Roma. O diretor ainda estava sozinho, sem a presença da esposa, e permanecia instalado no Hotel Leonardo da Vinci. Conforme os diários pessoais, a foto foi captada em uma viagem a Civitavecchia a fim de buscar locações para o filme *Nostalgia*. No mesmo dia da captação, ele escreveu:

Fui com Franco Terelli à Civitavecchia para ver o cemitério em frente a uma fábrica e de alguns reservatórios, provavelmente de petróleo. Não é muito bom. [...] Mas na cidade achei uma estranha fábrica em ruínas com seu teto e telhas furadas e com uma alta chaminé, invadida por juncos. E toda essa construção está, de um lado, cercada pela cidade, do outro, por uma alta colina. A própria fábrica é como se estivesse em uma cova. Isso parece simplesmente extraordinário. Será que Domenico deve viver ali? (TARKÓVSKI, 2012, p. 427).

Na seleção para análise, foram escolhidas duas fotografias do mesmo dia, por serem registros praticamente iguais e que demonstram a noção de um laboratório fotográfico. A partir da descrição acima, observa-se que o diretor, além da procura de locações, utilizava a câmera polaroide para testar enquadramentos e iluminação do campo a ser escolhido para filmagem do

longa. A “cova”, apontada pelo cineasta, surge visível no espaço do enquadramento, posicionada no meio do quadro. A imagem se assemelha tanto à descrição que vale supor que o instantâneo possa ter sido a síntese da lembrança para elaboração do texto no diário.

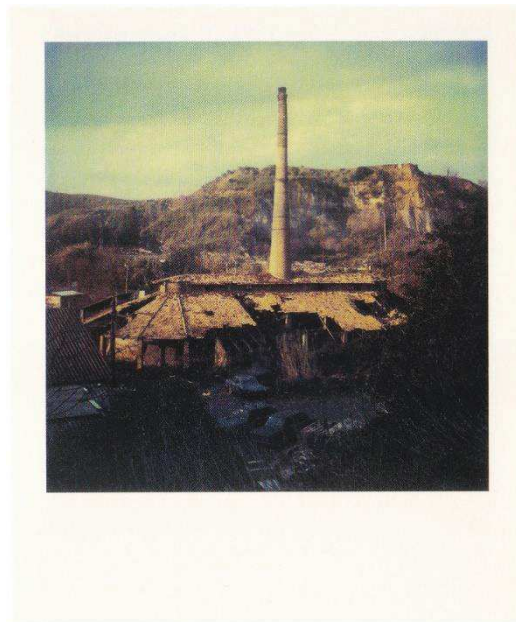
Figura 25 - Miásnoie, 02 de outubro, 1981.



Fonte: TARKÓVSKI (2012).

Na primeira foto, todo campo é tomado pelas sombras, embora ainda seja perceptível o conteúdo da imagem. A fábrica e sua torre são condensadas à paisagem posterior a elas permitindo um efeito mais sólido, principalmente porque suas sombras não delineiam o contraste. Esse efeito é invertido na outra fotografia. Nela, a entrada de sol ilumina as figuras dentro da imagem, que produzem sombras e geram contrastes delineando as diferentes formas.

Figura 26- Miásnoie, 02 de outubro, 1981.



Fonte: TARKÓVSKI (2012).

A polaroide a seguir foi realizada no dia 28 de abril de 1982. É mais uma imagem a que os diários fazem menção e, como nas anteriores, Tarkóvski não indica a execução da fotografia, embora apresente uma descrição do local:

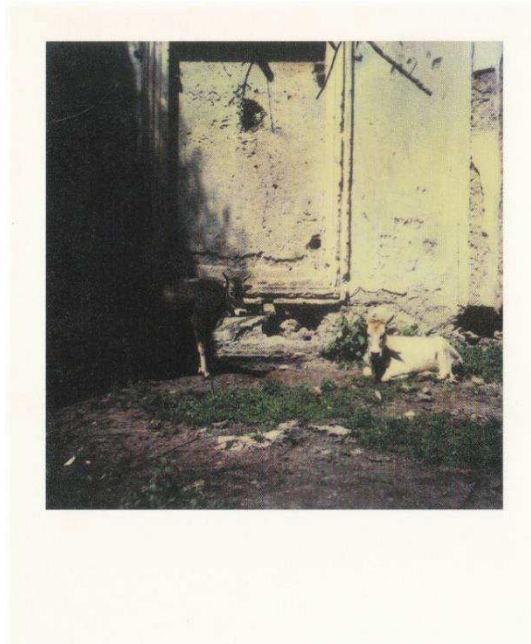
Fomos a Monteranno, um castelo em ruínas e uma igreja no cume da uma colina rochosa, e em baixo, um rio. Extraordinariamente maravilhosa. Estive aqui há um ano e meio. No interior, vacas e uma figueira. É magnífico! Este lugar pode ser o lugar de ação do episódio chamado “O Sonho de Gorchakov” (TARKÓVSKI, 2012, p. 455).

Além da descrição, Tarkóvski registra que, próximo ao local, há uma casa camponesa: “Belíssimo lugar: campos no cume da colina, uma rota na floresta, que leva a essa casa. Muito terreno em torno das oliveiras. Este é um lugar para se comprar!” (TARKÓVSKI, 2012, p. 455). No contexto da fotografia, Tarkóvskaja ainda não havia chegado à Itália e o diretor se ocupava das viagens à procura de locações para o filme e também almejava construir uma casa para receber a família.

Interessante observar como o movimento de procura por locações acompanha o desejo manifestado de comprar uma casa. Nos meses anteriores à captação da imagem, Tarkóvski visita novamente Antonioni, em outra residência que o diretor possuía na Itália. Através do panorama anterior, percebe-se como dessa vez o olhar de Tarkóvski visualiza a casa de

Michelangelo Antonioni com maior criticidade, destacando os detalhes frios da arquitetura. No mês seguinte, ele viaja e passa a considerar Monteranno como localidade em que seria interessante adquirir uma propriedade, por causa do campo, das oliveiras e da floresta. Essa paisagem, delineada nas notas, lembra justamente a casa de campo do diretor na União Soviética, a qual, como visto anteriormente, era o espaço de descanso e reclusão da família de Tarkóvski. Essas relações podem exemplificar uma procura do diretor pela casa russa na comuna italiana - local que abrigaria sua família longe da pátria, mas perto do seio simbólico da morada.

Figura 27- Monteranno, 28 de abril, 1982.



Fonte: TARKÓVSKI (2012).

A imagem possui duas zonas com níveis de iluminação contrastantes - o lado esquerdo está submerso em sombras e o direito, iluminado naturalmente pelo sol. Há no fundo da perspectiva um fragmento de uma construção em ruínas – talvez seja o castelo ou o templo, descritos por Tarkóvski no relato. Na parede, é visível um recuo na superfície da construção que é demarcado por uma moldura aparente. Na frente da construção, há duas vacas. Uma delas encara o fotógrafo e permanece deitada com seu corpo iluminado pelo sol. A outra caminha de perfil em relação ao observador e permanece na parte sombria do registro. Em torno da imagem é perceptível a vegetação rasteira formada por grama e terra. A polaroide capta muitas texturas

nessa fotografia, ressaltadas tanto pela arquitetura como pela natureza. Não é uma imagem que apresenta os efeitos comuns de esmaecimento, completamente ausente do exemplar.

Em tempo, a cena poderia facilmente ser comparada aos cenários distópicos construídos nos filmes do diretor Andrei Tarkóvski. A polaroide remete a uma paisagem abandonada, digna de uma ambientação pós-apocalíptica, em que os animais e a vegetação surgem espalhados em meios às ruínas. Somado a isso, há um caráter enigmático no quadro, acentuado pelo tom de desamparo e destruição implícito à cena.

Conforme apresentado no contexto, Tarkóvskaia chega na Itália em setembro de 1982. Andriucha permanece na Rússia à espera da mãe, que supostamente buscaria o filho a fim de retornar novamente à Itália para o início das filmagens de *Nostalgia* – a esposa do diretor atuava como assistente de direção no filme. A datação da próxima polaroide é imprecisa e somente consta no instantâneo um esboço do período em que teria sido realizada: 1982-1984.

Figura 28 - Larissa Tarkóvskaia, San Gregorio, 1982-84.



Fonte: TARKÓVSKI (2012).

Larissa Tarkóvskaia é enquadrada de perfil na imagem. As linhas do rosto só podem ser vistas em função da incidência da luz que entra no quadro. A parte esquerda do enquadramento quase não recebe luminosidade, permanecendo escurecida, embora seja reconhecível o contorno da figura. A figura feminina é tomada por uma coloração azulada que se espalha pela foto. A expressão de Tarkóvskaia é melancólica e, como sua face é captada de perfil, é possível

perceber que a postura do seu corpo revela certo cansaço e prostração e que os olhos se encontram quase fechados, o que resulta numa aparência de desamparo.

A imagem de Larissa pode demonstrar a transposição de sensações da condição de exilado experimentadas pelo fotógrafo. A luz azul, refletida e espalhada pelo brilho de Tarkóvskaia, atua na construção da frieza que impera na fotografia. Somada ao estado de abatimento e desolação da mulher, a cor sugere a resignação do casal, marcado pela falta de esperança. Na temporada de imagens realizadas na Itália, há mais um registro do perfil de Larissa Tarkóvskaia – única foto externa produzida no país. Curiosamente, dessa vez, a imagem é caracterizada pela manifestação direta da luz solar. No entanto, o perfil de Tarkóvskaia parece realçar as mesmas aparências da foto anterior. O rosto impõe uma expressão fria e soturna.

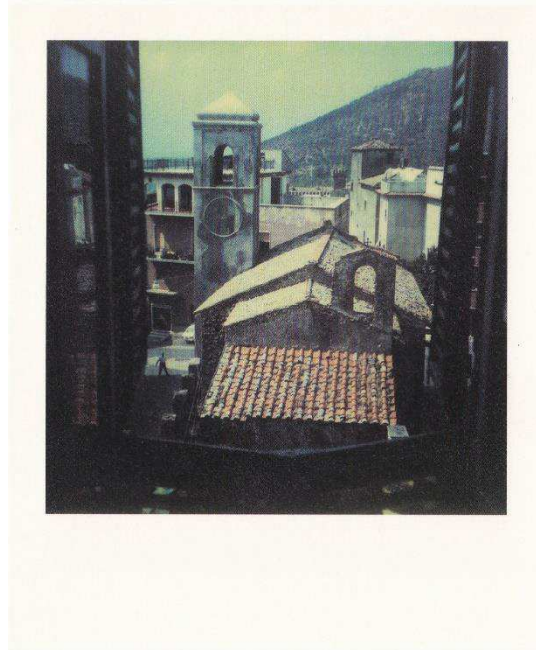
Figura 29 - Larissa Tarkóvskaia, Pienza, 6 de novembro, 1982.



Fonte: TARKÓVSKI (2012).

Conforme trabalhado no panorama biográfico de Tarkóvski, o ano de 1983 pode ser considerado o período mais conturbado da vida do cineasta em decorrência dos processos de decisão a propósito da permanência na Itália. Em julho de 1984, o diretor já comunicaria publicamente o asilo político definitivo. De acordo com o livro dos instantâneos, há sete fotografias confirmadas que foram realizadas em 1983. A segunda delas é a incluída abaixo:

Figura 30 - San Gregorio, 15 de agosto, 1983.



Fonte: TARKÓVSKI (2012).

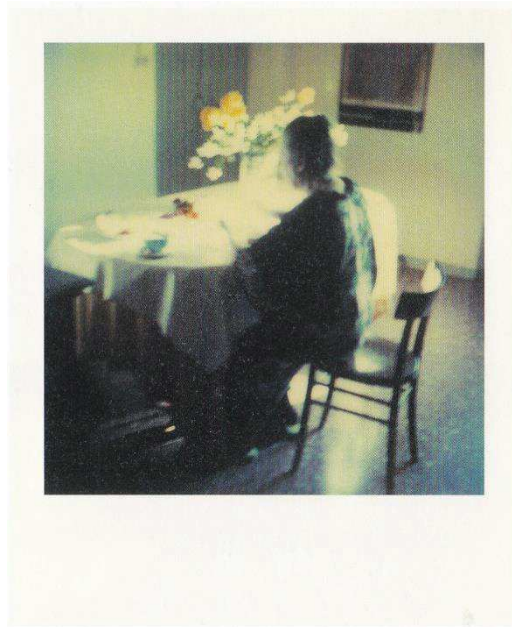
Em 11 de julho de 1983, Tarkóvski e sua esposa haviam se mudado para San Gregorio, onde construiriam sua nova casa. Até então, estavam morando em um apartamento próximo à residência para acompanhar as manutenções. Nesse mesmo momento, o diretor envia cartas para Ermash, dirigente do Goskino e Pertini, presidente da Itália. Dias antes do registro, o diretor escreveu: “Vivo com Lara em San Gregório a dura vida de expectativa” (TARKÓVSKI, 2012, p. 546), atestando o sentimento que prevalece na temporada.

Notavelmente, a imagem pode ser comparada a outras fotografias realizadas na Itália, analisadas no contexto anterior - primeiros instantâneos feitos por Tarkóvski no país estrangeiro. Eram recorrentes na época fotos com vistas da janela e, num primeiro momento, esse diagnóstico foi relacionado ao olhar do viajante de passagem no país estrangeiro. A ambiguidade das polaroides estava ligada ao interesse pela paisagem exótica e, ao mesmo tempo, ao retraimento e à reclusão dos cenários dos quartos. No instantâneo acima, surgem algumas novidades.

Na imagem, o quadro da margem da polaroide acompanha a moldura da janela, que circunda a paisagem do lado de fora. Percebemos as construções da comuna de San Gregorio em sua variedade de telhados que cobrem a arquitetura histórica das casas. Na parte posterior da foto, há uma formação montanhosa que compõe o quadro e parece contornar a cidade. Em evidência no enquadramento, há uma grande torre que provavelmente pertence a um templo,

uma igreja ou talvez um edifício histórico da cidade. Não há como confirmar se essa janela corresponde à vista do apartamento ou da casa que Tarkóvski reformava para morar. Entretanto, na fotografia, o aspecto antigo das esquadrias da janela é análogo à descrição feita pelo diretor a respeito da residência, cujo título de patrimônio reforçava a percepção. A vista é iluminada pela luz solar natural, enquanto que a parte interior da casa permanece nas sombras, realçando a moldura do quadro. Se no período anterior as fotografias refletiam a curiosidade do viajante, o olhar de quem chega, nesse período um paradoxo é simbolizado: olhar de dentro para fora.

Figura 31 - Larissa Tarkóvskaia, San Gregorio, 23 de novembro, 1983.



Fonte: TARKÓVSKI (2012).

A imagem acima também pertence ao mesmo contexto, do ano de 1983. É uma imagem semelhante a outras polaroides realizadas em Moscou, no ano de 1981, nas quais Tarkóvski mantinha um hábito de registrar Larissa Tarkóvskaia em pose. Nesse caso, diferente das outras captações, Larissa não está em foco. A face da esposa do diretor está apagada. Sua roupa, através do efeito de contraluz, se torna escura, e não reconhecemos suas cores e texturas. Larissa surge no quadro sentada na beirada de uma cadeira de madeira, com as mãos estendidas em uma mesa, sugerindo que segura algo tal como um livro. Ela parece olhar para o objeto pelo posicionamento do seu corpo. Na mesa, poucas coisas são visíveis: um objeto azul, que se parece com uma xícara, e o vaso com flores - item também já enquadrado pelo diretor em outras imagens -, que quase desaparece com a intensidade de luz. As cores das flores e folhas ganham destaque por seu brilho, oferecendo um pouco mais de visibilidade. Contudo, por conta do

excesso de exposição, a parte superior da mesa se mostra indefinida e com pouca limitação dos contornos, de forma que as flores parecem flutuar diante da mulher. De resto, há duas molduras visíveis na fotografia que poderiam corresponder a uma porta e janela.

Há um distanciamento interessante do fotógrafo em relação ao objeto captado. A câmera polaroide restringe o nível de afastamento para focalizar a matéria, impondo um ponto máximo a partir do qual o foco se perde. Tal perda pode intensificar a queima dos instantâneos, a partir do escurecimento ou da claridade expandida. No registro em questão, o isolamento se liga ao indício de que a captação se dá de modo não planejado e desconhecido da personagem. Mesmo que Tarkóvski tenha comunicado a Tarkóvskaia que faria o registro, a ideia da construção parece sublinhar essa mensagem: apresentar um olho de lente vigilante que observa afastado.

Conforme o panorama, esses são meses definitivos para a situação do casal. Essas fotos testemunhavam os acontecimentos da vida de Andrei Tarkóvski e Larissa Tarkóvskaia, como também ilustravam cenas produzidas pelo diretor nos seus momentos mais íntimos. Mais uma vez a espera do casal é vista no interior da casa, que permanece escura enquanto suas formas se apagam. No dia anterior a essa captação, o diretor comenta nos seus diários que a angústia da espera por respostas relativas à negociação das documentações de Andriucha era impossível de descrever. No dia posterior, as notas são substituídas pela imagem concreta que imprime as sensações e a impaciência. Comparado às fotos de paisagem realizadas anteriormente na Rússia, neste registro a Larissa se apaga completamente. Se no movimento anterior ocorria a absorção das figuras no meio da paisagem, aqui ele é trocado pelo completo apagamento de suas linhas.

