UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
Bacharelado em Cinema e Audiovisual

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

Aos cinco dias do mês de dezembro do ano de 2018, às 16 horas, nas dependências do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, ocorreu a Defesa de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), requisito da disciplina ART314 - TCC, apresentada pela aluna Monique Alves Oliveira, matrícula 201366434B, tendo como título A construção do luto nas polaroides de Andrei Tarkóvski. Uma análise do filme *O Espelho*.

Constituíram a Banca Examinadora os Professores (as):

Prof. Drª. Alessandra Souza Melett Brum, orientadora, UFJF.

Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo, examinador, UFJF.

Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares, examinador, UFJF.

Após a apresentação e as observações dos membros da banca avaliadora, definiu-se que o trabalho foi considerado (X) APROVADO ( ) REPROVADO. Eu, Alessandra Souza Melett Brum, Professora-Orientadora, lavrei a presente ata que segue assinada por mim e pelos demais membros da Banca Examinadora, comprometendo-me em informar a nota do aluno no SIGA UFJF o mais breve possível.

PROFESSORA ALESSANDRA SOUZA MELETT BRUM – ORIENTADORA

PROFESSOR LUÍS ALBERTO ROCHA MELO – EXAMINADOR

PROFESSOR SÉRGIO JOSÉ PUCCINI SOARES – EXAMINADOR

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

MONIQUE ALVES OLIVEIRA

A CONSTRUÇÃO DO LUTO NAS POLAROIDES DE ANDREI TARKÓVSKI. UMA ANÁLISE DO FILME *O ESPELHO*

Juiz de Fora

2018

Monique Alves Oliveira

A construção do luto nas polaroides de Andrei Tarkóvski.
Uma análise do filme *O Espelho*

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito para a obtenção do título de bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientação: Professora Drª Alessandra Brum

DEDICATÓRIA

Ao meu pai, Tarcísio. Aquele cuja imagem em minha lembrança é ameaçada pelo esquecimento, mas cujo trabalho e luta ainda geram seus efeitos: minha formação. Sua imagem é memória viva em pose silenciosa.

Com amor e saudades.

AGRADECIMENTOS

Agradeço às duas mulheres da minha vida: minha mãe, a mulher mais forte do mundo, Maria da Conceição. Obrigada por ser minha inspiração diária de força, alegria e amor, não há palavras que possam descrever minha eterna admiração por você. E à minha irmã, Dominique, pelo carinho, amizade e apoios de sempre. Obrigada por tudo, é tudo por vocês.

Agradeço ao meu namorado, Luiz Philip, por todo amor, conversas e "palavrinhas" diárias. Obrigada por muitas vezes acreditar mais em mim do que eu mesma sou capaz e me mostrar isso com tanta delicadeza e afeto. Agradeço também por tantas vezes me emprestar sua família, Terezinha, Paulo Cezar, Luiz Guilherme, que são o porto seguro do meu coração distante de casa.

Agradeço às amigas, Mariana e Marina, pelo acolhimento e amor de uma amizade que resiste aos anos, fazendo com que minha caminhada seja cada vez mais leve e carinhosa. Ao amigo José Eduardo, Dudu, por tanta ternura e felicidade, que sempre enchem meu coração de alegria.

Agradeço aos professores do departamento de Cinema e Audiovisual, por todos os conhecimentos compartilhados durante o curso, em especial à minha orientadora Alessandra, que diariamente me mostrou a importância de acreditar na arte e na criação reveladora da imagem cinematográfica.

Agradeço também aos funcionários da UFJF que tanto contribuem com sua força de trabalho e dedicação para que nossa universidade continue funcionando, viva e em movimento.

RESUMO

O trabalho apresenta em um primeiro momento uma análise do filme *O Espelho*, destacando as principais relações que o filme exibe em seu roteiro, utilizando recursos para trabalhar as imagens de memória e lembranças pessoais do diretor que possam se relacionar às imagens polaroides. Após isso, é feita uma análise em algumas fotografias produzidas pelo diretor, dentro do grupo de álbum de família. E por fim, é realizada uma análise comparativa das imagens com as cenas do filme *O Espelho*, buscando ligar aos contextos complexos em que elas foram produzidas.

PALAVRAS-CHAVE: Tarkóvski. Memória. Cinema. Fotografia. Polaroide.

ABSTRACT:

The work presents at first an analysis of the film *The Mirror*, with emphasis the main relations that the film presents in its script, using resources to work the memory images and personal memories of the director that can relate to the polaroid images. After that, an analysis is made on some photographs made by the director, within the family album group. Finally, a comparative analysis of the images with the scenes of the movie *The Mirror* is carried out, seeking to connect to the complex contexts in which they were produced.

KEYWORDS: Tarkovsky. Memory. Cinema. Photography. Polaroid.

SUMÁRIO

1. Introdução.....8
2. *O Espelho* e a imagem de memória.....11
   2.1. As datchas na cultura russa.....12
   2.2. O olhar de Margarita Terekhova.....14
   2.3. A decomposição da imagem sobre o tempo.....16
3. O apagamento do filme *O Espelho*.....19
   3.1. Primeiros encontros com o instantâneo.....22
4. O álbum de família.....24
   4.1. Contemplação da natureza.....25
   4.2. Antes da foto: A encenação e a pose.....27
   4.3. Andriucha e Dak.....29
5. *O Espelho* nas imagens polaroides.....32
   5.1. O tempo antes da Itália.....33
   5.2. O movimento de habitação da casa.....37

Conclusão.....42

1. INTRODUÇÃO

Na primeira página dos *Diários de Tarkóvski, 1970–1986*, publicação que reúne boa parte de seus pensamentos e anotações de trabalho, o diretor conta que havia comprado uma casa no dia 24 de abril em Miásnoie. O relato é do dia 10 de maio de 1970. Ele destaca: "Agora não tenho mais medo de nada. Se não me derem trabalho, vou ficar na casa de campo, criar porcos, gansos, cuidar da horta, e não dar a mínima para eles! Aos poucos, colocaremos a casa e o terreno em ordem e será uma grande casa de campo."

A carreira do diretor Andrei Tarkóvski é marcada por uma série de eventos catastróficos. Ele viveu grande parte de sua vida sob o medo. Medo da censura, medo de não conseguir dinheiro para pagar suas dívidas. Medo de não poder retornar à Rússia e, depois, medo de retornar a ela. Medo do câncer. Medo de não ver seus familiares. E, finalmente, medo de deixá-los desamparados. Apesar do sucesso que o cineasta obteve, principalmente após sua morte, é preciso lembrar que sua trajetória foi marcada pela censura e a intensa vontade de estar com seus familiares. Simbolicamente ou não, é possível perceber isso no nome de seus últimos filmes, que de alguma forma parecem contar a própria história de vida do diretor pelo título. São eles: *O espelho, Stalker, Nostalgia* e *O sacrifício.* O filme *O Espelho*, em especial, será analisado neste trabalho.

O Espelho é um filme soviético que apresenta em sua narrativa uma combinação de sonhos e memórias pessoais do diretor e de sua família, com inserções de imagens de arquivos da Segunda Guerra. Há uma história de ficção que percorre o filme, na qual o protagonista estaria representando o próprio diretor Andrei Tarkóvski nas suas experiências e lembranças da infância. *O Espelho* pode ser considerado o divisor de águas na produção fílmica do diretor, pois é a partir dele que essa produção se volta inteiramente para acontecimentos ligados à sua vida pessoal. Momentos específicos da vida do diretor podem ser percebidos em outros filmes. Por exemplo, em *Nostalgia*, o protagonista é um poeta que, distante de sua terra natal, busca inspirações e estímulos para conseguir criar. Nesse momento Tarkóvski está distante de seu país e de seus familiares. As casas, os arredores do campo e até o clima do filme fazem uma referência direta aos campos de Miàsnoie, na Rússia, onde morava o diretor. *O Sacrifício*, por sua vez, narra a história de um pai que precisa fazer um sacrifício para salvar sua família do apocalipse. A realização e montagem do filme, para o diretor, representaram seu "próprio sacrifício". Desde o

início da montagem do filme, Tarkóvski já é diagnosticado com câncer, e durante toda finalização relatava dores fortes que tornavam constantes suas visitas a hospitais. Além disso, é nesse contexto crítico que seu filho ainda permaneceria afastado da família, retido por cinco anos na Rússia pelas autoridades soviéticas. O reencontro apenas se daria em 1986, poucos meses antes da morte de seu pai.

De modo a articular a complexidade dessas questões dentro da obra do diretor, este trabalho busca analisar a produção de fotografias polaroides de Andrei Tarkóvski, produzidas quatro anos depois da realização do filme em questão - *O Espelho*.

