

**ECC**

Estudos de  
Comunicação  
e Cultura

Art,  
Culture and  
Citizenship

# Tarkovsky

## A memória das origens em *Nostalgia* e *O Sacrifício*

Rui Manuel Brás



**Tarkovsky**

A memória das origens em

*Nostalgia e O Sacrifício*



# Tarkovsky

A memória das origens em  
*Nostalgia* e *O Sacrifício*

Rui Manuel Brás



Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito do projeto UID/ELT/00126/2013.

**Título** Tarkovsky  
A memória das origens em *Nostalgia* e *O Sacrifício*  
**Editor** Rui Manuel Brás  
**Coleção** ECC – Estudos de Comunicação e Cultura / Art, Culture and Citizenship

© Universidade Católica Editora

**Revisão Editorial** Helena Romão  
**Capa** Ana Luísa Bolsa | 4 ELEMENTOS  
**Imagem da capa** Plano de *O Sacrifício*, 1986  
**Paginação** acentográfico  
**Impressão e Acabamento** Europress  
**Depósito Legal** 0  
**Data** maio 2016

**ISBN** 9789725405062

**Universidade Católica Editora**

Palma de Cima 1649-023 Lisboa  
Tel. (351) 217 214 020 | Fax. (351) 217 214 029  
uce@uceditora.ucp.pt | www.uceditora.ucp.pt



---

BRÁS, Rui Manuel  
Tarkovsky : a memória das origens em *Nostalgia* e *O Sacrifício* / Rui Manuel Brás.  
– Lisboa : Universidade Católica Editora, 2016. – 272 p. ; 23 cm. – (Estudos de comunicação e cultura / Art, culture and citizenship). – ISBN 9789725405062  
I – Tít. II – Col.  
CDU 791.44.071.1 Tarkovsky, Andrei  
791.43(470)(091)  
791.43-2

# Índice

<b>Introdução</b>	7
<b>I Parte <i>Agón</i>: o pesado fardo do exílio</b>	
1. O exílio agonístico	11
1.1. Exílio(s): conflito interior e exterior	22
1.2. Memória coletiva, e conflitos de memória e identidade	32
1.2.1. A construção da identidade	38
1.2.2. Memória coletiva	42
2. A alteridade russa	49
2.1. A construção da alteridade	50
2.2. A Rússia escondida	60
3. O exílio de Tarkovsky: o impossível regresso	68
3.1. Incompreensão e conflito: a escolha do sacrifício	68
3.2. O exílio (ant)agónico	77
<b>II Parte <i>Pathos</i>: memória, trauma e exílio</b>	
1. A poética do <i>pathos</i>	88
2. Trauma, luto e melancolia	129
2.1. Melancolia e o apelo das origens	132
2.2. Gortchakov, Domenico e Alexander: o triângulo melancólico	158
3. Nostalgia: saudade do impossível	170
3.1. Exílio e nostalgia(s)	173
<b>III Parte <i>Katharsis</i>: sacrifício</b>	
1. A construção do ritual catártico	183
1.1. A dimensão discursiva do ritual	190

1.2. O ritual enquanto <i>performance</i>	197
2. Sacrifício como catarse	213
2.1. <i>Hybris</i> e expiação	213
2.2. A catarse e a memória das origens	224
2.2.1. <i>Kenosis</i> e sacrifício	227
2.2.2. Morte e regeneração	230
2.2.3. Do silêncio à palavra	244
Conclusão	251
Filmografia	261
Bibliografia	262

## Introdução

Este livro é uma versão ligeiramente alterada da tese de Doutorado em Estudos de Cultura que realizei na Universidade Católica Portuguesa sob a orientação da Professora Doutora Isabel Capelo Gil. Com esse trabalho pretendi dar uma nova perspetiva da obra de Andrei Tarkovsky, com especial incidência nos dois últimos filmes, os que foram realizados no exílio, *Nostalgia* e *O Sacrifício*, considerados por Johnson e Petrie como um díptico (Johnson, 1994: 170). Através da sua análise procurei estudar a relação do homem submetido à condição de exílio com a sua pátria e o modo como a memória das origens está presente na construção dos derradeiros filmes de Andrei Tarkovsky. Forçado a exilar-se nos primeiros anos da década de 80 do século passado, realizou dois filmes onde o tema da memória, sempre presente na sua obra, se conjuga com a problemática do desenraizamento e da forma de lidar com o trauma da perda da pátria. Na minha perspetiva, ambos os filmes refletem a dificuldade de Tarkovsky em aceitar a rutura com as origens, condição essencial para *fazer o luto* e abrir um novo caminho para a sua vida e reafirmam a solidez dos laços que o uniam a uma Rússia imaginada em cuja construção a memória cultural, entendida individual e coletivamente, desempenhou um papel fundamental.

O livro está dividido em três partes: a primeira, intitulada «*Agón*: o pesado fardo do exílio», a segunda, «*Pathos*: Memória, trauma e exílio» e a terceira «*Katharsis*: Sacrifício». A primeira parte deve o seu título a uma referência feita por Tarkovsky ao «pesado fardo» de ser emigrado associada à ideia de que os rusos nunca deviam ser forçados a viver longe do solo pátrio (Tarkovsky, 1985). Partindo dessa ideia, esta parte é, num primeiro momento, dedicada à contextualização da obra de Tarkovsky no seio da tradição cultural russa. Ou seja, ao mesmo tempo que são utilizados elementos biográficos e autobiográficos

que permitem compreender o ambiente cultural, social e político que envolveu a criação das obras de Tarkovsky, procurou-se, num segundo momento, integrar essas obras na tradição de uma *intelligentsia* que desenvolveu um pensamento muito específico sobre a Rússia enquanto pátria espiritual, de que Pushkin ou Dostoievsky são apenas dois exemplos paradigmáticos. Tarkovsky foi um exilado, um intelectual russo de certa forma obrigado a sair do seu país. A sua exposição ao mundo ocidental a partir de princípios dos anos 80 não implicou necessariamente a separação dos seus hábitos e das suas crenças. Pelo contrário, o exílio fez com que a sua reflexão sobre a Rússia se acentuasse e repercutisse nos seus filmes. Os valores da cultura russa, em especial os valores de uma espiritualidade com raízes na fé cristã ortodoxa que a todo o momento emergem na sua obra, guiaram Tarkovsky não apenas enquanto indivíduo, mas como um intelectual que tentou partilhar a sua vida com o universo. O conflito (*agón*) que nele se desenvolveu motivado pelo abandono da sua «terra espiritual» e pela oposição aos valores dominantes no Ocidente é, assim, o tema valorizado nesta parte do livro.

A segunda parte é inteiramente dedicada à análise do sentimento de perda, um sentimento denso (*pathos*) tratado de formas diferentes em *Nostalgia* e *O Sacrifício*. Nestas duas obras, a memória das origens é particularmente evidente e está associada à situação de exílio em que Tarkovsky vivia. Na sua última entrevista, afirmou: «Sendo ortodoxo, considero a Rússia como a minha terra espiritual. Nunca renunciarei a ela, mesmo que não a possa voltar a ver» (Tarkovsky, 1986). Esta relação de Andrei Tarkovsky com a Rússia reflete-se de uma forma mais direta na personagem central de *Nostalgia* (Andrei Gortchakov), mas não está ausente em *O Sacrifício*. No caso deste filme, salienta-se a subliminidade da presença do sentimento nostálgico e da memória das origens. O trabalho da memória implica a recordação e o esquecimento, este especialmente importante quando falamos de memória traumática, como é o caso de Tarkovsky. Estando ele afastado para sempre da sua «terra espiritual», a memória levará à criação de uma pátria imaginária, uma pátria interior que, necessariamente, não corresponderá à «pátria material». Esta será a função terapêutica da memória e dedica-se algum espaço à análise do modo como se desenvolve nos dois filmes de Tarkovsky. Por outro lado, a criação dessa pátria imaginária é feita através da mediação de uma obra de arte, o filme, que é uma narrativa estética com sentido cultural e político (Gil *et al.*, 2004: 15). Associado ao papel da memória no quadro da condição do exilado, assume

centralidade o conceito de nostalgia pensada como «relação entre a biografia individual e a biografia de grupos ou nações, entre a memória coletiva e pessoal» (Boym, 2001: XVI), como Svetlana Boym propõe na sua obra *O Futuro da Nostalgia* que, abordando o conceito de um ponto de vista geral, dedica grande atenção ao caso específico da Rússia e dos russos. Assim, e dada a riqueza da linguagem cinematográfica de Andrei Tarkovsky, impõe-se o estudo da narratologia, da dramatologia e da simbólica dos dois filmes a fim de analisar como desempenham a sua função de recordação mnemónica num contexto marcado pelo exílio e pelo trauma.

A terceira parte retoma os conceitos de memória, trauma e exílio, mas numa análise mais centrada no sacrifício como catarse (*katharsis*), para a qual serão importantes os conceitos de sacrifício (autoimolação), violência, sagrado e bode expiatório. A ideia de sacrifício está fortemente ligada aos valores cristãos presentes em toda a obra de Tarkovsky e a questão do sagrado e a degradação dos valores no mundo moderno não são novidades em *Nostalgia* e *O Sacrifício*. Bastaria ver o filme dedicado ao pintor de ícones russo Andrei Rublev, a problemática central de *Stalker* ou mesmo *Solaris*, para percebermos como esses são temas recorrentes em toda a filmografia de Tarkovsky. No entanto, a noção de sacrifício ganha maior ênfase naqueles dois, em especial quando Alexander, personagem central de *O Sacrifício*, queima a sua casa num ato claramente ritual e sacrificial. O significado do(s) sacrifício(s) nos dois filmes em estudo será o da expiação catártica motivada pela necessidade de repor a ordem do universo perturbada pela secundarização da fé e da capacidade de dádiva dos indivíduos no mundo moderno, no qual o ato sacrificial é visto como escândalo precisamente pelo egoísmo a que o materialismo moderno condenou as pessoas. Este universo ainda parecerá mais caótico aos olhos de um exilado como Andrei Tarkovsky, traumatizado pelo afastamento das suas raízes culturais, pelo que a expurgação do mal assume um carácter ainda mais urgente, podendo os próprios filmes ser vistos como instrumentos de catarse no trabalho complexo que é lidar com a memória das origens no exílio.



# I Parte *Agón*: o pesado fardo do exílio

## 1. O exílio agonístico

Em sentido estrito, toda a cultura é agonística. Afirmamo-lo, como Simmel em *O Conflito da Cultura Moderna* (cf. Gil, 2009), porque consideramos que o processo cultural pressupõe o conflito, sendo este uma estrutura comunicativa necessária à criação de cultura. Nascida no e do conflito, a cultura contribui para o processo de construção da identidade, originando a exclusão e a alteridade, essenciais para a coesão da comunidade pois é face ao Outro, é no conflito agonístico tal como o entendiam os Gregos, que o sentido identitário se forma e se reforça.

Ao qualificar o conflito como «agonístico», estamos a fazer uso de um conceito que, não devendo ser confundido com a ideia de conflito, o que poderia tornar-se uma redundância, implica, na origem etimológica da palavra grega *ἀγών*, a noção de competição, de luta, de reunião de pessoas para ver os jogos ou o lugar onde esses jogos se disputariam. Numa cultura particularmente competitiva, *agón* fazia parte integrante do *éthos* grego e era um domínio fundamental da vida quotidiana, o dos jogos atléticos, dos concursos de poesia, ou dos debates políticos na *ágora*<sup>1</sup>, como o antropólogo holandês Johan Huizinga refere na sua obra *Homo Ludens*: «O *agon* na vida dos gregos, ou a competição em qualquer outra parte do mundo, assume todas as características formais do jogo e, no que respeita à sua função, insere-se quase

---

<sup>1</sup> Huizinga chama a atenção para a relação entre *agón* (*ἀγών*) e *ágora* (*ἀγορά*) (Huizinga, 2003: 67). Em *Origem do Drama Trágico Alemão*, Walter Benjamin apresenta os jogos atléticos, o direito e a tragédia como «a grande trindade agónica da vida grega», salientando que já Burckhardt havia considerado o *agón* como parte integrante do quotidiano dos gregos (Benjamin, 2004<sup>a</sup>: 118). Num outro trecho da mesma obra, Benjamin define como agónica a competição em que os espetáculos áticos estavam envolvidos (Benjamin, 2004<sup>a</sup>: 109). Sobre o caráter agónico da prática judicial na Grécia antiga, cf. Huizinga, 2003: 97.

exclusivamente na esfera do festival, que é a esfera do jogo» (Huizinga, 2003: 48). O *agón* refere-se, então, ao jogo, por um lado enquanto função lúdica que é inerente ao próprio jogo e, por outro lado, enquanto competição, integrante do jogo agonístico. Para os gregos, a competição, o concurso, a luta e o combate eram jogos e, como tal, eram também agonísticos, estavam presentes em todos os quadrantes da sua vida, desde o ginásio onde se realizavam as competições atléticas aos conflitos bélicos entre as cidades-estado. O caráter antitético do jogo não faz com que este seja necessariamente agonístico. Para isso, é preciso que a antítese seja colocada em primeiro plano, ou seja, que a expressão da contradição entre os jogadores se torne o mais relevante, dado que é a partir da e na contradição que o *agón* se realiza. Este obedece a dois princípios que o destacam do simples jogo: nele não há trégua nem fim, isto é, nem a paz, nem a aniquilação de um dos contendores pode suceder pois tal levaria a acabar com o conflito.

Ora, na perspectiva de Nietzsche é este conceito de *agón* que subjaz ao monismo imanente de Heraclito quando desdobra uma força em duas atividades qualitativamente diferentes, opostas, que lutam eternamente pela reunificação, pois o triunfo de um dos polos assim criados é apenas momentâneo. Esta asserção é expressa por Heraclito no seu livro «Sobre a Natureza» da seguinte forma: «As coisas são o todo e o não-todo, algo que se reúne e se separa, que está em consonância e em dissonância; de todas as coisas provém uma unidade, e de uma unidade, todas as coisas» (Heraclito, fr. 10 *apud* Kirk, 1982: 193). Em concordância com esta ideia, o fundamento do mundo, a *arché* definida por Heraclito, é o fogo, metáfora do que se consome a si mesmo, do que está em contradição consigo mesmo e que perdura nessa e por essa contradição, tornando-se símbolo do devir. Para o filósofo de Éfeso, o combate (*pólemos*), a imagem da contradição inerente ao real, é a «origem de todas as coisas», que associa à discórdia e à necessidade: «É necessário saber que a guerra é comum e que a justiça é discórdia, e que tudo acontece mediante discórdia e necessidade» (Heraclito, fragmento 80 *apud* Kirk, 1982: 197). A guerra é a regra normal do comportamento, mas dela não saíria nenhum vencedor permanente, pois isso implicaria a aniquilação de um dos contrários e, necessariamente, o fim da própria vida, cuja existência se deve à luta eterna entre os polos contrários. Tal como o fogo, o combate, a guerra agonística é uma imagem da *arché* porque é perspectivada como princípio da criação e da destruição, as quais não podem existir uma sem a outra. O real

seria atravessado por essa divisão em dois polos opostos cuja contradição se assumiria como condição necessária do devir que na leitura nietzschiana corresponderia ao *agón*, ou seja, à guerra enquanto jogo agonístico (cf. Heraclito, fragmento 53 *apud* Kirk, 1982: 197).

O interesse de Nietzsche na perspectiva heraclitiana do mundo como jogo prende-se com a rejeição da moralização consagrada por Anaximandro e com o caráter ontológico atribuído ao jogo do mundo que permite a sua estetização. Se, como Heraclito definiu, o devir é uma criança que, inocentemente, brinca com as esferas do mundo, então Nietzsche pode concluir que o devir tem de estar para além da moral, abrindo assim caminho para a sua estetização, pois o jogo da criança também é o do artista que cria e destrói mundos apenas pelo prazer estético (Nietzsche, 2004: 185; Nietzsche, 2009: 47). Esta é a base da *Origem da Tragédia* onde Nietzsche define o mundo como fenómeno estético (Nietzsche, 2004: 26), anunciando a perspectiva extramoral como perspectiva trágica, afirmação da contradição infinita ou guerra agonística, isto é, a que se trava entre Diónisos e Apolo. Deste modo, o filósofo alemão salienta a tensão dinâmica criadora de cultura que está subjacente à luta entre os princípios dionisiaco e apolíneo enquanto origem da tragédia ática. Assim:

Estes dois instintos impulsivos andam lado a lado e na maior parte do tempo em guerra aberta, mutuamente se desafiando e excitando para darem origem a criações novas, cada vez mais robustas, para com elas perpetuarem o conflito deste antagonismo que a palavra 'arte', comum dos dois, consegue mascarar, até que por fim, devido a um milagre metafísico da 'vontade' helénica, os dois instintos se encontrem e se abracem para, num amplexo, gerarem a obra superior que será ao mesmo tempo apolínea e dionisiaca – a tragédia ática. (Nietzsche, 2004: 40)

Na conceptualização nietzschiana, o trágico corresponderia às duas condições do *agón*: não há qualquer trégua entre os dois antagonistas, nem a possibilidade de um aniquilar o outro, pois a tragédia é o resultado da contradição que os opõe. Se um é o *logos*, a razão, a medida, o outro é o *pathos*, a emoção, o excesso. Mais do que isso, Apolo, deus da beleza, da aparência, das artes, da harmonia, é a imagem divina do *principium individuationis* conceptualizado por Schopenhauer, isto é, o princípio através do qual o homem percebe o mundo como um conjunto de manifestações individuais que se condensam na vontade una, no Uno primordial (Nietzsche, 2004: 43, 45). Este

vêu de Maia lançado sobre a realidade é rompido por Diônisos, deixando assim a descoberto o sofrimento como essência do mundo, visão aterradora, mas ao mesmo tempo extática, de que a embriaguez é a metáfora. Esta visão dionisiaca que, para Nietzsche, funda a afirmação trágica da existência, corresponde ao mundo pré-apolíneo, a era dos Titãs, o mundo da barbárie que se opõe à civilização apolínea (Nietzsche, 2004: 57). O triunfo desta sobre aquela não implica o desaparecimento de qualquer dos opostos, como é próprio do conflito agonístico. Pelo contrário, é da contradição entre eles que nasce a tragédia e sem ela o trágico morreria. Dado que para Nietzsche, no seio da civilização existe sempre uma forma de barbárie, os dois polos coexistem numa luta eterna que é acima de tudo criadora e não destrutiva. Como o filósofo alemão assinalou em «O desafio de Homero», publicado em 1872, a luta era um estimulante para a ação humana que alimentava a criatividade e a arte (cf. Gil, 2013: 239-244). Através do jogo agonístico, os gregos procuravam ultrapassar a violência e o barbarismo que caracterizava a cultura pré-homérica, mas tendo em mente que este envolvia sempre um risco pois, se a luta retratava o desejo humano de ultrapassar os limites da existência mesmo à custa da submissão do outro, os gregos estavam cientes de que nessa luta nunca deviam desafiar os deuses sob pena de atraírem a *hybris*<sup>2</sup>. Ao envolver-se nesse jogo, asseguravam uma identidade como cidadãos da *polis* e contendores no jogo quotidiano da vida. A luta, enquanto estrutura agonística, era geradora de identidade porque, ao lutar com e ao desafiar o outro, o sujeito era *feito* e, ao procurar desse modo deixar uma marca no exterior, contribuía para *fazer* o mundo. O risco inerente a esta luta era estimulante para a existência do competidor e, para Nietzsche, enquadrava-se num processo social que coloca o sujeito num mundo de acasos determinado pelos caprichos dos deuses, que encontra na arte uma instituição aceitável, se bem que controlada, para lidar com um ambiente de outro modo incerto. Como diz Isabel Capelo Gil

---

<sup>2</sup> A *húbris* ou *hybris* (em grego ὕβρις, *hýbris*) tem na sua origem o significado de insolência e violência. Na Atenas clássica, o sentido de *húbris* implicava o uso da força para humilhar alguém. Durante o governo de Sólon, a *húbris* foi considerada um crime e qualquer cidadão podia produzir acusação contra uma pessoa acusada de traição, violência ou violação. Na tragédia clássica, a *húbris* refere-se à arrogância das personagens considerada ofensiva para os deuses, a qual leva à *hamartia*, o erro definido por Aristóteles na *Poética* como uma falha no caráter que se torna a causa da *nemesis* da personagem (1453a 10-16). A arrogância do herói trágico atrai a punição infligida pelo destino que o condena à dor, ao sofrimento, como é o caso de Édipo, e mesmo à morte, de que Ajax é um exemplo.

em «A doutrina do risco», o risco é um disponibilizador cultural baseado no discurso da incerteza que medeia entre as crenças do sujeito e as hipóteses incertas dos mundos natural e social, e a cultura tenta controlar os riscos ao criar narrativas de segurança formadas a partir de uma seleção de acasos geridos por abordagens probabilísticas. A cultura, ao mesmo tempo que possibilita a atividade humana ao jogar com as dificuldades, suporta um nível de riscos aceitáveis no quadro dos limites seguros da existência social humana (Gil, 2013: 241). Os gregos levaram esta aposta com a incerteza para o reino da arte, a qual se tornou, em conjunto com a literatura, um estimulante vital ao exercer o impulso agonístico e ao motivar para o ato de jogar contra as dificuldades, ao mesmo tempo que dominava a ameaça do fracasso e da desgraça através do trabalho de linguagem harmonioso e apolíneo (Gil, 2013: 242). Esta interpretação do conflito agonístico em relação com a criação da arte em geral e da tragédia em particular é ilustradora da conceção da cultura enquanto agonística, enquanto associada quer ao conflito bom, produtivo, quer ao mau conflito, agressivo e destrutivo (Gil, 2009: 34).

A condição agonística está presente em toda a obra cinematográfica de Andrei Tarkovsky. Necessariamente, os dois filmes realizados no exílio atualizam alguns dos conflitos subjacentes a outras obras, como a relação com a Rússia (questão sempre presente), e acrescentam novos focos originados pela situação vivida pelo realizador, como a problemática da vivência do exílio e o regresso à pátria, e a relação da Rússia com o Ocidente. A realidade vivida pelo exilado despoleta o conflito entre, por um lado, o sofrimento provocado pela distância da pátria, da difícil ou mesmo impossível integração na sociedade de acolhimento, da relativa solidão e sentimento depressivo que daí deriva, e por outro lado, a produtividade criativa, que faz com que o exílio provoque uma tensão criativa traduzida por Emanuela Cavicchi na expressão *maladie créative* (Cavicchi, 2009: 174). Desprovido de casa para onde possa, de facto, regressar, o exilado pode encontrar na obra artística um lugar para viver, canalizando o sofrimento para a criação, como Adorno sugere a propósito da escrita, mas que se pode adaptar a qualquer forma de criação artística (*apud* Said, 1999: 114)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> A este propósito, será de recordar a importância que os cineastas europeus exilados tiveram na indústria centrada em Hollywood.

A cena de *Nostalgia* que de seguida se analisa e interpreta exemplifica os conflitos representados através da personagem Andrei Gortchakov num diálogo com Eugenia, a sua intérprete italiana. Quer através do texto, quer da construção visual da sequência, podemos aqui encontrar um reflexo do conflito entre as culturas russa e da Europa ocidental, bem como da relação difícil dos russos com o exílio e o afastamento físico da pátria.

Trata-se da sequência que se sucede às cenas iniciais do filme dedicadas à visita à capela onde se encontrava a *Madonna del Parto*, e que é balizada por duas sequências de memória/sonho tratadas por Tarkovsky em cor sépia, técnica utilizada pelo realizador para distinguir as imagens que se reportam a memórias (de Gortchakov ou evocativas do sequestro da família por Domenico) ou a sonhos/visões, neste caso sempre relativas a Gortchakov e à Rússia, das que representam o momento presente da narrativa.

A primeira dessas sequências é significativa desde logo pelo *raccord* que liga os olhares da *madonna* de Piero della Francesca e de Gortchakov, o deste centrado no espectador, estabelecendo uma relação entre a recusa do russo em entrar na capela para ver o *fresco* e o país que teve de deixar para trás. Nesta sequência, Gortchakov está num cenário rural de grande profundidade de campo, quando se começa a ouvir o som de sinos e caem penas do céu. Gortchakov apanha uma dessas penas que caíra numa pequena poça de água, imagem relacionada com os elementos água e terra muito recorrente na obra de Tarkovsky. No solo enlameado podemos também ver um copo e uma toalha de mesa rendada, suja, objetos que podem simbolizar a festa de celebração do nascimento do filho de Gortchakov, na qual ele não estará presente. De seguida, a câmara assume a perspetiva da personagem para nos dar a ver a chegada de um anjo a uma *datcha* o qual, antes de entrar, se vira na direção de Gortchakov. Poderemos interpretar esta figura como simbolizando o Anjo da Visitação que anuncia a gravidez, neste caso, da mulher de Gortchakov, situação que será revelada numa fase mais avançada do filme. De regresso ao tempo e ao lugar do presente diegético, percebemos que, sentados na sala de espera da receção do hotel das termas de Bagno Vignoni, Andrei e Eugenia conversam envoltos na penumbra, ele sentado de costas para a câmara, ela de perfil, posição que apenas fica esclarecida quando o ângulo da câmara se alarga sensivelmente a meio da sequência que na sua totalidade dura 7 minutos e 49 segundos.

A encenação deste diálogo contradiz a tradição clássica que, com exceção de situações de diálogo pelo telefone, por exemplo, normalmente coloca as personagens dialogantes face a face, olhando-se diretamente (Bordwell, 2008: 330). Com o posicionamento das duas personagens, afastadas e sem que os seus olhares se cruzem, Tarkovsky cria um efeito expressivo que acentua as diferenças que as separam, bem como a dificuldade manifesta de Gortchakov em se expor perante a intérprete. A divisão do espaço visual em dois módulos pouco iluminados em cada extremo do enquadramento separados por um corredor iluminado é significativa quanto ao afastamento de Andrei e Eugenia, fazendo lembrar as «zonas de silêncio» a que Jacques Rivette se referia (*apud* Bordwell, 2008: 309), pois o espaço ajuda a sublinhar os silêncios impostos por Gortchakov perante as interrogações de Eugenia. Gortchakov recusa-se a explicar os motivos que o levaram no último momento a não querer entrar na capela que havia insistido em visitar, e responde com a carta de Pavel Sosnovsky quando a intérprete o questiona sobre os motivos do regresso do músico à Rússia apesar de saber que ali voltaria a ser um escravo<sup>4</sup>. Os silêncios de Gortchakov sucedem quando está em causa o seu íntimo, revelando desse modo que, apesar da sensualidade e do interesse de Eugenia, não pretende alterar o grau de relacionamento que mantêm entre si. Deixar-se levar pela sedução da tradutora seria uma traição, não apenas à mulher, mas essencialmente aos valores tradicionais da Cristandade e da Rússia, o que poderia originar uma rutura que Gortchakov não deseja: a fidelidade à mulher grávida que o espera é também a fidelidade à Rússia.

Assim, a construção do espaço visual nesta sequência denuncia uma intencionalidade (Gardies, 2008: 28) que, no caso em análise, é a de acentuar as diferenças que dividem as personagens entre si: ele, um russo no Ocidente, cujas memórias da pátria através da recordação da casa e da família irrompem a todo o instante; ela, uma intérprete italiana ao serviço de Gortchakov, por quem se sente atraída mas sem qualquer hipótese de êxito. Ao dividir fisicamente as personagens, os enquadramentos escolhidos por Tarkovsky tornam-se espaços de representação da irredutibilidade das respetivas posições culturais. Para esse fim também contribuem os grandes planos de Gortchakov e Eugenia, ele predominantemente de costas voltadas para o olhar da

---

<sup>4</sup> Pavel Sosnovsky é uma figura criada por Tarkovsky a partir da biografia de Maxim Beriozovsky ou Berezovsky, músico russo do século XVII (cf. Tarkovsky, 1994: 252 e Figes, 2002: 41n).

câmara/ de Eugenia/ do espectador, ela de perfil ou de frente. Em dois momentos, Gortchakov volta-se para trás e fixa o olhar no espaço onde deveria estar Eugenia, mas na realidade olha o espectador, como que interpelando-o. Tarkovsky faz com que aquele que é o sujeito que olha o ecrã (o espectador) seja também visado pelo olhar do objeto (a personagem), invertendo os papéis e, desse modo, subjetivando a personagem (Lacan, 1998: 100). Através desse processo, o realizador concede-lhe mais poder emocional, criando um elo de ligação ao espectador que o torna parte do diálogo e o faz perder parcialmente a posição passiva face ao ecrã ao convidá-lo à reflexão sobre os argumentos de ambas as personagens e, talvez, a tomar partido por um deles. Por outro lado, o recurso ao grande plano, intensificado pelas características planimétricas (Bordwell, 2008: 163) e pela utilização de planos longos<sup>5</sup>, faz com que o local onde o diálogo se desenrola seja indeterminado, se bem que lhe esteja subjacente um espaço-tempo (Deleuze, 2004: 150-151). Este espaço é o do hotel das termas de Bagno Vignoni, e o tempo é o da permanência de Gortchakov em Itália, um *tempo de viagem*<sup>6</sup>, tempo de afastamento da pátria em busca de informações sobre um outro russo exilado, o músico do século XVI, Sosnovsky. A indeterminação do espaço, que se mantém quase até ao final da sequência, universaliza o debate entre Gortchakov e Eugenia, tornando-o algo que ultrapassa os limites físicos da sala do hotel para se tornar uma questão que a todos deveria interessar.

Partindo da discussão sobre a possibilidade ou impossibilidade de traduzir a poesia, em particular, e toda a arte em geral, o diálogo que se desenvolve entre Gortchakov e Eugenia centra-se numa questão cultural relevante<sup>7</sup>. Eugenia, intérprete e por isso mediadora entre Gortchakov e a realidade cultural em que este se encontrava, defende a necessidade da tradução como forma

---

<sup>5</sup> O plano de Eugenia nesta primeira parte da sequência tem 84 segundos e o mais longo de Gortchakov 51 segundos.

<sup>6</sup> *Tempo di Viaggio* é o título do documentário realizado por Tarkovsky sobre a sua primeira viagem a Itália para preparar a produção de *Nostalgia*.

<sup>7</sup> O diálogo é motivado pelo facto de Eugenia informar Gortchakov que está a ler um livro de poesia de Arseni Tarkovsky traduzida para italiano. Numa outra cena, Gortchakov tira o livro das mãos de Eugenia e, regressando sozinho ao interior do seu quarto, atira-o para o chão. A oposição à tradução da poesia é veiculada por Tonino Guerra, coargumentista de *Nostalgia*, no documentário *Tempo de Viagem*. A propósito das más reproduções da *Madonna del Parto* num livro folheado por Tarkovsky, o argumentista italiano afirma não acreditar nas reproduções de quadros e nas traduções de poemas, concluindo que «a arte é muito ciumenta».

de permitir o acesso à leitura de grandes obras, nomeadamente as de autores russos como Lev Tolstói ou Pushkin e de, no limite, possibilitar a compreensão da própria Rússia, ao que Gortchakov contrapõe: «Vocês não percebem nada da Rússia». Esta afirmação reflete a percepção dominante ao longo da história da Rússia de que o Ocidente nunca tentou verdadeiramente compreender os russos, vendo-os como o *outro* dentro da Europa, um *outro* por vezes ameaçador devido ao seu poder (Figes, 2002: 416), mas acima de tudo incompreensível, quase hermético na sua diferença. Esta dificuldade de entendimento dos ocidentais em relação à Rússia fica bem expresso no verso de Blok no poema *Os Cítas*: «A Rússia é essa Esfinge». Se esta é a percepção do lado dos russos, Eugenia exprime a visão ocidental segundo a qual também estes nada percebem da cultura italiana, ou seja, da cultura do Ocidente europeu. A esta asserção Gortchakov responde: «Claro que para nós, pobrezinhos, é impossível perceber». De novo é sublinhado o conflito entre ambas as culturas, agora utilizando a ironia através do diminutivo para mostrar como o Ocidente paternaliza os russos, os inferioriza e, afinal, os exclui da Europa se não geograficamente, pelo menos enquanto «região da mente» (Figes, 2002: 55).

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

estrutura o pensamento (Spânu, 2005: 166-167). A aproximação à cultura do país de (provável) exílio não invalida que a marca dominante desta sequência seja o conflito entre duas identidades culturais representadas por Gortchakov e Eugenia.

Uma nova imagem de memória/visão marca a transição para a segunda parte da cena, mudança vincada ainda pela passagem de uma hóspede e do seu cão pelo espaço onde Gortchakov e Eugenia dialogam. A imagem da mulher de Gortchakov surge de costas para a câmara, limpando um copo, talvez o mesmo que víamos anteriormente, num plano muito curto que liga com outro plano também muito curto de Eugenia sacudindo com a mão os cabelos com um gesto repentino<sup>8</sup>. Os dois planos referidos sublinham a tensão gerada pela sensualidade da tradutora italiana, por um lado, e a memória da mulher à espera na Rússia, pelo outro, a atração que o Ocidente podia exercer sobre o russo por oposição à fidelidade aos valores das origens e à família.

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

---

<sup>8</sup> Ambos os planos têm dois segundos de duração.

que começou a beber, deixando a Eugenia a referência ao suicídio como se temesse nomear aquele que poderia ser o seu destino caso voltasse à Rússia, como sucedera a outros exilados ao mesmo tempo incapazes de permanecer no exterior e de suportar as condições a que eram sujeitos pelo sistema soviético após o regresso.

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

A cena de *Nostalgia* que temos vindo a analisar é um exemplo de como o cinema pode servir como mediador das ideias e emoções do realizador, neste caso traduzindo para linguagem fílmica as tensões de um exílio por si só doloroso, mas a que se acrescentava uma outra, a que derivava da oposição de Tarkovsky aos valores dominantes nas sociedades ocidentais onde se via forçado a viver. É uma cena importante na economia do filme porque, localizada perto do princípio, estabelece desde muito cedo a centralidade de Eugenia, por um lado enquanto fonte de tentação para Gortchakov, e por outro como metáfora da atração do Ocidente, materialista e decadente. Como vimos, a primeira parte da cena é caracterizada pela oposição entre as duas

personagens que nos é transmitida pela *mise-en-scène* e pelos enquadramentos, e pela difícil compreensão do *outro*, para a qual a tradução das obras poderá dar um contributo positivo, mas que, no fundo, não permitirá realmente compreendê-lo, da mesma maneira que Eugenia não consegue interpretar ou traduzir o que, de facto, Gortchakov pensa e sente. O diálogo entre Eugenia e Gortchakov é uma metáfora da tensão entre as duas culturas, um diálogo conflitual que não termina, nem poderia terminar, com a exclusão de qualquer uma delas, pois é dele que nasce a criação artística. A tensão Ocidente-Rússia é transmitida por Tarkovsky também pelo contraste entre as imagens planimétricas, em grande plano e na penumbra do diálogo, e a paisagem russa, ampla, luminosa e de grande profundidade de campo, como que querendo vincar a claustrofobia sentida por Gortchakov no Ocidente em contraponto ao espaço aberto, significativamente rural, da Rússia. Ainda de um ponto de vista metafórico, que nos envolve na problematização da questão do exílio, em particular da diáspora russa, a segunda parte da cena centra-se no exemplo de Sosnovsky, cuja história se assume como *mise en abîme* da própria história do realizador, forçado ao exílio e desejoso de voltar à pátria, este não o podendo fazer por rejeitar ser escravo do sistema soviético, o compositor concretizando esse regresso *apesar* de saber que voltaria a ser escravo<sup>9</sup>. O conflito que absorve Gortchakov, que o perturba ao longo de todo o filme, fica desde logo definido nesta cena, um conflito interior e exterior que caracteriza a condição do exilado.

### 1.1. Exílio(s): conflito interior e exterior

O exílio tem sido objeto de estudo com grande relevância no âmbito dos estudos humanísticos. Se considerarmos a matriz em que assenta a própria cultura judaico-cristã, que tem no exílio de Adão e Eva um momento fundamental, não será difícil perceber o interesse que tem levado vários investigadores a debruçarem-se sobre este tema. Devido ao abandono forçado do Éden do homem e da mulher primordiais, a história da Humanidade ficou marcada

---

<sup>9</sup> Na carta lida por Eugenia antes de partir para Roma, Sosnovsky escreve: «Poderia tentar não regressar à Rússia, mas a ideia mata-me, não é possível que não possa voltar a ver, nunca mais na vida, o país onde nasci, as bétulas, o ar da infância.»

pela expulsão e pela deslocação, com todas as consequências que daí derivam. O exílio na era moderna ganhou novos contornos que justificam o crescente interesse que assumiu para os estudos humanísticos. A experiência do exílio massificou-se, afetando milhões de pessoas forçadas a transplantarem-se de uma cultura para outra devido a séculos de guerra, perseguição política, desastres naturais e crises económicas. Este processo tem impacto nas vidas dos indivíduos, nas sociedades que os acolhem, bem como nas que abandonam. Assim, pela dimensão que tem assumido ao longo da história da Humanidade sem que se vislumbre um fim, deixando marcas tanto nas pessoas, como nas comunidades, o fenómeno do exílio tem merecido a atenção dos estudos humanísticos numa perspetiva multi e interdisciplinar, única que permite abranger a globalidade dos problemas que o exílio significa.

A condição de exílio é sempre marcada pelo conflito, já que tem na sua origem uma imposição exterior ou uma decisão pessoal provocadas por situações de tensão para as quais não se consegue encontrar outra saída. O exílio, que não deve ser confundido com evasão, é, muitas vezes, a antecipação da proscricção anunciada ou pressentida, adquirindo nesta vertente um carácter de aparente voluntariedade. Só aparentemente se pode considerar o exílio como voluntário, dado que o sujeito, de uma forma ou de outra, se vê obrigado a essa decisão extrema pela pressão dos poderes estabelecidos. Ao optar por exilar-se, o sujeito afirma o controlo que ainda pretende ter sobre o seu destino, erguendo a sua individualidade autónoma perante a força do Estado. Neste caso, o exílio pode também ser expatriação, no sentido de autoafastamento da cultura natal que lhe é dado por Bharati Mukherjee (Mukherjee, 1999: 71). Podendo confundir-se, os dois conceitos correspondem, porém, a graus diferentes de separação em relação à pátria: se o expatriado consegue manter um certo afastamento «olímpico» (Mukherjee: 1999: 73), já o exilado se mantém mais preso às origens, apesar de, ou precisamente porque ali se encontra a causa do seu exílio.

O caso de Andrei Tarkovsky é exemplar desta forte ligação à terra ancestral. Seja nos diários, nas entrevistas ou nos filmes realizados no exílio, essa relação está presente de forma evidente. Durante os períodos em que se deslocava a Itália (país de que gostava particularmente) para preparar a produção do que viria a ser o seu penúltimo filme, mesmo antes de decidir permanecer fora da Rússia, Tarkovsky manifestava a impossibilidade de viver longe da sua pátria,

vítima da «nostalgia» que caracteriza o povo russo, conforme reconhece em junho de 1980 (Tarkovsky, 1994: 259). Ao decidir-se pelo exílio, enfrentando as consequências que essa decisão implicava para si e sua família, o realizador sabia que a possibilidade de voltar à Rússia era remota e aquela nostalgia manifestar-se-ia de várias formas. Num caso, trata-se do sonho que descreve na entrada dos diários de 8 de novembro de 1984, um sonho «terrível e triste» onde viu um lago do norte da Rússia ao amanhecer, em cujas margens se erguiam dois mosteiros ortodoxos com muros e catedrais de grande beleza. O seu comentário final ao sonho foi: «E eu senti tanta tristeza! Tanta dor!» (Tarkovsky, 1994: 338). Para lá da semelhança com alguns aspetos do mito de Kitezkh que abordaremos no capítulo 2, o sonho de Tarkovsky é revelador dos laços indestrutíveis que unem o exilado às origens, do sofrimento que este sente pela distância da pátria, motivada pelo desenraizamento forçado. A tristeza e a dor causadas pela visão em sonho do solo pátrio, significativamente incluindo elementos de grande relevância na memória coletiva dos russos como são os mosteiros ortodoxos, espelham a profunda ligação do exilado com a terra natal.

Um outro exemplo desta ligação é a constante referência às memórias da Rússia no filme *Nostalgia*. A personagem Gortchakov, que vive uma situação semelhante à que Tarkovsky vivia quando se deslocava temporariamente ao ocidente, revisita na memória (ou na imaginação) a paisagem rural da Rússia, a imagem da mulher em diversas circunstâncias, revelando a impossibilidade de se desligar das origens apesar das tentações a que está sujeito: a sensualidade de Eugenia e a liberdade criativa de que não podia desfrutar na Rússia soviética. A rutura a que Tarkovsky foi forçado ao exilar-se apenas significa o afastamento físico em relação à pátria, pois esta continuava presente no seu consciente ou inconsciente, nas palavras, no plano onírico ou na arte cinematográfica.

Seja motivada por imposição, aparentemente voluntária ou metafórica (Spânu, 2005: 164), a condição de exílio pressupõe a separação violenta em relação às origens com inevitável perda e ausência de algo, conduzindo a uma rutura que é vivida de forma mais ou menos dramática consoante as condições sob as quais tem lugar. O trauma<sup>10</sup> que daí deriva pode ser

---

<sup>10</sup> O trauma pode ser considerado como «qualquer experiência que provoque efeitos perturbadores», conforme Freud e Breuer definem em «Estudos sobre a Histeria» (1895). O trauma

dominantemente estrutural ou histórico, sem que necessariamente se excluam, conforme sublinha Dominick LaCapra em *Escrevendo História, Escrevendo o Trauma*. O primeiro, relaciona-se com a ausência de algo numa perspectiva trans-histórica, enquanto o segundo se refere à perda num nível histórico e como consequência de acontecimentos particulares. Porém, as relações entre ausência e perda, e entre trauma estrutural e trauma histórico devem ser exploradas, tanto mais que as perdas podem implicar ausências, mas não necessariamente o contrário<sup>11</sup>. No caso do exilado, a separação física com a pátria pode pressupor tanto a ausência, como a sensação de perda. Se bem que motivada por um acontecimento (ordem de expulsão ou decisão pessoal), o que configura um trauma histórico, a ausência da pátria pode ter um cariz trans-histórico por remeter para outras experiências semelhantes no tempo e, neste caso, originar um trauma estrutural, como será o caso dos exilados russos, em particular os que fazem parte da *intelligentsia*, cuja experiência de exílio se replica em diversas gerações e em contextos vários (LaCapra, 2001: 77, 84).

---

poderá, então, ser entendido como uma experiência disruptiva que desarticula o ser, põe fora de ação o princípio do prazer, cujos efeitos podem ser mais ou menos tardios. Implica uma dissociação do afeto e da representação, o que faz com que se sinta de forma desorientada o que não se consegue representar e se presente de forma entorpecida o que não se consegue sentir (LaCapra, 2001: 42). No texto já referido, Freud e Breuer sublinham que a memória do trauma psíquico age de forma prolongada e continuada como agente dessa perturbação, sendo necessário trabalhar essa memória como condição para a ultrapassagem do trauma, quer pela ação, quer pelo poder das palavras. Deve recorrer-se a técnicas de rearticulação do afeto e da representação (*working through*) ou de reconstituição da dissociação entre ambos (*acting out*). Porém, nem sempre existe a capacidade para reagir ao trauma, nomeadamente quando a sua natureza exclui uma reação, como é o caso da perda de um ser amado, ou quando a pessoa quer esquecer o trauma e o reprime intencionalmente.

<sup>11</sup> O trauma estrutural caracteriza-se pela relação ou correlação com a ausência trans-histórica e é comum a todas as sociedades e vidas se bem que sob formas diferentes. LaCapra define-o como ambivalente, no sentido em que tanto pode ser esmagador ou doloroso, como gerador de prazer, relação extática ou de sublime. Como exemplos, temos a separação da mãe ou do *outro*, a passagem da natureza para a cultura, a entrada no estádio da linguagem, a natureza constitutiva da perda melancólica original em relação à subjetividade. O trauma histórico é específico, relaciona-se com acontecimentos específicos que envolvem uma perda, e não é tão universal como o trans-histórico, pois nem todos podem ter a posição subjetiva que pressupõe. Isso deve-se ao facto de ser duvidoso que a identificação com a vítima faça com que um sujeito se torne vítima por simpatia/empatia que lhe dê o direito a assumir a voz ou a posição de sujeito da vítima. Neste caso, a distinção entre vítima, criminoso e assistente é crucial, até porque nem todos os que sofrem o trauma são vítimas. Há que considerar, por exemplo, o trauma do criminoso. (cf. LaCapra, 2001: 76-85).

Seja qual for o caso, o trauma que deriva da separação da pátria representa um choque que, numa leitura freudiana, logra quebrar os escudos que o sujeito tem para se proteger dos estímulos externos. No seu estudo de 1920, «Para além do princípio do prazer», Freud explica como a perturbação provocada pelo trauma faz com que o princípio do prazer seja posto fora de ação e que o organismo tente utilizar todos os meios de defesa que conseguir (Freud, 1920: 33-34). Essas medidas defensivas levam a que o exilado reforce a necessidade de afirmação da identidade no ambiente onde encontrou asilo que, para todos os efeitos, não deixa de ser uma terra estranha.

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

A necessidade de reforçar a relação com as origens como resultado do trauma do exílio transparece também em *Nostalgia* e *O Sacrifício*, assim como nas palavras escritas nos diários do realizador russo. É conhecida a veneração, a que devemos acrescentar um sentimento de proximidade, que Tarkovsky tinha por escritores e pensadores russos do século XIX e inícios do século XX, como Pushkin, Dostoiévsky, Chadaev ou Bunin (Tarkovsky, 1985). O aprofundamento da ligação de Tarkovsky com as suas origens culturais, a procura das palavras, das ideias desses autores com quem se identificava, mas que são também fulcrais na construção da identidade e da memória cultural russa,

seria natural na condição de exilado em que se encontrava. Veja-se, por exemplo, a intensidade com que Tarkovsky terá lido a novela *Lika* e o modo caloroso como comentou a mestria de Bunin, de que temos expressão na entrada dos diários de 18 de março de 1982: «Sinto que tenho um irmão em Bunin: a sua nostalgia, a sua esperança, o rigor das suas exigências, que as pessoas que não o compreendem condenam como ressentimento» (Tarkovsky, 1994: 305). O escritor foi, também ele, um exilado marcado pela *nostalgia russa*, pela esperança na possibilidade de regressar um dia à pátria, exigente consigo e com os outros e desprezado por alguns. O sentimento fraternal do realizador para com o laureado do prémio Nobel radica na percepção de que ambos comungavam de um destino semelhante ao de outros membros da diáspora russa. A aproximação aos autores nacionais, expressão da vontade do exilado em fortalecer os elos que o ligam às origens, não se limita a esta procura de livros ou outros objetos culturais russos, mas reflete-se na construção do ambiente de *O Sacrifício*, muito semelhante ao das peças de Anton Tchekov, e mesmo nas personagens que, pelas suas características fazem lembrar as criações do dramaturgo em *A Gaivota* ou *Tio Vânia*, ou Dostoievsky em *O Idiota* e *Os Irmãos Karamazov* (Chances, 2003: 11). Através do filme, Tarkovsky deixou um sinal da sua nostalgia pela terra russa, do seu desejo de se religar à pátria para contrariar a exclusão e o desenraizamento próprios da condição do exilado<sup>12</sup>.

Desde os exilados originais, Adão e Eva, que a exclusão inerente ao exílio é percebida como perda da condição anterior e como desenraizamento que gera a desorientação e faz perder a segurança identitária. Expulso da sua terra, sem *perspetiva* de voltar a pisar o solo pátrio, o exilado sente o peso dessa perda como algo de traumático. Perante isso, tem a possibilidade de lamentar a sua condição e arrepende-se, tal como Ovídio fez nos *Tristia*, ou assumir a

---

<sup>12</sup> As filmagens de *O Sacrifício* decorreram integralmente na ilha sueca de Gotland. Se Tarkovsky justifica a escolha pela necessidade de ter um ambiente desolado e u-tópico (Tarkovsky, 1999: 510), Vida T. Johnson e Graham Petrie propõem que a escolha da paisagem da ilha de Gotland se ficou a dever à semelhança com a paisagem russa (Johnson, 1994: 172). De um ponto de vista histórico, a ilha de Gotland está também relacionada com a Rússia, tendo sido um importante parceiro comercial da cidade de Novgorod no período medieval. Aquela ilha foi uma das escolhidas pelos mercadores da cidade russa para instalar uma comunidade, de cuja presença deixaram vários vestígios de que queremos destacar pela sua relevância duas igrejas ortodoxas (Riasanovsky, 78). Não podendo esclarecer se Tarkovsky saberia da relação histórica entre Gotland e a Rússia através do comércio com Novgorod, apenas podemos aqui realçar o modo como a escolha de Gotland intensifica os elos culturais com a Rússia que, na nossa perspetiva, Tarkovsky também quis exprimir neste filme.

rutura e viver o exílio como iniciação, abrindo desse modo a porta à criatividade, à semelhança de outro grande exilado, Dante Alighieri (Abreu, 2002: 85-86; Spânu, 2005: 168). Deste modo, a partida para o exílio é o início de uma viagem real, topográfica, mas também de uma viagem interior de procura de um sentido para o ser. Forçado a (re)iniciar a sua existência, o exilado tende a repensar-se enquanto ser humano e a reavaliar o seu passado, o seu presente e o seu futuro. Faz, desta forma, um regresso a si mesmo compensador da impossibilidade do regresso à pátria de origem. Devido a esta impossibilidade, no percurso dessa iniciação o exilado compreende que vive uma realidade de onde a hipótese da felicidade parece totalmente afastada. Para ele, esse é um mundo que fica para lá de um muro composto por aquilo que perceciona como realidade presente, um presente eterno, de onde apenas consegue fugir através da reinvenção de si mesmo (Cavicchi, 2009: 182). É isso que procura ao olhar para trás, para o seu passado, por vezes um passado reinventado, em busca de uma linha de fuga que permita construir um futuro numa situação em que este parece não ser possível. Esta retrospeção compulsiva dos exilados (Aciman, 1999<sup>a</sup>: 13) nasce da interiorização do desenraizamento e da impossibilidade de regresso ao mundo de onde se foi excluído não só fisicamente, mas também onde a memória da sua existência foi obliterada como forma de o anular enquanto ser humano: do exilado não se fala, o exilado como que não existe, nem nunca existiu – é condenado à condição de não-existência (Said, 1999: 105). Quando muito, durante algum tempo, os poderes estabelecidos procuram manchar a memória que as pessoas possam ter do exilado a fim de demonstrar que ele nunca mereceu viver na terra natal, que o seu lugar não era ali, tornando o regresso ainda mais improvável.

Fazer esquecer aquele que, por um modo ou outro, seguiu o caminho do exílio, apagar a sua presença, como as autoridades soviéticas tentaram fazer com Andrei Tarkovsky, contribui ainda mais para a necessidade de se repensar, de construir um novo sentido para si numa realidade que foi imposta ao exilado. Esta é uma realidade outra, diversa daquela de onde foi excluído e à qual tem de tentar adaptar-se. Isto faz com que o dinamismo próprio do exílio, desde logo por implicar o movimento de um lugar para outro, tenha uma dimensão dialógica e contraditória. O exilado relaciona-se com a nova realidade de uma forma problemática e problematizadora, confrontando-se com o desejo sempre subjacente de estar noutra lugar (o das origens), mas sendo forçado a permanecer longe; procurando no passado um caminho para

o futuro dada a desafeição que sente em relação ao presente (Hoffman, 1999: 54); oscilando entre a nostalgia e a esperança, a tristeza e a riqueza criativa, o sentimento de exclusão e a inclusão na sociedade de acolhimento através do trabalho (Spânu, 2005: 166); repensando-se numa situação dialógica diferente porque, ali, no lugar de exílio, confronta o seu *eu* com o *outro*. Esta integração é ainda mais complexa quando o exilado entra em choque com a sociedade de acolhimento, como no caso de Tarkovsky e a sua contestação dos valores dominantes no Ocidente. A adaptação à nova realidade leva o exilado ao questionamento da sua identidade cultural na relação com o *outro* e à resistência à total inclusão na sociedade que o acolheu. É importante reforçar esta ideia: a de que o exilado é recebido num novo país, numa nova comunidade, cujas elites intelectuais e políticas manifestam, por vezes, a honra em receber este ou aquele indivíduo afastado pelos poderes estabelecidos do seu país, situação semelhante à de Andrei Tarkovsky, bem acolhido pelos intelectuais e por alguns membros da elite política europeia<sup>13</sup>. Podemos, neste caso, falar de um sentido de *hospitalidade* e afirmar que o exilado é um *hóspede*, um estranho bem-vindo com o qual se estabeleceram, primeiro, laços de alguma proximidade intelectual ou política, e de proximidade física depois (Wyschogrod, 2003: 36). Porém, essa relação não é estática ou isenta de contradição. Na perspetiva de Levinas apresentada em *De outro modo que ser ou para lá da essência*: «A proximidade não é um estado, um repouso, mas uma inquietude, não localizada, fora do lugar de descanso» (Levinas, 1998). A proximidade é instável e a vivência do exilado na sociedade *hospedeira* serve como exemplo dessa asserção<sup>14</sup>. A relação do exilado com o *outro* que o acolhe é

---

<sup>13</sup> Apenas a título de exemplo, recordemos o interesse do primeiro-ministro sueco de então, Olof Palme, pela situação de Tarkovsky, ao ponto de estar disponível para interceder junto de Andrei Gromyko, ministro dos Negócios Estrangeiros da URSS, com vista a facilitar a saída do filho do realizador e de possibilitar o envio de dinheiro para a família na Rússia, como o realizador relata nas entradas dos diários de 17 e 24 de janeiro de 1984, e 11 de novembro de 1985 (Tarkovsky, 1994: 335, 345-346).

<sup>14</sup> A ambivalência do conceito de hospitalidade é realçada por Derrida em *Sobre a Hospitalidade* (Derrida, 1997). Aí, com base na ambivalência da raiz latina da palavra (*hostis*, originalmente «estranho» ou «estrangeiro», evoluindo para «inimigo público» no Direito Romano), Jacques Derrida assinala a proximidade entre a hospitalidade e a hostilidade. Não rejeitando totalmente que possa existir um fundo altruísta no acolhimento dado ao hóspede, o pensador francês considera o ato de hospitalidade um exercício de poder, neste caso, o poder de hospitalidade, pelo qual cria o hóspede, transformando aquele que pede asilo na figura do *outro*. Além disso, caso o hóspede não se conforme com as regras da hospitalidade, o anfitrião tem o poder de o transformar em

influenciada decisivamente pelo carácter móvel daquele, que anseia pelo regresso à pátria perdida, que transita em busca do lugar onde possa sentir-se mais perto das suas raízes (Aciman, 1999<sup>a</sup>: 13). O afastamento do universo de referências que a partida para o exílio impôs contribui para a criação de uma sensação de vazio, de deslocação, para uma desestruturação emocional à qual o sujeito forçadamente desenraizado responde através dessa procura que só terá fim com o retorno físico às origens.

Até que tal possa acontecer, o exilado (con)vive com o *outro* numa relação complexa. Por um lado, a presença do *outro* é um elemento de humanidade e de fraternidade importante (Wyschogrod, 2003: 37), por outro lado, trata-se de um diálogo com o diferente num contacto cultural que não pode ser visto como simples ou unidirecional. A relação com o *outro*, sendo dialógica, pressupõe a mediação e a troca, o que faz com que o processo intercultural seja também ambivalente e não linear (Gil, 2009: 32). Este processo tem, assim, subjacente a existência de tensões e conflitos os quais são, aliás, inerentes à formação da cultura. Porém, nem todos os conflitos são iguais no que diz respeito aos seus resultados. Seguindo neste ponto o estudo de Isabel Capelo Gil intitulado «As interculturalidades da multiculturalidade», verifica-se que em Hesíodo havia a noção da existência de dois tipos de conflito: o mau conflito, ou seja, o que leva à rutura, e o bom conflito, que conduz à renovação e à recuperação dos laços sociais, como sucedia com a realização dos atos sacrificiais (Gil, 2009: 33). Ao destituir o conceito de conflito de uma carga meramente negativa, torna-se possível que Georg Simmel sustente, nos inícios do século xx, que este integra necessariamente o tecido cultural, já que a cultura é fundadora de conflito e nele assenta o processo cultural. Para Simmel, o conflito é uma estrutura comunicativa essencial na construção da cultura, pelo que a relação com o *outro* está necessariamente vinculada à negociação da diferença, o que contradiz as perspetivas que apenas veem na cultura a ação construtiva e dialogante (cf. Gil, 2009: 33-34). A cultura pode também estar associada ao «mau conflito» a que se referia Hesíodo, trazendo para o contacto com o *outro* uma carga destrutiva e agressiva que conduz à impossibilidade de um resultado pacífico na referida negociação da diferença.

---

inimigo, assumindo a «possibilidade performativa de transformar o *hospes* em *hostis*». Na conceptualização de Derrida, a hospitalidade e a hostilidade são, assim, «exercícios performativos inter-relacionados» (Gil, 2011c: 277).

Neste sentido, é correta a asserção de Isabel Gil, segundo a qual «a cultura é a expressão agonística da identidade de um povo» (Gil, 2009, 34). A relação com o *outro*, o choque com a diferença que representa, é fundamental para a construção da identidade cultural. É através desse confronto e do reconhecimento da alteridade que se aprofunda o autoconhecimento, mas também que se cria exclusão. A condição do exilado é exemplar disso mesmo. Vivendo numa sociedade culturalmente diferente, ele é o *outro* e pode sentir os efeitos de uma exclusão mais ou menos evidente; por outro lado, ao sofrer uma crise profunda derivada do desenraizamento, o exilado tende a resistir à inclusão na sociedade de acolhimento e a afirmar com veemência a sua identidade, verdadeiro escudo por vezes agressivo, com que assume a sua alteridade. O recolhimento sobre si próprio e sobre a sua identidade cultural é a expressão da tentativa de compensar a perda da pátria através da rejeição da integração na sociedade hospedeira (Mukherjee, 1999: 71). O equilíbrio que o exilado procura na afirmação identitária só será, porém, efetivo com a concretização do desejo sempre presente de regresso às origens. Esse é o sonho que faz o exilado seguir em frente quando a realidade se torna mais difícil de suportar e que está presente ao longo de todo o período de exílio. Como escreveu Eva Hoffman, todos somos «uma memória codificada da nossa herança» (Hoffman, 1999: 50) e o aprofundamento do diálogo com o país de origem é de grande relevância para que o exilado sinta que está próximo da matriz a que pertence. Esse diálogo pode passar por muitas formas, nomeadamente pela produção artística e intelectual, tendo sempre como essência o desejo de reencontrar o lugar do *eu*. O regresso às origens é condição necessária para que o *eu* volte à unidade, solucionando através da sua mediação o conflito que opõe o desejo de voltar à pátria à impossibilidade de concretização desse desejo imposta pelo exílio e que é a fonte da crise pessoal que o exilado vive.

Em síntese, podemos afirmar que a condição de exílio é fonte de conflitos que se travam tanto no interior do exilado, como na sua relação com o mundo exterior. São conflitos nascidos do desenraizamento forçado, do afastamento físico involuntário das origens, que provocam no exilado uma crise emocional e de valores. As respostas do exilado passam pela reafirmação da identidade cultural e da recusa em integrar-se plenamente na sociedade que o acolheu, como formas de sublimar a perda da pátria através de uma identificação com esta, ou melhor, com a representação do objeto perdido que o exilado constrói e à qual deseja regressar. Segundo Freud em «A dissecação da personalidade

psíquica», a perda de um objeto ou a obrigação de dele desistir, como sucede com o exilado, pode ser compensada pela identificação com esse mesmo objeto, fazendo regredir a escolha do objeto no sentido da identificação (Freud, 1933: 63). A sublimação subjacente à transformação do objeto-libido em libido narcisista foi exemplificada por Freud em «O ego e o id» através do Complexo de Édipo e das possíveis consequências do abandono da mãe como objeto-catexe que, se por um lado pode levar à intensificação da identidade com o pai, pode também conduzir à identificação com a mãe (Freud, 1923: 32). No caso do exilado, o afastamento a que foi forçado pode fazer com que reforce a sua identidade com o objeto perdido, numa expressão edípica de desejo de regresso ao seio materno de que foi privado, mas também pode levar à concretização de uma rutura com as origens como forma de ultrapassar o trauma.

## **1.2. Memória coletiva, e conflitos de memória e identidade**

A separação do exilado em relação à terra de origem, ou seja, à mãe, gera uma situação traumática que pode ser compensada pela memória como restauração dessa unidade perdida através da criação de uma pátria imaginária à qual deseja regressar (Assmann, 2006: 11). Esse é um regresso impossível, pois que a pátria, tanto para o exilado como para quem não é forçado a sofrer as vicissitudes dessa condição, é uma construção, uma comunidade imaginada à qual só se pode voltar através de uma viagem simbólica (Hall, 1993: 232). A pertença a essa comunidade é definida a partir de uma identificação com valores, tradições, momentos históricos, que se valorizam por oposição a outros considerados estranhos à ideia que se faz da pátria e do seu passado. A construção da identidade é um processo em que, como Simmel definiu, o conflito com o que é distinto se torna fundamental, dado que não existem grupos que possam viver em harmonia pura: o conflito é uma função de qualquer relação e as relações entre os seres humanos não poderiam, necessariamente, ser exceções (Cf. Gil, 2009: 33). Uma comunidade humana é composta por seres que se relacionam entre si e é dessa relação problemática e problematizadora que nasce a identidade. Por esse motivo, nem a origem da identidade, nem a própria identidade podem ser essencializadas, isto é, realidades ou definições imutáveis e perenes. A identidade deve ser entendida como uma produção e um posicionamento, uma construção dinâmica

marcada por ruturas e descontinuidades, mas também pela similaridade e a continuidade (Hall, 1993).

Nesse processo, a memória desempenha, também ela, um papel de grande relevância. O trabalho da memória é, nas palavras de Isabel Gil, composta por duas tarefas em que a obra de arte ocupa um lugar determinante: uma, antropológica, com função terapêutica, e a outra, poética (Gil, 2004: 15). Em ambas a memória implica tanto a recordação, como o esquecimento. No estudo «Nota sobre o bloco mágico», de 1925, Freud expõe a tensão entre a recordação e o esquecimento que existe no aparelho psíquico e mostra através do uso da analogia como a memória é semelhante a um palimpsesto composto por várias camadas de recordações que rasuram as anteriores (Freud, 1925). O que escolhemos esquecer individual ou coletivamente é significativo e constitui-se como parte integrante de um processo de cura do trauma e do processo de construção da identidade, pelas memórias que deixa permanecer e pelo que procura rasurar. Ao fazê-lo, construímos o passado que se pretende recordar em função do modo como queremos (ou podemos) lidar com o trauma, oscilando entre o querer manter a ferida aberta e o querer fechá-la (Assmann, 2010: 23). Para lá da função de cura do trauma, o trabalho da memória tem ainda uma tarefa de construção, poética, em que também se funda o processo identitário. Neste caso, a memória ajuda a elaborar uma narrativa coerente que liga o passado e o presente e, nesse sentido, a obra de arte enquanto *ars memoriae* pode ser um elemento central como agente de construção da identidade.

No quadro desses processos, isto é, de ultrapassagem do trauma e identitário, a memória coletiva compreende as dimensões cultural, política e escatológica. Partimos do pressuposto de que quando conjugamos os termos «memória» e «coletiva» não estamos a afirmar que os grupos, as comunidades tenham uma memória em si, mas que a memória de cada sujeito é determinada social e culturalmente (Assmann, 2006: 8). Tal significa que através da comunicação e da tradição se desenvolvem as condições para a construção de uma memória que é partilhada pelos indivíduos de uma comunidade, a qual contribui para o estabelecimento de laços mais fortes entre si através da transmissão de uma identidade coletiva. Esta articula-se em torno de um passado partilhado e de um processo contínuo de reconstrução de uma narrativa comum em relação à qual nos definimos enquanto membros de uma comunidade. Na construção das identidades coletivas durante o período de ascensão

dos nacionalismos, teve especial importância a expansão do uso da imprensa, bem como o desenvolvimento do transporte e do comércio. Esses meios contribuíram para a difusão dos imaginários coletivos que cimentavam a unidade e a identidade dos povos. Com os progressos tecnológicos e económicos, surgiram novos meios através dos quais se tornou mais fácil a divulgação das memórias culturais para lá das fronteiras que marcam os limites geográficos de cada comunidade, permitindo a crescente globalização do conhecimento das respetivas culturas. Nos nossos dias, a diversidade de meios de comunicação e de transporte, e a facilidade e frequência com que as pessoas viajam, conjugam-se com o interesse em recordar e preservar no sentido de potenciar a partilha das memórias culturais.