Esta próxima imagem pode ser considerada inédita se comparada às outras polaroides registradas por Tarkóvski. Nessa fotografia, Tarkóvski não apenas surge na imagem como também produz a captação. O registro é realizado exatamente um mês depois do instantâneo anterior e, naturalmente, reflete o mesmo contexto de espera em relação à suposta chegada de Andriucha.

Figura 32 – Autorretrato, San Gregorio, 23 de novembro, 1983.



Fonte: TARKÓVSKI (2012).

É curiosa a motivação inédita do diretor em querer se enquadrar, levando em conta que ele já realizava imagens em polaroide havia quatro anos. A fotografia pode ser relacionada à análise feita anteriormente. Tarkóvski se enquadra no canto direito do quadro e vemos sua figura através do reflexo de um espelho. A luz que incide sobre seu corpo promove o apagamento da sua face e, quase completamente, dos seus braços. Percebemos no restante do reflexo uma mesa com objetos e alguns quadros e fotos pendurados na parede. O reflexo parece ser feito por um espelho acoplado nas portas de um guarda-roupa. O móvel é composto por uma madeira escura, fazendo com que o restante esquerdo do quadro fique apagado, sendo apenas perceptíveis alguns rastros de textura. Novamente, a figura humana surge apagada e o registro revela o interior escuro e enigmático da casa.

A última imagem do ano de 1983 é realizada no início do mês de dezembro. A casa-personagem parece ter sido separada em várias etapas do processo de produção das imagens até agora: entramos na casa do diretor através das janelas, fomos para a mesa, passamos pelo guarda roupa e finalmente encontramos as camas. Contudo, é possível destacar que, em todos os enquadramentos apresentados na análise, a presença das janelas é recorrente, mesmo quando indireta, através da iluminação natural que há em todos os planos. Esse fato é curioso e relaciona-se com os argumentos trabalhados anteriormente, segundo os quais a janela parece ser um protagonista simbólico do contato com o país estrangeiro.

Figura 33 - San Gregorio, 11 de dezembro, 1983.

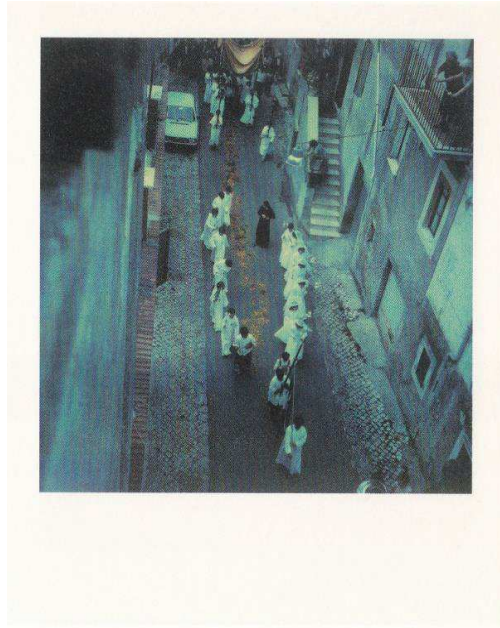


Fonte: TARKÓVSKI (2012).

Nessa foto, especificamente, não há figuras humanas. No entanto, há o local de descanso delas ou o vazio denunciado pela ausência. Como mencionado no panorama, Tarkóvski estava à espera de Andriucha e de Anna Semionovna - mãe de Larissa Tarkóvskaia, que aguardava as autorizações de saída do país em Moscou, cuidando do neto para o casal. Na fotografia, as duas camas em evidência podem indicar que se tratava do quarto que aguardava os familiares de Tarkóvski na Itália.

A imagem enquadra os dois móveis que são iluminados no centro do quadro por uma luz solar natural, que entra, provavelmente, por uma janela. O restante do quadro é preenchido com sombras, ficando apenas visível o que parece ser um quadro pendurado na parede, no canto esquerdo. Essa foto é mais um registro em que o interior surge com sombras e uma entrada de luz pontual. Dessa vez, o efeito luminoso não apaga as figuras humanas, mas destaca o vazio formado pela união das camas.

Figura 34 - San Gregorio, 24 de junho, de 1984.



Fonte: TARKÓVSKI (2012).

Essa é a última imagem, das que remetem ao autoexílio do diretor, apresentada pelo livro *Tarkóvski Instantâneos*. Do ano de 1984 só existem dois registros confirmados: a imagem acima e outra foto que será trabalhada no próximo capítulo. Esse registro é captado em 24 de junho de 1984, dias após a comunicação pública realizada por Tarkóvski e sua esposa, solicitando o asilo político. Como já mencionado, meses depois o cineasta viajaria a Estocolmo, para iniciar as filmagens do seu último longa-metragem: *O Sacrifício*. No ano subsequente, 1985, Tarkóvski descobriria a grave doença que o levaria à morte, em dezembro de 1986.

A fotografia consiste em outra vista para o exterior, provavelmente realizada em uma sacada ou janela. É visível na imagem uma espécie de procissão religiosa, na qual as figuras parecem vestidas com roupas de padres e coroinhas. Também é perceptível, no quadro, o interesse das outras pessoas, que chegam em suas sacadas e escadas para ver o cortejo. Essa manifestação deve ter atraído particularmente Tarkóvski, um homem muito religioso, conforme as referências explícitas nos seus filmes, no livro *Esculpir o tempo*, nos diários pessoais.

A imagem é singularmente iluminada, embora suas cores apresentem pouca diferenciação, sendo compostas por tons de cinza, preto e marrom. Pela distância do registro, há pouco foco e pouca textura, permanecendo visível certo esmaecimento na superfície do quadro. A captação exhibe um movimento natural disposto na caminhada, intensificado pelo ponto de vista da produção.

Vale dizer que, no dia posterior à foto, Tarkóvski comenta de um encontro que tivera com um astrólogo, cuja previsão indicava que a resolução da situação com Andriucha dependeria de muitos esforços deles e de alguns estadistas. Coincidência ou não, é no ano posterior que Tarkóvski viajaria para se reunir com pessoas interessadas a lhe ajudar, personalidades importantes e até um comitê montado unicamente para cuidar do caso. Tragicamente, somente quando sua doença é anunciada que os familiares de Tarkóvski são liberados para consolidarem o encontro.

A imagem, atrelada a esses contextos, soa como uma despedida. A caminhada de fé, entrevista pela janela, surge como um último contato com aquele país estrangeiro, representado por um dado cultural. Logo depois, Tarkóvski embarcaria para Estocolmo e posteriormente para Paris, onde iniciaria seu tratamento. As passagens pela Itália se tornariam breves e pontuais. O cortejo parece embalar a saída de uma casa que nunca foi ocupada. Como todos os finais promovem ritos, nessa participação na procissão é observada a uma distância segura e protegida, novamente sem integração do observador.

3.3 O FILME *NOSTALGIA* ATRAVÉS DAS POLAROIDES

Nostalgia (1983), sexto longa-metragem do diretor Andrei Tarkóvski, é produzido e concebido no mesmo contexto histórico referente à captação de imagens polaroides. A produção foi financiada pela Sovinfil, estúdio soviético, e pela RAI, Radiotelevisione Italiana. A idealização do filme também marca o encontro entre Tonino Guerra e Andrei Tarkóvski. Conforme panorama inicial, em 1975 iniciam-se os contatos entre o roteirista e o diretor, que dariam lugar a uma profícua amizade. A primeira temporada italiana de Tarkóvski resulta no média-metragem *Tempo de Viagem*, em que se visualiza um roteiro preliminar do que esperavam contar na história construída anos à frente, em *Nostalgia*.

O longa narra a história de Andriei Gorchakóv, interpretado pelo ator Oleg Iankóvski. Gorchakóv é um escritor russo que vai à Itália para escrever a biografia de Pavel Sosnovsky, um compositor russo que havia vivido alguns anos no país. Durante a viagem, ele conhece Domenico, representado pelo ator sueco Erland Josephson. Domenico é um homem enigmático que possui uma história de vida chocante: ele havia trancado sua família em casa por sete anos para evitar que eles conhecessem as mazelas do mundo. O encontro dos dois personagens transforma Gorchakóv e, a partir disso, é possível perceber o homem russo imerso em suas contradições e seus questionamentos existenciais. *Nostalgia* revela também a melancolia russa

de se viver distante da pátria. Nesse sentido, o filme se relaciona diretamente com a biografia de Andrei Tarkóvski.

Outra personagem importante da história é vivida pela atriz Domiziana Giordano, atuando como a tradutora Eugenia. No filme, Eugenia parece se apaixonar por Gorchakóv, que, ainda que instigado pelas insinuações da mulher, não corresponde aos sentimentos. Eugenia guia o protagonista dentro da história e seu personagem, dessa forma, pode representar alegoricamente esse primeiro contato do estrangeiro com o novo país. É perceptível como em algumas cenas sua atuação manifesta-se como convite, guia, novidade, estranhamento - sentidos que podem expressar o embate com o exterior.

A cena final do filme sugere uma abertura a interpretações, visto que há um trabalho significativo com signos culturais presentes na constituição do plano. Tarkóvski descreve, posteriormente no livro *Esculpir o Tempo*, justamente o efeito pontuado.

Posso admitir que a tomada final de *Nostalgia* contém um elemento metafórico, quando coloco a casa russa dentro da catedral italiana. Trata-se de uma imagem elaborada que tem laivos de literalidade: é um exemplo da situação do herói, da divisão interior que o impede de viver como até então vivera. Ou talvez, pelo contrário, é sua nova totalidade, na qual as colinas toscanas e o interior da Rússia fundem-se indissolúvelmente; ele os percebe como que pertencendo-lhe de forma inerente, incorporados ao seu ser e ao seu sangue, mas, simultaneamente, a realidade o está pressionando para que separe as duas coisas com o retorno à Rússia. E, assim, Gorchakov morre neste novo mundo, onde essas coisas fundem-se naturalmente e por si mesmas, e que, em nossa estranha e relativa existência terrena foram divididas, por um motivo qualquer ou uma pessoa qualquer, de uma vez por todas. Do mesmo modo, se a cena carece de pureza cinematográfica, espero que não apresente um simbolismo vulgar; a conclusão parece-me razoavelmente complexa na forma e no significado, além de ser uma expressão figurativa do que está acontecendo com o herói, e não um símbolo de algo exterior, algo que tenha de ser decifrado... (TARKÓVSKI, 2010, p. 258-259).

É interessante como Tarkóvski sustenta, no trecho, que “espera que não apresente um simbolismo vulgar”, se referindo à metáfora da igreja dentro da catedral em movimentos que se fundem. Essa preocupação com os simbolismos “a decifrar” dos seus filmes é uma constante queixa do diretor. Os seus filmes eram encarados por muitos espectadores e críticos de cinema como complexos e com narrativas difíceis de serem compreendidas. Tarkóvski parecia não receber muito bem essas críticas e sempre protestou que esperava que seus filmes fossem experimentados e, não, que fossem interpretados e analisados friamente. Esse sentimento relaciona-se também com o desejo do cineasta de criar um estilo próprio para a experiência cinematográfica.

Contudo, a cena em questão é encerrada pela aparição de uma chuva de neve, filmada em plano longo. Esse clima invernal é uma paisagem típica da União Soviética. Todavia, a casa que protege as famílias da hostilidade do inverno permanece fechada e afastada. O protagonista é focalizado no centro do quadro enquanto é imerso na tempestade. É mais um caso de construção que favorece o tipo de contestação simbólica tão rejeitada pelo autor. Por fim, uma cartela, escrita em italiano, surge sobre tal imagem: “Dedicato alla memoria di mia madre” (Dedicado a memória de minha mãe), assinado pelo diretor Andrei Tarkóvski.

3.3.1 Análise do filme

A sequência inicial do filme *Nostalgia* será analisada dentro da perspectiva da experiência de exílio vivenciada por Tarkóvski durante a finalização do longa. As cenas, além de elucidarem a questão da separação brusca, também sustentam a chave crucial da narrativa apresentada pelo filme.

A primeira cena de *Nostalgia* consiste em um plano longo que enquadra uma paisagem na estrada. Após sete segundos dessa captação, um carro surge no enquadramento. Acompanhamos o movimento do automóvel através de um plano sequência. Quem sai do carro primeiro é Eugenia, que contempla a paisagem comparando-a com Moscou. A mulher caminha e desaparece na neblina dispersa pela paisagem fria. Andrei Gorchakov continua no carro afirmando por vezes não querer sair. Quando finalmente sai, aguarda por instantes encostado no veículo e depois caminha em direção à bruma.

Na cena seguinte, Eugenia surge dentro de um templo italiano. No local, ocorre uma espécie de procissão: várias mulheres cobertas com véu carregam uma santa e, em seguida, permanecem no local em oração. Eugenia observa, em silêncio, as mulheres em vigília. De repente, é questionada por um homem, aparentemente um padre, se ela estava ali para orar com intenção de engravidar. Ela responde que não e continua observando o rito. O homem explica que a oração deve ser feita de joelhos e que aquelas mulheres têm fé. Eugenia comenta: “devem ter”.

Em seguida, Eugenia pergunta para o homem sobre o que ele achava de somente “as mulheres rezarem tanto”. Ele se desvia da pergunta dizendo que é somente um sacristão. Eugenia continua e compara: “Mas por que as mulheres são mais devotas que os homens?” Novamente ele recua, comentando que ela deveria saber a resposta mais do que ele. Ela responde com mais uma pergunta: “Por que sou mulher? Mas isso eu nunca entendi”. Dessa vez, ele tenta argumentar: “Sou um homem simples, mas penso que a mulher serve para ter

filhos, criá-los, com paciência e sacrifício”. Eugenia pergunta: “E não servem para mais nada?” O homem responde não saber.

Eugenia agradece e se retira, demonstrando certo desapontamento. Ele rebate que só havia feito aquelas afirmações por causa da exigência dela e ressalta: “Você quer ser feliz, mas existem coisas mais importantes”. Eugenia continua saindo do templo. Nesse momento, o homem grita: “Espere!” Há um corte na cena e uma mudança de enquadramento para outro canto do templo. Nele, é visível uma mulher ajoelhada em direção à imagem da santa, proclamando a seguinte oração:

Mãe das lamentações, Mãe misericordiosa. Mãe das dores, Mãe dos tormentos. Mãe da misericórdia, Mãe da compaixão. Mãe das ansiosas, Mãe abençoada. Mãe do amor, Mãe iluminada. Mãe mortificada, Mãe sagrada. Mãe das dores, Mãe orgulhosa. Mãe inspirada, Mãe iluminada. Mãe de todas as mães, que sabe da dor de ser mãe. Mãe de todas as mães, que sabe do prazer de ser mãe. Mãe de todas as crianças, que sabe do prazer de ter um filho. Mãe de todas as crianças, que sabe da dor de não ter um filho. Mãe que compreende tudo, ajude a sua filha a ser mãe. (TARKÓVSKI, 1983, 00:10:53 - 00:11:32)

Após a oração, a mulher abre o vestido que protege o ventre da santa permitindo a saída de vários pássaros em sua direção. Eugenia observa o ato e imediatamente encara um afresco do local, que apresenta uma figura feminina, possível representação de uma mãe. A câmera focaliza o olhar de Eugenia, que encara a câmera e depois mostra o olhar da figura pintada em afresco. Há um corte. E vemos a imagem de Andrei Gorchakov que encara também a câmera. A montagem sugere que todos os olhares se encontram. Gorchakov surge em câmera lenta e filtro preto e branco, dando a entender que a cena seria um sonho. O personagem pega uma pena branca que cai sobre ele. No fundo da perspectiva, é possível ver a datcha russa e a figura de um anjo que caminha em frente à casa.

Retomando as ideias propostas por Júlia Kristeva (1994), no primeiro capítulo, pode-se relacionar a passagem de cena apresentada acima às questões do exílio teorizadas no livro *Estrangeiro para nós mesmos*. Nele, a autora elabora notas sobre a experiência do estrangeiro em função de variados contextos sociais e históricos, submetidos principalmente a hipóteses filosóficas e psicanalíticas. No trecho nomeado “A perda e o desafio” (KRISTEVA, 1994, p. 12-13), a autora compara a experiência do exílio com a perda da figura da mãe. Segundo ela, “o estrangeiro seria o filho de um pai cuja existência não deixa dúvida alguma, mas cuja presença não o detém”. Ela revela a busca constante por um “território invisível e prometido”, mas que na verdade inexistente e só é alcançado através do sonho: “o seu Estrangeiro revela-se na morte da mãe”.

Associando o trecho do filme apresentado aos pensamentos de Kristeva, cabe pontuar que a figura da santa, como a primeira mãe (mãe imaculada do filho do criador) apresentada já nas primeiras cenas do filme, sintetiza introdutoriamente o argumento elementar da narrativa: a nostalgia russa da mãe-pátria. Como mencionado anteriormente, Eugenia é tradutora italiana que remete ao país estrangeiro na história. Ela questiona a encenação das mulheres que desejam ser mães, a fé exaltada por elas e também a figura ausente do homem. O ato, além de ser uma recusa da fé, contraria e renega o ventre da maternidade. Após o corte, com base no olhar dos personagens, visualizamos a Rússia dos sonhos que, como declara Kristeva, seria o meio exclusivo de contato com a pátria, inacessível, concedido ao estrangeiro.