Num ensaio introdutório ao álbum de fotografias polaroides publicado em 2006, Tonino Guerra, que vai se tornar um grande amigo do diretor e roteirista de *Nostalgia*, comenta o encontro do cineasta com a câmera:

> Em 1977, em minha cerimônia de casamento em Moscou, Tarkovsky apareceu com uma câmera Polaroid. Ele havia acabado de descobrir esse instrumento e o usava com grande prazer entre nós. [...] Tarkovsky pensou muito sobre o "voo" do tempo e queria fazer apenas uma coisa: pará-lo - mesmo que apenas por um momento, nas fotos da câmera Polaroid. (GUERRA, 2007, p. 268)

Apesar do relato de Tonino Guerra revelar o contato do diretor com a câmera polaroide no ano de 1977, é somente a partir de 1979 que surgem os primeiros instantâneos. As primeiras imagens do diretor apresentam experimentações evidentes do aparato. É comum, por exemplo, identificarmos uma tentativa de trabalho e teste com a luz. Registros repetidos de espaços internos e externos, que mostram um interesse de conhecer e aprender sobre a transformação da luz na câmera. Após esse primeiro momento, é possível classificar um segundo interesse da captação das imagens, que será pensado neste trabalho como um álbum de família. É nítida a mudança de interesse: o foco do diretor passa a ser o registro de seus familiares, dispostos em uma espécie de criação de série ou álbum de retratos. A atenção dos registros se desloca para os momentos em família, com o filho, a esposa, o cachorro e a casa. Por fim, as últimas fotografias revelam ainda um terceiro enfoque: a imagem. As principais preocupações são a tentativa de detectar a paralisação de um espectro no tempo; ou, de um modo subjetivo, refletir teoricamente sobre a capacidade de esculpir o tempo[1]. Essas últimas imagens apreendem um apelo mais emocional e expressivo, e muitas vezes provocam na

[1] *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.

imagem o apagamento das figuras. No trabalho, as fotografias privilegiadas serão as do "álbum de família" e as que remetem a experiências transcorridas na Itália.

As polaroides que podem ser reunidas dentro da classificação de "álbum de família" pertencem ao período posterior ao filme *O Espelho*. Aqui, essas imagens interessam particularmente porque possuem semelhanças evidentes com as cenas do filme. Não só pela repetição de tema – levando em conta que o filme é uma autobiografia e os participantes da foto são seus familiares –, mas também em um aspecto específico da construção da imagem. Para que um retrato seja feito é preciso fazer uma preparação. É preciso muitas vezes permanecer imóvel, para que não ocorram borrões e para que não seja perdido o que foi planejado. Nesse direcionamento, é perceptível como Tarkóvski coordena as imagens. Há uma ordenação, um local, um clima, uma posição, um personagem. É como um filme em câmera parada. Um plano longo em que se estende e ocupa a câmera.

Por fim, este trabalho busca também analisar as implicações da censura sobre o filme *O Espelho* e, por continuidade, sobre essa atividade fotográfica de registro de família. Em 9 de janeiro de 1977, Tarkóvski escreve em seu diário uma carta que pretende enviar às autoridades com questionamentos acerca do filme *O Espelho*.

> Eu decidi escrever uma carta a Shauro. É hora de resolver o problema de "O Espelho". 1) Por que, apesar do filme ser aceito na segunda categoria, ele: a) Não passa nas telas? / b) Foi removido da distribuição e jamais retornou às telas, apesar das promessas das autoridades? / c) Porque me explicam isso dizendo que há falta de vontade dos distribuidores de ter o filme, quando, onde eu não estou presente, os distribuidores pedem para eu ajudá-los obter uma cópia (Tashkent, por exemplo)? / d) Por que o filme não é vendido para o exterior, apesar de a URSS estar interessada em moeda estrangeira, e a Soveexportfilm ter uma grande parte do número de aplicações? Até mesmo aqui constroem-se obstáculos especiais: por exemplo, são apresentados preços altíssimos, fantásticos. 2) Peço para responder as seguintes questões: a) Será que O Espelho não é um filme altamente patriótico e moral? / b) Será que é anti-humano, ou, Deus me livre, antissoviético? (TARKÓVSKI, 2012, p. 178)

Esse conflito com a censura vai se estender até 1979, quando o filme consegue chegar à Itália. Coincidentemente, de acordo com as publicações do livro de polaroides *Tarkóvski, Instantâneos*, é nesse mesmo momento que as polaroides com retrato de família começam a surgir. Com isso, o interesse deste trabalho é analisar as motivações dessas fotografias dentro da perspectiva de construção do luto e, principalmente, as motivações que levam um diretor a buscar concluir um filme através de imagens fotográficas.

2. *O ESPELHO* E A IMAGEM DE MEMÓRIA

O Espelho é um filme soviético, lançado em 1975, dirigido e escrito pelo diretor Andrei Tarkóvski. A história do filme é contada a partir do ponto de vista do menino Alexei. Seus pensamentos, sonhos, memórias e emoções são encenados, ora através de imagens de arquivos da segunda guerra, ora através de sonhos destacados pela imagem em preto e branco. O tempo 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. O filme possui 200 planos de sequencias longas - na época o término da montagem foi tido como impossível, já que o filme parecia não se sustentar. A finalização do filme é contada como uma conquista pelo próprio diretor, no livro *Esculpir o tempo*. No trecho, ele parece narrar uma experiência transcendental: "o material adquiriu vida, as partes começaram a funcionar organicamente, como se unidas por uma corrente sanguínea (...) o próprio tempo fluindo através dos planos, acabara por harmonizar-se e articular-se"[2]

> Eu não gosto do nome Dia Branco. É fraco. Martirológio é bom, mas ninguém conhece esta palavra, e quando conhecerem, é claro, vão proibir. Redenção é um tanto chato, é do espirito de Vera Panova. Confissão é pretensioso. Porque você está longe? É melhor, porém pouco claro, 04/02/1973. (TARKÓVSKI, 2012, p.84)

> Estagnei no novo título para o meu filme. Será O Espelho. Ele não poderá sair em um só episódio. É preciso escolher um momento adequado para pedir Ermash para alterar a duração. Será um escândalo. Eu não sei o que fazer, como não estragar o filme com cortes, 04/02/1974. (TARKÓVSKI, 2012, p.133)

Demorou um ano para que o nome do filme *O Espelho* fosse definido. Durante esse período também se iniciavam as primeiras filmagens, escolhas de locação e atores. Apesar do intenso esforço do diretor para que tudo saísse como planejado, é possível perceber, nos seus relatos, o constante sentimento de fracasso e de culpa em relação ao filme. Diferente de suas outras produções, a película dessa vez significava uma exposição íntima, profundamente ligada à sua infância, a memórias pessoais, a sonhos, e ao relacionamento com seus familiares. Talvez por esse motivo, o filme aparentava nunca estar bom o bastante para ser concluído e finalizado.

Além desses dados, o filme começa a ser censurado já em maio de 1974, antes de seu lançamento oficial. As autoridades soviéticas insistiam para que cenas fossem

---

[2] TARKOVSKI, Andrei. Esculpir o tempo. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p 138.

cortadas e que o diretor fosse mais claro no que queria propor. Outros diretores viam seus filmes serem ignorados e já alertavam Tarkóvski de que o mesmo poderia ocorrer com ele. Dessa forma, o diretor precisou conviver por mais de quatro 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 natal.

2.1.As "datchas" na cultura Russa

A representação da casa é o plano de fundo principal exibido no filme. É nela ou em seu entorno que a maior parte das cenas ocorre. As "datchas"[3], chamadas assim pela cultura russa, tem um significado especial no que diz respeito à religiosidade e aos valores de tradição familiar. Além disso, eram 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"[4] 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).

Dentro desse contexto, cabe analisar uma passagem específica do filme: a segunda sequência, o plano-sequência do celeiro em chamas. 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 constatam que o evento teria se dado no mesmo ano em que o pai os abandonara. Essa

---

[3] 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 cultura russa. Ver: TARKÓVSKI, Andrei. Tarkóvski, Instantâneos. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 21.

[4] TOTA, Pedro. "Segunda Guerra Mundial". In: MAGNOLI, Demétrio (org.) *História das Guerras*. São Paulo: Contexto, 2013, p. 368.

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. 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 falece meses após o lançamento do filme.

Figura 1: Fotogramas do filme O Espelho (1975)
Fonte: O ESPELHO (1975)

> 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, 1990, p.158).

Além da reconstrução da casa de sua infância para o filme, Tarkóvski, nesse momento, também está terminando de reconstruir sua própria casa de campo com a esposa Larissa Tarkóvskaia, em Miásnoie, há 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, espécie de reguladora do governo Soviético, 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 o Mosfilm voltaria a autorizar a liberação de verbas para custear seus projetos, e o processo de reconstrução da casa se iniciaria. Em meio a esse turbilhão de acontecimentos e sentimentos, é criado o roteiro do filme *O Espelho*.