Se é condição essencial para a construção da sua identidade, a conservação da herança cultural de um povo adquire também um sentido que ultrapassa a especificidade nacional e se alarga ao mundo inteiro. Essa memória cultural torna-se objeto de interesse para pessoas de outras nações que, em busca das suas raízes ou da experiência e recordação do passado, procuram os lugares de memória que estão à disposição dos viajantes. É próprio da era moderna o gosto por ambientes onde os objetos culturais do passado são conservados e expostos, e onde a vida quotidiana como era, ou se pensa que era, é recriada para favorecer as experiências dos visitantes. Estes objetos e as respetivas narrativas, nos quais as memórias coletivas se projetam e sedimentam, constituem um lugar de memória que se percebe como experiência de reconstrução da vida coletiva do passado (Halbwachs *apud* Bajc, 2007: 3). O prazer na visita a locais onde haja relíquias do passado, estruturas ou partes de cidades que correspondam a práticas culturais de outras eras, bem como peças de artesanato e outros aspetos da cultura vivida que distingam uma determinada comunidade, é uma das marcas da nossa época e configura a partilha de memórias dos modos de vida de outras pessoas no quadro de uma cultura de memória mais dialógica (Silva, 2010: 2). Visitar, ver, sentir os lugares que, de uma forma ou de outra, fazem também parte da nossa memória cultural, reforça a consciência de um passado partilhado, ao mesmo tempo que assegura a existência desses lugares dos quais, muitas das vezes, apenas temos conhecimento de forma mediada. Esse é um dos sentidos que podemos extrair das reflexões de Sigmund Freud na carta enviada a Romain Rolland em 1936, que recebeu o título «Uma perturbação da memória na Acrópole»: poder *realmente* estar num lugar com o significado cultural da

Acrópole é potenciador de memórias e emoções subjetivas de maior ou menor intensidade, de interpretação mais ou menos fácil, mas que são o resultado da negociação entre a memória individual e a memória coletiva<sup>15</sup> (Freud, 1936).

Essas memórias são vivenciadas através de práticas sociais que implicam lugares específicos, os «lugares de memória» ou paisagens culturais da memória, isto é, ambientes culturais criados através da preservação de objetos e da sua exposição de forma a provocar certo tipo de memórias e a desencorajar outras. A disposição específica desses objetos, determinada pelos agentes da memória que estabelecem o que deve ser recordado ou esquecido, é importante para que a experiência que resulta da sua visualização possa, por um lado, ser mais tarde revisitada através da memória do viajante e, por outro lado, para que se crie um sentido de identidade com o passado recordado (Bajc, 2007: 8). Estão neste caso os memoriais dedicados ao Holocausto, símbolos de memória traumática, lugares que se tornam fundamentais para que os visitantes possam sentir a experiência da memória do trauma vivido por outros, mas também os museus nacionais, comemorações, filmes, e muitos outros lugares simbólicos que espelham a narrativa nacional. A visita a estes lugares é uma etapa no processo de construção de um passado partilhado, que reforça a identidade coletiva da comunidade e universaliza a sua memória cultural. Através de práticas cada vez mais elaboradas<sup>16</sup>, os visitantes podem vivenciar a experiência mais *realista* da relação entre a memória e esses lugares, o que contribui para que a recordação da visita seja mais perene e, conseqüentemente, para que a memória coletiva se consolide.

Distinta desta dimensão cultural, mas mantendo com ela pontos de contacto, a memória coletiva apresenta também uma dimensão política na qual a construção de uma narrativa que cimente a identidade nacional é um aspeto

---

<sup>15</sup> A este propósito, deve também ver-se «O futuro de uma ilusão» onde Freud relaciona o seu espanto perante a *realidade* da Acrópole com fatores subjetivos e com o caráter especial do lugar (Freud, 1927).

<sup>16</sup> Referimo-nos ao recurso a elementos performativos no âmbito do processo de meta-enquadramento utilizado, por exemplo, nas visitas turísticas aos lugares relacionados com a vida de Cristo. Este processo consiste em concentrar a atenção dos visitantes apenas nas narrativas específicas desses lugares, isolando-os da vida quotidiana de Jerusalém. Através do meta-enquadramento, os turistas que procuram os lugares culturais de memória vivem a experiência da relação com o passado não apenas em termos temporais, mas também espaciais: o passado é apresentado numa sucessão linear dos acontecimentos históricos e a ordem cronológica é seguida pela visita aos lugares específicos desses acontecimentos (Bajc, 2007: 10).

fulcral, com particular incidência desde a última década do século passado. As razões justificativas para esse crescente interesse pela memória com implicações políticas são a urgência em registrar os testemunhos dos sobreviventes dos conflitos que marcaram o século xx, antes que destes apenas restem os lugares de memória que referimos anteriormente; a necessidade de lidar com um passado traumático recente, como sucedeu na Alemanha em relação ao pós-guerra, na África do Sul livre do *Apartheid*, ou em países sul-americanos como a Argentina ou o Chile na sequência das quedas das ditaduras militares; o contexto pós-colonial com a construção de contraidentidades face ao Ocidente; a afirmação das memórias nacionais e locais em reação à globalização homogeneizadora, ao declínio das identidades nacionais e à emergência de novas identidades híbridas (Silva, 2010: 1-2).

Em particular nos casos de países recentemente saídos de realidades históricas opressivas, a dimensão política da memória adquire uma relevância maior por ali se colocarem problemas relativos aos perigos de esquecer esse passado, da manipulação da memória, bem como questões sobre a culpa coletiva e a justiça retroativa. Nestes casos, lidar com o passado é uma tarefa determinante para a possibilidade de construir uma nova identidade coletiva, como demonstram os debates em torno da adoção de uma perspectiva moral na análise desse passado, tanto na Alemanha, como na África do Sul<sup>17</sup>. Os traumas coletivos e individuais provocados pela opressão, pela guerra, pelo genocídio e outros conflitos têm de ser confrontados, seja pela mera exposição da verdade sobre o passado, ouvindo os testemunhos dos envolvidos, denunciando práticas e situações até então desconhecidas, nomeando os responsáveis pelos crimes cometidos, o que em si já levanta muitos problemas derivados não apenas do próprio conceito de *verdade*, mas também da possível manipulação da memória; seja ainda pela passagem a uma fase em que a justiça, o castigo dos perpetradores do *mal* é uma exigência do processo de ultrapassagem do trauma. Neste processo, a partilha de memórias e de histórias pessoais é parte integrante do trabalho do luto e pode ter um

---

<sup>17</sup> Na Alemanha, referimo-nos ao «Debate dos Historiadores» (*Historikerstreit*) relativo ao passado nazi, com considerável impacto público e onde se destacaram as posições defendidas por Habermas. Na República da África do Sul, trata-se do debate, mais académico e reservado, em volta da Comissão para a Verdade e a Reconciliação instituída em 1996, cujos trabalhos se focavam nas violações dos direitos humanos, na questão da amnistia e na reconciliação e reparação (Duvenage, 1999).

papel determinante na aceitação do presente, já que, seguindo a conceptualização de Freud em «Luto e melancolia» (1917), a rejeição da realidade exterior é uma das características daquele estado motivado pela perda de algo ou de alguém (Freud, 1917). A construção teórica do sofrimento do passado pode contribuir, de facto, para fazer sarar as feridas deixadas em aberto e abrir o caminho para a negociação de novas identidades individuais e coletivas entre o passado e o presente. Por fim, a dimensão escatológica da memória coletiva que está em íntima relação com a experiência diaspórica. Em grande medida, essa experiência configura-se como uma forma social associada às relações de natureza social, económica e política que se estabelecem entre os elementos de um povo forçado a sair da sua terra de origem e a dispersar-se por outros países, num processo que envolve muitas vezes condições traumáticas. Porém, é também um tipo de consciência onde se conjugam tanto aspetos da memória coletiva e a consciência de identidades que se espalham por vários países, como um modo de reprodução cultural. Esta consciência diaspórica é enformada pela relação triádica entre o grupo imigrante, a sociedade hospedeira e o país de origem, e pela relação lateral de vários centros diaspóricos entre si vivida ao mesmo nível da relação com pátria (Baumann, 2000: 327).

A relação com as origens é intensa, mesmo de dependência, assente numa forte e perene consciência da identidade coletiva, em que se desenvolve um sentido de distinção em relação aos outros povos ancorado na história e na crença num destino comum. Na construção da consciência diaspórica a memória coletiva tem uma contribuição fundamental, a par do mito que normalmente envolve a terra ancestral, incluindo a sua localização e a sua história. O exemplo clássico da experiência diaspórica é o dos judeus e a sua relação com Israel enquanto pátria que, idealizada até 1948, se veio a concretizar materializando o empenho coletivo do seu povo na criação de um Estado próprio, alicerçado numa interpretação do passado e numa vontade de regresso às origens que fazia parte do desígnio coletivo. A partir da instituição do Estado de Israel, os membros da diáspora, em conjunto com os que haviam feito o movimento de retorno, assumem um novo compromisso no sentido da preservação e da prosperidade da pátria.

A memória coletiva ancora a realidade da experiência diaspórica que é feita de sentimentos, consciência, história, mitologia, desejos, sonhos e identidade, e une entre si as comunidades dispersas cuja existência nos países de

acolhimento nem sempre é fácil. De novo, o exemplo da diáspora judaica, em particular nos anos 30 e 40 do século passado, é o mais evidente pela perseguição de que os judeus foram vítimas. Neste caso, a sua presença em alguns países foi posta em causa, chegando no limite à aplicação de uma política global tendente ao seu extermínio, numa situação traumática em que a solidariedade das comunidades judaicas noutros países, bem como a memória coletiva foram importantes para a conservação da esperança na concretização do destino coletivo. Os acontecimentos da II Guerra Mundial, traumáticos e dolorosos como foram, passaram depois a fazer parte da memória do povo de Israel reforçando a identidade coletiva, e fizeram desencadear um longo e complexo processo de trabalho do trauma e do luto (LaCapra, 2001: 161-162).

A realidade vivida pelos judeus no período do Holocausto constitui uma situação única nas suas características, mas a relação problemática com as sociedades hospedeiras é uma condição que pode derivar da experiência diaspórica em geral. Isto porque a consciência diaspórica apenas pode desenvolver-se ou através de uma forte ligação com o passado, ou de um bloqueio à assimilação nas sociedades hospedeiras. Na verdade, resistir ao esquecimento, à assimilação e a tudo o que possa provocar distanciamento entre quem vive a realidade do afastamento da terra de origem e aquilo que constitui a memória coletiva, torna-se necessário para manter a identidade e afirmar a diferença face aos outros.

### **1.2.1. A construção da identidade**

Assim, seja qual for a dimensão (cultural, política ou escatológica), a memória é uma parte essencial na construção da identidade, sendo através do seu agenciamento que a identidade é construída (Erens, 2000: 48) já que o processo de construção da identidade individual ou coletiva é inseparável do passado e da representação que fazemos desse mesmo passado. Se, como escreve Appiah (Appiah, 2006: 38), partimos de onde estamos espacial ou temporalmente, o caminho que percorremos até ao momento presente contribui para o que somos enquanto nação e como nos definimos. Em contrapartida, a representação que fazemos desse passado não pode ser desligada da situação presente, pelo que se pode falar de uma interação entre o passado e o presente na construção identitária (Erens, 2000: 50).

Enquanto lembrança mas também esquecimento, a memória desempenha um papel central neste processo, sendo isso especialmente importante em situações de realidade presente infeliz ou traumática, de que a vivência do exílio é um exemplo (Assmann, 2010: 17). Neste caso, a construção do passado faz-se como forma de compensar uma realidade opressiva, emocional e existencialmente complexa, que encontra no tempo passado um refúgio dourado e que influencia necessariamente a identidade de um povo e dos indivíduos que nele se integram, pois a memória individual é sempre social. Perspetivar a construção da identidade individual como um processo limitado à experiência vivencial de um indivíduo é redutor, faz com que não se tome em consideração como a sua vida interior é socialmente condicionada (Assmann, 2006: 1-2) e que a identidade está sujeita ao contínuo da História. A história pessoal de qualquer ser humano está indelevelmente relacionada com a História política e social, que é coletiva. Se nenhum homem é uma ilha, todo o ser humano é marcado pela época em que vive, bem como pelo percurso coletivo do povo a que pertence.

O que acabamos de afirmar é realçado por Stuart Hall nos estudos em que aborda a construção da identidade cultural. Segundo este autor, a identidade corresponde ao posicionamento que tomamos face à narrativa do passado, o qual é o produto de uma construção dialética em que a memória, a fantasia e o mito desempenham um papel importante. Neste sentido, a identidade cultural não pode ser entendida numa perspetiva essencialista, estável e fixa, antes como um posicionamento (Hall, 1993: 226). A relação entre a identidade e a contingência imposta pelo espaço e pela interação dos tempos passado e presente contribui para o caráter instável e de constante construtividade da identidade cultural (Hall, 1993: 226). Os acontecimentos que marcam a vida de um povo não podem deixar de influenciar a construção da sua identidade cultural ou a dos indivíduos que o compõem, e a transmissão da memória desses acontecimentos às gerações seguintes participa na criação de uma memória histórica cuja influência nesse processo é relevante.

Para a compreensão deste trabalho de construção da identidade cultural é importante sublinhar que ele se faz em torno de dois eixos: a continuidade e a similaridade por um lado, a descontinuidade e a rutura pelo outro. Estes vetores relacionam-se de forma dialógica, fazendo com que essa identidade apenas possa ser entendida como um processo dinâmico que conjuga o *ser* e o *tornar-se* (Hall, 1993: 225). A ancoragem no passado não significa que se

aceite uma narrativa única e estática, mas que a narrativa dos tempos idos se renova, é reinventada pelas gerações através do agenciamento da memória e sofre os efeitos da contingência imposta pelas dimensões do tempo e do espaço. A identidade cultural é, assim, o produto de um processo contínuo de onde está excluída a essencialização do passado e da própria identidade, um processo aberto às diversas leituras que desse passado se podem fazer: «Não uma identidade alicerçada na arqueologia, mas no *recontar* do passado» (Hall, 1993: 224). Este *recontar* do passado não é, nem poderia ser, único e isento de conflito: não existe apenas uma narrativa do passado, pelo que a identidade cultural tem de ser definida como um posicionamento e jamais como uma permanência estática. Ancorado no passado, esse posicionamento é suscetível de mudanças porque nasce do diálogo com o presente, da negociação entre os dois vetores que, para Hall, determinam a construção da identidade, e de uma procura infinita da plenitude (Hall, 2004: 609). No limite, essa procura traduz-se em identidades abertas, contraditórias e, na verdade, nunca alcançáveis, pois todos os significados são instáveis, fogem ao nosso controlo, impossibilitando que se concretize o objetivo da identidade, como Stuart Hall refere seguindo neste particular a posição de Derrida (Hall, 1993: 230). Os obstáculos colocados no caminho da construção da identidade foram também sublinhados por Lacan cuja interpretação de Freud fez valorizar o papel do *outro* nesse processo. Para Freud, os processos simbólicos e psíquicos do inconsciente são fundamentais na construção da identidade, o que nega qualquer inatismo na definição identitária e põe em causa o primado da Razão tal como foi postulado por Descartes<sup>18</sup>. Ao acentuar o papel do sistema do inconsciente na formação da identidade do indivíduo, na sua sexualidade e nos seus desejos, o pensamento de Sigmund Freud faz com que o ser racional com uma identidade única e fixa se torne um conceito impossível de sustentar. O inconsciente, pela sua característica dinâmica, traz à formação da identidade uma instabilidade que se traduz conceptualmente na sua abertura, possibilidade da contradição, incompletude e fragmentação (Hall, 2004). Expondo as características do sistema do inconsciente no seu estudo de 1915 precisamente intitulado «O inconsciente», Freud afirma que

---

<sup>18</sup> Para Stuart Hall, a psicanálise constituiu-se como uma das cinco ruturas (ou descentramentos do indivíduo cartesiano) nos discursos do conhecimento moderno que contribuíram para o repensamento da questão da identidade. Os outros descentramentos são o pensamento marxista, os trabalhos de Saussure e de Foucault e o impacto do feminismo (Hall, 2004).

no sistema do inconsciente não há negação, dúvida ou graus de certeza, que os seus processos são intemporais, sujeitos ao princípio do prazer, por isso, com uma ligação muito ténue com a realidade física e centrados na realidade psíquica (Freud, 1915: 186-187). Para esta conceptualização influenciada pela Psicanálise, contribuiu também a leitura que Lacan fez do pensamento de Freud, na qual para a formação da identidade do indivíduo é essencial o *espelho* do *outro*. O ponto de partida para esta interpretação é o modelo lacaniano da teoria do sujeito que assenta na definição de três estádios: o do nascimento, o da territorialização do corpo, ou estádio do espelho, por fim, o do acesso à linguagem e do complexo de Édipo, ou ordem simbólica. Neste modelo, como aliás na teoria de Jacques Lacan em geral, o conceito de falta é central já que o sujeito é quase totalmente definido pela falta nas diversas fases do seu processo de desenvolvimento como podemos perceber pela síntese que a seguir apresentamos. Com o nascimento, dá-se a diferenciação sexual já iniciada no útero materno e que introduz a primeira falta no sujeito, esta de natureza sexual pois impede-o de ser ao mesmo tempo psicologicamente masculino e feminino. Após o nascimento, e como resultado da intervenção cultural, acontece a territorialização do corpo do sujeito pré-edipal, na qual se prepara o corpo para a diferenciação sexual, que corresponde à fase do espelho. O último estádio, em que se definem as diferenças essenciais para a existência cultural e, com a aquisição da linguagem e o complexo de Édipo, se criam as condições para a constituição do inconsciente, da subjetividade e da ordem simbólica (Silverman, 2004: 351). A segunda fase deste modelo é a que mais interessa para a discussão que vimos apresentando sobre a construção da identidade do sujeito. Como vimos, é na fase do espelho que o sujeito territorializa o seu corpo, isto é, reconhece a existência do *outro* que é a imagem do próprio no espelho. Este estádio ocorre entre os 6 e os 18 meses de idade da criança e corresponde ao imaginário, que torna possível a descoberta de correspondências e homologias percebidas através do reflexo do sujeito no espelho. Ao ver esta imagem de si própria refletida, a criança apreende o *outro* como imagem ideal que possui uma coerência que lhe falta. Mas este autorreconhecimento é um falso reconhecimento, pois o sujeito apreende-se como construção ficcional cujas características não partilha, a saber, a concentração e a coordenação. O conhecimento que deriva da contemplação da imagem externa que por isso mesmo não pode ser assimilada é, para Lacan, uma forma autoalienada de definição do sujeito. Isso não impede que este se

defina inteiramente em relação a essa imagem na qual projeta sentimentos ambivalentes: por um lado, adora-a pela sua identidade coerente refletida no espelho, por outro odeia-a por permanecer externa a si próprio. A imagem com que o sujeito se identifica é ideologicamente neutra para Lacan, mas esta fase do espelho é culturalmente induzida na interpretação de Kaja Silverman. Para esta autora, o uso do termo «ideal» a propósito da imagem refletida só tem significado no quadro de um sistema de valores e, na fase do espelho, as normas sociais desempenham um papel importante, pelo que a identidade da criança é culturalmente mediada desde o seu nascimento (Silverman, 2004: 345). Assim, de acordo com este modelo, a unidade identitária seria meramente ilusória e a procura da plenitude assumiria um papel relevante no processo de *identificação*. Nele, o indivíduo procuraria colmatar a falta de totalidade do ser através do olhar do *outro*, através da forma como acha que este o vê. A teorização de Lacan tem a virtude de chamar a atenção para a importância do *outro* na formação da identidade, da mesma forma que acentua o caráter dinâmico desse processo, o que era também já possível perceber na obra de Freud. O *outro* torna-se fundamental no processo identitário no sentido em que o sujeito apenas o é porque é submetido ao campo do *outro* (Lacan, 1998: 188). O sujeito e o *outro* são indissociáveis neste processo e isso faz com que a identidade não possa ser vista como um produto da ação interior do sujeito: o *outro* é o lugar onde se situa o significante de que o sujeito depende (Lacan, 1998: 205). A importância do *outro* e do inconsciente na construção da identidade mostram como este processo é complexo, quer pelas tensões que envolve, quer pela negociação entre o presente e o passado do sujeito, entre a memória do indivíduo e a memória da comunidade de origem.

### 1.2.2. Memória coletiva

Ao abordarmos o processo de construção da identidade não podemos tratar o indivíduo como se de uma mônada isolada se tratasse, que apenas dependesse de si no decorrer desse processo. O ambiente social e cultural em que nasce e se desenvolve, a socialização a que se sujeita e é sujeito, bem como as tradições e os hábitos dessa sociedade, são fatores importantes nessa construção. A sociedade e o indivíduo influenciam-se mutuamente e, por isso, também ao nível da memória – fundamental no processo identitário,

como vimos – aquilo que é individual é social, pois qualquer ato consciente é socialmente mediado (Assmann, 2006: 1-2). No que diz respeito à memória, tanto o seu conteúdo, como os usos que dele fazemos, tudo passa pela vivência social, pelos laços que estabelecemos com os outros no decurso da nossa existência, pelas ações que escolhemos realizar ou pela comunicação, ou seja, nada é exclusivamente ditado e definido pelo indivíduo totalmente autônomo. Somos socialmente condicionados no que fazemos, pensamos e, necessariamente, no que recordamos e esquecemos. Neste sentido, Jan e Aleida Assmann apresentam a memória como comunicativa, conceito que descreve o aspeto social da memória individual, para o qual já Halbwachs havia chamado a atenção (Assmann, 2006: 3). A dinâmica entre o que é interno ao indivíduo e o que lhe é externo, a relação que se estabelece entre aquele e a sociedade é, deste modo, central para a construção das memórias que se desenvolvem dentro de cada um de nós, pois a memória individual forma-se através da comunicação com os outros. Estes constituem grupos, sejam eles famílias, os vizinhos, os grupos profissionais ou as nações, cuja unidade e especificidade se definem através de uma imagem comum do seu passado, conforme Halbwachs sublinhou. No seu processo de socialização, cada indivíduo pertence a vários destes grupos e, por isso, tem várias autoimagens e memórias coletivas (Assmann, 1995: 127). Nesse processo construtivo da memória, o que esquecemos é tão importante como o que recordamos, pois tal permite colocar certas coisas em primeiro plano, deixando outras num plano secundário. Sem esta gradação das memórias não seria possível dar origem aos espaços onde a memória individual pode criar as suas perspetivas, as quais são mediadas emocionalmente (Assmann, 2006: 3). Esta dimensão da memória, em que as emoções contribuem para fixar imagens e cenas, é complementada pela dimensão narrativa em que aos fatores emocionais se adicionam os fatores interpretativos.

Vemos como a memória individual depende das relações que estabelecemos com o exterior, mas também que ao fazê-lo podemos dar o nosso contributo e influenciar a vida coletiva. Se, como afirma Assmann, a socialização nos permite recordar, as memórias ajudam-nos a socializar, pois «a socialização não é apenas um fundamento, mas também uma função da memória» (Assmann, 2006: 4). O desejo de pertencer, de nos integrarmos no coletivo, tem na memória uma âncora fulcral pois recordamos para pertencer, da mesma maneira que o coletivo quer recordar, o que dá origem a essa projeção tanto do

coletivo, como do indivíduo, que é a memória coletiva (Assmann, 2006: 7-8). Esta é social e culturalmente determinada e tem como tarefa a transmissão de uma identidade coletiva, a qual só pode ser cumprida se associarmos ao conceito de memória a relevância do símbolo que permita uma interação que ajude a não esquecer. Os símbolos, simples ou complexos, fazem com que a memória possa recordar aquilo que para o coletivo é primordial, ancorando-se neles de modo mais ou menos dramático. Um lugar de memória, por exemplo, é simbólico e faz com que a recordação do que ali se passou una o coletivo em torno da vontade de não esquecer. Pela sua característica temporal específica, isto é, o facto de ser diacrónica, a memória cultural assume uma relevância que a memória comunicativa não pode ter devido às suas qualidades sincrónicas e quotidianas. Por ser transcendente, a memória cultural, resultado da negociação entre as memórias individuais e a memória da comunidade de origem, não se confina ao dia a dia e ao presente imediato: o seu horizonte não varia com a passagem do tempo dado que possui aquilo a que Assmann chamou «pontos fixos» (Assmann, 1995: 129). Esses pontos são acontecimentos marcantes do passado cuja memória se mantém através de dois tipos de *figuras da memória*: a formação cultural (textos, ritos e monumentos) e a comunicação institucional (recitação, prática e observância). Ao alargar deste modo os horizontes temporais, a memória cultural permite a interação entre a psique, a consciência, a sociedade e a cultura (Assmann, 2006: 9), o que faz com que a recordação se prolongue para lá dos limites impostos pelas condicionantes geracionais e do sincronismo, e possa integrar no mesmo conceito o passado, a influência da sociedade e a importância da cultura objetivada. Esta característica é determinante para que a memória cultural possa concretizar a disseminação da consciência da identidade de um grupo, da sua particularidade e do sentimento de pertença ao contribuir para a preservação do conhecimento que serve de base para a consciência que cada grupo tem da sua unidade e especificidade (Assmann, 1995: 128; Assmann, 2006: 38). A definição identitária que daqui deriva leva à criação de impulsos formativos e normativos que esclarecem a divisão entre os que pertencem ao grupo e os que não pertencem, entre o acesso ou não ao conhecimento que é parte integrante da memória cultural. O acesso e a transmissão de conhecimento estão relacionados com a necessidade de identidade (Assmann, 1995: 130).

Porém, não cabe à memória em si e por si a preservação do passado. Para lá dos pontos fixos que ancoram a memória cultural, do passado apenas

permanece o que cada sociedade em cada época reconstrói no quadro de referências contemporâneo, faça-o de uma forma crítica, por apropriação, preservação ou transformação. Não podemos, por isso, falar de uma memória cultural essencializada que atravessasse toda a História de um povo, por exemplo, mas sim de uma memória assente na reconstrução das relações de cada contexto específico com as figuras imóveis do passado e o conjunto do conhecimento que constituem a memória cultural. Sendo a cultura um palimpsesto, verificando-se que nas sociedades com escrita a memória cultural não coincide integralmente com o conjunto do que é necessário (Assmann, 2006: 24) e que a memória cultural é preservada através de atividades culturais, tornam-se necessários os arquivos que conservem esse núcleo essencial da cultura de um coletivo<sup>19</sup>. Esta memória armazenada, que se assemelha à memória individual no sentido em que é o resultado da acumulação e da necessária rasura das memórias, é de grande importância na construção da identidade coletiva pela sua relação com as formas culturais do inconsciente, como foi realçado por Aleida Assmann (Assmann, 2006: 25), e com os elementos constituintes da tradição que, na conceptualização de Richard Bernstein, inclui aspetos inconscientes de transmissão e transferência através das gerações, contrariando o conceito habitual de tradição que não deixa qualquer espaço para o inconsciente, concebendo-se apenas enquanto trabalho cultural controlado e consciente<sup>20</sup>. Neste caso, Bernstein vai ao encontro de Sigmund Freud, para quem, nomeadamente em «Totem e Tabu», o conceito de tradição não poderia excluir outras dinâmicas não redutíveis ao processo consciente de passagem de memórias, de que são exemplo as tradições religiosas (Freud, 1913). Assim, e seguindo a perspetiva desenvolvida por Gadamer a partir de Heidegger, a tradição deixaria de estar excluída dos processos de construção da identidade e da memória, para passar a constituir-se como um conjunto

---

<sup>19</sup> Na perspetiva de Derrida, o arquivo é como uma forma de memória que constitui o presente e torna possível o futuro através de símbolos, sejam eles linguísticos ou extralinguísticos, discursivos ou não-discursivos, permeados pelas estruturas políticas de poder e dominação (Derrida, 1998).

<sup>20</sup> A este propósito, a abordagem feita por Sigmund Freud em «Leonardo da Vinci e uma recordação da sua infância» sobre a construção da memória coletiva através da escrita histórica assinala a influência das crenças e dos desejos do presente nessa elaboração, contrariando a possibilidade da expressão daquilo a que chama «um verdadeiro retrato do passado» (Freud, 1910).

de realidades presentes essenciais para a compreensão e o conhecimento do coletivo (Assmann, 2006: 26-27).

Para além da tradição conservada através da transmissão geracional, há outros elementos da cultura do coletivo que devem ser preservados, sendo para isso essencial, como vimos antes, arquivar o necessário da memória cultural. Pelas suas características, arquivo e a tradição são elementos estruturantes da memória cultural que inclui o que é antigo, o não-instrumentalizável e o que é subversivo. Por isso, a memória cultural não pode ser equiparada à memória coletiva, mas, pelo facto de recolher em si memórias relacionais e identidades de grupo (Assmann, 2006: 29), torna-se importante para a sua construção. A memória cultural adquire tanto mais relevo nesse processo quanto seja percebida como «topografia lendária», expressão cunhada por Maurice Halbwachs cujo sentido se relaciona com a procura do passado normativo do grupo. Ora, sendo a memória coletiva a exploração de uma identidade partilhada que une um grupo social cujos membros têm motivações e interesses diferentes (Confino, 1997: 1390), a procura desse passado normativo é um elemento importante para a tarefa unificadora que a memória coletiva tem. Apesar dessa vertente unificadora, devemos ter em mente que a memória coletiva não pode excluir a existência de conflitos sobre a sua definição. A impossibilidade de uma memória coletiva homogénea e de aceitação unânime deriva do facto de o passado, ele próprio um *constructo*, gerar múltiplas representações e de serem também diversas e contraditórias as formas como é feita a sua receção. Esta depende de fatores como os padrões culturais, os valores morais dominantes e o próprio presente, o qual está em constante mudança. Ao ser assim condicionada, a construção do passado torna-se mais do que uma abstração inócua, antes serve para motivar emoções e levar as pessoas a agir, ou seja, torna-se um modo de ação sociocultural (Confino, 1997: 1390). Por esse motivo, há representações do passado que prevalecem e permanecem ao longo das gerações, enquanto outras são rejeitadas pela sua inadequação a uma *praxis* que se pretende sustentada na memória. O caso da Rússia é exemplar disso mesmo pela forma como o passado mais ou menos remoto deu origem a representações contraditórias, principalmente se pensarmos na utilização da memória por parte do Estado nas suas versões autoritárias (absolutista ou totalitária) ao procurar impor memórias nacionais oficiais, às quais não obstante se contrapuseram sempre outras memórias coletivas com origem na tradição popular ou construídas

por elites intelectuais opositoras ao poder instituído e às «fantasias russas» que esse poder criou. A tentativa de imposição de memórias coletivas é vã e, no limite, um absurdo pois, por natureza, as memórias são plurais, não se coadunando com a unicidade que preside à invenção de memórias pretensamente expressivas e representativas de todo um povo. Como afirma Alon Confino no seu estudo «Memória Coletiva e História Cultural: problemas de método», a construção do passado é feita através de um processo de apropriação e contestação, pelo que a viabilidade de memórias hegemónicas sem oposição é efémera (Confino, 1997: 1403). Na verdade, a memória nacional é composta pelas diferentes memórias que, não obstante aquilo que as separa, podem levar à construção de denominadores comuns que num nível simbólico ultrapassam as divergências políticas e sociais para criarem uma comunidade imaginada (Confino, 1997: 1400). As representações da nação são, por esse motivo, fatores de unidade, assumindo a memória coletiva uma função conectiva, isto é, em certas circunstâncias, de restaurar a unidade perdida através da recolha das memórias que possibilitam a restauração da completude do corpo nacional dividido. No entanto, as memórias são manipuláveis e, na maioria das vezes, é a visão dos vencedores que é veiculada como a *verdadeira* representação do passado. Estas tentativas de invenção de memórias coletivas hegemónicas e incontestadas são contrariadas pelo próprio processo de construção do passado que assenta no dinamismo das memórias e nas formas como as pessoas delas se apropriam. Daí que possamos falar de comunidades de memória, no sentido em que a memória coletiva contribui para a criação de uma comunidade imaginada cuja unidade assenta na memória, na vontade dos indivíduos em não esquecer para pertencerem ao grupo (Assmann, 2010: 12). Neste quadro, também o exilado pode incluir-se nessa comunidade apesar da separação física do espaço nacional, pois para ele torna-se decisivo recordar para não deixar de pertencer. O exilado vive no mundo com a angústia de ter uma casa para a qual não pode, mas deseja regressar, o que faz com que, na realidade, não tenha uma casa (Assmann, 2006: 18-19). Este conflito, que contribui para a condição traumática vivida pelo exilado, faz com que a memória se torne um meio essencial de ligação com a pátria perdida e de reunificação com a comunidade assim dividida, mas que também seja a memória a negar-lhe uma casa ao não permitir que aceite a sua nova condição e se integre por completo na realidade da terra de exílio.

Ao ser forçado a separar-se da pátria, o exilado tem na memória (e nas memórias) um dos alicerces para a sua fé no regresso à comunidade que imaginou e para a qual também contribuiu a impressão deixada no inconsciente pela memória coletiva transmitida através das gerações. O exilado faz uma memória para nada esquecer do passado na nova situação a fim de continuar a fazer parte da comunidade, neste caso uma memória de natureza extraterritorial que consiste em recordar um passado, um lugar, uma cultura que já não corresponde ao presente vivido na terra de exílio. Essa memória marcada pela dor corresponde a um tipo de memória contrafactual conceptualizada por Jan Assmann e que é de grande relevância para o estudo da condição do exilado. Nas suas palavras, a memória contrafactual «assegura que as pessoas vivem neste mundo sem nele se sentirem em casa, uma memória que longe de nos fazer sentir em casa, nos nega uma casa» (Assmann, 2006: 54). Trata-se de uma memória particularmente sujeita à possibilidade de esquecimento devido à deslocação do exilado para uma terra estranha em que as condições de existência são diferentes das que tinha na pátria e, por isso, facilitadoras da subversão e da rasura dessa memória. Daí que seja importante o recurso a todas as técnicas que a preservem a fim de fazer com que o exilado não esqueça e possa, dessa maneira, continuar a manter a ligação às origens e evitar a sua assimilação na terra de acolhimento. Como assinala Jan Assmann, para assegurar que essa memória não desaparece, deve ser transmutada em formas simbólicas da memória cultural, isto é, em tradição (Assmann, 2006: 17). Esta memória extraterritorial, como uma linha que garante a permanência dos elos com a pátria de que o exilado foi afastado, favorece a concretização do ideal de restauração da unidade perdida pois, sendo o exilado uma parte desse corpo imaginário e imaginado que é a pátria, o seu regresso, ato cuja realização é necessária para a reconstituição do todo, só pode concretizar-se na condição de não se obliterarem os vínculos mnemónicos com as origens. Memória gerada numa fase de mudança traumática na vida do indivíduo, acolhe em si o que pertence tanto ao princípio da realidade, como ao reino da fantasia que, na perspetiva freudiana, é uma reserva daquele, já que as fantasias nascem como «construções auxiliares»<sup>21</sup> face à insatisfação que o indivíduo extrai da realidade, como Freud definiu em «Os caminhos para a formação de

---

<sup>21</sup> Expressão cunhada por Theodor Fontane, citada por Freud na conferência intitulada «Os caminhos para a formação de sintomas» (1916-1917).

sintomas» (Freud, 1916-17: 372). É desta realidade construída, imaginada que o exilado sente a falta e à qual deseja regressar mesmo que seja apenas para morrer.

Como vimos, o exílio é uma condição geradora de conflitos internos e exteriores ao sujeito, resultado do desenraizamento forçado e da crise emocional e de valores que acompanham a vivência do exilado. Ao ser obrigado a abandonar a terra ancestral e viver num outro país, o sujeito tende a reforçar a sua ligação com as origens, a afirmar a sua identidade construída com base na memória cultural, isto é, da negociação entre a memória individual e a memória coletiva da comunidade a que pertence. No quadro de exílio, a memória cultural assume uma relevância ainda maior do que noutras circunstâncias, pois o exilado tem um desejo intenso de pertencer, de não esquecer a fim de manter os laços com a pátria e, no limite, poder restaurar a unidade perdida através do ansiado regresso ao solo natal. Esta pátria a que o exilado quer retornar não é, necessariamente, a subjetivamente *real*, mas uma pátria que, no tempo e no lugar onde o exílio é vivido, adquire uma configuração idealizada que tem uma função compensatória do trauma causado ao sujeito pela impossibilidade de viver onde estão as suas raízes.

## **2. A alteridade russa**

A representação de um país e a identidade do seu povo é uma construção mediada por vários fatores de ordem individual e social. Esse processo desenvolve-se na relação com o *outro*, no diálogo com o não-mesmo. Conforme nos diz Levinas, o *tu* é a primeira pessoa, pelo que representação e identidade só podem ser entendidas como resultado do encontro com o *outro* do qual resultará uma verdade construída (cf. Siclari, 2007: 138). Esta relação dialógica e dialética com o *outro* é dinâmica, pressupõe a troca e o conflito, a atração e a repulsa, e contribui para a construção da identidade, bem como para a afirmação da alteridade, isto é, da noção de ser um *eu* ou um *nós* diferente. No caso da cultura russa, a relação com o *outro* tem assentado, segundo Françoise Lesourd, na troca e na recusa (Lesourd, 2007: 7), conclusão que se adequa acima de tudo à forma como a Rússia se relacionou (tem relacionado) com a cultura ocidental. A construção dessa alteridade emanou

dos condicionalismos históricos que acompanharam o nascimento e a consolidação do Estado russo e que levaram vários setores da sociedade, particularmente da elite cultural, a erigir a singularidade da Rússia, do seu povo e da sua cultura como marca da diferença, mais, da sua superioridade em relação ao Ocidente. O que pode ser considerado como um misto de insegurança, inveja e ressentimento face à Europa, faz parte da consciência nacional russa e é transversal no tempo histórico quase desde o nascimento do Estado russo até aos nossos dias, passando pela experiência soviética.

## 2.1. A construção da alteridade

A ideia de que a Rússia é detentora de uma cultura exclusiva, superior e radicalmente oposta à ocidental da qual se deve proteger por todos os meios e, no limite, assumir a responsabilidade da missão histórica de guardar a Fé cristã e a espiritualidade perante o avanço do materialismo, tem as suas origens desde logo na opção pela ligação à Igreja de Bizâncio, a que se juntam, por um lado, o conturbado Período do Apanágio<sup>22</sup>, e por outro lado, a queda do Estado de Kiev e o domínio mongol (1240-1380) (Riasanovsky, 2005: 62-70). O isolamento da Rússia face ao Ocidente (e ao Renascimento) foi ainda reforçado quando, após o Concílio de Florença de 1439 no qual o clero grego chegou a acordo com Roma e reconheceu a supremacia do Papa, os bispos russos reunidos em concílio (1443) condenaram essa decisão e puseram fim à dependência administrativa da Igreja russa em relação a Bizâncio. Dez anos mais tarde, a capital do Império Romano do Oriente cairia nas mãos dos Turcos, o que enfraqueceu ainda mais os laços com Bizâncio e aprofundou o fechamento da Rússia sobre si própria o qual se traduziu num período de xenofobia. Estas condições propiciaram a construção de uma identidade

---

<sup>22</sup> Período subsequente à queda do Estado de Kiev, conquistado pelos Mongóis em 1240, caracterizado pela proliferação dos feudos senhoriais e consequente atomização do poder político, pela prevalência do direito privado sobre o direito público, entre outras mudanças ao nível político, social, demográfico e étnico do espaço russo, que levam Riasanovsky a concluir o seguinte: «A divisão da Rússia, no período do apanágio combinou-se com mudanças demográficas, um reagrupamento político, social e económico, e mesmo a emergência de novos povos. Estes processos começaram muito antes da queda final de Kiev, em geral desenvolvendo-se gradualmente. Mas o seu impacto total na história russa pode bem ser considerado revolucionário» (Riasanovsky, 2005: 62).

baseada na sua superioridade espiritual em relação ao Ocidente, numa ideia messiânica da Terra de Rus, levando ao que Lesourd define como uma identidade problemática, dividida entre a consciência irreduzível de si e a tensão em relação ao universal (Lesourd, 2007: 7-8). Foi nessa época, mais concretamente em 1510, face à queda de Bizâncio e ao materialismo que dominava a cultura ocidental, que Filofei, abade de Pskov, em carta dirigida ao Czar Basílio III, afirmou Moscovo como a Terceira Roma e a Rússia como salvadora do Mundo. A Santa Rússia, como começa a ser referida em alguns documentos do século XVI, é a força espiritual que pode redimir a Humanidade, pois nem Bizâncio, nem a *perversa* Igreja de Roma podiam desempenhar esse papel (Riasanovsky, 2005: 182; Figes, 2002: 300).

Esta conceção messiânica da Rússia intensifica-se com o seu isolamento e será ciclicamente reforçada em especial nos períodos de desconfiança ou conflito com o Ocidente, como sucedeu entre 1689-1694, sob o governo de Natália, mãe do *reformista* Pedro I (1682-1725), período de florescimento da religiosidade moscovita, do ritualismo e da suspeição em relação a tudo o que fosse estrangeiro<sup>23</sup>. A perceção estrangeira da Rússia e a desconfiança dos russos em relação ao exterior fizeram com que se estabelecesse o que Riasanovsky chama «cultura paroquial» (Riasanovsky, 2005: 182), virada sobre si, negando qualquer valor ao que vinha de fora, rejeitando qualquer forma de diálogo com o *outro*, neste caso específico identificado com o Ocidente considerado corrupto e decadente. Esta reação trata-se, em parte, do resultado de uma diferença profunda na maneira de encarar e praticar a Fé, mas também de um ressentimento por aquilo que era percebido como falta de consideração do Ocidente pela Rússia (Figes, 2002: 416). O Ocidente nunca teria sequer tentado perceber a Rússia, a sua diferença e especificidade, olhando sempre para ela com arrogância e sobrançeria. Daí que as reformas ocidentalizantes de Pedro I, por muito superficiais que tenham sido<sup>24</sup>, se aparentemente satisfizeram e deslumbraram uma elite que desejava aproximar-se do que considerava o *progresso europeu*, também tenham motivado forte oposição noutros setores

---

<sup>23</sup> O sentimento antiestrangeiro durante os anos de regência de Natália atingiu níveis de quase *paranoia*, chegando mesmo a ser proibido treinar as tropas russas à maneira ocidental (cf. Riasanovsky, 2005: 200).

<sup>24</sup> De acordo com o testemunho epistolográfico do escritor e historiador Nikolai Karamzin no final de setecentos, a europeização tentada por Pedro I não terá tido um elevado grau de penetração na realidade russa (cf. Figes, 2002: 62-63, 130 e 134).

da *intelligentsia* para quem o Ocidente correspondia à negação dos princípios verdadeiramente russos. Para além das revoltas de 1705 e 1707 contra as referidas reformas e a tentativa de fazer uma certa aprendizagem do que era ocidental que caracterizou o século XVIII russo<sup>25</sup>, a própria literatura serviu como veículo das ideias antirreformistas como as sátiras da época demonstram, em especial as de Kniazhnin e Kheraskov onde se afirmavam as antíteses artifício estrangeiro / verdade russa e razão europeia / alma russa que viriam a ser as bases da narrativa nacional no século seguinte, e a ideia de que a verdadeira Rússia não estaria na ocidentalizada S. Petersburgo e respetiva elite, mas no campo e na simplicidade do seu povo (Figes, 2002: 58).

Os anos de Oitocentos foram, sem qualquer margem para dúvida, excecionais no que à produção cultural russa diz respeito. Seja na música, na literatura, nas artes visuais ou na filosofia, a Rússia, pode afirmar-se, teve um século dourado em que se destacaram personalidades como os Cinco Magníficos da música (a *kuchka* composta por Balakirev, Cui, Mussorsky, Borodin e Rimsky-Korsakov), além de outros compositores de renome como Glinka ou Tchaikovsky; Pushkin, Gogol, Tolstói, Turgueniev, Dostoievsky, Tchekov e tantos outros na literatura, Kireevsky, Khomiakov, Fonvizin, Radishev, Chadaev e Herzen, na filosofia, os estilos neobizantino e neorrusso na arquitetura, Ivan Kramskoy e a escola realista dos «Itinerantes», Basil Vereshchiagin, o pintor da guerra, entre muitas outras figuras de relevo da cultura russa de Oitocentos. Foi um século de grande afirmação da qualidade e singularidade da cultura russa, nem sempre contra o Ocidente mas, em certos casos, sublinhando as diferenças irredutíveis que separavam ambos os sistemas culturais e realçando a superioridade do espírito russo sobre o materialismo e a vacuidade do mundo ocidental, como o fez Fonvizin no final da centúria:

Se algum dos meus jovens compatriotas com bom senso viesse indignado com os abusos e confusões prevalecentes na Rússia e no seu coração começasse a sentir-se afastado dela, então não haveria melhor método de o converter ao amor que deveria sentir pela sua pátria do que enviá-lo para França o mais depressa possível. (*apud* Figes: 2002: 65)

---

<sup>25</sup> Referimo-nos à revolta do verão de 1705 na cidade de Astracã dirigida contra as elites sociais e políticas e a influência estrangeira, e à revolta de 1707 liderada por Conrad Bulavin, um comandante dos cossacos do Don influenciado pelo movimento dos Velhos Crentes, iniciada nesta região mas que se estendeu por uma considerável área do sul da Rússia (Riasanovsky, 2005: 206).

A vontade de vincar de forma evidente aquilo que separava a Rússia do *outro* materializou-se na arquitetura com os estilos neobizantino e neorrusso, o primeiro cunhado pelo czar Nicolau I (1825-1855) após a derrota dos Dezembristas<sup>26</sup> precisamente com o objetivo de russificar em resposta ao agravamento dos sentimentos de atração e repulsa pelo que era estrangeiro provocados pelo chamado «mal francês» e pela expansão napoleónica (Viellard, 2007: 110), o segundo criado por Viktor Gartman inspirado pelo mundo cultural de Moscovo, considerado autenticamente russo em contraste com S. Petersburgo (Figes, 2002: 171). Também da literatura se levantaram vozes, como as de Dostoiévsky ou Gogol que, na linha de Fonvizin, enalteciam a cultura russa face à corrupção, à decadência, à falsidade e ao materialismo da Europa. Porém, foi ao nível do pensamento filosófico e político que a defesa da alteridade russa teve mais expressão, desde logo no movimento «Amantes do Saber» (1823) dinamizado por Dimitri Venevitinov e pelo príncipe Vladimir Odoevsky, e na obra de Chadaev. Os primeiros, sob a influência de Schelling e da sua conceptualização do *espírito nacional* e da *alma*, realçaram o futuro grandioso da Rússia em contraste com a decadência do Ocidente, nomeadamente em artigos publicados na revista *Mnemosyne*, cujo título revela bem a vontade deste movimento de recuperar a memória da Rússia *verdadeira* depois de um século XVIII em que as influências ocidentais ganharam algum apoio junto de parte das elites culturais e políticas russas<sup>27</sup>. Já Chadaev, partindo de um certo pessimismo que o levou mesmo a negar o valor da Rússia na História do mundo, um país fatalmente atrasado em relação ao Ocidente cujos feitos nunca conseguiria acompanhar, acabou por também afirmar positivamente o destino reservado para a sua pátria e a sua importância decisiva na construção

---

<sup>26</sup> Os Dezembristas foram o primeiro grupo revolucionário russo nascido em reação ao reinado de Alexandre I (1801-1825), cujo nome deriva da revolta fracassada de 26 de dezembro de 1825 em S. Petersburgo. Era um grupo heterogéneo do ponto de vista social, mas com grande representação de oficiais do exército, muitos de origem aristocrática e pertencentes a regimentos de elite. Politicamente, eram liberais na tradição do Iluminismo e da Revolução Francesa de 1789 que pretendiam fazer da Rússia um Estado constitucional onde fossem garantidas as liberdades essenciais e abolir a servidão. De entre os seus membros destacaram-se Nikita Muraviev, o coronel Pavel Pestel e o poeta Conrad Ryleev (Riasanovsky, 2005: 298-300).

<sup>27</sup> Recorde-se que o reinado do czar Pedro III (1762) foi ostensivamente antirrusso e pró-prussiano. Pedro, duque de Holstein-Gottorp, fora nomeado herdeiro da czarina Isabel e, apesar de ter vivido na Rússia desde os catorze anos, nunca se adaptou ao país que haveria de governar por alguns meses (Riasanovsky 2005: 230).

de uma cultura comum da Cristandade<sup>28</sup>. Em paralelo ao pessimismo cultural expresso por Chadaev e que ecoava nos espíritos de muitos membros da *intelligentia* russa nasceram outras respostas à crise de consciência nacional. Pela importância que assumiram, podendo ainda hoje encontrar-se renovações dessas linhas de pensamento na sociedade e na cultura russas, destacaram-se dois movimentos: o eslavófilo e o eurasianista.

O primeiro nasceu ainda na primeira metade do século XIX, na década de 30, e viria a constituir a mais importante corrente de pensamento antiocidental na cultura russa de Oitocentos. Os principais responsáveis pelo Eslavofilismo russo foram Ivan Kireevsky, Konstantin Aksakov e Aleksei Khomiakov. As diferentes abordagens que cada um destes pensadores fez da história e da cultura russas não invalidam a existência de pontos comuns essenciais que permitem englobá-los no mesmo movimento filosófico-político. Aliás, se analisarmos com profundidade, todos radicam o seu pensamento na idealização do passado da Rússia, na crítica do racionalismo ocidental e do discurso intelectual moderno. As seguintes palavras de Kireevsky são elucidativas da percepção que os eslavófilos tinham quanto à perniciosidade do racionalismo para a *comunidade* russa: «Apesar de respeitar os benefícios individuais do racionalismo, creio que, no todo, a sua dolorosa inadequação mostra que não passa de um princípio parcial, enganador, corruptor e traiçoeiro» (Kireevsky *apud* Rojansky, 2005: 1). O triunfo da Razão que o Iluminismo trouxera à Europa ocidental contrariava a visão mais intuitiva da fé cristã, mas também entrava em colisão com a antropologia ortodoxa expressa nos escritos de Fonvizin e Radishev no que à bondade inata do Homem natural rousseano diz respeito. Para aquele pensador, o Homem nascia já com as condições que o levarão a tender para o mal desde a infância. Em oposição a Rousseau, Fonvizin defendia que apenas a integração no todo ético e religioso de uma sociedade justa permitiria à criança adquirir um *eu* (Børtnes, 2007: 59-60). Esta perspectiva ia ao encontro da ideia de valorização da comunidade como característica da Ortodoxia, o que não poderia suceder no quadro da Igreja Católica Romana ou das igrejas protestantes, nas quais o individualismo dominava em conjunto com o racionalismo abrindo caminho às mudanças e à desagregação. O conceito de *mir* (comuna)

---

<sup>28</sup> Petr Chadaev, pensador russo que viveu entre 1794 e 1856, autor de *Primeira Carta Filosófica* (1836) onde expôs a sua perspectiva sobre a Rússia após o fracasso das tentativas de modernização. Sobre a evolução do pensamento de Chadaev, cf. Riasanovsky, 2005: 335 e Figes, 2002: 131-133.

adquire neste caso grande relevo por se referir a uma comunidade de onde estaria ausente o individualismo ocidental, sendo a Rússia para os eslavófilos uma grande *mir*, comunidade nacional de fé, terra e tradição (Rojansky, 2005: 3). Essa comunidade garantiria a sua unidade pela congregação de todos através de laços morais e pelo direcionamento do esforço do seu povo para o bem comum sem que a liberdade fosse coartada. No entanto, essa liberdade em nada se poderia comparar à liberdade individualista, pois seria utilizada de modo a garantir a estabilidade da comunidade. Khomiakov conceptualizou a mesma ideia de *mir* naquilo a que chamou *sobornost*, isto é, uma comunidade em que a unidade e a pluralidade se conjugam de forma única. Ancorando este conceito na raiz etimológica da palavra *sobor* («assembleia»), Khomiakov rejeitava porém que essa assembleia tivesse realidade física, espacial, para realçar o seu caráter espiritual: uma assembleia informal e orgânica a que não era aplicável qualquer tipo de organização contratual submetida às leis da razão e da lógica (Filler, 2007: 86). Este conceito de comunidade transcendente servia ao Eslavofilismo como demonstração de que a liberdade tal como era pensada e praticada no Ocidente não se aplicava à Rússia, lugar onde aquela só fazia sentido no seio da comunidade e respeitando a vontade da comunidade (Rojansky, 2005: 3). Por outro lado, a representação da Rússia como uma imensa comunidade unida pela tríade fé, terra e tradição confirmava que a Ortodoxia, pela sua coesão e permanência ao longo dos séculos, era superior ao catolicismo romano onde as divisões internas eram frequentes.

Ao vincar o caráter eslavo e ortodoxo (logo, não ocidental e católico romano) da cultura russa, Kireevsky, Aksakov e Khomiakov enalteciam a especificidade histórica e cultural da Rússia que lhe concedia a condição de superioridade que advinha da verdade da Ortodoxia e da conceção russa de liberdade. A afirmação da «alteridade fundamental» (Rojansky, 2005: 4) do povo russo pelos pensadores eslavófilos, em muito subsidiária de Schelling, de Hegel e do Romantismo alemão em geral, o que não deixa de ser uma contradição no que respeita ao desprezo pelo Ocidente, integra-se num movimento de exaltação nacionalista e, em si, não terá nada de excepcional na Europa e no período em que ocorreu. A idealização do povo (*narod*) desenvolvida por Aksakov, o folclorismo de Kireevsky e o conceito fundamental de missão nacional que os eslavófilos aplicavam à sua pátria ecoam os romantismos de outros países e o pensamento dos pensadores alemães da época, em especial o de Schelling (Rojansky, 2005: 5). Porém, no caso russo em geral e dos eslavófilos em

particular, esse movimento reflete mais uma reação à europeização tentada por Pedro I e Catarina, a Grande no século XVIII, de que a cidade de S. Peterburgo foi a concretização em pedra. A imposição de um racionalismo considerado estranho à Alma russa, *verdadeira* e orgânica, seria a vitória do *outro* e, como tal, era importante que a *intelligentsia*, em nome do que consideravam como a real identidade russa, se opusesse a essa europeização considerada por Khomiakov um «acaso histórico» (Khomiakov *apud* Filler, 2007: 78).

De certo modo herdeiro desta linha de pensamento quer na sua vertente antiocidental, quer na defesa de uma espiritualidade de raiz russa, Andrei Tarkovsky refletiu de forma crítica sobre a perspectiva eslavófila. Exemplo dessa reflexão é a entrada de 23 de agosto de 1981 nos diários, onde contesta como racista qualquer ideia de destino eslavo de que esteja ausente Deus (Tarkovsky, 1994: 291). A posição ali defendida reforça o sentido antimaterialista da visão do mundo de Tarkovsky, bem como a sua oposição à política soviética que, apesar de enaltecer o caráter eslavo da cultura russa, destituía-a da sua essência, o cristianismo ortodoxo, em nome do materialismo ateu. Andrei Tarkovsky, não podendo ser considerado um eslavófilo, está muito próximo desta corrente tradicionalista, à semelhança de outros homens e mulheres de outros tempos ligados às artes e à cultura em geral, como veremos no capítulo seguinte.

Uma outra resposta de defesa da alteridade russa surgida também no século XIX foi, como dissemos acima, o movimento eurasiologista. O Eurasianismo foi fundado nos anos 20 por um grupo de intelectuais exilados entre os quais se destacaram o príncipe Nikolai Trubetskoi, Piotr Savitski, Piotr Suvchinsky e Gueorgui Florovsky, e marca uma viragem importante na representação da Rússia pela sua *intelligentsia* (Figes, 2002: 420). Se mesmo os eslavófilos afirmavam a pátria como eslava e ortodoxa, mas ainda assim europeia, os eurasiologistas definem o espaço cultural e antropológico da Rússia como fino-ugriano e turco (Turânico) além de eslavo, procurando reduzir o mais possível o grau de influência da Europa na identidade russa. Esta vontade baseou-se, como sublinhou Frederick Matern, na grande novidade que o Eurasianismo trouxe para o debate sobre a ideia de Rússia: uma *viragem geopolítica*, fruto das influências de Haushofer e Halford Mackinder, que contrariava as tendências dominantes na *intelligentsia* que, por mais antiocidentais, nunca haviam recusado a dominante europeia da cultura russa (Matern, 2007: 1). Esta viragem, para a qual também contribui de forma significativa a própria ambiguidade geográfica

da Rússia, foi apresentada num período de grande turbulência política não apenas na pátria de Trubetskoi, mas em toda a Europa, como foram os anos 20 e 30 do século passado, e afirmou a singularidade da Rússia através do enaltecimento das origens asiáticas, isto é, orientais da cultura russa, de forma a sublinhar sem deixar qualquer margem para dúvida o que a distinguiu da Europa ocidental de que aquela cultura em nada teria beneficiado. Pelo contrário, estes exilados consideravam que a Europa havia traído a Rússia no período entre 1917 e 1921, quando a Revolução dos soviets ainda poderia ter sido travada caso as potências ocidentais se tivessem envolvido de forma mais efetiva no apoio aos russos *brancos*. Historicamente livre da influência clássica, nunca tendo sido integrada nas fronteiras do Império Romano, mas ainda assim inserida no quadro da Cristandade, a Rússia seria o resultado da mistura original de elementos europeus e asiáticos: «O povo russo e os povos das nações do 'mundo russo' não são europeus, nem asiáticos... não nos envergonhamos de admitir que somos *Eurasianos*» (Trubetskoi *et al.*, *Êxodo para Leste*, *apud* Matern, 2007: 2)<sup>29</sup>. Palavras escritas no início dos anos 20, por isso numa época em que o império dos czares dera lugar ao novo estado soviético no qual os povos que compunham a Rússia haviam adquirido, pelo menos nominalmente, o direito à igualdade e à autonomia. Ao equalizar todos os povos do antigo império dominado pelos chamados grão-russos, Trubetskoi e os eurasianistas secundarizavam as diferenças que os separavam, colocavam os russos ao mesmo nível de todos os outros e rasuravam o estranhamento que existia entre os russos e os povos asiáticos. Com a redução (ou elevação) de todos à condição de *Eurasianos*, o *outro* que durante séculos fora o oriental, passava a ser o *mesmo*, refletindo uma ideia que parece ser subjacente à cultura russa, conforme questiona Léonid Heller: «Poderá ser que na cultura russa, ou melhor, no interior de uma corrente da cultura russa, se veja o Outro como uma estranheza [*étrangeté*] destinada a tornar-se a 'igualdade' [*mêmeté*]?» (Heller, 2007: 107). Preocupado com as tendências separatistas que a revolução soviética podia gerar no espaço do antigo império, Trubetskoi encontrou no conceito de Eurásia, enquanto território com características físico-geográficas próprias, a solução para a ambivalência geográfica e cultural da Rússia, detentora de um vasto território europeu e, ao mesmo tempo, herdeira

---

<sup>29</sup> O manifesto fundador do Eurasianismo foi *Êxodo para Leste*, uma coletânea de dez ensaios publicada em Sófia, no ano de 1921.

de um Império que se estendera por territórios asiáticos. Este autêntico continente era o espaço onde se estabelecera o Estado russo, coincidência que não seria obra do acaso, pois as condições geográficas haviam favorecido, quase tornado necessária, a constituição de uma unidade política naquela imensa região. O determinismo geográfico subjacente a esta teoria justifica que, para Trubetskoi, Savitsky (um geógrafo) e os outros eurasianistas, a Rússia tivesse o que intitulavam uma «missão geoeconómica» que consistia na concretização da unidade política, cultural e económica do território do Estado (Bassin, 2003: 261). A Rússia, nascida da inevitabilidade histórica e da unidade derivada da Natureza, adquiria deste modo uma transcendência associada às próprias condições naturais que justificava a sua alteridade.

A singularidade russa que o pensamento de Trubetskoi enaltece faria com que a Eurásia (entidade idealmente substituta do império após a revolução soviética) tivesse um papel a desempenhar na história mundial no novo quadro saído da I Guerra Mundial. Nem europeia, nem asiática, a Rússia encontrava-se numa posição difícil face às potências da Europa que viam o antigo império como uma possível e desejável colónia. Uma vez mais, encontramos entre os pensadores russos a ideia de que a Europa subalternizava a Rússia colocando-a, neste caso, ao nível dos territórios africanos e outros submetidos ao domínio colonial (Bassin, 2003: 261). Por esse motivo, a oposição Rússia-Europa foi considerada por Trubetskoi o resultado de uma contradição mais vasta que colocava a Europa face à restante Humanidade. Nesta situação, a missão histórica da Rússia seria liderar a libertação dos povos subjugados à «opressão romano-germânica», garantindo para os seus próprios povos e para todos os outros a autodeterminação e independência que as potências europeias lhes negavam já ou visavam negar no futuro. De novo, tal como sucedera com o Eslavofillismo, a perspectiva eurasianista quanto à identidade russa radicava numa certa ambivalência derivada do recurso a conceitos e categorias que têm a sua origem no Ocidente, como os de autodeterminação dos povos ou o direito das nacionalidades, nascidos no pós-guerra. Não sendo necessariamente uma contradição, mostra como os mais relevantes movimentos que se empenharam em afirmar a singularidade russa face à Europa não conseguiram evitar um diálogo com o *outro* do qual também, apesar de tudo, beneficiaram em termos filosóficos e ideológicos.

A Rússia, geográfica e culturalmente ambígua, espelha na construção da sua alteridade essas ambivalências. O *ethos* nacional russo nunca deixou de

se afirmar tendo a Europa ocidental como referência negativa ou positiva, quer se sublinhe a vertente cultural eslava, quer a vertente cultural oriental. Oscilando entre um complexo de inferioridade e a ideia de superioridade moral da alma russa, a *intelligentsia* russa viveu um processo natural de relação com o *outro* que pressupõe a atração e a repulsa (Figes, 2002: 66). Eslavofillismo e Eurasianismo correspondem a duas representações da Rússia que mais radicalmente contrariam as tendências ocidentalizantes que ciclicamente surgem entre os intelectuais russos. Desde o príncipe Andrei Kurbsky, pioneiro na visão positiva do Ocidente e do pensamento secular ainda no século XVI (Børtnes, 2007: 46), que o fascínio com as realizações civilizacionais da Europa e o desejo de ver a Rússia avançar no quadro de um progresso material semelhante ao ocidental estiveram presentes no pensamento e na ação de escritores e artistas, mas também, claro, nos governos de Pedro I e Catarina, a Grande. Aos desígnios ocidentalizantes de uns, opunham-se os que temiam ver a *verdadeira* identidade russa ser subjugada ao materialismo, à corrupção e à decadência de uma Europa percebida como o oposto da Rússia. Contudo, a síntese entre as duas identidades, isto é, a russa e a ocidental, foi tentada por aqueles que admitiam ser impossível suprimir uma delas, já que só a aproximação ao Ocidente conjugada com a defesa da cultura nativa faria com que a Rússia se tornasse um país moderno. Foi o caso do movimento populista dos anos 70 do século XIX, um «credo nacional» durante essa década, na opinião de Orlando Figes ou, na década anterior, o movimento do «Solo Natal», menos divulgado e influente na sociedade, mas onde encontramos a figura tutelar do escritor Fiódor Dostoievsky, ele próprio um exemplo da ambivalência da *intelligentsia* russa (Figes, 2002: 225).

Com a possível exceção do período dos déspotas esclarecidos, a identidade russa foi sempre ancorada na ideia de singularidade da cultura face à Europa, na representação idealizada dos camponeses, na sublimação do progresso ocidental através da valorização da espiritualidade e do caráter messiânico da Rússia e do seu povo, à qual estava subjacente uma relação com o Ocidente que incluía necessariamente o conflito ao lado do desejo de aproximação. Nas palavras de Alexander Blok, poeta e defensor da síntese entre o Ocidente e a Rússia revolucionária, escritas em 1918 no seu poema «Os Citas», a Rússia era enigmática, talvez de difícil compreensão para os europeus. Porém, o seu olhar mesclava o amor e o ódio pelo *outro* ocidental, de novo inimigo nas circunstâncias do pós-guerra, desejável aliado no futuro

para juntos levarem a cabo o renascimento espiritual do Ocidente sob a influência do «amor que arde como fogo» que a Rússia não perdera, e que os ocidentais haviam «esquecido»: «Essa Esfinge é a Rússia. Exultando, sofrendo/ E suando sangue, ela não consegue saciar/ Os seus olhos que olham e olham e olham/ Para vós com amor e ódio empedernido» (*apud* Figes, 2002: 419). A Rússia é mais do que o que se pode ver, mais complexa do que os ocidentais podem pensar, ao mesmo tempo repelindo e desejando a Europa, mas sempre representada como a última guardiã da espiritualidade que podia salvar a Humanidade.

## 2.2. A Rússia escondida

Na construção da consciência nacional russa foram fundamentais as antíteses que opunham por um lado a cidade europeia ao campo russo e, por outro, o estrangeiro ao nativo, sendo que aquele era essencialmente identificado com a Europa ocidental e a sua cultura, o que levou Orlando Figes a afirmar que a definição da Rússia se fez contra o Ocidente (Figes, 2002: 66). A identidade russa está ancorada na ideia de uma alteridade que se começou a estruturar com a autoconsagração da Rússia como Terceira Roma, que levou a que por vezes se fechasse sobre si própria na diferença, num processo de estranhamento e alteridade em que a ideia de um império universal refletiu o «sonho da redução ao mesmo» que parece subjacente ao *ethos* nacional (Lesourd, 2007: 8).