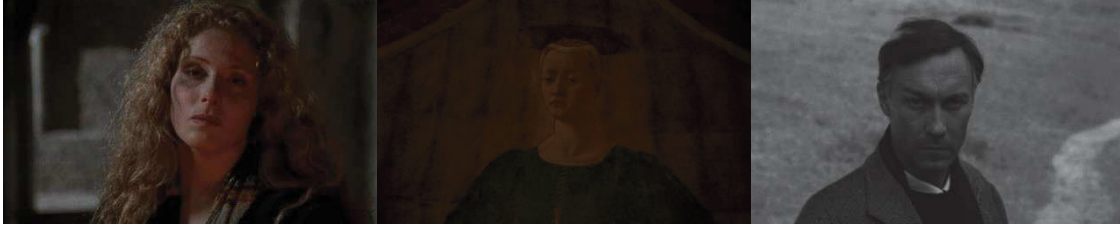
Um mesmo movimento de filmagem e montagem parece ter sido usado num filme anterior de Andrei Tarkóvski: *O Espelho*, de 1975. Como apontado, o longa é o único filme autobiográfico do diretor e reconstitui as lembranças de Tarkóvski na infância e memórias pessoais da sua mãe, Maria Ivannova Tarkóvskaia.

A cena em questão corresponde à visita da mãe de Alexei, protagonizada pela atriz Margarita Terekhova, à casa da sua vizinha, Nadezha, interpretada por Larisa Tarkóvskaia, esposa de Tarkóvski. Na cena, Nadezha solicita que a mãe de Alexei – sem nome na história e designada pelo papel materno – realize a convencional incisão da cabeça de um galo de modo a prepará-lo para o cozimento. A mãe primeiro tenta recusar, alegando que não conseguiria fazer o abate do animal. Nadezha insiste, objetando que ela está grávida e a atividade lhe causaria enjoos. Ela coloca o animal no colo da mãe e a cabeça do animal é degolada. A câmera filma a reação de Nadezha, e só é possível perceber que o abate aconteceu por causa da interferência do som e das penas da ave, que flutuam no quadro.

A câmera capta então a expressão, de notável prazer, da mãe após degolar o galo. Seus olhos encaram a câmera por alguns segundos e são integrados, por meio de um corte na cena, ao olhar do pai, que surge na sequência. Curiosamente, quem protagoniza a cena do pai no filme *O Espelho* é Olieg Iankóvski, mesmo ator que atua como Gokachov em *Nostalgia*. Ele encara fixamente a câmera e, pela introdução de um plano sequência, surge a figura da mãe levitando sobre uma cama. A cena é filmada em filme preto e branco, aparentando mais uma vez a ideia de sonho.

É notável que os dois longas apresentem movimentos tão semelhantes de fotografia e montagem. Não seria exagero, portanto, aplicar interpretações análogas à configuração dessas cenas. O fato que desperta os sonhos dos personagens parece se submeter em ambas as histórias ao desejo e ao ímpeto pessoal – suspensos em *Nostalgia* e experimentados em *O Espelho* – de encaminhar a narrativa para o delírio.

Figura 35 - Frames do filme *Nostalgia* (1983).



Fonte: DVD Versátil Home Vídeo “A arte de Andrei Tarkóvski”, Dolby Digital 2.0.

Figura 36 - Frames do filme *O Espelho* (1975).



Fonte: DVD Versátil Home Vídeo “A arte de Andrei Tarkóvski”, Dolby Digital 2.0.

3.3.2 A relação entre filme e imagem fotográfica

O panorama histórico apontou diversos momentos em que a captação de imagens polaroide foi realizada juntamente à escolha de locações do filme *Nostalgia*. Ligado a isso, Tarkóvski aproveitava para imaginar, nas regiões visitadas, locais possíveis para construir uma casa com a esposa Larissa Tarkóvskaja. A casa é construída posteriormente, na finalização do filme, na comuna de San Gregorio. A residência protagoniza os registros, tanto no enfoque de captura do interior como através da vista das janelas. Além das escolhas de ângulos e temas, a polaroide pôde incutir texturas específicas do equipamento no instantâneo. Dessa forma, o exercício de fotografar se tornava também uma espécie de experimentação laboratorial preliminar ao filme.

O esmaecimento é um efeito característico do cinema do diretor Andrei Tarkóvski. Ele sugere a sensação de inverno representando a paisagem típica da União Soviética. No filme *Nostalgia*, essa estética é utilizada para diferenciar as cenas que são memórias da Rússia das que se passam na Itália. As polaroides, entretanto, retomam essa estética por possuir em seu próprio funcionamento uma transformação química que pode introjetar mais esmaecimento na

superfície da imagem. Com a realidade do filme em película, na qual o diretor só poderia visualizar uma imagem das filmagens após dias ou meses da captação, a câmera fotográfica pôde servir como esse teste de imaginação e previsão.

Há uma polaroide exemplar ligada a esse uso. A imagem a seguir foi registrada em Otricoli, em outubro de 1981. As descrições dos diários do diretor confirmam que, nesse mês, ele trabalhava na filmagem do filme *Nostalgia*. A fotografia mostra uma paisagem bastante escurecida. O fundo da perspectiva evidencia uma neblina que se espalha no interior do quadro. Há também uma árvore ladeada por duas figuras. Só percebemos a sombra dos elementos que representam um homem e um cachorro, posicionados provavelmente de costas para o fotógrafo. A fotografia não tem cor, sua paleta é formada por tons de cinza, preto e branco.

Figura 37 - Otricoli, outubro de 1982.



Fonte: TARKÓVSKI (2012).

Comparada com as cenas do filme, a polaroide parece indicar a presença do ator Oleg Iankóvski e do cachorro que o acompanha em boa parte das cenas. Não há descrição que confirme essa suposição, mas existem fragmentos no filme em que ressoam diretamente a fotografia. Um desses fragmentos, abaixo, é justamente a sequência final do filme (123').

Figura 38 – Cena final do filme *Nostalgia*, 1983.



Fonte: DVD Versátil Home Vídeo “A arte de Andrei Tarkóvski”, Dolby Digital 2.0.

Diferente da polaroide, as figuras são enquadradas de frente. Embora seja em filme preto e branco, a iluminação do frame permite que se identifiquem os personagens em cena. O esmaecimento é sutil, ressaltando no fundo a perspectiva das árvores. A datcha atrás dos personagens remete à Rússia. O reflexo das janelas visualizado na poça em frente às figuras representa a catedral italiana. Tal como escrito por Tarkóvski, é um movimento de condensação das imagens, no qual uma passa a pertencer à outra.

Como observado nas análises de imagens fotográficas, um movimento de condensação parece ter sido experimentado pelo diretor em anos anteriores. Naquele período, Tarkóvski registrava imagens na sua casa de campo, em Míasnoie, na Rússia. As figuras se equivaliam e formavam imagens equilibradas entre seus elementos, que se encaixavam perfeitamente. O diretor aguardava nesse período as autorizações para realizar *Nostalgia*, na Itália.

Não deixa de ser importante que uma mesma intenção de enquadramento possa ser visualizada posteriormente em sua cinematografia. Diferente do que era feito nas fotografias, no filme, o movimento parece se tornar uma metáfora para a narrativa. As figuras condensam-se para representar o sentimento do estrangeiro, complexo e denso. A produção de polaroides, simbolicamente, já construía imagens abundantes de sentidos que seriam desenvolvidos posteriormente. O sentimento de um autoexílio anunciado pôde fornecer singularidades para idealização de uma imagem cinematográfica e seu argumento.

Algo observável se dá ao compararmos a metáfora da cena em questão com o sentido da fotografia instantânea. Em vez da igreja sobreposta à datcha russa, o plano de fundo no instantâneo é ocupado pela paisagem natural da Rússia. Natureza esta que simboliza também o espaço dos sonhos do exilado – “território invisível e prometido”, como notou Kristeva (1994, p. 12-13). A metáfora simbolicamente aplicada é apontada justamente pelo lugar de realização

do registro. O país estrangeiro que acolhe o exilado possibilita também o cenário para observar e montar a nostalgia imagética da casa-semblante da pátria soviética.

Mais uma vez por meio da fotografia o diretor contava suas sensações mais profundas, que depois seriam transportadas para o cinema. A polaroide realizada no set de filmagem só confirma um equilíbrio natural de estilo, já esboçado pelo diretor em outras elucidaciones, e revela a oscilação de sentimentos provocados pelo drama do estrangeiro na terra-pátria simulada.

4 PAISAGEM DE GUERRA

Em *Figuras traçadas na luz*, David Bordwell (2008) propõe uma análise cinematográfica partindo da verificação da *mise-en-scène* como ponto de partida e de suas potencialidades no campo artístico. Segundo ele, o propósito de tal estudo se dá em “focalizar uma multiplicidade de delicadas opções, que por sua própria sutileza escapam a nossa observação” (BORDWELL, 2008, p. 30).

No capítulo nomeado “Encenação e Estilo”, Bordwell inicia seu texto empregando os estudos realizados por André Bazin (1991) quando divide a direção “entre ‘diretores que acreditam na imagem’ e ‘diretores que acreditam na realidade’” (BORDWELL, 2008, p. 32). O primeiro seria definido pelo grupo de diretores que a partir de “manipulações pictóricas da imagem” construía suas cenas. E o segundo se tratava de cineastas que inseriam os “fenômenos do mundo, tais como a continuidade temporal e espacial” nas imagens dos seus filmes (BORDWELL, 2008, p. 32).

Alguns diretores analisados por Bazin teriam utilizado do termo *mise-en-scène* para demarcar um estilo pessoal em suas obras cinematográficas. No entanto, para Bordwell (2008), não há um consenso para definição de tal conceito e “poucos termos da estética do filme são tão polivalentes como esse” (BORDWELL, 2008, p. 33). De forma que a escolha interpretativa de *mise-en-scène* aplicada pelo autor refere-se à tradição crítica iniciada por Bazin, com algumas atualizações.

Para mim, o essencial técnico do termo denota cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro. Alguns críticos incluíam o movimento de câmera como um elemento da *mise-em-scène*, mas prefiro deixá-lo como uma variável independente. A movimentação da câmera diz respeito a cinematografia, não constituindo uma característica do que é filmado (...). Desse modo, o que se considera a imagem da *mise-em-scène* por excelência é um plano-sequência com grande profundidade de campo (BORDWELL, 2008, p. 36).

No desenvolvimento do capítulo, também há uma investigação sobre “o estilo do filme”, o que, segundo o autor, costuma ser contestado por pesquisadores contemporâneos. Justificando, Bordwell destaca que “o que é considerado conteúdo só nos afeta pelo uso de técnicas cinematográficas consagradas” (BORDWELL, 2008, p. 57). E complementa dizendo que “o estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento – e tudo mais que é importante para nós” (BORDWELL, 2008, p. 58).

A partir destes postulados, o autor oferece “quatro funções principais” desempenhadas pelo estilo. A primeira daria conta de “denotar o campo de ações, agentes e circunstâncias ficcionais ou não-ficcionais”, como por exemplo: “descrição de cenários e personagens, a narração de suas motivações, a apresentação dos diálogos e movimento”. No segundo sentido, o estilo pode “mostrar qualidades expressivas”, “pela iluminação, pela cor, pela interpretação, pela trilha musical e por certos movimentos de câmera” (BORDWELL, 2008, p. 59). A terceira função trataria dos “significados mais abstratos e conceituais; ou seja, o estilo pode ser simbólico”. E, além dos simbolismos manifestados por objetos, a imagem também pode “evocar implicações simbólicas pelo esquema de cores, pela iluminação, pelo cenário e por associações musicais”. Por fim, a quarta noção se dá pela própria operação do estilo no filme, criado por “climas discretos e padrões mais envolventes por seus próprios meios, levando-nos a descobrir uma ordem escondida ou notar pequenas diferenças” (BORDWELL, 2008, p. 60).

Bordwell (2008) defende que essas definições cumprem função analítica porque, “nos casos práticos, cada técnica particular pode servir a várias funções ao mesmo tempo” (BORDWELL, 2008, p. 61). Em contraponto, o pesquisador revela que a denotação seria “a função central do estilo em praticamente qualquer filme narrativo” ou pelo menos o ponto de partida para análise estilística. Ainda sobre a configuração estilística de uma narrativa, ele comenta:

Em fotografia ou cinema, o quadro exclui muito mais do que inclui, e, dentro do quadro, a composição, a cor e todas as técnicas de cada linguagem concorrem para ressaltar as qualidades mais pertinentes à trama (BORDWELL, 2008, p. 63).

As hipóteses elaboradas acima serão fundamentais para desenvolver as questões propostas por este capítulo. Não somente pela análise simbólica, mas sobretudo em busca de uma tessitura construída pelo olhar do diretor Andrei Tarkóvski ao mirar sua câmera em busca de imagens. Primeiramente, será apresentada uma breve análise do longa *O Espelho* apontando evidências que se relacionam com os argumentos a serem trabalhados através das análises de imagens. Após isso, as contribuições dos estudos elaborados por Orlando Figes (2018) serão integradas à pesquisa em busca de associações com as cenas do filme construídas pelo cineasta e recuperadas pelas polaroides. Depois desse momento, as imagens polaroides serão analisadas pelo seu sentido simbólico e denotativo manifestados por suas configurações. Por fim, o trabalho ainda retoma conexões possíveis estabelecidas entre instantâneo e pintura em função da atmosfera das imagens.

4.1 PAISAGEM DE GUERRA NA PRIMEIRA INFÂNCIA: O FILME *O ESPELHO*¹⁸

Hoje, mais de vinte anos depois, estou firmemente convencido de uma coisa (o que não significa que ela possa ser analisada): se um autor se deixar comover pela paisagem escolhida, se esta lhe evocar recordações e sugerir associações, ainda que subjetivas, isso, por sua vez, provocará no público uma emoção específica. Episódios permeados pelo estado de espírito do próprio autor incluem a floresta de bétulas, a camuflagem de ramos de bétula na enfermaria, a paisagem no segundo plano do último sonho e a floresta morta inundada. (TARKÓVSKI, 2010, p. 28)

O trecho acima é uma passagem do primeiro capítulo do livro *Esculpir o tempo*. No apontamento, o diretor discorre sobre o cenário e fotografia de algumas cenas do filme *A Infância de Ivan* (1962), que teriam sido inspiradas em paisagens da sua própria infância. Algo semelhante ocorre em outros filmes do diretor, como no longa-metragem *O Espelho* (1975).

A paisagem construída na produção contou com a inspiração de fotografias do próprio Tarkóvski e de sua família, quando ainda moravam na área campesina de Moscou. Os pais de Tarkóvski e Marina Tarkóvskaia, irmã do diretor, estiveram presentes na locação do filme para garantir a autêntica reconstituição da memória familiar. Em 1941, durante a Segunda Guerra, Arseni Tarkóvski, pai do diretor, foi correspondente do jornal *Boevaya Trevoga*. Em 1943, precisou amputar uma das pernas devido a uma ferida em combate. Nessa época, o cineasta tinha onze anos de idade e vivia com a mãe e a irmã na cidade de Yuryevets. As impressões sobre a guerra e a ausência do pai nesses períodos também foram representadas no longa.

A história do filme é contada a partir do ponto de vista do menino Alexei. Seus pensamentos, sonhos, memórias e emoções são encenados, ora via imagens de arquivos da guerra, ora via sonhos destacados pela imagem em preto e branco. Os tempos passado, presente e futuro se alternam durante as cenas, promovendo um espaço para que outros personagens da vida familiar de Alexei ganhem ênfase na história, principalmente a figura da mãe, do pai e da casa.

A figura da mulher parece dividir o tempo fílmico em três fases distintas, protagonizadas pela mãe de Alexei, a vizinha, e a esposa. Sem qualquer ênfase aos nomes das personagens, elas são destacadas apenas por serem mães e esposas. Em alguns momentos do filme, a mãe de Alexei se vê no reflexo mais velha, nesse momento do filme quem faz a atuação é a própria mãe do diretor, a atriz Maria Ivanova. A atriz que faz a personagem da vizinha (que também atua como uma mãe) é a esposa do diretor, a atriz Larissa Tarkóvskaia.

¹⁸ Esse apontamento é de uma atualização do trabalho publicado no *XXII Encontro de Pesquisadores do PPGAV - EBA – UFRJ*. Disponível em: <https://arteememoria.art.blog/publicacao/>

Além disso, outros elos importantes atravessavam a vida do diretor enquanto produzia *O Espelho*. Foi durante a construção dos cenários do filme que Tarkóvski construiu a própria casa de campo com a esposa. Ou seja, a casa do filme, inspirada na casa da infância, se associa ao movimento de construção da própria casa. Logo, são notáveis os laços profundos que uniram esse diretor às suas memórias, vida pessoal e produção filmica em um único mote.

Figura 39 - Fotografia da mãe do diretor Andrei Tarkóvski que inspirou a produção da cena ao lado, no filme *O Espelho*.