> Qual é a árvore mais bonita? – Provavelmente, é o ulmo. Mas leva muito tempo para crescer. E qual cresce mais rápido? Salgueiro ou choupo prateado? O choupo prateado é uma bela árvore. Perguntei a mim mesmo se Fedia Rykalov conseguiria um carro pra mim. Este é o único caminho. Só ele pode me ajudar. Eu mesmo, é claro, nunca comprarei um carro. E quero tanto organizar a vida na casa de campo! (TARKÓVSKI, 2012, p.81)

2.2.O olhar de Margarita Terekhova

Mais uma sequência notável do filme (Figura 2 e 3) é o diálogo do viajante com a mãe (cenas da parte inicial do filme). Maria, mãe de Alexei, está fumando um cigarro do lado de fora da casa. Com um plano sequência, lentamente a personagem se torna mais próxima e um homem surge no quadro. No plano de fundo, a narração do personagem principal parece contar suas lembranças: “Qualquer viajante era visto da nossa casa [...]. Se, ao atingir o arbusto, vinha em direção à nossa casa, era o meu pai; se não o fizesse, é que não era o meu pai, e nunca viria.”. Mesmo depois de iniciado o diálogo com o viajante que se aproxima, é nítido o olhar perdido encenado por Margarita Terekhova. Junto à narração acima, a montagem cria um percurso a que esse olhar remete, à espera do pai. Ao longo do filme, percebemos uma repetição desse olhar, não só com o personagem, mas também em outros ambientes da chácara.

Figura 2: Fotogramas do filme O Espelho (1975)
Fonte: O ESPELHO (1975)

Figura 3: Fotogramas do filme O Espelho (1975)
Fonte: O ESPELHO (1975)

A propósito dessa cena especificamente, Tarkóvski vai escrever em seu livro *Esculpir o Tempo* de que forma foi feita a direção de atores no momento da encenação.

> Quando faço um filme, tento não atormentar meus atores com discussões, e não admito que o ator estabeleça uma ligação entre o trecho que está representando e o filme em sua totalidade; às vezes, não permito que ele o faça nem mesmo com relação às cenas imediatamente anteriores ou posteriores. Por exemplo: na cena de *O Espelho* em que a protagonista espera pelo marido, o pai dos seus filhos, sentada na cerca e fumando um cigarro, achei melhor que Margarita Terekhova não conhecesse o enredo, que não soubesse se o marido realmente voltaria. A história foi mantida em segredo para que a atriz não reagisse a ela em algum nível inconsciente da sua mente, mas, sim, para que vivesse aquele momento exatamente como minha mãe, seu protótipo, o vivera no passado, sem saber o que seria feito da sua vida. Não há dúvida de que o comportamento da atriz teria sido diferente caso ela soubesse como seria a sua relação futura com o marido; não apenas diferente, mas também falsificado pelo conhecimento que ela teria da continuidade da história. (TARKÓVSKI, 1990, p. 170-171)

O olhar da atriz em cena é posicionado pelo próprio diretor, tendo em vista a própria encenação. Ou seja: a coordenação estabelecida faz com que o ator não saiba de

nada, esteja completamente dentro da cena e da história representada. Como Margarita Terekhova, o espectador não sabe se o marido retornará, sequer se alguém aparecerá. Há um pacto profundo, nesse sentido, que permite que o mesmo olhar seja reconhecido em outros momentos da narrativa, mesmo que nos espaços oníricos. Essa constante sensação de espera marca significativamente o olhar sobre o espaço no filme.

2.3.A decomposição da imagem sobre tempo

Um último aspecto que vale analisar está ligado ao tema do tempo – fundamental para o diretor em sua reflexão teórico-literária sobre o cinema. *Esculpir o tempo* foi desenvolvido nos anos finais da vida do diretor, junto a textos e anotações de trabalho. Em síntese, o livro é uma tentativa do diretor de compreender os efeitos do tempo inscrito na montagem do filme. É também uma tentativa de aprofundar a análise de seus próprios filmes. No livro, é possível encontrar análises metafísicas e religiosas sobre o cinema e a arte. De modo que as reflexões passaram a ser tomadas mais como poéticas do que teóricas e foram lidas com muitas reservas. De inspiração filosófica, os textos são a transposição das ideias cinematográficas do diretor somente desenvolvidas em ato, mas nunca elaboradas conceitualmente.

Para este trabalho, o que importa no livro é, sobretudo, os pensamentos sobre a montagem e o tempo no filme *O Espelho*. De acordo com Tarkóvski, um filme só passa a existir quando uma imagem surge diante do diretor ou da pessoa que faz o filme. Não ocorre, portanto, no roteiro ou na produção prévia. Segundo ele, “não se trata de uma maneira de filmar, mas uma maneira de reconstituir, de recriar a vida.” Isto é: no processo de montagem. O cinema, conforme esse ponto de vista, se realiza no potencial do filme de resistir ao processo de montagem. O significado, a história e o conteúdo estão despedaçados enquanto não são selecionados e combinados os segmentos de fatos em sucessão, em suma, a criação da narrativa. É necessário ouvir e rever o material para encontrar “o tipo de ligação que o mantém unido”. Esses fatores são associados ao tempo corrido de uma imagem em movimento ou do tempo catártico ampliado em tela.

> Qual é a essência do trabalho de um diretor? Poderíamos defini-la como "esculpir o tempo". Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela — do mesmo modo o cineasta, a partir de um "bloco de tempo" constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica. (TARKÓVSKI, 1990, p. 72)

No filme, são recorrentes os exemplos de suspensão do efeito do corte a partir da montagem. Por vezes, o corte é realizado entre ações semelhantes dos personagens. Quase sempre existe algo que estabelece a união na passagem de um plano para o outro. Mais importante ainda, aqui, é a inscrição do tempo na narrativa, através dos planos. Um exemplo disso é a repetição, em destaque no enquadramento, de elementos em deterioração, em decomposição ou em transformação por conta do efeito da passagem do tempo. Jarros de flores e frutas, o uso do leite quase sempre escorrendo durante o plano, umidade dentro das casas - o que garante um efeito de encharcamento visual na estética da cena e um tratamento heterogêneo da imagem. Em geral, esses detalhes são combinados em um plano longo ou plano-sequência. Desse modo, o tempo atua no interior da imagem, ritmando os dois universos de tempo na tela. Enquanto ocorrem movimentos fora do controle dos personagens, o plano impõe a transformação lentamente.

Figura 4: Fotogramas do filme O Espelho (1975)
Fonte: O ESPELHO (1975)

Nos filmes, essas cenas (Figura 4) se inserem como ponto de ruptura com a realidade, com o enredo mais verossímil. Inclusive, muitas vezes são elas que vão abrir o caminho a cenas de sonhos e registros de memória. Sem demandar um corte abruto com a realidade, essas pequenas inserções obscenas do real provocam uma continuidade ao longo do filme. Curiosamente, ainda que pudessem gerar confusão pela forma como são incluídas no filme, são as notas oníricas ou extraordinárias que podem alcançar o imaginário pessoal do espectador. É justamente a atmosfera do tempo em transformação que garante a identificação sensorial do público com o filme. Tarkóvski relacionava isso ao ritmo que uma história montada pode criar na percepção íntima de cada um.

> Uma espectadora de Gorki escreveu: "Obrigado por O Espelho. Tive uma infância exatamente assim... Mas você... como pôde saber disso? "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... E com que beleza você mostra o despertar da consciência de uma criança, dos seus pensamentos! ... E, meu Deus, como é verdadeiro... nós de fato não conhecemos o rosto das nossas mães. E como é simples... Você sabe, no escuro daquele cinema, olhando para aquele pedaço de tela iluminado pelo seu talento, senti pela primeira vez na vida que não estava sozinha...". Passei tantos anos ouvindo dizer que ninguém queria os meus filmes, e que os mesmos eram incompreensíveis, que uma resposta assim enchia-me a alma de alegria, dando um sentido à minha atividade e reforçando a minha convicção de estar certo e de que o caminho que escolhera nada tinha de fortuito. (TARKÓVSKI, 2012, p.5)

A crítica cinematográfica comumente mostrou certa incompreensão diante da obra do diretor. Em sua maioria, as análises apontavam um distanciamento da vida das pessoas, com o emprego de símbolos ilegíveis. Tarkóvski sempre buscou tocar as pessoas mais pela imagem e suas sensações (em função do tempo) do que pelos seus significados. Muitos dos seus escritos também remetem a esse debate, numa tentativa de destacar as questões imperceptíveis aos intelectuais da época. A construção do tempo como um suplemento da imagem se prolonga por toda obra do diretor. De certa forma, as fases de sua obra podem ser lidas como estágios do desenvolvimento dessa reflexão constante. O mesmo estudo também pode ser observado nas fotografias polaroides. A captação da imagem parece ser mais uma ferramenta para consolidar o caminho do diretor para compreender sua própria imagem. É possível, por exemplo, perceber a atividade do tempo em cada fase das fotografias. A captação dos objetos em transformação, a deterioração das coisas, a reflexão sobre o sol e a neblina – tudo subordinado às paletas e aos contrastes distintivos da polaroide.