Esta Rússia espiritual unida pela Ortodoxia na *sobornost* de Khomiakov, inicialmente pensada como desterritorializada, logo transcendente, mas agora tornada imanente pela sua identificação com um país e um povo específicos (Filler, 2007: 87), era a Rússia pura que se opunha ao Ocidente pecador, urbano e industrializado, a união sagrada de almas cristãs a que se referia o escritor oitocentista Nikolai Gogol no final da primeira parte de *Almas Mortas*, a última esperança para a salvação do mundo:

Para onde, então, corres, Ó minha Rússia? Para onde? Responde-me! Mas nenhuma resposta me chega – apenas o estranho som das tuas coalheiras. Rasgada em mil pedaços, o ar ruge através de ti, pois estás a ultrapassar todo o mundo, e um dia forçarás todas as nações, todos os impérios a afastarem-se para te ceder a passagem! (Gogol, 2001: 237)

Como vimos anteriormente, esta representação da Rússia derivava de uma conceção romântica da história e do povo dos campos, para a qual os eslavófilos, em especial Akhsakov, e os populistas deram um grande contributo. O camponês russo aparecia como simples, humilde e puro face ao materialismo e à descrença dos povos do Ocidente, verdadeiro defensor da Cristandade, porque não havia sido corrompido pelo individualismo egoísta<sup>30</sup>. À Rússia, e aos seus camponeses em especial, era atribuída uma essência espiritual, mesmo mística, que nenhuma tentativa de modernização poderia destruir. Os russos estavam protegidos por aquilo que o compositor Glinka definiu como um «círculo mágico» (*apud* Viellard, 2007: 123), o que elevava a identidade russa a um outro plano, carregado de simbolismo, de difícil compreensão para os que a tentavam compreender a partir do exterior. Como escreveu Gogol, em 1846, numa carta dirigida ao poeta Nikolai Yazykov, onde sublinhava a importância de terminar o segundo volume de *Almas Mortas*: «nós, russos, temos muito que nem lhes [europeus] passa pela cabeça» (*apud* Figes, 2002: 315), afirmação que nos faz lembrar a de Gortchakov no filme *Nostalgia* quando, em resposta a Eugenia, diz que os ocidentais não percebem nada da Rússia. Era uma Rússia esotérica, radicada no Cristianismo de que Cirilo e Metódio foram os apóstolos, fundadores da *sobornost* segundo Khomiakov, uma comunidade nascida da Graça Divina e, por isso, com uma missão salvadora realmente católica<sup>31</sup>. A utilização pelos eslavófilos dos apóstolos como meio de reforço

---

<sup>30</sup> A este propósito, e apenas a título exemplificativo da representação do camponês na literatura russa do século XIX, veja-se a obra de Dostoievsky, *Os Irmãos Karamazov*, em particular as «conversas e exortações do padre Zossima», incluídas no Livro VI: «A salvação da Rússia vem do povo. (...) O povo defrontará o ateu e derrotá-lo-á e a Rússia será uma e ortodoxa. Tomem conta do camponês e guardem o seu coração. Continuem a educá-lo gentilmente. É esse o vosso dever enquanto monges, pois o camponês tem Deus no seu coração. (...) Mas Deus salvará a Rússia como salvou muitas vezes. A salvação virá do povo, da sua fé e da sua humildade» (Dostoievsky, 2000: 293-294). A humildade e a fé do camponês, devidamente educado pelos monges a fim de escapar à tentação do pecado, seriam a garantia da unidade da Rússia e do seu carácter ortodoxo.

<sup>31</sup> A identificação dos apóstolos do Cristianismo no Oriente, Cirilo e Metódio, como fundadores da *sobornost* é feita por Khomiakov numa carta enviada em 1860 ao redator de *A União Cristã*, intitulada «Carta por ocasião do discurso do Padre Gagarin, Jesuíta», em resposta ao discurso proferido em Paris a 27 de janeiro desse ano por este príncipe russo convertido ao Catolicismo romano. Este documento constitui o que se pode considerar como o único verdadeiro manifesto eslavófilo sobre o conceito de *sobornost*. A polémica entre Khomiakov e Gagarin centrou-se na questão da tradução de «católico» por «*sobornny*» utilizada no *Símbolo de Fé* da Igreja Ortodoxa oriental, termo que, na perspetiva do jesuíta, não exprimia a ideia de universalidade e era «vago e obscuro». Sobre esta polémica, bem como sobre o conceito de *sobornost* em geral, cf. Filler, 2007.

identitário é de algum modo justificada pela interpretação figural estabelecida na *Primeira Crónica*<sup>32</sup> entre o batismo do príncipe Vladimir e do seu povo e o cumprimento de profecias do *Antigo Testamento* (Børtnes, 2007: 28), que mostra como a construção de uma Rússia criada e protegida através da intervenção divina tem as suas raízes logo na sua origem.

Esta Rússia imaginada foi posta em causa pelo processo de modernização iniciado no reinado do czar Pedro I, de que a cidade de S. Petersburgo se tornou a materialização opondo-se à mais tradicional Moscovo. Na arquitetura e na vida social e cultural, a nova cidade do norte corporizava os ideais ocidentalizantes do monarca e da nobreza que o seguia e por isso motivou o antagonismo dos que defendiam uma Rússia *profunda*, estranha a essas elites políticas e sociais, que se podia encontrar nos campos e nos simples camponeses. A propósito desta representação da Rússia, não podíamos deixar de fazer aqui dois apontamentos sobre a forte relação de Tarkovsky com o campo e o seu desinteresse pela cidade. O primeiro, prende-se com o desejo manifesto de viver no campo, longe da cidade, do ambiente claustrofóbico de Moscovo onde tudo parecia condicionar a sua liberdade de trabalho e se sentia cercado pela hipocrisia (Tarkovsky, 1994: 126). Em julho de 1974, manifesta aquele desejo de forma inequívoca, o que podemos relacionar com o lamento pela vida que era obrigado a viver e a necessidade de «outro espaço para viver», que exprime em outubro de 1973 (Tarkovsky, 1994: 79, 96). Para Tarkovsky, ir para o campo significava libertar-se da atmosfera moscovita, bem como o regresso a uma certa pureza da vida russa que o processo de urbanização tinha vindo desvalorizar. Ao encontrar a casa de Myasnoye, Tarkovsky encontrou o seu refúgio, um lugar simbólico de preservação da condição de ser russo, afastado da cidade e da sovietação da vida, um recolhimento semelhante ao que fizeram vários membros da *intelligentsia* no período pós-Stalin como alternativa à vida social e institucional controlada pelo Estado (cf. Boym, 2001: 118, 335-336; Riasanovsky, 2005: 565). Com o segundo apontamento, pretendemos relevar a ausência quase total da cidade moderna nas sete longas-metragens deste realizador. De facto, com a exceção de um curto plano em *Solaris* e das

---

<sup>32</sup> Obra de autor desconhecido que integra a história da Rússia no contexto da história mundial, desde a queda de Adão e Eva até ao Dia do Juízo Final, numa interpretação teleológica. Os textos que compõem esta crónica, compilados em 1113, foram escritos antes dessa data e sofreram várias revisões até ao século xv. Segundo Jostein Børtnes, recentemente a autoria desta obra tem sido atribuída ao monge Nestor, o primeiro hagiógrafo da literatura eslava (Børtnes, 2007: 26).

seqüências filmadas em Roma em *Nostalgia*, a cidade nunca é um cenário central nos filmes de Tarkovsky<sup>33</sup>. Além disso, quando a Rússia é recordada/imaginada por Gortchakov no primeiro dos filmes de exílio, as paisagens são sempre rurais e amplas, em imagens carregadas de um *pathos* nostálgico que nos faz perceber que a verdadeira Rússia é aquela e não qualquer cidade, por mais bela e emblemática que seja, como se ela nunca pudesse libertar-se da sua origem em Caim, o fratricida bíblico (Gn 4, 17).

Construída sobre a água, logo sem alicerces sólidos, e com pedra importada de várias regiões da Europa, S. Petersburgo deu origem ao mito de uma cidade irreal, «um reino estrangeiro do apocalipse», nas palavras de Orlando Figes, que se dizia viria a sucumbir a uma inundação fatal (Figes, 2002: 6). Por desafiar a ordem natural na sua construção, S. Petersburgo também era vista por alguns setores da *intelligentsia* russa, especialmente os eslavófilos, como uma afronta à cultura tradicional, de que encontramos eco em obras como *O Cavaleiro de Bronze*, de Pushkin, *Petersburgo* de Bely, ou nas *Cadernos do Subterrâneo*, de 1864, onde Dostoievsky define a cidade como: «a cidade mais abstrata e mais premeditada do planeta.» (Dostoievsky, 2007: 17). Mas foi Pushkin com o seu poema escrito em 1824 quem fundou a mitologia literária relativa a S. Petersburgo, tomando como inspiração a estátua equestre colossal de Pedro, o Grande, da autoria de Falconet, erigida no ano de 1782, e transformando-a num símbolo do destino da Rússia. A estátua de certo modo emula a própria instabilidade das fundações da cidade, pois o cavalo está apoiado apenas nas patas traseiras, deixando a dúvida sobre a capacidade do imperador para o dominar. No poema, a estátua ganha vida ao ser atacada pelo jovem funcionário Eugene, desesperado por a casa da sua amada Parasha ter sido levada pelas águas que haviam inundado a cidade. Perseguido pela estátua, o corpo de Eugene arrastado pela corrente acaba por ir dar à ilha para onde a casa de Parasha havia sido levada. Podendo ser interpretado como uma alegoria ao confronto entre o Estado e o indivíduo, o progresso e a tradição, a cidade e a natureza, ou a autocracia e o povo, *O Cavaleiro de Bronze* antecipa o que outras obras aprofundarão sobre S. Petersburgo como símbolo da decadência ocidental que o czar tentou impor aos russos. É o caso dos *Contos de Petersburgo* de Gogol que descrevem a cidade como lugar fantasmático, onde nada é real, exceto a vaidade e a

---

<sup>33</sup> No filme *Solaris*, referimo-nos à «cidade do futuro», seqüência filmada em Tóquio em 1971.

ganância, ou *Petersburgo*, romance de Andrei Bely publicado em 1916. Nesta obra, cuja ação se situa no período revolucionário de 1905 e quando a Rússia estava em guerra com o Japão, a cidade de Pedro, o Grande, surge como o exemplo da frágil civilização ocidental construída sobre a cultura oriental dos camponeses, considerada inferior, enquanto o czar, sob a forma do Cavaleiro de Bronze, é visto como a representação do Anti-Cristo que leva a Rússia para o abismo. A perspectiva de Bely é, direta ou indiretamente, influenciada pelas ideias dos *Velhos Crentes*, um grupo com grande influência junto de alguns setores da sociedade que se afastavam da demasiado oficial Igreja russa, que viam a cidade do Báltico como um reino do diabo e do apocalipse (Figes, 2002: 153).<sup>34</sup>

Dividida, perdida na vertigem que a levaria inevitavelmente ao desastre, era preciso fazer algo para recuperar a verdadeira Rússia, a sagrada Terra de Rus. O caminho apontado pelos *Velhos Crentes* e por outros, como os Eslavófilos, era a do recentramento no espírito de Moscovo, da espiritualidade de que os monges de Optina eram os depositários, da Rússia escondida sob o caos a que a influência estrangeira a havia levado<sup>35</sup>. Uma Rússia intemporal e eterna que não é necessariamente representada pelos seus chefes políticos, mas sim pelo povo, em particular pelos camponeses, considerados por eslavófilos e populistas como a essência do caráter nacional. A visão romântica dos camponeses subjacente a ambos os movimentos não pode ser desligada, por um lado, do peso estrutural do povo dos campos na sociedade russa, por outro lado, da importância que a terra tinha para a religião russa. A proximidade dos russos com a terra deriva da existência milenar de uma economia agrária e sedentária em que as forças ligadas à agricultura cedo se tornaram objeto de culto, especialmente a terra, dadora de vida. Pela valorização de que é alvo nestas sociedades, desenvolve-se um culto em torno da terra que pode personificar-se através da deusa da criação, da morte e da regeneração. Tal foi

---

<sup>34</sup> Os *Velhos Crentes* rejeitavam as reformas introduzidas em 1650 nos rituais da Igreja, considerando-as uma heresia e um sinal da força do diabo na Igreja e no Estado russos. Para este grupo e seus seguidores, a Rússia era a Terceira Roma com o destino messiânico de salvar o Universo das forças do Mal. Rejeitavam qualquer influência vinda do estrangeiro, em especial do Ocidente (cf. Figes, 2002:152-153).

<sup>35</sup> O mosteiro de Optina Pustyn localiza-se perto da cidade de Kozelsk, na província de Kaluga, cerca de 200 quilómetros a sul de Moscovo. Foi considerado o último reduto da tradição eremítica que ligava a Rússia e Bizâncio, e o centro espiritual da consciência nacional (Figes, 2002: 292).

o caso das sociedades eslavas que se estabeleceram no território da Rússia, cujos cultos pagãos foram, como noutras regiões, cristianizados.

Numa religião da terra como foi originalmente a dos russos, após a conversão ao Cristianismo tornou-se central o sentido da maternidade associado à Virgem Maria, no que se distingue da forma que o culto da mãe de Cristo assumiu no seio da Igreja Católica onde é acima de tudo enaltecida a sua pureza. A divina maternidade (*bogoroditsa*) tornou-se de tal forma importante na consciência religiosa russa que praticamente tomou um estatuto semelhante ao da Santíssima Trindade (Figes, 2002: 321). A este facto não será estranha a influência do culto pagão de Rozhanitsa, deusa da fertilidade, bem como do culto eslavo da Terra Mãe húmida ou Mokosh, a partir do qual nasceu o mito da Mãe Rússia, venerada como deusa da terra, da fertilidade e da tecelagem. A mãe protetora, fértil e sagrada, sempre ameaçada pelo avanço do materialismo e da descrença, permanece no inconsciente dos russos como representação de uma pátria imaginada, de uma comunidade abençoada por Deus, escondida do olhar dos homens demasiado impuros para a conseguir ver, envolvida pela invisibilidade protetora e que espera pelo momento certo para voltar a assumir o seu papel no Mundo. O misticismo e o messianismo que estão na base da fé dos russos fez nascer a crença de que a Rússia poderia ser o lugar onde se estabeleceria um Reino de Deus, um Estado de verdade e justiça. Desta convicção derivaram várias lendas sobre um reino sagrado escondido, como as Terras Distantes, as Ilhas Douradas, o Reino de Opona ou a Terra de Chud (Figes, 2002: 308). Representação idealizada da verdadeira Rússia, é uma resposta ao triunfo do materialismo e do Anti-Cristo, uma forma coletiva de lidar com a impossibilidade de concretizar na prática o Império espiritual centrado na Terceira Roma.

O mais antigo dos mitos populares associados ao tema do reino desaparecido é o da lenda de Kitezh, a que os Velhos Crentes deram uma forma definitiva. Nessa versão, conta-se que em 1238 a capital do principado de Suzdal, Vladimir, localizada no nordeste da Rússia, caiu nas mãos do *khan* Baty. O avanço das hordas inimigas forçaram o príncipe Yuri e as suas tropas a refugiarem-se na cidade santa de Kitezh, fundada junto ao rio Lyunda pelo seu antecessor, o príncipe Georgy. Com o auxílio de um traidor, Baty descobriu onde Yuri se encontrava que, percebendo a inferioridade das suas forças face ao inimigo, rezou ardentemente a Deus para que salvasse a cidade. As preces do príncipe foram ouvidas e a cidade afundou-se no lago de Svetloyar,

garantindo desse modo a sua integridade. Para os russos, esta lenda é uma parábola da verdadeira Rússia cristã escondida da Rússia do Anti-Cristo, que assim permanecerá até ao fim do tempo, altura em que de novo emergirá para cumprir o seu destino (Figes, 2002: 309). A ideia de uma cidade de Deus submersa contrasta com a mitologia desenvolvida em torno de S. Petersburgo, cidade do Anti-Cristo, da decadência e do caos, sendo uma o reflexo invertido da outra. A prevalência das forças do Mal no mundo em geral e na Rússia em particular, especialmente após 1917 com o triunfo da revolução soviética iniciada em Petrogrado, reforça mais a necessidade de a Mãe Rússia se manter invisível, protegida face à prevalência dos seus inimigos. Este conflito entre as duas Rússias é também perceptível na forma como os respetivos mitos estabeleceram os destinos de S. Petersburgo e Kitez. Neles, ambas as cidades desaparecem pela intervenção da água, porém a simbologia em cada um dos casos é diferente. Como todos os símbolos, a água é ambivalente, tendo uma conotação positiva e outra negativa. Simbolicamente, a água pode ser considerada fonte de vida, veículo de purificação e centro de regeneração, mas também fonte de destruição e de morte (Chevalier, 1996: 1081). De acordo com a mitologia associada a S. Petersburgo, na construção da qual se destacam Pushkin e Bely, a cidade seria destruída por uma inundação, obra de águas violentas, «águas da morte», castigo que a cidade mereceria por ser um lugar impuro, uma sede do mal; pelo contrário, Kitez é submergida pelas águas de um lago, numa ação protetora, águas calmas que já Hesíodo definira na *Teogonia* como femininas, águas criadoras, retemperadoras das energias (131-3). Imergir em tais águas representa a regeneração, a aquisição de novas forças necessárias para quando se regressa à superfície. Enquanto no caso de S. Petersburgo as águas simbolizam a desintegração, o fim, o caos, em Kitez são «águas da vida» como a água primordial, um útero materno que envolveu a cidade para que pudesse um dia ressurgir mais forte a fim de cumprir o seu destino. Neste mito, cruza-se uma vez mais a ideia de Mãe, tão importante na consciência nacional russa, mulher fecunda e protetora, com quem os russos estabelecem uma identificação tão mais forte quanto dela estão afastados.

Esta Rússia escondida, de tão profunda condição religiosa e simbólica, para alguns apenas visível aos verdadeiros crentes, é a comunidade imaginada inscrita no inconsciente que se integra nos processos do sistema do inconsciente freudiano pela sua intemporalidade e relação com o plano psíquico descrito em «O inconsciente» (Freud, 1915: 186-187). Tal como os indivíduos,

também as nações constroem o que Freud intitulou de «fantasias», as quais têm uma espécie de realidade, a realidade psíquica, e que são tão relevantes como se tivessem sido verdadeiramente experimentadas. De acordo com o que escreveu em «Os caminhos para a formação de sintomas», e conforme referimos acima, o reino destas fantasias é uma reserva separada do princípio da realidade que compensa a frustração com a realidade vivida (Freud, 1916-17: 372). Esta formação mental que é transmitida e herdada pelas gerações sucessivas adquire um relevo ainda maior quando a distância física em relação à pátria se acentua, como no caso dos exilados. Era a esta Rússia desaparecida que apenas vivia na memória que os expatriados desejavam regressar, quer permanecessem nas franjas do Eurasianismo como o compositor Igor Stravinsky, quer soubessem que os esperava a humilhação como a poetisa Marina Tsevetseva. Tratava-se da Rússia eterna, imutável e pura, desaparecida, traduzida em mito e inscrita na memória coletiva, cujos traços podemos encontrar naquilo a que Orlando Figes chama «temperamento russo» (Figes, 2002: XXX) e transparece nesses veículos privilegiados da memória e da crença como são as artes<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> A persistência da representação pictórica de Kitezh é reveladora da inscrição deste mito na memória cultural russa. Ela tem sido muito variada ao longo de todo o século xx: o guache de Konstantin Gorbатов (1876-1945) datado de 1913 reelabora o mito ao representar a cidade de Kitezh transportada sobre um barco; o mesmo pintor voltaria ao tema noutro quadro, mas agora apenas pintando uma perspectiva geral da cidade; o trabalho a óleo dos anos 20 da autoria de Mikhail Nesterov (1862-1942) concentra o seu foco nas mulheres suplicantes e expectantes junto ao lago Svetloyar, sem que a cidade seja sequer referenciada na imagem; na segunda metade do século xx, Stas Blinov (n.1946) mostra-nos uma vista da população a refugiar-se na cidade antes do seu desaparecimento, ao mesmo tempo cidade-fortaleza e monástica, sob as nuvens que se adensavam; Ilyia Glazunov (n.1930), num trabalho de 1986, apresenta uma composição com a tela dividida em duas partes: em cima, a Rússia moderna e soviética (representada por edifícios monocromáticos e vultos empunhando bandeiras vermelhas) sob nuvens de um azul forte; em baixo, sob as águas, como que em reflexo invertido, mostra-se a cidade sagrada de Kitezh com destaque para as cúpulas das igrejas e mosteiros e a presença de símbolos e alegorias relacionados com a religião russa, contrastando a sombria Rússia materialista com a luminosa Rússia espiritual. Além da pintura, também a ópera teve o mito de Kitezh como tema. Rimsky-Korsakov escreveu *A lenda da cidade invisível de Kitezh*, estreada em 1907, com cenários da autoria do pintor Viktor Vasnetsov (1848-1926).

### 3. O exílio de Tarkovsky: o impossível regresso

Pelas condições traumáticas que pressupõe, o exílio torna necessária uma viragem do exilado para o interior e a construção de um novo sentido do ser a fim de compensar a perda e a ausência que a separação forçada motivou. Neste processo, em que o diálogo com as origens se aprofunda sob o efeito da impossibilidade de retornar à situação anterior, o país perdido é idealizado, transformado numa comunidade imaginada que, pelas suas características, compensa o sentimento de alienação que afeta o sujeito exilado. Na nossa opinião, esta relação de maior intimidade de Andrei Tarkovsky com a pátria começou a ser construída antes mesmo do exílio aparecer como última alternativa às limitações impostas ao seu trabalho por parte do poder soviético, dado que o realizador se sentia já exilado no interior de um país que, cada vez mais, se afastava daquela que era a sua Rússia ideal. Será da negociação entre o contexto em que Tarkovsky vivia na URSS e a sua biografia, as suas experiências vivenciais, que nascerá uma nova fase da sua obra, na qual a relação com a pátria se expressa de uma forma diferente daquela que vemos nas cinco primeiras longas-metragens, agora marcada pela nostalgia e pelo sentimento profundo de perda.

#### 3.1. Incompreensão e conflito: a escolha do sacrifício

Ao decidir não regressar à União Soviética em 1983 na sequência de uma viagem a Itália para preparar a rodagem de *Nostalgia*, Andrei Tarkovsky cortou, sabemos hoje que definitivamente, os laços físicos com a sua terra natal, seguindo o caminho que outros antes dele haviam escolhido essencialmente por motivos políticos para escapar à realidade russa e que fizeram da Rússia uma comunidade diaspórica. Ficava assim afastado do solo pátrio e de certo modo forçado a viver na Europa ocidental que, pensava Tarkovsky, não compreendia a sua visão do Mundo e cujos valores ele também não apreciava. Nas páginas dos diários, em várias entrevistas e outras declarações públicas, Tarkovsky denunciava o caráter individualista e materialista das sociedades ocidentais, bem como as forças que conduziam a Rússia para uma inevitável decadência, como veremos de seguida. Andrei Tarkovsky era um intelectual que, à semelhança de outros no passado, se sentia frustrado com o caminho que o seu

país seguia e que não encarava o exílio como uma alternativa satisfatória, pelo contrário, via-o como um fardo pesado, algo que se devia evitar, pois abandonar a pátria é afastar-se das raízes (Tarkovsky, 1985).

A Rússia onde o realizador vivia provocava-lhe um sentimento de mágoa por a ver subordinada ao mesmo materialismo que condenava no Ocidente e, tal como a personagem de *Demónios* de Dostoievsky, por constatar que «Aqui tudo está condenado e à espera do fim. A Rússia, tal como está, não tem futuro. Tornei-me alemão e tenho orgulho nisso» (Dostoievsky, 2008). Porém, ao contrário de Karmazinov, Tarkovsky não renegou as suas origens, antes se manteve apegado, nostalgicamente ligado à Rússia, uma Rússia imaginada, é certo, o que transparece nos seus filmes de exílio. A vida de Tarkovsky, ou pelo menos os seus últimos treze anos, melhor documentados por corresponderem ao período de produção de cinco das suas sete longas-metragens e à escrita dos diários e de *Esculpindo o Tempo*, foi marcada por conflitos interiores intensos que derivavam em grande medida da inadequação do seu pensamento à realidade com que tinha de se confrontar no dia a dia de um realizador, ou melhor, de um artista, na União Soviética de Brezhnev, como a seguinte entrada de 26 de agosto de 1970 no seu diário exprime: »As coisas no estúdio estão péssimas. É um reflexo da situação geral. Para onde caminhamos. Só Deus sabe. A direção está entregue a idiotas» (Tarkovsky, 1994: 7).

As críticas que fez ao declínio da arte russa e à política imposta pelo Estado na área do cinema foram constantes ao longo desses anos, dando provas de uma coerência que, sem dúvida, prejudicou a forma como ele e a sua obra foram tratados:

Não é preciso muito para se poder viver. O mais importante é ser livre no trabalho. Claro que é importante publicar ou expor, mas se isso não for possível continuamos a ter o mais importante de tudo – ser capaz de trabalhar sem pedir autorização a ninguém.

Porém, no cinema isso não é possível. Não se pode filmar um único plano a menos que o Estado graciosamente nos autorize. Nem mesmo se quiséssemos usar o nosso próprio dinheiro. Isso seria considerado um roubo, uma agressão ideológica, uma subversão. (Tarkovsky, 1994: 10)

A denúncia das condições de trabalho específicas dos cineastas na União Soviética é clara neste texto datado de 3 de setembro de 1970. A liberdade de criação artística, limitada para todos, era exacerbada no caso do cinema pelas exigências técnicas e financeiras próprias desta arte. Quem quisesse fazer

cinema teria de esperar pela autorização do Estado, que Tarkovsky refere ironicamente como uma concessão de algum modo majestática, pois se pensasse em recorrer a fundos próprios incorreria num grave erro ideológico e moral face ao caráter estatista e coletivista do poder soviético. No fundo, a essência da vida do artista, ser livre na sua atividade, era negada na URSS particularmente a quem se dedicasse à produção e realização de filmes. O controlo do Estado era demasiado apertado para que essa liberdade pudesse existir de alguma maneira.

Três anos depois, em 27 de janeiro de 1973, os lamentos e as críticas persistiam no mesmo tom:

Como a vida é triste! Invejo aqueles que podem prosseguir o seu trabalho sem depender do Estado. De facto, praticamente todos são livres, exceto as pessoas do teatro e do cinema (não incluo a televisão porque não é arte). Também não têm salário, claro, mas pelo menos podem trabalhar. (Tarkovsky, 1994: 66)

A decadência a que os burocratas no poder estavam a levar a arte russa em geral, e o cinema em particular, era consequência de um sistema que não promovia a liberdade criativa ou outra qualquer, privilegiando os subservientes e prejudicando os que pensavam por si mesmos. A *nomenklatura* do regime não estava interessada numa arte de expressão livre, o que chocava com a perspetiva que Tarkovsky tinha do seu trabalho. Os condicionalismos sistematicamente colocados à produção e à distribuição dos seus filmes originaram a crescente desafeição do realizador em relação ao regime e acentuaram as suas divergências com a Goskino<sup>37</sup>. Algumas linhas mais à frente na mesma entrada do diário, Tarkovsky expressava a sua revolta desta forma:

Quero trabalhar, nada mais do que isso. Trabalhar! É certamente um disparate e um crime que um realizador que a imprensa italiana considera um génio esteja desempregado.

Sinceramente, penso que os medíocres que se fizeram ascender a posições de poder estão simplesmente contra mim. Afinal, as pessoas medíocres não suportam os artistas. E os nossos chefes são medíocres. (Tarkovsky, 1994: 67)

Uma vez mais o realizador confidenciava no diário o seu lamento pela situação a que fora sujeito pelas autoridades, apodando de criminosos os

---

<sup>37</sup> Goskino é o acrónimo de Comité Estatal para a Cinematografia da URSS, órgão do Estado encarregado da produção cinematográfica, criado em 1963 e extinto em 1991.

responsáveis por deixarem sem trabalho um realizador cujo sucesso nacional e internacional era inegável<sup>38</sup>. Os dirigentes do país, em particular aqueles que tinham nas suas mãos as decisões relativas à produção cinematográfica, não mereciam a consideração do realizador, que os considerava incompetentes, medíocres e, como tal, incapazes de compreender e aceitar os artistas. A ascensão a posições de poder nos regimes totalitários tem muitas vezes mais a ver com questões de fidelidade ideológica e política do que com a competência e isso é assinalado por Tarkovsky, cujo conflito com a Mosfilm e a Goskino era evidente.

Apesar de o estalinismo ter oficialmente terminado com a apresentação do relatório de Kruschev ao XX Congresso do Partido Comunista, a cultura na URSS ainda era muito condicionada pela influência da linha definida por Andrei Zhdanov a partir de 1946, o que, segundo Tarkovsky, deixava o país numa situação de grande debilidade. Na sua forma particular de ver a arte e o mundo, o estado das artes refletia o estado da sociedade e, no caso da União Soviética, essa relação mostrava-se muito negativa, independentemente daquilo que o afetava de forma direta, e alertava em 1 de setembro de 1970:

Não é uma questão de salvaguardar vantagens particulares, o que está em causa é a própria vida da nossa intelligentsia, da nossa nação, da nossa arte. Se o declínio da arte é óbvio – e é – e se a arte é a alma da nação, então a nossa nação, o nosso país, sofre de uma profunda doença psíquica. (Tarkovsky, 1994: 9)

A representação da Rússia como um corpo afetado por problemas psíquicos encontra paralelismo no monólogo de Stepan Trofimovitch na parte final de *Demónios*. Aqui, a condição patológica é de ordem física. A Rússia é «a grande inválida» infetada pelas impurezas e pelos «demónios» que estariam a conduzir o país para a destruição (Dostoievsky, 1872: 595); na perspetiva de Tarkovsky, a decadência a que a cultura russa vinha sendo conduzida teria implicações no plano espiritual e, no limite, faria com que a Rússia se tornasse

---

<sup>38</sup> Já em 24 de abril de 1971, Tarkovsky se queixava de não filmar e de os detentores do poder não quererem ganhar dinheiro para o país com o produto do seu trabalho ao capitalizar o êxito internacional dos seus filmes. Cerca de um ano depois, a 6 de abril de 1972, o realizador manifestava a sua frustração por apenas ter realizado três filmes em dez anos (Tarkovsky, 1994: 38, 56). Recorde-se que *A Infância de Ivan* foi galardoado com o Leão de Ouro no Festival de Veneza de 1962 e, no mesmo ano, Tarkovsky recebeu o prémio de melhor realizador do Festival de São Francisco.

um *doente mental* cuja salvação apenas poderia advir da garantia da liberdade na arte e da reanimação de uma *intelligentsia* sufocada pelo regime.

A União Soviética estava doente e o papel do intelectual era o de, através da sua obra, intervir para devolver a saúde à nação. Desde Pushkin que a tradição literária russa atribuía ao poeta o caráter de profeta, pessoa inspirada por Deus com a missão de «incendiar os corações dos homens com a palavra»<sup>39</sup>. Em sintonia com esta tradição, Tarkovsky, considerando-se ele próprio mais um poeta do que um cineasta (Tarkovsky, 1987: 221), via o artista em geral como «personificação» e «voz da nação», e estabelecia uma cadeia sequencial na qual Deus cria a nação, esta cria o artista e este cria as suas obras, o que fazia com que as obras de arte fossem permeadas por uma força espiritual única (Tarkovsky, 1985). Essa cadeia quebrava-se quando o materialismo tomava conta da produção artística, como acontecia com muitos dos que cediam aos ditames da política do Estado soviético e com todos os que no Ocidente apenas se preocupavam com os lucros que poderiam obter com a venda das suas obras. Neste sentido de perda das referências espirituais, a *intelligentsia* russa aproximava-se dos artistas ocidentais o que, dada a importância atribuída ao intelectual na cultura russa, era um sinal perigoso de que o país seguia uma via que o levaria à destruição:

Têm medo da verdadeira arte. Compreensivelmente. A arte apenas pode ser má para eles porque é humana, enquanto o seu objetivo é esmagar tudo o que está vivo, qualquer vislumbre de humanidade, a mínima aspiração à liberdade, qualquer manifestação de arte no nosso horizonte enfadonho.

Não ficarão satisfeitos enquanto não tiverem eliminado todos os sintomas de dependência e reduzido as pessoas ao nível de gado.

No processo destruirão tudo: eles próprios e a Rússia. (Tarkovsky, 1994: 54-55)

Estas palavras foram escritas em fevereiro de 1972, mas poderiam tê-lo sido em qualquer outra ocasião dos anos que se seguiram. Pelo caráter totalitário do regime, os dirigentes soviéticos nunca poderiam aceitar a ideia de uma arte livre, uma arte não controlada pelo Estado e por ele direcionada para os objetivos superiormente estabelecidos. Eles eram, nas palavras de

---

<sup>39</sup> No poema «O profeta», Pushkin concede ao poeta atributos espirituais que advêm diretamente de Deus: «Como morto fiquei nas areias do deserto,/ E escutei os mandamentos de Deus:/ 'Ergue-te, ó profeta, ouve e vê,/ Enche-te com as minhas exigências absolutas,/ E, indo por Terra e por Mar,/ Inflama com a tua Palavra os corações humanos'».

Tarkovsky, agentes da morte que tinham por missão pôr fim à *verdadeira arte*, isto é, à arte independente do poder, deixando apenas viver aquelas formas de arte que, devidamente enquadradas, podiam ser usadas para manter o povo submisso. No limite, ao sufocar a arte, o mesmo é dizer, ao destruir a *alma* da nação, a sua ação acabaria por levar à inevitável destruição da Rússia.

A realidade política e cultural no país não parecia dar mostras de evoluir positivamente e isso deixava Tarkovsky desanimado quanto ao que poderia esperar no futuro em particular na área do cinema que, na sua opinião, estava entregue a dignitários incompetentes que haviam levado a arte ao seu ponto mais baixo de sempre (Tarkovsky, 1994: 53). Desmotivado, farto de encontrar obstáculos na concretização dos seus objetivos enquanto realizador, confessava-se semelhante a Pushkin, mas se este apesar da falta de liberdade ainda tinha paz e vontade, Tarkovsky não conseguia ter qualquer uma daquelas condições (Tarkovsky, 1994: 52). Para este sentimento muito contribuíam as imposições e inquirições da Goskino, cujos responsáveis eram quase sempre muito críticos em relação à forma e ao conteúdo dos filmes de Andrei Tarkovsky. A crescente incompatibilidade entre o órgão controlador da cinematografia soviética e o realizador por causa de *Espelho* levou-o a formular logo em 1974 a hipótese de propor que lhe fosse concedida uma autorização para filmar no estrangeiro por um período de dois anos, sem se «comprometer ideologicamente» (Tarkovsky, 1994: 97). Seria uma solução favorável para ambas as partes: Tarkovsky teria a oportunidade de trabalhar sem as interferências da Goskino e as autoridades soviéticas livrar-se-iam por algum tempo de um intelectual incómodo. Esta hipótese não se concretizou e Andrei Tarkovsky teve de continuar condicionado pela «hipocrisia» e pelas «mentiras» que caracterizavam o ambiente da produção do cinema soviético (Tarkovsky, 1994: 126).

À intensificação dos conflitos internos e com o exterior correspondeu o sentimento de impotência e de estar preso numa teia de onde não conseguiria fugir a não ser pela saída para o estrangeiro ou, no limite, pelo suicídio, como exprime na seguinte entrada de 10 de julho de 1981: «Porque a vida, realmente, se tornou completamente insuportável. Se não fosse por causa de Andriushka<sup>40</sup>, a morte pareceria a única ideia aceitável» (Tarkovsky, 1994: 284).

---

<sup>40</sup> Andrei, segundo filho de Tarkovsky, nascido em 7 de agosto de 1970 do casamento com Larissa Kizilova. Em julho de 1981, data da entrada a que se referem as palavras citadas, o jovem Andrei ainda não tinha completado onze anos de idade.

Apesar de a morte por vezes surgir como alternativa, sair da Rússia, mesmo correndo o risco de não poder voltar mais, foi uma hipótese que, manifestando-se desde cedo<sup>41</sup>, começou a ganhar peso ao longo do tempo, em especial a partir de 1979 quando se tornaram mais frequentes as viagens a Itália, onde permanecia longas temporadas a fim de preparar as filmagens de *Nostalgia*. Essas estadias deixavam Tarkovsky saborear a liberdade artística de que não usufruía na Rússia, mas eram acompanhadas pela constante nostalgia em relação à pátria e à família. As expressões que revelam as saudades de casa são muito frequentes nos diários<sup>42</sup>, deixando perceber o conflito que perturbava a sua vida: por um lado, o desejo de poder trabalhar sem os condicionalismos impostos pelo Estado soviético, e por outro lado, saber que a única forma de o fazer era abandonar tudo o que amava, a Rússia, a mãe, os filhos e a mulher, que o forçaria a viver sempre dividido e na angústia de não poder regressar às origens. Era uma decisão difícil a que tinha de tomar pois ambas as opções lhe pareciam insuportáveis. Conhecendo a importância que os sonhos assumiam na mundivisão de Tarkovsky e sabendo que, de acordo com o estudo de Freud intitulado «Sobre os sonhos», estes apenas se relacionam com aspetos importantes do quotidiano dos sujeitos (Freud, 1901: 656), é inevitável ler no sonho que descreveu em 19 de fevereiro de 1976 uma manifestação das preocupações que assaltavam o espírito do mestre do cinema russo, como as limitações ao seu trabalho e as tentativas para o isolar do estrangeiro, e uma expressão do inconsciente que prenunciava o que haveria de suceder anos mais tarde<sup>43</sup>. Nesse sonho, Tarkovsky estava preso por um crime que, apesar de menor, punha em causa os seus contratos internacionais. Inexplicavelmente, de um

---

<sup>41</sup> A primeira referência nos diários à necessidade de encontrar um outro espaço para viver, não necessariamente fora da Rússia, mas pelo menos afastado das intrigas de Moscovo, data de 20 de outubro de 1973: «Sinto-me limitado, a minha alma sente-se limitada dentro de mim, eu preciso de outro espaço para viver». Como vimos, já em 1974 manifestava o desejo de trabalhar temporariamente no estrangeiro (Tarkovsky, 1994: 79, 97).

<sup>42</sup> Cf. as entradas nos diários com datas de 12 de agosto de 1979, 14 e 21 de junho de 1980, 11 de agosto de 1981 e 25 de maio de 1983.

<sup>43</sup> Na última entrevista que concedeu, em 28 de abril de 1986, ao responder a uma pergunta sobre os sonhos que mais o teriam marcado, Tarkovsky disse: «Sei muitas coisas sobre os meus sonhos. São muito importantes para mim. Mas não gosto de os desvendar. O que vos posso dizer é que os meus sonhos são de duas categorias. Tenho os sonhos proféticos que recebo do mundo transcendente, do outro lado. Depois tenho os sonhos que vêm do contacto com a realidade. Os sonhos proféticos aparecem no momento em que adormeço, quando a minha alma se separa do mundo das planícies e sobe em direção aos cumes das montanhas» (Tarkovsky, 1986).

momento para o outro vê-se no exterior da prisão, situação que lhe provoca uma enorme ansiedade e o desejo de regressar ao cárcere. Quando consegue encontrar a porta que o levaria ao interior da prisão, interroga-se sobre a forma como seria recebido, mas fosse qual fosse a receção, nada se compararia «ao horror de estar fora da prisão» (Tarkovsky, 1994: 122-123). Neste sonho, a presença de vários símbolos associados à União Soviética (uma escada com um busto de Lenin, um baixo-relevo com o emblema da URSS na porta da prisão) reforçam a interpretação de que Tarkovsky viveu no sonho a condição do exilado que sai do lugar onde lhe é negada a liberdade, mas que precisa de voltar para reencontrar a familiaridade da pátria perdida.

Passados apenas seis meses, outro sonho relacionado com a prisão e o problema de estar fora da pátria. Neste, o realizador estava detido de novo e um seu colega de cela que estava a escrever um argumento, Leva Kocharian, é morto com uma barra de ferro, apesar de continuar a agir como se estivesse vivo. Para além da óbvia associação de ideias com a condição em que viviam as pessoas ligadas à atividade cinematográfica, o sonho inicia-se com a imagem de uma estação onde se acumulavam emigrantes que «fugiam de regresso a casa» (Tarkovsky, 1994: 129-130). Significativa escolha de palavras: em vez de *fugirem* do país, estes homens, mulheres e crianças *fugiam* de volta à Rússia de onde haviam saído, como se o exterior fosse a pior opção.

No fundo, sacrificar-se ou submeter-se era o dilema com que Andrei Tarkovsky se confrontava quando equacionava a perspetiva do exílio. Sair da Rússia, onde lhe negavam as condições necessárias para trabalhar, implicava sacrificar tudo o que era importante para si; partir para o Ocidente significava viver numa sociedade cujos valores materialistas contradiziam o modo como Tarkovsky definia o mundo ideal. Permanecer na Rússia era continuar no ambiente claustrofóbico em que sentia que a vida lhe fugia, e estar fora da terra de origem era também intolerável. Em Moscovo, no dia 8 de julho de 1981, escrevia:

Como se pode viver, o que se pode almejar, o que se pode desejar, quando se está cercado de ódio, estupidez, egoísmo e destruição? Se a nossa casa está em ruínas, para onde se pode fugir, onde se pode encontrar proteção, onde se pode procurar a paz? (Tarkovsky, 1994: 283)

Nesta entrada do diário cheia de interrogações que espelham as questões que assaltavam o realizador numa altura em que a sua situação na Rússia se

tornava cada vez mais insustentável<sup>44</sup> podemos perceber que para Tarkovsky o exílio começava a ser pensado como uma solução para os seus problemas. A percepção do cerco a que as autoridades o sujeitavam, quer em termos profissionais, quer até no plano pessoal, e acima de tudo a constatação de que a sua casa, isto é, a sua Rússia fora destruída por aqueles que ocupavam o poder, os mesmos que bloqueavam o seu trabalho através de entraves ideológicos e financeiros, fizeram crescer a ideia de que o melhor seria deixar essas ruínas para trás e, apesar de tudo, encontrar um outro lugar onde pudesse alcançar a tranquilidade que lhe haviam roubado.

A resposta estava no sacrifício, no abandono da Rússia e de parte da família, pois o Estado não autorizaria a saída do filho Andrei, e na permanência no Ocidente que lhe garantia a liberdade, mas onde Tarkovsky se sentiria sempre um estrangeiro, apesar das palavras de Séneca que o realizador transcreveu nos seus diários, como que numa tentativa para se autoconvencer da possibilidade de viver longe das suas origens<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> Uma sequência de incidentes fez com que desde o final de 1979 as relações entre as autoridades soviéticas e Tarkovsky ficassem cada vez mais tensas: de entre os cinco filmes que Tarkovsky já havia realizado, apenas *A Infância de Ivan* foi selecionado para a Exposição sobre os sessenta anos de filme soviético, apesar de tudo o seu filme menos polémico para o poder instituído (Tarkovsky, 1994, 207); em dezembro do mesmo ano, o comité de Moscovo do Partido Comunista criticou o baixo nível dos filmes produzidos pela Mosfilm, citando explicitamente *Stalker* (Tarkovsky, 1994: 220); ainda nesse mês, as autoridades opuseram-se a que Tarkovsky fosse acompanhado pelo filho numa deslocação a Itália (Tarkovsky, 1994: 220-221); em janeiro de 1980, as pressões exercidas por Filipp Timofeevitch Yermash, presidente do Comité Estatal para a Cinematografia (Goskino) entre 1972 e 1986, fizeram com que Tarkovsky equacionasse de novo a hipótese de abandonar a Rússia (Tarkovsky, 1994: 225); cerca de um ano depois, em fevereiro de 1981, Tarkovsky escreveu uma carta ao Presidente do Presidium do Congresso dos Soviéticos sobre a questão da distribuição dos filmes, denunciando uma prática que acabava por funcionar como uma forma de censura dos filmes que, no seu resultado final, não agradavam à Goskino (Tarkovsky, 1994: 270); no mês de março, uma possível viagem à Suécia deu origem a mais um conflito com as autoridades que não queriam permitir que Larissa viajasse com o marido (Tarkovsky, 1994: 273-274); no VI Congresso dos Cineastas, Andrei Tarkovsky foi apodado de «elitista» por Kulidzhanov, sem que o realizador tivesse qualquer oportunidade de se defender (Tarkovsky, 1994: 279, 280-281). No culminar destas diversas situações, Tarkovsky começa a ponderar com mais frequência a saída para o exílio, conforme se pode ler nas entradas dos diários de 15 de abril e 4 de junho de 1981 (Tarkovsky, 1994: 281). Recordemos que só após o início das reformas da *Glasnost* e da *Perestroika* por Mikhail Gorbachov foi possível realizar-se uma grande retrospectiva da obra de Andrei Tarkovsky, no Dom Kino, na primavera de 1987. Passados três anos, o realizador foi agraciado a título póstumo com um dos mais altos galardões da então União Soviética, a Ordem de Lenin.

<sup>45</sup> Referimo-nos à citação de Séneca transcrita na entrada de 28 de julho de 1981: «Mesmo que viajemos de uma ponta à outra de qualquer terra, em nenhum lugar do mundo encontraremos

### 3.2. O exílio (ant)agónico

Andrei Tarkovsky viveria no Ocidente entre 1982 e 1986, período durante o qual pôde beneficiar de boas condições para rodar os seus filmes, é certo, mas manifestando sempre um sentimento de desenraizamento e de impossível inserção numa sociedade cujos valores considerava decadentes. Na longa entrevista concedida em 1985 a Jerzy Illg e Leonard Neuger, o realizador russo lamentava que ninguém na Europa o percebesse quando falava de espiritualidade na arte em geral e no cinema em particular. Na sua perspetiva, o Ocidente deixara-se corromper pelo dinheiro e perdera o sentido da poesia, transformando as obras de arte em meras mercadorias, objetos de consumo, propriedades do consumidor que, em geral, não tinha capacidade para entender as grandes obras pois, para isso, teria de fazer aquilo a que chamava «um trabalho espiritual», tarefa inalcançável pelo comum leitor/ /espectador ocidental. A responsabilidade desta situação cabia ao «estado da cultura no Ocidente» que impossibilitava o desenvolvimento espiritual das pessoas (Tarkovsky, 1985). Ecoando as críticas que já Walter Benjamin havia feito ao papel desempenhado pela comodificação das obras de arte na decadência da cultura (Benjamin, 2006<sup>a</sup>: 172), Tarkovsky dava como exemplo dessa falta de espiritualidade a leitura das grandes obras: para o consumidor ocidental, tudo se resumia à liberdade e capacidade financeira de adquirir, por exemplo, *Fausto* de Goethe. No entanto, essa possibilidade era esbanjada a favor do entretenimento fácil pois, em vez de ter em casa e tentar compreender uma boa obra, preferiria sempre ver um filme de Spielberg ou comprar um livro de banda desenhada:

Não se compra Thomas Mann, não se compra Hesse, Faulkner, Dostoiévsky. Vejam, isto é assim: pode *comprar-se* tudo. Porém, para absorver a cultura tem de se fazer um esforço igual ao do próprio artista quando estava a criar a sua obra. E isto nem sequer ocorre a um tal consumidor. Ele pensa: eu posso comprar; tudo o que tenho a fazer é pagar. É a isto que leva a falta de espiritualidade. Não lhe ocorrerá que a arte é aristocrática – no sentido espiritual da palavra, repito. Deus proíbe que a use num outro sentido. (Tarkovsky, 1985)

---

um país que nos seja estranho; de qualquer ponto será igualmente possível erguer os olhos para o céu» (Sêneca *apud* Tarkovsky, 1994: 286-287).

O Ocidente reduzira tudo às leis de mercado e as artes sofreram com o que Tarkovsky considerava tratar-se de uma degradação. O consumidor ocidental tornara-se preguiçoso devido à riqueza e a um quadro de valores que enaltece a cultura de massas e o consumo de produtos culturais que exigem pouco envolvimento crítico e ainda alimentam mais a sua preguiça mental. Na conceção tarkovskiana de arte não havia lugar para a criação de obras ao gosto do público, isto é, para agradar às massas (Tarkovsky, 1994: 124). Nesse sentido, a arte deve ser aristocrática, não porque se torne elitista e inacessível às pessoas em geral, mas no sentido em que os artistas devem seguir o seu caminho independentemente do que satisfaz o gosto do público, e usar o dom que receberam de modo a cumprirem a sua missão de serviço à nação:

Estou ainda convencido de que nenhum artista trabalharia para cumprir a sua missão espiritual pessoal se soubesse que ninguém iria ver o seu trabalho. Porém, ao mesmo tempo, enquanto trabalha tem de colocar uma divisória entre ele e as outras pessoas, de modo a proteger-se de tópicos vazios e triviais. Pois apenas a honestidade e a sinceridade integrais, compostas pelo conhecimento da sua responsabilidade em relação aos outros, pode assegurar o cumprimento do destino criativo de um artista (Tarkovsky, 1987:165).

No seu trabalho, o artista deve ter a intenção de procurar chegar até ao público sob pena de não concretizar o seu destino, sem ceder a critérios orientados pelo lucro, pelo puro e simples entretenimento. Para Tarkovsky, era fundamental colocar nas obras o máximo possível de honestidade e sinceridade como condição essencial para tocar as mentes e os corações dos espectadores. Por isso, a transformação do cinema em simples entretenimento massificado destinado a dar lucro era degradante tanto do seu ponto de vista como realizador, como enquanto espectador (Tarkovsky, 1994: 367). Após ter visto em Roma o filme *Possessão*<sup>46</sup>, em maio de 1982, Tarkovsky escreve no diário uma verdadeira diatribe contra o cinema mercantilizado:

Vi um filme inqualificavelmente repugnante intitulado *Possessão*. Uma mistura americana entre um filme de terror, satanismo, violência, *thriller* e tudo o mais que se possa imaginar. Monstruoso. Dinheiro, dinheiro, dinheiro... Nada de real, nada de verdadeiro. Sem beleza, sem verdade, sem sinceridade, nada. Tudo o

---

<sup>46</sup> Filme realizado por Andrzej Zulawski, estreado em França em maio de 1981, com Isabelle Adjani e Sam Neill e que, apesar do que escreve Tarkovsky no diário, não se trata de uma produção americana.

que interessa é fazer lucro... É impossível ver... Tudo é possível, tudo é permitido, desde que 'tudo' possa ser vendido. (Tarkovsky, 1994: 324)

Nesta passagem, é claro o desagrado de Tarkovsky, chocado com esta produção destinada ao consumo fácil, sem qualidade, sem que nela transpareça a *verdade* do realizador, porque neste tipo de filmes o importante é o *consumidor final* e não a beleza ou a sinceridade. O cinema ocidental sucumbira, com raras exceções, à voragem capitalista. Nem os grandes realizadores que Tarkovsky tanto admirava haviam escapado à tentação, fazendo com que a poesia desaparecesse dos seus filmes:

Para onde foram os grandes?

Onde estão Rossellini, Cocteau, Renoir, Vigo? Os maiores – os que são pobres em espírito? Para onde foi a poesia? Dinheiro, dinheiro e medo... Fellini tem medo, Antonioni tem medo... O único que não tem medo de nada é Bresson. (Tarkovsky, 1994: 256)

O que Tarkovsky considerava a cedência de alguns realizadores às formas da narrativa tradicional influenciada por Hollywood era contrariada por outros, poucos, entre os quais destacava Bresson, que se mantinha fiel ao seu modelo de cinema, sem se deixar tentar pelo sucesso fácil e pelo dinheiro. Ao aceitarem as regras de um cinema sem poesia, aqueles realizadores obliteravam o mistério das suas obras, colocavam-se ao lado dos que fabricavam filmes de acordo com uma lógica afastada da vida e próxima do gosto de um público dominado por valores materialistas e decadentes. Esse não era o cinema de Tarkovsky. A sua concepção de cinema opunha dois tipos de cineastas: os que veem o cinema como arte, como «um dom, um sofrimento, uma obrigação», e os que o encaram como um meio para fazer dinheiro (Tarkovsky, 1986). Esta mercantilização do cinema era apenas mais um ponto de conflito entre o realizador russo e os valores dominantes na Europa ocidental. No essencial, e para lá da liberdade de trabalho que aqui encontrara, Tarkovsky rejeitava tudo o que o exílio implicava, e aprofundava a ligação essencial com a sua «terra espiritual», não propriamente a URSS, mas a Rússia, ou melhor, uma Rússia idealizada, a *sua* Rússia, a que nunca renunciaria (Tarkovsky, 1986).

Na mundivisão de Tarkovsky, o espiritual assume uma centralidade ontológica inegável. O homem moderno estaria demasiado preocupado com o seu bem-estar material, com tudo o que é pragmático, tendo perdido o sentido do espiritual, do transcendente: «É como um predador que não sabe o que caçar»

(Tarkovsky, 1986). O equilíbrio entre a matéria e o espírito devia ser uma das preocupações centrais do homem, contrariada pela persistência no caminho do erro, de submissão a uma falsa felicidade baseada na posse de bens materiais que conduzia a modernidade para um futuro sombrio. Nestas circunstâncias, o papel da arte e do artista era o de alertar para os perigos que a Humanidade corria, e não deixar-se levar pela satisfação do gosto do público. O artista deve estar acima do êxito fácil e livre da obsessão com a *democratização* da sua obra, de modo a poder cumprir o seu papel como servidor do povo e deixar que as obras sejam orações em que o Eu não tem qualquer importância. Era essa a posição ética e estética de Tarkovsky que dificilmente podia ser compreendida num Ocidente descrente e individualista onde as circunstâncias o forçavam a viver e a trabalhar (Tarkovsky, 1985). Este Ocidente decadente que enaltecia o valor de uma certa liberdade, teria o seu contraponto nas culturas orientais, de pendor mais coletivista, em que o sentido da liberdade é outro, mais verdadeiro na opinião de Tarkovsky, porque se trata da liberdade espiritual no seio do coletivo, conceito estranho ao Ocidente onde se fazia um uso errado da liberdade porque apenas era pensada em termos materiais e individuais (Tarkovsky, 1985). A ideia de liberdade defendida por Tarkovsky traz reminiscências do conceito de *sobornost* desenvolvido pelo eslavófilo Aleksei Khomiakov, contraposto ao conceito individualista ocidental de liberdade que não tinha aplicação à realidade russa onde a liberdade só fazia sentido no seio da comunidade e respeitando a vontade da comunidade (Rojansky, 2005: 3). Tanto nesta questão da liberdade, quanto na contestação ao racionalismo e no conceito de artista, as ideias de Tarkovsky refletem a influência da tradição cultural russa do século XIX, a qual considerou fundamental na sua vida e obra, afirmando-se como um dos que tentou sempre fazer a ponte entre o passado e o futuro, missão que cabe aos artistas cumprir (Tarkovsky, 1985). As referências a Pushkin, a Dostoievsky e a outros escritores, compositores e pensadores russos oitocentistas são frequentes tanto nas páginas dos diários, como nas entrevistas, e mesmo no filme *Espelho*, uma personagem que pode ser identificada com a poetisa Akhmatova<sup>47</sup> pede ao jovem Ignat para ler a carta

---

<sup>47</sup> Anna Akhmatova (1899-1966) foi uma poetisa russa que sofreu de forma direta e indireta os resultados da repressão movida na União Soviética aos artistas e intelectuais que não se enquadravam nas diretrizes ideológicas. Proibida de publicar pelo governo estalinista, a sua obra foi banida entre 1925 e 1940 e de novo após a conclusão da II Guerra Mundial, ocasião em que foi expulsa da União dos Escritores soviéticos (1946). Ao anunciar esta decisão, Andrei Zhdanov

que Pushkin escreveu a Chadaev em 1834 sobre a situação na Rússia. Para Tarkovsky, a tradição cultural russa foi algo que nunca se perdeu, nem mesmo com a tentativa de rutura que a «terrível experiência na cultura» realizada pelo Estado soviético representou (Tarkovsky, 1985). A continuidade dessa tradição foi garantida na literatura através de poetas e escritores como Bunin ou Platonov, e no cinema por realizadores como Dovjenco de cuja estética Tarkovsky é, de certo modo, o herdeiro.

O antagonismo expressado por Andrei Tarkovsky em relação aos valores ocidentais e o desapontamento com o estado da Rússia onde também a espiritualidade havia sido subalternizada, enquadram-se na característica central da formação da identidade russa e prossegue a linha de pensamento de um conjunto de membros de uma *intelligentsia* que, desde o século XIX, contrapuseram a superioridade dos valores tradicionais russos ao materialismo europeu e lamentaram a decadência a que a Mãe Rússia havia sido conduzida pelos líderes políticos, que se traduziu numa *weltanschauung* marcada pela espiritualidade ortodoxa e por uma idealização da Rússia em tensão com um Ocidente falso, decadente, materialista e corrupto. Em conflito com os valores ocidentais, Tarkovsky sentia-se desenraizado, nostálgico da Rússia, sabendo ao mesmo tempo que regressar significaria voltar a um país que, no fundo, não era o seu, e que apenas lhe poderia trazer mais dissabores e infelicidade: «Estou perdido! Não consigo viver nem na Rússia, nem aqui», escreveu em Roma, a 25 de maio de 1983 (Tarkovsky, 1994: 328). A vivência do exílio é, nestas condições, necessariamente uma experiência traumática que poderá ainda ser agravada por um sentimento de culpa derivado de uma ambivalência nascida das tensões que agitavam Tarkovsky: se, por um lado, a memória das origens o impedia de realmente aceitar o Ocidente como *casa*, por outro,

---

definiu-a como «um vestígio da velha cultura aristocrática (...) meio-freira, meio-prostituta, ou melhor, prostituta-freira cujo pecado se mistura com a oração» (*apud* Figes, 2002: 501). Apesar da perseguição de que foi alvo e de ter visto amigos serem presos e mortos, entre os quais o terceiro marido, Nikolai Punin, preso em 1949 e morto em 1953 num campo da Sibéria, e o próprio filho, Lev Gumilyov, fruto do primeiro casamento, detido em 1938 e apenas libertado em 1956, Akhmatova nunca quis exilar-se. A sua resistência a um poder que parecia disposto a tudo para calar a sua voz sem ter a coragem de a prender, tal era a popularidade da poetisa, fez com a submetessem a formas de pressão desumanas como a privação do cartão de racionamento, sobrevivendo apenas graças à ajuda de amigos. Orlando Figes explica o interesse do poder soviético em fazer de Anna Akhmatova um exemplo para todos os intelectuais: «Para a *intelligentsia* ela era o símbolo vivo de um espírito que o regime nunca conseguiu destruir ou controlar: o espírito de resistência e de dignidade humana que lhe dera a força para sobreviver ao Terror e à guerra» (Figes, 2002: 502).

talvez a memória das tragédias da poetisa Tsevetavaeva e do compositor Berezovsky<sup>48</sup> contribuisse para não o deixar regressar à Rússia, forçando-o a escolher permanecer no lugar onde, apesar de tudo, podia continuar a trabalhar. A Europa representava uma certa liberdade criativa e a estabilidade financeira que o realizador não poderia ter na União Soviética, mas pouco mais do que isso. A civilização ocidental era tão materialista como a URSS que havia deixado para trás e os valores que Tarkovsky defendia correspondiam a uma identidade russa construída, a Mãe Rússia onde desejava voltar a ser acolhido nem que fosse apenas no momento da morte. Seguindo a perspetiva sobre o ego exposta por Freud no estudo «A questão da análise leiga», este desejo de regressar à Rússia é um reflexo do anseio de regresso à unidade, da expressão do ego, que tende para a unificação, que procura a solução para o conflito (Freud, 1926: 196). Por outro lado, a reintegração na morte como condição limite para a restauração dessa unidade perdida, vem já da tradição grega clássica, como podemos ver na tragédia *Antígona* de Sófocles: ser enterrado no solo da pátria é uma forma de regressão escatológica que Tarkovsky transferiu para a produção londrina da ópera *Boris Godunov*<sup>49</sup>.

A Rússia, com todas as dificuldades e privações que impunha ao seu povo e aos seus intelectuais era, mesmo assim, o mundo da Revelação nas novas condições de vida encontradas na Europa ocidental. Ao manter os valores da cultura russa, o exilado Tarkovsky assume-se como (e é-o de facto) um estrangeiro no Ocidente. Não se sente (nem poderia sentir-se) em casa nesta terra onde é forçado a viver, ou seja, a memória das origens nega-lhe a possibilidade

---

<sup>48</sup> Marina Tsevetavaeva (1892-1941) exilou-se em França no ano de 1925, esperando ali encontrar a liberdade que lhe negavam na Rússia. Incapaz de suportar a distância da pátria, regressou em 1939, afirmando no bilhete de despedida que deixou a Anna Teskova: «Adeus! O que agora vem já não é difícil, o que agora vem é o destino». A sua vida tornar-se-ia insuportável, por um lado, devido ao isolamento a que foi condenada por parte de todos, incluindo outros artistas soviéticos, e por outro às humilhações sucessivas impostas pelo Estado, acabando por se suicidar em 1941. Tarkovsky menciona o seu caso na entrevista concedida a Illg e Neuger (Tarkovsky, 1985). Maksim Sozontovitch Berezovsky (c.1745-1777) foi o compositor de origem ucraniana que serviu de base à criação de «Pavel Sosnovsky» para o filme *Nostalgia*, figura por quem Gortchakov tinha grande interesse e o levou a Itália, onde o compositor trabalhara durante alguns anos, em busca de dados biográficos. Também ele se exilou e, pouco tempo após o seu regresso à Rússia, suicidou-se.

<sup>49</sup> Andrei Tarkovsky foi convidado em fevereiro de 1982 pelo maestro Claudio Abbado a encenar a ópera de Mussorgsky em Londres.

de ter uma *casa*, a qual só pode ser (n)a Rússia que, nestas condições, se torna o *objet petit a* lacaniano, ou seja, o objeto em torno do qual gira a pulsão do desejo (Lacan, 1998: 243)<sup>50</sup>. A impossibilidade de regressar à Rússia e, dessa forma, restaurar a unidade perdida, encontra na memória o mecanismo adequado e nos filmes a mediação necessária enquanto elementos terapêuticos e poéticos (Gil, 2004: 15). Tal como Ovídio enviou metaforicamente o seu poema para Roma a fim de mitigar a distância que o separava da pátria, também os filmes de exílio de Tarkovsky servem para aproximar o realizador das origens e compensar a ausência traumática.