Fonte: sinemayaserbixwe.blogspot.com.

Antes mesmo de ser lançado, em 1974, o filme é julgado pela União dos Cinematógrafos e a direção da Goskino, como “inacessível, carregado de monólogo, fracassado, por não encaminhar conclusões e não apresentar ideias claras” (JALLAGEAS, 2019, p. 26). Tarkóvski precisou conviver por mais de três anos com a sensação de que seu filme não havia sido concluído, porque, apesar de finalizado, não era visto e muito menos distribuído para outros lugares além de Moscou. Esse sentimento de frustração leva o diretor a questionar sua forma de trabalho, suas crenças de vida e valores patriotas. Esses questionamentos são, de certa forma, o prelúdio de um extenso conflito do diretor com sua terra natal¹⁹.

Além da censura, o filme é impedido de ser levado ao Festival de Cannes pelas autoridades do comitê do Goskino e, conforme apontou Jallageas, nem mesmo no Festival de Moscou o longa pôde ser exibido. A pesquisadora inclui no seu texto “Andrei Tarkóvski:

¹⁹ Este apontamento é uma atualização do trecho extraído do trabalho de conclusão de curso “A construção do luto nas polaroides de Andrei Tarkóvski. Uma análise do filme *O Espelho*”. Disponível em: <https://www.ufjf.br/cinema/files/2018/06/TCC-Monique-Alves-Oliveira.pdf> . Acesso em 9 de fevereiro de 2021.

Resistência e Subversão” alguns trechos das cartas enviadas pelos censores à Tarkóvski com as solicitações de mudanças de cena que deviam ser realizadas no longa:

[...]

3. Remova o tom triste do episódio “espanhol”, e enfatize a alegria das crianças espanholas vindo para União Soviética. Remova o arquivo do balão atmosférico.

[...]

5. Retire as alusões e insinuações sobre a natureza da publicação da impressão na gráfica, encurtar as longas caminhadas através dos espaços.

6. Reexamine os arquivos de guerra, leve em conta a cronologia. Não edite [os arquivos] da Segunda Guerra Mundial com o Vietnã. O desfile em Pequim não se encaixa com o resto do material. O arquivo inteiro deve ser separado em duas partes, o primeiro concentrando inteiramente na Segunda Guerra Mundial.

[...]

8. A cena metafórica da levitação da mulher é pouco convincente e deve ser removida.

9. O texto do narrador é muito pessimista, nós ficamos com a impressão de que ele vive sua vida em vão, inábil para expressar a si mesmo em sua arte. Introduzir um texto para um efeito oposto (FOMIN V. apud JALLAGEAS, 2019, p. 30-31).

A despeito das opiniões dos censores sobre as cenas de paisagem, verifica-se o comentário de alguns espectadores descritos pelo diretor em *Esculpir o tempo*. Num relato, a espectadora escreve sobre suas sensações despertadas pela visualização das cenas de paisagem russa que a conectaram diretamente com a sua infância: “Havia o mesmo vento, e a mesma tempestade... 'Galka, ponha o gato para fora', gritava a minha avó. ... O quarto estava escuro... E a lamparina a querosene também se apagou, e o sentimento da volta de minha mãe enchia-me a alma...” (TARKÓVSKI, 2010, p. 5).

O longa só consegue obter circulação três anos após sua finalização. Em 1977, o filme seria vendido por 500.000 francos e o fato é ressaltado pelo cineasta com certo espanto: “Nenhum de nossos filmes foi anteriormente vendido por um valor desses” (JALLAGEAS apud TARKOVSKI, 2019, p. 28). Neide Jallageas resalta que todo dinheiro arrecado com a venda de um filme soviético ao exterior era repassado integralmente ao Estado.

4.1.1 História cultural da Rússia: Natasha Rostova e o xale

Pátria! Que ideia complexa e como é difícil compreendê-la. Amamos a nossa pátria – que não ama? Mas o que é que amamos? Algo que existiu? Ou algo que existirá? Amamos o nosso país. Mas onde fica o nosso país? Será mais do que um pedaço de terra? E se nos separarmos dessa terra, e ainda, em nossa imaginação, conseguirmos recriá-las, poderemos realmente dizer que há uma

pátria; e poderemos realmente dizer que há exílio? (VOLKONSKI apud FIGES, 2018, p.130-31)

Na introdução de *Uma história cultural da Rússia*, Figes (2018, p. 19) inicia apresentando uma cena famosa do livro *Guerra e paz* de Tolstoi. Na cena, dois jovens irmãos, Natasha Rostova e Nikolai, são convidados pelo tio a visitarem sua cabana, de aparência simples e situada na floresta. Quando chegam ao local, sua esposa oferece uma bandeja de petiscos bem servida ao som de uma música vinda do quarto dos servos caçadores. Natasha se emociona. O tio, vendo a comoção da sobrinha, pega o violão e começa a tocar “com o ritmo preciso e acelerado de uma dança russa, a conhecida canção de amor ‘Lá vem uma donzela pela rua’. Embora Natasha nunca a tivesse escutado, essa canção popular provoca um sentimento desconhecido no seu coração” (FIGES, 2018, p. 19). O tio então convida a sobrinha para participar da dança camponesa. Natasha imediatamente retira o xale e começa a dançar. Na cena, Tolstoi apresenta o quanto é curioso pensar como essa condessa, educada de uma maneira formal distante daquela realidade, poderia saber dançar daquela forma. Segundo o narrador do livro, “aqueles eram o espírito e os movimentos russos inimitáveis e impossíveis de ensinar que o ‘tio’ esperava dela” (TOLSTOI apud FIGES, 2018, p. 20). Entretanto, a partir do momento em que ela assumiu a dança dentro de si, todos confiaram que ela poderia dançar e assim a admiraram. Como se um espírito russo pudesse direcionar e abençoar seus movimentos.

Figes (2018, p. 20) propõe uma questão importante para pensarmos a cena descrita acima: “Devemos supor, como Tolstoi nos pede nessa cena romântica, que uma nação como a Rússia pode se manter unida pelos fios invisíveis de uma sensibilidade nativa?”. O autor explica como os poetas usavam elementos da cultura e também artefatos para compor uma estrutura complexa de impressões da consciência nacional que se mesclavam “à política e à ideologia, aos costumes e crenças sociais, aos folclores e à religião, aos hábitos e convenções e a todo resto do bricabraque mental que constitui uma cultura e um modo de vida”. Esse conjunto de crenças, mitos, rituais se hospedaria no cerne do saber nacional. O autor questiona as raízes desses mitos. O xale, por exemplo, que Natasha está usando, um artefato essencialmente russo, tem origem persa e, provavelmente, sua gênese descende de povos orientais. O instrumento tocado pelo tio é semelhante aos instrumentos de corda da Ásia central e chega à Rússia no século XVI. A própria “dança russa” descenderia de tradições orientais. Contudo, Figes (2018, p. 26) deixa claro que sua intenção não é desconstruir esses mitos, mas sim “explorar e dispor-se a explicar o poder extraordinário que esses mitos tiveram ao configurar a consciência nacional russa”.

Esses mitos eram mais do que apenas construções de uma identidade nacional. Todos tiveram papel fundamental na configuração das ideias e alianças da política da Rússia, assim como no desenvolvimento da noção de individualidade, desde as formas mais elevadas de identidade pessoal e nacional até as questões mais cotidianas de vestimenta, comida ou língua que se falava. Os eslavófilos servem de exemplo. Nas décadas de meados do século XIX, a sua ideia de “Rússia” como família patriarcal de princípios cristãos autóctones foi o núcleo organizador de uma nova comunidade política cujos membros vinham da antiga nobreza das províncias, dos mercadores e da intelectualidade de Moscou, do sacerdócio e de determinados setores da burocracia estatal. A noção mítica de nacionalidade da Rússia que uniu esses povos teve presença duradoura na imaginação política. Como movimento político, os eslavófilos influenciaram a posição do governo a respeito do livre comércio e da política externa e a atitude do governo diante do estado e do campesinato. Como movimento cultural amplo, eles adotaram um certo estilo de fala e vestimenta, códigos distintos de comportamento e interação social, um estilo de arquitetura e decoração de interiores e uma abordagem própria da literatura e das artes plásticas. Tudo eram sapatos de casca de bétula traçada, casacos feitos em tear doméstico e barbas, sopa de repolho e kvas, casas de madeira com aparência folclórica e igrejas coloridas com cúpulas bulbosas. Com demasiada frequência, na imaginação ocidental essas formas culturais foram percebidas como “autenticamente russas”.

Conforme Figes (2018), essa percepção sobre uma autenticidade russa – de uma Rússia exótica - também fora construída e é uma imagem exportada. Primeiro através dos famosos “Balles Russes... e depois configurada por escritores como Rilke, Thomas Mann, Virginia Wolf, que consideraram Dostoiévski o maior dos romancistas e empalharam versões da alma russa”. Ademais, existe o mito que mais precisaria ser estudado: “O da visão da Rússia como exótica e distante” (FIGES, 2018, p. 26). Uma ideia tão reforçada ainda hoje e que se mostra muito mais complexa do que quer ser. Nesse momento do texto, o autor faz alguns apontamentos importantes sobre grandes personagens culturais da tradição russa: Akhmátova, Dostoiévski, Tolstoi, Pasternak e Eisenstein. Para esses artistas, era muito difícil assumir que, além de russos, eles eram europeus também e que suas identidades estavam “entrelaçadas, e de várias maneiras, eram mutuamente dependentes. Por mais que tentassem, era impossível para russos como aqueles suprimir qualquer das partes da sua identidade” (FIGES, 2018, p. 27). Esses artistas iriam influenciar diretamente na obra e vida do diretor Andrei Tarkóvski, em cuja obra também surge a questão da pátria, do exílio e da complexa construção do que é ser russo.

No poema abaixo, a poeta Ana Akhamátova descreve seu encontro com o estrangeiro no momento de exílio. O encontro é descrito de uma maneira intimista, a partir de uma mistura de sensações físicas e psicológicas ligadas ao grau mais secreto de um encontro que, apesar de doloroso, se faz necessário e potente.

Estes seus olhos de lince, Ásia
 espiaram algo de mim,
 de mim algo latente arrancaram,
 algo nascido do silêncio,
 opressivo e tão difícil de suportar
 quanto o calor do meio dia em Termez.
 Foi como se, da consciência, a pré-memória
 irrompesse qual lava derretida,
 como se eu bebesse as minhas próprias lágrimas
 na palma das mãos de um estranho.
 (AKHMÁTOVA, 2014, p. 105).

4.1.2 A mãe, o vestido e o xale: os valores da pureza campesina

O interesse pelo campo é verificado, segundo Figes (2018, p. 97), “na busca da nacionalidade russa do século XIX” e que havia começado um pouco antes “nas fileiras de 1812”. A russianidade ganhava sentido em contato com os valores da vida campesina. Essa visão da “alma russa” estimulou escritores e profetas a cultuar o desejo pelo campo. De acordo com Figes (2018, p. 108), “os populistas estavam convencidos de que os costumes igualitários da comuna poderiam servir de modelo para reorganização socialista democrática da sociedade” e, dessa forma, buscavam aliados para uma organização revolucionária. O autor destaca que essa construção de naturalidade “estava ligada à ideia de que era preciso despilar as camadas externas de convenção cultural para revelar a personalidade russa” (FIGES, 2018, p. 155). O próprio Dostoiévski, que serviu de inspiração para toda vida do diretor Andrei Tarkóvski, escreveu em muitas de suas obras um elogio à vida simples do campo. Em um de seus escritos famosos sobre a Rússia, ele destacou: “Os camponeses, nos mostrarão um novo caminho. Somos nós que temos de nos curvar diante da verdade do povo” (DOSTOIÉVSKI apud FIGES, 2018, p. 288).

No filme *O Espelho*, podemos observar o modo de vida destacado através das atividades russinianas. A representação das mães nas cenas de lembrança, por exemplo, é sempre acompanhada de vestimentas tradicionais campesinas, com destaque aos cabelos, quase sempre presos, e aos vestidos longos. O uso do xale também surge em quase todas as cenas representadas pela atriz Margarita Terekhova. A roupa da atriz foi inspirada em uma foto da mãe do diretor que vive as reminiscências desses períodos na Rússia campesina (Figura 39). Essa tradição das vestimentas das mulheres construiu o símbolo da feminilidade russa e é interessante observar as contradições que imperam nessa construção.

Na década de 1810, o xale camponês russo era popularíssimo entre as mulheres nobres. Nas últimas décadas do século XVIII, houve na Europa uma moda de xales orientais que os russos copiaram importando xales da Índia. Mas, a partir de 1812, foram os xales das camponesas russas que fizeram sucesso, e oficinas de servos surgiram como grandes centros da indústria da moda. O vestido russo (kapot), usado tradicionalmente pelas camponesas e esposas de mercadores, entrou na *haute couture* um pouco antes, na década de 1780, quando Catarina, a Grande, o adotou, mas também foi bastante usado a partir de 1812... Usar essas roupas não servia apenas para relaxar e ficar à vontade em casa; nas palavras de um memorialista, era “fazer uma declaração consciente da própria russianidade”. (FIGES, 2018, p. 154)

Num sentido mais amplo, a vida no campo também se relacionava aos valores cristãos da simplicidade. No contexto estudado, podemos perceber a religião como fundadora da sociedade russa cristã ortodoxa com o apelo rígido aos seus postulados. Os valores eram fortemente aplicados e passados por gerações. No caso de Tarkóvski, é possível constatar em seus diários que, além da sua origem religiosa cristã, outras crenças sobrenaturais habitavam seus pensamentos e o conectavam ao budismo e ao espiritualismo, referências recorrentes em sua obra. Temas como o sofrimento do homem em conflito com sua fé, o sacrifício em favor da família e a complexa decisão de viver distante da pátria são amplamente trabalhados e experimentados pelo próprio diretor.

Na descrição abaixo, é possível notar a complexidade da relação que se estabeleceu entre o diretor e a Rússia. Em um sonho, que se repete outras vezes, o diretor parece revelar como o país permanecia em seus pensamentos. Esses escritos foram feitos em novembro de 1985, em contexto de afastamento do filho pelas autoridades soviéticas. Os elos mais profundos e soturnos da cultura russa pareciam o conectar ainda mais com a paisagem de casa.

Hoje tive um sonho terrivelmente triste. Mais uma vez eu vi um lago do norte (como eu acho) em algum lugar na Rússia, ao amanhecer. Em sua margem oposta estavam dois mosteiros ortodoxos russos com catedrais e paredes de uma beleza extraordinária. E eu fiquei tão triste! Senti tanta dor! (TARKÓVSKI, 2012, p. 586)

Por dois dias, tenho sonhos estranhos. Novamente: o lago com mosteiro. (TARKÓVSKI, 2012, p. 590)

A ideia de pátria parece tão sedimentada na cultura russa que podemos investigá-la uma hipótese curiosa trabalhada por Figes (2018). O elogio ao sofrimento, a abdicação da riqueza e a pureza da simplicidade surgem em outros momentos da história, inclusive muito antes da teoria socialista ter sido escrita por Marx: “o povo russo vivera segundo a ideia de que o excesso de riqueza era imoral, que toda propriedade era roubo e que o trabalho manual era a única fonte

verdadeira de valor” (FIGES, 2018, p. 528). O autor trabalha com a noção do cristianismo de que a vida simples, como virtude, ofereceria a salvação para vida eterna. Desse modo, os bolcheviques souberam aproveitar e incluir esse pensamento em sua publicidade – o que fica claro no jornal *O pobre camponês* (FIGES, 2018, p. 528). O historiador também afirma: “Essa aspiração à *pravda*, a verdade e justiça social, é que deu a Revolução a sua condição semirreligiosa na consciência popular: a guerra à riqueza privada era um purgatório sangrento a caminho do paraíso na Terra” (FIGES, 2018, p. 529). O autor sugere que, mesmo nos movimentos políticos, a força de um simbolismo religioso pôde atuar ainda mais do que um sentimento essencialmente nacional. E que, por trás dessas crenças sociais, o que realmente movia os camponeses a lutar pela pátria era um certo apelo existencial à vida eterna.

Em comparação com a vivência de Tarkóvski, observam-se os altos valores religiosos impostos à missão do que significava ser russo. De maneiras distintas, mas com origens semelhantes, é possível comparar o luto do exílio e o sofrimento gerado pelo abandono da terra, de um lado, com a tomada de posição, em detrimento do risco de vida, impulsionada pela força motriz da revolução, apontada por Figes (2018), de outro. As atitudes radicais, o afastamento da pátria como defesa de sua história e a luta em nome da simplicidade, parecem compensadas pela lógica e pelo anseio da eternidade. No entanto, no caso de Tarkóvski, a escolha parece assumir um paradoxo dramático. O autoexílio se coloca não só como ação espiritualmente justificada, mas também como profanação dos dogmas e, portanto, como imoral. Por essa via, a separação forçada do filho seria um preço cobrado pelo pecado e a vida em sacrifício seria um modo de sanar essa dívida. Em outras palavras, profundas relações religiosas também impõem um homem a aceitar uma vida em martírio por ter traído o elogio da pátria. Como trabalhado no capítulo anterior, os anos finais da vida do diretor foram marcados pela doença, tristeza e dor, e as imagens produzidas por ele ainda procuravam o mesmo caminho: a paisagem da pátria.