3. O APAGAMENTO DO FILME *O ESPELHO*

Em março de 1975, o filme *O Espelho* começa a ser exibido em dois cinemas: *Vityaz* e *Zenith*, em Cheryomushki. É no mesmo mês também que, através de cartas, Tarkóvski começa a questionar as autoridades russas pela falta de interesse em divulgar e comercializar a obra. Questões recorrentes eram abordadas por ele, como "Por que *O Espelho* foi colocado em uma segunda categoria? Por que *O Espelho* não tem distribuição (73 cópias)? Por que escondem de mim convites para realização com empresas estrangeiras?" Esses impasses do diretor com as autoridades soviéticas não eram novidade. O último filme realizado por ele, antes do *O Espelho*, havia sido *Solaris* - que não havia recebido o prêmio do estado, embora tivesse sido aprovado quase por unanimidade em todas as instâncias das categorias. Além disso, suas queixas com a Mosfilm, produtora que realizava as obras através do estado, eram antigas, e por muitas vezes dificultavam a liberdade do diretor de trabalhar e receber por suas obras. Apesar disso, a recepção do filme parecia ser bastante positiva. As poucas pessoas que conseguiam assistir mostravam-se impressionadas com a obra e relatavam como as cenas também se relacionavam com suas vidas. Uma espectadora de Leningrado declara em uma carta: "Durante toda a duração do filme eu chorei, não sei por quê. Só tinha medo que terminasse. Isso é tão bonito.". Essa comoção pessoal descrita pelos espectadores sobre o filme provocou o diretor a refletir sobre sua composição artística. Em suas anotações ele registrava: "Talvez o cinema seja a arte mais pessoal, mais intima. Só a verdade íntima do autor no cinema será sentida pelo público como um argumento incontestável.". O receio inicial do diretor - de fazer um filme tão íntimo e ligado aos registros e memórias de família - ia deixando de existir e Tarkóvski parecia se sentir mais confiante e menos culpado por isso.

Meses depois, o filme ainda continuava impedido de sair do país. Em compensação, cada vez mais surgiam pessoas interessadas no seu trabalho. No festival de Moscou, em julho de 1975, Antonioni se recusou a sair do festival até que lhe mostrassem alguma cena do filme *O Espelho*. Tarkóvski, na época, estava em Miásnoie, na sua casa de campo. Ele relata que os burocratas quase "mandaram" chamá-lo para uma reunião com Antonioni, que havia gostado realmente do filme e queria conhecê-lo pessoalmente. Em setembro do mesmo ano, é convidado pelo cineasta sueco Ingmar Bergman para ir à Suécia. A propósito desse convite em especial, ele destaca nos diários, em referência às

autoridades: “Não me disseram nada, nem sequer uma palavra sobre isso.” Finalmente, em janeiro de 1976, surge o primeiro contato com Tonino Guerra, roteirista italiano que vai se tornar também um grande amigo do diretor.

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

Em dois de maio do mesmo ano, Tonino leva a Tarkóvski uma câmera de 8mm, com som. Oito dias depois, já iniciam uma pré-produção das ideias iniciais do filme, ou por eles assim descrito: “De tudo que é importante, o que ele ama, o que odeia. Eu: a mesma coisa.” No mesmo dia, provavelmente após essa reunião, Tarkóvski faz um relato importante em seu diário. Primeiro, pelo fato de o relato aparentar ser mais uma conversa solitária consigo mesmo. Ele inicia falando sobre como a Rússia se diferenciava da Alemanha. Segundo ele, “Se as fronteiras, nós (a Rússia) teríamos vencido, pois somos ilimitados. Não por uma questão de ordem, mas por uma ideia.”. Ele continua por mais três linhas com o mesmo argumento. Após isso, há um corte para linha de baixo e outra fala, completamente fora do contexto anterior “Abandonar o cinema pelo filme de 8 mm. Viver de roteiros”. Há novamente um corte e um questionamento: “Quando serei ‘permitido’.” A partir daí outro corte e uma lista de coisas que o entediavam no momento. Inclusive, o filme *Stalker* é adicionado na listagem, da seguinte forma: “Será entediante filmar *Stalker*, apesar de eu saber como”. No fim da descrição do relato, parece surgir uma resposta, uma decisão: “É hora de me deixar levar pelo cinema. Estou pronto.” O destaque desse relato revela o início do processo de amadurecimento das decisões do diretor em deixar sua terra natal. Esses processos não se relacionam apenas com a escolha do diretor em deixar o país, mas também com o sentimento intenso de fracasso e renúncia por não conseguir viver plenamente do trabalho. O diretor também precisa abandonar crenças ligadas a ideologias soviéticas, já em declínio, que por anos se instalaram em sua vida, por meio do enaltecimento do sentimento nacional, dos valores e princípios morais da família e da fé.

Em janeiro de 1977, Tarkóvski decide escrever novamente uma carta para as autoridades soviéticas, ainda buscando resolver os problemas com o filme *O Espelho*. Dessa vez, mais enfático, ele cobra: “Será que o Espelho não é um filme altamente patriótico e moral? Será que é anti-humano, ou, Deus me livre, antissoviético?”. Um ano

depois, o pedido parece ter sido atendido. *O Espelho* é exibido em Paris, e Tarkóvski e a esposa vão pessoalmente ao lançamento. Depois disso, mesmo que lentamente, o filme começa a ter mais visibilidade em outros países, assim como, em decorrência, o nome do diretor. Em janeiro de 1979, após filmar *Stalker*, Tarkóvski começa a pensar seriamente no projeto do filme com Tonino Guerra. Segundo ele, não havia mais como pagar suas dívidas e conseguir trabalhar livremente no país. Finalmente, em abril do mesmo ano, Tarkóvski consegue visitar Roma.

> Chegamos a Roma. O trem era confortável, as camas também. Vimos Roma apenas da janela de um táxi. Às onze horas um carro vem nos buscar, para nos levar até Tonino. 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? Não haverá um escândalo? (TARKÓVSKI, 2012, p. 210)

Apesar de ter sido uma curta viagem, é possível ler nos diários de Tarkóvski o encantamento provocado pelas cidades italianas, como no relato sobre a cidade de Montepulciano: "A paisagem e as cidades históricas suspensa nas rochas são assombrosas. Há muito não havia experimentado uma impressão tão forte." Na mesma descrição, ele conta que encontrou Michelangelo Antonioni, Francesco Rosi e Frederico Fellini. Destaca que os italianos sugeriram apresentar o filme *O Espelho* para o *Prêmio Davi di Donatello* (Prêmio da Academia Italiana) e prometeram conceder a premiação a Tarkóvski. Entretanto, "os nossos" – como Tarkóvski designa as autoridades de cinema da União Soviética [5]– recusaram a sugestão e indicaram outro diretor para a premiação. É importante perceber como a viagem de seis dias à Itália é realmente significativa para a vida pessoal e profissional do diretor. Um destaque especial é o encontro com Antonello Trombadori, deputado comunista e membro do parlamento italiano da época. Tarkóvski assiste ao discurso de Trombadori e declara: "fez um discurso estrondoso em que nos denunciou explicando as diferenças entre os comunistas italianos e os nossos". Não há como medir como os efeitos desse contato com o exterior pôde intensificar o interesse do diretor em abandonar o país anos depois. Entretanto, é importante perceber como todos esses processos foram aproximando a história de vida e a obra de Tarkóvski.

---

[5] "Fundado em 1922, o Comitê de Estado para o cinema, administrava todas as atividades ligadas à indústria do cinema. Todas as decisões da Goskino eram controladas pela KGB (Comitê Central de Segurança, principal agência de serviços secretos de informação e segurança da antiga URSS, que existiu de 13 de março de 1954 a 6 de novembro de 1991) e pelo Departamento de Cultura do Comitê Central do Partido Comunista". Ver: JALLAGEAS, Neide. *Estratégias de construção no cinema de Andriêi Tarkóvski – a perspectiva inversa como procedimento.*2007, 268 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 112-113.