Assim, a paisagem rural russa está sempre presente nesses filmes, seja como que brotando da terra vista por Gortchakov no presente, mas remetendo para a memória através da passagem do filme para o registo a preto e branco, técnica utilizada por Tarkovsky em *Nostalgia* para distinguir o presente na Itália da memória da Rússia, seja pela representação da mulher e da casa rural (*datcha*) que, sendo uma imagem recorrente nos filmes de Tarkovsky, é ao mesmo tempo lugar de memória e metonímia da pátria. A *datcha*, verdadeira instituição nacional russa desde o século XIX, é mais do que um símbolo do idílio rural, é uma expressão da condição de ser russo (Figes, 2002: xxxii). É uma metonímia da pátria que, uma vez mais, remete para os ideais eslavófilo e populista que enalteciam a comunidade rural e o camponês como guardiães da Rússia verdadeira. Em *O Sacrifício*, a *datcha* não aparece de forma tão evidente como em *Nostalgia*, mas a casa de Alexander é uma referência tanto mais significativa quanto Tarkovsky utiliza elementos biográficos no diálogo em que aquele explica ao Homenzinho como ele e a mulher haviam descoberto a

---

<sup>50</sup> O *objet petit a* é um conceito criado por Jacques Lacan que consiste em algo de que o sujeito se separou enquanto órgão, a fim de se constituir. Neste sentido, é um símbolo do falo, não no sentido literal, mas no de falta. Este conceito deriva do que Kaja Silverman considera a raiz do pensamento lacaniano: a ideia de falta provocada por uma separação original, como a que Platão descreve n' *O Banquete*, que faz com que o sujeito procure a sua outra metade com quem deseja voltar a reunir-se (Silverman, 2004: 341). Diz-nos Lacan em *Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*, que o *objet a* é um objeto privilegiado que emergiu de uma separação primeva, uma automutilação induzida pela aproximação ao real necessária para que o sujeito se constituísse, e que justifica o interesse que o sujeito tem no seu próprio texto, na sua divisão (Lacan, 1998: 83). Esse *objet a* é, no campo do visível, o olhar pois aqui o sujeito está ao nível do desejo do Outro e, tal como o *objet petit a* em sentido geral, o olhar é inapreensível (*ob.cit.*: 104, 83). O sujeito é olhado pelas coisas e vê-as, constituindo-se deste modo os dois termos que atuam de forma antinómica no campo escópico. Porém, o olhar é sempre eludido na relação visual que o sujeito tem com as coisas (*ob.cit.*: 73), tal como o *objet petit a* é o objeto do desejo inalcançável.

casa onde a família vivia: segundo Larissa Tarkovskaya, mulher do realizador, terá sido dessa mesma forma que o casal encontrou a casa que tinham na Rússia, em Myasnoye, e que foram forçados a abandonar após o exílio. Ainda de acordo com Tarkovskaya, a casa rural está presente em todos os filmes, não como retrato, mas enquanto «alma» (Leszczyłowski, 1988). A casa, ela mesma um símbolo feminino, da mãe, do útero, espaço de abrigo, é um elemento central em *O Sacrifício* não apenas pelo significado do fogo que a consome no final, questão que abordaremos na III parte, mas também por ser o cenário de quase todo o filme, onde, como escrevemos anteriormente, se sucedem longas discussões de características tchekovianas entre personagens que sugerem também as criadas pelo dramaturgo russo e por Dostoiévsky (Chances, 2003: 11). A relação com a Rússia e com a sua tradição cultural em *O Sacrifício* é mais um sinal da necessidade de Tarkovsky se aproximar da pátria, o que apenas se tornava possível através da mediação dos filmes. Para além das cenas de memória da Rússia, também na sequência final de *Nostalgia* a *datcha* aparece no longo plano final inserida numa catedral em ruínas<sup>51</sup>. Várias têm sido as interpretações dadas a esta imagem. Robert Bird chamou a atenção para a sua similitude com o quadro de Caspar-David Friederich, *A Ruína de Eldena*, enquadrando a imagem criada por Tarkovsky na tentação romântica que caracterizaria os finais dos dois filmes realizados no exílio (Bird, 2008<sup>a</sup>: 66). Não rejeitando a semelhança de imagens, naturalmente, parece-nos que a inclusão da *datcha* na ruína da catedral poderá simbolizar a união entre Ocidente e Oriente, num plano espiritual, sim, como assinalou James Quandt (Quandt, 2008: 276), mas principalmente numa dimensão utópica (Gil, 2011<sup>b</sup>: 206-207). Nesse plano, Gortchakov interpela-nos com o olhar, sentado na terra e acompanhado por um cão. Podemos interpretar esta imagem como significando a concretização da união entre o Ocidente e o Oriente através do sacrifício do russo, inicialmente descrente, que acaba por morrer ao cumprir o

---

<sup>51</sup> A fonte para a imagem do plano final de *Nostalgia* parece ter sido a igreja em ruínas com uma árvore a crescer no interior junto à qual havia uma casa de um camponês, que Tarkovsky viu na companhia de Tonino Guerra em Itália, em maio de 1980 (Tarkovsky, 1994: 246). Cf. a interpretação do próprio realizador sobre esta imagem, que aponta para um mundo ideal em que o Ocidente e a Rússia estão naturalmente juntos, por oposição à nossa realidade em que se impõem divisões artificiais, ou seja, é uma imagem da resolução da ambivalência que afetava Gortchakov e o impedia de viver como vivia antes de viajar para Itália (Tarkovsky, 1987: 213-214).

ato que Domenico lhe havia pedido. Daí a presença do cão, símbolo associado à morte, guia do Homem no mundo infernal, também relacionado com a água e a terra, elementos presentes na imagem em análise (Chevalier, 1996: 296), os quais, tal como o fogo e o ar, são recorrentes em toda a filmografia deste realizador.

A terra, símbolo feminino, a Deusa Mãe protetora que recebe e dá vida, é um elemento cuja representação é fundamental em Tarkovsky, e em *Nostalgia* está associada à ideia da Mãe Rússia. A Deusa Mãe/Mãe Rússia é referenciada numa das sequências iniciais do filme quando Eugenia, a tradutora italiana, assiste a uma cerimónia na capela onde supostamente está o fresco de Piero della Francesca, *Madonna del Parto*<sup>52</sup>, que Gortchakov queria ver, mas acaba por recusar. Temos aqui duas questões que merecem análise: primeiro, a cerimónia associada ao culto da fertilidade; segundo, por que motivo Gortchakov não entra na capela. Para além da relação simbólica com a Mãe Terra/Mãe Rússia, a cerimónia a que Eugenia assiste faz uma ponte com a gravidez da mulher de Gortchakov que espera por ele na Rússia. Assim como a Virgem Maria é exaltada na tradição ortodoxa acima de tudo enquanto Mãe, também a mulher russa é apresentada como fértil por oposição à mulher ocidental representada pela tradutora: a plenitude da Rússia contrasta com a infertilidade do Ocidente. A mulher ocidental que procura um relacionamento meramente físico, estéril, que Gortchakov rejeita, tem como contraponto a mulher russa, mãe. Recorrendo à representação de certo modo essencialista da mulher ocidental, Tarkovsky veicula a ideia da superioridade espiritual da Rússia ou, pelo menos, denuncia metaforicamente a falta de espiritualidade do Ocidente.

A segunda questão, a recusa de Gortchakov em ver o *fresco* da *Madonna del Parto*, pode ser explicada como uma reação inerente a quem sofre pela distância da pátria e da família, provavelmente pressentindo que jamais as voltará a ver, e para quem o olhar intensifica esse sofrimento: lembrar a mulher grávida e a *terra espiritual* através da visualização do *fresco* poderia ser uma provação que Gortchakov afinal não estaria pronto para suportar pois, como escreveu Robert Bird, «ele começou a ficar desconfortável com o próprio ato

---

<sup>52</sup> Tarkovsky não filmou o *fresco* original de Piero della Francesca localizado na *Capella di Cimitero* em Monterchi, perto de Arezzo, mas uma reprodução instalada na cripta da igreja românica de San Pietro, na Toscana, a cerca de 120 quilómetros de distância (cf. Macgillivray, 2008: 167).

de olhar» (Bird, 2008<sup>a</sup>: 176). Desconforto semelhante terá sentido Tarkovsky quando, em maio de 1980, se sentiu incapaz de rezar no interior da catedral de Loreto, por ser um templo católico: «É-me, afinal, estranha» (Tarkovsky, 1994: 245). Porém, na pequena cidade de Porto Nuovo, ao descobrir uma reprodução da Mãe de Deus de Vladimir no altar da pequena catedral, conseguiu ultrapassar a dificuldade que havia sentido anteriormente: a força do ícone, a sua relação íntima com as origens, fez com que a localização se tornasse secundária. No caso de Gortchakov, a impossibilidade de olhar e o sentido de alienação só foram ultrapassados através do sacrifício final que reconciliou a personagem com a fé.

A religião, a terra, a casa, são elementos constituintes de uma memória cultural que Tarkovsky utilizou nos seus filmes de exílio como forma de diminuir a distância da pátria. O exílio, se sempre traumático, tornava-se no seu caso particularmente agonístico pela desafeção em relação aos valores do lugar de acolhimento que agravou o sentimento de desenraizamento e dificultou a relação dialógica com o Outro. O desejo de regressar à terra de origem era um sonho impossível de concretizar, tanto porque as autoridades da URSS lhe haviam retirado a cidadania soviética, como porque esse seria um regresso a um país que, como o Ocidente, tinha pouco para lhe dar. Tarkovsky, consciente de que dificilmente voltaria à Rússia<sup>53</sup>, afirmou que os russos nunca souberam ser emigrantes, vincando que a dor da separação da terra natal seria no seu caso maior do que para outros povos (Tarkovsky, 1985). Estas palavras quase reproduzem as de outro exilado que regressou à Rússia, Serguei Prokofiev, o qual afirmou que, sendo russo, era o menos indicado para viver no exílio, e poderão ser melhor compreendidas pela leitura das de Igor Stravinsky, também um exilado: «O cheiro da terra russa é diferente, e coisas como essa não se esquecem... Um homem tem um lugar de nascimento, uma pátria, um país – apenas *pode* ter um país – e o lugar onde nasceu é o fator mais importante na sua vida» (*apud* Figes, 2002: 586). No fundo, são palavras que qualquer exilado poderia subscrever, mas que no caso de Andrei Tarkovsky adquirem

---

<sup>53</sup> Durante a sua estadia nos Estados Unidos da América em 1983, por ocasião do 10.º Festival de Cinema de Telluride, alguém perguntou a Tarkovsky se ele iria voltar à Rússia, ao que o realizador ripostou: «Vi o meu filme *Nostalgia*?». Como a pessoa respondesse que sim, Tarkovsky concluiu: «Então sabe a resposta» (Brakhage, 1983).

### ***Agón: o pesado fardo do exílio***

uma outra dimensão pois, através desse meio tão específico que é o cinema, exprimiu o sentimento intenso gerado pela memória das origens interligando o mnemónico e o traumático de forma a lidar com a perda da pátria. A melancolia que domina os filmes de exílio de Andrei Tarkovsky é a expressão da dor que não passa, porque não se pretende usá-los para resolver o trauma, antes para o repetir e conservar a ligação com a pátria.

## II Parte *Pathos*: memória, trauma e exílio

### 1. A poética do *pathos*

A imposição do exílio tem por objetivo a supressão de toda a alteridade, do Outro que, sendo semelhante no sentido em que partilha as mesmas origens, é considerado diferente pelas ideias que defende no seio de uma dada sociedade. A essa expulsão, já de si geradora de sofrimento e de trauma, pode associar-se a intenção de também anular o passado do exilado, condenando-o dessa forma à não existência, o que se torna um fator de intensificação da dor provocada pela separação da terra natal. A condição de exílio, portanto, gera em quem a sofre uma vivência marcada pela distância em relação às origens, a qual pode ser ainda mais agravada pela consciência de que esse afastamento será definitivo, ou que, no limite, um hipotético regresso corresponderá a um exílio de outro tipo, marcado este pelo isolamento social e pelo desprezo das entidades oficiais. Esta foi a situação vivida por vários emigrados russos como Tsevetava ou Shklovsky e que acabaria por os levar ao suicídio. A alternativa é aceitar o exílio como condição inelutável e aprender a viver com essa realidade, bem como com a ideia de que se perdeu a nacionalidade. Viver no exílio, aparentemente resignar-se a jamais voltar à pátria, implica sempre uma forma de trauma, mais ou menos pronunciado, que assume também ele expressões diversas. Seja em que situação for, a pátria de origem e a terra de acolhimento estão ou demasiado afastadas, ou demasiado perto, para permitir que o exilado se sinta confortável na sua condição específica (Boym, 2001: 257). Esta situação traumática conduz ao desenvolvimento de um sentimento profundo (*pathos*) que nem sempre é expresso de forma evidente e cujos reflexos se podem encontrar em diversos aspetos da vida do exilado. Como Lacan refere, o trauma é opaco e exerce uma forte resistência ao estabelecimento de um significado (Lacan, 1998: 129). Precisamente por esse sentimento não

ser exteriorizado, torna-se necessário efetuar um trabalho de escavação em sentido duplo: por um lado, semelhante ao trabalho do psicanalista referido por Breuer e Freud em «Estudos sobre a Histeria», condição necessária para que possamos aceder ao inconsciente do exilado (Freud e Breuer, 1895); por outro, trabalho de procura na memória, meio para a exploração do passado, para chegar ao vivido, como escreveu Walter Benjamin em «Imagens de pensamento» (Benjamin, 2004b: 219).

No caso do sujeito em causa ser um artista, só aparentemente esse trabalho de *arqueologia* está simplificado pelo facto de dispormos de obras que nos dão acesso ao seu pensamento e às suas emoções. Facilidade de facto ilusória, já que a interpretação do que é escrito, pintado, esculpido, composto ou filmado não é linear. Tal como o arqueólogo (e o psicanalista), precisamos de encontrar os indícios, juntar os fragmentos e descobrir quais os respetivos lugares no quadro do trauma experienciado pelo sujeito. Só assim se conseguirá erguer uma construção interpretativa que faça sentido e dê uma real noção dos sentimentos que o afetam. As obras artísticas dos exilados são expressões conscientes, mas também inconscientes, desses sentimentos, da forma como lidam com o trauma e de qual o papel desempenhado pelo trabalho criativo enquanto refúgio face a uma realidade indesejada. Nas obras que resultam desse trabalho temos um campo privilegiado de análise para apreender e compreender não apenas o que está à superfície da mente do artista, mas também aquilo que é reprimido, sublimado ou apenas subliminarmente exprimido. Este trabalho de procura do que não é consciente assume outras formas quando se trata de exilados sem qualquer ligação com o mundo das artes, pessoas comuns que, por razões políticas diversas, foram forçadas a afastar-se do país de origem. Nestes casos, torna-se essencial perceber através das palavras e dos silêncios, dos gestos, dos hábitos de vida, da própria decoração das casas onde vivem, de que forma as recordações diaspóricas permanecem e que marcas o exílio deixou nas suas vidas, como Svetlana Boym fez através das entrevistas realizadas a exilados russos nos Estados Unidos da América (Boym, 2001).

Seja na condição de artista com alguma projeção nacional ou internacional, ou na de anónimo, as emoções associadas à condição do exilado provocadas pela perda do objeto desejado – a pátria – fazem parte daquilo a que Deleuze chamou «o facto mais elementar de que resulta o devir», isto é, o *pathos* (Deleuze *apud* Didi-Huberman, 2002: 212). Esse sentimento denso foi

desvalorizado pela tradição platónica que considerava as emoções inferiores à razão, como transparece n' *A República* durante a discussão sobre a divisão tripartida da alma. Nesse diálogo, Sócrates integra as emoções na parte do espírito, acima da parte concupiscente, mas abaixo da razão (v. 441d). O lado onde se enquadram as emoções pode, em algumas circunstâncias, alinhar com a razão, como quando um homem se revolta contra uma injustiça e decide colocar a sua raiva ao serviço de uma causa que considera correta (v. 440c). É, porém, através da razão que o sujeito se apercebe da condição de injustiça, o que vem provar que as emoções estão separadas e submetidas à racionalidade. Do mesmo modo, as emoções estão desligadas da virtude. No diálogo intitulado *Fédon*, Sócrates questiona Símiias:

– Ora – prosseguiu – em que condições atinge a alma a verdade? Pois quando tenta qualquer tipo de indagação com o auxílio do corpo, é certo e sabido que este a induz em erro...

– Exato.

– Por conseguinte, admitindo que a natureza das coisas possa em certo aspeto ser apercebida, não será justamente através do raciocínio?

– Claro.

– Pois só assim, creio, se encontra nas melhores condições para raciocinar: quando nada disto, ouvido, vista, sofrimentos ou prazeres de qualquer espécie, a perturbam, quando se isola o mais possível em si e por si mesma, mandando o corpo passear, e se abstém, na medida das suas forças, de todo o contacto e comércio com ele para aspirar unicamente ao real... (v. 65b-c).

As emoções, tal como tudo o que se encontra fora da alma (*psyche*), não podem conduzir à sabedoria e, necessariamente, também afastam o homem do conhecimento da virtude (*arete*), pois a percepção do Belo e do Bem só se torna possível através da razão. Esta desvalorização do *pathos* foi contrariada por Aristóteles, em cujo modelo de racionalidade as emoções foram integradas. O *pathos* (πάθος) foi definido na *Poética* como: «um ato destruidor ou doloroso, tal como as mortes em cena, grandes dores e ferimentos e coisas deste género» (v.1452b 12-14). Para o filósofo, esta ação que envolve sofrimento físico e/ou psicológico, que pode ou não levar à morte, devia conciliar-se com o *ethos* e *logos* como exprimiu em *Ética a Nicómaco*. Nesta obra dedicada à virtude, por um lado as emoções recebem uma função cognitiva, pelo outro estabelece-se que o conhecimento não pode prescindir do que as emoções transmitem, ou seja, deve assentar no trabalho dos elementos emotivos,

conforme Martha Nussbaum conclui num dos seus ensaios (Nussbaum, 1990: 78). Tal como a cognição, também as virtudes, se bem que baseadas na razão, devem estar ligadas a respostas emocionais adequadas. Para Aristóteles, estas teriam de se enquadrar no «meio-termo», conceito importante na ética aristotélica e que se caracteriza pela rejeição dos extremos, tanto por excesso, como por defeito. Por isso, as emoções são mediadas pelo *logos*, pois só através da razão podemos sentir de forma adequada e ter a noção dos nossos erros.

Em conformidade com esta perspetiva da relação entre *ethos*, *pathos* e *logos*, Aristóteles reconhece que o homem virtuoso não apenas deve praticar boas ações, mas também sentir as emoções certas dentro da medida moderada a que nos referimos, como escreveu na *Ética a Nicómano*: «no momento certo com os fundamentos adequados, em relação às pessoas certas pelo motivo certo e de maneira correta» (v. 1106b 20). Para o Estagirita, o bem moral consiste tanto nos sentimentos, como nas ações (v. 1109b 29), mostrando que *logos* e *pathos* estão de algum modo interligados e que ambos têm influência no *ethos* do sujeito, mas que as emoções são sempre condicionadas pela necessidade do equilíbrio propugnado pelo filósofo. A ideia de uma justa medida aplicada no plano emocional pressupõe que o sentimento deve corresponder proporcionalmente à situação real. Por exemplo, a expressão excessiva de emoção numa situação que apenas exigiria uma reação moderada seria considerada desproporcionada e, logo, condenada por violar a regra definida para a prática existencial. O sentimento adequado tem de ser calculado de forma lógica a fim de não perturbar a mediania defendida por Aristóteles. Apesar dos condicionalismos introduzidos por este filósofo, o *pathos* foi colocado num plano mais valorizado do que no modelo platónico, quase a par do *logos* que, não obstante, mantém uma posição de superioridade até porque o equilíbrio emocional aristotélico só pode ser garantido pelo uso de um cálculo lógico, ou seja, pelo recurso à razão. Não sendo as emoções irracionais em si, tanto mais que para Aristóteles todas as emoções sem exceção se incluíam no *pathos*, as respostas emocionais excessivas são-no, exigindo a submissão destas aos ditames do *logos*<sup>54</sup>. Isso é particularmente importante no âmbito

---

<sup>54</sup> Contrariamente a Aristóteles que não excluiu nenhum tipo de emoção do *pathos*, Cícero, em *De Oratore*, dividiu as emoções em «gentis», como a simpatia, e «violentas», como a ira, reservando para estas a denominação de *pathos*, enquanto aquelas se enquadrariam no *ethos* por ajudarem o orador a provocar empatia e a estabelecer a sua credibilidade junto da audiência.

estético, com especial incidência no que à tragédia clássica diz respeito, tendo em vista evitar a transformação do *pathos* num absurdo anticlimático e, no limite, ao fracasso das intenções dos autores. Evitar o excesso de *pathos* que «contraria o livre jogo dos afetos do espectador» é, na perspectiva enunciada por Jacques Rancière, fundamental para o universo ético da tragédia caracterizado pelo *pathos* do saber, um «jogo entre um querer saber, um não querer dizer, um dizer sem dizer e uma recusa em ouvir» (Rancière, 2011: 154). No quadro desta contenção imposta ao *pathos* trágico, a ação e os afetos deviam obedecer a uma regra de equilíbrio que evitasse qualquer exagero ao nível das palavras e do visível.

Esta moderação exigida pelo modelo aristotélico é, de certo modo, contrariada pela estética de Nietzsche que, principalmente em *A Origem da Tragédia*, procura demonstrar o *poder do pathos*. De acordo com o filósofo alemão, o *pathos* pode ser uma força de fecundidade na condição de a dor se transformar em arte trágica e, desse modo, contribuir decisivamente para a criação das formas dinâmicas, cuja intensidade é, na opinião de Didi-Huberman, o cerne da estética nietzschiana (Didi-Huberman, 2002: 211). Na obra referida, Nietzsche atribui ao instinto dionisíaco o papel de matriz comum da música e do mito trágico e o artista dionisíaco é definido como o eco do sofrimento primordial (Nietzsche, 2004: 62). A dor está, assim, intimamente ligada não apenas ao nascimento da tragédia clássica, mas de toda a arte que, para ser verdadeira, deve ser marcada pelo excesso, pelo «desmedido». A intensificação das emoções que Nietzsche sublinha no seu pensamento sobre a estética anda a par da interligação que estabelece entre sofrimento, sabedoria e verdade quando caracteriza o coro trágico:

Nesta condição de absoluto servilismo para com o deus, vem a ser a expressão mais alta, quer dizer, dionisíaca, da *natureza*; por isso é que no seu êxtase o coro fala como ela, por oráculos e por máximas; na medida em que é *aquela que participa do sofrimento*, é ao mesmo tempo *o que participa da sabedoria*, e que, no fundo, da alma do mundo, anuncia e proclama a verdade (Nietzsche, 2004: 83)

O espírito dionisíaco trouxe ao grego o sofrimento e o conhecimento que estavam sob a aparência apolínea, e da conjugação dos dois espíritos nasceu a arte trágica, pois «o mundo dos sofrimentos» e a beleza necessitam um do outro para que a «visão libertadora» de que fala o filósofo possa surgir

(Nietzsche, 2004: 56). O *pathos* encontrou em Nietzsche uma valorização que nenhum outro filósofo lhe atribuiu no que respeita à criação artística, ao ponto de a aptidão para e a ciência do sofrimento serem considerados dois talentos artísticos correlativos, essenciais na caracterização do artista trágico. Sentir, mas sentir profundamente, sofrer a dor e a partir dessa condição transmitir ao espectador o «mais alto patético» enquanto expressão estética, apelando também às suas emoções e anulando quaisquer considerações morais, era o ideal de Nietzsche tendo como fim a criação do que chamou «arte suprema». A conceptualização que Nietzsche fez do *pathos*, atribuindo-lhe um papel fundamental na criação das formas estéticas por lhes conceder vida e movimento, e valorizando-o por oposição a uma arte demasiado racional, encontrou eco nas reflexões de Gilles Deleuze sobre o cinema. Em *A Imagem-Tempo*, o autor ressalta a reciprocidade entre o consciente e o inconsciente, o orgânico e o patético na obra de arte, ancorando a sua ideia na fusão do processo intelectual com a «plenitude emocional». O todo que deriva deste processo não é uma mera soma, antes uma unidade superior à conjugação dos dois elementos em que a imagem é sobrecarregada com o *pathos*, dando lugar à *imagem-figura*, ou seja, uma imagem que constitui «uma massa plástica, uma matéria sinalética carregada de características de expressão, visuais, sonoras, sincronizadas ou não, zigzagues de formas, elementos de ação, gestos e silhuetas, sequências assintáticas» (Deleuze, 1985: 206). A carga afetiva que deriva da conjugação da imagem com a figura contribui para aumentar a capacidade do cinema para levar a audiência a pensar ao tornar consciente aquilo que está submerso nos mecanismos do inconsciente. A duplicação do choque sensorial provocado pela imagem atravessada pelo *pathos* intensifica também a função do cinema enquanto dinamizador do pensamento ao gerar no espectador uma relação ao mesmo tempo emocional e intelectual com as imagens projetadas no ecrã<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> Ao analisar o pensamento e o cinema, Deleuze discute a perspectiva de Eisenstein, segundo a qual o choque que o cinema transmite com vista a fazer despertar o pensador em cada espectador se divide em três momentos. O primeiro, orgânico, consiste no movimento da imagem ao pensamento, melhor, da «imagem-choque» ao consciente, de que a montagem é «o próprio processo intelectual no pensamento»; o segundo momento, patético, de que nos ocupamos com mais detalhe, faz o movimento inverso, ou seja, do conceito ao afeto, do inconsciente à imagem-figura; por fim, o terceiro momento, dramático, que corresponde à identidade do conceito e da imagem, ao pensamento-ação que exprime a relação do homem com o mundo (cf. Deleuze, 1985: 204-209).

Se em ambos os filmes de exílio a carga patética é particularmente trabalhada por Tarkovsky, esta *imagem-figura* deleuziana aparece de forma especial na cena de *O Sacrifício* em que as personagens tomam conhecimento do início do conflito nuclear. Situada sensivelmente no início do segundo terço do filme (48'36"), marca um ponto de viragem na estrutura narrativa pois, a partir daqui, os acontecimentos evoluem no sentido da tentativa de encontrar uma solução para a ameaça apocalíptica e culminam no sacrifício final de Alexander. A cena inicia-se com um plano geral do quarto onde o Homenzinho dorme. Pela janela aberta entra uma brisa que agita levemente a cortina, bem como a luminosidade de final de tarde que ilumina a cama do rapaz, única exceção à penumbra que domina o campo visual. O ambiente é de tranquilidade, acentuada pela música de Watasumido-Shuso, apenas interrompida pelas vozes em *off* de Alexander e Otto que acabara de regressar. A criança acorda, soergue-se, e o plano muda de forma abrupta para a reprodução de *A Adoração dos Magos* de Leonardo da Vinci. Colocada por detrás de um vidro, a imagem reflete os ramos agitados das árvores em frente à casa, o que dificulta a sua visibilidade e prepara o diálogo em grande plano de Alexander e Otto. Ao colocar a câmara no lugar onde estaria o quadro, Tarkovsky faz com que as personagens projetem os olhares para fora do ecrã, ao mesmo tempo que Otto exprime a sua opinião sobre a obra do mestre renascentista como sendo sinistra. A posição *estranha* da câmara introduz um elemento de instabilidade visual, pois as personagens parecem olhar para o espectador estando a perscrutar o quadro de Da Vinci mas, por outro lado, o olhar deste corresponde também ao *olhar* do próprio quadro, no sentido em que Jacques Lacan define o campo escópico, ou seja, nele tudo está articulado entre dois termos que atuam de forma antinómica: o sujeito vê as coisas e estas olham também para ele (Lacan, 1998: 109)<sup>56</sup>. A dualidade do olhar que Tarkovsky aplica nesta cena, juntamente com as palavras de Otto, acentuam o carácter dramático do diálogo, bem como a intranquilidade que define esta parte do filme.

---

<sup>56</sup> A estrutura do campo escópico lacaniano é representada como uma «cama do gato» de interseções dialéticas com a imagem no centro. Entre o sujeito e objeto, as duas «mãos» que manipulam a estrutura, situa-se a imagem e o ecrã enquanto meio no qual aquela aparece. A conceção do campo escópico como visão intersubjetiva permite perceber como as imagens *devolvem* o olhar do espectador, como o olhar não pode ser pensado como meramente unidirecional, mas antes como algo de complexo, com interseções múltiplas, tal como a estrutura da «cama do gato» (cf. Lacan, 1998: 105-106).

A afirmação de Otto sobre a obra do pintor renascentista leva Alexander como que a escrutinar o quadro, enquanto o carteiro sai para, desta vez, ser ele a falar do outro lado do vidro de uma porta da casa, sublinhando que Leonardo sempre o «terrorizou», após o que Alexander volta a olhar para a pintura. O vidro serve em ambos os casos como mediador pois permite ver, mas também como fator que perturba a visão devido ao reflexo e como obstáculo simbólico à compreensão das palavras de Otto. O olhar intrigado de Alexander é revelador dessa dificuldade pois, à partida, o momento da adoração dos magos deveria ser transmissor de fé e esperança no Salvador nascido poucos dias antes da cena representada no quadro<sup>57</sup>. Na nossa opinião, a intranquilidade que Tarkovsky gera em torno da pintura de Leonardo prende-se com a projeção da sua insatisfação em relação ao mundo em que vivia, que é verbalizada por Alexander num dos monólogos dirigidos ao filho em que afirma: «Há algo de errado com a nossa cultura, ou seja, com a nossa civilização». Sendo o quadro da *Adoração* destinado a celebrar o nascimento do Salvador, e sendo o filme dedicado a Andriushka, filho do realizador, parece-nos que a obra de Leonardo da Vinci serve dois propósitos: por um lado, mostrar como a esperança que o nascimento de Jesus trouxe ao mundo foi defraudada pela supremacia do materialismo face à espiritualidade; por outro, através da relação estabelecida nas imagens iniciais do filme entre a árvore do quadro e a árvore plantada por Alexander e o filho, afirmar que a fé e a esperança associadas ao nascimento do Messias e à dedicatória do filme ainda têm algum valor neste mundo e que só nessa espiritualidade se pode encontrar uma saída para o futuro. A árvore, símbolo da vida em constante desenvolvimento e ascendendo em direção ao céu, expressão do ciclo cósmico que conjuga a morte e a regeneração, é uma figura axial que liga a Terra e o Céu, que abre e fecha o filme, adquirindo grande relevância simbólica (Chevalier, 1996: 1026-1033)<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> De acordo com Gino Moliterno, a explicação para o carácter «sinistro» do quadro estaria no facto de o pormenor retratado se referir à oferta de mirra, unguento usado no embalsamamento, o que prefiguraria o destino de Jesus. Porém, a interpretação de Moliterno é alicerçada na obra de Nietzsche, em especial no conceito de Eterno Retorno, o que o leva a definir os magos como sacerdotes zoroastrianos e a considerar a atitude de Alexander como um exemplo do *amor fati*, ou seja, da resignação face ao destino conceptualizada pelo filósofo alemão (Moliterno, 2001). Contrariando esta interpretação, Ellen Chances identifica Alexander com Jesus através da analogia propiciada pela *Adoração dos Magos*, já que ambos recebem presentes e se sacrificam pela Humanidade (Chances, 2003: 14).

<sup>58</sup> Ao abordar a construção de *O Sacrifício* no seu livro *Esculpindo o Tempo*, Tarkovsky

Na verdade, os primeiros indícios de que o materialismo e a vontade de poder haviam levado a Humanidade a um caminho errado que, no limite, conduziria à sua autodestruição, surgem quando Alexander ainda contempla a pintura de Leonardo, ao ouvirmos em voz *off* a comunicação televisiva. Absorto, Alexander aproxima-se do quadro até ao ponto em que a sua face, carregada por uma expressão de preocupação, se reflete, diremos mais, quase se funde com a cena da *Adoração*. Essa preocupação, porém, não é motivada pelas notícias que os outros ouviam na sala, mas pela perturbação causada pelas palavras de Otto que despertaram uma dor ainda maior pelo mundo onde o filho, a que chama Homenzinho, teria de viver. De facto, o sofrimento que as expressões faciais e a linguagem corporal de Alexander transmitem não são consequência do conflito concreto que havia tido início, já que ele apenas se dá conta do que estava a acontecer quando desce para a sala e vê as restantes personagens como que paralisadas, sentadas à volta da mesa, em frente ao televisor. Até este ponto, Tarkovsky usa a dinâmica campo/fora-de-campo para sugerir a rutura que, de certo modo, podia ser preparada pelo que nos apresenta no campo visual (Gardies, 2008: 32). Estáticas, indiferentes ao toque insistente do telefone, as restantes personagens apenas esboçam um movimento para olhar Alexander que pergunta o que se passa, regressando de imediato às mesmas posições. Através de um *travelling* lento iniciado em Otto, Tarkovsky mostra as diversas expressões de choque das personagens, num exemplo do que Benjamin Halligan considera característico do seu cinema: a lentidão da câmara faz com que o seu movimento deixe de ter uma função narrativa, passando a desempenhar uma função essencialmente estética ao serviço da filmagem de estados de espírito, memórias e ambientes (Halligan, 2000). Neste caso, seja na gravidade de Otto e Viktor, nos olhos húmidos de Marta, no olhar fixo e atemorizado de Adelaide, ou no desespero de Julia denunciado pela mão na testa, todos envolvidos pela luminosidade cintilante do televisor que ainda contribui mais para aumentar a sensação de instabilidade, as imagens são atravessadas por um *pathos* revelador do ambiente apocalíptico em que se irá desenvolver a ação narrativa.

---

considera que o ato de regar a árvore é um símbolo de fé (Tarkovsky, 1987: 223). Recordemos, como Loughlin assinalou, que a primeira e a última longas-metragens de Tarkovsky começam e acabam com imagens de árvores o que, sendo uma coincidência, não deixa de ser revelador da importância simbólica que têm para o realizador (Loughlin, 2008: 86).

As expressões do sentimento que caracterizam esta cena podem ser interpretadas à luz do conceito de *Pathosformel* cunhado por Aby Warburg<sup>59</sup>, mais especificamente com base nos três estados de resposta à situação que Goethe identificou na escultura de *Laocoonte e os seus filhos*: o medo, o terror e a piedade<sup>60</sup>. Na primeira parte da cena, marcada pelo silêncio apenas entrecortado pelas palavras da comunicação emitida pela televisão, predomina o medo, isto é, o pressentimento inquieto de uma desgraça que se aproxima. Um silêncio que intensifica a angústia sentida pelas personagens, expressão superlativa de um *pathos* marcado pelo choque das notícias (Benjamin, 2004<sup>a</sup>: 109). Todas as personagens, como que petrificadas pelo medo da catástrofe

---

<sup>59</sup> As «fórmulas de *pathos*» consistem nos «gestos intensificados na representação através do recurso às fórmulas visuais da Antiguidade clássica» (Didi-Huberman, 2002: 48). Gestos de amor, de melancolia, de combate, de graça, de desejo, de terror que *sobreviveram*, necessariamente modificados, até aos nossos dias através da arte. Na base deste conceito, está a ideia de que o interior e o exterior, o sentir e a representação são inseparáveis e reciprocamente irreduzíveis, e que esta unidade contraditória se revê nas *Pathosformeln*. Para Warburg, o mais importante não era a manifestação do *pathos* na sua pureza, mas sim a forma que este assume. Assim, a identificação na imagem da forma e do conteúdo não se limita às alterações estilísticas de um dado momento histórico, e define-se como «gesto de grau superlativo» que encontra numa forma e não noutra, a sua representação exemplar. A intensidade emotiva torna-se, então, *engrama*, ou seja, meio hipotético através do qual traços da memória são armazenados. A imagem é um «engrama dinâmico», um «dinamograma», no sentido em que é atravessado pela tensão entre as formas opostas que a emoção pode assumir. Fundamental para o conceito de *Pathosformel* é o de *nachleben* (sobrevivência). Inspirada no princípio do *deslocamento* enunciado em 1872 por Charles Darwin na obra *A Expressão das Emoções*, a sobrevivência das imagens ancora-se no reconhecimento no mundo da cultura da existência de temporalidades específicas e não naturais. Ao considerar que as imagens não desaparecem, mas persistem através do tempo, Aby Warburg anacroniza-as, isto é, subtrai as imagens à periodização própria da História. A sobrevivência das imagens torna quase irrelevante a divisão em passado, presente e futuro, pois nenhum desses tempos faz sentido se pensado de forma rígida: as origens das imagens são híbridas, os estilos artísticos que dizem respeito ao *espírito do tempo* atual (*Zeitgeist*) são postos em causa, e a evolução será caracterizada pelos paradoxos, pela não-linearidade (Didi-Huberman, 2002: 87-88). O *nachleben* deve, nesta perspetiva, ser pensado como um tempo psíquico. A persistência das imagens tal como foi pensada por Warburg pressupõe um conjunto de operações onde se conjugam o esquecimento, a transformação de sentido, a recordação provocada, a descoberta inopinada, que fazem lembrar o carácter cultural da temporalidade (Didi-Huberman, 2002: 92). Assim, em conformidade com o conceito de *nachleben*, a transmissão das imagens antigas é feita em termos que ultrapassam a mera imitação, pois sofrem um processo de contaminação que não as deixa incólumes. A imagem, pensada no sentido de *Pathosformel*, tem de ser concebida como um esquema em que um princípio representativo está associado a um valor afetivo (Guerreiro, 2012: 77).

<sup>60</sup> A interpretação feita por Goethe em «Sobre o *Laocoonte*» assenta não apenas na iconografia, mas também numa heurística do movimento, o que lhe permite detetar três estados corporais, três respostas à mesma situação que transmitem à escultura a sua verdade patética: o medo, o terror e a piedade (Didi-Huberman, 2002: 207-212).

iminente, parecem interiorizar os sentimentos que a nova realidade lhes provocava. Porém, as suas expressões não são neutras, antes revelam a tensão do *pathos* de quem é confrontado com o impensável, com o que, apesar de ser uma possibilidade, ninguém queria nomear: a destruição da Humanidade. Após o colapso das imagens televisivas, as personagens parecem despertar do torpor a que haviam estado sujeitas, incapacitadas de reagir como que esmagadas pelo peso do que acabavam de saber. Alexander é o primeiro a levantar-se, saindo do campo visual, Adelaide dirige-se ao televisor fazendo esforços vãos para que volte a transmitir, contrastando com a imobilidade dos restantes ainda sentados à volta da mesa. Ela é a imagem do desespero extático, do inconformismo («Não devíamos fazer qualquer coisa?»), da incapacidade para aceitar resignadamente o presente, mas sem qualquer solução concreta e sem resposta por parte dos outros, que permanecem nas mesmas posições. Pelo contrário, Alexander reentra no campo visual através de um *travelling* que acompanha o movimento de Otto em direção à janela e diz: «Toda a minha vida esperei por isto!», como que encontrando nos acontecimentos a confirmação do diagnóstico que fazia da civilização moderna. A segunda parte da cena é marcada pela explosão emocional de Adelaide, correspondendo ao terror, à percepção de um sofrimento presente, em que o silêncio e a imobilidade dão lugar aos gestos desconexos, ao choro descontrolado e aos gritos de desespero feitos em inglês, a sua língua materna, sinal da perda do autodomínio e de um regresso à matriz cultural para melhor exteriorizar os sentimentos e as emoções. Na sua intensidade, os gestos patéticos de Adelaide introduzem o elemento dionisíaco e, portanto, trágico na cena que vimos analisando. O exagero expressivo dos movimentos e das palavras da personagem é explicado pela complexidade do que sente no momento, pela emergência dos conflitos do ser inerentes ao paradigma agonístico associado à ideia de tragédia (Didi-Huberman, 2002: 265). Dilacerada pelo sofrimento, Adelaide verbaliza as lutas interiores despoletadas pelas notícias: começa por expressar a frustração pela incapacidade dos homens (Otto, Viktor e Alexander) para fazerem algo que contrarie o inevitável, passa para uma atitude de autopunição, assumindo a culpa do que está a suceder, para a preocupação com o Homenzinho, e culmina em frases desconexas onde a súplica a Deus se mistura com a assunção da incapacidade para suportar tanta dor. Os movimentos paroxísticos de Adelaide aumentam de intensidade ao longo dos quase cinco minutos que dura esta demonstração de sofrimento, que termina

apenas com a injeção do tranquilizante dada pelo médico com a ajuda da empregada. Os gestos, as contorções do corpo dificilmente controladas pelo abraço de Viktor, os espasmos, o rosto distorcido são as formas expressivas daqueles conflitos, em alguns momentos lembrando o *movimento* atormentado do sacerdote Laocoonte na escultura clássica. Durante esta representação do *pathos*, Julia e Marta permanecem impassíveis, incapazes de (re)agir e, se bem que não alheadas, oscilam entre a expressão de medo da empregada, chocada com tal exteriorização das emoções, e a tentativa da filha para acalmar a mãe, realizada apenas sob o incentivo de um gesto de Otto, esboçando uma atitude de piedade, isto é, de compaixão ativa que tem no médico o elemento mais capaz, talvez por ser o único que tem a competência técnica para pôr fim àquele sofrimento. Alexander mantém-se afastado do foco da ação, bebendo junto à janela, e desvia mesmo o olhar de Adelaide, perturbado pela vontade dela em assumir a responsabilidade da catástrofe. Esta reação pode justificar-se por algum desconforto que as palavras da mulher causariam por se referirem às suas más ações, em especial à relação mantida com o médico. A manifestação do sentimento de culpa nas circunstâncias em que ocorre corresponde a um momento de intensificação da tensão entre o ego e o superego que, para Freud em «O ego e o id», é a base daquele sentimento, a qual foi potenciada pelas notícias acabadas de receber e que levaram Adelaide a uma situação de desespero e à autorreprovação momentânea. A culpa, até então reprimida, é tornada consciente e exteriorizada por efeito do terror vivido pela personagem (Freud, 1923: 51). Pelo seu lado, Alexander, através das expressões faciais e óbvia agitação, revela o medo de quem tomou consciência da realidade presente e do futuro próximo, bem como a piedade pela mulher, pelo filho e pela Humanidade, como demonstra na cena onde pede a Deus a salvação de todos. A ideia de que a Humanidade se encaminhava para o fim é reforçada pela iluminação de toda a cena em claro-escuro, fator que intensifica o caráter dramático, correspondendo ao ocaso natural a que acresce a carga simbólica. É já num ambiente emocional aparentemente controlado que um plano-sequência acompanha Alexander, em silêncio, mas de expressão séria, olhar fixo, que sai da sala e dá alguns passos até se voltar para olhar a casa, o lugar de uma domesticidade em perigo, espaço de refúgio, de conforto que parecia perder todo o sentido agora que o mundo caíra na loucura de um conflito nuclear. A piedade de Alexander começa aqui a adquirir uma saída ativa: havia uma solução para salvar o mundo e especialmente o Homenzinho

que passava por um sacrifício profundo, um sacrifício à escala do mal que ameaçava todos.

No terceiro capítulo do seu livro *Esculpindo o Tempo*, intitulado «Tempo impresso», Andrei Tarkovsky define de forma inequívoca o seu ponto de vista em relação às imagens cinemáticas, ao escrever:

A imagem do cinema é, então, basicamente a observação dos factos da vida no tempo, organizados de acordo com padrões da própria vida e observando as suas leis do tempo. As observações são seletivas: deixamos na película apenas o que é justificado como pertencendo à imagem. Não que a imagem cinemática possa ser dividida e segmentada contra a sua natureza-tempo; o tempo atual não pode ser removido dessa imagem. A imagem torna-se autenticamente cinemática quando (entre outras coisas) não apenas vive no tempo, mas o tempo também vive nela, em cada fotograma (Tarkovsky, 1987: 68).

As imagens não podem ser separadas do tempo e este tem de viver dentro das imagens de modo a que o cinema possa almejar à sua função de observação da realidade. Nada está fora do tempo, mas o cineasta deve selecionar nas imagens aquilo que é essencial para mostrar os factos e as estruturas estéticas que existem no tempo. O tempo é, assim, uma dimensão essencial na obra cinematográfica de Tarkovsky. Para lá do que o próprio realizador afirma, é notória essa importância na construção (*poiesis*) dos seus filmes onde as opções de montagem e de duração dos planos deixam perceber que as imagens são apresentadas de modo a estabelecer uma relação com os ritmos próximos da vida, nelas condensando apenas o essencial o que, por vezes, pode deixar o espectador desconcertado perante a aparente incoerência ou incompletude da narrativa fílmica, como acontece particularmente em *Espelho* de 1974. Nas palavras de Robert Bird, a imagem cinemática de Tarkovsky desafia os limites da representação e imprime transcendência, usando os planos longos para fazer uma aproximação à realidade (Bird, 2008b: 224-225)<sup>61</sup>. Estas escolhas técnicas refletem a forma como o realizador pretendia organizar a percepção para aumentar a compreensão por parte do espectador, afinal o destinatário da obra artística. Em *Poética do Cinema*, David Bordwell esclarece que o estilo, entre outras funções, organiza o estímulo para a percepção

---

<sup>61</sup> Para Vida Johnson e Graham Petrie, o tempo cinemático foi levado quase ao seu ponto extremo em *O Sacrifício* (Johnson, 1994).

(Bordwell, 2008: 50) o que, no caso de Tarkovsky, significa que o respeito pelas leis do tempo, em conjunto com a observância dos padrões da vida, que não são lineares, resulta em filmes onde se apela de modo especial à função afetiva e não tanto à intelectualização. Esse era o *segredo*, segundo o realizador russo, para a adesão do público aos seus filmes, considerados por muitos de difícil compreensão, mas que tinham grande apreciação junto de pessoas que simplesmente se identificavam com o que neles se representa, ao invés do chamado «cinema poético», criticado por Tarkovsky por ter como objetivo central a veiculação de ideias e, por isso, se tornar «incompreensível» para o espectador (Tarkovsky, 1987: 184, 223).

Curiosamente, este realizador, considerado um dos expoentes do cinema poético, sintetizava assim a sua interpretação da imagem cinematográfica: «essencialmente a observação de um fenómeno que passa no tempo» (Tarkovsky, 1987: 67). Na nossa perspectiva, esta abordagem, diríamos *fenomenológica*, não é uma simplificação do conceito de imagem tarkovskiana, mas a afirmação do desejo de criar filmes que se aproximassem do ideal espiritual a que Tarkovsky se refere em várias fontes e que cumprissem os objetivos do artista enquanto «voz do povo» através de uma linguagem de sinceridade (Tarkovsky, 1985; 1987: 27). Em conformidade com esta orientação ética da função do artista, a imagem deve resultar da conjugação equilibrada entre o ideal e a forma:

A verdadeira imagem artística baseia-se sempre na unidade orgânica de ideia e forma. De facto, qualquer desequilíbrio entre a forma e o conceito impossibilitará a criação de uma imagem artística, pois o trabalho permanecerá fora do reino da arte (Tarkovsky, 1987: 26).

Isso pressupõe que o artista faça com que a obra reflita as suas ideias sobre a vida, sobre o mundo que o rodeia, recorrendo a uma estética adequada à veiculação das mesmas que, no caso de Tarkovsky, implica a rejeição de soluções técnicas que complexifiquem a percepção do espectador e a adoção de um critério poético de tratamento da imagem. Esta, enquanto expressão do pensamento, será a forma correspondente à mundividência do realizador, ou seja, a imagem torna-se pensamento, como Gilles Deleuze definiu em *Conversações* (Deleuze, 2003: 79).

Em que consiste, então, o cinema poético de Andrei Tarkovsky? Antes do mais, na importância dada à *poiesis*, à construção da obra cinematográfica enquanto totalidade no tempo. Depois, e por um lado, na já referida condensação

na imagem do essencial, do que é estritamente necessário para apresentar a percepção do realizador de uma forma que possa ser universalizada, tornada familiar a cada um dos espectadores<sup>62</sup>; por outro lado, na densidade de significado nas imagens e na criação de um tecido em que a ação ficcional complexa se entretetece com a vida real. O cinema criado por Tarkovsky radica na riqueza da dimensão conotativa das imagens e na linguagem formal mobilizada pelo realizador russo, que fazem com que os seus filmes sejam considerados filmes de ambiente e textura (Bird, 2008<sup>a</sup>: 49)<sup>63</sup>, em que as imagens, tal como as dos poemas do género *haiku*, ao mesmo tempo significam apenas o que mostram e exprimem tanto que o seu significado final não pode ser totalmente apreendido, cabendo ao espectador interpretá-lo de acordo com a sua perspetiva<sup>64</sup>.

Independentemente desta mobilização da capacidade interpretativa do espectador, os filmes de Tarkovsky são, acima de tudo, o resultado da sua personalidade, da sua forma de ver o mundo, enfim, do seu passado e do seu presente, em que a memória desempenha um papel de relevo. Foi o próprio quem o expressou ao afirmar em entrevista a Jerzy Illg e Leonard Neuger que o ideal da arte se baseia nas memórias e que procurava «uma ressurreição na memória, ou no ecrã» (Tarkovsky, 1985). A importância da memória, individual ou coletiva, é evidente em toda a sua obra cinematográfica, destacando-se, por ser considerado o mais autobiográfico, o exemplo de *Espelho*, onde o realizador apresenta a sua visão do passado familiar, fazendo uma conjugação única dos factos com os sentimentos e os afetos. Porém, se olharmos para

---

<sup>62</sup> Em *Esculpindo o Tempo*, Tarkovsky esclarece que a imagem não corresponde ao significado expresso pelo realizador, mas é um mundo condensado numa só gota de água (Tarkovsky, 1987: 110). Com esta expressão, o realizador sublinha que a imagem, se é a percepção do realizador sobre um dado objeto, tem de ser mais do que isso, ou seja, tem de poder ser integrada pelo espectador na sua realidade, tornando-se desse modo familiar, tão mais próxima da vida quanto possível.

<sup>63</sup> Contrariamente a Peter Green, não consideramos que a poesia do cinema de Tarkovsky pressuponha a prevalência dos elementos formais sobre os elementos de significado (Green, 2003). Nos seus filmes, a forma e o significado encontram um equilíbrio gerado pela correspondência entre ambos: a forma serve o que o realizador quer transmitir, do mesmo modo que o significado é intensificado pelo recurso a elementos formais específicos.

<sup>64</sup> Não é por acaso que, ao discutir o conceito de imagem cinematográfica no quinto capítulo de *Esculpindo o Tempo*, Tarkovsky recorre ao paralelismo com a forma poética japonesa do *haiku*, onde a imagem é definida como uma rigorosa observação da vida (Tarkovsky, 1987: 106). O *haiku* é uma técnica de escrita que consiste em poemas extremamente curtos que, em poucas palavras, sintetizam o que o poeta procura transmitir, tal como a imagem filmica deve ser condensada e limitada ao essencial.

lá deste filme, encontramos a sua visão sobre um período central na memória coletiva russa (e soviética) como foi a II Guerra Mundial, em *A Infância de Ivan*, a abordagem do passado medieval da Rússia e da arte iconográfica em *Andrei Rublev*, ou o peso da dor na memória do indivíduo em *Solaris* (Capucho, 2008). Em *Nostalgia* e *O Sacrifício*, a memória adquire outro valor, diferente mas não menos elevado, devido à condição de exilado do realizador. A tristeza e melancolia que caracterizam as personagens de *Nostalgia* e *O Sacrifício* traduzem no ecrã o estado de alma de Tarkovsky, cada dia mais longe e ao mesmo tempo mais perto da pátria por via do trabalho cinematográfico, pois as artes são meios de recordação mnemónica (*ars memoriae*), recordações afetuosas do passado, mas também reflexões autoconscientes sobre a narrativa nostálgica (Gil, 2004: 16; Boym, 2001: 258).

No pensamento de Tarkovsky sobre o cinema, a relação da memória com as imagens é essencial, em conformidade, aliás, com a importância que concede ao tempo na poética dos seus filmes. O passado é «muito mais real» do que o presente, escreve o realizador em *Esculpindo o Tempo*, porque é mais estável e o portador de tudo o que existe na realidade do tempo presente. A memória e o tempo interligam-se de tal forma que, para Andrei Tarkovsky, se fundem «como as duas faces de uma moeda», dimensões complexas da realidade, em que a memória assume a condição de «conceito espiritual». A memória é, portanto, uma parte essencial do ser humano para a sua definição enquanto tal dentro do tempo; sem ela, apenas pode ter uma existência ilusória e a alienação em relação ao mundo exterior que, no limite, o condena à loucura (Tarkovsky, 1987: 57-58). Em Tarkovsky, tempo e memória estão inextricavelmente relacionados, quer no plano ontológico, quer no plano da construção cinematográfica. Segundo nos revelou, uma vez mais em *Esculpindo o Tempo*, valorizava a transposição das memórias do realizador, das impressões da sua vida pessoal para a estrutura externa emocional do filme, como condição para chegar até à audiência, para emocionar os espectadores (Tarkovsky, 1987: 183). A realidade não pode, porém, ser linear e puramente passada para os ecrãs, até porque o próprio cinema é «produtor de realidade» (Deleuze, 2003: 87). O filme sintetiza o real de acordo com o que o realizador considera importante transmitir, que mobiliza para esse fim opções formais próprias, criando desse modo uma realidade refratada pela sua intervenção e pela dos meios cinematográficos. Neste sentido, o filme é o objeto de uma poética, isto é, de um fazer ativo, de uma construção, em concordância com o conceito

aristotélico de *poiesis* exposto na *Poética* (v. 1451b), na qual as imagens e os sons são tratados de modo a veicularem as ideias e o mundo do realizador e a operarem um efeito no recetor. As escolhas técnicas e de estilo ajudam a organizar a percepção de modo a aumentar a compreensão do espectador, fazendo apelo à sua capacidade cognitiva, mas também à emoção (Bordwell, 2008: 48-51). Na cinematografia de Tarkovsky, as opções técnicas e o estilo visual têm características próprias nas quais se ancora uma abordagem única da narrativa fílmica. Em *Nostalgia* e *O Sacrifício* verifica-se uma tendência para aprofundar algumas dessas características que, na nossa perspetiva, contribuem para intensificar a representação do *pathos* motivado pela condição de exílio a que estava submetido.

Vários autores assinalaram mudanças mais ou menos evidentes na obra de Tarkovsky produzida antes e depois do exílio, com *Stalker* a desempenhar o papel de filme de transição (cf. Synessios, 2008; Tsybal, 2008; Bird, 2008<sup>a</sup>). A conclusão de Natasha Synessios sobre os reflexos que os conflitos e as mudanças interiores têm nos filmes, nomeadamente, tornando-os mais herméticos, de tom mais messiânico e mais formais na representação estética (Synessios, 2008: 306), vem parcialmente ao encontro do nosso pensamento. Se os dois últimos aspetos nos parecem indiscutíveis como veremos, já a atribuição aos filmes de um carácter mais ou menos hermético deve sofrer alguma moderação. Para Synessios, Tarkovsky abandonou gradualmente o mundo sensível para dar lugar à Ideia, e rendeu a imagem à palavra (Synessios, 2008: 319). Medir o grau de hermetismo de uma obra, toda ela de grande complexidade, é, só por si, uma tarefa difícil. Porém, se entendermos o ponto de vista da autora como justificação para a crescente procura de Deus que se sente particularmente nos dois últimos filmes, e que o aumento do tempo dos planos, bem como o uso de mais palavras para explicar conceitos e ideias, refletem um sentimento denso e ainda mais profundo devido ao exílio, então o que Synessios entende como hermetismo pode ser aceite enquanto sinónimo de um desenvolvimento das opções técnicas e estéticas próprias de Tarkovsky, agora adequadas à relação entre os filmes e a realidade vivida pelo realizador. Robert Bird, por seu lado, sublinha a rutura que Tarkovsky faz nos filmes de exílio com os temas e as imagens do imaginário soviético, exemplificando com as referências dominantes à arte ocidental (Bird, 2008<sup>a</sup>: 145). As citações de obras da cultura ocidental, particularmente pinturas e gravuras, estão presentes em *A Infância de Ivan* («Quatro Cavaleiros do Apocalipse» de

Dürer), *Solaris* (reproduções de quadros de Brueghel) e em *O Espelho* com Leonardo da Vinci. Naturalmente que em *Nostalgia* e *O Sacrifício* essas citações serão mais extensas (9.<sup>a</sup> sinfonia de Beethoven, o *Requiem* de Verdi e a *Paixão Segundo S. Mateus* de Bach, na música, *A Adoração dos Magos* de Leonardo e a *Madonna del Parto* de Piero della Francesca, na pintura), mas não consideramos que esteja aí o sinal da rutura assinalada por Bird. cremos, isso sim, que o corte com algumas das características do imaginário soviético se fez através do recentramento do pensamento do realizador motivado pelo afastamento forçado da pátria e da família, pela melancolia e nostalgia que o fazem aproximar-se, não do Ocidente, mas de uma Rússia imaginada, onde se inclui a própria procura de Deus. Por fim, Evgeny Tsymbal, assistente de realização de *Stalker*, defende que com este filme se verifica uma mudança na abordagem de Tarkovsky que, sem deixar de ser «inventivo visualmente», tornou os seus filmes mais adequados aos princípios do sistema de dramaturgia do teatro clássico. Tal como Natasha Synessios, sublinha que os filmes passaram a ter um maior grau de conversação («more conversational»), e que o realizador procurou adaptar os argumentos às unidades de tempo, lugar e ação (Tsymbal, 2008: 340-341)<sup>65</sup>. Na verdade, já em fevereiro de 1973, Tarkovsky escrevia no diário: «Sinto cada vez mais que os princípios da unidade (em nome da totalidade) são de suprema importância para o cinema; mais ainda, talvez, do que em qualquer outra forma de arte» (Tarkovsky, 1994: 71), o que é confirmado pelo que escreve em *Esculpindo o Tempo*:

Desde *A Infância de Ivan* até *Stalker*, tentei sempre evitar o movimento para o exterior e concentrar a ação no quadro das unidades clássicas. A este respeito, mesmo a estrutura de *Andrei Rublev* me parece ainda hoje desarticulada e incoerente... (Tarkovsky, 1987: 204)

No entanto, umas páginas antes, Tarkovsky parecia contradizer estes princípios:

Do meu ponto de vista, o raciocínio poético está mais próximo das leis pelas

---

<sup>65</sup> A chamada «Lei das três unidades» foi afirmada a partir da *Poética* de Aristóteles na tradução quinhentista de Castelvetro. Desde essa edição, datada de 1570, considerou-se que as unidades de ação, tempo e lugar eram essenciais à composição da tragédia, o que foi posto em causa logo por Lessing, que considerou que apenas a unidade de ação era preceituada no texto aristotélico (v. 1451<sup>a</sup> 16-19). As unidades de tempo e lugar foram deduzidas, respetivamente, de v. 1149b 12-14 e 1459b 24-26.

quais o pensamento se desenvolve, e portanto da própria vida, do que a lógica do drama tradicional. Porém, são os métodos do drama clássico que têm sido vistos como modelos e que durante anos definiram a forma sob a qual o conflito dramático se expressa (Tarkovsky, 1987: 20).

Na sua defesa do cinema poético, em que o espectador é chamado a participar mais do que em qualquer outro tipo de cinema pela necessidade de ultrapassar o banal senso comum e ter ele mesmo de fazer o trabalho de interpretação do que vê no ecrã, Tarkovsky desvalorizava os modelos clássicos. A contradição é apenas aparente, pois nesta citação o realizador critica o modelo de montagem e de causalidade do drama tradicional e não a adoção das unidades clássicas que, na nossa perspetiva, apenas se aproxima da concretização em *Stalker* e *O Sacrifício*<sup>66</sup>. Pela sua complexidade temática, mas também pela forma como Tarkovsky pensa o espaço e o tempo, dificilmente poderíamos encontrar as unidades clássicas nos seus filmes apesar das intenções manifestadas. O cinema de Andrei Tarkovsky extravasa as convenções e os seus filmes adquirem uma coerência e um sentido do total que lhes advém do pensamento e do olhar do realizador sobre a vida. Para ele, o cinema devia ser o mais próximo possível da vida e, para tal, o naturalismo não era necessariamente o melhor caminho. As associações poéticas e as memórias do artista eram essenciais para uma representação da realidade que, pela sua autenticidade, poderiam tocar também o íntimo de cada espectador. Esta, como outras, é uma característica do cinema de Tarkovsky que percorre toda a sua obra e que não sofre alteração nos filmes de exílio, havendo nestes uma adequação entre os meios técnicos no tratamento do som e da imagem e a expressão do *pathos* que marca a sua vida nesses anos.

Um filme é uma obra plástica, pelo que existe uma relação necessária entre o tema e a forma, entre os olhos do espectador e as opções formais do realizador. Aqui se inclui o estilo visual, o modo como as imagens são utilizadas para transmitir significado ao espectador. As imagens não são realidades simples, resultam de uma multiplicidade de fatores, são «artefactos culturais complexos», como sintetizou Isabel Gil, os quais não se podem destacar do contexto em que são criados (Gil, 2011<sup>a</sup>: 24). A complexidade das imagens do cinema advém, portanto, do facto de serem operações, ou seja, relações entre o dizível e o visível, maneiras diversas de jogar com o antes e o depois,

---

<sup>66</sup> Isto é reconhecido pelo próprio Tarkovsky a propósito de *Stalker* (Tarkovsky, 1987: 193).

com a causa e o efeito (Rancière, 2011: 13). Não sendo miméticas do mundo, as imagens cinematográficas têm a ver com esse mundo e interligam-se com ele de modo diverso, consoante a experiência de vida e a mundividência do realizador. As imagens são, assim, subjetivas, pois nelas se incluem as recordações, os sonhos e aquilo a que Deleuze chamou «os fantasmas auditivos e visuais» (Deleuze, 2006: 17). Apesar de subjetivas, as imagens não são menos significativas na representação da realidade, já que esta é sempre construída a partir de um dado ponto do olhar, o do realizador. A imagem será uma «impressão da verdade», como escreveu Tarkovsky, contudo é uma verdade mediada não apenas pela subjetividade do artista, mas também pelos apetrechos técnicos próprios do cinema, como a câmara ou o ecrã. Como afirma Jacques Rancière, a *mimesis* corresponde a uma ligação entre *poiesis* e *aisthesis*, entre a maneira de fazer e uma economia dos afetos (Rancière, 2011: 151). Enquanto criador de obras de arte, cada realizador estabelece essa ligação através de um processo onde se conjugam o consciente e o inconsciente, pelo que a significação dos filmes, em particular do uso que neles se faz das imagens, está aberta à interpretação que vai para lá dos limites que, por vezes, os realizadores pretendem impor. As imagens são, parafraseando W.J.T. Mitchell, os «filtros» através dos quais os realizadores nos mostram a *sua* realidade, instrumentos e agências, mas também fontes aparentemente autónomas dos seus propósitos e significados (Mitchell, 2007: 96). Assim, mais do que tentar perceber os significados das imagens, a interpretação deve dirigir-se também para o que as imagens querem dizer-nos, indo deste modo ao encontro da conceção lacaniana de campo escópico. Andrei Tarkovsky usa a imagem num sentido poético, o mesmo é dizer, os seus filmes nascem da «observação direta da vida» no tempo, porque nada pode existir fora desta dimensão, conforme vimos já (Tarkovsky, 1987: 68). Mais: a imagem artística é o resultado da inter-relação entre a ideia e a forma, sem que uma se sobreponha à outra, num equilíbrio essencial à criação de arte (Tarkovsky, 1987: 26). Como é que, nos filmes de exílio, se concretiza essa unidade orgânica, o mesmo é dizer, de que modo as imagens exprimem o sentimento denso que afeta a vida de Tarkovsky?

Uma das características da cinematografia do realizador russo é a importância dada ao tempo que se reflete no modelo de montagem que adota. Crítico do estilo eisensteiniano por ser veículo de ideias sem deixar espaço para o espectador pensar por si próprio, ou de viver o que se passa no ecrã como

se fosse a sua vida, impedindo-o de estabelecer uma relação emocional com o filme, Tarkovsky privilegia o que define como «a lógica da poesia no cinema». Este tipo de montagem mobiliza o pensamento e a afetividade do espectador, obrigando-o a preencher os espaços deixados em branco, no que se assemelhando ao processo racional que, também ele, não é linear, nem óbvio (Tarkovsky, 1987: 18-20). Ao contrário de Eisenstein, para quem a montagem é o principal elemento formativo do filme, Tarkovsky considera que o trabalho de edição apenas consiste em juntar os planos de forma ideal, a qual já terá de se encontrar no próprio material filmado sob pena de o fluxo do tempo ser interrompido e distorcido sem qualquer justificação. A montagem deve ser dirigida pelo elemento fundamental do cinema – o tempo:

O tempo, impresso no plano, dita o princípio específico da montagem; e as peças que ‘não se editam’ – que não podem ser conjugadas adequadamente – são aquelas que registam um tipo radicalmente diferente de tempo. Não se pode, por exemplo, juntar o tempo real com o tempo conceptual, da mesma maneira que não se podem unir canos de água de diferentes diâmetros. À consistência do tempo que passa no plano, a sua intensidade ou ‘flacidez’, pode dar-se o nome de pressão do tempo: então a montagem pode ser vista como a conjugação das peças com base na pressão do tempo que lhes é intrínseca (Tarkovsky, 1987: 117).

Os planos são ligados em função do *seu* tempo e a forma como essa articulação se realiza faz com que as qualidades interiores das imagens sejam realçadas: não é a montagem que cria essas qualidades; é através dela que se tornam evidentes. A montagem deve, assim, fazer parte da filmagem e é antecipada pela escolha dos planos e do tempo que os informa, como também nos diz Gilles Deleuze (Deleuze, 2006: 54). Planos com valores de tempo diferentes podem ser ligados através da montagem, quebrando aquele que Tarkovsky considera como o elemento central na criação cinematográfica: o ritmo. A quebra do ritmo apenas se justifica pelas exigências impostas pelas características intrínsecas das imagens, o mesmo é dizer, devem ser os próprios planos a exigir a introdução de um ritmo mais rápido ou mais lento, em concordância com um processo orgânico interno e não imposto artificialmente, sob pena de tornar a montagem evidente e de o filme perder veracidade (Tarkovsky, 1987: 121). O impacto que esta conceção de montagem, a que Tarkovsky chama «esculpir o tempo», tem nos seus filmes é decisiva para a construção da narrativa, pois a lógica que preside à ligação entre os planos obedece ao critério

da intensidade de tempo que não se confina ao enquadramento e ao plano. Isso faz com que a montagem possa parecer desconexa, quebrando a unidade narrativa, deixando ao espectador o trabalho de encontrar o significado do filme, de o sentir como quiser, o que é próprio do cinema poético defendido por Andrei Tarkovsky em *Esculpindo o Tempo* (Tarkovsky, 1987: 118).

Em *Nostalgia* e *O Sacrifício*, a montagem contribui para o ritmo adequado à representação de um *pathos* particular e para inquietar o espectador pela sua aparente ilogicidade<sup>67</sup>. Os cortes de plano súbitos com a mudança da cor para o preto e branco no primeiro filme, faz com que nos apercebamos da importância da família e da Rússia, da sua presença constante na imaginação ou na memória, acentuada pela ausência real. A força expressiva do preto e branco contribui para adensar o sentimento que percorre essas imagens, atribuindo-lhes uma carga dramática suplementar. Os planos dos primeiros vinte minutos do filme nos quais Gortchakov recorda a mulher e a família aumentam a subjetividade das imagens por serem imagens-lembrança, isto é, por nelas serem invocadas lembranças puras<sup>68</sup>, representando um antigo presente que o passado foi (Deleuze, 2006: 77). Essas imagens não se tornam indiscerníveis das imagens atuais e presentes, diferença que Tarkovsky estabelece desde logo pela cor. A mistura das memórias com as imagens dos sonhos de Gortchakov e Alexander e a visualização do caos que advirá do conflito nuclear anunciado em *O Sacrifício*, também apresentadas a preto e branco, juntam-se a outras como a levitação de Alexander e Maria para conceder a estes filmes um sentido temporal que faz com que os objetos e os acontecimentos pareçam virtuais e reais ao mesmo tempo, tornando-se desse modo imagens-cristal. A articulação entre a imagem atual, objetiva, no presente e a imagem virtual, subjetiva, recordada, tal como a sobreposição entre o real e o irreal, são características da imagem-cristal que se encontram em quase toda a obra de Tarkovsky e que nos dois filmes de exílio vêm acentuar tanto

---

<sup>67</sup> Em *Esculpindo o Tempo*, Tarkovsky dá prioridade ao ritmo sobre a montagem e salienta que o tempo flui nas imagens apesar, e não por causa, da sua edição. O trabalho do realizador na mesa de montagem é o de descobrir esse fluxo de tempo que está nos planos até então aparentemente desconexos (Tarkovsky, 1987: 117).