4.2 O SACRIFÍCIO E O ELO ENTRE OS DOIS MUNDOS

4.2.1 A “Datcha” símbolo da russianidade

Como visto, a construção da casa para o filme *O Espelho* foi inspirada na casa de infância do diretor. É nela e em seu entorno que se passam a maior parte da história. A paisagem de campo é o pano de fundo principal apresentado na obra. Parece existir uma ligação íntima do diretor com essa construção, em que se buscam referências às memórias de infância, aos relatos dos parentes e também a um certo modo russo de construir a paisagem. As *datchas*,

chamadas assim pela cultura russa, tem um significado especial no que diz respeito à religiosidade e aos valores de tradição familiar. Além disso, era nas casas de madeira que os russos se protegiam do frio. Outro significado da importância da casa para a cultura russa se liga diretamente à guerra. A “terra queimada” foi uma tática criada pelos russos na Primeira Guerra. Com a ameaça da invasão de inimigos, as populações locais abandonavam e queimavam suas casas para, em seguida, fugir para o interior do país. Curiosamente, a queimada das residências tinha um sentido complexo: representava, ao mesmo tempo, um sacrifício (o abandono das propriedades), um elogio da terra natal (a permanência na terra natal) e sentimento de orgulho (não ceder a casa ao inimigo). Em relação à construção cenográfica da casa para o filme, Tarkóvski relata:

O Espelho é também a história da velha casa onde o narrador passou sua infância, da fazenda onde ele nasceu e onde viveram seu pai e sua mãe. Esta casa, que com o passar dos anos se transformara em ruínas, foi reconstruída, “ressuscitada” a partir de fotografias da época e dos alicerces que ainda sobreviviam. Assim, acabou ficando exatamente como fora quarenta anos antes. Quando mais tarde levamos até lá minha mãe, que passara a infância naquele lugar e naquela casa, sua reação superou todas as minhas expectativas. O que ela experimentou foi uma volta ao seu passado, e isso me deu a certeza de que estávamos no caminho certo. A casa despertou nela os sentimentos que o filme pretendia expressar... (TARKÓVSKI, 2010, p.158).

Figura 40: Frames do filme *O Espelho*, 1975.



Fonte: DVD Versátil Home Vídeo “A arte de Andrei Tarkóvski”, Dolby Digital 2.0.

Dentro desse contexto, cabe comentar sobre uma passagem específica do filme: a segunda sequência (15’), o plano-sequência do celeiro em chamas (Figura 40). Maria, mãe de Alexei, interpretada pela atriz Margarita Terekhova, é chamada aos gritos. Ela alerta aos filhos: “É um incêndio, não gritem!” As crianças saem em direção à porta e são vistas em função do reflexo num espelho. Depois disso, todos assistem, à distância, à queimada do celeiro. Em outra

sequência, Alexei, já mais velho, parece contar o acontecido como um sonho à sua irmã. Após ela argumentar que tudo realmente havia acontecido, os dois conversam e constataam que o evento teria se dado no mesmo ano em que o pai os abandonara. Essa cena é introduzida por um longo poema lido pelo pai do diretor, Arseni Tarkóvski. Esse poema acompanha a atriz por planos longos e em sequências até chegar à cena do incêndio.

As relações entre vida e obra são profundas. Como comentado, Arseni também abandona a mãe de Tarkóvski na infância do diretor. No trecho em questão, portanto, há uma tentativa de reelaboração da própria vivência do cineasta. É possível encontrar outras cenas de casas em chamas na obra de Tarkóvski. O último filme, *O Sacrifício*, de 1986, é exemplar nesse aspecto, pois a cena representa o fechamento do filme e a conclusão da história. Em outro plano, é uma passagem que encerra não só a filmografia do diretor, mas também sua própria vida – Tarkóvski faleceria meses após o lançamento do filme.

Outra correspondência notável, também já mencionada, revela que no mesmo momento de composição dos cenários para o filme *O Espelho*, Tarkóvski também está terminando de reconstruir sua própria casa de campo com a esposa Larissa Tarkóvskaia, em Míasnoie, a treze quilômetros de Moscou. A casa havia pegado fogo em outubro de 1970, três anos antes de começarem as filmagens do filme. Desde esse período, ele e a esposa tentavam finalizar a reconstrução e a reforma da casa. O ano de 1970 foi difícil e decisivo na vida do diretor. Além de sua casa pegar fogo, não tinha nenhuma estabilidade de trabalho e renda. A Mosfilm, responsável por financiar os projetos do diretor, não autorizava os pagamentos e nem renovava os contratos. Sua situação de saúde não era boa - os médicos o proibiram de beber e fumar, pois seu coração estava fraco, com bloqueio da aorta, gerando diversas crises de fraqueza e mal-estar. Além de tudo isso, 1970 também é o ano em que seu filho Andriucha nasce. Os cuidados de um recém-nascido demandavam tempo, dinheiro, estabilidade e força - tudo que Tarkóvski aparentava não possuir. Entretanto, é a partir do nascimento do filho que as coisas começariam a melhorar. Aos poucos a Mosfilm voltaria a autorizar a liberação de verbas para custear seus projetos e o processo de reconstrução da casa se iniciaria. É importante notar como o movimento de construção atuava em vários aspectos na vida do diretor: desde a pesquisa de campo para reconstrução da casa o filme até o seu empenho direto na construção de sua própria casa.

Para a simbologia russa, as datchas também estavam vinculadas aos valores da vida simples do povo. As virtudes do viver no campo inspiravam não só as populações mais pobres como também os nobres e a aristocracia. Ter uma casa no campo era como obter um retiro espiritual de contemplação cristã. A simplicidade do campo oferecia a tranquilidade e limpeza

espiritual, ideia que Figes (2018, p. 98) retoma ao apontar: “No centro desse culto da vida simples camponesa estava a noção da sua pureza moral”. Esse postulado perdurou durante anos na Rússia e o próprio Tarkóvski se apropriou desse pensamento. São inúmeras representações de casa no campo em sua obra filmica, inclusive no filme de ficção científica *Solaris* (1972), em que, mesmo no universo futurista, o diretor consegue incluir as cenas campesinas.

4.2.2 A mesa da família russa: O símbolo do pão

As investigações sobre a imagem realizadas pelo diretor Andrei Tarkóvski se iniciaram quando, ainda jovem, teve contato com a literatura russa. Trechos do livro *Os Possessos*, do autor Fiódor Dostoiévski, são constantemente citados no livro *Esculpir o Tempo*. Os diálogos sobre o tempo nesse romance partem de uma concepção espiritual, do campo metafísico e religioso dos personagens. Contudo, pode-se dizer que estão na fundação da intensa reflexão do diretor sobre o tempo inscrito no interior de uma imagem. Para ele, o tempo “não pode desaparecer sem deixar vestígios, pois é uma categoria espiritual e subjetiva” (TARKÓVSKI, 2010, p. 66). Como a duração e a passagem da vida, o cineasta pensava o cinema a partir de uma linha do tempo com início e fim. Nela, seriam projetadas as imagens ligadas por pausas e encontros, ritmos e frequências, todos acontecimentos impressos nos limites da tela. As imagens dessa duração só poderiam quebrar essa linha se fossem vigorosamente ampliadas. E o encontro com o espectador dependeria dessa elasticidade, que, depois do contato, passaria a formar um novo campo de sensações.

A produção fílmica, carregada por esses e outros significados, levou o diretor à experimentação da natureza morta em suas imagens cinematográficas. As flores que estão morrendo no vaso, o copo de leite que derrama lentamente molhando a toalha sobre a mesa, a umidade que sai da madeira molhada e inunda o chão, o fogo que queima as paredes da madeira - verdadeiros quadros iconográficos de uma natureza morta ou reminiscências próprias da cultura russa, tais acontecimentos são cenas de seus filmes. Esses eventos inundam a tela, encharcando-a de texturas, cores e plasticidade.

No filme *O Espelho*, esses códigos tradicionais também são traduzidos através das cenas. Há diversas imagens, por exemplo, de comidas como pão, frutas e leite (Figura 41). O pão para cultura russa tinha um significado ligado à religião. A palavra pão (*kheleb*) significava riqueza, saúde e hospitalidade. O alimento tinha uma importância única nos rituais de casamento, representando também a fertilidade. Além disso, a comida foi um dos temas mais importantes retratados pela literatura no século XIX. O símbolo da comida empregava o sentido

da vida boa, a fartura, saúde e paz nos seios familiares. Segundo Figes (2018, p. 218), “o pão era o elo sagrado entre este mundo e o outro. Estava ligado ao folclore do fogão, onde se dizia que morava os espíritos dos mortos”.

Figura 41 – Frame do filme *O Espelho*, 1975.



Fonte: DVD Versátil Home Vídeo “A arte de Andrei Tarkóvski”, Dolby Digital 2.0.

A sequência da cena acima (106' 48") apresenta crianças sentadas na mesa brincando com filhotes de gato e comendo pães, leite e frutas. A imagem também representa algo importante além da comida: a lembrança singela da infância. Esse retrato simples da memória afetiva de uma brincadeira foi inspiração para muitos escritores russos que também trabalharam com a temática em suas criações. A infância se apresentava como o período mais feliz na vida desses personagens, quando era possível viver estórias fantásticas sem o peso e as complexidades do mundo real. Figes (2018, p. 177) destaca a relação dos poetas do século XIX com o tema:

O modo como esses russos escreveram sobre a infância também foi extraordinário. Todos invocaram um mundo lendário que misturavam mito e lembranças, como se não se contentassem em recordar a infância e sentissem uma necessidade mais profunda de recuperá-la, mesmo que tivessem de reinventá-la.

Através das correspondências esboçadas acima é possível definir que o filme *O Espelho* se apresenta como uma verdadeira lembrança russa de uma paisagem de guerra distante do fronte. A paisagem é melancólica, marcada pela ausência do pai, a figura solitária da mãe, as brincadeiras ingênuas da infância e o aconchego da datcha. Pode parecer uma cena simples de um retrato na vida campesina, mas para a cultura dessa sociedade talvez seja o quadro mais

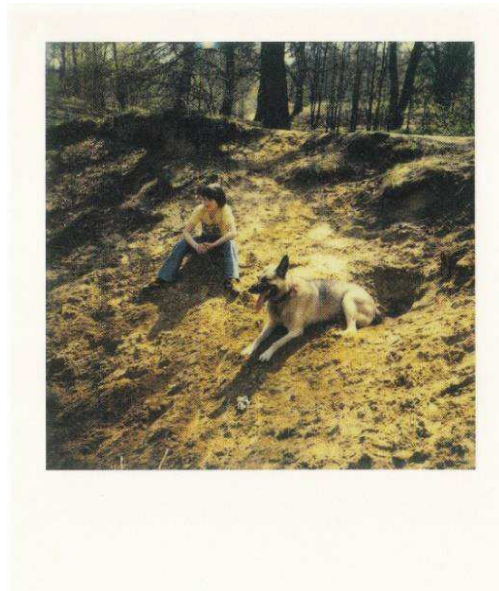
doloroso da lembrança de casa. E, apesar de tudo, é nesse estado que muitos poetas e artistas entoaram seus versos à saudade do lar.

Após seu autoexílio, o diretor Andrei Tarkóvski rompe com a União Soviética, fazendo um juramento de que jamais retornaria ao país. Todavia, é curioso notar como através dos seus filmes e fotografias esse retorno se faz presente. E tal retorno é marcado por elementos profundamente pessoais, associados à vivência íntima e subjetiva do autor, que, além disso, remetem a um conjunto de símbolos e códigos utilizados para definir e representar a identidade da pátria, bem como sua formação histórica.

Ocorrem, assim, os estilos denotativos, expressivos e simbólicos esboçados por Bordwell: temas ligados à russianidade e outros à vivência do diretor, como a figura materna e suas vestimentas, as *datchas* e sua composição, a alimentação típica e as reminiscências da infância, o comportamento e os paradigmas religiosos. Esses assuntos ilustram a confluência dos signos da instância privada e da esfera pública e social.

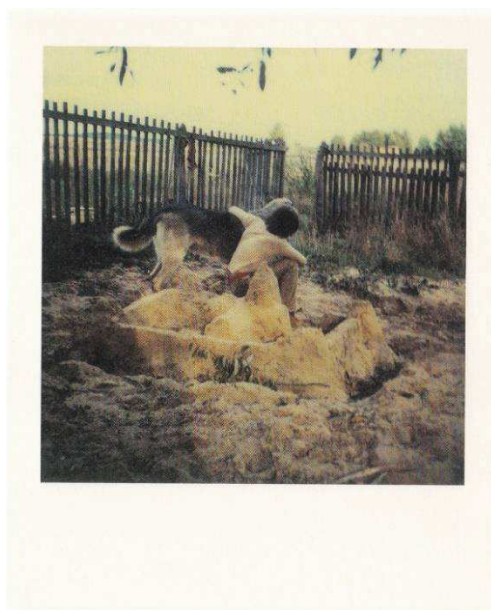
4.2.3 Análise das imagens polaroides em relação à paisagem de guerra

Figura 42 - Andrei A Tarkóvski e Dak, Moscou, 10 de maio, 1981.



Fonte: TARKÓVSKI (2012).

Figura 43 - Andrei A. Tarkóvski, Miásnoie, 28 de agosto, 1981.



Fonte: TARKÓVSKI (2012).

A inspiração da infância não era exclusiva aos filmes do diretor. Em suas fotografias muitas captações foram protagonizadas pelo seu filho Andriucha e o cachorro da família, Dak. Na primeira polaroide apresentada acima, Andriucha e o cachorro posam para o fotógrafo com olhares contemplativos que miram a paisagem, ignorando a câmera. A criança e o animal estão posicionados no campo mais iluminado da floresta e suas figuras ocupam o centro do registro. O enquadramento guiado pela luz ressalta os dois corpos. O fundo da imagem é composto pela paisagem das árvores e vegetações. O restante é ocupado pela massa de cor terrosa definida pelo campo rasteiro. Esse tom se mescla ao pelo do animal e à camisa amarela usada por Andriucha, tomando parte da superfície da imagem. As sombras do menino, de Dak e da vegetação se misturam às texturas ressaltadas pelos diferentes tons de ocre.

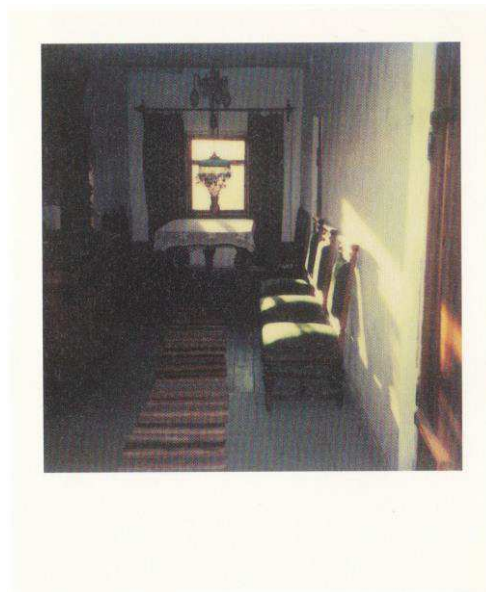
No segundo instantâneo, Andriucha e Dak estão de costas para o fotógrafo, provavelmente sem saber que estavam sendo fotografados. Menino e cachorro brincam no chão de terra da casa de campo de Tarkóvski. Ao fundo é possível visualizar a cerca que circundava o local. Novamente os tons em ocre são predominantes, tanto na roupa da criança, quanto nas cores do animal. Há uma sensação de circularidade na polaroide reforçada por três variantes: o posicionamento central do enquadramento; o monte de terra que serve de apoio às figuras; o posicionamento da cerca que rodeia a cena. As texturas e cores ampliam ainda mais esse sentido demarcando um movimento cíclico da foto. Diferente da primeira polaroide, nesta Andriucha

e Dak não posam. A sensação proporcionada é de brincadeira infantil em momento de repouso e descontração.

Apesar de ambas as fotografias abarcarem paisagens naturais similares, seus registros foram realizados em localidades diferentes - a primeira foto é de Moscou e a segunda na casa de campo do diretor, em Miásnoie. O sentido construído entre as representações revela um terceiro espaço: a infância russa imaginada. Essa busca profunda de Tarkóvski, visualizada em toda sua obra cinematográfica, parece ser expandida para a fotografia e encenada por sua própria família.