3.1.Primeiros encontros com o instantâneo

Como já citado, é no casamento de Tonino Guerra, em 1977, que supostamente se deram as primeiras experiências de Tarkóvski com as polaroides. No entanto, são posteriores as fotografias produzidas com sua própria câmera na segunda visita à Itália. Em julho de 1979, Tarkóvski retorna ao país para filmar *Tempo de viagem* com o amigo e roteirista italiano. Dessa vez com mais tempo no país, Tarkóvski também vai à casa do cineasta Michelangelo Antonioni, que na época já era um admirador da câmera. Inclusive, nesse encontro, Antonioni faz diversas fotos do diretor nos arredores de sua casa, em Sardenha, Costa Paradiso. E é em tal momento que o Tarkóvski faz a primeira referência às fotografias em seu diário, relatando em agosto de 1979, em Bagno Vignoni: "Telefonei a Tovoli para pedir-lhe que compre uma Polaroid para mim". Na entrada do dia seguinte, reitera: "Eu tenho estudado cuidadosamente uma velha casa abandonada, maravilhosa, no pátio da piscina, diante da janela do meu quarto em Bagno Vignoni". Em 2010, Tonino Guerra relembra o início da construção do roteiro do filme *Nostalgia*, que foi feito a partir da mesma observação citada por Tarkóvski.

> Eu havia dito a ele: façamos essa viagem pela Itália e tentemos buscar, durante a viagem, o argumento principal do filme. Isso aconteceu quando chegamos em Bagno Vignoni, e neste pequeno local, onde há uma praça no centro, com uma piscina de águas quentes, em ebulição, ele já começa a sentir nostalgia de sua terra. (GUERRA, 2012, p. 13)

Após filmar *Tempo de viagem*, Tarkóvski retorna à Rússia e começa a produzir as suas primeiras imagens polaroides. Em uma estadia na casa de campo, as fotografias buscam enquadrar sua esposa, seu filho e o cachorro da família ao redor da casa. A produção das fotografias compreende o intervalo de dois anos, que antecede a produção do filme *Nostalgia*, e introduz o intenso sentimento de espera no diretor, que aguardava desde então as autorizações da União Soviética para que pudesse filmar na Itália. No prefácio do livro *Instant Ligth*, primeira publicação das fotografias polaroides, Andrei, filho do diretor, conta que o pai buscava reunir e construir uma espécie de memória para o personagem principal do filme. Na história, o personagem Gorchakov viaja à Itália buscando uma nova forma de vida, tentando reencontrar inspirações e motivações existenciais para que pudesse criar e continuar vivendo. O poeta, distante de suas origens, contempla sua própria nostalgia encontrando pessoas e lugares que o transportam para suas memórias. Andrei também comenta: "Mesmo as fotografias que foram tiradas na Itália me fazem lembrar da Rússia que se assemelhava à natureza russa, os lugares nativos

que ele nunca mais veria.”. A casa do protagonista também vai se assemelhar bastante com a casa do próprio diretor, representada diversas vezes nas polaroides feitas em Miasnóie. Em relação a isso, Andrei faz o seguinte comentário:

> Andrea Cristanti [o diretor de arte de *Nostalgia*] me contou que, durante o primeiro estágio do trabalho dos desenhos dos cenários, meu pai chegou ao set e disse a ele: “A casa deve estar lá, a árvore deve estar ali, à direita... e a câmera deve estar aqui”. Ele pediu um pedaço de ferro e fincou-o no chão. Depois de dois meses, quando a construção da casa estava finalizada, ele retornou ao mesmo ponto e, remexendo o mato, pegou o ferro. Ele olhou para o pedaço de ferro enferrujado, olhou para a casa e disse a Mauro e a todos os funcionários: “Não, a casa deve ser movida um metro para a esquerda”. Isso quando o set já estava terminado! E eles tiveram que remover tudo, mover toda a casa. Ele buscava, na verdade, a posição exata da casa que tínhamos na Rússia e, assim, ele a reconstruiu. (TARKÓVSKI, 2012, p. 22)

A construção poética para a escrita do roteiro do filme *Nostalgia* se dá ao mesmo tempo em que o diretor produz as primeiras polaroides. Com efeito, é distante da Rússia e da sua família que essas imagens começam a ser produzidas. Cabe, porém, ressaltar também que essas imagens se assemelham muito a cenas específicas do filme *O Espelho.* Nesse momento, *O Espelho* já havia sido distribuído a outros países, e é ele que, de certa forma, apresenta o diretor aos cineastas italianos e intensifica essa relação. Apesar desse distanciamento temporal, há um distanciamento temático – já que a abordagem de *Nostalgia* não é tão intimista, familiar e explicitamente autobiográfica. Entretanto, há certa permanência e retorno da estética do filme anterior nas polaroides – os enquadramentos, os posicionamentos, as cenas em família.

Trata-se, portanto, de um movimento paradoxal: enquanto inicia a produção de outro filme e dá continuidade à sua carreira como cineasta, em sua prática com as fotografias o diretor retoma incessantemente o filme anterior, como se o reconstruísse a cada instantâneo. A inclinação do diretor parece se voltar novamente para sua vida pessoal fazendo referência ao seu passado. As imagens, mais do que memórias, também podem refletir o desejo do diretor de reinventar um filme tido como acabado. Essa experiência se relaciona, aliás, com o seu amadurecimento como teórico, concretizado em *Esculpir o tempo*.

4. O ÁLBUM DE FAMÍLIA

> "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)

As polaroides de Tarkóvski foram publicadas pela primeira vez no livro *Instant light: Tarkovsky Polaroids*, 2004. Seu filho, Andrei Andreiévitch Tarkóvski (Andriucha), é o guardião das imagens e responsável pela organização. O acervo fica no Instituto Internazionale Andrej Tarkovskij, em Florença, cidade que também acolheu a família. De tempos em tempos as polaroides rodam o mundo em mostras especiais. Em 2012, Andrei as trouxe para uma exibição no Brasil, organizado 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; *Diários - 1970/1986* e *O Sacrifício* organizado pela editora É. Em uma entrevista para a revista Veja[6], 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 trazer 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 ele disse: "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."

Neste capítulo, serão analisadas algumas imagens polaroides pertencentes ao grupo chamado aqui de álbum de família – fotos que colocam em evidência os familiares

---

[6] Coluna escrita por Mariane Morisawa, em 23 de outubro de 2012, na *revista Veja* online. Disponível em https://veja.abril.com.br/entretenimento/meu-pai-preferia-que-odiassem-seus-filmes-a-que-analisassem-diz-filho-de-andrei-tarkovski

do diretor e a casa da família no campo. A motivação principal da escolha deste recorte é tentar compreender como o diretor pôde criar um movimento de rememoração do filme *O Espelho*.

4.1.Contemplação da natureza

Como visto anteriormente, o cenário do campo sempre foi fundamental à vida e obra do diretor. Com as polaroides não é diferente: o campo sempre está em evidência nas imagens, mesmo as de interiores que quase sempre integram ao enquadramento, com uma janela, a vista da natureza, ou objetos que remetem à transformação natural das coisas – trabalhados em seu filme como estética da natureza morta. Essas referências acompanham a vida real do diretor, mas também fazem menção direta à sua vida espiritual. 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. Essa conexão com a natureza aparece repetidamente em seus diários através da poesia japonesa haicai, o xamanismo e o budismo zen. O relato abaixo foi feito no dia 26 de setembro de 1981, mesmo dia em que realizava a primeira polaroide que vamos analisar abaixo.

> 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)

Esse relato revela como o movimento de fotografar para o diretor significava um momento de contemplação da natureza, da casa e principalmente da terra natal. Há uma mistura interessante nessa descrição, que às vezes reflete sobre as sensações subjetivas do diretor de estar em contato com a natureza, e ocasionalmente muda para o enfoque aos reparos que devem ser realizados na casa. Apesar de tão diversas, essas descrições podem ser avaliadas sobre um mesmo sentimento. O diretor demonstra como o cuidado com a casa está ligado ao mesmo corpo das sensações que sentem a natureza. Todos são regidos pela mesma atmosfera e desejo de manter o órgão da morada vivo. Seu cuidado pessoal com as partes que seriam criadas por ele, excepcionalmente para o alpendre do terraço, reforça o interesse de Tarkóvski de se incluir em todas as partes da casa.

As polaroides abaixo (Fotografia 1 e 2) são de 26 de setembro e 02 de outubro de 1981, em Miásnoie. Há outras polaroides como essas feitas no mesmo período. Nas duas imagens, podemos perceber certo interesse em captar a ação da luz no instantâneo. Uma provocando o apagamento devido à lavagem natural do filme instantâneo e, na outra, a intensidade de contraste ressaltando a contraluz provocada pela posição da câmera. Conforme as datas das fotografias, nesse momento já havia três anos que o diretor fazia fotografias polaroides. Dessa forma, podemos pensar que existe alguma consciência em fazer a imagem nessas posições, já pensando em um provável resultado. Existe também a instabilidade da câmera polaroide dessa época, que não apresentava quase nenhum controle de luz, foco e velocidade. Apesar disso, é preciso destacar que quem as realizava era o diretor, e suas intenções, mesmo no registro de família, sempre poderiam ser construídas na imagem. Nos dois instantâneos vemos também o interesse do registro da casa sob a ação da natureza. Esse mesmo movimento vai se repetir em algumas imagens com familiares do diretor. Nestas, o centro sempre será ocupado ou pela casa, pelo filho, a esposa ou até mesmo o cachorro e um feixe de luz atravessará a imagem, ressaltando a figura central.