<sup>68</sup> Na sua obra *Matéria e Memória*, o filósofo francês Henri Bergson distinguia três tipos de lembranças: as formadas pelo hábito, que se encontram armazenadas no cérebro, as lembranças puras, que permeiam a consciência, e as lembranças independentes espontâneas que estão desligadas da percepção, que parecem mover-se livremente num fluxo virtual de pensamentos ou imagens-quase-pensamento (Bergson, 2012).

a importância da memória, como do imaginário na concretização do *pathos* através da imagem (Deleuze, 2006: 103-104)<sup>69</sup>. A dimensão mnemónica associada à imagem-cristal é importante pela relação que se mantém no estado melancólico entre o desejo e o objeto perdido, que encontra na montagem poética um veículo de expressão apropriado pela justaposição dos mundos do desejo e da fantasia. Ao fazê-lo, Tarkovsky possibilita ao espectador o confronto com a identidade do *objet petit a*, isto é, o objeto que motiva o desejo não se altera apesar de os objetos do desejo poderem mudar com o tempo (McGowan, 2007: 179). Os dois mundos que o realizador nos mostra distintos pela cor, por exemplo em *Nostalgia*, revelam o mesmo objeto gerador do desejo, apesar da, ou melhor, precisamente por causa da diferenciação que estabelece entre as respetivas imagens: é no contraste com a Itália materialista que a espiritualidade da Rússia mais sobressai e que a nostalgia pela pátria perdida ganha maior dramatismo<sup>70</sup>. Além da separação entre a fantasia e o desejo que acentua a sua similitude, a indiscernibilidade entre o atual e o virtual, própria da imagem-cristal, que atravessa ambos os filmes, introduz mais um fator de desorientação e ansiedade pelo modo como Tarkovsky constrói a relação entre as imagens. Veja-se, por exemplo, a transformação da imagem da terra na casa de Domenico em paisagem rural evocadora da Rússia, correspondendo ao que Deleuze definiu como «descrição cristalina» (Deleuze, 2006: 165)<sup>71</sup>, ou

---

<sup>69</sup> O conceito de imagem-cristal é uma das formas assumidas pela imagem-tempo e faz parte das ferramentas conceptuais com que Gilles Deleuze analisa o cinema. Esta imagem caracteriza-se por ter duas faces, o real e o virtual, que são reversíveis, isto é, o atual torna-se virtual e este torna-se atual. A condição de indiscernibilidade do real e do virtual corresponde ao imaginário e não ao irreal, pelo que «o imaginário é a imagem-cristal» (Deleuze: 2003: 96). Com o surgimento de um novo cinema, um cinema do tempo para além da imagem-movimento, nascem também novas concepções e formas de montagem, de que Orson Welles e Alain Resnais são exemplos (Deleuze, 2006: 38). A estrutura cristalina da imagem adequa-se ao cinema de Tarkovsky pela forma como o realizador desdobra o tempo e torna o real indiscernível do imaginário, favorecendo a ligação entre passado e presente, entre o atual e o virtual.

<sup>70</sup> A perspetiva lacianiana de Todd McGowan em relação ao que chama de «cinema de interseção» tem a virtude de chamar a atenção para a importância da sobreposição dos mundos da fantasia e do desejo nos filmes de Tarkovsky. Porém, não podemos concordar com a forma como descarta a Rússia como objeto motivador do desejo em *Nostalgia*. Curiosamente, apesar de a obra ter sido editada em 2007, nas seis páginas que dedica ao cinema deste realizador McGowan nunca inclui na sua análise *O Sacrifício*.

<sup>71</sup> As descrições cristalinas referem-se a situações puramente óticas e sonoras, em que uma descrição dá lugar a outras que podem ser contraditórias ou modificarem-se entre si. As descrições orgânicas são independentes do seu objeto, isto é, o meio descrito é independente da maneira como a câmara o descreve (cf. Deleuze, 2006: 165).

a dúvida gerada sobre a dimensão onírica ou real de tudo o que se passa após as notícias e a oração de Alexander pedindo a intervenção divina para evitar a catástrofe. Justapondo a fantasia e o desejo, deixando ver o que os distingue, mas interseccionando-os, Tarkovsky reforça a carga patética das imagens.

A estranheza induzida pela montagem poética é também reforçada pela introdução de um tempo crónico, não-cronológico, que abre caminho à apresentação de movimentos *anormais* ou *falsos* (Deleuze, 2006: 169). Em *Nostalgia*, há um exemplo desta conceção do tempo quando, no final da cena em que Gortchakov e Eugenia regressam ao hotel após encontrarem Domenico pela primeira vez, o poeta sai de campo pelo plano inferior da câmara, baixando-se (40'41"). Seguem-se cerca de quatro minutos durante os quais, no exterior da casa, Eugenia procura convencer Domenico a falar com o russo, decide regressar a Roma e Gortchakov dialoga com o «louco» enquanto este pedala uma bicicleta imóvel. Ambos entram na casa e o plano mostra a imagem fixa da face interior de uma porta de madeira. Gortchakov reentra no campo como que vindo da parte inferior do ecrã (44'38"), estabelecendo uma relação não-cronológica com o plano do hotel, tanto mais significativo por anteceder a transformação da terra em paisagem que referimos anteriormente. Não se trata aqui de um *raccord* falso, mas de um movimento anormal que se enquadra no conceito de tempo crónico apresentado por Deleuze e ilustra a perspetiva de Tarkovsky sobre a montagem e a sua subordinação ao tempo intrínseco aos planos que, pelo abandono do aspeto diacrónico, muito se aproxima do trabalho da própria memória, como nos relembra Didi-Huberman: «A memória é *editora* por excelência» (Didi-Huberman, 2002: 500). De facto, a memória, ao trabalhar com «o *intervalo dos campos*», agencia elementos heterogéneos, aprofunda as falhas no contínuo da história para criar circulações entre o todo, tal como se faz na mesa de montagem de um filme (Didi-Huberman, 2002: 496-498.). A construção fílmica de Tarkovsky, como dissemos, impõe a intervenção do espectador para recriar os significados das imagens, à semelhança do que Aby Warburg faz com a montagem das fotografias no atlas *Mnemosyne*, em concordância com aquilo que nomeou «iconologia dos intervalos». Esta iconologia baseia-se nas inter-relações entre as imagens dispostas e expostas de uma certa maneira e não no significado das imagens por si (Michaud, 2007: 262). O intervalo é o fator estruturador da sobrevivência das imagens (*nachleben*) ao unir dois momentos separados entre si e faz de um a memória do outro (Didi-Huberman, 2002: 504). O espírito do conceito warburguiano

parece atravessar as palavras de Tarkovsky quando explica como a montagem não é o elemento central do cinema e que as imagens, por si, se conjugam em função do seu tempo, o mesmo é dizer, do seu ritmo:

A montagem é, no limite, nada mais do que a variável ideal da junção dos planos, necessariamente limitada ao material que foi registado na película. Montar um filme corretamente, de forma competente, significa permitir que cenas e planos separados se juntem espontaneamente, pois de certo modo eles montam-se a si próprios; unem-se de acordo com o seu padrão intrínseco (Tarkovsky, 1987: 116).

O que junta as imagens não são os significados que externamente lhes possam ser atribuídos, mas aquilo que lhes é próprio, as suas características internas. Essa ligação, que para Tarkovsky já começa a ser feita logo no ato de filmar, é completada por um trabalho de edição, diríamos, intuitiva. A tensão existente entre as imagens filmadas tem de ser compreendida pelo realizador para as poder agregar corretamente, isto é, de acordo com a «estrutura unificada e viva inerente ao filme» (Tarkovsky, 1987: 114). Nessas imagens carregadas com as memórias do realizador e coletivas há um fluxo vital que extravasa do próprio enquadramento, que advém do sentido do tempo e dá ao filme uma dimensão superior a ele mesmo, ou seja, é uma obra aberta a interpretações várias:

Tal como a vida, em constante movimento e mudança, permite que cada um interprete e sinta cada momento à sua maneira, também um filme verdadeiro, fielmente registando na película o tempo que flui para lá das margens do enquadramento, vive no tempo se o tempo vive nele; este processo bidirecional é um fator determinante no cinema (Tarkovsky, 1987: 118).

O pensamento de Tarkovsky sobre o cinema e a sua relação com o tempo não faz com que a montagem desapareça enquanto responsável pela estrutura do filme; antes a secundariza face a outros processos que podem relacionar melhor o espectador com o conteúdo do filme, caso aquele se disponibilize a abandonar o conforto próprio do tipo de cinema que lhe fornece todas as informações e até as conclusões. Está neste caso a utilização de planos longos que contraria a fratura do tempo que a montagem, particularmente a montagem eisensteiniana, impunha. Ao definir um ritmo lento aos planos, Tarkovsky aproxima o cinema da vida, do tempo real da existência, fazendo da câmara uma iniciadora do espectador ao «inconsciente ótico» (Benjamin,

2006b: 234). Aquilo que nos é mostrado através de planos longos obriga-nos a olhar, a ver a vida e a sentir o tempo que neles estão representados. Ao criar o efeito de «anamorfose temporal» que estende o tempo para lá do que o espectador pode considerar justificado no âmbito do movimento narrativo (Žižek, 2008), o recurso aos planos longos intensifica a representação do *pathos*, como na sequência em que Gortchakov tenta atravessar a piscina das termas de Bagno Vignoni<sup>72</sup> com a vela acesa na parte final de *Nostalgia*, ou aquele em que Alexander, sentado no chão do quarto, pede a Deus que salve a Humanidade<sup>73</sup>.

Os planos longos de Tarkovsky, integrados na tradição cinematográfica soviética desde Dovjenko na qual a «lentidão das matérias» é uma característica distintiva em relação ao cinema clássico norte-americano (Deleuze, 2003: 113-114), assumem um papel importante na criação de imagens inquietas e inquietantes pela sua expressividade patética<sup>74</sup>. O tempo, ou melhor, o ritmo que esses planos impõem é o que melhor traduz o dramatismo das situações representadas, como aliás os vários *travellings* usados em ambos os filmes de exílio mostram. O efeito de sentido dado, tanto na sequência centrada nos rostos das personagens que veem e ouvem o comunicado televisionado em *O Sacrifício*, como naquela outra em que Gortchakov sonha com a família que parece procurá-lo, para apenas dar dois exemplos, é intensificado pelo recurso ao *travelling* lento que dá tempo a que os sentimentos expressos, de medo, angústia ou ansiedade, se desenvolvam e adquiram um peso próprio nas imagens e na mente do espectador. Em ambas as sequências, Tarkovsky

---

<sup>72</sup> A estância termal chama-se Bagno Vignoni e não Bagno Vignoli como erradamente aparece nas legendas da edição de *Nostalgia* que utilizamos.

<sup>73</sup> Slavoj Žižek salienta em «Andrei Tarkovsky ou a coisa vinda do espaço interior» que a utilização dos planos longos fixos ou com pouco movimento da câmara pode ter dois efeitos: por um lado, estabelecer uma relação harmoniosa com o seu conteúdo, como na sequência de Gortchakov na piscina, «assinalando a ansiada Reconciliação espiritual encontrada não na Elevação da força gravitacional da Terra, mas na rendição total à sua inércia»; pelo outro lado, acentuar o contraste entre forma e conteúdo, como na cena em que Eugenia ataca o comportamento dos homens em geral, e de Gortchakov em particular, como se os seus protestos se dirigissem não apenas contra a indiferença do russo, mas também contra a indiferença do próprio plano estático (Žižek, 2008).

<sup>74</sup> Em *A Imagem-Tempo*, Deleuze atribui a Serge Daney a autoria desta observação: «(...) na sequência de Dovjenko, alguns cineastas soviéticos (ou da Europa de Leste como Zanussi) conservaram o gosto de matérias pesadas, densas naturezas mortas, que se encontravam pelo contrário eliminadas pela imagem-movimento no cinema ocidental» (Deleuze, 2006: 104).

privilegia o primeiro plano para aumentar a carga emocional das imagens através do foco nos rostos das personagens e quase anula a profundidade de campo. No entanto, na cena de *Nostalgia* volta a fazer uso de uma entrada anormal no enquadramento, como se voltasse ao princípio da sequência, só que agora com um ângulo mais aberto e, também, com maior profundidade. Nesta segunda parte, as mulheres e o rapaz ocupam o primeiro plano, enquanto o cão, o cavalo e a casa se estendem pelo espaço cuja profundidade é limitada apenas pela bruma. A maneira como Tarkovsky distribuiu as personagens e estabeleceu uma relação entre elas principalmente através do olhar, com a *datcha* em fundo, unindo todos os planos por uma diagonal que os atravessa, cria uma imagem-tempo específica, direta que, nas palavras de Deleuze, «se pode definir pela memória, as regiões virtuais do passado, os aspetos de cada região». A conjugação do *travelling* com a profundidade de campo assim entendida mostra «as toalhas virtuais do passado», fontes de memória onde se pode encontrar a lembrança procurada (Deleuze, 2006: 144), o que se coaduna com a centralidade do tempo e da recordação nesta sequência.

Um outro aspeto relevante na análise dos *travellings* é a predominância dos movimentos laterais nos dois filmes, o que tem implicações na poética do espaço de Andrei Tarkovsky. Nos filmes do realizador russo, o espaço é pensado enquanto dimensão através da qual o tempo se manifesta, objeto da nossa observação e onde vivemos (Tarkovsky, 1987: 177). Esse espaço integra elementos centrais no imaginário tarkovskiano como a casa e, muito particularmente, a natureza que se pode apresentar no estado puro ou invadindo lugares em ruínas, ou através das suas manifestações como o vento ou a chuva. A erosão provocada nos edifícios pela passagem do tempo mostra como tudo o que é matéria tende a desaparecer, sinal da transitoriedade da vida, do absurdo que é valorizar os bens materiais, tema caro a Andrei Tarkovsky. A *vanitas* manifesta-se também pela incorporação no espaço visual de objetos degradados e de espelhos, numa «estética da decadência» que muito fica a dever às convenções e aos códigos iconográficos da pintura de naturezas-mortas (Green, 2003). Deste modo, a natureza assume-se como espaço simbólico apesar dos protestos de Tarkovsky contra aqueles que pretendiam ver nas imagens dos seus filmes símbolos e metáforas (Tarkovsky, 1987: 212), quer no sentido que acabamos de apresentar, quer na utilização dos quatro elementos (Ar, Fogo, Terra e Água) como veiculadores de

significado e estruturadores do espaço visual. O ar, neblina ou nevoeiro que perturba a visão como acontece em *Nostalgia*, mas que também aparece em *O Sacrifício* quando Maria regressa a sua casa ainda antes da primeira passagem dos aviões, adquirindo o mesmo valor simbólico de prelúdio de um acontecimento indeterminado que dá lugar ao céu límpido assim que tudo se esclarece. O ar, agora sob a forma de vento, contribui para a dinâmica das imagens, por vezes surgindo de forma inesperada e repentina e gerando uma sensação de inquietude por parecer prenunciar algo, como em *O Sacrifício*, onde as cortinas se agitam no espaço da casa, tornando-se mais forte quando Maria chega; vento que se intensifica à medida que a irritação de Alexander aumenta durante o seu discurso sobre o desequilíbrio na civilização, estado sublinhado pelos movimentos nervosos dos dedos, antes do salto do Homenzinho para as suas costas. Vento, sopra mais ou menos forte, mas que se mistura com o fogo sacrificial, seja para altear as chamas da casa em *O Sacrifício*, seja para apagar a vela de Gortchakov na piscina de Bagno Vignoni. Outro elemento, a terra, é fundamental nos filmes de Tarkovsky, muitas vezes enlameada, numa aliança com a água cuja simbologia não pode ser esquecida. A terra é o solo da Rússia, onde as raízes se entranham, o suporte da casa; a água, enviada do céu, fertiliza a terra, purifica e regenera, como a mensagem de Deus devolve aos homens a esperança na salvação pelo triunfo do espírito sobre a matéria (Chevalier, 1996: 1081-1089). As linhas verticais da chuva tocam a horizontalidade da terra contribuindo para uma estética em que a interseção dos planos vertical e horizontal se constitui como «a geometria essencial da imaginação de Tarkovsky», como escreve Robert Bird (Bird, 2008<sup>a</sup>: 51), e de onde não podemos afastar a dimensão messiânica que se acentua nos filmes de exílio. Os longos *travellings* laterais intensificam as linhas horizontais que simbolizam a condição terrena do homem, os limites a que está confinado, por oposição às linhas ascendentes representadas pela «árvore japonesa» que Alexander e o filho plantaram. Este sentido do espaço é particularmente vincado nos planos de *O Sacrifício* e confirma o pendor transcendental dos últimos filmes de Tarkovsky, de certo modo já mais evidente em *Stalker*, na pesquisa mútua da matéria e do espírito na imagem-cristal deleuziana (Deleuze, 2006: 104)<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> Também para Natasha Synessios, se bem que num registo diferente, o espaço fílmico de

Contrariamente ao *travelling*, o picado e o contrapicado, na sua verticalidade, formam contrações do presente (Deleuze, 2006: 144-145). Tarkovsky usa este processo técnico em situações em que à contração do tempo da evocação em ato corresponde uma maior limitação da profundidade do próprio espaço fílmico. Em *Nostalgia*, a sequência em que Gortchakov fala com a menina italiana é filmada parcialmente em picado de ângulo moderado, supostamente o ângulo de visão da interlocutora, e o campo é delimitado pelas paredes da igreja; no filme *O Sacrifício*, os picados sobre Alexander na cena da súplica a Deus e no início do sonho são quase planimétricos, como um outro, em imagens a preto e branco e de ângulo mais acentuado, sobre a multidão em pânico. Em todos estes casos, a evocação está perturbada pela situação das personagens, pela submissão à onnipotência divina, pelo vazio em que a melancolia as lançou. As lembranças são condicionadas pelo estado de crise em que ambas estão mergulhadas, pelo peso de um presente demasiado opressivo e que coloca o próprio futuro em questão. Seja pelo desabafo ébrio, pelo recurso a Deus ou pela evocação de um devir caótico, Gortchakov e Alexander ilustram o caráter trágico da existência, a agonia do ser dilacerado pelas tensões derivadas do sentido de perda que os dois experimentam se bem que em condições diversas. Os picados servem essa expressão ao intensificarem o *pathos* dos planos, muito particularmente nas imagens do sonho antecipadoras do caos em *O Sacrifício*. Para além da inquietação desde logo transmitida pelas pessoas que correm num espaço de destruição, algumas parcialmente vestidas, chocando umas com as outras, desorientadas, essa sequência ganha ainda maior carga dramática por dois motivos: pelo movimento lento e pelo silêncio dessas pessoas, contrastando com o enaltecimento do som dos sapatos no chão e pela integração do chamamento de uma pastora de vacas, um elemento de normalidade humana e rural no meio da catástrofe representada em meio urbano<sup>76</sup>; e pelo ângulo perpendicular da câmara em relação à

---

Tarkovsky é redentor, um espaço de lar e amor (Synessios, 2008: 308).

<sup>76</sup> Em entrevista televisiva, Owe Svensson, diretor de som em *O Sacrifício*, explicou que antes de começar a editar a banda sonora Tarkovsky quis ouvir registos de chamamentos de vacas. Esses chamamentos são usados para manter o contacto com o gado enquanto este pasta nas zonas montanhosas no norte da Suécia e depois quando é recolhido. Ao fim de uma busca criteriosa, o realizador preferiu uma gravação antiga, feita nos campos de Rättvik para a Rádio Sueca em Estocolmo através de um telefone por cabo e gravada em cilindros de cera. Apesar da má qualidade técnica do registo, Tarkovsky achou-a «maravilhosa». Svensson interpreta do seguinte modo a presença desse chamamento no filme: «O mais importante era que ali estava aquela mu-

rua, com as pessoas a fugirem sob a objetiva, num movimento em *travelling* que nos mostra uma superfície transparente sobre a qual se vê um rasto de sangue que nos leva até à figura de uma criança deitada, o Homenzinho, com a cara coberta por um lençol. O desconforto, a tristeza, a ameaça de morte que se desprendem destas imagens prolongam-se no plano seguinte onde Maria, vestida com as roupas de Adelaide, olha Alexander, imóvel, deitado de costas sob uma árvore, palmas das mãos sobre o peito, como se estivesse morto. Esta sequência, em que a antevisão do fim do mundo se cruza com a ambivalência dos sentimentos de Alexander em relação a Maria e com as aparentes mortes de pai e filho, é um ponto significativo da narrativa pela sua emotividade e por corresponder à inflexão no destino das personagens causada pelo sacrifício a que Alexander aceitou submeter-se para o bem de todos. A forma como está construída não se afasta dos cânones da cinematografia tarkovskiana em que a expressão do *pathos* sempre foi um fator dominante. Nessa poética do *pathos*, a utilização do plano-sequência ganhou mais relevo contribuindo para o aumento da duração dos planos nos últimos três filmes de Tarkovsky já assinalado por Natasha Synessios (Synessios, 2008: 310). Analisamos anteriormente exemplos de planos-sequência onde se torna evidente a importância dessa solução técnica para aumentar o sentimento de duração, de continuidade de tempo, de espaço e de sensações (Amiel, 2008: 37-39). Com isso, a representação do *pathos* torna-se ainda mais profunda pelo prolongamento da emoção, pela aproximação do tempo das imagens ao tempo real sem a intervenção da montagem e que tem na longa cena final de *O Sacrifício* a sua epítome.

No âmbito desta perspectiva, a transmissão da carga afetiva nas imagens passa, necessariamente, pelo grande plano que Tarkovsky utiliza várias vezes com as personagens a olhar diretamente para fora do ecrã. Além do caráter afetivo que o próprio grande plano em si carrega, como Deleuze definiu, é importante tentar perceber o sentido desse olhar dirigido ao espectador. O grande plano é, por si só, afeto. Seguindo as ideias expostas em *A Imagem-Movimento*, o grande plano é o rosto e este é o grande plano, pelo que mesmo um grande plano de algo que não seja um rosto acaba por adquirir as suas características afetivas tornando-se imagem-afeção (Deleuze, 2004:

---

lher e ela entra no filme numa fase inicial e entra no sonho, e que representa uma relação com as emoções humanas que, naturalmente, é um contraste com a ameaça de guerra» (Svensson, s.d.).

125). Esta interpretação do grande plano não invalida que o mesmo Deleuze valorize a relação privilegiada que existe no cinema entre o rosto e este tipo de plano: «o grande plano faz do rosto o puro material do afeto, a sua *hylé*» (Deleuze, 2004: 145). O rosto é a parte do corpo onde se concentram as expressões emotivas, sejam a admiração ou o espanto, identificadas com o «rosto expressivo», unidade refletora, ou o amor e o ódio, características do «rosto intensivo»<sup>77</sup>. Enquanto plano do rosto, ou de algo que foi rostificado, o grande plano serve a intensificação da dimensão afetiva das imagens que Tarkovsky utiliza em situações específicas nos seus filmes.

Os planos dominantes em *Nostalgia* e *O Sacrifício* são os que podemos considerar «expressivos» de acordo com a conceptualização deleuziana, em que os rostos das personagens mostram as dúvidas e interrogações que atravessam as suas mentes. Neste tipo, enquadram-se os planos que mostram Eugenia intrigada sobre o que está Andrei a pensar durante os seus diálogos, o que foca o rosto interrogativo do filho de Domenico no *flash-back* que recorda os momentos após o final do cativeiro de sete anos e em que pergunta ao pai se aquilo era o fim do mundo, ou ainda o olhar apreensivo de Alexander sobre *A Adoração dos Magos* após a crítica feita por Otto à obra de Leonardo da Vinci. Apesar da maior presença dos rostos expressivos, Tarkovsky também recorre aos planos de rostos «intensivos», por exemplo quando Adelaide, à beira das lágrimas, recrimina Viktor pela decisão de partir para a Austrália. As microexpressões que passam pelo rosto da personagem revelam os sentimentos que a perturbam naquele momento e o grande plano, como noutras situações, dá ainda mais força emocional à imagem daquela mulher que tomou consciência de que está prestes a perder o seu amante e a ficar quase sozinha naquela casa com o marido e a filha por quem não nutre muita afeição.

---

<sup>77</sup> Esta divisão parte da conceção bergsoniana do afeto como «tendência motriz sobre um nervo sensível». O rosto seria, então, a placa nervosa imóvel que condensa e exprime os movimentos de cada um dos outros órgãos do corpo. O rosto, enquanto meio de expressão das emoções, oscilaria entre dois polos: superfície refletora, na circunstância de pensar em algo, fixando-se num dado objeto, e que é sintetizado no lexema *wonder* (admiração, espanto); série intensiva, em que o rosto passa por micromovimentos de expressão que potenciam novas características que alteram a expressão inicial, e que se sintetiza no desejo (amor-ódio). Este enquadramento teórico integra a possibilidade de encontrarmos nas coisas a condição de superfície refletora ou de série intensiva e, nesse caso, pode considerar-se que houve um processo de «rostificação», isto é, as coisas são tratadas como rostos (Deleuze, 2004: 125). Perspetiva semelhante tem Giorgio Agamben em «O rosto», onde exprime que o rosto não coincide com a face, pelo que a arte pode dar rosto a um objeto inanimado ou a uma natureza-morta (Agamben, 1996: 75).

Além dos rostos das personagens, há coisas que, pela sua importância diegética e/ou simbólica, são *rostificadas* através do grande plano: as mãos de Gortchakov a proteger a vela quando, chegado ao fim da sua peregrinação na piscina de Bagno Vignoni, sucumbe à fragilidade do corpo sem deixar que a chama se extinga, e a própria vela acesa antes da cena final de *Nostalgia*; a copa da árvore no final de *O Sacrifício*, culminando o movimento vertical da câmara que se iniciara na base, no Homenzinho que interroga: «'No Princípio, era o Verbo'... O que é isso, papá?»<sup>78</sup>. As mãos, a vela e a árvore, no contexto em que aparecem, são símbolos da esperança no futuro da Humanidade que assumem expressividade poética na forma como Tarkovsky os filma. A intensidade emocional é muito maior por vermos apenas as mãos trémulas de um Gortchakov moribundo a fazerem um esforço para manter a chama da vela acesa: a concentração do plano nas mãos transmite, ao mesmo tempo, a dor do poeta e a sua fé renascida, sem que se torne importante mostrar o rosto. A vela e a árvore são expressivas em si: a fragilidade da chama tremeluzente quase a extinguir-se como a espiritualidade dos homens, mas que resiste ao vento; a árvore «oriental» de Alexander e do Homenzinho, pela qual este ficou responsável, erguida em solo estéril, mas que, na sua verticalidade, parece ligar a Humanidade a Deus, qual escada de Jacob, e garantir a salvação<sup>79</sup>.

Nos grandes planos, mas também nos planos médios, Tarkovsky recorre a uma outra técnica que ajuda a estabelecer uma relação afetiva entre as imagens e o espectador. Referimo-nos ao olhar das personagens para a objetiva, para fora do ecrã, que o realizador utiliza pelo menos desde *A Infância de Ivan* em planos de grande intensidade dramática para mostrar a felicidade ou o sofrimento do jovem soldado. De acordo com teóricos lacanianos como Christian Metz, o espectador de cinema vive uma situação semelhante à da criança em frente ao espelho. O sentido de domínio que a criança sente nessa fase é

---

<sup>78</sup> Na edição da Costa do Castelo Filmes há um erro de tradução grave que deturpa o sentido da frase, pois Francisco Marques, que tomou por base a versão inglesa, obviamente confundiu «word» com «world» e, como consequência, traduziu as palavras finais do Homenzinho, não em concordância com o início do «Genesis» bíblico, mas por: «No Princípio, era o Mundo... O que é isso, papá?».

<sup>79</sup> A sequência inicial de *A Infância de Ivan* inclui um plano em que uma árvore é filmada em movimento vertical da câmara, se bem que mais rápido do que o de *O Sacrifício*, preparando o plano picado sobre Ivan. A presença destes movimentos semelhantes, bem como das imagens de árvores no início da primeira longa-metragem e no final da última, dá à filmografia de Tarkovsky uma estranha circularidade.

como aquele que o espectador tem ao ver as imagens no ecrã. Mas, contra-riamente a essa criança, como o espectador está ausente do ecrã, é sempre com o Outro que pode identificar-se e assume apenas a posição do sujeito, aquele que vê:

Neste sentido o ecrã não é um espelho. Desta vez, o observado está inteiramente do lado do objeto e deixa de existir qualquer equivalente da imagem do próprio, dessa mistura única de observado e sujeito (de outro e eu) que era precisamente a figura necessária para distinguir uma da outra. No cinema, é sempre o outro que está no ecrã; quanto a mim, estou ali para olhar para ele. Não faço parte do observado, pelo contrário, sou *totalmente observador* (Metz, 1982: 412).

A posição do espectador enquanto aquele que vê faz com que se torne presente na imagem através do seu olhar, o que lhe proporciona um prazer imaginário semelhante ao do estúdio do espelho, reparador do sentido de falta que tem enquanto sujeito no mundo (McGowan, 2007: 2). A essa ilusão ligou Lacan o conceito de *olhar* (*gaze*), que consiste em algo que o espectador encontra no objeto, ou no filme, logo, é um olhar objetivo e não subjetivo<sup>80</sup>. Como

---

<sup>80</sup> No décimo primeiro volume do seu seminário, intitulado *Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*, Jacques Lacan redefine o conceito de *olhar* (*gaze*) de Jean-Paul Sartre que passamos a sintetizar: enquanto está só, o sujeito domina o espaço que o rodeia, mas quando esse espaço é invadido por outra pessoa, tem de o partilhar com esse Outro de uma forma indeterminada. A liberdade do Outro desestabiliza a do sujeito e desintegra os pressupostos em que, até então, ele tinha vivido. Enquanto ser humano, tende a objetificar o mundo que o rodeia, mas deve presumir que o Outro também o faz, incluindo-o nesse processo. Torna-se, assim, um objeto na visão do Outro e, porque essa condição é assumida de forma inata, o sujeito torna-se um objeto para si mesmo. É prisioneiro da visão do Outro e, por isso, passa a ser alvo de análise enquanto mero objeto. Isto causa uma sensação de vergonha semelhante à que se tem quando se espreita pelo buraco da fechadura e se é surpreendido por ver outro olho a fixar-nos (Lacan, 1998: 84). Este *olhar* não tem de partir de um olho, mas pode advir de algo que o sujeito interprete como a presença inesperada de alguém, como o som de passos, por exemplo. O *olhar* lacaniano diverge do definido por Sartre ao desvalorizar a presença do Outro, pois é o nosso próprio ato de olhar que provoca a sensação de vergonha. Para Lacan, o *olhar* é tudo o que está no campo escópico, exceto o olhar da pessoa que olha, e daí a clara distinção que estabelece entre o *olhar* e o olho (Lacan, 1998: 73). Apenas conseguimos ver com a ajuda da luz, mas isso implica que também podemos ser vistos, isto é, o meu campo escópico é também o campo escópico aberto do Outro. Esta característica do *gaze* em que o indivíduo parece destacar-se para atrair a atenção do *olhar* recebeu o nome de «mancha» (*the stain*) (Lacan, 1998: 74). O indivíduo, enquanto «mancha», imagina-se inconscientemente como uma falha na paisagem que se destaca e consequentemente atrai a visão dos outros. Esse *olhar* está nas pinturas, exemplo a que Lacan dá particular atenção no seu seminário: «Nas profundezas do meu olho o quadro está pintado. O quadro está, certamente, no meu olho. Mas eu não estou no quadro» (Lacan, 1998: 96). De modo a poder con-

tal, age no sentido de despertar visualmente em nós o desejo, o que Lacan designa como *objet petit a*: «O *objet a* no campo do visível é o *olhar*» (Lacan, 1998: 105). Com o ecrã como *locus* de mediação, o espectador torna-se objeto de visão no campo escópico e, desse modo, deixa de permanecer na posição daquele que vê tudo, para se envolver na imagem fílmica. Assim, o *olhar* lacaniano é o modo pelo qual o espectador é integrado no filme e não a sua perspectiva exterior da imagem. Através da manipulação do *olhar*, o espectador é levado a perceber que se encontra no ponto não especular da imagem, no ponto do *olhar* em que o objeto olha para ele e é integrado no filme (McGowan, 2007: 164). Olhar para fora do ecrã não é apenas uma forma de Tarkovsky recordar o espectador de que se trata de um filme, de que não deseja esconder o aparelho cinematográfico, mas é essencialmente um meio para o integrar afetivamente no que está a ver. Diz-nos Giorgio Agamben em «O rosto» que os atores, ao olharem para a objetiva, mostram que estão a simular, mas ao fazê-lo, paradoxalmente parecem mais verdadeiros (Agamben, 1996). As circunstâncias em que isso ocorre nos filmes que constituem o objeto da nossa análise são significativas: nas primeiras cenas de *Nostalgia*, quando o sacristão, em tom crítico, afirma que quando alguém está distraído como Eugenia, alheio à invocação, nada acontece, sublinhando a falta de fé da italiana; no grande plano do rosto da *Madonna del Parto*, que faz o espectador sentir o poder espiritual da figura de Piero della Francesca; no sonho em que Maria consola Eugenia e esta nos olha de lágrimas a correr pelas faces, intensificando o *pathos* da sequência; nos diversos planos de Gortchakov, pensativo, antes ou depois de cenas de sonho ou memória da Rússia, que nos levam a partilhar a sua nostalgia e a sua melancolia; o longo plano em que, à saída do hotel em Roma, Gortchakov pondera o que fazer enquanto sente o coto da vela no bolso do sobretudo, onde percebemos a sua dúvida, mas

---

siderar qualquer pintura, o sujeito tem de estar envolvido nela, pois, sendo sempre o «Eu» o ponto de referência, aquela não existe sem o sujeito. A visão, fundamental na constituição do sujeito, só pode ser acedida internamente e por isso o sujeito tem de confiar na imaginação para se ver a si mesmo nela. É através desse processo que, no campo escópico, o *olhar* está fora do sujeito e este é olhado como uma pintura (Lacan, 1998: 106). A pintura é, então, o que o sujeito vê e a que tenta assimilar-se, processo em que se constitui como ecrã ou mancha.

O que o sujeito procura é o *objet a*, e Lacan define que este, no campo escópico, é o *olhar* (Lacan, 1998: 105). O *olhar* é o objeto perdido e subitamente reencontrado na vergonha causada pela intrusão do Outro. O que o sujeito procura ver é o objeto como ausência e apenas o encontra enquanto sombra por detrás de uma cortina, como nos diz Lacan, confirmando o carácter elusivo do *objet petit a* (Lacan, 1998: 103).

também a angústia que sente naqueles momentos; o olhar ao mesmo tempo decidido e cândido de Domenico quando começa a explicar ao russo o seu plano para a salvação («Deve-se passar na água de vela acesa»), que revela, não um louco, mas antes um homem crente e angustiado pela urgência em cumprir o seu desígnio; naturalmente, o longo plano final de *Nostalgia*, no qual o olhar de Gortchakov se fixa na objetiva e nos interpela, prolongando assim o sentimento denso que marcou todo o filme. Em *O Sacrifício*, os planos de Alexander e Otto debatendo *A Adoração dos Magos* são filmados de modo a que as personagens falem com o olhar para fora do ecrã, colocando o espectador no lugar da pintura de Leonardo, integrando-o assim no filme; a enumeração por Maria das tarefas que Adelaide lhe havia atribuído, gerando uma relação direta com uma personagem que, inicialmente pouco relevante, virá a ter um papel importante na parte final do filme; os olhos marejados de lágrimas de Alexander fixam o espectador na fase final da sua súplica a Deus, o que reforça os laços de afeto entre ambos, ao mesmo tempo que a emotividade da cena é potenciada; a frustração que Adelaide tenta conter, em vão, ao questionar Viktor quanto à sua decisão de partir para a Austrália, adquire uma dimensão mais intensa pelo facto de falar diretamente para a câmara. O espectador olha e é olhado, numa relação em que se cria, ou procura criar, uma identificação entre o sujeito e o objeto através do encontro traumático com o *olhar* como objeto real. O *olhar* laciano dissolve a distância que separa o espectador das imagens representadas no ecrã, faz com que se envolva no que vê e perca o sentido de onipotência no campo escópico. Nele, o sujeito perde o seu privilégio subjetivo e é totalmente submetido ao objeto. Esse *olhar*, como aquele que recebemos das figuras dos ícones ortodoxos, surpreende, perturba e faz aumentar nos crentes o desejo de Deus (Lacan, 1998: 113). Também no cinema de Tarkovsky, a manipulação do *olhar* cria o espaço onde o espectador pode inserir-se no filme e, nessa condição, reconhecer o seu papel no preenchimento da falta no Outro (McGowan, 2007: 168). A simbiose que se articula entre as imagens e o espectador gera um elo afetivo que facilita a compreensão do estado de espírito da personagem e desperta sentimentos e memórias que atingem zonas mais ou menos profundas do inconsciente de cada espectador.

A agregação de música também contribui para a intensificação da impressão causada pelas imagens visuais. Esta é uma das utilizações mais frequentes da música no cinema e que Tarkovsky considerava, apropriadamente,

banal. Para este realizador, a música deveria ter a função de fornecer uma ilustração das ideias apresentadas nas imagens, ajudar ao aprofundamento da experiência das emoções despertadas pelo filme. Em *Esculpindo o Tempo*, dá o refrão do poema como exemplo do papel que defende para a música no cinema, o qual faz com que o leitor regresse à primeira causa que levou o poeta a escrever determinadas palavras, mas agora já na posse de um conhecimento maior sobre o que esteve a ler. Seria como um regresso às raízes do mundo poético. *Mutatis mutandis*, através do elemento musical que o refrão traz até ao espectador, o regresso às emoções provocadas pelo filme faz-se com base numa experiência cada vez mais profunda, podendo mesmo alterar a essência do que vemos registado na película (Tarkovsky, 1987: 158). Apesar de admitir que, no fundo, a música não é condição necessária ao cinema, Tarkovsky nunca deixou de a incluir nos seus filmes, se bem que em *Stalker* e *Nostalgia* a presença musical seja mínima, por vezes trazendo ecos da experiência pessoal do realizador, como em *O Espelho*. A música tem um poder próprio distinto do das imagens e pode direccionar as emoções do espectador para o que o realizador desejar, o que Andrei Tarkovsky queria evitar a todo o custo, mesmo admitindo que, provavelmente, não o terá conseguido sempre. Defendia, por isso, que a música deve ser inserida nos filmes de molde a surgir como parte natural do mundo e da vida humana, em total unidade com a imagem visual e não como uma «espécie de aura emocional em redor dos objetos mostrados». Aliás, escreveu, é possível que num filme realizado dentro de uma coerência teórica absoluta a música deixasse de ter lugar, para ser substituída pelos sons que, na sua perspetiva, são a «verdadeira música do cinema» (Tarkovsky, 1987: 159). Não os sons sem um tratamento que lhes conceda verdadeiro valor estético que, por si sós, não possuem, mas entendidos como parte expressiva do filme:

Logo que os sons do mundo visível refletido no ecrã dele são removidos, ou que esse mundo seja preenchido, em nome da imagem, com sons alheios que literalmente não existem, ou se os sons reais são distorcidos ao ponto de não corresponderem à imagem – então o filme adquire uma ressonância (Tarkovsky, 1987: 162).

A rejeição do uso «naturalista» dos sons é uma opção conceptual que Tarkovsky segue nos seus filmes, particularmente em *Nostalgia* e *O Sacrifício*, o que nem sempre facilita a interpretação do seu sentido, pois, como afirma

Robert Bird, têm como efeito aumentar a opacidade das sequências em que são incluídos (Bird, 2008<sup>a</sup>: 152). Se, por vezes, isso sucede, pensamos que os sons em ambos os filmes de exílio correspondem a funções que identificamos com a interseção do mundo visível e as emoções experimentadas pelas personagens. Como exemplos disso mesmo, temos o som da chuva que se destaca no silêncio do quarto de Gortchakov ou na casa de Domenico, aqui pontuada pelo ruído da água nos diversos recipientes espalhados pelo chão ou suspensos do teto, expressão da presença divina, da potencialidade da regeneração, mas também da melancolia e da morte (Chevalier, 1996: 1081); o ruído persistente da serra elétrica que se ouve na cena da casa de Domenico ilustra o que Tarkovsky referia sobre a introdução de sons reais sem correspondência direta com as imagens, podendo tão só sublinhar a presença monótona do quotidiano num diálogo (e nos silêncios) em que o plano transcendente, diríamos fora do tempo secular, predomina; em *O Sacrifício*, o chamamento das vacas contrasta com o ruído dos motores dos aviões militares que sobrevoam a casa, como anteriormente dissemos, representando a presença do humano, mais uma vez do quotidiano banal, no contexto de uma crise que poderia levar a Humanidade à autodestruição; ou, ainda no mesmo filme, o protagonismo dado aos sons dos passos da multidão que foge no meio do caos na primeira sequência do sonho acima mencionado, isolando-os no meio de um silêncio que ainda aprofunda mais a sensação de catástrofe. Neste sentido, os sons e os ruídos, todos eles diegéticos<sup>81</sup>, não se limitariam a servir funções naturalistas, mas adquirem uma dimensão estética que lhes é dada pela relação que Tarkovsky estabelece entre eles e as imagens visuais. Os sons e os ruídos integram-se nas imagens sem qualquer artificialismo e, nos casos da serra elétrica e do chamamento das vacas, cujas origens estão no fora de campo e que, utilizando a conceptualização de Michel Chion, definimos como acusmáticos<sup>82</sup>, servem de contraponto visual, sem, no entanto,

---

<sup>81</sup> Se em relação aos sons da serra ou dos aviões não temos qualquer dúvida sobre o seu carácter diegético, já o chamamento das vacas traz alguma complexidade à análise. Na verdade, a casa da família de Alexander não é muito afastada de um pasto onde, num plano perto do final do filme em que Maria segue de bicicleta a ambulância que transporta Alexander, se pode ver uma manada de vacas, o que torna possível a audição mais ou menos frequente daquele chamamento. Porém, em certos momentos do filme, a inserção do som é ambivalente quanto a ser diegético ou não, o que, aliás, Tarkovsky também faz com a música de Watasumido-Shuso.

<sup>82</sup> Michel Chion recuperou o termo «acusmático» para referir-se aos sons que ouvimos sem ver a sua causa. Por oposição, aos sons cuja audição é acompanhada pela visualização da fonte,

prefigurarem o lugar de onde provêm, ou algo que irá ser visto numa cena subsequente, conforme é expectável que suceda (Deleuze, 2006: 301). Neste particular, o cinema poético de Tarkovsky contraria as convenções, e as fontes dos sons ou ruídos que vêm do fora de campo ali permanecem, mantendo-se como incógnitas a que o espectador deve oferecer um sentido.

Aquela relação que faz com que os elementos sonoros formem um todo com as imagens visuais também ocorre na inserção dos raros elementos musicais nos dois filmes e da leitura do poema de Arseni Tarkovsky, a qual obedece a uma depuração criteriosa que, como vimos, era defendida pelo realizador. *Nostalgia* inclui, tanto nos planos iniciais, como noutros momentos da narrativa, excertos de uma canção folclórica russa, o que sublinha a centralidade que a questão das raízes culturais russas tem em todo o filme, o sentimento nostálgico em que Gortchakov está mergulhado e o sentimento de perda que irá afetar a sua família<sup>83</sup>; a 9.<sup>a</sup> sinfonia de Beethoven, inserida em duas ocasiões como música diegética, que num primeiro momento, em casa de Domenico, vem de uma fonte não visualizada, mas que no *comício* de Roma é claramente identificada, desempenha um papel reflexivo (Deleuze, 2006: 301) pelas circunstâncias em que ocorre e pelos excertos selecionados. O final da última sinfonia completa de Beethoven tem uma parte coral onde se entoa o poema de Schiller «Ode à Alegria». O seu significado adequa-se às duas cenas em que aparece e serve de elo de ligação entre ambas: na primeira, parece fazer com que o carácter pensativo e melancólico de Gortchakov se aprofunde e a sua interrupção brusca fá-lo despertar desse estado introspetivo; na segunda, o som estridente dos instrumentos e das vozes cantando o ideal de fraternidade

---

deu o nome de audição «visualizada». No seu livro *O Som no Cinema*, de 1982, utilizou esta conceptualização para estudar como a revelação da fonte das vozes (des-acusmatização) de certas personagens que definiu como «seres acusmáticos», de que o feiticeiro de Oz é um exemplo, contribui para retirar todo o mistério que as envolvia e, desse modo, destitui-las do poder que anteriormente possuíam (cf. Barnier, 2008: 50).

<sup>83</sup> A canção que se ouve especialmente no princípio e no final de *Nostalgia* intitula-se «Kumushki» («Amigas») e é interpretada por Olga Sergueieva. Trata-se de uma canção sobre a amizade entre mulheres e sobre a perda, em que uma mulher lamenta que o seu namorado não tenha regressado da guerra: «Ó, minhas amigas, sejam gentis;/ sejam gentis e amai-vos umas às outras,/sejam gentis e amai-vos umas às outras,/ amai-me também.// Ireis ao jardim verde,/levai-me convosco./Apanhareis flores./Apanhai algumas para mim também.// Tecereis grinaldas,/levai-me convosco.// Ireis ao Danúbio,/Levai-me convosco./Oferecereis as vossas coroas ao rio,/oferecei a minha também.// As vossas coroas flutuarão sobre a água,/Mas a minha afundar-se-á./Os vossos namorados regressaram da guerra!/O meu não.»

enquanto Domenico se imola, prolonga o sentido do discurso que acabara de proferir sobre a necessidade de mudar a Humanidade devolvendo-lhe o idealismo e a esperança, e pela distorção da música acentua o sentido patético das imagens. O *Requiem* de Verdi, escolhido para acompanhar o início e o final do filme, é significativo pela relação que se estabelece com o ambiente de melancolia, mesmo de morte, que envolve *Nostalgia*<sup>84</sup>. Se as imagens visuais que abrem um filme são importantes, não o é menos a música que o realizador quer que sirva como *porta* através da qual o espectador entra na narrativa. Isto é tanto mais evidente neste filme, quanto a música funciona como verdadeira imagem sonora que acompanha a passagem dos créditos, e é o sentimento que ela transmite que vai marcar o estado de espírito com que o espectador vê as primeiras imagens visuais. O mesmo, aliás, podemos afirmar da utilização da ária «Erbärme Dich» («Tem piedade») da *Paixão Segundo S. Mateus* de Johann Sebastian Bach no início de *O Sacrifício*, aqui com a diferença relevante de a música constituir um todo com as imagens de *A Adoração dos Magos*<sup>85</sup>. O tema da compaixão surge no filme em consequência da catástrofe anunciada e da oração de Alexander que, oferecendo o seu sacrifício, pede a Deus que se compadeça da Humanidade e a salve da destruição. Esta ária e a sua inclusão na abertura do filme, primeiro num longo plano fixo de um pormenor do quadro de Leonardo da Vinci, cedendo depois o seu lugar ao som do piar das gaivotas que acompanha o movimento vertical que faz a ligação entre a árvore da pintura e a árvore plantada por Alexander e o Homenzinho junto ao mar, é exemplificativa do segundo tipo de relação que, segundo Deleuze, se pode estabelecer entre o som *off* e a imagem visual. A música estabelece uma relação com o todo, adquirindo uma dimensão reflexiva pela espiritualidade que evoca, bem como pela sintetização de um dos temas centrais do filme<sup>86</sup>.

---

<sup>84</sup> O excerto escolhido corresponde à abertura da *Missa de Requiem* de Giuseppe Verdi, mais precisamente à parte em que o coro entoia «Requiem aeternam dona eis, Domine;/ et lux perpetua luceat eis» («Concedei-lhes o descanso eterno, Senhor;/ e possa a luz perpétua iluminá-los»), o que se relaciona com as mortes de Domenico e Gortchakov na sequência das ações rituais de que são protagonistas.

<sup>85</sup> O texto da ária é como segue: «Tem piedade,/ meu Deus, pelas minhas lágrimas!/ Vê,/ Coação e olhos choram por ti/ Amargamente» (texto original: «Erbarme dich,/Mein Gott, um meiner Zähren willen!/Schau hier,/Herz und Auge weint vor dir/Bitterlich»).

<sup>86</sup> Em *A Imagem-Tempo*, Gilles Deleuze define dois tipos de relação entre o som fora de campo e as imagens visuais. A primeira, consiste em o som *off* prefigurar a fonte, antecipando a sua visualização e é servida por ruídos e atos de palavra interativos; a segunda, «aponta (...)

Este tipo de relação também se aplica à declamação do poema de Arseni Tarkovsky intitulado «Em criança, adoeci», em *Nostalgia*, e à inserção da música do compositor japonês Watasumido-Shuso, em *O Sacrifício*. O poema, pelo seu significado, pode ser entendido como um ato de palavra reflexivo, cujo valor está não apenas nas palavras que se ouvem, mas na sua articulação com a imagem, fazendo ver algo nela (Deleuze, 2006: 297). Como veremos mais à frente, o poema remete para as memórias de uma infância difícil e para a importância da mãe real ou simbólica em associação com as imagens de uma igreja em ruínas, porosa à invasão dos elementos da Natureza. A música para flauta de Watasumido-Shuso, juntamente com a árvore «japonesa» («um ikebana», diz Alexander ao filho) e o quimono que Alexander veste ritualmente para efetuar o sacrifício prometido a Deus, dão ao filme uma tonalidade orientalista que apenas se pode entender na sua plenitude através da análise das ideias do realizador. Crítico da cultura ocidental, mas também da atualidade cultural russa que considerava ocidentalizada, Tarkovsky elogiou em diversas ocasiões o Oriente pela persistência da espiritualidade, bem como pela rejeição do individualismo. Na última entrevista que concedeu, publicada em 1986, confessou ter sempre sentido a influência e a atração da cultura oriental pela capacidade que dava aos indivíduos de abdicar do egocentrismo e da vaidade a ele associada, e de se darem aos outros, no fundo, de se sacrificarem pelo coletivo: «O homem oriental é chamado a dar-se como presente a tudo o que existe, enquanto no Ocidente, o importante é mostrar-se, afirmar-se. Isso parece-me patético, ingênuo e animal, menos espiritual e menos humano. Nesse sentido, torno-me cada vez mais oriental» (Tarkovsky, 1986). A admissão desta tendência para se tornar cada vez mais oriental na maneira de ver a vida não era feita, porém, sem nela incluir a Rússia que, para Tarkovsky, estaria mais próxima da espiritualidade e do misticismo de lugares como o Nepal, o Tibete, a China ou a Tailândia, do que do Ocidente:

Devo confessar a Tailândia, o Nepal, ou o Tibete, ou mesmo a China, são terras espiritualmente inspiradas, muito mais próximas de mim do que a França ou a Alemanha, apesar de tudo. Não obstante saber tudo isso, compreendo-o e gosto, e afinal fui educado de uma forma ocidental; a cultura russa em geral é

---

para o Todo», isto é, para as expressões da mudança, da duração, do conceito vivo e do espírito, respetivamente, o movimento, o espaço, a imagem e a matéria. Este tipo de relação pressupõe a música e atos de palavra reflexivos (Deleuze, 2006: 301).

hoje uma cultura ocidental. Mas esse espírito, esse misticismo que nos liga precisamente ao Oriente está muito perto de nós. (Tarkovsky, 1985).

Tarkovsky encontrava no Extremo-Oriente a espiritualidade que o materialismo soviético havia destronado na Rússia. Aquele era o último reduto de um combate desigual entre o «progresso e a tecnologia», por um lado, e o «verdadeiro conhecimento», pelo outro. A vitória do Ocidente era inevitável, na sua opinião, pela desproporção de forças e pela atitude não conflituosa da civilização oriental (Tarkovsky, 1987: 240-1). Apesar de vencidos estavam mais próximos da verdade e do conhecimento do que os vencedores, pelo que os apelidava de «sal do sal da terra», cujas manifestações culturais, incluindo a música, espelhavam essa superioridade:

O Oriente estava mais próximo da verdade do que o Ocidente; mas a civilização ocidental devorou o Oriente com a sua vida cheia de exigências materialistas. Compare-se a música oriental e ocidental. O Ocidente está sempre a gritar: 'Este sou eu! Olhem para mim! Ouçam como sofro, como amo! Como sou infeliz! Como sou feliz! Eu! Meu! A mim!' Na tradição oriental nunca pronunciam uma palavra sobre si próprios. A pessoa está totalmente absorvida em Deus, na Natureza, no Tempo, encontrando-se em tudo, descobrindo tudo em si mesmo. Pense-se na música taoísta... (Tarkovsky, 1987: 240)

O descentramento do indivíduo no seio da comunidade, o sentido de totalidade em Deus, na Natureza e no Tempo, uma trindade muito importante para Tarkovsky e presente nos seus filmes, refletiam-se também na música, o que justifica a inclusão da composição de Watasumido-Shuso em *O Sacrifício*. Oferecer a própria vida para o bem dos outros é próprio de Cristo e radica num despojamento do ser de que os influenciados pelos valores ocidentais eram incapazes. As referências culturais ao Japão como metonímia do Oriente salientam que os gestos sacrificiais de Alexander só são possíveis no quadro de uma espiritualidade ausente do Ocidente. É neste sentido que afirmamos que a música de Watasumido-Shuso tem um carácter reflexivo e, mesmo sendo diegética e não acusmática, potencia aquela relação com o Todo a que Deleuze se refere (Deleuze, 2006: 301).

A intensidade emocional que Tarkovsky concede aos planos que tomámos como exemplos, bem como a outros, advém das imagens em si, naturalmente, mas também das suas opções técnicas. A longa duração, o *travelling* ou os picados, assim como os ruídos, os sons ou a música, fazem parte de uma

gramática que é colocada ao serviço de uma poética pensada para o cinema enquanto «a arte mais íntima», tal como definiu Tarkovsky no final de 1974 (Tarkovsky, 1994: 101). Uma arte de emoções e de afetos através da qual se exprime o *pathos*, esse sentimento denso que envolve os filmes de Tarkovsky.

## **2. Trauma, luto e melancolia**

Tanto *Nostalgia* como *O Sacrifício* são marcados por um ambiente geral de melancolia, de tristeza e de morte, apesar de, neste último, a ação se concentrar num dia que deveria ser de festa – o aniversário de Alexander. Na nossa opinião, este ambiente é reflexo da condição traumática vivida por Andrei Tarkovsky, não só devido a tudo o que o exílio por si só implicava mas também, à época da realização do filme (primavera e verão de 1985), muito afetado pela recusa das autoridades soviéticas em permitirem a saída do seu filho Andriushka<sup>87</sup>. Tal como as suas personagens, também o realizador sofria devido ao que via no mundo exterior, fosse pela sua condição de exilado, fosse, como vimos já, pelo domínio do materialismo que fazia com que o homem moderno fosse «espiritualmente impotente» (Tarkovsky, 1987: 42); sofria ainda os efeitos daquela condição na difícil integração e no relacionamento com os outros, em que a sua personalidade, além de outros fatores que a seu tempo analisaremos, terá tido também alguma quota parte de responsabilidade; por fim, poderia estar a começar a sentir os primeiros sinais de alguma fragilidade física, se bem que apenas no final de 1985 Tarkovsky assinale nos seus diários os indícios do cancro que haveria de o matar (Tarkovsky, 1994: 346). Assim, Andrei Tarkovsky viveria uma situação caracterizada pela ativação de todas as fontes possíveis de infelicidade, de acordo com a perspetiva freudiana expressa no estudo de 1930, «A civilização e os seus descontentamentos» (Freud, 1930). Viver essa realidade, em particular a realidade do exílio é, em si, algo que gera sentimentos complexos, necessariamente traumáticos, e que no caso de Tarkovsky se agravavam de forma particular: tanto a separação do filho, como o facto de ser russo, são fatores que explicam a dor profunda

---

<sup>87</sup> Em 29 de setembro de 1985, Tarkovsky escrevia nos diários que não conseguia viver sem o filho (Tarkovsky, 1994: 345).

do realizador que podemos encontrar nas suas palavras e também nos filmes de exílio.

Como nos diz Svetlana Boym destacando a condição dos escritores, o exílio é particularmente sentido pelos russos, pois é visto como uma traição, uma heresia, uma forma de transgressão cultural. De acordo com a tradição filosófica russa, a falta da casa, isto é, da pátria, é uma parte constituinte da identidade nacional russa e o exílio metafórico torna-se um pré-requisito para as deambulações da alma russa, mas o exílio real, digamos, físico, é entendido como um abandono da Mãe Rússia, uma violação que põe em perigo a sobrevivência física e espiritual do escritor (Boym, 2001: 257). Permitimo-nos expandir esta afirmação ao caso de Tarkovsky, um criador tal como os escritores estudados pela autora, que sentia profundamente a dor provocada pelo afastamento das origens e que lia a realidade no «tom de perda» a que se refere André Aciman (Aciman, 1999b: 22). A perda do objeto amado implica que o sujeito sinta a dor que decorre da dificuldade em se separar desse mesmo objeto. Aquilo a que Sigmund Freud em «Sobre a transitoriedade» chamou a «separação do ego em relação aos objetos» constitui-se como um processo doloroso que conduz ao trauma (Freud, 1916: 306). Nesse processo, o sujeito pode substituir o objeto perdido por outro, ou intensificar a identificação com ele, agarrando-se ao objeto em torno do qual as pulsões giravam, mesmo que haja a possibilidade de encontrar um substituto. Neste caso, o sujeito enceta um processo de luto particularmente doloroso dado que o objeto do desejo deixa, de facto, de estar ao seu alcance e, no limite, pode mesmo deixar de existir. A separação dolorosa em relação à pátria que o exilado experiencia tem a força traumática suficiente para poder destruir os fundamentos da vida do sujeito, fazê-lo abandonar o interesse no presente e no futuro e fixar-se mentalmente no passado. Um exemplo dessa fixação afetiva a algo do passado é o luto, isto é, a reação profunda à perda de alguém ou de algo amado, que poderá inclusivamente ser a pátria, como Freud define em «Luto e melancolia». O luto tem como características uma depressão dolorosa e profunda, a falta de interesse pelo mundo exterior, a dificuldade ou mesmo incapacidade de amar, a inibição da atividade e, necessariamente, a mais completa alienação dos tempos presente e futuro (Freud, 1917: 244). O sujeito afetado por este estado, preso ao objeto perdido, não se sente de modo algum atraído pela realidade exterior que, na verdade, não corresponde em nada às suas motivações, centradas na perda sofrida; não é, também, capaz de transferir o seu amor para um novo objeto, pois

isso implicaria assumir a perda definitiva e a substituição do anterior objeto da pulsão da libido; do mesmo modo, a dor da perda é de tal modo profunda que o sujeito se sente incapaz de agir para lá da concentração dos pensamentos no ser amado. Este conjunto de inibições resulta da resistência do sujeito em aceitar a perda definitiva do objeto, da sua incapacidade para libertar o ego e, desse modo, permitir que um novo objeto venha ocupar o lugar deixado vago pelo anterior. Diz-nos Freud em «Luto e melancolia» que este é o resultado de um trabalho de luto que atingiu o seu ponto de conclusão, isto é, só a libertação do ego pode fazer com que o sujeito possa seguir outro caminho na sua vida, numa realidade de onde aceitou que o objeto perdido está definitivamente ausente (Freud, 1917: 244). No entanto, em estudos posteriores, em particular em «O ego e o id», de 1923, Freud passou a encarar a teoria do luto de outra forma devido à reconceptualização que fez da melancolia. Nesta nova abordagem, Freud parte da ideia de que o melancólico não corta os laços com o objeto perdido, pelo contrário, integra-o no ego, desse modo fazendo com que aquele se internalize como parte viva do eu, provocando uma alteração das suas características. Este processo poderia ser o melhor para facilitar a libertação do ego do objeto perdido, ou mesmo a única via através da qual o id se pode separar dos objetos. Independentemente disso, Freud concluía que o carácter do ego era «um precipitado de objetos-catexes abandonados», ou seja, a identificação com os objetos perdidos era parte integrante do processo de constituição do *eu* que inclui em si a história desses objetos (Freud, 1923: 29). Como resultado desta revisão do conceito da melancolia e do luto, lidar com o trauma já não pressupõe o abandono do objeto perdido e o reinvestimento da libido noutro objeto, nem mesmo a aceitação da consolação sob a forma de um qualquer estímulo externo. Lidar com o trauma depende, então, da capacidade do sujeito para integrar o *outro* perdido na estrutura da própria identidade e desse modo preservá-lo no *eu*<sup>88</sup>.

A dor provocada pelo afastamento forçado das origens que o exílio implica pode fazer desencadear o desenvolvimento de um processo de luto naqueles que dele são vítimas. A perda da pátria, real ou imaginada, resulta numa situação traumática extrema que se enquadra nesta definição freudiana de luto

---

<sup>88</sup> Freud chama a atenção em «O ego e o id» para os diversos graus de capacidade de resistência dos sujeitos para integrar e aceitar as influências da história dos objetos que, em casos limite de identificações numerosas, pode provocar situações patológicas de personalidade múltipla, ou pelo menos de conflitos entre as diversas identificações (Freud, 1923: 30).

que, na nossa perspectiva, terá marcado os últimos anos de vida de Andrei Tarkovsky e se refletiu nos dois filmes que realizou no exílio, onde é visível a forte ligação que o unia à Rússia. Fizemos já notar como ambos os filmes são caracterizados por um ambiente geral de tristeza e de desânimo com o mundo exterior, se bem que em dimensões diversas: em *Nostalgia*, é claramente a separação da pátria que se constitui como foco da narrativa através das histórias de Berezovsky e Gortchakov como *mise en abîme* da situação vivida por Tarkovsky; *O Sacrifício*, centrado na casa e na família de Alexander, tem toda a carga emotiva associada à infelicidade em que todas as personagens parecem viver, a que se junta o problema da iminência do fim do mundo também presente em *Nostalgia* mais a partir de um ponto de vista espiritual do que bélico, uma preocupação que o realizador atribui especialmente a duas personagens (Domenico e Alexander), e que introduz um outro fator de angústia na diegese. Assim, os filmes de exílio de Andrei Tarkovsky estão envolvidos num *pathos*, ou seja, num sentimento denso transmitido através das palavras pronunciadas por personagens carregadas com o peso do destino (Daly, 2001), dos seus silêncios, mas principalmente através das imagens. O trabalho criativo pode ser uma via para o processo de luto que permita, por exemplo, ultrapassar o trauma gerado pelo exílio e dar um novo rumo à existência. Nesse sentido, os filmes de Tarkovsky poderão ser entendidos como uma forma de lidar com a profunda dor provocada pela separação da pátria, onde encontramos elementos que refletem a incapacidade de romper com as raízes, uma identificação melancólica com o objeto perdido que se constitui como solução que permite enfrentar o trauma do exílio.