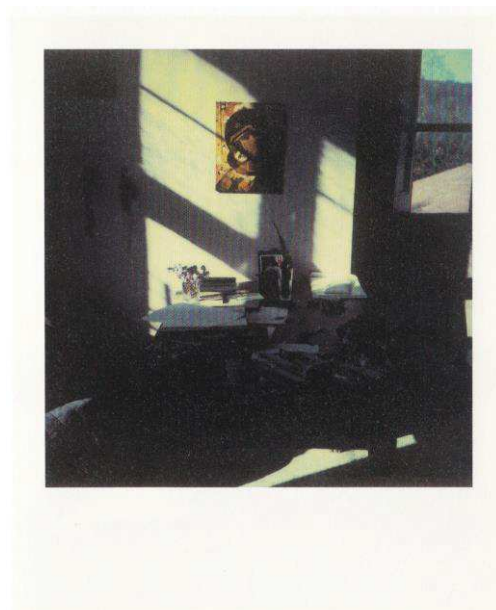
A temática repetida pelas fotos manifesta o imaginário de uma Rússia encantada, inundada de natureza e inspirada pela pureza das crianças. Como notou Figes (2018), esse tema também foi interesse de muitos escritores russos anteriores à Tarkóvski. Quando a necessidade de representação não era suprida, a criação de imaginários semelhantes se tornava método de acesso à lembrança fabulada.

Figura 44 - Miásnoie, 2 de outubro, 1981.



Fonte: TARKÓVSKI (2012).

Figura 45 - San Gregorio, 24 de novembro, 1983.



Fonte: TARKÓVSKI (2012).

As duas polaroides acima registram o interior de duas casas diferentes habitadas por Tarkóvski. A primeira é a casa de campo em Miásnoie e a segunda, a residência construída na comuna de San Gregorio, na Itália. Como na análise anterior, em que cores, texturas e temáticas potencializavam a similaridade entre registros, nestas, a equivalência acontece pela iluminação.

No primeiro instantâneo, o enquadramento se pauta pela orientação das janelas, cuja luminosidade cria a perspectiva do quadro. A luz natural ilumina móveis, corredor e objetos de uma possível sala de estar. Alguns pontos de luz ressaltam a cor amadeirada exibida pelos mobiliários, molduras de janelas e portas. No fundo da imagem há uma mesa, coberta com uma toalha branca. Sobre a janela parece estar apoiado um vaso com flores.

Na segunda imagem, a janela não é enquadrada numa posição central. Só é possível visualizar uma parte de sua moldura e paisagem. Dessa vez os pontos de fuga saem de uma tela, uma reprodução do ícone de nossa Senhora da Misericórdia, do artista Andrei Rublev (Figura 46). Em frente à tela encontra-se uma mesa de trabalho com muitos objetos. São identificáveis papéis, livros, lápis, um vaso com planta. Todos sugeridos através de uma mínima entrada de luz.

Figura 46 - Nossa Senhora da Misericórdia, de Andrei Rublev.



Fonte: intolimp.org.

Se, na primeira fotografia, a luz solar é responsável por iluminar as cadeiras e parte da sala de estar, na segunda, ela apaga boa parte da imagem através do contraste, oferecendo destaque à pintura na parede. A mesma referência ao artista pode ser percebida na sequência abaixo do filme *O Espelho* quando a câmera percorre a casa do protagonista. O frame abaixo (20' 25") exibe um mural do filme *Andrei Rublev* dirigido por Tarkóvski em 1966.

Figura 47 - Frame do filme *O Espelho*, 1975.



Fonte: DVD Versátil Home Vídeo "A arte de Andrei Tarkóvski",
Dolby Digital 2.0.

A iluminação da sequência difere substancialmente em relação às duas polaroides anteriores. No filme, não há entrada da luz solar, a iluminação é fria, criando uma ambientação pálida de objetos e cenário. A referência ao artista Andrei Rublev também é proporcionada por meio de um pôster do filme de Tarkóvski, e não de uma tela do pintor como na fotografia.

Assim como seu protagonista, Tarkóvski também alude ao pintor russo em sua própria casa, registrando-a em imagem fotográfica e fílmica. A datcha russa composta por valores de sobrevivência e proteção é inserida sobre tais significados que extrapolam a representação.

Retomando a análise dos registros, verifica-se na primeira polaroide que seu enquadramento é mais aberto em relação à segunda foto. Esse efeito amplia o espaço e o poder de exploração da imagem, o que permite visitar a sala da família. Na segunda polaroide, toda iluminação e posicionamento se voltam em direção à arte de Andrei Rublev. Não há caminho percorrido pela foto que não se valha da pintura como ponto de partida. No entanto, ambas representações reforçam a sensação de enclausuramento do ambiente, delimitado pelas janelas, sombras, posicionamento de câmera e limites da margem da polaroide.

Os dois interiores juntos produzem a ilusão de uma mesma dimensão, como se ambos os cômodos fossem captados a partir de uma simples torção do mesmo ponto de vista, produzindo a sensação de unidade espacial. A força do sentido de sobrevivência representado pela casa contribui para que ela possa existir em qualquer espaço definido pela família russa. Apesar disso, abrigar-se através da proteção da datcha não significava renegar a paisagem externa, ou metaforicamente o estrangeiro - representado nessas imagens pela iluminação e paisagem externa fixas nas fotografias.

Figura 48 - Larissa Tarkóvskaia, Moscou, 3 de agosto, 1980.



Fonte: TARKÓVSKI (2012).

Figura 49 - Larissa Tarkóvskaia, Moscou, 4 de agosto de 1980.



Fonte: TARKÓVSKI (2012).

Quem era Larissa Tarkóvskaia nos registros de Andrei Tarkóvski? Nos filmes de Tarkóvski Larissa era atriz. Em *O Espelho*, ela dá vida à personagem de Nadezha, vizinha da

mãe de Alexei, protagonista do filme. Na história, Nadezha também é retratada pela via da maternidade como as outras mulheres no filme.

O período de um dia separa as captações acima e em ambas a mulher posa para seu fotógrafo. Na primeira imagem, Larissa está sentada em uma mesa com o olhar fixado em um botão de rosa. O caule da planta chega a tocar em suas mãos que não o seguram. Seus braços e punhos estão repousados sobre a toalha que cobre a mesa. Além da flor, um prato azul vazio também é posicionado sobre a mesma. No fundo da imagem há um mobiliário semelhante a uma estante que é coberto por um pedaço de tecido que se assemelha a uma cortina. O tecido é brilhante e, diferente da toalha da mesa, exibe uma tonalidade azul claro. Larissa não sorri na imagem, seus traços e postura compõem um semblante sóbrio e melancólico.

A segunda fotografia é realizada no dia seguinte. Larissa está com outra roupa. Dessa vez, surge em pé no registro, flexionada para frente. Seus braços abraçam um bouquet de rosas, num gesto que sugere a colocação das flores em um vaso. A imagem é praticamente preenchida pelo corpo da mulher e pelas flores. No canto direito há ainda uma xícara de chá de porcelana azul e uma bandeja que apoia o vaso. As cores dos dois instantâneos são mais vibrantes se comparadas a outras fotografias do diretor, principalmente pelo uso do flash que provavelmente foi disparado.

Há uma sequência explícita fabricada pelas duas encenações. Não apenas pelos gestos de Larissa, mas também pelo cenário criado nas duas fotos. A história pode ser inclusive imaginada apenas pelos objetos similares: a cerâmica azul, as rosas, a toalha branca. A diferença entre os dois instantes se dá apenas pelo vestido de Larissa, por seus cabelos, gestos e olhar. Nesse sentido, o que resta entre uma imagem e outra é a transformação de Larissa, que não é a mesma em ambas fotografias.

No registro abaixo, Larissa se encontra na casa de campo do casal fixada em Miásnoie, área próxima de Moscou. Já foi apontado por esta pesquisa o profundo significado que o campo tinha para o diretor Andrei Tarkóvski. A simbolização da natureza, da casa, da família e da espiritualidade ligavam profundamente o cineasta com seus antepassados e a russianidade. Inserida nesse contexto, Larissa parece novamente encenar sentidos especiais ao ser fotografada pelo marido. Muitos personagens poderiam ser atribuídos à sua imagem nesse instante, referências que atravessam as películas do diretor, suas memórias pessoais e imaginadas, e os sentidos simbólicos manifestados pelos valores russinianos.

Figura 50 - Larissa Tarkóvskaia e Dak, Miánoie, 26 de setembro, 1981.



Fonte: TARKÓVSKI (2012).

Na fotografia, Larissa é posicionada no canto superior esquerdo, próxima ao centro. O posicionamento da câmera é distante de seu corpo. Quase não dá para notar a presença de Dak colado ao seu vestido. Os cabelos estão presos em coque, como sempre são utilizados pela esposa do diretor. No fundo da imagem, há uma cabana que possivelmente faz parte da casa de campo. Há novamente o detalhe do cercado no instantâneo, retomando a presença da residência do casal. Há luminosidade solar preenchendo quase toda superfície da imagem, que ressalta as sombras definidas pelo corpo da mulher e pela cerca. O fundo da perspectiva é realçado pela vegetação.

Retomando as ideias de Figes (2018), Larissa representa um dos artefatos responsáveis por acessar a mística russa, assim como foi simbolizado pelo xale usado por Natasha Rostova. A roupa que dá vida aos passos de dança tipicamente russos é substituído pela simbolização da mulher campesina captada pelo registro de Tarkóvski. Segundo Figes (2018, p. 25-26), “esses mitos eram mais do que “construções” de uma identidade nacional. Todos tiveram papel fundamental na configuração das ideias e alianças da política da Rússia, assim como no desenvolvimento da noção de individualidade”. Nesse sentido, Larissa como mãe camponesa extrapola as ligações de nacionalismo, participando de toda complexidade que é o cerne das questões políticas vinculadas sobretudo aos conflitos russos. As polaroides, testemunhas dessas

encenações, configuram a paisagem de guerra elaborada pelas mãos e imaginários do próprio russo.

A próxima fotografia de Larissa Tarkovskáia foi retirada na Itália, país que acolheu a família no período de exílio. Semelhante ao que ocorre em outras imagens, Larissa também é fotografada no campo. E, se não fosse pela legenda, mais uma vez era possível estabelecer conexões à outras imagens do diretor, no sentido de que a paisagem de ambos os países constitui nas fotos uma aparência genérica. Apesar dessas similaridades, neste registro o movimento de Larissa sugere uma espontaneidade, como se não percebesse a presença da câmera ou fosse direcionada a não encarar a máquina.

Figura 51 - Larissa Tarkovskáia, San Gregorio, 7 de agosto, 1983.



Fonte: TARKÓVSKI (2012).

Larissa está posicionada na área central da polaroide. Em seu entorno há um caminho fechado por árvores. Ao fundo é possível ver partes de uma casa ou cabana. O caminho percorrido por Larissa é de terra e vegetação rasteira. Seu corpo está em posição de corrida. Sua roupa é completamente branca e a luz natural potencializa o efeito, deixando-a iluminada.

Em relação à foto anterior, nesta Larissa parece manifestar menos simbolismos russinianos no que diz respeito a suas vestimentas. O registro como um todo parece sugerir tal percepção quando se volta para um interior que não retoma a casa como prioridade. A corrida de Larissa também é algo inédito se lembrado o grupo de imagens exibidos pelo livro

Instantâneo Tarkóvski, o que propicia uma associação com a polaroide de Andriucha e Dak brincando na terra (Figura 43). A indeterminação e espontaneidade expõem aqui uma nova percepção da mulher, que não se reduz às questões simbólicas antes manipuladas.

No trabalho “Ecos de uma tradição, a natureza morta no cinema de Andrei Tarkóvski”²⁰, Driciele de Souza (2019) aponta correspondências interessantes entre as imagens do diretor e a estética da natureza morta, assunto do registro seguinte. A autora ressalta que não há um consenso entre pesquisadores de história da arte sobre os sentidos empregados pelo termo e que “o ambiente cultural do humanismo renascentista tenha favorecido a decisão intelectual de transformar a natureza morta em um gênero independente” (2019, p. 1192). Ela define que os sentidos empregados pelo gênero representam o contato com o sobrenatural através de “flores e alimentos apodrecidos; cristais, bolhas de sabão e cordas rompidas; relógios, ampulhetas e outros instrumentos científicos” simbolizando a “imagem da fatal fuga do tempo e da corruptibilidade da matéria” (SOUZA, 2019, p. 1194).

Percepções análogas podem ser aplicadas a algumas imagens fotográficas do cineasta. Algo comum dessas cenas é o trabalho com a luz natural que participa do enquadramento potencializando a materialidade e textura dos alimentos e bebidas. Além destes sentidos, impõe-se a interpretação simbólica dos signos que singularizavam a mesa da família russa. Retomando Figs (2018), a comida era o elo que demarcava a prosperidade e a união da família. A mesa cheia também manifestava o poder de comunicação com os mortos, decisiva no estilo e nos valores nacionais.

²⁰ SOUZA, Driciele. *Ecos de uma tradição, a natureza morta no cinema de Andrei Tarkóvski*. Encontro de História da Arte, [S. l.], n. 14, p. 1186-1197, 2019. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3449>. Acesso em 20 de dezembro de 2020.

Figura 52 - San Gregorio, 24 de novembro, 1983.



Fonte: TARKÓVSKI (2012).

A polaroide em questão apresenta uma mesa de café. Sobre ela estão dispostos objetos comuns do momento testemunhado: flores dentro de um vaso com água, frutas, pães e, possivelmente, uma garrafa de leite próxima de um copo vazio. Duas facas também são visíveis, bem como uma tábua de cortar e um prato. Os utensílios estão iluminados naturalmente através da entrada de luz pelos vidros da janela fechada.

A foto se expande em repouso e calma, resultantes do convite anunciado à pausa para um café. Paradoxalmente, nada parece estar em repouso no instante captado. Como comentado, toda materialidade desta representação natural está se decompondo aos poucos – as flores estão murchando e morrendo, os alimentos, frutos e bebidas irão apodrecer. Análogo a tal movimento é o registro polaroide em lenta decomposição de seu material. Dois sentidos de transformação que flertam com a temática da morte.

4.3 AS FENDAS NOTÁVEIS DO PAPEL

Figura 53 - Polaróide ampliada de Larissa Tarkóvskaia, San Gregorio, 23 de novembro, 1983.



Fonte: TARKÓVSKI (2012).

Como mencionado, Helen Petrovsky teve seu texto “Beleza em prata. As polaroides de Andrei Tarkóvski” traduzido por Natalia Fomenkova e Neide Jallageas, na publicação recente do livro *Panorama Tarkóvski* (2019). A escritora chama a atenção para o fato de as polaroides já terem sido comparadas com pinturas “mais de uma vez” (PETROVSKY, 2019, p. 285). Segundo ela, essa relação “é reforçada porque, além da organização canônica dos elementos visuais (e esta é uma definição de um gênero), as polaroides revelam fendas especialmente notáveis quando ampliadas”. Quanto mais exposto ao tempo, o material “do filme de polímero” potencializaria a estética de “pintura rachada nas telas dos velhos mestres” (PETROVSKY, 2019, p. 287).

Curiosamente, foram esses “velhos mestres” os responsáveis por apresentar a coleção de fotografias do diretor ao Brasil, em 2012. Ao descobrir que as imagens instantâneas seriam exibidas ao lado dos quadros dos “mestres do Renascimento”, Andrei Tarkóvski, filho do diretor, não hesita em apresentar as fotos do pai no MASP por saber da grande apreciação do diretor por tais figuras. Inclusive, a admiração de Tarkóvski pela pintura pode ser visualizada também através do seu filme *Andrei Rublev* (1966), que narra a história do grande pintor de ícones e afrescos no contexto da Rússia do século XV.

Além dos materiais envolvidos no processo de revelação do filme instantâneo, que produzem tal semelhança com a pintura, o próprio posicionamento da margem verticalizada da

polaroide ressoa a vista de um quadro – emoldurado por uma faixa branca. O instantâneo ampliado acima revela ainda o aspecto de pincelada ao ressaltar as texturas sob as massas de cores, contraste e brilho. Apesar dessa afinidade visual, os processos de produção que envolvem ambas as linguagens são completamente distintos. Nota-se, no entanto, que a câmera polaroide utilizada por Tarkóvski nos anos 80 era incapaz de reproduzir um mesmo registro. No caso da pintura, mesmo nas reproduções, cada obra consolida um valor singular. Desse modo, a concepção das composições parece convergir para o testemunho de um tempo único.

No capítulo “Formas do tempo, ou as intermitências do olho”, do livro *O olho interminável. Cinema e pintura*, Aumont (2011) busca compreender a experiência do tempo de cada representação artística: fotografia, pintura e cinema. Segundo ele, a “revolução fotográfica” se deu pela possibilidade de a captação “ ser uma impressão do lugar e do momento, de fixar o tempo com o espaço”, e isso só seria alcançado anos depois da invenção da fotografia através do instantâneo. O escritor descreve o espaço temporal da pintura como “um objeto imóvel, não temporalizado, sem dimensão temporal intrínseca”, destacando exceções de produções recentes (AUMONT, 2011, p. 80).

Aumont (2011, p. 81) sugere que é possível que exista uma “estratégia” de representação até “mais evocativa” do que o tempo, expressa pela “sequencialidade”. Para explicar a ideia, o autor oferece dois exemplos. O primeiro é o quadro *Maestà* (1308), de Duccio Di Buoninsegna, que encena a Paixão de Cristo com 26 painéis produzidos pelo pintor. O segundo “com mesmos episódios e, portanto, a mesma sequência” (AUMONT, 2011, 81) encenaria o acontecimento similar, mas com apenas uma tela. O quadro chamado *Cenas da Paixão de Cristo* (1470) é de autoria do pintor alemão Hans Memling. Aumont (2011, p. 81) define que, nesses casos, a sequencialidade seria uma resolução “ilusória” para representação do tempo e adverte: “Narrativa ou menos narrativa, é toda pintura que se choca com esse impossível: figurar o tempo”.