Fotografia 1: Polaroide feita por Andrei Tarkóvski em Miasnóie, Rússia.
Fonte: TARKÓVSKI, 1981, p. 20

Fotografia 2: Polaroide feita por Andrei Tarkóvski em Miasnóie, Rússia.
Fonte: TARKÓVSKI, 1981, p. 39

4.2.Antes da foto: A encenação e a pose

No momento em que essas polaroides foram feitas, Tarkóvski esperava liberação para filmar na Itália. De tal maneira que esses registros também podem ter sido criados com a intensão de rememoração da família. Ele sabia que primeiro teria que ir sozinho para depois conseguir o visto da esposa e do filho. A escritora Susan Sontag, em seu livro *Sobre a fotografia*, explica que as fotos de família são os registros mais antigos feitos pela câmera na história da fotografia. Através do álbum de fotografia "cada família constrói uma crônica visual de si mesma - um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão". Cada família, nesse sentido, junta os registros em busca de se perpetuar: "Um álbum de fotos de família é, em geral, um álbum sobre a família ampliada — e, muitas vezes, tudo o que dela resta"[7]. Nesses registros de família, o principal desejo do fotógrafo é guardar a imagem como uma cápsula do tempo, onde possa ser reencontrada depois e recordado o momento vivido.

Por outro lado, mesmo no contexto familiar da execução do retrato, é notável em algumas fotos uma composição direcional das cenas. Diferente da produção mais cotidiana, as fotos abaixo demonstram certa intenção de criar descrição e argumento no que contam. As duas imagens abaixo são polaroides do diretor de 03 de agosto e 04 de

[7] SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 19.

agosto de 1980, respectivamente. Não são imagens do mesmo dia, mas devido à proximidade das datas é possível supor que a mesma rosa usada em uma foto tenha sido usada para a outra. Na primeira imagem (Fotografia 3), Larissa aparece sentada em uma cadeira, com as mãos posicionadas em cima da mesa – provavelmente a mesa do jantar pelo tamanho do tampo e a altura da cadeira - olhando para a rosa cor de laranja, que está sobre a mesa. Ao lado da rosa também há um prato branco com arabescos azuis em seu entorno, e completamente vazio. No fundo da imagem, há também um tecido brilhoso, que parece cobrir algum móvel. A cena toda parece esperar que a foto termine, tudo está muito certo e montado. Esse movimento permite dizer que, nesta imagem, o diretor pode ter convidado a esposa a encenar. Mais do que apenas posar para o retrato, Larissa parece também representar a ação - lembrando que Larissa também é atriz e interpreta uma personagem no filme *O Espelho*. Além disso, o que chama atenção na imagem é como pode existir também uma construção do próprio cenário. A cor e posição da rosa, bem como a cor e posição do prato. Os objetos em cima da toalha branca, que ressalta as suas cores. O direcionamento do olhar da Larissa, que transpõe o foco para os objetos. Tudo correspondendo à organização e harmonização da imagem.

A outra polaroide (Fotografia 4), entretanto, parece ostentar outra identidade da composição. A pose do retrato preenche quase toda a imagem. Dessa vez, Larissa segura um buquê de rosas – laranjas, vermelhas e rosas - posicionadas da parte central da imagem ao canto direito. O canto esquerdo é ocupado pelo seu corpo e seu rosto, que não encara a câmera. Diferente da primeira imagem, não parece haver tanta encenação. Entretanto, o fato de não olhar para a câmera e ao mesmo tempo estar em “pose”, parece estabelecer um movimento extracampo na imagem, convidando o espectador a seguir o seu olhar e buscar o que ele avista.

Fotografia 3: Polaroide feita por Andrei Tarkóvski em Moscou, Rússia.
Fonte: TARKÓVSKI, 1980, p. 54

Fotografia 4: Polaroide feita por Andrei Tarkóvski em Moscou, Rússia.
Fonte: TARKÓVSKI, 1980, p. 52

4.3.Andriucha e Dak

Depois das imagens da casa e paisagens do campo, as cenas mais recorrentes nas polaroides apresentam o filho do diretor, que carrega o nome do pai, Andrei Tarkóvski, e o cachorro Dak. Essas polaroides, diferentes das outras, são muito parecidas entre si e

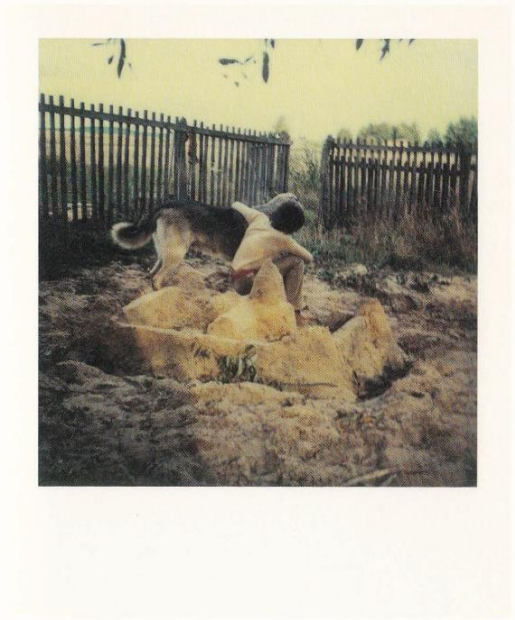
parecem ter sido criadas em um único dia. O primeiro motivo dessa semelhança se dá pela afinidade de coloração das imagens. Aproximadas, elas produzem o mesmo efeito tonal, como se fosse criado um filtro específico para sua produção. É possível, por exemplo, pensar que elas foram tiradas durante o período de um dia, pois as luzes se alteram de acordo com o tempo, mas sua origem tem sempre a mesma base. O segundo motivo se deve às alternâncias de personagem. Tanto Andriucha quanto Dak oferecem emoção e humor para as imagens com suas fisionomias e posições, produzindo um roteiro narrativo quando os instantâneos são vistos juntamente. Em conjunto, as imagens poderiam contar uma história de amizade entre um menino e um cachorro, e poderiam sugerir a simplicidade da infância no campo.

No que diz respeito a essas questões, duas polaroides do diretor se destacam. Feitas em Miásnoie, as fotos são de setembro de 1980 e de agosto de 1981, respectivamente. Nas imagens, são posicionados ao centro Andriucha e Dak. A primeira (Fotografia 5) possui uma preocupação mais formal, como com o planejamento antes do click. O menino quase estático aguarda pela foto e olha para a câmera, como se fosse convidado. O cachorro, porém, continua de costas, e parece pedir carinho para criança. Ao fundo, o enquadramento da imagem impõe a profundidade de vista de um lago. O céu refletido na água oferece o contraste da luz e sombra, provocando ainda mais o efeito de centralidade dos atores na cena. A segunda imagem (Fotografia 6), por outro lado, aparenta ser mais descontraída. Andriucha e Dak aparecem de costas e parecem nem perceber a câmera. Centralizando também as figuras, a foto tenta captar o momento, a brincadeira dos dois em contato com a terra. A polaroide, em um sentido mais simbólico, parece testemunhar e documentar através da imagem a infância livre e tranquila que a vida no campo pode oferecer.

Essas imagens especificamente se diferem bastante das outras por tentar fabricar uma narrativa sobre os dois personagens. Essa montagem parece ocorrer aos poucos, talvez sem controle consciente do produtor das imagens. Apesar disso, há uma intenção perceptível de rememorar e construir documento de um processo singular da vida. Vale notar que essas fotografias foram feitas pela figura do pai, o que atua nas motivações para a representação. Um dado que torna ainda mais complexa a escolha é o fato de a infância do diretor ser marcada pela ausência da figura do pai. Dessa forma, pode-se intuir que o diretor queria criar uma espécie de narrativa para a infância do filho, repetindo as imagens

em contextos naturais e exultantes, buscando marcar o período de maneira otimista e alegre.