## 2.1. Melancolia e o apelo das origens

Walter Benjamin diz-nos que é tarefa do tradutor revelar a intradutabilidade e lidar com a estranheza da linguagem (Benjamin, 1999), afirmação que motiva a interpretação de Svetlana Boym segundo a qual a ideia de exílio é a primeira metáfora para a linguagem e a condição humana. Esta reflexão prende-se com a condição do exilado como sujeito que, devido à sua condição, acaba por adquirir ou desenvolver uma consciência bi ou mesmo multilingue. Essa consciência não corresponde à soma de duas línguas, antes a um estado de espírito diferente derivado da dificuldade de (con)viver com essa realidade

provocada pelo exílio e, no caso de escritores, pela procura de uma língua livre de quaisquer «permutações exílicas», ou seja, uma língua pura que não contenha em si as marcas da mencionada condição de exílio (Boym, 2001: 257). A personagem Andrei Gortchakov de *Nostalgia*, em si e na sua relação com a intérprete Eugenia, vem ao encontro da asserção de Benjamin, na recusa em ser um «homem traduzido» no sentido que Salman Rushdie deu à expressão no seu ensaio «Pátrias imaginadas»<sup>89</sup> (Rushdie, 1991: 17). No diálogo que mantém com Eugenia, cuja sequência analisamos no início da primeira parte, a rejeição da tradução da poesia é, não apenas a defesa da arte contra as dificuldades que à tradução importam, mas também a expressão da dificuldade em assumir a tal consciência bilingue a que Svetlana Boym alude. Gortchakov, desejando voltar à Rússia, sabe que o seu destino poderá ser o mesmo do músico Sosnovsky cuja biografia justificou a deslocação a Itália, e tem já em si a percepção de que o seu exílio começou, tal como Tarkovsky, no fundo, iniciara quiçá inconscientemente o seu quando viajou para Itália a fim de rodar *Nostalgia*. Contudo, a forte relação que Gortchakov mantém com a Rússia, de que Maria, a sua mulher que o espera é o principal esteio simbólico, não lhe permite resignar-se e aceitar ser um «homem traduzido», atitude simbolizada também na rejeição da sensualidade de Eugenia: neste caso, não é apenas essa sensualidade que é desprezada, é principalmente o que ela significa, isto é, a ideia de tradução. Compreende-se a importância que Eugenia tem no contexto do filme, em especial até à sua partida para Roma, quer enquanto símbolo do Ocidente e da atração que este possa representar para Gortchakov, quer como contraponto a Maria cuja recordação serve como salvaguarda contra a tentação de ceder à sedutora italiana e aos valores ocidentais. Neste aspeto, ambas as mulheres podem representar a tensão entre a ideia de um Ocidente dominado pelos valores materiais, pelo hedonismo e, por isso, estéril, e uma Rússia espiritual, garante da supremacia dos valores cristãos, logo, fértil, capaz de gerar vida<sup>90</sup>. A relação entre Andrei e Eugenia parece

---

<sup>89</sup> O escritor Salman Rushdie autodefiniu-se como «um homem traduzido» (*a translated man*) no mencionado ensaio, defendendo que, tendo nascido num lado do mundo e sendo forçado a viver noutra, acabava por ser um homem traduzido, com as perdas (e os ganhos, acrescenta) que qualquer tradução pressupõe.

<sup>90</sup> No final de «*A Madonna del Parto* de Andrei Tarkovsky», James Macgillivray faz um paralelismo entre o útero vazio de Eugenia e a gravidez da mulher de Gortchakov, sem no entanto extrair a mesma conclusão que aqui apresentamos. O autor privilegia na sua análise a inaceitabilidade para Gortchakov de uma relação sexual sem concepção, para concluir que a dimensão sexual do

replicar a ambivalência assinalada por Aby Warburg como característica da cultura ocidental entre a ninfa em êxtase orgíaco e o melancólico deus fluvial (Warburg *apud* Didi-Huberman, 2002: 285). Ela, de fartos cabelos, roupas largas e esvoaçantes que enverga até ao momento em que se prepara para regressar a Roma e, com esse gesto, deixar de ser um fator de sedução para o poeta russo, é o polo energético que se contrapõe a Gortchakov, não interessado num envolvimento mais íntimo com Eugenia, e se constitui como o polo depressivo cujo sentimento encontra contrapartida no vestuário sóbrio, em especial no sobretudo cinzento sem o qual apenas o vemos por breves momentos. As duas personagens são um exemplo da *deslocação expressiva*, conceito cunhado por Aby Warburg no âmbito da sobrevivência das fórmulas antigas de *pathos* nos acessórios animados (cf. Didi-Huberman, 2002: 242)<sup>91</sup>. Warburg procurou definir a sobrevivência das fórmulas antigas de *pathos* nos acessórios inanimados, nomeadamente nas roupas e nos cabelos, pois o vestuário, que inclui as máscaras, os penteados, as joias e a maquilhagem, possui propriedades simbólicas porque leva o corpo ao limiar da sua aparência (Michaud, 2007: 168). Isso significa que os sentimentos densos procuram a sua expressão num «acessório exterior animado» que reflete, na sua plasticidade, a intensidade desses mesmos sentimentos (Warburg *apud* Didi-Huberman, 2002: 242). Eugenia evoca as mulheres voluptuosas das pinturas de alguns artistas do Renascimento como a Vénus de Botticelli, representação clássica da beleza feminina, cujos cabelos e roupas em «movimentos efémeros» intensificam a sensualidade, assim como Gortchakov, melancólico e nostálgico, tem no sobretudo pesado, que cai a direito, e no cigarro que muitas vezes o acompanha, a expressão do seu desânimo e caráter meditativo, sem espaço para uma aventura erótica. Sem deixar de reconhecer a beleza de Eugenia, Gortchakov tudo faz para afastar qualquer momento de maior intimidade, mesmo quando é a intérprete que, sob o pretexto de uma eventual falta de

---

filme é uma «adaptação radical» do significado do *fresco* de Piero della Francesca (cf. Macgillivray, 2008: 175).

<sup>91</sup> Na parte final do filme, na cena em que telefona a Gortchakov, Eugenia aparece de cabelo apanhado, roupas mais justas e de cor escura, expressão triste, contrastando com o estado de felicidade que procura transmitir. Vittorio, figura obviamente corrupta, é apresentado por Eugenia como o seu homem, interessado em «assuntos espirituais», numa tentativa de valorizar a sua relação com ele. A mudança no vestuário e no penteado identificam a perda da condição erótica que caracteriza a personagem na primeira parte do filme e acentua a queda num estado melancólico que é também evidente no olhar de Eugenia.

água no seu quarto, invade a privacidade do russo e se instala sobre a sua cama a secar o cabelo. Vários são os momentos em que tal sucede: após terem ambos recolhido pela primeira vez aos quartos do hotel em Bagno Vignoni, Gortchakov sente que Eugenia está à porta possivelmente ponderando se deveria bater ou não. Ele abre a porta, olham-se, trocam breves palavras («To-caste?» «Ainda não»), sai para o corredor apenas para acender a luz, como que a pretender impedir que a penumbra crie o ambiente para qualquer proximidade entre os dois. Regressa e Eugenia pergunta-lhe se quer que peça para fazerem ligação telefónica para Moscovo, pois Gortchakov não falava com a mulher havia dois dias, o que ele declina. Ele tira-lhe o livro de poemas traduzidos de Arseni Tarkovsky das mãos e, sem uma palavra, volta a fechar a porta do quarto, deixando-a no exterior, desconcertada. No plano seguinte, já no interior do quarto, vemos Gortchakov atirar displicentemente o livro para o chão, como uma reafirmação da resistência à tradução, seja da poesia, seja do homem em si. Esta cena é significativa da incapacidade do russo em se relacionar eroticamente com Eugenia, o que implicaria trair a mulher, tanto mais que ela se encontrava grávida. Numa cena subsequente, a sua atitude leva a italiana a apodá-lo de «santo» num tom quase insultuoso, numa explosão em que extravasa toda a frustração que sente em relação à indiferença de Andrei e à objetificação sexual de que a mulher é vítima por parte dos homens<sup>92</sup>. Cerca de cinco minutos após a situação anterior, Gortchakov, entretanto adormecido sobre a cama, sonha. As imagens assumem o preto e branco que Tarkovsky escolheu como solução de estilo para as memórias e os sonhos. A mulher de Gortchakov caminha de perfil, toca no ombro de Eugenia que se vira, deixando ver que chora, e ambas se olham nos olhos. Enquanto se ouve a voz de uma mulher entoando uma canção folclórica russa, Maria afaga a cabeça de Eugenia, de cabelos apanhados à semelhança de Maria, como que consolando-a. No plano subsequente, Eugenia, debruçada sobre Gortchakov adormecido, sussurra algo incompreensível, com os seus cabelos de novo soltos formando uma cortina por detrás da cabeça dele, verticalidade que a câmara acentua com o movimento descendente para mostrar uma mão masculina que agarra os lençóis em aparente reação de prazer às palavras de

---

<sup>92</sup> Cf. a posição de James Macgillivray (2008: 171), que considera *Nostalgia* um filme em que Tarkovsky assume posições essencialistas e antifeministas, à semelhança do que fizera já em *Espelho*.

Eugenia, insinuando o desejo sexual que ela produz em Gortchakov. A imagem regressa ao abraço entre as duas mulheres, que se resolve num grande plano da italiana, de olhar triste para fora do ecrã e lágrimas a correr pelas faces. O sonho termina dando origem a outro sonho com uma imagem da cama do hotel onde Andrei adormeceu, mas numa posição diferente da *real*: neste caso é a cabeceira que está em contacto com a parede, enquanto no sonho a cama está encostada à parede na sua extensão máxima. Além desta alteração que marca a diferença entre o sonho e o que não é sonho, vemos Andrei a levantar-se, a contemplar Maria, acordada, deitada de costas sobre a cama iluminada, num jogo de claro-escuro que realça a figura grávida da mulher, e a sair lentamente do enquadramento. A câmara permanece neste plano de Maria fazendo um lento *zoom out*, até que ela gira a cabeça na sua direção e se ouve sussurrar «Andrei». Este chamamento, ambivalente pois tanto pode ser da mulher como de Eugenia que lembra Gortchakov batendo à porta do quarto, marca o fim do sonho. A sequência dos dois sonhos (cerca de 2 minutos e 18 segundos) foi filmada em planos longos, com movimentos lentos da câmara e das personagens, o que ainda mais sublinha os sentimentos que a caracterizam. Antes do mais, devemos recordar que se tratam de sonhos, o que quer dizer, de acordo com o exposto por Freud em «Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen», que a sua interpretação tem de procurar a origem das partes que o constituem nas memórias e nas livre-associações de quem sonha, e que os sonhos, tal como as alucinações, nascem do que é reprimido (Freud, 1907<sup>a</sup>: 73). Tendo esta perspectiva em consideração, podemos interpretar o encontro das duas mulheres sob dois ângulos: um, relativo à relação pessoal entre Andrei e Eugenia, em que a tristeza desta resulta da frieza do russo perante a sensualidade que se lhe oferece, no que é confortada por Maria, compreensiva e afável ante a fragilidade da outra mulher. Encontro apenas possível em sonhos e que representa a ambivalência dos sentimentos de Andrei, de certo modo dividido entre a fidelidade à mulher e a cedência à tentação dos prazeres carnis. Ao reprimir a satisfação do desejo, Andrei Gortchakov nega a possibilidade de verbalizar a apresentação consciente do objeto desse desejo ou o ato que levaria a essa satisfação, pelo que tudo permanece no inconsciente, como Sigmund Freud expõe em «O inconsciente», apenas tendo expressão através do sonho (Freud, 1915: 201-202). Uma vez mais, Gortchakov não deixa que haja uma tradução por palavras, neste caso dos sentimentos que o perturbam apesar de parecer totalmente indiferente a Eugenia e ao sofrimento

que lhe causa. O sonho revela a vontade de Gortchakov de que alguém possa confortá-la e a pessoa mais indicada para essa tarefa seria a sua mulher, maternal e tranquila, já que ele não o pode fazer. O outro ângulo de interpretação enquadra as duas mulheres como símbolos da Rússia e do Ocidente, que Gortchakov gostaria de ver encontrarem-se, e em que aquela, segura da superioridade dos seus valores, naturalmente assumiria o papel de Mãe, de consoladora de uma civilização decadente e triste, apesar do fascínio que a aparência desta possa exercer sobre qualquer um, em particular sobre um russo. O Outro que é o Ocidente, ao mesmo tempo atraente e repulsivo, já não pode encontrar a salvação em si mesmo submetido como está ao materialismo. Esse papel caberá a uma Rússia guardiã dos verdadeiros valores da espiritualidade cristã, consoladora da Humanidade como Cristo o foi, que tornaria possível congraçar o Ocidente e a Rússia, de certo modo concretizando a abolição de fronteiras sugerida por Gortchakov em diálogo com Eugenia como forma de permitir a compreensão entre os povos, mas rejeitando a decadência ocidental, como Andrei Gortchakov rejeitara a tentadora intérprete italiana<sup>93</sup>. Em ambas as vertentes da nossa interpretação, o sonho constitui-se, segundo Freud em «A interpretação dos sonhos», como «uma satisfação (disfarçada) de um desejo (suprimido ou reprimido)» (Freud, 1900<sup>a</sup>: 160). O que este sonho nos deixa perceber do inconsciente de Gortchakov é o desejo de sublimar a repressão da pulsão sexual que o levaria a trair a mulher e, por consequência, a trair os valores cristãos encarnados numa certa ideia de Rússia, Terceira Roma, centro espiritual que pela sua ação purificadora libertará o mundo dos males do materialismo. É com esta Rússia, personificada por Maria, nome desde logo com uma forte carga simbólica, que Gortchakov não quer, não consegue romper, reforçando os laços que o unem a ela através da recusa em ser um «homem traduzido» e da constante recordação de imagens da mulher,

---

<sup>93</sup> A ideia de abolir as fronteiras relacionada com a compreensão entre as culturas parece ter sido inspirada pela viagem que Tarkovsky fez a Lecce e documentada em *Tempo de Viagem*. Durante a visita à catedral, Tonino Guerra, a intérprete e o realizador beneficiam de uma visita guiada à igreja antiga sobre a qual se ergueu a catedral, onde se encontram mosaicos de grande significado simbólico. No documentário, Tarkovsky deu relevo à explicação dada por um padre sobre a representação de uma enorme árvore cujos ramos, segundo ele, são as diversas culturas. O significado dessa árvore é que todas as culturas têm algo de verdadeiro que permite o enriquecimento mútuo, sem que isso implique o abandono da fé política e religiosa de cada uma. Cada cultura retira das outras o que precisa para se enriquecer, sem preconceitos e com respeito, tornando desse modo possível o diálogo entre as culturas, «sem barreiras, sem ideologias».

grávida como no segundo sonho, dos filhos e da paisagem rural russa, onde a casa da família ocupa lugar central. O apelo de Maria quando Andrei se afasta no segundo sonho, onde a sua gravidez é claramente realçada, representa precisamente esse chamamento da terra e da família que o esperam e que adensa a melancolia do poeta. A impossibilidade de Gortchakov se separar do objeto perdido espelha a mesma impossibilidade sentida quer por Sosnovsky, quer por Tarkovsky. O primeiro, exprime na carta lida no filme a força da sua relação com a Rússia, ao ponto de regressar provavelmente sabendo que o esperava uma existência difícil, ou mesmo insuportável; o realizador, como vimos anteriormente, sempre afirmou o caráter sagrado que a Rússia tinha para si e a sua ligação profunda às origens, às quais nunca renunciaria mesmo que não pudesse voltar a pisar o solo pátrio (Tarkovsky, 1986). Esta relação intensa com as raízes culturais ainda mais se agrava sob a condição de exílio, pois o objeto com o qual o sujeito se identifica torna-se longínquo, praticamente perdido. No caso de Tarkovsky, fora afastado da Rússia enquanto lugar de origem, espaço geográfico concreto, onde viviam parentes e amigos, onde se localizava a casa de Myasnoye, último refúgio face à atualidade frustrante de Moscovo e da vida soviética em geral<sup>94</sup>. Como forma de compensar essa perda, Tarkovsky intensificou a identidade com a *sua* Rússia, aquela que é simbolizada por Maria em *Nostalgia*, a mulher que espera pelo regresso do homem, fértil, calorosa e tranquila, no ambiente rural que define uma certa ideia da terra de Rus', em particular desde o início do movimento eslavófilo. A Mãe Rússia constitui-se, assim, como o verdadeiro *objet a*, o objeto em torno do qual gira a pulsão do desejo, mas que se torna eternamente elusivo e, por isso mesmo, por não ser possível mantê-lo no exterior, é conservado como imagem no interior (Lacan, 1998: 205). A identificação com esse objeto funciona como forma de lidar com o trauma gerado pela separação forçada das origens, correspondendo à visão freudiana do conceito de luto exposta em «O ego e o id» que vimos anteriormente. De facto, a forte ligação de Tarkovsky à pátria, semelhante à de outros intelectuais e artistas russos, fazia com que se tornasse praticamente impossível levar a cabo um processo de luto baseado na libertação do ego em relação ao objeto de desejo. Viver longe da Rússia, ainda para mais

---

<sup>94</sup> Interrogado por Tonino Guerra em *Tempo de Viagem* sobre o que faria assim que chegasse a Moscovo, Andrei Tarkovsky responde que iria logo para Myasnoye, a aldeia onde ele e Larissa haviam comprado a casa onde tencionavam viver todo o ano. Lamenta que esse desígnio não se tenha tornado possível devido às exigências da sua profissão, mas faz o elogio da vida no campo.

num ambiente cultural manchado por um materialismo que chocava com a mundivisão do realizador, era um trauma demasiado profundo para ser ultrapassado através do esquecimento, ou pelo menos da religação a um outro objeto. Fazer o trabalho de luto não podia passar pela reorientação da pulsão do desejo, pois nenhum outro objeto poderia substituir aquele que se perdera, fosse a Rússia-território geográfico, fosse a Rússia-território imaginado. As memórias e as expectativas pelas quais o objeto estava ligado à libido eram de tal modo fortes que a sua existência tinha de ser prolongada psiquicamente, tal como Freud sugere em «Luto e melancolia» (Freud, 1917: 244). A internalização do objeto, isto é, o reforço da identificação com as origens, teve os seus efeitos nas características do sujeito e, necessariamente, na sua obra. Isto significava trazer para o ecrã, de forma consciente ou inconsciente, os reflexos desse reforço identitário provocado pela condição de exílio e a dor associada ao trauma sofrido. Como o próprio Tarkovsky revela em *Esculpindo o Tempo*:

Como poderia imaginar enquanto fazia *Nostalgia* que o sentimento sufocante de saudade com que esse filme enche o ecrã iria tornar-se o meu para o resto da minha vida; que até ao fim dos meus dias iria carregar a doença dolorosa dentro de mim? (Tarkovsky, 1987: 202)

A dor pela perda do objeto tornava-se um elemento determinante na vida e na obra do realizador, pois se a estadia em Itália para a produção de *Nostalgia* motivava já um forte sentimento de saudade, a consciencialização de que, pelo menos num tempo previsível, o regresso à Rússia passava a ser um objetivo inalcançável, aprofundou esse sentimento e marcou de forma indelével a existência de Andrei Tarkovsky. As expressões desse sofrimento revelam-se em ambos os filmes de exílio, traduzindo-se nos ambientes marcados por um sentimento de tristeza que vem das próprias personagens.

Esse sentimento é pautado, em *O Sacrifício*, pelo desencanto de Alexander em relação à civilização moderna e às pessoas que o rodeiam («Só agora percebi o que Hamlet quis dizer. Estava simplesmente rodeado de pessoas sem interesse. Também eu»), naturalmente pela ameaça de destruição universal que a partir de determinado momento domina a linha narrativa, mas também pelos dramas individuais das diversas personagens. No fundo, qualquer uma delas vive uma realidade infeliz e, expressão disso mesmo, todas estão, de um modo ou de outro, presas ao tempo passado e ansiando por ultrapassar as frustrações do tempo presente, sem que nos apercebamos, porém, de

qualquer ação nesse sentido: Adelaide, que não tinha a vida que desejava com o homem que amara («Amei sempre um homem e casei-me com outro»); Viktor, talvez o único que manifesta algum indício de querer romper com o presente através da planejada viagem para a Austrália como forma de fuga daquela família («Mas é exatamente de vocês que eu estou mais cansado, mais do que tudo no mundo. Cansado de ser vossa ama-seca»); Otto, seguidor do conceito filosófico de Eterno Retorno<sup>95</sup> e que se confessa à «espera de algo»; Alexander que recorda nostalgicamente a mãe, a infância e o tempo antes de ser casado, e condena o caminho seguido pela sociedade, todos revelam por palavras e/ou por expressões as tensões que caracterizam as formas como se relacionam com o mundo e o tempo presente. Como nos diz Sigmund Freud em «A civilização e os seus descontentamentos», o ser humano apenas consegue sentir grande alegria no contraste entre uma situação positiva e outra negativa, pois em geral não consegue obter mais do que um contentamento moderado ao experimentar a satisfação prolongada de um desejo do princípio do prazer. Já a infelicidade é mais fácil de encontrar, pois as fontes de sofrimento são várias: o nosso corpo, o mundo exterior e, a mais forte de todas, as relações com os outros (Freud, 1930). As personagens de *O Sacrifício* são vítimas, pelo menos, das duas últimas, pelo que o ambiente de infelicidade que se percebe ao longo de todo o filme não pode apenas ser atribuído à iminência da destruição nuclear, antes a um *pathos* gerado por fatores que se prendem com a dor do próprio Tarkovsky. A «doença dolorosa» a que se refere na citação acima afetou o processo criativo e fez com que esse sofrimento se refletisse nas diversas dimensões da construção dos filmes. Tal não significa que o realizador assim o decidisse conscientemente, tanto mais que esta «parábola sobre o sacrifício» se impôs gradualmente ao próprio Tarkovsky à medida que o filme ia sendo concebido, conforme confessa em *Esculpindo o Tempo*: «Foi quase um processo independente que entrou na minha própria vida» (Tarkovsky, 1987: 220). A criação artística é influenciada pela vida do criador, e esta,

---

<sup>95</sup> O conceito de Eterno Retorno é considerado um dos mais relevantes do pensamento de Friedrich Nietzsche. Em *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos* (1873) o filósofo alemão concebe já o tempo como eterno no quadro da sua abordagem muito próxima dos pré-socráticos, em especial do conceito heraclítico de vir-a-ser (Nietzsche, 2009). Será, no entanto, a questão da morte de Deus e conseqüente perda de determinação transcendente a desencadear a conceptualização de um tempo sem começo e sem fim: sem origem, nem finalidade, o mundo pode ser concebido como estando em eterno retorno, num ciclo absoluto e infinitamente repetido de todas as coisas.

por sua vez, também é influenciada pela obra. A interligação é inevitável e transparece em todos os filmes de Andrei Tarkovsky, mais especificamente nos dois últimos, marcados pela condição excepcional vivida pelo realizador.

A presença constante em ambos os filmes das ideias de caos, destruição e morte é o espelho de uma perspectiva da vida que aliena o presente e o futuro, característica inerente ao sentimento melancólico. O tempo presente traz a marca do homem moderno, da sua falta de espiritualidade que levará à autodestruição e, no limite, ao desaparecimento do próprio mundo. O tema do «fim do mundo» é comum a *Nostalgia* e *O Sacrifício*, no primeiro pelas palavras e atos de Domenico, no segundo pela concretização do confronto bélico fruto da vontade de poder dos homens. Só através do regresso a um modo de vida assente na fé poderá o homem recuperar alguma ordem e evitar a obliteração do futuro, como Alexander sublinha em vários momentos de *O Sacrifício*. O lamento que este exprime ao folhear um livro de arte religiosa («Já nem rezar podemos») é significativo da vontade de recuperar a fé espiritual, de contrariar a soberba do homem moderno que perdeu a humildade ao ponto de não conseguir ajoelhar-se perante Deus, como Eugenia, ou de rejeitar a sua condição de ser finito ao fazer tudo para negar a inevitabilidade da morte, como Domenico afirma ironicamente a propósito dos que procuram as águas sulfurosas de Bagni Vignoni («Querem viver eternamente»)<sup>96</sup>. É por refletirem sobre essa realidade que Domenico e Alexander revelam uma atitude de desafeição em relação ao mundo exterior. Se aquele se fechou em casa com a família durante sete anos à espera do apocalipse e, após ter sido forçado a interromper essa ação, se manteve afastado das pessoas, este desistiu de tudo, nas palavras de Adelaide, referindo-se especificamente ao teatro, mas enfatizando o «tudo»<sup>97</sup>.

---

<sup>96</sup> A soberba ou orgulho é considerado o pecado do homem, representado pela desobediência de Adão e Eva (Gn 3). O seu oposto é a humildade que consiste em ter consciência das suas próprias limitações, em não se apropriar dos dons, valores e qualidades, reconhecendo que tudo se recebeu de Deus para serviço da comunidade, como S. Paulo recorda na «Primeira Carta aos Coríntios»: «Pois, quem é que te faz superior? Que tens tu que não hajas recebido? E, se o recebeste, porque te glorias como se o não tivesses recebido? Já estais saciados! Já estais ricos! Reinais sem nós! Oxalá que reineis, para que também nós reinemos convosco» (1 Cor 4, 7-8).

<sup>97</sup> A ideia de um homem que se fecha em casa com a família à espera do fim do mundo foi registada por Tarkovsky no diário a 10 de abril de 1979, cerca de quatro anos antes da rodagem de *Nostalgia*, aliás como outras, inscritas em julho do mesmo ano ou em maio de 1980, o que revela um pouco do processo criativo do realizador em que as ideias vão surgindo e sedimentam ao fim de vários anos (Tarkovsky, 1994: 180, 188, 245). O próprio realizador escreveu nos diários em julho de 1975 que o amadurecimento de um projeto é um processo misterioso e incompreen-

Mesmo Alexander, numa das reflexões iniciais do filme em que tem o filho como ouvinte e não como interlocutor devido à incapacidade momentânea de falar, afirma que a sociabilidade é um peso, expressão da falta de interesse numa vida esvaziada de sentido pelo racionalismo do homem moderno. Para Alexander e Domenico, o mundo é motivo de meditação profunda pela tristeza que sentem face a uma realidade presente sombria que põe em causa o próprio futuro, situação que também caracteriza Andrei Gortchakov, este principalmente afetado pela saudade da pátria. Essa meditação gerada pela tristeza (Benjamin, 2004: 147) contribui para que estas personagens tenham comportamentos dominados por silêncios e pela inibição da atividade até que algo ou alguém as motive a sair dessa inação. Andrei e Alexander são particularmente contemplativos, partilhando quase só com crianças os seus pensamentos e agindo apenas em situações limite. Quer isto dizer que ambas as personagens, se bem que tendo diálogos, exteriorizam os seus pensamentos em circunstâncias próximas do monólogo, como no caso de Gortchakov que tem a sua fala mais longa numa sequência em que, visivelmente embriagado, fala com uma menina italiana, ou de Alexander que tem no filho o seu melhor ouvinte. Se o ex-ator procura incutir no Homenzinho uma visão do mundo onde a espiritualidade tem lugar central numa tentativa para que o futuro seja de alguma forma diferente, já o escritor russo dialoga com a criança inicialmente em italiano e propõe-se a contar-lhe uma história que, no entanto, transmite em russo. A identificação melancólica com as origens impedem-no, de novo, de aceitar o que Svetlana Boym chamou «promiscuidade linguística», ou seja, de usar outra língua que não a sua para relatar algo de importante (Boym, 2001: 277). Na verdade, quando tece considerações sobre a vida social italiana, ou sobre a futilidade dos bens materiais usando o sucesso comercial dos sapatos transalpinos como exemplo, recorre ao italiano; porém, quando conta uma história que pode ser interpretada como uma parábola da ligação às raízes culturais por parte dos russos, não pode deixar de voltar à língua natal, como que não querendo que as suas dificuldades com o italiano façam perder o sentido da história na tradução. A mencionada história, que Gortchakov conta olhando diretamente para a câmara, é sobre um homem que, correndo risco de vida, salva um outro que parecia afogar-se num pântano lamacento.

---

sível que se desenvolve ao nível do inconsciente e não pode ser percebido pelo olhar consciente (Tarkovsky, 1994: 111).

Quando pensava que ia receber um agradecimento pelo seu ato, o aparente salvador é confrontado com o tom ofendido do outro: «Estúpido! Eu vivo ali dentro!». A ironia da situação é sublinhada pelo riso e expressões faciais dadas à personagem pelo ator Oleg Yankovsky que, ao olhar para a câmara, ou seja, para o espectador, parece querer transmitir uma mensagem ao público ocidental: sim, nós, os russos, vivemos num país política, económica e culturalmente estagnado, como um pântano, mas não queremos que vocês nos salvem. Nós vivemos ali e somos nós que temos de enfrentar essa realidade e, se assim o entendermos, sairmos dela, tanto mais que o Ocidente pouco de melhor tem para oferecer. A história revela o paralelismo que encontramos entre Gortchakov e Domenico: tal como o homem do pântano não queria ser salvo, também Domenico tentava em vão atravessar a piscina com uma vela acesa, ato que era impedido de concretizar pela intervenção de quem ali estivesse que, pensando que ele se queria afogar, o *salvava* obrigando-o a sair. Tanto a incompreensão da cultura russa e dos russos, como a da manifestação de fé são assim conjugadas numa história em que a ideia de salvação é distorcida.

Esta cena decorre no interior de uma igreja em ruínas, alagada, invadida por plantas que surgem do chão e nas paredes, com Gortchakov imerso em água até aos joelhos. No início da sequência, vemos um anjo de mármore sob a água límpida, e Gortchakov, segurando nas mãos cruzadas atrás das costas o livro de poemas que havia tirado a Eugenia, a reentrar na igreja<sup>98</sup>, ao mesmo tempo que diz em russo o poema de Arseni Tarkovsky, «Em criança, adoeci»<sup>99</sup>. Esse poema é significativo pela referência às memórias de uma infância marcada pela fome e pelo medo, e pela impossibilidade da criança obter o conforto materno: por mais que se aproximasse, a mãe permanecia sempre distante, acenando, mas sempre inatingível. Recordemos que o filme *Nostalgia* foi dedicado à mãe do realizador, recentemente falecida, o que ajuda a explicar a presença deste poema no filme, o qual realça a importância das recordações

---

<sup>98</sup> Os fundamentos para afirmarmos que Gortchakov reentra na igreja são a garrafa de vodka, o copo de plástico e uma sanduíche desembrulhada que já se encontram dentro das ruínas quando a personagem é mostrada no seu interior.

<sup>99</sup> O poema fazia parte de um projeto que Andrei Tarkovsky delineara para uma curta-metragem cuja sinopse apresenta nas páginas de *Esculpindo o Tempo*, onde também se pode ler a versão integral do poema na tradução de Kitty Hunter-Blair (Tarkovsky, 1987: 91-93). No filme, o poema é parcialmente dito por Gortchakov. A partir de «Estava com calor, abri a gola, deitei-me», as estrofes são declamadas em *off*, como se a personagem as rememorasse interiormente.

da Rússia para a personagem Gortchakov e para Tarkovsky, e da sua relação com a mãe; por outro lado, podemos também interpretar a mãe que acena e se afasta voando como uma parábola da Mãe Rússia, a matriz cultural, que, apesar de tão próxima, se desvanece sob a dominação materialista: «E a mãe veio, e acenou-me –/ e afastou-se a voar...». O sonho do sujeito poético («E agora o meu sonho é de/ Um hospital, branco sob as macieiras,/ E um lençol branco sob o meu queixo,/ E um médico branco a olhar para mim,/ /E uma enfermeira branca em pé ao fundo da cama,/ E as suas asas que se agitavam. E ali permaneceram.»<sup>100</sup>) reforça a ideia de estar doente, talvez reflexo da doença da alma a que Tarkovsky se refere a propósito da ausência da pátria, mas agora num ambiente alvo onde a enfermeira se confunde com o anjo cuja imagem vemos sob as águas no espaço contíguo à igreja em ruínas. Anjo, presença de Deus, esperança na salvação do sujeito, mas também da Rússia deixada para sempre. Esta rememoração é feita num tom melancólico que as expressões de Gortchakov acentuam em íntima relação com o cenário de ruínas e água.

As ruínas mostram, segundo Simmel escreveu no opúsculo «A Ruína», o declínio inevitável da criação humana e a sua transformação em produto da natureza, asserção que adquire valor visual em Tarkovsky quando nos apresenta plantas a brotarem das pedras da igreja, ou a água que inunda todo o espaço, a catedral em ruínas, ou a invasão da natureza na casa de Domenico. Esta fusão entre a natureza e a arquitetura serve como alegoria da interpretação da ruína feita noutra contexto por Isabel Capelo Gil em «Paisagens em ruínas»: «A ruína representa então o princípio da conciliação, quando a cultura se transforma de novo em natureza, erigindo a melancolia da decadência em cartilha para o futuro» (Gil, 2011b: 205). As ruínas correspondem, então, a mais do que aquilo que vemos, como Freud constatou na sua visita à Acrópole, já que estão carregadas com um sentido que lhes é dado pelo passado a que pertencem e pelo modo como, a partir do presente, construímos esse passado (Freud, 1936). Nesta perspectiva, a paisagem em ruínas adquire, por um lado, um valor genealógico ao constituir-se como condição necessária para o aparecimento de novas estruturas políticas, bem como da Nova Jerusalém,

---

<sup>100</sup> A última parte do poema, a que se referem as estrofes transcritas, não é mencionada no filme.

conforme Isabel Gil refere na obra acima citada (Gil, 2011b: 206)<sup>101</sup>, e por outro lado, um valor de futuro enquanto «presente em devir» assente numa interpretação do passado. Da intermediação destas duas condições culturais da paisagem em ruínas nasce a possibilidade de a vermos como *u-topia*, isto é, como lugar nenhum e, ao mesmo tempo, como *u-cronia*, ou seja, projetando-se para fora de um tempo determinado. Nesta perspetiva, a ruína é, nas palavras de Isabel Gil, a metonímia da *u-topia* e da *u-cronia*, por indiciar afinal uma localização outra que, não sendo possível encontrar na «economia topográfica material», tem uma existência imaginária: «Um espaço alternativo, situado além do acontecer histórico» (Gil, 2011b: 207). Esta paisagem de escombros pode representar, assim, a pátria imaginada, um espaço construído através da memória do sujeito exilado, neste caso, por Gortchakov. Por outro lado, mas em íntima relação com este aspeto, ao levar para as ruínas da igreja a garrafa de vodka e o livro de poemas de Arseni Tarkovsky, objetos identificadores de uma certa nostalgia que analisaremos num capítulo específico, Gortchakov encontra-se no espaço do imaginário correspondente à sua mente onde, de acordo com Freud em «Construções em análise», o analista tem de fazer o trabalho de reconstrução a partir dos fragmentos das memórias, das associações e do comportamento do sujeito (Freud, 1937: 257-259). À luz destas conceções do espaço das ruínas, a cena a que nos vimos referindo é como que uma representação do «desassossego petrificado» a que Benjamin se refere em «Parque Central» a propósito das ruínas (Benjamin, 2006<sup>a</sup>: 161) e que caracteriza o meditativo Gortchakov. Tarkovsky dá-nos a perceber o sentimento melancólico profundo que afeta o poeta através das imagens e do diálogo-quase-monólogo com uma criança chamada Ângela. Se a presença da menina em fora de campo enquanto Gortchakov conta a história se justifica por a sua ausência do enquadramento ser semelhante à do espectador, também ele colocado em fora de campo, e que, no fundo, é o destinatário do discurso da personagem, a escolha de uma criança como interlocutora diegética e do seu nome, assume particular significado. Quanto ao nome, devemos primeiro recordar que a figura do anjo pontua o filme, seja enquanto «Anjo da Visitação» numa das cenas de memória ou sonho anteriormente analisadas, seja sob a

---

<sup>101</sup> Isabel Gil menciona a tradição comum de *translation imperii*, de que dá como exemplo Roma enquanto nova Troia que nasce das ruínas desta cidade, cujo modelo é replicado como inspiração moderna dos impérios europeus, entre os quais o império português (Gil, 2011b: 206).

forma de estátua submersa ou de enfermeira<sup>102</sup>. O nome «Ângela» atribuído à menina italiana remete-nos para a ideia de anjo, intermediário da presença divina, esperança encarnada na criança, personagem quase passiva, mas que, pela sua idade, conjuga o passado, o presente e, mais do que tudo, o devir. Por esse motivo, e pelo contexto em que aparece na narrativa, a presença da criança tem ainda o significado que é dado por Walter Benjamin à infância, o de «vedora da melancolia» (Benjamin, 2004b: 181). Em conjugação com as ruínas, a criança representa a relação entre a memória, isto é, o passado e um futuro que se deseja, cuja concretização está ameaçada pelo presente. Seguindo neste ponto particular as interpretações de Simmel e Isabel Capeloa Gil, a ruína enquanto u-topia imaginativa torna-se um gesto melancólico por tornar impossível um futuro de onde o passado esteja ausente, enunciando o sonho de uma totalidade utópica que se situa entre «a melancolia do passado e o pessimismo do presente» (Gil, 2011b: 208).

A importância da memória cultural e individual associada à tristeza e aos conflitos internos e externos do exilado é reforçada na segunda parte da cena que temos estado a analisar e interpretar. Esta cena, que na totalidade se prolonga por cerca de treze minutos, tem uma estrutura complexa de que parcialmente demos já algumas indicações: inclui um introito, demarcado pela reentrada de Gortchakov nas ruínas da igreja e a declamação do poema «Em criança, adoeci», a que se segue o diálogo já mencionado, onde se inclui a história do homem que não queria ser salvo e, após dois sonhos de Gortchakov justapostos, a conclusão, em que a leitura de mais um poema de Arseni Tarkovsky volta a ter um papel central. Retomemos, então, a sequência no momento em que o poeta se despede de Ângela com um sorriso e um piscar de olho, ficando a ideia de que iria sair das ruínas, até porque, no plano seguinte, em que a menina é o foco, ouve-se um marulhar semelhante ao de alguém a caminhar contra a resistência da água. Porém, não é isso que sucede. O *zoom* de Ângela, sentada na pedra de pernas cruzadas, envolvida num ambiente aquático, reforçado pela refração da luz nos movimentos da água nas paredes da cripta, prepara o espectador para uma sequência onde o simbolismo e a dimensão onírica ocupam lugar proeminente. O ângulo que Tarkovsky escolheu

---

<sup>102</sup> O anjo enquanto figura redentora não é apenas utilizado por Tarkovsky no cinema. Na encenação que fez para a produção londrina da ópera *Boris Godunov*, o anjo aparece no final para acolher a Rússia nos seus braços e a perdoar antes de ser engolida pela escuridão, para nós numa alusão à salvação da pátria apenas pela via espiritual (cf. Brown, 2008: 355).

para filmar este plano da rapariga associado à luminosidade aquática acentua a sensação de que se trata de um espaço semelhante a uma caverna, símbolo feminino, uterino, onde Ângela vai desempenhar um novo papel, o de estimuladora da memória, ao lançar uma pequena pedra para a água. Nesse preciso momento, enquanto o *zoom* se mantém, começa a ouvir-se a leitura em italiano do poema de Arseni Tarkovsky, «Obscurece-se a vista». O primeiro aspeto que destacaríamos é o paralelismo entre o início e a parte final da cena, recordando que quando reentra na igreja em ruínas, Gortchakov leva nas mãos o livro que tirara a Eugenia num dos momentos iniciais do filme e declama o poema «Em criança, adoeci». São poemas que, logo pelos títulos, parecem definir um ciclo que se inicia com as memórias da infância e encerra com a morte do sujeito poético. Os conteúdos de ambos consolidam essa perspetiva, quando lemos, no primeiro, a recordação das sensações da doença e a desejada presença da mãe, e no segundo, as referências ao obscurecimento da visão e a comparação do sujeito poético a «uma vela consumida». Os dois poemas servem a Tarkovsky como forma de ilustrar a melancolia e a nostalgia da personagem dilacerada pelo agravamento das condições físicas e pelo agravamento dos conflitos internos e externos à medida que a hora do regresso à Rússia se aproximava. Sem pretender repetir exaustivamente a interpretação de «Em criança, adoeci» já apresentada, retomaremos apenas os seguintes pontos a fim de percebermos melhor o seu significado no contexto da narrativa fílmica: o poema recupera as memórias de infância relativas a um período marcado pela doença e pelo medo, e pela desejada presença da mãe, figura tutelar e apaziguadora. A mãe que acena, sem contudo permanecer para confortar a criança entregue aos cuidados do pessoal hospitalar. Este poema pode ainda ser interpretado como uma parábola da Rússia, também ela contaminada pela doença materialista e pelo medo, que tem na elusiva Mãe Rússia a sua contrapartida espiritual, por cuja presença o sujeito poético anseia enquanto agente regenerador do corpo infetado. Este tema da mãe que desaparece e, por isso, provoca ansiedade, foi objeto da análise de Freud à brincadeira infantil de *fort-da*, apresentada em «Para além do princípio do prazer» (Freud, 1920)<sup>103</sup>. A partida da mãe causa inquietação na criança que

---

<sup>103</sup> Na sequência da observação do comportamento do seu neto de um ano e meio, muito apegado à mãe, que o tinha amamentado e cuidado dele sem qualquer ajuda externa, Freud apercebeu-se que a criança tinha o hábito de brincar atirando os objetos que conseguia apanhar para sítios de difícil acesso, como debaixo da cama, por exemplo. Ao fazê-lo, soltava pequenos

reage através do protesto contra esse facto, angustiada pelo medo de nunca mais voltar a vê-la. Este comportamento, comum às crianças em geral, apenas é ultrapassado por um «grande feito cultural», ou seja, a renúncia à satisfação do instinto e correspondente aceitação da ausência da mãe sem qualquer contestação (Freud, 1920: 15). Nesse sentido, a partida não se torna geradora de angústia, podendo ser estimuladora de um prazer que antecipa um prazer ainda maior associado ao regresso. O pequeno carroto que desaparece é, na interpretação de Jacques Lacan, uma pequena parte do sujeito que se separa dele, ao mesmo tempo que se mantém seu, ou seja, como explica em *Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*, «é no objeto a que se aplica a oposição no ato, o carroto, que devemos designar o sujeito. A este objeto daremos o nome que tem na álgebra lacaniana – o *petit a*» (Lacan, 1998: 62). Para Lacan, este jogo é a repetição da partida da mãe que causa uma clivagem no sujeito a qual é ultrapassada através do *fort-da*. À luz desta conceptualização podemos aperceber da relação do poeta com a Mãe Rússia enquanto objeto do desejo inalcançável, pátria desaparecida apenas temporariamente, cujo regresso se anseia face ao desenvolvimento do que se considera como realidade. A construção dessa ideia de uma Rússia *verdadeira* porque assente nos valores tradicionais é compensadora da desafeição em relação ao mundo moderno, e o seu retorno, como se de uma *Kítezh* submersa se tratasse que de repente reemergisse para expurgar o Mal, é desejado por aqueles que

---

sons («oooooh») que eram acompanhados por expressões de satisfação e interesse. Freud e a mãe da criança interpretaram os sons como uma representação da palavra alemã *fort* e o psicanalista concluiu que a ação do rapaz se tratava de um jogo, o único que fazia com os seus brinquedos. Ao observar uma situação particular, Freud pôde confirmar a conclusão a que chegara: o rapaz tinha um carroto de madeira preso por um cordel que, apesar do que seria normal, nunca usara como carrinho que poderia puxar pelo chão. A brincadeira consistia em atirar o brinquedo para dentro do berço com dossel fazendo com que desaparecesse, a que se seguia o mesmo som (*fort*). Depois, puxava o cordel e, com satisfação evidente, saudava o reaparecimento da roda com a expressão verbal *da*. Como Freud pôde perceber, o jogo consistia apenas nisto, ou seja, no desaparecimento e regresso do objeto, ambas as partes provocadoras de prazer para a criança, mas em que a segunda parte transmitia um prazer maior. A interpretação dada por Freud a este caso reside na compreensão de que a criança havia aceitado a partida da mãe sem protestar, renunciando assim à satisfação do instinto, mas compensava essa resignação através da representação do desaparecimento e reaparecimento dos objetos. O prazer que obtinha derivava do facto de a primeira parte ser a condição necessária para o ansiado regresso da mãe (Freud, 1920: 14-15).

condenam a destruição da Terra de Rus<sup>104</sup>. A Rússia espiritual, tal como a mãe da criança, desaparece, mas não o faz para sempre: mais tarde ou mais cedo regressará para grande satisfação dos que nela creem, dos que a veem como repositório da espiritualidade perdida pelo avanço da modernidade.

O poema «Obscurece-se a vista» é, pelo contrário, mais centrado na figura paterna e na morte, evidenciando a sensação de que algo estava a chegar ao fim, o que se relaciona com a última parte do filme. Nas primeiras estrofes, o sujeito poético menciona a respiração da «casa do meu pai», mesclando a simbologia feminina da casa com a referência à figura paterna, o que remete para várias situações, desde logo para a relação difícil do realizador com o pai, Arseni Tarkovsky, que se divorciou da mãe em 1935, quando Andrei tinha três anos. Desde essa data, a presença feminina tornou-se dominante na infância do futuro realizador, pois viveu com a avó, a mãe e a irmã, sem uma personalidade masculina que compensasse a ausência da figura paterna. Apesar de distante, em especial durante os anos da guerra, o pai esteve sempre muito presente nas preocupações do jovem Andrei que esperava, em vão, que com o fim do conflito o pai pudesse regressar à família. A difícil relação que a partir de então se desenvolveu derivou da ambivalência de sentimentos de Andrei em relação ao pai, isto é, por um lado o afeto e a admiração pela figura paterna, por outro lado, a alienação em relação ao pai ausente e a cada vez maior aproximação à mãe após a separação, mas também da dificuldade de ambos – Arseni e Andrei – exprimirem emoções<sup>105</sup>. Daí que Tarkovsky raramente tenha feito referência direta ao pai e ao sentimento de perda que lhe estava associado, existindo porém uma entrada nos diários que revela o impacto que teve na sua vida. Comentando, em outubro de 1970, a separação entre ele e o seu filho mais velho, Senka (diminutivo de Arseni), e a sugestão de que não

---

<sup>104</sup> Enquanto fenómeno compensador de uma realidade percebida como negativa, o mito da Mãe Rússia é semelhante ao mito sebástico português ou ao mito arturiano anglo-saxónico. Nesses mitos há uma figura que desaparece, cujo reaparecimento trará a libertação dos males sofridos pelos povos.

<sup>105</sup> Em setembro de 1970, Andrei Tarkovsky afirma de modo enfático nos diários ser-lhe insuportável ver pessoas, em especial as mais próximas, exprimirem emoções, mesmo que sinceras (Tarkovsky, 1994: 20). Da mesma maneira que o incomodava essa expressão, também o próprio tinha dificuldade em fazê-lo, o que lhe granjeou a fama de ser uma pessoa fria. Repare-se que, no diálogo com Ângela na cena a que nos vimos referindo, Gortchakov diz a determinada altura: «os sentimentos não exprimidos... não se esquecem», afirmação com uma forte carga romântica, mas que não pode ser desligada da linha de pensamento do realizador transposta para a entrada do diário acima referida.

seria relevante que houvesse uma relação normal entre os dois, Tarkovsky escreve: «Que estupidez! Sei muito bem o que significa não se estar com o pai. Afinal, as crianças percebem tudo» (Tarkovsky, 1994: 28). O trauma pessoal motivado pelo pai ausente influenciou a forma como a figura paterna foi representada nos seus filmes, se bem que nuns com mais importância do que noutros: desde o pai de Kelvin, em *Solaris*, passando pelo Stalker, por Domenico e Gortchakov, por Alexander e, acima de tudo, por Alexei e o seu pai em *Espelho*. Neste filme, a incapacidade de Alexei se relacionar com o filho, Ignat, e a imagem do «abraço sem palavras» do pai com os filhos, servem como exemplos da ausência do pai e de como Tarkovsky os utilizou para «produzir uma elegia que tenta sempre recuperar alguma fantasia consoladora da presença do pai» (Sandler, 2008: 137). Pelo contrário, nos dois filmes realizados no exílio, as personagens paternas são obsessivas com a família e a sua proteção, como no caso de Domenico, assumem a importância vital da relação com um dos filhos, como Alexander, ou têm uma ligação forte com a família, como Gortchakov que, além do mais, iria ser pai de novo. Como afirma Stephanie Sandler no seu estudo comparativo entre Tarkovsky e Sokurov, é em *O Sacrifício* que Tarkovsky atinge o ponto de maior aprofundamento da sua experiência como pai, não só pela forma como constrói a personagem de Alexander, mas ainda pela dedicatória que faz ao filho Andriushka (Sandler, 2008: 130). De facto, nestes filmes, em particular no último, os pais são presentes e revelam-se dispostos ao sacrifício pela salvação das respetivas famílias, em representações bem diferentes daquelas que vemos em *Espelho*<sup>106</sup>.

Regressando à análise da cena, devemos sublinhar que, apesar de tudo, Arseni Tarkovsky não deixa de estar presente nos filmes do filho através dos seus poemas lidos pelo próprio autor, ou por atores. Seja uma forma de prestar homenagem mais ao poeta do que ao pai (Sandler, 2008: 136), ou de compensar a ausência do pai incluindo-o de alguma forma nas suas obras, os poemas escolhidos adquirem sempre um significado que deve ser

---

<sup>106</sup> A relação de contornos edipianos entre Tarkovsky e o pai terá tido efeitos na sua obra para lá da transposição da ausência que é feita em *Espelho*, de que o trabalho de Stephanie Sandler faz uma abordagem meritória (Sandler, 2008). No entanto, cremos que esse é um tema a merecer maior atenção na investigação sobre a filmografia do realizador russo. A sua complexidade é inegável e pensamos ser de todo o interesse compreendermos de que modo aquela relação terá marcado a filmografia de Andrei Tarkovsky em geral e, em particular, a criação de personagens como Alexander ou Gortchakov, aquele por motivos já enunciados, este por ser poeta, russo e pela ligação estabelecida entre a personagem e os poemas de Arseni Tarkovsky.

contextualizado na narrativa fílmica. Daí o segundo sentido que podemos extrair da referência à casa paterna no poema «Obscurece-se a vista». Do ponto de vista simbólico, o pai representa a ordem contra as forças da mudança, é uma figura semelhante a Deus, autoritário e definidor da lei, oposto ao impulso instintivo, à espontaneidade e ao inconsciente (Chevalier, 1996: 372). Ao conjugar os símbolos da casa e do pai, aquela, em si símbolo feminino, torna-se um espaço caracterizado pela obediência às regras, pelo condicionamento da independência e da ação livre, já que o pai é uma figura inibidora e, no sentido psicanalítico, castradora<sup>107</sup>. Assim, a «casa do meu pai» do poema de Arseni Tarkovsky poderá, neste contexto, ser identificada com o Estado soviético repressor que confunde os sentidos e o raciocínio do sujeito poético, por um lado atraído pelo regresso a casa, mas temendo as consequências negativas desse ato, nomeadamente a submissão à vontade do «pai», ou seja, do Estado, castrador da sua liberdade individual. Recordemos que esta é a última cena antes de a ação se deslocar para Roma e de reencontrarmos Gortchakov a poucos minutos de partir para o aeroporto a fim de regressar à Rússia. Ao apresentar o poeta num estado obviamente depressivo, a conjugação de elementos discursivos e visuais dão relevo às tensões existentes no espírito de Gortchakov e aos efeitos que provocavam no seu comportamento. Nesta fase da diegese, a personagem atingiu um ponto climático no seu estado de sofrimento físico e psicológico cujas consequências são visíveis perto do final. O poema «Obscurece-se a vista» refere-se a um período da vida do sujeito poético em que a morte física ou espiritual se aproxima, o que é transmitido por expressões que salientam o que podemos interpretar, por um lado, como fragilidades físicas e, por outro lado, como sinais da condição psicológica perturbada do sujeito poético. Tanto as primeiras como a segunda podem aplicar-se a Gortchakov, pelo que a abordagem do poema tem de ser feita sob uma dupla perspetiva. Começaremos pelas questões de ordem

---

<sup>107</sup> A interpretação freudiana de *Rei Édipo* de Sófocles enfatiza a vertente sexual, que considera como determinante para o interesse que a peça suscita no homem moderno. Em «A interpretação dos sonhos», Freud explica como Sófocles trouxe ao de cima dois desejos reprimidos desde há muito tempo: o desejo sexual que tem a mãe como primeiro objeto, e o ódio e o desejo de assassinar alguém que tem no pai o primeiro alvo (Freud, 1900<sup>a</sup>). Associado ao que Freud designou como «complexo de Édipo» está o «complexo de castração». O castigo para os desejos sexuais considerados errados, neste caso devido à barreira do incesto, é a perda do pênis, a castração, ato que seria efetuado pelo pai, o qual, por esse motivo, passa a ser identificado com a repressão dos instintos sexuais.

somática. A visão e a audição que falham, a referência à noite em que as asas já não resplandecem nos ombros, a comparação que o sujeito poético faz de si mesmo com uma vela derretida cuja cera é recolhida de madrugada são sinais de decadência facilmente identificáveis com a velhice ou a doença, neste caso espelhando o agravamento do estado de saúde de Gortchakov. Em termos psicológicos, aquelas expressões traduzem os conflitos internos que perturbavam Gortchakov, cada vez mais perto de regressar à Rússia onde, é certo, iria reencontrar o aconchego familiar, mas também o mesmo ambiente claustrofóbico que Sosnovsky encontrara trezentos anos antes, tal como outros membros da *intelligentsia* russa do século xx. A metáfora da vela cuja luz se desvaneceu, simbolizando a morte do espírito, pode ser interpretada em ligação com o estado nostálgico e melancólico de Gortchakov, dilacerado pelas dúvidas que o assaltavam sobre a Rússia, a fé, a existência humana em geral. Na cera derretida, símbolo da carne, que forma com a chama através do pavio da vela o emblema da unidade entre corpo e espírito, poder-se-ia perceber a ambivalência dos sentimentos do sujeito poético entre a tristeza e o orgulho e de como, distribuindo uma última porção de alegria, morrer calmamente (Chevalier, 1996: 151). A cera derretida é um modo de imprimir a memória, mencionado já por Platão no *Teeteto* (191c), diálogo onde Sócrates aventa a possibilidade de possuímos um bloco de cera nas nossas almas, «um presente de Mnémossine», no qual imprimimos percepções e pensamentos, e também por Freud em «Notas sobre o bloco mágico», em que o bloco mágico é definido como a representação da tensão entre a recordação e o esquecimento que se verifica no aparelho psíquico (Freud, 1925). Assim, enquanto metáfora no poema de Arseni Tarkovsky, a cera derretida, ou seja, a memória, surge como o que perdura do sujeito poético, onde podemos encontrar o segredo da vida, sintetizada na tristeza, na alegria e no orgulho, e da morte tranquila. O relevo dado à memória no poema, à qual são inerentes as incisões e rasuras que fazem dela um palimpsesto, como Freud assinalou no estudo mencionado, adquire um significado particular por estar relacionado no filme com o estado de Gortchakov<sup>108</sup>. A persistência da memória cultural da

---

<sup>108</sup> Na tradução para língua inglesa, da responsabilidade de Kitty Hunter-Blair, transcrita em *Esculpindo o Tempo*, há uma interessante identificação entre a cera derretida e a página que cria alguma ambivalência na sua interpretação por poder referir-se à página onde está inscrito o poema, mas que também remete para a página enquanto elemento simbólico da memória onde se escreve e rasura: «I'm a candle burnt out at the feast./Gather my wax up at dawn,/And this

Rússia era para o poeta, como o havia sido para Sosnovsky, o fator que impedia a rutura com as origens e, de certo modo, o forçava a regressar apesar de tudo. Nessa identidade cultural construída feita de recordações e esquecimentos, que assenta numa comunidade imaginada, reside o poder de atração da pátria sobre Gortchakov, como sobre outros membros da *intelligentsia* que, no passado, tentaram sem êxito fugir ao apelo da Mãe Rússia. A importância da memória das origens, onde se misturam elementos coletivos e individuais, é evidente em Andrei Gortchakov ao longo do filme, e nesta cena, onde o final é prenunciado, cruza-se com o tom melancólico do poema para enfatizar o drama que se desenrolava no espírito da personagem. As últimas duas estrofes fazem a ponte entre a poesia e o poder vital da palavra, por um lado, e a luz da vela dolorosamente protegida por Gortchakov, pelo outro, que acaba por ser a sua «luz póstuma», como que o seu legado à humanidade.

O valor das palavras nesta cena está patente na riqueza do poema que lhe serve de suporte. Porém, as imagens com que estão interligadas *dizem* também muito, e da sua análise e interpretação poderemos extrair significados que complementam os que acabamos de expor. Retomemos, para isso, os primeiros momentos da cena, quando Gortchakov reentra nas ruínas declamando os versos iniciais de «Em criança, adoeci». No momento em que se interrompe, vemos um plano onde se incluem uma pequena fogueira, um copo de plástico, a garrafa de vodka, uma sanduíche sobre o papel que a envolvera e o gargalo de uma garrafa partida. Gortchakov atira o livro para cima da pedra e a sua mão entra no enquadramento para deitar ao fogo uma folha de papel que, pensamos, será aquela, entretanto arrancada, onde o poema declamado estava impresso em tradução. É um gesto de grande significado se tivermos em atenção o que Gortchakov dissera a Eugenia sobre a impossibilidade de traduzir a poesia. A folha é queimada, como que purificando o ato tradutor que representava, expurgando desse modo a poesia da contaminação. A recusa em ser um «homem traduzido» tem neste gesto uma afirmação carregada de simbolismo: a recordação da infância, da mãe, das origens é feita necessariamente em russo, na língua original, sem cedências a qualquer tentativa tradutora, por melhores resultados que esta fornecesse. O poema volta a ouvir-se,

---

page will tell you the secret/Of how to weep and where to be proud,» (Tarkovsky, 1987: 125). Essa identificação não se verifica na tradução utilizada no filme, que segue à letra a tradução italiana escutada em *off*.

agora em voz *off*, depois de Gortchakov deitar alguma vodka no copo de plástico e erguer o olhar, pensativo. Caminha em direção ao centro da nave e apercebe-se da presença da rapariga, com quem entabulará o diálogo que analisámos anteriormente.

Depois desta revisitação da primeira parte da cena, recuperemos o gesto de despedida do poeta, ao qual se segue um *zoom* lento sobre Ângela e o lançamento da pedra para a água que marca o início da declamação também em *off* do segundo poema, «Obscurece-se a vista», desta vez em italiano. A questão que de imediato se coloca é a razão da mudança da língua. Numa primeira leitura, aparenta tratar-se de uma cedência de Tarkovsky, a aceitação de que, apesar de tudo, a tradução é, muitas vezes, a única via de acesso a outras culturas. Sem a sua mediação, como Eugenia havia dito, de que outra forma teria sido possível conhecer no Ocidente a obra de escritores e poetas russos, não obstante haver sempre algo que se perde na tradução? Ela é uma ponte que pode ligar as culturas entre si, pelo que, ao contrariar a necessidade da língua original, Tarkovsky dá mais um sinal da vontade de aproximação entre o Ocidente e a Rússia, de que a imagem final da *datcha* no interior da catedral em ruínas é a correspondente visual, e a *Ode à Alegria* no último andamento da 9.<sup>a</sup> sinfonia de Beethoven a correspondente musical. No momento do filme em que ocorre, a declamação do poema numa língua que não a russa pode significar a resignação de Gortchakov (e Tarkovsky) quanto à impossibilidade de regressar à Rússia. O tom melancólico das estrofes, a sua óbvia relação com a morte, física ou espiritual, associado ao que sabemos do conflito que atravessa o espírito de Gortchakov quanto à vontade de retornar ao solo pátrio e as condições que sabia ir ali encontrar, dão margem a que consideremos que, ao introduzir a leitura do poema em tradução, Tarkovsky antecipa o final do filme – a morte de Gortchakov –, e como que revela a entrega à condição do exílio. Porém, nada disto é fácil para o exilado que se recuse a substituir as origens por uma outra pátria de adoção e as imagens que acompanham o poema revelam esse sofrimento da personagem. Ao plano de Ângela sucede-se um plano lento de *zoom* sobre a água límpida que cobre o chão da igreja pejado de escombros. Não são águas paradas as que as imagens mostram, mas antes águas onde se percebe algum movimento e bolhas de ar que ascendem por entre as pedras no fundo. Este plano de quarenta e quatro segundos reforça o sentido da ruína como representação do «princípio da conciliação» entre o passado e o presente (Gil, 2011b: 205), ao mostrar a

vida latente que pode existir na decadência, o que é sublinhado pelos últimos versos do poema: «ao reparo de um teto improvisado,/ acender-se póstumos, como uma palavra». À luz do pensamento cristão, a morte não implica o fim pois sucede-lhe a ressurreição, da mesma maneira que dos escombros pode nascer uma nova existência, como a luz pode voltar a brilhar após a vela ter derretido. Das ruínas, como da morte, poderá brotar uma nova vida, lição que Tarkovsky recorda na esperança subjacente aos sacrifícios de Domenico, Gortchakov e Alexander em *Nostalgia* e *O Sacrifício*. Sobre os escombros de uma civilização decadente, ou de uma simbólica casa incendiada, a redenção desejada traria o começo de um novo ciclo onde a palavra deveria adquirir um significado essencial. O valor da palavra, considerada fonte da Criação, símbolo da verdade e manifestação da capacidade do indivíduo pensar e comunicar (Chevalier, 1996: 1126), é enaltecido por Tarkovsky tanto pela escolha deste poema, como na parte final de *O Sacrifício*, como veremos mais à frente. Através da palavra, veículo de verdade e não da adulteração dos significados de que o homem moderno se serve, o mundo voltaria a iluminar-se, isto é, a viver de acordo com a espiritualidade que, para o realizador, encontrava na sua ideia de Rússia um paradigma a imitar. Na cena que vimos analisando, a palavra adquire ainda um significado acrescido por ser matéria da poesia e por estar relacionada com a questão da tradução. O último verso do poema é dito sobre o plano médio de Gortchakov, de olhos fechados, adormecido sobre uma pedra. Nele se inicia um *travelling* lento que engloba o livro de poemas que começa a arder. O grande plano das chamas a consumirem as páginas dura dezassete segundos, o que intensifica a carga afetiva e emocional da imagem. O livro que contém os poemas de Arseni Tarkovsky arde, simbolizando a incapacidade de aceitar a tradução como mediadora, ou seja, a rejeição da tradução como metáfora da integração do exilado na sociedade de acolhimento. Ceder, resignar-se, não é uma solução que Tarkovsky atribua à condição de Gortchakov e, por maioria de razão, à sua própria condição. Este antagonismo entre regressar e ficar, resignar-se e resistir caracteriza o estado de espírito do exilado que Tarkovsky apresenta sob a forma da declamação do poema em italiano e o livro destruído pela ação do fogo.

O sono de Gortchakov origina duas sequências oníricas: a primeira, que será analisada no próximo subcapítulo, é de grande relevância para a interpretação da relação entre o poeta e Domenico; a segunda, que se segue logo depois de mais uma transição abrupta, mostra em *travelling* lento, com a

duração de um minuto e quarenta e oito segundos, as três naves de uma igreja gótica sem teto, mas cuja estrutura arquitetónica se mantém de pé. A primeira nave está vazia e Gortchakov encontra-se na nave central, aquela que servirá de cenário ao plano final do filme. Enquanto caminha, limpa as mãos e o rosto a um lenço, evidenciando sinais de cansaço físico. Detém-se mais de uma vez para contemplar o que resta do edifício, ouvindo-se o som da voz de uma mulher que ora em italiano. Acende um cigarro e, durante os segundos em que desaparece do plano, escondido pelos pilares que separam a nave central da segunda nave lateral, escuta-se um diálogo entre Santa Catarina de Siena e Deus<sup>109</sup>. A Santa apela ao Criador para que ouça o pedido de Gortchakov e lhe fale, mas o receio das consequências da audição da voz divina faz com que Santa Catarina peça a Deus que dê um outro qualquer sinal da sua presença, obtendo como resposta: «Faço sempre sentir a minha presença; é ele que não se apercebe». O significado desta cena centra-se no problema das dúvidas de Gortchakov quanto à fé. Localizada num espaço religioso (apesar de em ruínas, a igreja não perde o carácter do sagrado), tem como elemento insólito a conversa entre a Santa e Deus na qual se assinala que é a falta de fé, motivada pela educação materialista soviética, que impede Gortchakov de sentir a presença divina, mas que tem no seu início um outro elemento importante: Santa Catarina refere um pedido de Gortchakov ao qual Deus deveria aceder. Esse pedido, não esclarecido, só pode ser que lhe fosse dada qualquer evidência da presença de Deus a fim de afastar as dúvidas que assaltavam o seu espírito e que o impediam de cumprir a promessa que fizera a Domenico. A resposta de Deus é clara: Ele está sempre presente, os homens é que perderam a capacidade de O sentir no seu quotidiano. Por isso, pensamos que só no final, quando coloca a vela acesa no muro da piscina, Gortchakov terá resolvido os seus problemas espirituais, o que estará simbolizado nas imagens em que o poeta, sentado no chão da nave central da igreja, ladeado pelo cão e tendo a *datcha* em fundo, olha para fora do ecrã, numa interpelação ao espectador,

---

<sup>109</sup> A identificação da personagem feminina que dialoga com Deus deriva da centralidade de Santa Catarina de Siena enquanto frequentadora das termas de Bagno Vignoni, cuja presença de certo modo marca ainda aquele lugar, e da sua importância enquanto mediadora entre os homens e Deus. Santa Catarina de Siena (1347-1380), canonizada por Pio II em 1461, doutora da Igreja desde 1970, padroeira da Itália e copadroeira da Europa, é mencionada no filme por Eugenia quando informa Gortchakov de que a santa frequentara as termas, e por Domenico que alerta para que não se esqueçam as palavras que Deus lhe terá dito («Tu és aquela que não és, e eu sou aquele que sou»).

como que desafiando-o a também ele (re)encontrar as suas raízes espirituais neste mundo moderno. Do ponto de vista da imagem, é significativo que o diálogo ocorra na *ausência* de Gortchakov. Interpretamos esta opção de Tarkovsky como uma forma de separar claramente o plano terreno do plano divino: enquanto Santa Catarina e Deus falam em *off*, Gortchakov não está visível no enquadramento, vincando desse modo a impossibilidade de este ouvir o diálogo, numa solução semelhante à que é própria do teatro em que o encenador faz incidir o foco de luz sobre as personagens que mantêm um diálogo ou um monólogo que não é suposto ser escutado pelas outras personagens em cena e que, para marcar essa separação, são mantidas na penumbra. Tarkovsky usa os largos pilares das naves e o tempo do plano para obter o mesmo efeito, após o que Gortchakov reentra no enquadramento massajando os rins, fumando e observando a igreja, e começa a caminhar na direção da saída.