Figura 54 - Maestà, de Duccio Di Buoninsegna, 1308. Museo dell'Opera del Duomo, Siena, Itália.



Fonte: ru.wahooart.com.

Figura 55 - Cenas da Paixão de Cristo, Hans Memling, 1470. Galeria Sabauda, Turim.



Fonte: www.ad-italia.it.

O autor, então, retoma os pensamentos de Lessing “cuja ambição era também ir além desse impossível [...] pela noção do ‘instante pregnante’” (AUMONT, 2011, p. 81). O teórico ressalta que a preocupação em relação à ótica da representação do tempo para um pintor se daria pelo encontro de um “instante” - o melhor e mais significativo. Ele chama a atenção para a definição da palavra pregnante - grávido - associando-a com a tradução do inglês, em que

pregnancy se traduz como gravidez. De forma que o instante *pregnante* se estabelece no interior do acontecimento do que se quer retratar. E, apesar de toda a elucidação, o autor comenta que esse instante postulado por Lessing “não existe no real”. Utilizando as ideias de Gombrich, ele descreve:

[...] há, a cada instante do acontecimento, elementos significativos em determinada parte do espaço onde se desenrola esse acontecimento, mas as diferentes partes não são atingidas simultaneamente, não são significativas ao mesmo tempo. (AUMONT, 2011, p. 81).

De modo que instantaneidade e *pregnância* se unem respectivamente à autenticidade do acontecimento e à sua carga significativa, o que só pode acontecer “à custa de uma trapaça”.

Ainda sobre o instante *pregnante*, o autor declara que tal definição já teria sido abandonada com o surgimento do impressionismo e garante que o conceito é “minimamente adequado às pinturas que cultivam valores do efêmero, a circunstância, a sensação”. O tempo dessa forma conseguiria ser representado pela pintura, mas esta, por sua vez, ainda não “o contém” (AUMONT, 2011, p. 83). Aprofundando mais o debate, o autor subdivide o “tempo espectral” entre duas definições: o tempo ocular e pragmático. No texto, Aumont define apenas o conceito de tempo ocular que, em síntese, relaciona-se ao caminho percorrido pelo olho sobre a superfície de imagem. Segundo ele, o tempo ocular não é considerado um tempo mecânico:

[...] mesmo as situações mais grosseiramente experimentais demonstram que um olho não erra na superfície de uma imagem, mas que há sempre um olhar que se dirige, e no mais das vezes é dirigido (AUMONT, 2011, 85).

Por fim, o pesquisador ainda analisa outro conceito fundamental para a fotografia: a revelação. Para isso, retoma os pensamentos elaborados por Roland Barthes (2012), em *A câmara clara*. Segundo Aumont (2011), o fotógrafo do século XIX é um ser cuja obsessão se dá pela captura do instante. Quando há o processo de revelação – posterior ao registro – ele já se transformou num espectador novamente. Barthes é descrito como o autor que “havia percebido exatamente essa diferença entre dupla noção de *studium* do fotógrafo – traço, marca [...] - e de *punctum* do espectador [...], essa faculdade de maravilhamento, de deslumbramento que a foto suscita (AUMONT, 2011, p. 90). Em suma:

A fotografia de que se trata em tudo isso só existe realmente a partir do instantâneo; mas o instantâneo já é uma noção complexa: ele tem com o tempo

uma relação complexa. Inegavelmente a foto é essa fixação, essa “mumificação” (Bazin) do instante: do instante enquanto tal, enquanto qualquer e infinitamente circunstancial. A foto para o insignificante, o atmosférico, o impalpável, ela fixa o real “em sua obstinação, [...] na própria evidência de sua natureza obtusa” (Barthes). Ao mesmo tempo, o fotógrafo trabalha para transformar esse instante qualquer em um instante único: é seu estudo (*studium*), sua preocupação com o controle, e, correntemente, sua própria definição. Veja-se o fotógrafo amador, cujo sucesso consiste em ter obtido esse efeito de controle à custa de uma imobilização do objeto: “Não se mexam!”, ou acaso e em virtude da lei dos grandes números. O instantâneo liberou a fotografia de todas as pequenas ou grandes trapaças que os primeiros fotógrafos deviam fazer para, com a colaboração ativa ou passiva de seus “objetos”, evitar *tremido* (o tremido, vestígio precisamente da duração, nova forma por muito tempo julgada indesejável e não-estética da síntese temporal na imagem fixa). Mas nem por isso o instantâneo liberou a foto da busca obsessiva do controle e do sentido: mesmo quando ela já não é francamente posada e composta e para além dos trâmites por demais visivelmente regressivos do pictorialismo, a herança do primeiro século da fotografia é ainda sentida na tentação, sempre enfrentada pelos fotógrafos, de sobrecarregar o instantâneo de uma camada de sentido, de pose. Paradoxo da fotografia e ainda mais vivo pelo fato de esta pretender ser mais artística: obter o instante pregnante, querer fazer do instante qualquer um instante pregnante. (AUMONT, 2011, p. 91).

Para Aumont, as revelações da pintura habitam outra ordem natural. Ao invés de reter o desejo da captação do instante, a pintura revela as sensações ligadas às circunstâncias. O autor ainda sugere que o impressionismo seria “uma última tentativa para conjugar, em igualdade, na representação uma certa fidelidade visual ao real da inscrição de um sentido”. Fixas nessa relação estariam pintura e fotografia, principalmente no que diz respeito respectivamente às oposições: “Instante pregnante/instante qualquer, simbolização/revelação” (AUMONT, 2011, p. 83).

4.3.1 Aceitando a trapaça

Aumont (2011) utiliza duas vezes a palavra “trapaça” em seu texto. Na primeira utilização do termo, ele menciona Lessing e sua obsessão em investigar o instante pregnante presente de uma pintura e a impossibilidade de “figurar o tempo” (AUMONT, 2011, p. 81). No segundo uso, a palavra é relacionada com o fato de a câmera instantânea ter permitido aos fotógrafos manipular a imagem a fim de evitar o tremido e, assim, as “pequenas ou grandes trapaças” (AUMONT, 2011, p. 91).

Dessas perspectivas, a câmera instantânea seria reveladora de um instante pregnante de imagem fotográfica, principalmente no que diz respeito às condições materiais do filme que estão diretamente associadas ao tempo. Como trabalhado anteriormente pela pesquisa, o

funcionamento de uma câmera instantânea é semelhante ao de uma câmara escura. Ao fotógrafo resta escolher, posicionar, mirar, focar ou não e atirar. Após alguns segundos, o criador da imagem vê a transformação em suas mãos, em frente ao interesse captado e dentro da cena. A partir desse momento é possível descartar a imagem; mudar posições de enquadramento ou o local escolhido para, talvez, atrair ou evitar luz; ou ainda, permanecer no mesmo lugar e repetir a foto a fim de obter um novo resultado. Em suma, o controle desse fotógrafo se dá antes e depois do registro. Nesse meio tempo, no qual a câmera transforma o clique em imagem, a ocorrência é acidental, bem como o resultado de imagem que pode inclusive “não dar certo”.

Tal como Lessing, Tarkóvski se interessava pela investigação da duração e tempo presentes dentro de uma imagem. Além de seus filmes, sua obra concebida nos anos finais de sua vida, *Esculpir o tempo* (1986), tratou justamente de elaborar esses estudos. O interesse pelo tempo para o cineasta se relacionava também com sua religiosidade e espiritualidade, fato que o fez se aproximar do budismo e xamanismo.

Ao se apropriar da câmera instantânea, Tarkóvski estudava cuidadosamente a imagem resultante gerada pelo novo equipamento. Percebe-se, diante das imagens repetidas, o sentido laboratorial empenhado pelo cineasta ao manipular a máquina. Cenas da família, da casa e do cachorro por vezes fizeram parte desse jogo imprevisível de fotografar. Nesses registros, também nota-se que o tremido não era evitado pelo cineasta, diferente do que apontou Aumont ao mencionar os primeiros fotógrafos. Nem mesmo a falta de foco. Em muitas fotos, por exemplo, o posicionamento se dá distante do interesse fotográfico, acima dos limites de focalização disponibilizados pelo aparelho. Além disso, Tarkóvski descartava as fotografias de que não gostava, fazendo desse gesto uma curadoria de imagens do que escolhia manter. Essa manipulação executada pelo diretor quando era fotógrafo pode ser associada à trapaça de que o instantâneo teria liberado outros artistas, antes ainda de se tornar um espectador.

Além disso, também se faz interessante associar o impressionismo como processo visual estético capaz de dissolver o instante pregnante de uma imagem pictórica e o instante pregnante de uma imagem fotográfica polaroide. Tal encontro se daria mais pela percepção e sensação da experiência revelada pelo gênero do que por suas categorias materiais ligadas à realidade. Para trabalhar sobre essa hipótese, convém analisar as imagens a seguir.

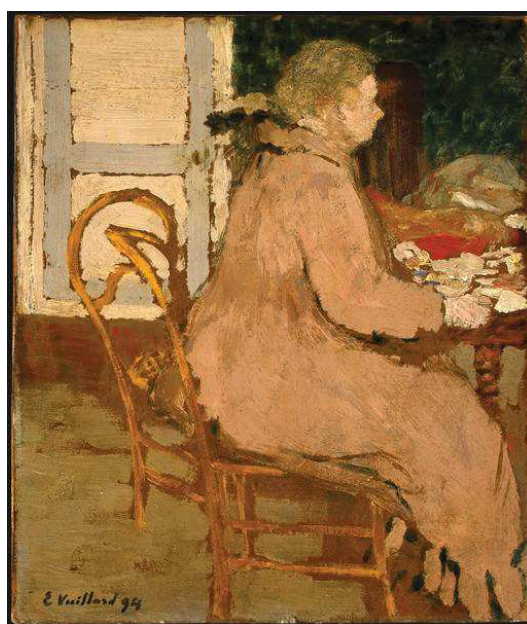
4.3.2 O que resta entre uma imagem e outra

Figura 56 - Larissa Tarkóvskaia, San Gregorio, 23 de novembro, 1983.



Fonte: TARKÓVSKI (2012).

Figura 57 - Café da Manhã, Édouard Vuillard, 1894.



Fonte: www.wikiart.org.

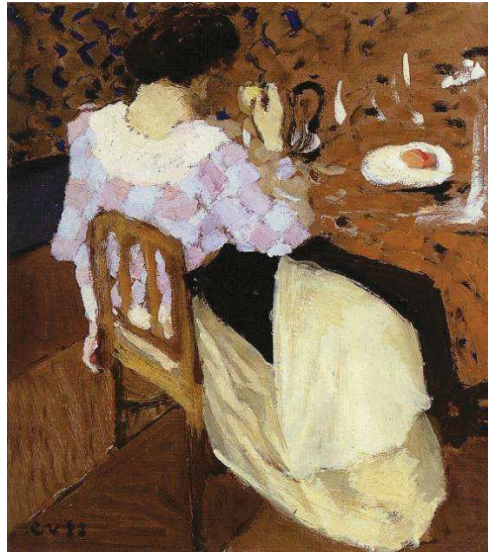
A polaroide acima é uma fotografia de Larissa Tarkóvskaia em San Gregorio, Itália. Nesse momento Tarkóvski e sua esposa aguardavam a chegada do filho ao país estrangeiro onde a família pretendia se fixar. No entanto, os documentos com as autorizações de saída da Rússia da criança haviam sido retidos pelas autoridades soviéticas. Tarkóvski comunicaria seu asilo político em julho de 1984. É possível identificar através dos diários que esse desejo já era comentado pelo cineasta desde dezembro de 1983, momento de captação desta foto. O encontro da família se dá apenas em janeiro de 1986, completando quatro anos de separação. É também no mesmo ano, em dezembro, que Tarkóvski faleceria em Paris. Como já analisada anteriormente, a fotografia de Larissa imersa nesse contexto é testemunha da angústia enfrentada pelo casal nos anos de espera pelo filho. São inúmeras as descrições de Tarkóvski nos diários que invocam o mesmo sentido de aflição e incerteza frente às decisões russas.

A pintura escolhida para análise corresponde a um quadro do pintor francês Édouard Vuillard que representa a cena do café da manhã. Vuillard compunha o grupo pós-impressionista “Les Nabis”, que recebeu grande influência do artista Paul Gauguin. Luciana Iwamoto (2016) aborda em seu trabalho de mestrado as influências japonesas nas artes europeias da virada do século XX. Sobre Vuillard, a pesquisadora nota que há uma diferença verificada na produção do artista em comparação com a primeira geração de artistas franceses. Diferente deles, Vuillard não busca “transmitir as qualidades tonais da luz do dia”; seu enfoque se dá pelos efeitos de bidimensionalidade e pelo interesse nos múltiplos padrões (IWAMOTO, 2016, p. 106). Ela ainda ressalta que há, em algumas produções do artista, o efeito de “empilhamento dos elementos, de modo a não permitir qualquer sugestão de profundidade no sentido de perspectiva central” (IWAMOTO, 2016, p. 107).

Comparando foto e pintura a semelhança temática é evidente. Em ambas, a cena se dá no momento do café e é protagonizada por mulheres. O corpo feminino nas duas composições surge prostrado sobre a mesa, que propicia um apoio para os braços. O rosto de ambas também é similar se compararmos a desfiguração das faces. Na fotografia, a alta incidência de luz dilui o contorno e traços de Larissa Tarkóvskaia. Na pintura, as pinceladas contornam a face junto do plano de fundo. Esse efeito, porém, não delinea os traços da mulher, que é apenas esboçado. O olhar desamparado também parece similar nas concepções. Uma por sua completa desintegração na luz, outra pelo olhar que vaga no vazio. A posição do corpo ao sentar também encontra associações relevantes. Se na fotografia, Larissa está sentada na ponta da cadeira de maneira ansiosa, prestes a sair - ou ainda, direcionada pelo fotógrafo numa pose voluntária -, no quadro, a mulher é fixada dentro do objeto, tanto que as cores do vestido e da cadeira se condensam, formando uma textura de sombras que se mescla ao plano de fundo. Observa-se

também a inserção de janelas e portas nas representações. No registro, o posicionamento amplia a sensação de tridimensionalidade do quadro, que é potencializada pelo contraste. É marcante a diferença entre planos do ambiente. Na tela, o posicionamento das cadeiras propicia uma exploração maior do campo de visão, apesar de a construção ser visivelmente bidimensional. Na mesa, os objetos das duas produções são apenas insinuados com pouca demarcação do contorno. No instantâneo, inclusive, estão a ponto de se dissipar na massa branca de luz.

Figura 58 - Café da manhã, Édouard Vuillard, 1892.



Fonte: www.wikiart.org.

Figura 59 - Madame Vuillard at Breakfast, 1915-1916.



Fonte: www.wikiart.org.

Acima, é possível visualizar outras pinturas de Vuillard que revelam o mesmo interesse temático protagonizado por mulheres. As cenas produzem certa melancolia ao representar

olhares e gestos desamparados, vazios e, como lembrou Iwamoto (2016), imersos em um ambiente carregado de objetos empilhados. A melancolia feminina, em paralelo, é acentuada pela deformação produzida pelas pinceladas. No cenário não há espaço para respiro entre os elementos já que formas humanas e artefatos se diluem no pano de fundo. Afogados no empilhamento de coisas, corpo e olhar se perdem.

Na foto, a entrada de luz parece atuar como a pincelada de Vuillard. Toda e qualquer tentativa de constituir algo em cena é tomada pelo brilho da incidência de luz que se alastra e apaga os contornos das figuras. Na imagem ainda há um espaço vazio para que a perspectiva seja realçada. E é esse espaço produzido pela tridimensionalidade que revela a sensação da diminuição da figura de Larissa. A impressão é que, com a passagem do tempo, o corpo da mulher seria tragado para dentro da massa de luz.

Esse encontro impressionista em ambas as representações é notável e revela também o encontro de um instante de tempo imaginável pelos dois autores - retomando Tarkóvski e Lessing. A duração habita um acontecimento e sua circunstância, a foto ainda expande essa noção quando carrega dentro de sua materialidade uma composição relacionada diretamente com o tempo material. Quanto mais exposta à entrada de luz, mais acelerada pode ser sua decomposição. Esse gesto-trapaça do diretor-fotógrafo denota um instante pregnante passível de realização. Esses efeitos de tempo e duração, aliados à temática melancólica expressa pelas duas representações, abarcam também o sentido da solidão feminina que parece vagar, não somente entre o tempo e formas de produção, mas, também, sobre um mesmo desejo de apreensão apelado pelos produtores de tais imagens.

A primeira fotografia analisada por Barthes em *A Câmara Clara* é uma polaroide e, já no início dos escritos, ele adverte sobre o instantâneo: “Divertido, mas decepcionante, a não ser em mãos de um grande fotógrafo” (BARTHES, 2012, p. 5). Talvez o que Barthes queria dizer quando escreve “grande fotógrafo” seja menos relacionado às questões objetivas do manuseio do equipamento e mais sobre as percepções sensíveis ligadas ao instante de captação e a manipulação possível desse fotógrafo ou a sua trapaça.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a lanterna busca-se
O mundo inteiro sob a lua.
Aquele país não existe
No mapa, nem ainda no espaço.