Fotografia 5: Polaroide feita por Andrei Tarkóvski em Miasnóie, Rússia.
Fonte: TARKÓVSKI, 1980, p. 18



Fotografia 6: Polaroide feita por Andrei Tarkóvski em Miasnóie, Rússia.
Fonte: TARKÓVSKI, 1981, p. 13

5. *O ESPELHO* NAS IMAGENS POLAROIDES

> À noite, sonhei muito com Stálin. Parecia jovem, de cabelos escuros. Eu conversei com ele sobre a importância de ser fiel à tradição. Senti uma excitação – aquela de alguém leal – e de medo. Acordei, lavei o rosto e deitei-me por cinco minutos de novo. Adormeci – e sonhei com a aldeia (Miasnoye) e um céu escuro-roxo, pesado, escuro e perigoso céu. Iluminado de modo estranho e assustador. De repente, entendi que era uma nuvem do cogumelo atômico no céu, e não a aurora. Tornava-se cada vez mais quente, olhei ao redor: vi uma multidão de pessoas em pânico, olhando para o céu e correndo para longe. Eu me lancei atrás de todos, mas parei. "Correr para onde? Para quê?" De toda forma, já é tarde. E essa multidão. O pânico. É melhor ficar no mesmo lugar e morrer sem correria. Deus, foi assustador! (TARKÓVSKI, 2012, p. 470-471)

Essas notas foram escritas no dia 14 de junho de 1982, em Roma. O diretor já havia deixado a União Soviética desde março e dava continuidade às filmagens do filme *Nostalgia*. Desde então, Tarkóvski permanecia esperando sua esposa e seu filho, que em breve chegariam ao país. Larissa consegue chegar à Itália em setembro do mesmo ano e Andriucha fica retido na União Soviética impedido de sair pelas autoridades. Somente quatro anos depois que sua saída é efetivada, em janeiro de 1986, Andriucha reencontra os pais. Pessoalmente o diretor descreveu o encontro: "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". A maior parte das fotografias, então, se divide em dois tempos: o primeiro, que antecede a preparação do filme *Nostalgia*; o segundo, que se inicia com a longa espera pelo filho. Os dois momentos profundamente marcados por processos complexos de decisão e afastamento, de culpa e luto por se distanciar dos "seus", como diz o diretor nas notas.

Na medida em que o tempo passava e Tarkóvski percebia que não voltaria mais para a Rússia, o filme *O Espelho* se tornava seu último filme produzido inteiramente em solo russo. Isso dava ao filme uma atmosfera ainda mais mística, fortalecendo o discurso da obra como uma ligação restante e metafísica com a terra natal. Comparadas ao filme, as polaroides podem ser consideradas resquícios materiais da relação com a pátria, passíveis de serem transportados, carregados e mantidos por perto.

Relatos como o descrito acima são comuns nas notas do diretor. Por vezes, as lembranças surgem por meio de descrições de sonhos, confissões de saudades do filho, ou até mesmo por conta de comemorações ou premiações envolvendo o filme *O Espelho*.

Tais relatos, que poderiam remeter ao filme ou mesmo aos prêmios, dão lugar a anotações sobre a casa de família na terra natal.

Para analisar a relação entre registros, cabe comparar algumas sequências do filme com alguns grupos de polaroides. Em um primeiro momento, usando as fotografias produzidas ainda em Miasnóie, junto ao filho, a casa, a esposa, o cachorro e a terra natal. Após isso, fotografias produzidas na Itália, distante do país, da casa e do filho, mas ainda em companhia da esposa.

5.1.O tempo antes da Itália

Já analisado brevemente anteriormente, o trecho do filme em que sobressai o olhar de Margarita Terekhova também pode ser contraposto a polaroides envolvendo a esposa do diretor. Como visto, o olhar da atriz no filme é completamente espontâneo: dentro de seu papel, a atriz não sabia se o personagem do pai retornaria para casa. De outro modo, nas polaroides feitas pelo diretor, de sua esposa Larissa Tarkóvskaia, parece existir um movimento de encenação do retrato, como também mostrado acima. Observando as imagens juntas, a proximidade não é absoluta e tão evidente. No entanto, deixando de lado os contextos nos quais elas se inserem, as locações possuem certas semelhanças, assim como a aparência das mulheres - roupas, penteados, fisionomias. Tendo em vista o que foi dito até aqui, é possível flagrar uma atitude de direção contundente de Tarkóvski análoga nos dois casos. Parece existir um controle de enquadramento e posição da captação da imagem. Além disso, uma intenção de captar e conduzir o olhar de Larissa dentro da imagem – até que ele se perca nas extremidades do quadrante, sem nenhum foco localizável.

Uma nova comparação, já com uma polaroide captada na Itália, indica a mesma invenção, relacionada agora mais especificamente à posição do personagem na imagem. Larissa é posicionada em um ponto de repouso ou espera, num ambiente novamente do campo. Comparando com o posicionamento da personagem de Margarita Terekhova na sequência, é perceptível uma espécie de fórmula para produzir as imagens que se repete nos dois registros: o cabelo, as pernas cruzadas, a suspensão do olhar, montado e encenado segundo as ordens do diretor.

Alguns exemplos dados por Ecléia Bosi no livro *O Tempo Vivo da Memória*, de 2004, podem ilustrar com mais clareza impulsos presentes na prática de Tarkóvski. Nesse estudo, Ecléia Bosi lista os “talismãs” que são acumulados durante a história de cada

indivíduo. Segundo a filósofa, esses objetos tem um “apelo sagrado” e, em função disso, não podem ser comercializados. Não podem ser encontrados em uma loja ou vendidos. Cada uma dessas coisas recebe um nome: “os tecidos bordados com face, olhos, figuras animais e humanas, as casas, as paredes decoradas”, todas parecem integrar um sentido pessoal dentro da lógica familiar privada. Sua importância estaria ligada diretamente ao tempo. De modo que quanto mais tempo acumulado nessas coisas, mais elas se tornam valiosas e, em certo sentido, imortais.

> Tudo fala, o teto, o fogo, as esculturas, as pinturas. Os pratos e as colheres blasonadas com o totem do clã são animados e feéricos: são réplicas dos instrumentos inesgotáveis que os espíritos deram aos ancestrais. O tempo acresce seu valor: a arca passa a velha arca, depois a velha arca que bóia no mar, até ser chamada de a velha arca que bóia no mar com o sol nascente dentro. A casa onde se desenvolve uma criança é povoada de coisas preciosas que não têm preço. As coisas que modelamos durante anos resistiram a nós com sua alteridade e tomaram algo do que fomos. Onde está nossa primeira casa? Só em sonhos podemos retornar ao chão onde demos nossos primeiros passos. (BOSI, 2004, p.27)

Os registros de imagem criados pelo diretor e repetidos durante sua vida remontam ao espaço temporal e renovam o poder de seus talismãs. A casa da infância repetida no filme, a casa reconstruída durante a filmagem do filme sobre a infância, a fotografia que busca registrar a família ao redor da casa, a fotografia que procura a casa através da figura de família em outro país. Movimentos de repetição que acompanham o diretor no universo de sua obra, com figuras representativas que reverberam. Nas comparações com o filme, não há reincidência de movimentos narrativos idênticos, pois cada um se estabelece no tempo de um modo singular. Mas a reelaboração dos temas em frames e imagens está diretamente associada ao contexto histórico vivido pelo diretor, pessoal, familiar e profissionalmente. Ecléa Bosi ainda destaca “que a memória opera com grande liberdade escolhendo acontecimentos no espaço e no tempo, não arbitrariamente, mas porque se relacionam através de índices comuns”.

Figura 5: Fotogramas do filme O Espelho (1975)
Fonte: O ESPELHO (1975)

Figura 6: Fotograma do filme O Espelho (1975)
Fonte: O ESPELHO (1975)

Fotografia 7: Polaroide feita por Andrei Tarkóvski em Miasnóie, Rússia.
Fonte: TARKÓVSKI, 1981, p. 17

Fotografia 8: Polaroide feita por Andrei Tarkóvski em Miasnóie, Rússia.
Fonte: TARKÓVSKI, 1981, p. 12

Fotografia 9: Polaroide feita por Andrei Tarkóvski em San Gregorio, Itália
Fonte: TARKÓVSKI, 1983, p. 16

5.2.O movimento de habitação da casa

Outra imagem polaroide que possui relações interessantes com cenas do filme *O Espelho* é uma em que o diretor retrata a sua imagem num espelho de um guarda-roupa de madeira. Essa foto é a única polaroide em que Tarkóvski retrata a si mesmo. É comum aparecer alguns registros dele feitos em polaroides por amigos, pela esposa ou pelo filho.

A cena do filme que se aproxima dessa imagem também já foi citada no trabalho: a sequência envolvendo o incêndio no celeiro. Na cena, as crianças olham a queimada e podem ser vistas através de um reflexo de espelho – igualmente emoldurado por uma estrutura de madeira, como se estivesse pregado também em um guarda-roupa. Importante destacar que, no filme, as crianças seriam Tarkóvski e sua irmã. Narrada pelo filme, a passagem seria uma recordação do personagem (no caso de Tarkóvski, uma lembrança de sua infância).