Após este sonho, a última parte da cena inicia-se com um plano de uma abertura no teto da igreja onde Gortchakov havia adormecido, que corresponde à parte superior de uma pequena cúpula através da qual se podem ver ramos de árvores. A câmara faz um movimento vertical de cima para baixo a fim de acompanhar a evolução de uma pena branca que cai na água. Tal como num sonho anterior, em que a pena prenunciava a chegada do arcanjo à *datcha* da família de Gortchakov, nesta sequência, e depois do sonho em que Deus e Santa Catarina dialogam, a pena é mais um sinal da presença de Deus que, em princípio, o poeta de novo não conseguiu perceber. Uma nova transição rápida leva-nos para o início de um *travelling* lento que efetua o movimento inverso ao que havia sido feito antes, já que começa no livro, agora calcinado, para concluir no plano de Gortchakov ainda deitado sobre a pedra, agora de olhos abertos, olhando para o alto, percebendo-se uma lágrima que desce pela têmpora. Acordado depois dos dois sonhos, ambos significativos, a poucas horas de sair de Bagno Vignoni para viajar até Roma como etapa final antes do regresso à Rússia, o *pathos* que caracteriza a personagem atingiu um ponto elevado que tem expressão na lágrima visível no plano. O livro queimado simboliza o corte com a tradução, com a cedência à sedução da Itália, o mesmo é dizer do Ocidente, que serviria como substituta do verdadeiro objeto de desejo que é a Rússia. Na luta interior de Gortchakov, a necessidade de regressar triunfava, sem que isso significasse o fim do conflito e a incapacidade de perceber que voltava a um país que não correspondia à Rússia moldada pela memória cultural.

## 2.2. Gortchakov, Domenico e Alexander: o triângulo melancólico

A melancolia que envolve *Nostalgia* e *O Sacrifício* tem expressão no ambiente geral de ambos os filmes, particularmente nas palavras e nos atos de Gortchakov, Domenico e Alexander que, por isso, entendemos constituir-se como um triângulo melancólico. Se bem que de forma diversa, os três homens corporizam o espírito melancólico que domina as duas obras e que, no limite, justifica os atos de sacrifício que são como uma linha que une os vértices do triângulo. Começaremos pelas duas personagens de *Nostalgia*.

O russo Gortchakov é uma das expressões individualizadas da melancolia que, no seu caso, nasce da ambivalência de sentimentos do poeta que compreende a impossibilidade de concretização do sonho de regressar a uma Rússia onde pudesse (re)encontrar a felicidade mas, ao mesmo tempo, como Sosnovsky e tantos outros exilados russos, não aceita a distância da pátria e muito menos a inexorabilidade da sua condição. Os sinais dessa melancolia são a tristeza profunda de Gortchakov, o seu desinteresse pelo mundo exterior apenas contrariado pela aproximação a Domenico, a inibição da atividade que será alterada pelo ato sacrificial nas sequências finais do filme. Em *Nostalgia*, o sentimento melancólico traduz-se de modo particularmente rico também nos pormenores visuais que envolvem Gortchakov. Para a sua análise e interpretação recorreremos à conceptualização da relação entre o sujeito, as suas emoções e sentimentos, por um lado, e o que o rodeia no espaço de representação estética, pelo outro, tal como foi renovada por Aby Warburg na sua abordagem da «Melancolia I» de Dürer onde, criticando a «história da arte esteticizante», o estudioso alemão chama a atenção para a ligação entre a figura e os objetos representados pelo artista renascentista. A interpretação de Warburg mostra a gravura de Dürer como a personificação da melancolia vencendo as sombras que a habitam: a loucura, a aflição, a perseguição, o luto. Essa vitória apenas é tornada possível pelo aproveitamento das disposições do estado melancólico para as ciências e as artes, representadas através da figura alegórica da geometria e dos objetos espalhados pelo espaço da gravura. Sob esta perspectiva, «Melancolia I» seria uma obra reconfortante por, indo ao encontro de pensadores renascentistas como Marsílio Ficino<sup>110</sup>, o espírito

---

<sup>110</sup> Em *Origem do Drama Trágico Alemão*, Walter Benjamin sintetiza a ideia de «enobrecimento

melancólico triunfar sobre tudo aquilo que perturba o sujeito, considerando-a por isso Warburg uma «tábua do alento humanista contra o medo de Saturno» (Agamben, 1984: 22)<sup>111</sup>. Seguindo a metodologia de Warburg que fez realçar a polissemia da obra de Dürer, verificamos também a significância sobretudo de alguns pormenores e objetos, mas não só, que podem ajudar a compreender como o espírito melancólico é representado em *Nostalgia*. Em primeiro lugar, há algumas analogias possíveis entre a gravura de Dürer e o filme: por um lado, a estátua submersa do anjo, referenciando na sua imobilidade (tal como, em «Melancolia», a figura que apesar de alada é incapaz de voar) e horizontalidade a perda da esperança, a falta de alento para sair do estado de desânimo gerado pela melancolia, talvez ele mesmo um símbolo da profunda tristeza que afeta Gortchakov; por outro lado, o cão, desde o Renascimento identificado como figura emblemática da melancolia<sup>112</sup>, no primeiro plano da obra de Albrecht Dürer, e presença recorrente ao longo de *Nostalgia*<sup>113</sup>. Vários autores renascentistas associam o cão à melancolia, seja pela atribuição da característica comum da raiva, como no caso de Aegidius Albertinus, seja pela importância do baço (*spleen*) no organismo do cão e do melancólico: a alteração do estado deste órgão provoca perda de alegria e a raiva, pelo que «o cão simboliza o aspeto sombrio da complexão melancólica» (Benjamin, 2004<sup>a</sup>: 161). As capacidades olfativas e a resistência física do cão fazem com que também tenha sido considerado um exemplo do pesquisador que não

---

da melancolia» exposta por Ficino em *De vita triplici*, a libertação da «melancolia sublime» sob o domínio da «melancolia comum e destruidora» (Benjamin, 2004<sup>a</sup>: 160).

<sup>111</sup> A interpretação de Aby Warburg foi apresentada no estudo dedicado a Lutero publicado em 1920. Quatro décadas mais tarde, Klibansky, Panofsky e Saxl, em *Saturno e a Melancolia*, contrariam a versão do mestre, e veem na gravura uma advertência e não um reconforto. Para esses autores, a gravura mostra a resignação do melancólico ao perceber os limites do espírito humano em relação ao Divino, o que o faz voltar a deixar dominar-se pelo abatimento e a inércia. No ensaio publicado no catálogo da exposição *Mélancolie, génie et folie en Occident*, realizada sob a direção de Jean Clair e apresentada em Paris e Berlim em 2005, o historiador de arte Peter-Klaus Schuster concilia ambas as interpretações ao considerar que Dürer exorta a excelência da virtude como saída para a condição do melancólico, pelo que a gravura apresentaria, ao mesmo tempo, as ideias de reconforto e advertência (Danziger, 2006: 196).

<sup>112</sup> Se a simbologia associada à melancolia vem já da Idade Média, foi no período do Renascimento que se sistematizou, como nos diz Benjamin em *Origem do Drama Trágico Alemão*: «só o Renascimento projetou, com uma genialidade interpretativa incomparável, a imponente dialética daqueles dogmas» (Benjamin, 2004<sup>a</sup>: 161).

<sup>113</sup> Para além de *Nostalgia*, o cão aparece também num outro filme de Tarkovsky, *Stalker*.

se cansa nem desiste e do pensador meditativo<sup>114</sup>. Em *Nostalgia*, o cão está intimamente ligado ao *pathos* que afeta Gortchakov. Este cão religa o poeta à Rússia através da sua presença em várias cenas. Logo na sequência inicial, ficamos a saber que o cão pertence à família de Gortchakov, o que dá significado simbólico à sua aparição quando este se deita sobre a cama no quarto do hotel e adormece a afagar a cabeça do animal. Ao anteceder o sonho em que Maria conforta Eugenia, a entrada do cão simboliza o estado melancólico provocado pelos sentimentos múltiplos que perturbam o poeta, separado da família e das origens. Para além de outras sequências de memória ou sonho com imagens da sua mulher e dos seus filhos, o cão volta a aparecer na sequência final ao lado de Gortchakov. Neste caso, dado que se tratam das últimas imagens do filme, já após a morte de Andrei, o simbolismo do cão pode ser ambivalente: em associação com a *datcha* presentifica de novo o ambiente familiar agora definitivamente perdido, mas também pode representar o guia no caminho da morte, um intermediário entre os mundos dos vivos e dos mortos, religando Gortchakov à pátria e à família (Chevalier, 1996: 297). A morte, tão presente nos dois filmes de exílio de Tarkovsky, parece ser pressentida, como que profetizada através do sonho de Gortchakov após a discussão com Eugenia no seu quarto.

A diatribe que a tradutora lança contra os homens durante essa discussão abrange também Andrei que, face à emocionalidade da cena, prefere sair do quarto. Eugenia vai atrás dele e acusa-o de hipocrisia por, apesar de nada de mais íntimo ter acontecido entre eles, estar disposto a trair a mulher, ao que Andrei reage com uma palmada nas nádegas de Eugenia. Enquanto ela, surpreendida, recolhe ao interior do quarto do poeta, ele começa a sangrar do nariz, resultado de um toque involuntário do braço da intérprete no movimento brusco sequencial à palmada de Gortchakov. Na sequência seguinte, Eugenia desce do seu quarto já pronta para partir, detém-se em frente à porta do quarto do russo e lê, em silêncio, a carta de Sosnovsky onde confessa a impossibilidade de não voltar à Rússia, texto que o espectador ouve em voz *off* masculina. Um lento *zoom out* abre o plano, deixando-nos ver Andrei que caminha no átrio, ainda sangrando, em direção a um sofá onde se deita. A leitura da última

---

<sup>114</sup> Na sua breve análise de «Melancolia I», Walter Benjamin refere uma outra característica que reforça a ambivalência do símbolo: o cão da gravura de Dürer está a dormir, o que remete para a origem dos sonhos maus, o baço, e para a exclusividade do melancólico como fonte dos sonhos divinatórios (Benjamin, 2004<sup>a</sup>: 161).

parte da carta centra-se visualmente num plano longo (24 segundos) do poeta antes de as imagens passarem ao preto e branco para nos mostrarem Maria, deitada na cama, filmada a partir da cabeceira, num plano semelhante ao de Andrei quando acorda do sonho com a mulher grávida, planos paralelos que servem para intensificar a ideia de ausência comum a ambos os sonhos: no primeiro, Andrei deixa a mulher grávida sozinha na cama, situação que remete para a saudade que liga os membros do casal apenas fisicamente separados pela viagem do marido, enquanto no segundo sonho o *pathos* é mais denso por prenunciar que a ausência do poeta do ambiente familiar se tornará definitiva. Inversamente ao que sucede no primeiro sonho, ouve-se agora a voz de Andrei chamar por Maria. Ela soergue-se, procura com o olhar a origem do chamamento e de outros sons. As suas expressões oscilam entre o sorriso de quem parece adivinhar a presença do marido e a interrogação. Levanta-se e deambula pelo quarto ainda a procurar. O plano muda para o exterior, apresentando a mesma paisagem rural da sequência inicial do filme, com o menino e o cão estáticos. Em breve começam a juntar-se-lhes a rapariga, uma mulher mais velha e Maria. Desta sequência destacamos a sensação de que todos parecem estar na expectativa de que algo aconteça, perscrutando o horizonte como na sequência inicial do filme, e o plano de Maria de olhar perdido no nada, seguido do plano da rapariga olhando para ela com expressão de preocupação<sup>115</sup>. O final do sonho é feito num plano geral, onde se veem a rapariga, a mulher e Maria com as mãos apoiadas nos ombros do rapaz, o cão e o cavalo, com a *datcha* em fundo, num espaço onde a bruma limita a profundidade do campo. Todas as personagens estão unidas pelo olhar triste, quase diríamos angustiado, e pelas posições estáticas, num ambiente melancólico e de impotência que define o prenúncio de uma má notícia. Esse ambiente ainda é mais marcado pela presença da neblina que simboliza a impossibilidade de ver claramente, prelúdio de revelações importantes, a indeterminação, tal como as

---

<sup>115</sup> Peter Král afirma que nesta cena se ouve o ruído do motor de um carro, chegando ao pormenor de o definir como um carro oficial, a partir do qual uma voz, aumentada por um megafone, transmite a informação de que a guerra terá começado («Ouvimos então o ruído de motores, e uma voz rouca, ouvida através de um altifalante, lê um impercetível, mas obviamente alarmante anúncio: evidentemente a guerra começou») (Král, 2001). Em primeiro lugar, consideramos extraordinário que um aviso «impercetível» possa ser tão categoricamente interpretado; em segundo lugar, o que se ouve é, de facto, uma canção, pouco perceptível, mas uma canção emitida a partir de um disco, cuja estática é, essa sim, claramente audível (cf. a sequência no intervalo 1h15'37"-1h16'52"). Sarkar aventa a hipótese de se tratar de música sufi turca (Sarkar, 2008: 255).

personagens parecem não compreender realmente o que se passa (Chevalier, 1996: 661), e pelo pormenor de Maria acariciando a face do menino e ele, libertando uma das mãos do casaco do pai que o protege do frio, batendo carinhosamente na mão dela como que a querer consolá-la. Quando o sol nasce por detrás da casa, todos se voltam para olhar, fazendo a transição para um grande plano de Gortchakov que *ouve* a voz da mulher chamar por ele. Começando e terminando da mesma forma, ou seja, com a voz de Andrei chamando por Maria e vice-versa, Tarkovsky sublinha a tensão causada pela tristeza da separação, pelo desejo de regressar à pátria e à família e a improbabilidade de tal suceder que fica bem vincada nesta sequência pelos chamamentos, diremos mais, pelos apelos trocados entre Andrei e Maria, que sentem a falta um do outro, mas que são impotentes para contrariar as forças que os afastam. A Rússia que ela representa parece estar demasiado longínqua para que Andrei a possa alcançar e Maria e a família ainda vivem na esperança do seu regresso, se bem que acabem por perceber que tal não vai suceder. Conforme a perspetiva freudiana que vimos seguindo, o sonho, sendo uma projeção de um processo interno, reflete o aprofundamento do estado melancólico de Gortchakov, cujo espírito é assaltado pela realização da impossibilidade do regresso à pátria e pela perturbação que a sua ausência provoca na família. O sofrimento de Andrei é não apenas por si, pela tensão gerada pela realidade vivida, mas também pela dor que sabe estar a provocar a outros que lhe são próximos. Através do sonho, ele *vê* a desorientação que a sua ausência incute no seio da família, o que faz aumentar ainda mais a sua depressão. Note-se que esta sequência se insere num ponto crítico da narrativa, entre a partida de Eugenia para Roma e o quase-monólogo com Ângela nas ruínas: a recusa em ser um *homem traduzido* ganhou mais força com a ausência da intérprete, a tentação sensual afasta-se também, o que permite a Andrei eliminar esses focos de conflito interior e exterior. A partir daqui, a narrativa pode centrar-se no dilema relativo ao regresso à Rússia introduzido pela leitura de Eugenia em voz *off* da carta de Sosnovsky, e na relação com outra personagem marcada pela melancolia, Domenico.

Considerado um louco pelos hóspedes da pensão e frequentadores da piscina de águas sulfurosas de Bagni Vignoni por se ter fechado em casa com a família durante sete anos à espera do apocalipse, Domenico representa uma outra forma de melancolia motivada pela inadaptação a uma sociedade que matou o sonho e da qual os homens precisam de ser salvos, como confessa

a Gortchakov e denuncia no seu discurso em Roma. Entre ambas as personagens existem vários pontos de contacto, sendo um deles o cão, muito semelhante, se não o mesmo, que entra no quarto do poeta russo e que acompanha Domenico. «Zoe», assim se chama o cão, está com Domenico até ao momento da sua morte, sublinhando assim o paralelismo entre esta personagem e Gortchakov, que Tarkovsky revela inequivocamente num longo plano-sequência a preto e branco (3 minutos e 39 segundos), ao que tudo indica o sonho do poeta russo adormecido após o encontro com Ângela nas ruínas da igreja<sup>116</sup>. Nessa sequência, Andrei está sentado no chão húmido de uma rua decrépita e deserta da vila italiana, pejada de papéis, roupas e restos de móveis, um ambiente que evoca um certo sentido de caos. Levanta-se, desce a rua, passa em frente a um roupeiro com espelho. Para e volta atrás como que atraído por essa peça de mobiliário. Questiona-se sobre as motivações de Domenico, falando em russo (em voz *off*), de costas para a câmara, como se fosse o próprio Domenico interrogando os meandros do plano divino que, no limite, justificariam os seus atos: «Meu Deus, porquê? Porque fizeste isso? São os meus filhos, a minha família, o meu sangue! Como pudeste? Anos e anos sem ver o sol! Com medo da luz do dia! Porquê? Porquê esta desgraça?». Enquanto ouvimos a voz de Gortchakov, o zoom da câmara incide sobre as suas costas e no movimento do braço que antecipa a ação de abrir a porta do roupeiro que culmina num plano centrado no puxador e na mão do poeta. A porta abre lentamente e quando a inclinação atinge o ângulo adequado percebemos que o reflexo no espelho é o de Domenico envergando roupas semelhantes às de Gortchakov, que fecha de imediato a porta visivelmente perturbado pela imagem especular. O sonho parece a resposta às questões subjacentes ao encontro entre os dois na casa de Domenico. Aqui, a ambivalência dos sentimentos que perturbam Andrei, o questionamento interior sobre o que fazer, tem expressão no plano em que se olha ao espelho enquanto ouve o excerto da 9.<sup>a</sup> sinfonia de Beethoven. Ao fazê-lo, Gortchakov parece procurar o esclarecimento de uma identificação ao contemplar fixamente a sua imagem, situação que Tarkovsky intensifica através da conjugação da música com a expressão meditativa do poeta, agora refletido de perfil no espelho. A música

---

<sup>116</sup> Robert Bird refere uma identidade crescente entre Alexander e Domenico, salientando que ela se faz mais no tempo do que no espaço, já que, apesar de não mais voltarem a encontrar-se, estão unidos para sempre (Bird, 2008<sup>a</sup>: 192).

coral de Beethoven, entusiástica e em crescendo para preparar a proclamação da fraternidade entre os homens, contrasta com o olhar e a linguagem corporal de Gortchakov, ensimesmado, quase esfíngico, mesmo enquanto observa os objetos dispostos numa prateleira na parede. A ausência de expressividade no silêncio de Andrei, marca da tristeza que caracteriza a personagem, tem o seu contraponto no plano em que, alguns minutos depois, Domenico encontra a sua própria imagem no mesmo espelho. Dizemos «encontra» porque o seu olhar como que parece surpreendido pelo que vê e seguem-se alguns segundos de perscrutação do rosto, durante os quais a expressão dada à personagem é a de procura, de interrogação sobre a aparente estranheza da própria imagem.

Uma vez mais encontramos paralelismos entre Domenico e Gortchakov: este, o melancólico que não consegue libertar-se desse estado, meditativo e silencioso; aquele, um outro tipo de melancólico capaz de encontrar na fé uma saída ao carregar sobre os ombros os males do mundo, missão que leva até ao ato sacrificial. As expressões deste ao ver-se ao espelho correspondem à capacidade de exteriorizar as suas interrogações, de as verbalizar mesmo no *comício* de Roma, por oposição à interiorização de emoções e sentimentos do (quase) inexpressivo Gortchakov. Em ambos, o olhar-se ao espelho remete-nos para o estádio do imaginário laciano, para a procura de uma identidade em que o Outro tem um papel determinante: a imagem refletida é outra que não o próprio, o que se torna evidente na sequência do sonho quando Domenico é Gortchakov no espelho do roupeiro. A ambivalência e complementaridade das personagens reforça-se através da correspondência da imagem especular e, mais tarde, essa ligação é sublinhada pela transmissão de um objeto, neste caso o coto de vela, solução comum a outros filmes, como Bordwell refere em *Poética do Cinema* (Bordwell, 2008: 202). Domenico e Andrei estão marcados pela melancolia e ambos morrem em atos de sacrifício para salvar a Humanidade, um italiano e o outro russo, mas no fundo semelhantes no que ao desconforto com a atualidade existencial diz respeito. O Ocidente e o Leste encontram-se nas duas faces da mesma moeda e mostram como a salvação espiritual dos homens é uma questão comum, se bem que os pontos de vista possam ser diferentes: afinal, era o mesmo materialismo que impedia os homens de um e do outro lado da antiga «cortina de ferro» de sonharem em liberdade, de concretizarem o ideal de «construir as pirâmides» enunciado por Domenico do alto da estátua equestre na praça romana;

era o mesmo materialismo que obrigava os «loucos» a ações grandiosas para alertar a sociedade e que forçava ao exílio quem quisesse viver uma vida mais plena. Personagens melancólicas por excelência, meditativas, desafetadas da sociedade, Gortchakov e Domenico partilham, como vimos já, o símbolo do cão que remete para esse estado de espírito que contribui decisivamente para o *pathos* do filme. Para lá dos elementos semelhantes à gravura de Dürer, outros pormenores significativos contribuem para a percepção da melancolia em *Nostalgia*, como a garrafa de vodka, o livro de poemas de Arseni Tarkovsky, ou mais especificamente os poemas «Em criança, adoeci» e «Obscurece-se a vista». Todos estes elementos são elos de ligação à Rússia que, aparecendo em conjunto no contexto do espaço em ruínas a que nos referimos acima, adquirem relevância como forma de mostrar que Gortchakov, ao contrário da interpretação dada por Warburg a «Melancolia I», não apresenta sinais de conseguir, sequer de tentar, ultrapassar o estado melancólico em que se encontra. A relação com as origens é tão intensa que o poeta se resigna à sua condição, vivendo entre a tentação de ficar e a fidelidade a tudo o que o prende à Rússia. Ele vive sob a influência de um *pathos* denso que impossibilita a sua ação, do qual a melancolia é uma parte importante, como vimos, a que se junta um sentimento nostálgico, outra das componentes centrais dos dois filmes de exílio de Andrei Tarkovsky.

O terceiro vértice do triângulo melancólico é Alexander. Em ambos os filmes, apenas em relação a esta personagem existe uma referência direta à melancolia quando Otto, após entregar o telegrama de parabéns endereçado pelos colegas de teatro, diz a Alexander: «és sempre tão melancólico». O comentário do carteiro vem na sequência da «apresentação» da personagem central do filme: sem relação com Deus (à pergunta de Otto sobre como está a sua relação com Deus, Alexander responde que não existe), antigo ator de teatro, jornalista famoso, crítico literário e teatral, professor de estética na universidade e autor de ensaios. Apesar do aparente preenchimento da sua vida profissional, diz Otto que Alexander não devia afligir-se tanto: «Não devias ansiar sempre por algo. Não devias estar sempre assim à espera». As palavras de Otto confirmam a ideia dada logo no início do filme de que Alexander anseia por mudar o mundo, o que é ilustrado pela história do monge Kolov<sup>117</sup>.

---

<sup>117</sup> A história utilizada no filme é contada por Tarkovsky nos diários em março de 1982 (Tarkovsky, 1994: 303).

O método e a persistência do monge para fazer brotar a vida a partir do que é estéril surgem como uma parábola cujo significado se compreende melhor nas cenas subsequentes, em que Alexander exprime o seu descontentamento com o caminho seguido pela Humanidade e a urgência em que se reponha o equilíbrio entre o desenvolvimento material e espiritual. A recuperação da harmonia perdida está, porém, dependente de uma solução que, a aparecer, vem já demasiado tarde do ponto de vista de Alexander expressado na primeira parte do filme. Admitindo estar farto de palavras que levam a nada, também não avança com qualquer perspectiva de futuro. A sua tristeza, diremos mesmo o seu desencanto com a civilização permanece num plano melancólico, em que a desafeição em relação ao exterior não se traduz em ações que possam alterar a realidade percecionada: «Se alguém parasse de falar e fizesse finalmente algo para variar! Ou pelo menos tentasse». Ditas em tom irritado, estas frases parecem atirar para outrem que não o próprio a responsabilidade da ação, mas afinal podem ser entendidas como uma autocrítica, pois é Alexander que desvenda os males da sociedade contemporânea e se revela incapaz de agir. Apesar do seu espírito melancólico, particularmente induzido pelo descontentamento com o domínio do material sobre o espiritual, Alexander beneficia de um fator que lhe permite manter alguma satisfação em relação ao presente e ao futuro: o filho. Questionado por Viktor sobre se alguma vez sentiu que a sua vida era um fracasso, Alexander confessa que sim, mas que o nascimento do Homenzinho mudara o modo como encarava a vida, ao ponto de estar muito («talvez demasiado») ligado a ele. Recordemos que *O Sacrifício* é dedicado a Andriushka, filho de Tarkovsky que, enquanto o filme foi rodado, ainda não tinha podido juntar-se ao pai e à mãe, retido pelas autoridades soviéticas. A ligação de Andrei Tarkovsky com o filho era também muito forte, como as sucessivas referências nos diários mostram. A dedicatória do filme («com fé e esperança») de certo modo sintetiza o que Tarkovsky procurava transmitir ao filho e que Alexander projetava no Homenzinho: a espiritualidade e a crença de que o futuro poderá ser melhor se vivido em Deus. Os monólogos de Alexander e a plantação da árvore num terreno árido aparecem a esta luz como atos pedagógicos destinados a formar o espírito do menino em quem depositava esperança para o futuro. Talvez o filho pudesse seguir a vida «mais elevada» que o pai não pôde, porque se deixou «acorrentar de livre vontade» a uma existência, digamos, mais doméstica, e em que não podia contar com a compreensão da mulher.

Dizendo-se, apesar de tudo, feliz, Alexander vive uma realidade familiar em que apenas a relação com o filho é forte. Adelaide gostava do marido quando ele era ator e passou a desprezá-lo desde que decidira abandonar a carreira teatral. Aliás, as suas expressões de enfado quando ele explica as causas dessa decisão deixam perceber claramente que as desvaloriza por completo. O desinteresse de Adelaide pelo marido tê-la-á levado a uma relação com o médico, Viktor, que partilha com Marta. O grau de dependência de ambas as mulheres em relação ao médico fica evidente quando, na parte final do filme, Adelaide sabe pela filha que Viktor vai partir para a Austrália: a sua reação emocional, olhos rasos de lágrimas, questionando a resolução tomada, é mais própria de uma mulher que se sente traída, do que de uma mera amiga; menos efusiva, mas eloquente de outro modo, é a reação de Marta que exclama: «Não te deixo saíres daqui, Viktor! Não sei o que a mãe sente, mas eu não te deixo partir!». A formação deste triângulo amoroso é o reflexo de um ambiente familiar pervertido, independentemente do grau de conhecimento de Alexander. Aliás, se sabe, nunca exprime qualquer sinal de contrariedade, o que sublinha mais a alienação entre ele e Adelaide. De qualquer modo, quando ela acorda após ter sido sedada e, através de uma reflexão sobre o seu casamento e a essência do amor, parece revelar uma nova compreensão da vida provocada pelo choque da catástrofe iminente, Alexander pode observar a forma como Adelaide e Viktor se olham e se tocam, mas nem ele deixa transparecer qualquer reação, nem eles alteram o seu comportamento perante a sua presença: da parte de Alexander, o estado melancólico aprofundara-se com o anúncio da guerra e face à dimensão do problema tudo o resto se tornara ainda mais irrelevante, o que justifica a sua indiferença perante a intimidade revelada por Adelaide e Viktor. A má relação entre o casal é também realçada por Maria que, encoberta pela figura de Júlia em primeiro plano, o que adensa o mistério em torno da personagem cuja existência o espectador desconhecia, exclama logo na sua primeira fala do filme: «Ela vai ser a morte dele!». Não sendo necessariamente verdade, é uma afirmação que aumenta a compreensão por parte do espectador sobre a desagregação da família como fonte da infelicidade de Alexander. Na parte final do filme, quando vai a casa de Maria, esta pensa que a presença dele se deve aos problemas provocados por Adelaide e, eventualmente, pela incompreensão de Marta: «Eu conheço-a, ela é cruel. Eu conheço-a. Elas feriram-no, assustaram-no»<sup>118</sup>.

---

<sup>118</sup> Tarkovsky assinala a oposição entre Adelaide, que sofre pela falta de espiritualidade, mas

No fundo infeliz e iludindo essa realidade através da relação com o filho, Alexander sofre uma mudança epistêmica provocada pelo desencadeamento do conflito nuclear. Depois da incredulidade, vem a admissão de que toda a vida esperara por algo como o que acabara de suceder. A alteração ocorrida aprofunda o espírito melancólico da personagem, que é assinalada pelo olhar pensativo de Alexander quando sai da casa e, em silêncio, se vira para olhar para ela, conforme assinalámos anteriormente. O silêncio é uma das marcas do seu estado cada vez mais meditativo, apenas interrompido num primeiro momento pela tentativa de demover Adelaide da intenção de acordar o Homenzinho e, num segundo momento, por uma prece a princípio difícil porque marca o (r)estabelecimento de uma relação com Deus imposto pela necessidade do momento. É uma oração filmada através do recurso a um *zoom* muito gradual que conclui num grande plano em picado moderado e intensificador da emotividade da cena pela diagonal ascendente que o olhar de Alexander faz com a objetiva da câmara. Primeiro olhando o vazio, depois fixando a objetiva, pede a salvação de todos, nomeando o filho, os amigos, a mulher e Viktor, e abrangendo crentes e não crentes, numa admissão do poder de Deus, o «único que pode dar proteção» na hora crítica que se aproximava. Alexander pertence ao grupo dos que sentem medo, não tanto por si próprios, mas por aqueles que amam, e por isso está disposto a abdicar de tudo, de todos os elos que o ligam à vida, da família, da casa e em especial do Homenzinho, a fim de evitar a destruição anunciada. As imagens são de uma emotividade forte, dada pela utilização do grande plano do rosto parcialmente iluminado de Alexander onde se destaca o olhar de sofrimento e de desespero de quem suplica a Deus que impeça as consequências trágicas dos erros dos homens. Esta cena é essencial no contexto da narrativa do filme por marcar a mudança epistêmica da personagem, a qual consiste no reconhecimento da onipotência divina e na disponibilidade para o sacrifício, isto é, na concretização de uma ação que efetivamente contribuisse para mudar o mundo. Até então, o espírito melancólico fazia com que a perspectiva crítica sobre a cultura contemporânea não passasse de palavras sem qualquer efeito prático. Com a iminência da catástrofe, Alexander abandona a atitude passiva e, tal como Domenico e Gortchakov, age através do sacrifício com o objetivo de salvar

---

que adquire o seu poder destrutivo com base nesse sofrimento, e Maria, modesta, tímida e insegura (Tarkovsky, 1987: 225).

a Humanidade, mas tendo como base, acima de tudo, a salvação daqueles que lhe são próximos. A carga emotiva é tão profunda e a decisão tomada tão extrema, que Alexander fica incapaz de ser erguer, como se o peso que aceitou carregar fosse fisicamente tão insustentável que tem de se arrastar para chegar ao sofá onde, finalmente, poderá descansar um pouco e mesmo adormecer. A moeda que cai do bolso das calças e de que apenas ouvimos o som simboliza o despojamento de tudo o que é material cuja relevância se desvanece face ao cenário de devastação que se apresenta para o futuro próximo. O simbolismo prossegue no sonho, de novo registado a preto e branco por Tarkovsky, em que Alexander percorre um caminho onde se notam as marcas de neve e do degelo, afundando os pés num terreno enlameado e pejado de folhas. Baixa-se e desenterra um saco do qual caem moedas semelhantes a outras que estão espalhadas mais à frente. A sequência é filmada em planos muito lentos, aumentando desse modo o dramatismo do que vemos, e deixa perceber a confusão, mesmo o medo que perturba Alexander. O início do sonho encadeia-se com uma cena *real* em que Marta se despe para Viktor, mas este foge. A corrida do médico num corredor da casa onde caem gotas de água do teto é já a preto e branco, indiciando a passagem do estado semiconsciente para o do sonho. O plano muda para uma perspectiva em picado de Alexander sentado na penumbra de uma sala perscrutando o exterior através de uma janela. A cortina transparente está soerguida ao jeito do pano de boca de teatro à italiana, dificultando a visão, e subitamente cai para deixar ver Alexander a olhar uma casa que, como viremos a saber mais à frente no filme, é onde habita Maria. Através de uma montagem muito rápida, o plano muda para mostrar Alexander a caminhar na lama, de respiração entrecortada pelo frio ou pela emoção. Chega a um espaço desolado e aparentemente deserto onde há várias casas: apenas o som não diegético do chamamento da pastora introduz o fator humano até a câmara focar os pés descalços de uma criança na neve que foge quando Alexander chama pelo filho. O sonho termina com o ruído da passagem dos caças simultâneo ao abrir das portas de madeira de uma casa que revela uma passagem bloqueada por uma parede de tijolos, o que poderá ser a igreja abandonada a que Otto se refere no diálogo em que tenta convencer Alexander a ir ter com Maria. O sonho, com um certo tom profético por antecipar a visita à casa da criada, reflete o medo do futuro, o sentimento de perda que a decisão de tudo sacrificar a Deus, especialmente a sua relação com o Homenzinho, traz ao espírito de Alexander. É um sonho

triste, perturbador, nesse sentido com paralelismo em relação ao sonho que analisámos anteriormente em que a família procura Gortchakov em vão.

O triângulo melancólico composto por Gortchakov, Domenico e Alexander tem, como vimos, diferenças entre as personagens que o compõem. Todos, porém, se caracterizam por uma profunda infelicidade derivada das tensões geradas pelo confronto com uma realidade que consideram adversa, em consonância com o diagnóstico feito por Freud em «A civilização e os seus descontentamentos» acima referido. O descontentamento com o mundo exterior e nas relações com os outros é evidente nas três personagens: Alexander, crítico da civilização em geral e imerso numa vida familiar onde apenas encontra satisfação na relação com o Homenzinho; Domenico, ridicularizado pelas suas convicções, alienou-se (e foi alienado) das possíveis relações com as pessoas consideradas *normais* e apenas mantinha contacto com outros *loucos*, os quais virão a ser responsáveis pela ação de Roma onde manifestará a sua clara oposição ao mundo normalizado e extirpado do direito ao sonho; por fim, Andrei Gortchakov, poeta russo afastado da pátria, inadaptado à condição que vive, foco de tensões derivadas do desejo de regressar e da atração exercida pela liberdade do Ocidente que, como a Sosnovsky, o impedem de ser minimamente feliz. A sua melancolia é ainda mais agravada pela nostalgia da pátria perdida. O sentimento de infelicidade em que se ancoram as três personagens e, no limite ambos os filmes, vem, no fundo, da incapacidade de alcançar o objeto do desejo, esse elusivo *objet a* lacaniano que tanto pode ser o mundo onde o sonho é possível para lá das cadeias que o materialismo impõe, como a pátria imaginada, pastoral e sagrada por Deus.

### 3. Nostalgia: saudade do impossível

O sentimento nostálgico pode ser definido como a saudade de um lugar e o desejo de um tempo diferente, como nos diz Svetlana Boym em *O Futuro da Nostalgia* (Boym, 2001: XV). Tal sentimento, que tem expressão nas antigas poesias árabe e chinesa e na tradição europeia, relaciona-se com o mito clássico do regresso a casa (*nostos*) que, por sua vez, radica no conceito indoeuropeu de *nes*, que significa o retorno à luz e à vida. De acordo com o que Gregory Nagy escreve na sua obra *Mitologia Grega e Poesia*, o tema de

Ulisses tem a ver não só com o regresso a casa, mas também com a descida ao Hades e subsequente ascensão, no que se assemelharia ao movimento de passagem da escuridão para a luz e da inconsciência para a consciência (Nagy *apud* Boym, 2001: 7). Porém, a história de Ulisses é mais do que a narrativa da saudade individual e do regresso à terra natal e à família. Nela se encontra a ideia de não reconhecimento quer da parte do herói, quer da sua própria mulher Penélope, bem como o poder sedutor do não regresso a casa representado por Circe e pelas sereias, ultrapassados pelo ato de Ulisses para provar a sua identidade que faz despertar as memórias e o reconhecimento. Pelas suas características, a *Odísseia* torna-se paradigmática do regresso a casa, distinta no entanto do conceito moderno de nostalgia que, para Svetlana Boym, está relacionado com a deslocação no espaço e com a mudança que, a partir do final do Renascimento, se verificou no conceito de tempo (Boym, 2001: 7).

Nostalgia é uma palavra que tem na sua origem a conjugação de *nostos*, regressar a casa, e *algia*, saudade, pelo que se pode sintetizar como a saudade de uma casa que, no fundo, já não existe, ou que nem sequer existiu<sup>119</sup>. O sentimento de perda e de deslocação associado à ideia de nostalgia tem, assim, uma dimensão utópica que já se detetava na frágil relação com a realidade que os primeiros doentes de nostalgia diagnosticados no século XVII manifestavam, e que apresentava alguns traços semelhantes à melancolia. Segundo o autor seiscentista Robert Burton, o melancólico era um utópico que sonhava com um futuro mais radioso para a humanidade, mas que encontrava um obstáculo difícil de contornar no mundo dominado por um destino caprichoso e pelas forças demoníacas (Burton *apud* Boym, 2001: 5). Assim pensada, a melancolia ajustava-se melhor aos intelectuais, a seres em constante conflito interior; porém, como vimos, a nostalgia afigurava-se como mais

---

<sup>119</sup> O termo «nostalgia» foi cunhado em 1688 pelo médico suíço, Johannes Hofer, com o sentido de estado de espírito responsável pelo desejo de regressar à terra natal. Entre os primeiros a quem foi diagnosticada esta doença estavam estudantes oriundos de Berna que estudavam em Basileia, empregadas domésticas a trabalhar na Alemanha e na França, e soldados suíços em missão no estrangeiro, ou seja, pessoas deslocadas das respetivas terras de origem. A nostalgia produziria, entre outros efeitos, «representações erróneas» que faziam com que os pacientes perdessem o contacto com a realidade presente, obcecados como estavam com as origens. Além disso, a saudade de casa afetava não apenas a imaginação, mas também o corpo, causando náuseas, perda de apetite, alterações patológicas nos pulmões, inflamação cerebral, paragens cardíacas, febres elevadas, marasmo e tendências suicidas (cf. Boym, 2001: 3 ss).

*democrática*, afligindo soldados e empregadas domésticas forçadas a abandonar as aldeias de origem para encontrar trabalho nas cidades. O caráter *epidêmico* que a nostalgia assumiu no século XVIII fez com que tivesse de ser encarada como uma ameaça pública e se adotassem medidas fortes para obviar a que desafiava o nascente conceito de patriotismo: os soldados sentiam-se tão ligados à pátria que não conseguiam afastar-se dela sob nenhum pretexto, o que era um fator perturbador das campanhas militares que, à época, foram lançadas por diversas potências<sup>120</sup>. Pensada como manifestação doentia do amor pela pátria e de saudades da terra natal, ou enquanto patologia apenas digna de indivíduos de vontade fraca e de masculinidade duvidosa, como o médico americano Theodore Calhoun definiu, a nostalgia gradualmente deixou de ser considerada curável, dado que se verificou que o mero regresso à pátria não era suficiente. O nostálgico já não ansiava pela terra das origens enquanto espaço físico: as suas saudades projetavam-se para muito além das fronteiras terrestres, focando-se numa pátria imaginada, fazendo com que a nostalgia adquirisse a dimensão utópica a que nos referimos e deixasse de ser apenas um mal localizado para se tornar uma doença da era moderna:

A nostalgia moderna é um luto pela impossibilidade do retorno mítico, pela perda de um mundo encantado com fronteiras e valores bem definidos; poderia ser uma expressão secular de um desejo espiritual, uma nostalgia pelo absoluto, uma pátria que é tanto física como espiritual, a unidade edénica de tempo e espaço anterior à entrada na história. O nostálgico procura um destinatário espiritual. Ao encontrar o silêncio, procura sinais memoráveis, desesperadamente interpretando-os de forma errada (Boym, 2001: 8).

Para Svetlana Boym, a nostalgia moderna assume traços do desejo por uma terra que, ancorada na pátria física, extravasa essa dimensão material para alimentar a saudade de um regresso impossível a uma realidade que apenas existe na imaginação do nostálgico. Ainda segundo a autora, a emergência

---

<sup>120</sup> Em *O Futuro da Nostalgia*, Svetlana Boym dá exemplo da preocupação do médico francês Jourdan Le Cointe que sugeria a dor e o terror como remédios para a nostalgia durante a Revolução Francesa de 1789, o qual apresentava como prova do sucesso dessa prescrição o modo como um general russo lidou com a epidemia que assolou o seu exército na campanha de 1733 contra a Alemanha, ameaçando os soldados que ficassem doentes com o castigo de serem «enterrados vivos». Dois ou três casos apenas chegaram como exemplo, sanando dessa forma a ameaça nostálgica. Outro exemplo apresentado é o das autópsias feitas a alguns soldados que morreram durante a retirada das tropas napoleónicas da Rússia, em 1812, que revelaram a existência de inflamações cerebrais, consideradas características da melancolia (cf. Boym, 2001: 5).

desta nostalgia tem origem na crescente secularização do conceito de tempo. Com o avanço do capitalismo, e muito em particular durante o período de afirmação do capitalismo industrial, a ideia de progresso impôs-se, desvalorizando o passado e concentrando a atenção no futuro, em confronto com a noção do tempo escatológico cristão. Assim, a nostalgia moderna seria a expressão da saudade do «espaço de experiência» que permitia a assimilação entre passado e presente que era contrariada pela afirmação do «horizonte de expectativas» que revela a maneira de pensar sobre o futuro<sup>121</sup>. O nostálgico ansiava pelo passado, pelo local e particular numa época de valorização do futuro e do universal. Se a nostalgia é vista desde o século XIX como «um romance com o passado», tal não significa, contudo, que o nostálgico seja antitético com o progresso: o objeto da nostalgia não se coaduna com as expectativas de futuro, nem se confina ao espaço de experiência presente; é elusivo e tem a sua raiz, por um lado, num sentido de intimidade com o mundo, e pelo outro, no momento imaginário em que o ser humano tinha tempo e ainda não tinha motivo para sentir a nostalgia (Boym, 2001: 251). As dificuldades ao estudo da nostalgia impostas pelas características do seu objeto, bem como pelo facto de o sentimento nostálgico ultrapassar a mera consciência individual para implicar a relação entre a memória individual e a memória coletiva, obrigam a mais uma escavação da memória e do lugar, das ilusões e das práticas reais (Boym, 2001: XVIII).

### **3.1. Exílio e nostalgia(s)**

O sentimento nostálgico do exilado é particularmente complexo pela condição de afastamento forçado da pátria. A saudade que tem não pode ser colmatada por uma simples viagem de regresso, nem pela tentativa de reconstituição do ambiente em que vivia na terra de origem. Viver no exílio origina uma

---

<sup>121</sup> Os conceitos de «espaço de experiência» e «horizonte de expectativas» foram desenvolvidos por Reinhart Koselleck em *Futuro Passado* (1985) como forma de compreender a dimensão antropológica da nova temporalidade e as formas de interiorizar o passado e o futuro. O espaço de experiência corresponde à possibilidade de assimilar o passado e o presente, em que a experiência é o passado presentificado, cujos acontecimentos foram incorporados e podem ser recordados; o horizonte de expectativas revela a forma de pensar o futuro, é o futuro presentificado, e aponta para o que está para ser revelado (cf. Boym, 2001: 9-10).

forma de nostalgia extrema em que o desejo de voltar é condicionado pelo abismo que se abriu entre o lugar onde se está e a pátria desejada. O exílio propicia esse sentido de estranhamento em relação à nova casa, de deslocação e de distância temporal que caracteriza a dor do nostálgico e potencia a construção de pátrias ideais pelas quais se anseia. Esse é um dos lugares da nostalgia a que o exilado regressa, como qualquer outro nostálgico, através da imaginação. A pátria imaginada é, como vimos já, uma resposta compensatória da devastação que o exílio provoca no indivíduo, impossibilitado de voltar à pátria *real* que, no entanto, não deixa de fazer parte dos lugares da nostalgia. A nostalgia é uma condição instável que é impossível fixar num só tempo e espaço, o que leva André Aciman a afirmar que o verdadeiro lugar da nostalgia é não uma ou duas terras, mas o constante movimento entre elas. A natureza da nostalgia será como a da mente, de «perpétua oscilação», pelo que a casa espiritual do nostálgico estará na deslocação e não nos lugares em si: «A deslocação, enquanto conceito abstrato, torna-se a casa tangível» (Aciman, 2001: 139). A conceptualização de Aciman é expressiva da instabilidade que caracteriza a nostalgia, doença da deslocação, por isso mesmo, relacionada com os trânsitos e as passagens, e que depende de mecanismos mnemónicos, como Svetlana Boym assinala (Boym, 2001: 346). Atingido pelo sentimento nostálgico, o exilado viaja imaginariamente para a terra de origem, *real* ou imaginada, nem que seja através do sonho, como foi registado por Andrei Tarkovsky na entrada do diário datada de 8 de novembro de 1984, escrita em Estocolmo (Tarkovsky, 1994: 338)<sup>122</sup>. Essa viagem é sempre palindrómica, como define Aciman, pois pressupõe o regresso ao ponto de partida, neste caso, a terra adotada. A tristeza e a dor que a impossibilidade de concretizar o retorno provoca, acentuam ainda mais a saudade e o sentido de alienação do exilado, que pode encontrar na obra artística uma outra forma de realizar aquela viagem recordando o passado, mas também como espaço de reflexão autoconsciente sobre a narrativa nostálgica (Boym, 2001: 258).

À semelhança de outros exilados russos do século xx, como Vladimir Nabokov, Ivan Bunin, Anna Akhmatova, Tsevetseva ou Igor Stravinsky, para

---

<sup>122</sup> Referimo-nos ao sonho já mencionado, em que Tarkovsky vê um lago algures no norte da Rússia em cuja margem mais afastada se erguiam dois mosteiros ortodoxos de grande beleza, visão que lhe provocou dor e tristeza (Tarkovsky, 1994: 338).

citar apenas alguns, Tarkovsky tinha à sua disposição os meios que lhe permitiriam exprimir o sentimento de nostalgia: a escrita, em particular os diários, sugestivamente subintitulados pelo próprio *Martirologio*, e os filmes. O papel e o ecrã tornar-se-iam para ele outros lugares da nostalgia onde faria o registo da perda sofrida, numa espécie de regresso a casa possibilitado por esse mesmo ato de autorreflexão (Aciman, 2001: 144-145). A impossibilidade de voltar a pisar o solo pátrio é, sabemos, um motivador da criação artística. O exilado mantém a esperança de que tal volte a suceder, mesmo que as condições que motivaram a sua saída permaneçam inalteráveis. Como nos diz Svetlana Boym, para o nostálgico tudo está assombrado: quer o *lar* original perdido, quer a *casa* estranha que foi forçado a adotar como sua. Esta é uma característica da nostalgia reflexiva, em que as imagens imperfeitas da pátria não são obliteradas e o nostálgico aprende a viver com «fantasmas e duplos» (Boym, 2001: 251)<sup>123</sup>. Para Andrei Tarkovsky, de facto, nenhuma das casas se adequava à sua maneira de ver o mundo, aos valores que defendia. Encontrava-se numa situação complexa em que a vida na Rússia se tornara insuportável, mas o Ocidente também não conseguia desempenhar o papel de substituto da pátria. Tarkovsky não esquecia o que o separava do poder soviético, sem que isso fizesse reduzir o amor pela pátria, um conceito superior às circunstâncias políticas, à semelhança de Pushkin que, em carta a Chadaev datada de 1836, confessa:

Pessoalmente devotado como sou ao Imperador, de modo nenhum admiro tudo o que vejo à minha volta; como homem de letras, sinto-me irritado; como homem de ideias definidas, sinto-me vexado. Mas juro que por nada deste mundo

---

<sup>123</sup> Na realidade, não existe uma, mas duas formas de nostalgia: a restauradora e a reflexiva. A primeira, considera o passado um valor para o presente da nação, enfatiza a importância dos monumentos e símbolos da cultura nacional que, em nome de uma perspetiva de um passado pristino, não podem apresentar sinais de decadência. Em conformidade, os nostálgicos restauradores defendem a reconstrução, reabilitação e conservação de todas as formas de representação desse passado, desde a recuperação de pinturas degradadas pela passagem do tempo, até ao registo de elementos da cultura oral. Através destas práticas que restauram um certo passado procura-se «conquistar e espacializar o tempo». Pelo contrário, a nostalgia reflexiva centra-se no tempo individual e histórico, na irrevocabilidade do passado e no facto de o ser humano não ser eterno. Estas preocupações fazem com que este segundo tipo de nostalgia dê mais importância à relação entre memória individual e memória coletiva, a qual é posta ao serviço de um sentido de responsabilidade para com os outros e de um (re)encontro com o *eu*, valorizando os pormenores e os fragmentos mnemónicos que podem ajudar a temporalizar o espaço (Boym, 2001: 49).

trocaria de país, ou teria outra história que não a dos nossos antepassados, tal como nos foi dada por Deus...» (*apud* Tarkovsky, 1987: 195)<sup>124</sup>

Assim, se bem que nunca rejeitasse a história e a cultura russas, a sua atitude não é a de ficar preso a um passado dogmatizado que se deseja restaurar de algum modo, pelo contrário, a sua nostalgia ancora-se numa topografia emocional da memória em que os acontecimentos pessoais e históricos se misturam através da recolção de fragmentos e pormenores significantes para Tarkovsky. É um tipo de nostalgia que tem elementos próprios da melancolia e do luto, podendo mesmo ser considerada uma forma de luto profundo no sentido em que a perda nunca é totalmente ultrapassada apesar de pressupor um trabalho do luto que tem em conta a dor e uma ação que aponta para o futuro (Boym, 2001: 55). No caso de Tarkovsky, a nostalgia relaciona-se com a melancolia que podemos perceber nos filmes de exílio, sendo por vezes difícil distingui-las, em especial em *Nostalgia*. Porém, existem aspetos que podemos identificar mais com essa saudade de um lugar e o desejo de um tempo diferente que definem a nostalgia. Mais do que a falta da pátria e do passado, o exilado sente que perdeu um espaço potencial da experiência cultural partilhado com familiares, amigos e outros compatriotas, o qual se baseia acima de tudo o mais nas afinidades eletivas (Boym, 2001: 53). Se Tarkovsky por vezes se refere nos seus diários à Rússia enquanto um todo, a saudade que manifesta é da casa, em particular pela que adquiriu em Myasnoye, cuja descoberta e decisão de compra é replicada por Alexander em *O Sacrifício*, como assinalámos (Tarkovsky, 1994: 198), de Moscovo e das pessoas que lhe são queridas, entre elas o filho Andrei (Tarkovsky, 1994: 259). Pelos textos escritos, Tarkovsky dá-nos a perceber quão importantes são para ele certas pessoas e os espaços a que elas estavam ligadas, seja quando faz uma viagem para fora da Rússia, ou já no exílio. A nostalgia exige a materialidade do lugar, impressões dos sentidos que desejamos reencontrar quando disso estamos impossibilitados. Estas recordações afetuosas que envolvem sensações, uma forma específica de perceber os espaços onde se viveu e conviveu com um círculo mais chegado de amigos e familiares, carregados, por isso, com uma significância emocional particular para o realizador, persistem nos filmes de exílio. Em *Nostalgia*, a recorrente presença da família, da casa, da paisagem

---

<sup>124</sup> Este excerto da carta de Pushkin a Chadaev é lida no filme *Espelho* pelo jovem Ignat a pedido da personagem evocadora de Anna Akhmatova.

rusa, pautada por vezes pela canção folclórica, é manifestação evidente da saudade de um espaço e de pessoas específicas, não da Rússia abstrata, país dos soviets ou outro, mas *daquela* Rússia que motivava a nostalgia de Gortchakov. Outras marcas desse sentimento são o arraigamento à língua nativa, a poesia russa e a garrafa de vodka, ou a referência feita por Eugenia a uma paisagem urbana particular (as tardes de outono no parque Nlekushni, em Moscovo), que estabelecem elos mnemónicos com as origens através desse trânsito palindrómico constante a que se refere Aciman. Nostalgia é, ainda, o desejo de um tempo diferente que, no caso de Tarkovsky, se relaciona com a afinidade que sente com os escritores russos do século XIX e inícios do século XX. A proximidade intelectual com esses génios da literatura reflete também uma certa nostalgia por um tempo outro em que a cultura russa se afirmava com uma força própria, enraizada no que se considerava a matriz espiritual do povo. Dostoievsky, Tolstoi, Gogol ou Tchekov traduziam nas suas obras a grandeza da Mãe Rússia que não se encontrava nas cidades esplendorosas, nos grandes monumentos, ou nos líderes políticos, mas na simplicidade de um povo cuja vida se centrava em Deus e na terra. Esta construção ideológica das virtudes dos russos persistiu, como vimos anteriormente, através de diversas formas de expressão. No essencial, valorizavam-se as virtudes dos russos cuja permanência garantiria a superioridade da sua cultura face ao Ocidente materialista e industrializado, e a centralidade da Rússia no processo de salvação da Humanidade. A nostalgia da Rússia essencialmente pastoral que vemos nos escritos e nos filmes de Tarkovsky é uma dessas formas de expressão que, com a partida para o exílio, ganha ainda maior visibilidade tanto em *Nostalgia*, como em *O Sacrifício*. No seu livro *Esculpindo o Tempo*, Andrei Tarkovsky afirma de forma enfática a importância das raízes na sua obra e, ao mesmo tempo, o significado que as tradições da cultura russa iniciadas com Dostoievsky tinham para a sua visão do mundo:

Em todos os meus filmes o tema das raízes foi sempre de grande importância: elos com a casa de família, a infância, o país, a Terra. Sempre senti ser importante estabelecer que eu próprio pertenço a uma tradição particular, a uma cultura, a um círculo de pessoas e ideias. Para mim, são muito significativas as tradições da cultura russa que têm os seus inícios na obra de Dostoievsky. O seu desenvolvimento na Rússia moderna é obviamente incompleto; de facto, tendem a ser desvalorizadas, ou mesmo totalmente ignoradas. Há várias razões para que isso aconteça: em primeiro lugar, a sua total incompatibilidade com o

materialismo, e depois o facto de a crise espiritual experienciada por todas as personagens de Dostoievsky (que foi a inspiração para o seu trabalho e para o dos seus seguidores) também ser vista com desconfiança. Por que motivo este estado de 'crise espiritual' é tão temido na Rússia contemporânea? (Tarkovsky, 1987: 193)

Com estas palavras, Tarkovsky deixa claro que os seus filmes refletem uma condição de ser russo que não esquece nenhuma dimensão, desde a família até ao planeta, que se ancora numa tradição específica em que a espiritualidade e a consequente contradição insanável com o materialismo são centrais. Esta já não era a tradição da Rússia contemporânea, pelo que Tarkovsky se sentia desligado desse Estado que não passava de mais um polo da corrupção materialista. As suas raízes estavam, então, numa Rússia cujos valores encontravam expressão maior nas obras de autores oitocentistas, com especial relevo dado a Dostoievsky, onde as virtudes dos russos a que acima nos referimos eram definidas e consolidadas enquanto *constructo*. A Rússia rural, repositório dessas virtudes, é a paisagem dominante em *Nostalgia* sempre que Gortchakov rememora ou sonha com a família. A relação íntima com a terra e com a simplicidade da vida no campo fazia parte das características que constituíam a singularidade da cultura russa. O contacto com a terra e com a natureza em geral seria, como para Anteu, uma fonte de regeneração face ao crescimento da vida urbana e do materialismo. Esta condição telúrica, de que o respeito pela integridade da vida natural fazia parte, é veiculada em *O Sacrifício* pelas memórias nostálgicas de Alexander.

Na cena em casa de Maria, senta-se e começa a tocar uma abertura de Bach para órgão que, como a madalena de Proust, desencadeia um retorno ao passado através da rememoração da infância e da mãe. Recorda, então, o desejo de proporcionar à mãe uma vista ainda mais bonita do jardim de sua casa, que era um dos poucos prazeres que ela, muito doente, ainda tinha. O «jardim em ruínas» estava negligenciado, coberto com ervas daninhas e árvores por podar, porém possuía uma beleza que Alexander apenas percebeu após o trabalho de limpeza a que procedeu a fim de «pôr tudo em ordem». Terminadas duas semanas a cortar, queimar e podar, vestiu-se com alguma solenidade para, sentado no cadeirão da mãe, «ver com os olhos dela» o resultado final. O espetáculo que tinha à sua frente não era já de beleza, mas tornara-se «repugnante»: «Para onde tinha ido tanta beleza? Tanta autenticidade?». O que Alexander fizera exemplificava as consequências da intervenção do homem

sobre a natureza que apenas se concretiza em violência, pois a racionalização mata a autenticidade. Este respeito pela natureza em geral e pela terra em particular, que se conjuga com a preferência de Tarkovsky pela vida no campo, longe de tudo o que a cidade representava enquanto espaço de modernidade, ficou bem definido nas seguintes palavras extraídas de *Esculpindo o Tempo*:

E posso dizer que amo a natureza – não gosto de grandes cidades e sinto-me muito feliz quando estou longe da parafernália da civilização moderna, tal como me sentia muito bem na Rússia quando estava na minha casa no campo, com trezentos quilómetros a separar-me de Moscovo. (Tarkovsky, 1987: 212)

O realizador vincava o seu desgosto pela vida urbana e a sua aproximação a um modo de vida simples, rural, junto da natureza, característico de um certo romantismo que não se perdeu desde o século XIX. O campo era, obviamente, o seu refúgio contra as intrigas de Moscovo, mas ali também encontrava uma comunhão com a natureza que o revigorava, dando-lhe uma harmonia interior impossível na vida urbana. Tarkovsky fazia, assim, um movimento de regresso ao campo semelhante ao que havia sido propugnado cerca de um século antes como antídoto contra as tentações ocidentalizantes.

A nostalgia enquanto desejo de um tempo diferente tem outra expressão no ambiente em que decorre a ação de *O Sacrifício*. Seguindo neste aspeto a perspectiva avançada por Ellen Chances, assinalámos já a semelhança entre esse ambiente e o de algumas obras da literatura russa de oitocentos, particularmente evidente nas cenas da primeira metade do filme, antes do anúncio do conflito nuclear, e no pequeno-almoço da manhã seguinte tomado na mesa ao ar livre<sup>125</sup>. A reprodução que Tarkovsky faz não é no sentido de uma réplica, mas antes de sugestão, anulando qualquer ideia de que tentaria, através do cinema, reconstruir um passado remoto como os nostálgicos restauracionistas pretendem. Ansiar por um tempo diferente, neste caso, significa ultrapassar a premissa da nostalgia que consiste na irreversibilidade do tempo e na irrepetibilidade da experiência, para a qual o Eterno Retorno referido no primeiro diálogo entre Otto e Alexander é uma saída, enquanto possibilidade de regressar a um tempo em que a nostalgia ainda não se fazia sentir. Assim, o que a nostalgia implica, e os filmes de Tarkovsky nos mostram, é a saudade

---

<sup>125</sup> Esta cena é, em termos cenográficos, semelhante à abertura de *Tio Vânia* de Anton Tchekov.

de uma intimidade com o mundo e de um tempo imaginário contrário ao tempo moderno, um tempo reversível como o que Tarkovsky enunciava em fevereiro de 1976<sup>126</sup>. Usar a obra artística para lidar com esse sentimento é uma *terapia* já experimentada por outros exilados, seja escrevendo sobre regressos imaginados (e imaginários) à terra de origem, ou sobre a pátria perdida, como sublimação do impossível regresso<sup>127</sup>. A estas técnicas de um verdadeiro trabalho do luto poderia juntar-se uma outra forma de viver o exílio e a nostalgia a que Svetlana Boym dá o nome de «intimidade diaspórica» (Boym, 2001: 251-253). A intimidade diaspórica pode ser definida, de forma sintética, como a atração mútua de dois imigrantes de partes diferentes do mundo, ou o sentido do conforto precário de um lar estranho. Trata-se de uma partilha da «ternura dos exilados» que, sem fazer esquecer a perda sofrida, revela que há outras possibilidades para lá dela, de que nem tudo se perdeu afinal (Boym, 2001: 254). Apesar disso, a intimidade diaspórica é composta pelo desenraizamento e pela desfamiliarização, e não induz qualquer ideia utópica, pelo contrário, é distópica na sua essência (Boym, 2001: 252). No caso de Tarkovsky, apenas a segunda hipótese dentre as propostas por Boym poderá ser equacionada, isto é, o reconhecimento da possibilidade de aceitar a *casa* adotada como uma alternativa às origens. No entanto, como nos diz Svetlana Boym, a intimidade diaspórica só é possível quando se domina uma estética imperfeita de sobrevivência e se aprende a habitar o exílio (Boym, 2001: 336), o que não foi o caso de Tarkovsky.

Como muitos russos exilados, ele foi um «mau emigrante», incapaz de se integrar verdadeiramente nas sociedades de acolhimento:

Os russos raramente são capazes de se adaptarem facilmente, de se conciliarem com um novo modo de vida. Toda a história da emigração russa sustenta a perspetiva ocidental de que 'os russos são maus emigrantes'; todos conhecem

---

<sup>126</sup> A entrada relativa a 8 de fevereiro de 1976 é muito curta e centrada na questão do tempo: «Estou convencido de que o Tempo é reversível. Seja como for, não segue em linha reta» (Tarkovsky, 1994: 122).

<sup>127</sup> Vladimir Nabokov é um exemplo de escritor russo que, em romances como *Glória*, ou contos como «Uma visita ao museu», imaginou o regresso das suas personagens à Rússia, enquanto Ivan Bunin, particularmente com aquela que foi considerada a sua obra-prima, *A Vida de Arsenyev*, publicado em 1933, se enquadra entre os que, através da evocação nostálgica da Rússia do passado, sublima a impossibilidade de regressar. Refira-se que desde que se exilou, Ivan Bunin apenas escreveu sobre a Rússia.

a sua incapacidade trágica em serem assimilados, a inadequação desastrosa dos seus esforços para adotarem um estilo de vida estranho (Tarkovsky, 1987: 202).

Para além da singularidade cultural que faz com que os russos tenham dificuldade em serem assimilados no Ocidente, Tarkovsky era um opositor de qualquer modalidade de materialismo que predominava tanto aqui, como na Rússia soviética. A nostalgia de Tarkovsky não é compatível com a adoção de qualquer forma de intimidade diaspórica e isso reflete-se nos seus filmes, por exemplo, na recorrência das imagens da Rússia e no uso persistente da língua russa por Gortchakov em *Nostalgia*. Beneficiando no Ocidente de uma liberdade para criar que não tinha na URSS, um dos «furtivos prazeres do exílio» a que Boym se refere em *O Futuro da Nostalgia* (Boym, 2001: 253), as imagens da pátria e da família eram demasiado fortes para que Tarkovsky pudesse, pelo menos nos poucos anos em que viveu no exílio, integrar-se de alguma forma e deixar de sonhar com o regresso.

O trauma do exílio provoca um estado de sofrimento com o qual o sujeito tem de lidar. Aceitar a inexorabilidade da sua condição é uma das formas de fazer o luto relativo à perda do objeto de desejo, neste caso, a pátria, que se consoma na interiorização de um novo objeto – o país de acolhimento. No caso de Andrei Tarkovsky, semelhante ao de outros exilados russos, a atração das origens e a oposição aos valores materialistas ocidentais eram fatores demasiado fortes para permitir que algo viesse substituir a Rússia e, desse modo, colmatasse a falta sentida. A identificação com o objeto em torno do qual gira a pulsão do desejo reforçou-se e traduziu-se nas palavras escritas nos diários e nos dois filmes rodados no exílio. O *pathos* de que estas obras estão imbuídas mostra como a relação de Tarkovsky com a Rússia num plano imaginário era forte, entretecida pela mistura de elementos da memória individual do realizador e da memória coletiva. A melancolia e a nostalgia são duas manifestações desse *pathos* que, envolvendo os ambientes de *Nostalgia* e *O Sacrifício*, têm em personagens como Gortchakov, Domenico ou Alexander expressões de aspetos específicos do sofrimento que, por vezes, assumem traços autobiográficos. Se as histórias de Andrei Gortchakov e Sosnovsky são uma *mise en abîme* da história de Andrei Tarkovsky, também a nostalgia com que Alexander recorda um outro tempo, particularmente o da infância, onde a

presença da mãe é dominante, ou a profunda desafeição melancólica dessas três personagens por um mundo onde se sentiam, de um modo ou de outro, desenraizadas, representam particularidades da dor que Tarkovsky sentia e transmitia ao escrever as páginas dos diários ou nas últimas entrevistas que concedeu.