Bebido todo com se de um
Pires: o fundo brilha!
Pode-se voltar a uma
Casa que foi arrasada?
(TSVETAIEVA apud FIGES, 2018, p. 638)

Em “Poemas a um filho”, Marina Tsvetaieva²¹ descreve a casa pátria a que não pôde retornar. Assim como Tarkóvski, em contexto diferente, Tsvetaieva deixa a Rússia em processo de exílio pela busca de sua sobrevivência. A separação da pátria é retratada pela poeta como uma espécie de ruptura feita no seu corpo, o que Figes (2018, p. 641) chamaria de “um tipo de morte”. De acordo com o autor, os russos nunca tiveram certeza da sua localização dentro da Europa e “essa ambivalência” teria orientado a construção dos valores nacionalistas. “Durante mais de trezentos anos, no período do Renascimento no Ocidente, a Rússia ficou isolada da civilização europeia” (FIGES, 2018, p. 48). Imersos nesses significados, russos como Tarkóvski e Tsvetaieva sentiam profunda melancolia e angústia no processo de exílio - longe de casa era como se estivessem órfãos. Talvez seja por isso que a paisagem de terra arrasada tenha representado de maneira tão eficiente as imagens produzidas por cineasta e poeta. O sacrifício da casa se dava em abandoná-la para conseguir sobreviver. O preço disso era viver pelo tempo que restava às custas desse abandono. As sombras da casa persistiram eternamente no imaginário dos russos exilados.

As imagens fotográficas do universo íntimo do diretor participam da saída e retorno à pátria. São testemunhas do encontro com o estrangeiro, do abandono da terra, do sacrifício do pai, do vazio da casa estrangeira, da paisagem de guerra e esmaecimento do exílio. Em todas as fotografias é possível observar a presença e ausência dessa casa imaginada. A representação desse acontecimento ora era interpretado pelo filho, simbolizando a infância, ora pela esposa, em detrimento do seio da família e da mãe. Ou ainda pela paisagem natural da Rússia, exibida inclusive na condensação natural do filme polaroide. Nesta pesquisa, buscou-se apropriar destas

²¹ Marina Tsvetaieva foi apaixonada por Arseni Tarkóvski, pai de Andrei Tarkóvski, em sua juventude. Segundo Figes, os poetas trocavam cartas e a última escrita em vida por Tsvetaieva teria sido endereçada a Tarkóvski, em março de 1941 (FIGES, 2018, p. 694).

imagens utilizando métodos de análises que contribuíssem ao interesse do desenvolvimento de algumas hipóteses.

O primeiro capítulo tratou de criar um breve histórico sobre a trajetória da câmera polaroide, desde sua criação, trajetória, inovações e utilidades no campo do cinema. Após a apresentação das polaroides do diretor e a obra *Instantâneo Tarkóvski*, definida como parâmetro de objeto de pesquisa, os funcionamentos técnicos da câmera foram integrados ao estudo, bem como suas aplicações e inovações materiais presentes no filme de revelação instantânea. Posterior a esse momento, as fotografias foram assimiladas à obra literária do diretor - *Esculpir o Tempo* - através da experimentação dos registros como estudo para uma formação autoral, dividida em duas etapas: imagem como conceituação teórica e imagem como matéria gráfica. Nesse capítulo, pôde ser verificado como o gesto fotográfico atua e participa dessa concepção teórica e filmica, contribuindo para que as percepções sobre o tempo de uma imagem fossem apropriadas pelo diretor em suas obras.

No segundo capítulo, o panorama histórico do período de registro das imagens foi construído para que o contexto de conflito do exílio pudesse ser assimilado. Entre os acontecimentos, as fotografias polaroides foram analisadas conforme as circunstâncias, temas e situações pessoais vividas por Tarkóvski – privilegiando o fator de autoexílio e a separação do filho. Por fim, buscou-se também construir uma breve análise do filme *Nostalgia* que é planejado e concebido justamente nesse contexto. Observou-se nesse capítulo, como as imagens polaroides testemunharam o período de vida mais complexo experimentado pelo cineasta. No entanto, em várias análises verificou-se como que, por vezes, o que era esboçado pelo diretor por meio da escrita não se concluía na análise da imagem. Por outro lado, os registros eventualmente substituíram o exercício de escrita pessoal.

O terceiro e último capítulo emprega as teorias cunhadas por David Bordwell para estabelecer uma metodologia de análise do estilo construído nas imagens do diretor. Essas estratégias foram fundamentais para construir um estudo mais apurado das fotografias. Os simbolismos russinianos também foram integrados, bem como as correspondências entre imagem polaroide e pintura, pois não somente os signos, mas sobretudo as atmosferas desses registros interessavam. As análises em função de simbolismos evidenciaram mais uma vez como as imagens polaroides se conectam com o longa *O Espelho* ou ainda à infância imaginada pelo diretor e à perda da casa. As comparações com a pintura contribuíram para ampliar a gama de estudos passíveis de serem efetuados por meio da observação dos instantâneos e de suas “pinceladas luminosas”.

5.1 AS IMAGENS QUE QUEREM SAIR DE CASA – AS IMAGENS QUE QUEREM VOLTAR PARA CASA

Em *Pensar a imagem* (2015), há um texto de W. J. T. Mitchell denominado “O que as imagens realmente querem?”. O autor parte da “expressão do desejo do artista” (MITCHELL, 2015, p. 165) para estruturar alguns argumentos em resposta à sua questão. Desenvolvendo os escritos, o filósofo define que tal pergunta deveria ser endereçada à própria imagem a fim de obter, diante do seu desejo, o que “lhe falta” (MITCHELL, 2015, p. 176). Esse interesse, segundo o autor, poderia verificar o que restaria além de um desejo esboçado por uma construção visual. Empregando a teoria psicanalítica de Lacan, Mitchell define que “o desejo de não mostrar desejo é [...] uma forma de desejo” (MITCHELL, 2015, p. 183). E adverte para que não haja confusão entre desejo do artista e desejo da imagem. Chegando a conclusões distintas à pergunta proposta, Mitchell define que “em última instância” as imagens querem ser questionadas. Nesse caso podem, inclusive, querer ser “nada” (MITCHELL, 2015, p. 187).

Em resposta ao texto de Mitchell, Jacques Rancière retoma a pergunta do autor através da questão: “As imagens querem realmente viver?”. Seu argumento questiona alguns conceitos trabalhados por Mitchell no texto, arrematando a crítica a respeito do sentido vital das imagens. Segundo ele, “reabilitar as imagens, para Mitchell, é insistir em sua vitalidade. As imagens não são reflexos, sombras ou artificios, são seres vivos, quer dizer, organismos dotados de desejos” (RANCIÈRE, 2015, p. 194). Rancière considera esse argumento problemático, reforçando que, ainda que tenha sido construída a partir dos pensamentos de Deleuze, a teoria de Mitchell teria uma frágil estabilidade, visto que o ponto de vista deleuziano sobre as imagens não corresponde a “formas de vida (...) não orgânicas” (RANCIÈRE, 2015, p. 194). O filósofo contesta:

O desejo que ele lhes atribui oscila da mesma maneira entre a expressão de uma falta e de uma vontade e a afirmação schopenhauriana de uma vida que prolifera sem finalidade. Em um polo, há uma vida que se prova por sua falta de vida: a imagem é vivente precisamente porque a ela falta vida, ela precisa de nós para ser o organismo do qual ela ainda é a sombra desencarnada (RANCIÈRE, 2015, p. 195).

O autor avança sem seu texto concluindo que, em contraponto à pergunta de Mitchell, há de se verificarem as intencionalidades da imagem manifestadas pelos desejos, mas também deve-se oferecer liberdade para tal, a fim de que as imagens não precisem ser “tão viventes” assim (RANCIÈRE, 2015, p. 201).

Com o auxílio das ideias propostas por ambos os autores, esta pesquisa se conclui com a certeza de que as análises esboçadas nesta pesquisa não encerram as possibilidades de estudos que ainda podem ser elaboradas, partindo inclusive deste trabalho. A obra *Instantâneos Tarkóvski* apresenta ao todo 60 fotografias de uma curadoria realizada a partir de aproximadamente 200 fotografias da coleção particular de Andrei Tarkóvski. Aqui, foram analisadas 30 fotografias, metade do conteúdo exibidos pelo livro.

Evidentemente não há como saber o que querem as imagens produzidas por Tarkóvski. Nos estudos muitas vezes elas pareciam desejar algo muito diferente do que demonstravam seu produtor em sua vida. Em outros momentos, tais desejos pareciam se encontrar. Há, no entanto, a certeza de que, imersa nessas vontades, localiza-se uma mesma ambientação do sentimento da casa, nem sempre tão óbvio, amoroso e confortável. O apagamento natural desses registros simboliza também a liberdade da imagem de se condensar em sua própria materialidade, seu tempo. Mesmo que até nesse desejo haja um paradoxo implícito porque, quando se transformarem em papel branco, as imagens estarão condenadas a já terem sido algo e despertar a memória.

Saindo e voltando para casa, o jogo atestado pelos instantâneos revela em última instância sua liberdade e desejo de movimentar-se, existir, transformar, perguntar, abandonar e condensar. Encerra-se, assim, começando de novo, utilizando as palavras do diretor-fotógrafo: “Em 24 de abril, 1970, compramos uma casa em Miasnoye. Exatamente aquela que queríamos. Agora não tenho medo de nada (TARKÓVSKI, 2012, p. 9).

REFERÊNCIAS

- AKHMÁTOVA, Anna. **Antologia Poética**. Tradução: Lauro Machado Coelho. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. Cinema e pintura. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema**. Tradução: Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas, São Paulo: Papirus, 2008.
- BRISSAC, Nelson. “NOTURNOS”. **Cássio Vasconcellos**, 2010. Disponível em: <https://www.cassiovasconcellos.com.br/galeria/noturnos-sao-paulo/>. Acesso em 20 de novembro de 2020.
- CALDWELL, Joshua Ray. **The Polaroid SX-70 Land Camera: A Unique Tool for Creating Artistic Imagery**. Tese (Mestre de ciência da fotografia) no instituto Brooks Institute of Photography, California, 2008.
- CORPORATION, Polaroid. “Annual Report for 1972”. Cambridge, Massachusetts, 1972, 44 páginas.
- CORPORATION, Polaroid. “Polaroid SX-70 and One Step”. Estados Unidos, 1978, 42 páginas.
- ELSNER, Ann. “A menina que quis ver sua foto: assim foi inventada a Polaroid”. **El país**, 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/23/tecnologia/1527071305_005314.html. Acesso em 23 de julho de 2020.
- FIGES, Orlando. **Uma história cultural da Rússia**. Tradução: Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Editora de Humanismo, Ciência e Tecnologia Hucitec Ltda, 1985.
- HITCHCOCK, Barbara. “Quando Land conheceu Adams”. Tradução: João Carlos Antunes Brogueira. In: CRIST, Steve; HITCHCOCK, Barbara. **The Polaroid Book**. Los Angeles: Taschen, 2005, p. 21-23.
- HITCHCOCK, Barbara. “The Polaroid story: inside the company that gave the world instant photography”. **Financial Times**, 2017. Disponível em <https://www.ft.com/content/d76d5f44-5088-11e7-bfb8-997009366969>. Acesso em 23 de julho de 2020.
- KRISTEVA, Júlia. **Estrangeiro para nós mesmos**. Tradução: Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

IWAMOTO, Luciana. **A influência japonesa nas artes e na moda europeia da virada do século XX**. 2016. Dissertação de Mestrado. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: https://www.teses.usp.br/index.php?option=com_jumi&fileid=17&Itemid=160&id=97A8D4E82759&lang=pt-br. Acesso em 20 de dezembro de 2020.

JALLAGEAS, Neide. **Estratégias de construção no cinema de Andrei Tarkóvski** – a perspectiva inversa como procedimento. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

JR, Afonso José. “Polaroid: Os 70 anos da fotografia instantânea”. **Continente**, 2017. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/202/polaroid--os-70-anos-da-fotografia-instantanea>. Acesso em 23 de julho de 2020.

LE FANU, Marc. **Bonhams**, 2016. Disponível em <https://www.bonhams.com/magazine/22320/>. Acesso em 23 de julho de 2020.

MITCHELL, W. J. T. “O que as imagens realmente querem?”. Tradução: Carla Rodrigues, Fernando Fragozo, Alice Serra e Marianna Poyares. In: ALLOA, Emmanuel (org). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica: 2015.

MORISAWA, Mariane. “‘Meu pai preferia que odiassem seus filmes a que analisassem’ diz filho de Andrei Tarkóvski”. **Revista Veja online**, 2012, Disponível em <https://veja.abril.com.br/entretenimento/meu-pai-preferia-que-odiassem-seus-filmes-a-que-analisassem-diz-filho-de-andrei-tarkovski>. Acesso em 23 de julho de 2020.

PETROVSKY, Helen. “Beleza sem prata: as polaroides de Andrei Tarkóvski”. Tradução: Natalia Fomenkova e Neide Jallageas. In: JALLAGEAS, Neide; BARROS, Erivoneide. **Panorama Tarkóvski**. Kinoruss: São Paulo, 2019, p. 263-293.

PJ, Letofsky. “Tonino Guerra on Andrei Tarkovsky”. **Youtube**, 2009 <https://www.youtube.com/watch?v=d0Tvqr-KnrU>. Acesso em 23 de julho de 2020.

POLONSKY, Rachel. **A lanterna mágica de Molotov**. Tradução: Sergio Mauro Santos Filho. São Paulo: Todavia, 2018.

QUINTAS, Georgia. “Cássio Vasconcelos”. **Olhave**. 2010 <https://olhave.com.br/2010/04/entrevistando-cassio-vasconcelos/>. Acesso em 15 de dezembro de 2020.

RANCIÈRE, Jacques. “As imagens querem realmente viver”. Tradução: Carla Rodrigues, Fernando Fragozo, Alice Serra e Marianna Poyares. In: ALLOA, Emmanuel (org). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica: 2015.

RANDALL, June. “June Randall, script supervisor – obituary Continuity girl who kept James Bond up to scratch and worked with Stanley Kubrick”. **The Telegraph**, 2005. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/11441807/June-Randall-script-supervisor-obituary.html>. Acesso em 15 de dezembro de 2020.

SALEM, Rodrigo. “Filho de Tarkóvski diz que polaroides são "dolorosas"”. **Folha de São Paulo**, 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1168526-filho-de-tarkovski-diz-que-polaroides-sao-dolorosas.shtml>. Acesso em 15 de dezembro de 2020.

SILVA, Nayse. **Fabricações em ANDY WARHOL: vida, art e linhas de fuga**. 2016. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes e Design. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016. Disponível em: https://www2.ufjf.br/ppgacl/wpcontent/uploads/sites/139/2016/07/disserta%C3%A7%C3%A3o_final_nayseribeiro.pdf. Acesso em 20 de dezembro de 2020.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, D. G. C. R. de. Ecos de uma tradição, a natureza morta no cinema de Andrei Tarkóvski. **Encontro de História da Arte**, [S. l.], n. 14, p. 1186–1197, 2019. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3449>. Acesso em 20 de dezembro de 2020.

TARKÓVSKI, Andrei Arsensevich. **Esculpir o tempo**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo e Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **Diários 1970-1986**. Tradução: Lázarev, Alexey. São Paulo: É Realizações, 2012.

_____. **Tarkóvski Instantâneos**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. “Tarkovsky's Mirror On The World”. **Bonhams**, 2016. Disponível em: https://www.bonhams.com/press_release/22294/. Acesso em 23 de julho de 2020.

TSVETÁEVA, Marina. **O poeta e o tempo**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini. Rio de Janeiro: Âyiné, 2017.

Filmografia

IVANOVO detstvo (Infância de Ivan). Direção de Andrei Tarkóvski. URSS/Ucrânia: Mosfilm, Trete Tvorcheskoe Obe-diente, 1962. 95 min., son., PB. Formato: 35mm.

ANDREI Rublev. Direção de Andrei Tarkóvski. URSS: Mosfilm, 1966. 205 min., son., P&B/Color. Formato: 35mm.SOLIARIS (Solaris). Direção de Andrei Tarkovski. URSS: Mosfilm, 1971. 167 min., son., PB/Color. Formato: 35mm.

ZERKALO (O espelho). Direção de Andrei Tarkóvski. URSS: Mosfilm, 1975. 107 min., son., P&B. Formato: 35mm.STALKER. Direção de Andrei Tarkovski. URSS: Mosfilm, Trete Tvorcheskoe Obediente, 1979. 162 min., son., PB/Color. Formato: 35mm.

NOSTALGHIA (Nostalgia). Direção de Andrei Tarkóvski. Itália/URSS: Rai 2, Sovinfilmm, 1983. 125 min., son., PB/Color. Formato: 35mm.

OFFRET (O sacrifício). Direção de Andrei Tarkóvski. Suécia/França/Reino Unido: Svenska Filminstitutet, Argos Films, 1986. 149 min., son., Color. Formato: 35mm.