Essa polaroide, em especial, é feita já na Itália, em um momento bastante expressivo da vida do diretor, que antecede seu rompimento com a terra natal – meses depois Tarkóvski faria um juramento de não retornar mais ao país. Outro dado pessoal que cerca esse instantâneo é o afastamento e o impedimento de viver ao lado do filho, proibido pelas autoridades soviéticas de sair do país. A imagem não é nítida, por conta do alto contraste que possui. Mas é possível perceber que o diretor encarava o espelho e a sua própria figura. Uma luz forte atravessa seu rosto, fornecendo um efeito de apagamento da sua própria imagem diante o espelho. A posição do enquadramento é muito semelhante à cena do filme, que desloca tudo para o lado esquerdo da composição, fazendo sobrar a parte escura de madeira que segura o espelho e, em consequência, o reflexo. Uma imagem forte, em um contexto expressivo de sua vida, que conectada à leitura do filme, amplia a repetição da memória, construindo de alguma forma a releitura de mesma órbita, porém com outros significantes. Nesse mesmo dia, Tarkóvski conta nos diários que começou *O Sacrifício*, o último filme de sua vida.

Figura 7: Fotograma do filme O Espelho (1975)
Fonte: O ESPELHO (1975)

Fotografia 10: Polaroide feita por Andrei Tarkóvski em San Gregorio, Itália
Fonte: TARKÓVSKI, 1983, p. 60

No livro *A Câmara Clara*, Roland Barthes analisa uma série de fotografias buscando compreender seu objeto artístico, "a obra entendida como mecanismo produtor de sentido". A propósito de uma fotografia produzida por Charles Clifford – fotógrafo conhecido por captar imagens através de daguerreotipo com cenas da cidade -, o filósofo apresenta observações sobre a imagem de "uma casa velha". A foto é de 1854.

> Uma velha casa, um pórtico com sombra, telhas, uma ornamentação árabe envelhecida, um homem sentado de costas para a parede, uma rua

> deserta, uma árvore mediterrânea (Alhambra, de Charles Clifford): essa foto antiga (1854) me toca: simplesmente porque tenho vontade de viver aí. Essa vontade mergulha em mim a uma profundidade e segundo raízes que não conheço: calor do clima? Mito mediterrâneo, apolinismo? Ausência de herdeiros? Aposentadoria? Anonimato? Nobreza? Não importa o que seja (de mim mesmo, de meus móveis, de mau fantasma), tenho vontade de viver lá, com finura – e essa finura jamais é satisfeita pela foto de turismo. Para mim, as fotografias de paisagens (urbanas ou campestres) devem ser habitáveis, e não visitáveis. Esse desejo de habitação, se o observo bem em mim mesmo, não é nem onírico (não sonho com um local extravagante) nem empírico (não procuro comprar uma casa segundo as vistas de um prospecto de agência imobiliária). Ele é fantasmático, prende-se a uma espécie de vidência que parece levar-me adiante, para um tempo utópico, ou me reportar para trás, para não sei onde de mim mesmo: duplo movimento que Baudelaire cantou em Convite à viagem e Vida anterior. Diante dessas paisagens de predileção, tudo se passa como se eu estivesse certo de aí ter estado ou de aí dever ir. (BARTHES, 1984, p. 43)

Figura 8: Fotografia retirada do livro *A Câmera Clara*, de Roland Barthes

Fonte: BARTHES, 1984, p. 64

O sentido encontrado por Barthes na observação da imagem revela como as fotografias de casas antigas carregam, em suas janelas enferrujadas, no lodo de suas paredes e nas tintas desgastadas entre as fissuras de tijolos, a evidência física de ligação com o passado. Esses pormenores materiais oferecem o convite não apenas de visitar, mas inserem no observador o desejo de habitar – o que o filósofo chama de um “desejo fantasmático”, que remete o espectador a um “tempo utópico”. Correspondentes a essa análise, as imagens polaroides de Tarkóvski conferem um significado especial ao símbolo

da casa. As imagens parecem compor uma mesma sinfonia tonal, ligando-se entre o tempo, mantendo uma mesma forma rítmica e de matéria. As imagens da casa de campo em Miasnóie se relacionam com as casas dos vilarejos italianos, e estão presentes nas cenas de filmes do diretor. Nesse caso, a repetição de temas se amplia a outros filmes como *Nostalgia*, *Stalker*, e *O Sacrifício*. As imagens compreendem um recorte e constroem a própria obra singular do diretor, preenchendo seu sentido, ótica e proporções figurativas.

Nas casas apresentadas pela produção de Tarkóvski, tanto nos filmes como nas imagens fotográficas, as figuras revelam sentidos extraimagéticos. Nos filmes, por exemplo, esse sentido ocorre através da captação do plano longo. O tempo permite que o espectador sinta o nevoeiro, a brisa gelada em que submergem os personagens e as percepções aplicadas à natureza. Em ritmo lento, o público é transposto para essa realidade e conduzido dentro do plano. Na imagem polaroide (Fotografia 11 e 12), essa refração ocorre também pelo tempo, na medida em que uma imagem, após a captação, é transformada diante dos olhos. Por outro lado, há um processo de decomposição constante e de destruição da imagem – as polaroides sofrem uma combustão própria do seu aparato e estão em constante apagamento. Em relação a isso, destacam-se as últimas fotografias feitas pelo diretor, que sugerem, através da luz e da desintegração, o apagamento natural das figuras.

Figura 9: Fotograma do filme O Espelho (1975)
Fonte: O ESPELHO (1975)

Fotografia 11: Polaroide feita por Andrei Tarkóvski em San Gregorio, Itália
Fonte: TARKÓVSKI, 1983, p. 58

Fotografia 12: Polaroide feita por Andrei Tarkóvski em Bagno Vignoni, Itália
Fonte: TARKÓVSKI, 1982, p. 44

CONCLUSÃO

“Se puder me livrar agora: 1. das dores nas costas, e depois, 2. nos braços, poderia falar sobre uma recuperação depois da quimioterapia. Mas agora não tenho força para nada. Aí está o problema. O negativo, cortado em muitos lugares, eu não sei por quê...” Em 15 de dezembro de 1986, Tarkóvski escreveria suas últimas palavras do diário. No dia seguinte seria internado, e morreria na noite de 28 para 29 de dezembro. “O homem que viu um anjo” é a descrição do seu túmulo, próximo à cidade de Paris. Sua esposa, dessa maneira, cumpre o juramento do diretor, que afirmou em vida: “Nem vivo, nem morto retornarei a esse país que tanto nos fez sofrer, a mim e aos meus próximos”. Apesar disso, é possível afirmar que Andrei Tarkóvski, nunca deixou a Rússia mesmo querendo se afastar fisicamente dela. O país se manteve dentro dele, através da sua produção de imagens e reflexões singulares sobre o tempo. A espessa camada de tensões que cobre sua produção reflete seu tempo, suas dores, suas crenças e sua cultura. E, por mais que fosse possível separá-las, não é possível alcançar uma forma original de matéria que defina seu trabalho por um movimento exclusivo. Cada tempo pode reinterpretar suas imagens e, a partir do que existe, transformar em novos olhares e formatos de reflexão. Como falou o diretor, uma imagem é “semente, um organismo vivo que evolui”. Isso vale para sua obra e para o que fez enquanto vivo, deixando para trás oito filmes, peças de teatro, livros, diários e imagens em polaroides. Algo de extraordinário corre entre as camadas desses materiais por resistir ao próprio fim de uma vida. Sua obra parece querer permanecer e ampliar sua própria vida, enquanto resiste e gera novas leituras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

DOSSE, François. *O Desafio Biográfico: escrever uma vida.* Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. GOFF Le Jaques História e memória

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 2003.

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

TOTA, Pedro. *Segunda Guerra Mundial*. In: MAGNOLI, Demétrio (org.) *História das Guerras*. São Paulo: Contexto, 2013.

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

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

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

_____. *Tarkóvski Instantâneo*s. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ANEXO: FILMOGRAFIA DE ANDREI TARKÓVSKI

Os assassinos [Ubiytsy], Rússia, 1956 | P/B, 19 min.

Hoje não haverá saída [Sevôdnia uvolnênia ne búdiet], Rússia, 1959, codireção Aleksandr Gordon, P/B, 46 min.

O rolo compressor e o violinista [Katok i skripka], Rússia, 1961, P/B, 42 min.

A infância de Ivan [Ivánovo detstvo], Rússia, 1961, P/B, 42 min.

Andrei Rublev [Andrei Rublióv], Rússia, 1966, P/B e cor, 205 min.

Solaris [Soliaris], Rússia, 1972, cor, 165 min.

O Espelho [Zerkalo], Rússia, 1975, P/B e cor, 107 min.

Stalker, Rússia, 1979, cor, 164 min.

Tempo de viagem [Tempo di viaggio], Itália, 1983, codireção Tonino Guerra, cor, 63 min.

Nostalgia [Nostalghia], Itália, Rússia, 1983, cor, 125 min.

O sacrifício [Offret], Suécia, 1986, cor, 149 min.