*Nostalgia* e *O Sacrifício* são, para lá das referências autobiográficas, filmes carregados de um *pathos* que se revela nas imagens e na linguagem cinematográfica própria de Tarkovsky. Os planos longos, os *travellings* lentos, os grandes planos ou a montagem poética, utilizados em coerência com uma concepção do cinema em que o tempo e a emoção ocupam lugar central, tentam provocar no espectador uma identificação com o que se passa no ecrã, ao mesmo tempo que o obrigam a abandonar a passividade a que o cinema pensado para o mero lucro habituou. Aqueles e outros instrumentos servem a representação de um sentimento denso que corresponde à melancolia e à nostalgia, através de imagens e sons significantes no modo como se conjugam e interpelam o espectador. O ecrã é o mediador entre aquele que vê e é visto, concepção que Tarkovsky reforça recorrendo aos olhares das personagens para fora do ecrã, como que relembrando ao espectador que também ele faz parte do campo escópico cinematográfico. Apelar à emoção e não à razão da audiência era um dos pressupostos teóricos do cinema poético de Andrei Tarkovsky (Tarkovsky, 1987: 165). Nos seus dois últimos filmes, o mestre russo fá-lo de um modo que não marca uma rutura com as obras anteriores, antes acentua algumas das suas características dominantes para corresponder ao sentimento que a condição do exílio fez desenvolver. A saudade da pátria e a dor que a acompanha estão presentes nas duas obras, uma pátria imaginada que a nostalgia pode levar a confundir com a pátria *real* e que, precisamente por ser imaginada, assenta no sentido de perda da comunidade e da coesão, e oferece um argumento coletivo que proporciona algum conforto para a saudade do sujeito forçado a viver no exílio (Boym, 2001: 42). É essa Rússia que persiste nos filmes de Tarkovsky, uma Rússia imaginada, não a territorial, mas não menos subjetivamente real.

### III Parte *Katharsis*: sacrifício

#### 1. A construção do ritual catártico

O cinema de Tarkovsky tem uma dimensão catártica, não apenas para o espectador, como afirma Benjamin Halligan em «O plano longo que mata» (Halligan, 2000), mas também para o próprio realizador, em particular nos filmes de exílio. A determinado passo de *Esculpindo o Tempo*, Tarkovsky procura ilustrar a sua conceção da função da arte na sociedade enquanto portadora do desejo de ideal próprio do homem, expressão dos seus esforços para o alcançar. Para isso, recorre à cena de *Lágrimas e Suspiros* em que, sem qualquer diálogo, apenas através da imagem e da música de Bach, Bergman transmite ao espectador a sensação ilusória de que as irmãs, divididas pelo ódio, podem de algum modo voltar a estar unidas. Trata-se, como assinala Tarkovsky, de uma «quimera», de algo impossível, mas, apesar de tudo, aquele momento reflete aquilo que o espírito humano procura e, por isso, dá ao público a possibilidade de uma purificação e libertação espiritual, de uma catarse. Essa é a tarefa que cabe à arte e ao artista: dar esperança e fé (Tarkovsky, 1987: 192). Os filmes de Tarkovsky têm, também, essa característica de conceder ao espectador momentos em que pode sentir que o ideal é alcançável apesar de tudo. Desde logo em *A Infância de Ivan*, apesar do seu final disfórico em contradição com a habitual glorificação da «Guerra Pátria» por parte do discurso soviético, permanece o sorriso do rapaz, a esperança em que a paz seja duradoura e que jamais volte a ser necessário sacrificar os povos como sucedeu na II Guerra Mundial; em *Andrei Rublev*, a concretização da construção do sino e as imagens finais a cores centradas na *Trindade* da autoria do pintor medieval russo, transmitem um sentido de libertação e de fé que vai ao encontro do que o espectador deseja, isto é, não propriamente o *happy ending* do cinema de Hollywood, mas o sentimento de que face à perturbação

gerada pelo caos da vida moderna existe uma saída que leva à harmonia; *Solaris* coloca o espectador perante a questão da dor e da memória e, não obstante as interrogações que deixa sobre a relação do indivíduo com o seu passado e os sentimentos de culpa e remorso, faz com que o espectador se confronte com o seu subconsciente e, ao fazê-lo, se possa libertar e purificar; *Espelho*, filme complexo e que mereceu duras críticas da parte dos meios cinematográficos soviéticos à época da sua estreia, teve uma recepção mista: por um lado, pessoas que condenaram veementemente o filme e o consideraram mesmo um exemplo de desperdício de dinheiro, por outro lado, pessoas que se reviram na narrativa, que encontraram pontos de contacto entre a sua vida e a história de Ignat (Tarkovsky, 1987: 8-13). Necessariamente, essa recepção foi diferente de caso para caso: desde a mulher da cidade de Gorky que escreveu ao realizador para dizer que a sua infância tinha sido como a retratada no filme, e que, sentada na sala escura do cinema, de olhos postos no ecrã «iluminado pelo talento» de Tarkovsky, sentia, pela primeira vez na vida, que não estava só; ou aquele professor de Novosibirsk que exprimia a sua satisfação pelo modo como *Espelho* permitia libertar o espírito da ansiedade e das trivialidades que o sobrecarregavam; ainda um reformado que encontrava no filme a capacidade de fazer sentir a beleza do mundo; a filha que escreveu à mãe relatando as impressões que o filme lhe deixara e exclamava: «Não existe a morte, existe a imortalidade»; por fim, a operária de Novosibirsk que, depois de ver o filme por quatro vezes numa semana, sintetiza nas suas palavras o valor catártico que *Espelho* assume na sua vida:

Tudo o que me atormenta, tudo o que não tenho e desejo, o que me indigna, ou me faz sentir enjoada, ou que me sufoca, tudo o que me dá um sentimento de luz e de calor pelo qual eu vivo e tudo o que me destrói... Encontro tudo isso no seu filme. Vejo-o como se estivesse em frente a um espelho. Pela primeira vez na minha vida um filme tornou-se real para mim, e é por isso que o vejo, porque quero entrar bem nele de maneira a que eu possa realmente estar *viva* (Tarkovsky, 1987: 12).

Fazer com que o espectador se confronte consigo mesmo e com a realidade circundante, com o seu passado e presente, e também com as expectativas para o futuro, levá-lo a refletir sobre tudo isso, essa é a função do cinema poético segundo Tarkovsky. Esse confronto tem algo de semelhante à tomada de consciência das personagens do teatro trágico, essa *anagnorisis*

exemplificada por Agave nas *Bacantes* de Eurípides ao segurar nas mãos a cabeça cortada de seu filho, Penteu, crendo tratar-se da cabeça de um leão e levada por Cadmo a aperceber-se das consequências do seu ato violento. Só esse confronto com a dor, com o *pathos* mais profundo, permite o contraste purificador da catarse: «o indiscutível papel funcional da arte reside na ideia de *saber*, onde o efeito se exprime como choque, como catarse» (Tarkovsky, 1987: 36). Esse é, também, o sentido que encontramos em *Stalker*, filme de forte carga emocional, em que a espiritualidade e a fé se sobrepõem ao desespero e ao materialismo do mundo moderno. Apesar de o Cientista e o Escritor não conseguirem cumprir o objetivo final da sua viagem na *Zona*, quando a narrativa termina eles já não são iguais ao que eram quando partiram: a compreensão da sua imperfeição enquanto meros seres humanos, as sensações que a *Zona* lhes transmitiu e o que ouviram da boca do *Stalker*, tudo isso contribuiu para que eles passassem por uma mudança interior que o espectador pode perceber e, dessa forma, sentir que é pela fé que estará mais perto do ideal<sup>128</sup>. Tal como nos cinco filmes realizados antes da partida para o exílio, em *Nostalgia* e *O Sacrifício* o espectador pode encontrar momentos de catarse, estes mais ancorados na ideia de que pela espiritualidade e pelo sacrifício o homem conseguirá libertar-se do insustentável peso que o vazio moral e o materialismo trouxeram para a sua vida. Da mesma forma que os filmes desempenham uma função purificadora para o espectador, podem também ter um papel semelhante para o próprio realizador, integrado no trabalho que o artista desenvolve para enfrentar a *sua* realidade. No livro que dedicou à depressão e à melancolia, Julia Kristeva aconselha as mulheres a seguirem o exemplo de escritores como Dostoiévsky ou Gérard de Nerval que, a fim de ultrapassarem a dor do luto, traduziram o ser perdido numa obra de arte. Na sua perspetiva, esse é um trabalho libertador que ajuda o indivíduo a dominar o sentimento de perda e a encontrar uma compensação para o objeto do amor (Kristeva, 1989: 5). Esta é uma abordagem que nos parece parcialmente adequada ao caso de Tarkovsky. O carácter terapêutico da obra de arte associado

---

<sup>128</sup> O filme *Stalker* centra-se num futuro próximo onde uma «zona» estranha e perigosa, cujas origens são indeterminadas, apareceu na Terra, e onde tudo pode acontecer. O centro da *Zona* é o *quarto*, que tem a característica de conceder o mais profundo desejo inconsciente a quem lá conseguir entrar. Apesar de a *Zona* ser interdita a civis e os seus acessos estarem fortemente guardados, há guias ilegais – os *stalkers* – que ganham a vida levando quem queira aventurar-se para chegar até ao *quarto*.

à tarefa antropológica da memória (Gil, 2004: 15) tem um exemplo superlativo em *Espelho*, onde o realizador reflete sobre o seu passado e o da sua família marcado pelo papel predominante da mãe e pela ausência do pai no ambiente político estalinista dos anos 40. Anos mais tarde, a vivência do exílio fez com que os filmes voltassem a desempenhar uma função importante no trabalho que Tarkovsky precisava de desenvolver de modo a enfrentar a dor motivada pela perda da Mãe Rússia, sem que essas obras sirvam como compensações ou substitutos de qualquer tipo. Pelo contrário, *Nostalgia* e *O Sacrifício* ancoram-se no grande apego de Tarkovsky às origens, cujos elos se recusa a quebrar e com as quais reforça os laços identitários por via da arte. Neste sentido, os filmes de exílio cumprem a função libertadora a que Kristeva se referia apenas enquanto expressões da relação profunda com a Rússia: quanto mais forte fosse a ligação às origens, lugar sagrado, maior seria a liberdade sentida pelo realizador exilado.

Filmar é um meio para o realizador poder realizar a viagem simbólica de regresso às origens a que Stuart Hall faz referência em «Identidade Cultural e Diáspora» (Hall, 1993: 232), regresso impossível que, por isso mesmo, apenas pode ter lugar no plano da representação. A partir do Ocidente, terra de exílio, através da memória e do cinema, Tarkovsky enceta o único retorno a casa que lhe é permitido, aquele que é proporcionado pela arte, o qual assume características terapêuticas e, por isso, catárticas, face ao trauma que afeta o realizador exilado. Na sua origem, o conceito de catarse tinha, de facto, um sentido associado à área da medicina, remontando a Demócrito de Abdera e ao *Corpus Hippocraticum* que é documentado por Platão nas *Leis* e no *Sofista* (Freire, 1996: 47). Na primeira obra, *katharsis* aparece com o significado de purgação (*Leis I*, 628d), de depuração (*Leis V*, 736a) e de purificação (*Leis IX*, 868c), enquanto no diálogo, o matemático Teeteto, na sequência da referência do Estrangeiro à necessidade de separar de todas as outras a purificação que se dirige à alma, admite a sua concordância com a existência de duas espécies de purificação: uma que se destina à alma e outra relacionada com o corpo (227b-d). Segundo António Freire, o sentido fisiológico de *katharsis* vem da tradição pitagórica e de Demócrito de Abdera que ligavam este lexema ao tratamento homeopático e à ideia de purga ou purgante (Freire, 1996: 47). Este não era, porém, o seu único sentido. Já na tradição pitagórica, *katharsis* identificava a purificação da alma através da música, pela filosofia e pelas prescrições rituais (Freire, 1996: 47). Uma vez mais, encontramos em Platão

menções a essa possibilidade de entendimento da *katharsis*, nomeadamente no *Fedro*, onde Sócrates fala de ritos catárticos e iniciáticos que punham «o que neles participa ao abrigo dos males, tanto do presente como do futuro, e fazendo com que os homens, animados de espírito profético, encontrem o meio de proteger-se contra aqueles males» (244e). A relação entre a catarse e os rituais, que abordaremos mais à frente, é um aspeto importante a realçar nesta citação, em simultâneo com a ideia de que os «predestinados» encontravam nessas cerimónias a proteção contra os males que poderiam afligir o seu espírito. Ou seja, a *katharsis* adquire um significado distinto do fisiológico, associado à ideia de que através dela os profetas garantiam a segurança dos poderes que lhes davam acesso a um conhecimento superior. Num outro diálogo, *Fédon*, Platão refere a libertação da alma como condição necessária para o homem obter um conhecimento puro (*katharos*):

E nesse caso estaremos, ao que parece, tanto mais perto do verdadeiro saber durante a nossa existência terrena quanto mais reduzirmos ao indispensável o contacto e o comércio com ele [corpo], não permitindo que nos contamine e conservando-nos puros da sua natural corrupção, até que o deus se digno libertar-nos: assim, pois, uma vez puros e resgatados da demência do corpo, é razoável supor-se que gozaremos da companhia de outros seres igualmente puros e conheceremos por nós mesmos tudo o que é sem mistura, o que equivale talvez a dizer, a verdade: pois só ao impuro não deverá ser permitido tocar o que é puro (66e-67b).

A identificação do conhecimento puro com a verdade e da libertação da alma com a pureza que permite alcançar tal conhecimento reforça a ideia de *katharsis* como depuração da alma, adquirindo uma conotação moral e ascética pela forma como opõe o corpo e a alma, identificando aquele com a impureza e esta com o que é puro (cf. Freire, 1996: 47). Esta exegese da palavra *katharsis* é sublinhada ainda na mesma obra de Platão, quando Sócrates, dirigindo-se a Símias, ao defender a razão como meio para a purificação das emoções (prazeres, receios e sofrimentos), afirma: «todo aquele que chega ao Hades sem ter sido iniciado há de jazer na lama, enquanto aquele que vai purificado e iniciado habitará, ao lá chegar, na companhia dos deuses» (v. 69c).

Um outro filósofo, Aristóteles, debruçou-se sobre o conceito de catarse. A interpretação que dá ao termo *katharsis* aparece em duas obras: *Política* e *Poética*. Em ambas, a catarse relaciona-se com a dimensão ético-pedagógica,

se bem que, desde o Renascimento, tenham surgido exegeses muito díspares quanto ao significado do lexema nas obras do Estagirita<sup>129</sup>. A extensão do campo semântico de *katharsis* é evidente, abrangendo, como vimos, as aplicações médicas e religiosas. Na *Política*, Aristóteles traz uma outra abordagem na qual opõe *katharsis* a *mathesis* (instrução), remetendo um maior esclarecimento quanto ao sentido daquele termo para o volume dedicado à *Poética* (VIII, 1341a 21-24; 1341b 15-24 – 1342a 21-24) onde, o que é ponto comum a quase todos os exegetas dos escritos do filósofo, o conceito de *katharsis* é usado com o fim de dar «uma resposta às objeções de Platão aos efeitos psicológicos da poesia trágica» (Halliwell, 1986 *apud* Pereira, 2007: 21)<sup>130</sup>. Assumindo essa perspectiva como correta, identificamos na *Poética* a referência a *katharsis* como resultado da ação da tragédia sobre os espectadores no sentido de purificação das emoções:

---

<sup>129</sup> Não se pretende neste contexto entrar na polémica em torno dos significados de *katharsis* nas duas obras de Aristóteles, que ultrapassa em muito o objetivo deste trabalho. Pensamos, no entanto, ser importante apresentar as principais exegeses do termo, tal como foram sintetizadas por Maria Helena da Rocha Pereira no prefácio da *Poética* publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian. Os filósofos estoicos consideravam a *katharsis* como um meio para adquirir a fortaleza emocional, no que foram seguidos por pensadores renascentistas como Robortello, Minturno e Castelvetro, enquanto Milton e Lessing, entre outros, encontraram na *katharsis* uma expressão da justa medida aristotélica. Por sua vez, Corneille e Dacier, seguindo a teoria moralista em voga no período neoclássico, entenderam que a tragédia ensina a dominar as paixões que levam ao sofrimento. Bernays, num contexto marcado pelo aparecimento da psicanálise, define *katharsis* como alívio de emoções excessivamente fortes, assumindo uma função terapêutica por homeopatia (Pereira, 2007: 18-19). Mais recentemente, Holzhausen, em *Paideia oder Paidiá*, publicado em 2000, exclui esta função do conceito aristotélico apresentado na *Política* e afirma que o filósofo não chegou a desenvolver a noção de *katharsis* na *Poética* por a considerar supérflua (cf. Pereira, 2007: 19-20). Já Halliwell, em *Aristotle's Poetics*, de 1986, estabelece laços significativos entre a *katharsis* da *Política* e a da *Poética*, considerando que esta «tem um efeito comparável ao da terapêutica médica», que se relaciona com «a natureza e os efeitos psicológicos da experiência emocional da tragédia» e, por isso, revela que «há uma forte dimensão afetiva na teoria aristotélica do género» (Halliwell *apud* Pereira, 2007: 20). No seu livro dedicado à catarse em Aristóteles, António Freire dá conta das muitas exegeses de *katharsis* numa extensa recensão que ocupa grande parte do volume. Na mesma obra, Freire defende que o verdadeiro sentido da *katharsis* aristotélica se encontra, não na *Poética*, mas na *Política* (Freire, 1996).

<sup>130</sup> Platão exclui da sua república ideal a tragédia e a comédia com o objetivo de proteger os seus cidadãos contra os efeitos daquelas obras que, para além de se basearem em mitos falsos, transmitem lições pouco edificantes. A tragédia é aí apontada como mimese, logo muito afastada da verdade (597e, 600e, 601a, b), dirigida à parte irracional da alma (604e, 605<sup>a</sup>, b), com efeitos nocivos nos indivíduos porque «desperta, alimenta e fortalece o mau elemento da alma, e arruína, de qualquer forma, o elemento razoável» e, no limite, «corrompe mesmo as pessoas honestas» (605c-606b).

A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões» (1449b 24-28).

A tragédia, enquanto imitação da realidade (*das ações e da vida*, como Aristóteles especificou), confrontava os espectadores com aquelas paixões de modo a que pelo espetáculo (*opsis*) pudessem sentir o seu caráter extremo e as expurgassem da alma. Além deste sentido, Aristóteles refere *katharsis* enquanto purificação ritual ou expiação a propósito da peça de Eurípides *Ifigénia entre os Tauros*, onde Ifigénia convence o rei de Toas de que a purificação e consequente salvação do enlouquecido Orestes depende da imersão da estátua de Artémis nas águas do mar (1455b 15). A catarse trágica tem, assim, por um lado, um sentido essencialmente terapêutico, não aplicado ao corpo, mas à alma dos indivíduos, pois pela sua ação esta seria purgada das paixões que, pela sua violência, punham em causa a harmonia do ser. Por outro lado, a relação estabelecida entre a *katharsis* e o ritual<sup>131</sup> necessário para purificar Orestes chama a atenção para um outro aspeto, a saber, o das cerimónias de purificação a que René Girard se refere em *A Violência e o Sagrado*. Considerando a *Poética* como um «verdadeiro manual dos sacrifícios», Girard enuncia *katharsis* como evacuação, separação, purificação, purgação, exorcismo e benefício misterioso que a cidade retirava da morte do *katharma* humano, isto é, da vítima sacrificial. Este é o objeto emissário, aquele que, como o herói mítico ou trágico, assume os males da cidade e pelo sacrifício purga a terra dos seus monstros (Girard, 2008<sup>a</sup>: 429-432). Édipo é dado como exemplo desse herói que se torna o bode expiatório dos infortúnios que afligiam os habitantes de Tebas, cujo sacrifício purifica e salva a cidade<sup>132</sup>.

---

<sup>131</sup> O conceito de ritual não é dos mais simples de definir. Desde que, no século XIX, emergiu como termo de análise referido a uma categoria universal da experiência humana, várias têm sido as abordagens deste conceito. Em termos gerais, tem sido utilizado não apenas como ferramenta analítica, mas também, e ao mesmo tempo, como objeto e método de análise. As características básicas do ritual são a formalidade, a fixidez e a repetição. Estas características concedem ao ritual a condição de forma muito específica de comunicação e uma padronização do tempo e do espaço que acentua a sua modelação dentro de critérios rígidos. Ritual refere-se a um ato público que congrega a ação e o pensamento e que articula pares de forças sociais e culturais opostas como a crença e o comportamento, a tradição e a mudança, a ordem e o caos, o individual e o coletivo, a subjetividade e a objetividade, a natureza e a cultura, o real e o ideal imaginativo (Bell, 1992: 16).

<sup>132</sup> Para Girard, Édipo é um paradigma da «vítima emissária», do bode expiatório humano, no

A partir da análise da cena de *Nostalgia* relativa ao evento organizado pelos *loucos* que Domenico anunciara no final do seu diálogo com Gortchakov, procuraremos perceber como Tarkovsky representa o ritual catártico e utiliza essa representação para veicular uma mundivisão próxima, por vezes mesmo coincidente, com a sua própria<sup>133</sup>. Dividida em duas partes – o discurso e a imolação – a cerimónia decorre num espaço que se constitui simbolicamente pela ação ritual que ali se realiza e, ao mesmo tempo, se torna estruturante do corpo ritualizado<sup>134</sup>.

### 1.1. A dimensão discursiva do ritual

O foco sobre este evento dos *loucos* sucede na sequência do telefonema de Eugenia para o hotel onde Gortchakov estava hospedado em Roma prestes a partir de regresso à Rússia, precisamente para o informar que Domenico estava na cidade a discursar havia três dias («parece o Fidel Castro»). A parte do discurso a que o espectador tem acesso corresponde ao final, às últimas palavras antes do sacrifício de Domenico. São palavras carregadas de significado e de emoção em que, de um ponto de vista formal, o orador recorre a metáforas e analogias na expressão da sua crítica ao estado do Mundo. Uma linguagem que, pelo uso dessas imagens e pela forma como é veiculada, se afasta do meramente profano, para assumir as características do que Tambiah

---

sentido em que se torna depositário de todos os males que afetam Tebas e os tebanos (Girard, 2008<sup>a</sup>: 119).

<sup>133</sup> O conceito de ritual não é consensual entre os seus teorizadores. Porém, para lá de todas as divergências, algumas das características do ato ritual são aceites como básicas pela generalidade dos estudiosos: a formalidade, a fixidez e a repetição. A formalidade e a repetição concedem ao ritual a sua especificidade enquanto forma de comunicação particularmente intensiva; a fixidez dos tempos e dos lugares das atividades rituais, assim como dos gestos a executar, prendem-se com aquilo a que Catherine Bell chama «modelação autoritária do ritual». A mesma autora ressalva que, sendo estas características relativamente consensuais, não podem ser apropriadas de forma dogmática, pois tudo o que é ritual tem um carácter contingente, provisório e definido pela diferença. Há que ter em conta que aquelas características correspondem a uma estratégia frequente, mas não universal, de produção de atos ritualizados (Bell, 1992: 91-92).

<sup>134</sup> A ritualização tem como fim a produção do corpo ritualizado, ou seja, aquele que é investido de um sentido de ritual. Não se trata de um sentido consciente, mas de uma disposição cultivada implícita. Segundo Bell, a produção deste corpo ritualizado deriva da interação com um espaço que é, ao mesmo tempo, estruturado e estruturante (Bell, 1992: 98).

considerava a linguagem própria do ritual (cf. Bell, 1992: 144). Através deste discurso, percebemos que o objetivo desta reunião era alertar a humanidade para a sociedade nascida dos seus erros e da destruição da capacidade de sonhar. Uma humanidade que se deixou afundar na mediocridade pela falta de «grandes mestres», por ter os cérebros ocupados «pelos canos de esgoto, pelas paredes das escolas, pelo asfalto» o que os impede de se manterem acordados, despertados para uma outra realidade onde o caminho para o coração não esteja «coberto de sombra». O discurso de Domenico é uma crítica à modernidade, ao racionalismo e materialismo extremos que invadiram as sociedades contemporâneas e que fizeram com que se perdesse o sentido da própria vida. Aos «grandes mestres», o homem moderno preferiu «a multidão de mestres», como S. Paulo alertava na «Segunda Carta a Timóteo»: «Porque virá o tempo em que os homens já não suportarão a sã doutrina. Desejosos de ouvir novidades, escolherão para si uma multidão de mestres, ao sabor das suas paixões, e hão de afastar os ouvidos da verdade, aplicando-os às fábulas» (2 Tim 4, 3-4). São ideias coerentes com o pensamento expresso por Andrei Tarkovsky em entrevistas e nos seus escritos, como vimos anteriormente, muito crítico em relação à secundarização, ou mesmo anulação, da espiritualidade e ao triunfo dos valores materialistas no Ocidente e na própria Rússia. Os *loucos*, aqueles que escapam ao *diktat* da maioria, aqueles que fogem ao caminho largo e fácil da abdicação do sonho e da espiritualidade, têm de chamar a atenção dos mentalmente *sãos* que quiserem ouvir porque é deles a responsabilidade de a humanidade enfrentar uma situação de quase catástrofe. Nas palavras de Domenico: «Vocês saudáveis! O que significa a vossa saúde? (...) São os chamados saudáveis que têm levado o mundo à beira da catástrofe». A união entre os que ainda têm a lucidez de ver aquilo que consideram como realidade (os *loucos*) e os que se deixaram dominar pelos valores materialistas é imprescindível para que a sociedade possa percorrer de novo o caminho certo, sob pena de a destruição ser inevitável. Os *loucos*, pela voz de Domenico, afirmam-se nesta reunião como os que trazem a luz para uma humanidade moribunda e inconsciente do fim que a espera: «Todos os olhos da humanidade estão a olhar para o precipício, para o qual estamos todos a dirigir-nos». Palavras de tom apocalíptico e das quais se realça o paralelismo com a afirmação de Oscar Wilde de que «todos estamos na sarjeta, mas alguns de nós olham as estrelas». Invertendo a direção do olhar, Domenico diz que todos olham para o precipício mas, deduz-se, os *loucos* ainda são

capazes de olhar as estrelas e perceber qual a solução para evitar uma nova queda, agora não do Paraíso celestial, antes de um falso paraíso que a humanidade criou para si no meio da ilusão hedonista. Daí a tarja, já um pouco desfeita, colocada em frente ao palácio onde ainda se pode ler: «Não somos loucos, somos sérios».

Retomar a capacidade de sonhar é uma das condições apontadas no discurso de Domenico para a salvação:

É necessário encher os ouvidos e os olhos de nós todos com coisas que estejam no início de um grande sonho. Alguém deve gritar que iremos construir as pirâmides. Não interessa se as construiremos, é necessário alimentar o desejo, devemos esticar a alma de todos os lados como se fosse um lençol dilatável ao infinito.

Mesmo que utópico, o sonho devia juntar-se ao sentido da simplicidade da vida que a Natureza ensina, dos pequenos prazeres, porque «as coisas grandes acabam, são as pequenas que duram», de modo a poder voltar-se ao ponto da encruzilhada onde o homem, no seu livre-arbítrio, enveredou «pelo caminho errado», e retomar a viagem terrena num caminho mais difícil, mais estreito, mas que conduziria à verdadeira felicidade e não à catástrofe<sup>135</sup>.

Em íntima relação com a mensagem transmitida por Domenico, parece-nos significativa a opção de Tarkovsky pela filmagem desta cena na *piazza* Campidoglio, onde se localiza a estátua equestre do imperador Marco Aurélio

---

<sup>135</sup> Esta referência de Domenico ao caminho errado, pressupondo a existência de um outro caminho, o certo, tem claras conotações bíblicas, ecoando as palavras do Salmo que avisa: «É que Deus conhece o caminho dos justos, mas o caminho dos ímpios conduz à perdição» (Sl 1, 6). O tema dos caminhos que se colocam ante o homem para, dentro do livre-arbítrio concedido por Deus, poder escolher o seu destino, surge também noutros passos como no livro dos «Provérbios», onde se diz: «Há caminhos que ao homem parecem retos e no fim conduzem à morte» (Prov 14, 12). A necessidade de escolher e, através desse ato, decidir o futuro, é ainda mencionada no «Deuterónimo»: «Tomo hoje por testemunhas os céus e a terra contra vós: coloco diante de ti a vida e a morte, a felicidade e a maldição. Escolhe a vida, e então viverás com toda a tua posteridade» (Dt 30, 19). No *Novo Testamento*, são os apóstolos S. Mateus e S. João quem, de uma forma mais explícita, referem a diferença entre os dois caminhos, explicitando que o caminho mais largo, o mais fácil, seguido por muitos, conduz à perdição, enquanto o da salvação, o de Cristo, é estreito e difícil, escolhido apenas por alguns: «Entrai pela porta estreita; porque larga é a porta e espaçoso o caminho que conduz à perdição, e muitos são os que seguem por ele. Como é estreita a porta e quão apertado é o caminho que conduz à vida, e como são poucos os que o encontram!» (Mt 7, 13-14); «Disse-lhes Jesus: 'Eu sou o Caminho, a Verdade e a Vida.'» (Jo 14, 6) e «Jesus falou-lhes outra vez nestes termos: 'Eu sou a Luz do mundo. Quem Me segue não andará nas trevas, mas terá a luz da vida'» (Jo 8, 12).

que Domenico usa como se de um púlpito se tratasse para discursar. Além de líder do mundo romano, Marco Aurélio foi também um filósofo da corrente estoica que nos seus escritos muito valorizou a vertente moral do estoicismo<sup>136</sup>. Considerado um homem melancólico e desencantado com o mundo à sua volta, Marco Aurélio é também visto como um protocristão em grande medida pela forma como nas suas *Meditações* enalteceu a humildade, a piedade e a vida simples, o que levou mesmo Henry James a escrever em *As Horas Italianas*: «na capital da Cristandade, o retrato mais sugestivo da consciência cristã é a de um imperador pagão». A ambivalência da marca deixada por Marco Aurélio na História traduzida nesta afirmação do autor de *Daisy Miller* é um aspeto a destacar na construção desta cerimónia inserida por Tarkovsky na parte final de *Nostalgia*. A articulação entre o discurso de Domenico e o simbolismo do espaço onde a cerimónia se realiza é um fator de relevo na constituição do todo que o ritual catártico constitui e inicia-se desde logo pelas primeiras palavras que ouvimos ainda antes de vermos a imagem do orador: «Que antepassado fala através de mim?». Ao dizê-lo, Domenico estabelece uma ponte com outros que, como Marco Aurélio, traduziram o sentimento de angústia por um mundo que se desenvolveu num sentido que, no limite, levará à destruição da humanidade, e que viam a necessidade de inverter essa direção através de um retorno à virtude, seja ela entendida numa perspetiva cristã ou estoica. Os seguidores da corrente iniciada por Zenão consideravam que a Natureza é um sistema divinamente concebido e que o fim da vida humana deveria ser viver de acordo com a Natureza. Ao mesmo tempo que defendiam uma visão determinista segundo a qual nada pode escapar às leis naturais, os estoicos afirmavam a liberdade e a responsabilidade do homem. Em concordância com isso, o homem devia usar o livre-arbítrio para dirigir a sua vontade no sentido da obediência à razão e, desse modo, aceitar de forma voluntária as leis da Natureza, o mesmo é dizer, viver na virtude, condição necessária e suficiente para a felicidade<sup>137</sup>. Estas ideias estão de algum modo presentes no discurso

---

<sup>136</sup> Marco Aurélio, nascido Marco Annio Vero (121-180 a.D.), acompanhou de perto desde os dezassete anos a ação governativa do tio, o imperador António Pio, de quem se havia tornado filho adotivo. Em 161, por morte deste, tornou-se coimperador com outro filho adotivo de António, Lúcio Vero. A sua abordagem da filosofia estoica, particularmente expressa no livro conhecido sob o título de *Meditações*, é caracterizada pela valorização da humildade, antecipando de certo modo a ética cristã pela procura do autodomínio e pelo constante aperfeiçoamento pessoal.

<sup>137</sup> O estoicismo foi uma corrente filosófica fundada, cerca de 300 a.C., por Zenão de Cítio, cujo nome deriva de *stoa* (colunata), local onde este filósofo costumava dissertar. O pouco que se

de Domenico, em especial quando afirma que a «Natureza ensina que a vida é simples» e que é preciso regressar «às bases fundamentais da vida, sem sujar a água». Tomar a Natureza como exemplo contrário à vida dos homens modernos que se havia tornado demasiado complicada pelas opções erradas, e sugerir como solução o retorno à simplicidade primeva, a um despojamento do que é material a fim de viver de acordo com princípios mais puros, aproxima as palavras de Domenico do sistema ético estoico em convergência com a ética cristã. Seguir os ensinamentos da Natureza, criação divina, e desse modo retomar o caminho no momento anterior àquele em que a humanidade fez a escolha errada, são as ideias centrais do seu discurso, dando mostras de um sincretismo que não põe em causa a coerência das críticas e propostas apresentadas, pelo contrário, concede-lhes uma substância que intensifica a exclamação de Domenico sobre o estado a que os *sãos* conduziram o mundo: «Que raio de mundo é este, se é um louco que vos diz que devem ter vergonha!» O desordenamento é tal que deu lugar a uma inversão dos valores, é certo, mas também da fonte originária das palavras que podem salvar: têm de ser os *loucos* a alertar para a destruição iminente e para a necessidade de alterar a via seguida, porque os *sãos* parecem ter-se desligado da realidade.

A situação a que se chegou é o resultado da soberba dos homens que, por quererem *rivalizar* com Deus, acreditaram na sua autossuficiência e na superfluidade do divino, caindo na armadilha da *philautia*, o amor de si. Esse

---

conhece da sua obra deve-se aos comentários de Séneca e Marco Aurélio. No essencial, Zenão deu origem à tradição estoica de dividir a filosofia em três disciplinas: Lógica, Física e Ética. Definindo a filosofia como «conhecimento das coisas divinas e humanas», os estoicos consideravam que, para chegar à verdade desse conhecimento, era essencial a aquisição de um pensamento claro e rigoroso e de um domínio perfeito das palavras, pelo que o primeiro ensino deveria ser o da Lógica. A investigação dos fenómenos naturais e das leis da Natureza, incluindo a interpretação metafísica do universo, era o âmbito da Física que, assim, estudava o homem, o universo onde se inseria e Deus. Por fim, no plano mais elevado do sistema estoico, estava a Ética, pois o verdadeiro fim da filosofia consistia na conduta do homem, ou seja, a virtude. O código moral estoico era humano, racional e moderado, salientava a importância de manter um comportamento justo, virtuoso e autodisciplinado, assente na força moral e na libertação das paixões. A procura da felicidade era considerada o principal fim do homem, que seria alcançado vivendo de acordo com a Natureza. Dado que, como vimos, esta era percebida como um sistema criado pela divindade, viver de acordo com as suas leis significava buscar a perfeição, ter uma vida controlada pela razão e ajustada à ideia de virtude. Cabia ao homem escolher o caminho que queria seguir, aceitando ou não o que era moralmente correto. Importante na ética estoica era, também, a ideia de fraternidade universal, pois todos os homens eram manifestações do Espírito-Fogo uno e criador. A bondade, a tolerância e o perdão deviam, portanto, fazer parte do instinto social do seguidor do Estoicismo.

orgulho, apontado por S. João Crisóstomo como «a raiz e a fonte de todo o pecado», centra o homem em si mesmo e leva-o a uma instabilidade cada vez maior até à queda final. Por isso, quando Domenico, no início do seu discurso, se questiona sobre qual o «antepassado» que fala através dele, podemos aí encontrar uma referência ao Antepassado primevo que, pela desobediência a Deus, acabou também por cair em desgraça e ser expulso do Paraíso. A ligação que se pode estabelecer entre a interrogação de Domenico e Adão estriba-se, não numa qualquer tentativa de Tarkovsky para ilibar o homem contemporâneo da sua responsabilidade, mas na conceção ortodoxa da solidariedade em Adão. Para os cristãos em geral, o pecado original liga todas as gerações humanas e tem em Adão o símbolo dessa interação negativa que se exerce ao longo do tempo. Na «Carta aos Romanos», S. Paulo parece atribuir a Adão a responsabilidade pelos pecados de todos os homens: «Portanto, assim como por um só homem entrou o pecado no mundo e, pelo pecado, a morte, assim também a morte penetrou em todos os homens, pois todos pecaram» (Rom 5, 12). Contudo, os Padres orientais como Gregório de Nissa e João Crisóstomo, entre outros, desenvolveram uma interpretação do pecado original que apenas inocenta as crianças diante de Deus, por ainda não terem tido tempo de cometer faltas pessoais. Quanto aos demais, a morte que todos sofrem por causa do pecado é da responsabilidade de cada um, como afirmou Teodoro de Ciro: «Não é pelo pecado do Antepassado que cada homem sofre da lei da morte, mas pelo seu próprio» (Teodoro de Ciro *apud* Sartorius, 1982: 148-149). Se todos receberam a herança de corrupção e morte, o pecado é um ato de liberdade do homem, a liberdade que Deus lhe concedeu e que aquele usa para a sua perdição. O caminho errado a que Domenico se refere foi a consequência da escolha do homem, do seu desejo de ultrapassar a sua natureza e arvorar-se em Deus, como salientou o Padre grego João Damasceno (cf. Sartorius, 1982: 151) e que S. Paulo antecipou na «Segunda Carta a Timóteo» no quadro de uma perspectiva apocalíptica que, aliás, enforma o evento dos *loucos* em Roma:

Sabe, porém, isto: nos últimos dias sobrevirão tempos difíceis. Os homens tornar-se-ão egoístas, avarentos, arrogantes, soberbos, maldizentes, desobedientes aos pais; ingratos, ímpios, sem coração, desleais, caluniadores, dissolutos, cruéis, inimigos dos bons, traidores, insolentes, orgulhosos e mais amigos dos prazeres do que de Deus; conservarão a aparência da piedade, mas negarão o que constitui a sua força (2 Tim 3, 1-5).

Ao fazê-lo, mostra que a matéria levou a melhor sobre o espírito na luta eterna que se desenrola entre Deus e o Diabo no interior do homem a que Andrei Tarkovsky deu o nome de «complexo de Santo António»<sup>138</sup>. Do alto da estátua equestre de Marco Aurélio, numa posição física e simbolicamente superior que o movimento ascendente da câmara sublinha, Domenico faz um apelo à necessidade de inverter essa realidade e de fazer com que o espiritual possa dominar. Estas palavras são proferidas por Domenico no contexto de uma cena atípica do universo filmico tarkovskiano. Em todos os outros filmes, e mesmo ao longo de *Nostalgia*, Tarkovsky faz veicular as suas ideias, a sua mundivisão mesmo, essencialmente através das imagens ou de palavras ditas em ambientes que, podendo pressupor tensões, não incluem este lado público, quase panfletário, que o realizador escolheu para o discurso de Domenico. É o caso de *A Infância de Ivan* onde a crítica à guerra é representada pelas imagens contrastantes da informação do enforcamento de Ivan dada através das páginas do processo encontrado pelo tenente Galtsev e a de Ivan a brincar e a correr, de braço estendido, como que a tentar apanhar a infância que a guerra lhe tirou; também em *Espelho*, a crítica ao regime soviético é feita pela forma como Tarkovsky filma a cena intitulada «A tipografia», valorizando as expressões de Natalia e o jogo de enquadramentos com a imagem de Stalin enquanto procura o erro de impressão, bem como pela chuva a sublinhar as palavras do poema de Arseni Tarkovsky dito pelo próprio autor enquanto Natalia sai a correr da tipografia<sup>139</sup>; ou ainda, o espiritualismo subjacente a

---

<sup>138</sup> Na entrevista dada a Jerzy Illg and Leonard Neuger, ao afirmar-se mais perto de Tolstoi enquanto modelo de artista, definiu como «o fenómeno mais russo», o que lhe era mais próximo e importante, aquilo a que chamou «complexo de Santo António», isto é, o combate entre o espírito e a matéria, a batalha que Deus trava com o Diabo no interior do homem. Deu como exemplo literário desse «complexo» o dilema que afeta a ação de Hamlet e referiu Tolstoi como um artista que sentiu essa luta de uma forma intensa (Tarkovsky, 1985). Significativamente, Nathan Dunne estudou o uso por Tarkovsky da relação associativa com *A Tentação de Santo António* de Flaubert na construção de *O Sacrifício*. Para o autor, certas alusões visuais e ideias da obra do escritor francês estão presentes no argumento e no resultado final do filme, fazendo-o concluir que em *O Sacrifício* Tarkovsky acabou por concretizar a sua intenção de fazer um filme a partir da obra de Flaubert (cf. Dunne, 2008).

<sup>139</sup> Referimo-nos à cena em que Natalia se apressa a ir à tipografia onde trabalha porque sonhou que havia um grave erro de impressão num texto de uma edição oficial, a edição Goslit. O seu comportamento e o dos seus colegas de trabalho é tenso, expressando a preocupação com as consequências do suposto erro, chegando mesmo uma delas a chorar. Enquanto revê o texto, Natalia pergunta ao seu diretor: «Acha que tenho medo?». A referência ao medo é imediatamente seguida por um movimento de Natalia que deixa o espectador ver um cartaz onde se

*Stalker* e que é traduzido tanto pelas imagens da *Zona* como pelas reflexões das personagens, em especial do *Stalker*; mesmo em *O Sacrifício*, a reflexão crítica de Alexander sobre a sociedade moderna é feita predominantemente apenas na companhia do filho, e em *Nostalgia* predomina o tom meditativo de que já demos conta. Porquê, então, a opção pela manifestação pública e por um discurso tão inflamado como é o de Domenico?

## 1.2. O ritual enquanto *performance*

O ato ritual é, em si, uma forma de atividade *muda*, delineada com o objetivo de fazer o que é suposto ser feito, sem que isso pressuponha a passagem para o discurso, ou mesmo para o pensamento sistemático (Bell, 1992: 93). O uso da linguagem em geral, ou sequer de um modo particular de falar não parecem ser intrinsecamente necessários à ritualização, mas já não será correto afirmar o inverso. Na verdade, a ritualização afeta a maneira como a linguagem é utilizada e o significado que lhe é atribuído (Bell, 1992: 113). Assim, e se nos atos rituais protagonizados por Alexander e por Gortchakov em *O Sacrifício* e *Nostalgia*, respetivamente, é o silêncio que predomina e todo o significado se centra nos gestos, nos movimentos, nas expressões físicas, enfim, nas imagens, na cena em análise a vertente discursiva assume uma relevância especial no contexto de um esquema de ritualização que funciona como instrumento de conhecimento e de apropriação do mundo. A explicação para isso centra-se, por um lado, no facto de esta cena representar as últimas fases de um ritual que culmina com a morte de Domenico num lugar público, como é necessário que esses atos ocorram para poderem obter o efeito social desejado; por outro lado, esta representação do ritual tem um outro destinatário para lá dos figurantes colocados na *Piazza Campidoglio*: os espectadores

---

identifica claramente a face de Stalin. Enquanto continua a virar as páginas nervosamente, parece estar a ser observada pelo homem no cartaz, como uma espécie de *Big Brother* orweliano. Quando abandona a tipografia, ouve-se a voz de Arseni Tarkovsky dizendo o poema «Desde a manhã esperei ontem», cujas palavras sublinham a tristeza da situação, já intensificada pela chuva que não tinha parado de cair desde o início da cena. No contexto em que aparecem, estas palavras ajustam-se à identificação do «dia triste e carregado» («A sullen, leaden day») com os «anos de chumbo» que a União Soviética vivia nos anos da ditadura estalinista.

de cinema a quem se procurava transmitir uma mensagem clara para a qual o discurso era essencial.

Pela sua própria definição como representação ou dramatização de atos cerimoniais, o ritual tem um caráter intrinsecamente público. As diversas teorias que abordam o conceito de ritual concordam que o ritual é uma exibição destinada a alguém que observa, seja esse alguém um deus, um teórico, ou uma comunidade, ao mesmo tempo que se constitui como projeto epistemológico. Os atos rituais destinam-se a serem vistos a fim de comunicarem algo, nomeadamente os valores da cultura de uma dada comunidade. Nesse sentido, o ritual conjuga ação e pensamento, como Catherine Bell expõe:

Diferenciado da crença no primeiro padrão estrutural, o ritual torna-se um segundo ponto para distinguir entre pensamento e ação. Porém, neste segundo estágio, o ritual é visto como sintético, como o próprio mecanismo ou meio através do qual pensamento e ação são integrados. (Bell, 1992: 23)

O ritual sintetiza as componentes conceptuais e comportamentais pois nele se conjugam a mundivisão de uma comunidade e as suas disposições para agir, ou, como Geertz expressou, o mundo imaginado e o mundo vivido (cf. Bell, 1992: 27). Ao dramatizar, representar ou materializar um sistema de símbolos, isto é, ao integrar os mencionados aspetos conceptuais e disposicionais, o ritual constitui um significado que é apreendido pelos atores do ritual e pelos que o observam, pelo que não apenas tem uma função de simbolização, mas desempenha também uma função de comunicação. Esta vertente comunicativa é devidamente sublinhada pela corrente performativa da teorização do ritual, que considera que este afeta indiretamente as realidades sociais e as percepções dessas realidades (Bell, 1992: 39)<sup>140</sup>. A conceptualização do

---

<sup>140</sup> O ponto de partida da teoria performativa do ritual é a conceção de *performance* como forma concreta mais observável da estrutura cultural porque, como notou Singer, cada *performance* tem um tempo limitado, um princípio e um fim, um programa de atividades organizado, um conjunto de atores, um público, um lugar e uma ocasião para se realizar. Esta teoria tem em Victor Turner e Stanley Tambiah dois seus maiores expoentes. Para Turner, o ritual é a dialética que se estabelece entre a organização e a comunidade, que serve como veículo para a representação de dramas sociais através dos quais se revelam os valores mais profundos da cultura. Nesta abordagem, o ritual é visto como o mecanismo através do qual o pensamento e a ação são integrados na representação ou dramatização de um sistema de símbolos. Assim, o ritual é pensado como uma arena onde se lida com os conflitos e as contradições vividos na sociedade. Como tal, o ritual tem ainda uma função comunicacional e, desse modo, afeta indiretamente as realidades sociais e as percepções dessas realidades (cf. Bell, 1992: 43). Em Tambiah, encontramos uma abordagem

ritual enquanto *performance*<sup>141</sup> é uma ferramenta de grande utilidade para a análise da cena de *Nostalgia* a que vimos dando destaque, bem como de outras em que a ritualização está presente, por se tratarem, acima de tudo, de representações de atos ritualizados destinados a um público que a eles assiste através da mediação do ecrã. O recurso à ritualização concede às palavras proferidas e às ações realizadas uma força estética e moral maior, com o objetivo de intensificar o seu significado junto dos espectadores e, dessa forma, influenciar a perceção que estes têm da realidade. Segundo Victor Turner, os rituais constituem-se enquanto dramas sociais, isto é, são representações que pretendem ligar a compreensão do processo social à estrutura social e, por essa via, servir a transformação das pessoas que de alguma forma nelas participam (Turner, 1996: 129)<sup>142</sup>. Enquanto tal, os rituais representam os conflitos que afetam uma dada sociedade e abrem possíveis alternativas de ação.

---

que rejeita a dicotomia entre pensamento e ação, e que considera a focalização no carácter performativo do ritual uma forma de revalorizar a segunda vertente, que surge enfraquecida com aquela distinção. Este antropólogo aponta as seguintes três características performativas do ritual: implica fazer coisas, mesmo no sentido que Austin deu ao dizer como fazer; é encenado e usa vários *media* para permitir aos participantes uma experiência intensa; por fim, envolve valores indexicais, no sentido definido por Peirce. Para Tambiah, o ritual implica uma dimensão social que é servida pela formalização dos seus atos, a qual tem de ser entendida no quadro do respetivo contexto (cf. Bell, 1992: 41-42).

<sup>141</sup> Entende-se por *performance* a manifestação de significado cultural num comportamento ou numa expressão concreta ou, em geral, a transformação de uma intenção em ação. A *performance* está intimamente relacionada com a constituição da realidade, no sentido em que os sinais culturais têm de ser *performados* a fim de se tornarem reais.

<sup>142</sup> Drama social é uma metáfora conceptual utilizada por Victor Turner como principal unidade de descrição e análise no estudo do processo social. À luz desse conceito, estudou os rituais dos *Ndembu* numa obra seminal para a antropologia e para as ciências humanas em geral intitulada *Cisma e Continuidade numa Sociedade Africana* (Turner, 1996). Na sua conceptualização, Turner partiu da comparação da estrutura temporal de certos tipos de processos sociais com as estruturas dos dramas de palco, com os seus atos e cenas bem definidos e com características próprias, apontando todas para um clímax (Turner, 1996: XXI). Se bem que a analogia entre a vida social e o drama não fosse totalmente nova no âmbito das ciências sociais, Victor Turner inovou ao aplicá-la de forma extensiva e sistemática e também de forma dramática, isto é, tratava-se de *fazer* e não de  *fingir*, da possibilidade de transformar a experiência vivida. A estrutura do drama social teria quatro fases: a quebra de uma regra ou de um valor; a crise; a ação reparadora; a reintegração ou reconhecimento da rutura. Porém, Turner não limitava o conceito a uma mera estrutura de descrição e análise do processo social: além de revelar os conflitos existentes na sociedade, era também um campo de experiência subjetiva, afetiva e cognitiva que podia levar à transformação interior dos atores sociais.

A cena da cerimônia dos *loucos* em Roma é, assim, a representação de um ritual catártico que tem por finalidade apelar aos mentalmente sãos – tanto os assistentes diegéticos, quanto os espectadores de cinema – para mudarem o curso dos acontecimentos no mundo. O principal veículo dessa mensagem é o *louco* de Bagno Vignoni, caracterizado pela sua visão apocalíptica do mundo moderno que já o havia levado a fechar-se com a família em casa durante sete anos à espera do fim do mundo. Forçado a pôr fim a esse cativo, Domenico não deixou de pensar que a humanidade, pelos seus próprios erros, caminhava para a destruição. Porém, reconhecendo o erro que havia cometido – o de tentar apenas salvar-se e à sua família – Domenico considera necessário (e possível) salvar o mundo através da realização de atos rituais. Nesse sentido, pede a Gortchakov que atravesse a piscina das termas de Bagno Vignoni com o coto de vela que lhe dá, e imola-se no final do discurso proferido em cima da estátua de Marco Aurélio. As características desta cena identificam a «manifestação dos loucos» com uma ação simbólica, um ritual catártico destinado a responder a uma situação de ansiedade em relação ao destino da humanidade (Bell, 1992: 71). Ao realizar uma cerimônia pública cujo final previsto era a morte de Domenico, os *loucos* pretendiam alertar a população para o futuro catastrófico que, apesar de tudo, ainda podia ser evitado. Pela adoção da forma de uma cerimônia cívica pretende-se aumentar o impacto do que se diz e faz ritualizando a ação, tornando-a, desse modo, diferenciada de outros modos de atuar. Só pela diferenciação poderiam os *loucos* almejar a maior divulgação da mensagem que queriam transmitir a toda a sociedade, chamando a atenção para o que estavam a fazer, pois, como escreve Catherine Bell em *Teoria do Ritual, Prática do Ritual*:

próprias da ritualização são as estratégias para se diferenciar, em vários graus e de várias formas, de outros modos de agir dentro de uma dada cultura. Num nível básico, a ritualização é a produção desta diferenciação. Num nível mais complexo, a ritualização é um modo de agir que estabelece especificamente um contraste privilegiado, diferenciando-se como mais importante e mais poderoso (Bell, 1992: 90).

O que os *loucos* pretendiam transmitir à sociedade não podia ser publicitado através de um ato quotidiano vulgar. A urgência que a situação implicava exigia a diferenciação em relação a esses atos, isto é, a ritualização, como forma de tornar a comunicação mais eficaz, pois a comunicação ritual é a

expressão de coisas que não podem ser expressadas de outra maneira (Bell, 1992: 111). Essa é, também, a explicação para a opção de Tarkovsky por este tipo de cena, que definimos já como atípica no contexto da sua obra. Em termos cinematográficos, era essencial que a mensagem transmitida por Domenico fosse dramatizada, ou seja, performada de um modo que vincasse no espectador a seriedade e a profundidade do que via no ecrã. A cerimónia adquire a feição ritualizada porque é a mais eficaz no sentido da expressão de um *pathos* marcado pela angústia do presente e do futuro da humanidade porque, segundo Tambiah, a comunicação ritual é a expressão de coisas para as quais não existem outras formas de serem apresentadas (cf. Bell, 1992: 111).

O conteúdo da mensagem transmitida pelas palavras de Domenico ganha ainda maior significado pelo espaço escolhido para a realização da cerimónia dos *loucos*, ao mesmo tempo que o espaço é investido pelo discurso como palco adequado ao ato simbólico que ali decorria. Nesse sentido, o espaço ritualizado é estruturado e estruturante pois, ao mesmo tempo que a interação do corpo ritualizado gera o ambiente onde o ato tem lugar, é também ele, por sua vez, moldado pelo ambiente, como Catherine Bell assinala:

Porém, a focalização nos próprios atos ilumina uma circularidade crítica para a interação do corpo com este ambiente: gerando-o, é por sua vez moldado por ele. Em virtude desta circularidade, o espaço e o tempo são redefinidos através dos movimentos físicos dos corpos que, por um lado, projetam esquemas organizadores no ambiente do espaço-tempo, enquanto, por outro lado, reabsorvem estes esquemas como a natureza da realidade. (Bell, 1992: 99).

Neste caso, a posição quase fixa de Domenico, de pés assentes nos quadris do cavalo da estátua e mãos apoiadas nos andaimes que a envolvem, concede-lhe uma imagem hierática, de orador-pregador que, em breve, se transformará em vítima sacrificial. Ele é quem, pelas suas palavras e pelos seus atos, contribui para tornar este espaço, não propriamente sagrado, mas um espaço ritual que, por sua vez, se adequa a essa função pelo simbolismo da presença da estátua de Marco Aurélio. Domenico encontra-se no espaço da praça, mas numa posição que o coloca, ao mesmo tempo, fora desse espaço e desse tempo: daí o plano que se inicia nos seus pés assentes no cavalo e sobe até mostrar o *louco* de costas com as ruas de Roma em fundo, ao mesmo tempo que diz: «Onde estou, quando não estou nem na realidade, nem na imaginação?». O corpo de Domenico, pela posição que ocupa e

pela função sacrificial que irá desempenhar, é o corpo ritualizado, estruturado por e estruturante do espaço da cerimônia. Pela sua configuração, a praça presta-se, também, a tornar-se um *palco* onde a representação tem lugar: além do espaço adjacente à estátua, onde circulam alguns dos participantes e assistentes, há uma escadaria onde se espalham os restantes, todos eles aparentemente pertencentes à categoria dos *loucos*. As suas atitudes são de apatia, indiferença ou mera curiosidade pelas palavras e pelos gestos de Domenico. Nada, nem mesmo o corpo em chamas no chão da praça, altera os seus comportamentos e expressões faciais. São assistentes passivos, como o espectador de cinema ou de teatro o é: limita-se a ver na escuridão da sala o que se passa no ecrã ou no palco<sup>143</sup>.

A cena começa com um grande plano do rosto de um dos *loucos*, de olhar vazio, ladeado pela nuca de um outro assistente. Entre as duas cabeças, o rosto de uma mulher que se aproxima e espreita. O plano fixo dá lugar a uma panorâmica que mostra os *loucos*, quase exclusivamente estáticos, com a exceção do portador de um cartaz que diz: «Amanhã é o fim do mundo», palavras que acentuam a conotação milenarista do evento. A maior agitação apenas acontece quando Domenico, crendo ter concluído o seu discurso, pede que façam soar a música prevista: de novo, o final da 9.<sup>a</sup> sinfonia de Beethoven. Após reproduzir o pedido, um dos participantes recebe um contentor com o combustível que Domenico irá deitar sobre si. Tudo está previsto, tudo foi preparado de antemão, como numa representação em que cada um sabe o papel que lhe foi atribuído, os movimentos que deve fazer. Para levar o cantil até Domenico, os dois homens encarregados dessa tarefa têm de subir pelos andaimes, movimento ascendente que a câmara acompanha, de novo enfatizando a posição superior que o orador ocupa em relação a todos os demais. Antes de verter o conteúdo do cantil sobre a cabeça e o tronco, Domenico diz uma última frase de que se teria esquecido: «Mãe! Mãe! O ar é algo de leve que anda à roda da cabeça e torna-se mais claro quando ris». Este momento é duplamente relevante: por um lado, o ato de olhar para o papel que tira do bolso e verificar que algo faltou, bem como a atenção dada à

---

<sup>143</sup> Esta cena é, de certo modo, antecipada numa reflexão sobre a questão da salvação escrita no diário em setembro de 1970, na qual Tarkovsky afirma: «Dou graças a Deus pelas pessoas que se imolam vivas em frente de uma multidão impassível e silenciosa, ou que se manifestam em praças com cartazes e palavras de ordem, sujeitando-se a serem vítimas de represálias, e por todos os que dizem 'Não' aos oportunistas e aos ímpios» (cf. Tarkovsky, 1994: 16-17).

entrada da música no momento adequado, são marcas do caráter performativo do ritual aqui representado: tudo está encenado, previamente estruturado, como numa *performance*, e tem de ser feito assim mesmo, excluindo tudo o que é arbitrário (Bell, 1992: 110). Os atos rituais devem obedecer a uma união de forma e conteúdo que, para Tambiah, é parte da cosmologia e elemento essencial para o ritual enquanto *performance*; por outro lado, as palavras em falta são significativas em si pela referência à mãe poucos momentos antes da morte sacrificial. A mãe, mulher que é a origem da vida, Virgem Maria ou Mãe Rússia, todas ou apenas uma. Na invocação da mãe, cuja presença influencia os próprios elementos, há uma carga simbólica associada ao apelo de Cristo ao Pai antes de morrer, e este outro apelo às origens feito por um *louco* à beira do sacrifício, do alto da estátua do imperador-filósofo estoico, em plena Roma, a primeira sede da Igreja de Cristo, matriz de uma outra Roma, Moscovo.

A estas palavras segue-se o plano em que um lento *zoom* centra o enquadramento em Domenico e na parte superior da estátua de Marco Aurélio, associando simbolicamente as duas figuras nos momentos sucessivos em que aquele derrama o combustível sobre si, tira o isqueiro do bolso e suspende a ação para contemplar pela última vez o que o rodeia. Apesar de alguém gritar que a música não funciona descendo a escadaria em busca de ajuda, nenhum dos *loucos* esboça qualquer movimento, permanecendo na expectativa. Apenas o cão parece adivinhar o que vai suceder, gane e levanta-se. Antes de vermos as ações de Domenico, podemos acompanhá-las pela mimetização que um dos *loucos* efetua: ajusta o gorro, imita o gesto de tirar o isqueiro do bolso e de o tentar acender três vezes. Este plano, ao antecipar o que se vê em seguida, assim como o grande plano da mão de Domenico tentando em vão acender o isqueiro, aumenta o poder emocional do que está prestes a acontecer. Com os latidos do cão em fundo e a música que finalmente arranca de modo hesitante, as chamadas dominam o ecrã, dando lugar a um plano geral da praça centrado na estátua sobre a qual se pode ver o corpo em fogo. O *mimo* continua a ser o único em movimento, imitando os gestos de contorção do corpo, quando se vê Eugenia a chegar à praça, assim como dois carros da Polícia. Mesmo os que estão nesta escadaria, aparentemente não integrados no grupo dos *loucos*, permanecem impassíveis, apenas observando o que se passa, enquanto o cão continua a ladrar e a música irrompe com o coro a entoar a «Ode à Alegria». Domenico desce da estátua e, enquanto o corpo está atrás da base, o *louco* agita o corpo e os membros deitado no chão, mimando

o sofrimento a que não podemos assistir. Quando fica estático, antecipando a morte de Domenico, o corpo deste aparece envolto em chamas, arrastando-se pelo chão, até se imobilizar após ouvirmos os seus gritos de dor e a música voltar a falhar<sup>144</sup>.

Os comportamentos estabelecidos por Tarkovsky para os figurantes desta cena apenas podem ser compreendidos através do significado da cerimónia protagonizada por Domenico na economia de *Nostalgia*. O argumento do filme tem por base a situação vivida por Andrei Gortchakov, poeta russo em viagem por Itália com vista à recolha de informação sobre a vida no exílio de um compositor também russo, Sosnovsky. O sentimento nostálgico que haveria de levar o compositor a regressar à Rússia assalta também o espírito de Gortchakov, conhecedor da realidade opressora que o esperaria no retorno, mas incapaz de resistir ao apelo das origens e da família que aguarda o seu regresso. Porém, *Nostalgia* é mais complexo do que isso, dado que com esta linha narrativa se cruzam a da relação do poeta com Eugenia e, particularmente, a relação com Domenico. O conhecimento da história do *louco* de Bagno Vignoni e o diálogo que mantiveram não deixou Gortchakov indiferente e lançou no filme uma temática que não se afasta da nostalgia, se bem que de outro tipo: a nostalgia por um tempo outro, em que o homem estava mais próximo de Deus e vivia em concordância com a Natureza. No fundo, é a nostalgia do paraíso perdido por causa das ações do próprio homem que, dominado pela vaidade, em claro desafio a Deus, age como se fosse ele o Criador, secundarizando ou mesmo anulando o espiritual face ao material. Os *loucos*, capazes de perceberem que este caminho só podia levar à destruição, organizam «algo de grande, de enorme» na cidade de Roma a fim de contribuir para a salvação do mundo. Neste sentido, os *loucos* assemelham-se à *communitas* conceptualizada por Victor Turner, ou seja, um grupo que

---

<sup>144</sup> Não concordamos com a perspetiva defendida por Slavoj Žižek em «Andrei Tarkovsky ou a coisa vinda do espaço interior» sobre o carácter paródico do sacrifício nos dois últimos filmes de Tarkovsky (Žižek, 2008). Em síntese, Žižek considera os sacrifícios de Domenico e Alexander, bem como as ações finais de Gortchakov, como «sem sentido», configurando o que define como ato compulsivo obsessivo-neurótico, isto é, uma compulsão de natureza infantil segundo a qual «se eu não fizer isto, algo de mal vai suceder». Além disso, Žižek considera que os sacrifícios nestes filmes de Tarkovsky são falsos, isentos de «'grandeza' patética e solene», apresentando-os como «atos ridículos». Se bem que alicerçando a sua argumentação em vários pressupostos teóricos, parece-nos que Žižek não compreendeu o essencial do que Tarkovsky procurou representar, reduzindo gestos com significado simbólico a meras paródias do que é o sacrifício.

é culturalmente identificado com a *anormalidade* ou a *excentricidade* e que simboliza a negação ou inversão da estrutura normativa da sociedade (Turner, 1969). Os *loucos* eram, precisamente por não serem *normais*, os únicos que podiam comportar-se «sem máscara», isto é, de um modo que, não rasurando as normas sociais da sua consciência, punha em causa o mundo construído sob a égide dos que se consideravam mentalmente *sãos*<sup>145</sup>. O evento de Roma enquadra-se nessa contestação e a grandeza anunciada por Domenico não se referia apenas à dimensão do tempo que o evento ocuparia (cerca de três dias), mas principalmente ao final previsto: a imolação. Os assistentes do ritual representado na cena que vimos analisando permanecem impassíveis, mesmo indiferentes, como no caso da mulher que pinta os lábios enquanto o cão ladra ao seu lado, contrastando com o horror que assalta Eugenia quando chega à praça, materializado no gesto de levar a mão à face, incrédula perante o que vê acontecer na praça. A impassibilidade de todos os outros, *loucos* ou *sãos*, que assistem à cena resulta da alienação a que o homem conduziu a sociedade, à desvalorização da própria vida humana que ninguém parece disposto a salvar. Por aquilo que simboliza, o sacrifício de Domenico contrasta com esta passividade e acentua o significado do discurso: o egoísmo predomina na sociedade moderna e, por isso, os versos de Schiller musicados por Beethoven perdem-se na distorção provocada pelos problemas técnicos de transmissão da música, enquanto o corpo de Domenico se contorce envolto em chamas no chão da praça. O ideal fraterno estoico e cristão será muito difícil de concretizar neste mundo materialista e o exemplo de desprendimento dado pelo martírio de Domenico é um ato que, não sendo desprovido de

---

<sup>145</sup> O conceito de *communitas* é central na teorização de Victor Turner e consiste num estado de comunidade ou comunhão entre indivíduos iguais livremente relacionados entre si. Na *communitas*, a individualidade não é negada, pois trata-se de uma relação não mediada entre indivíduos históricos, idiossincráticos e concretos (Turner, 1969). Conforme esclareceu no seu estudo «Do liminar ao liminoide», *communitas* pode ser entendida como uma libertação das capacidades humanas de cognição, afeto, volição, criatividade, etc., dos constrangimentos normativos (Turner, 1974: 75). Turner identificou três formas distintas de *communitas* que não são necessariamente sequenciais: espontânea, ideológica e normativa. A primeira é uma confrontação direta, imediata e total de identidades humanas, um estilo de interação profunda; na segunda, a experiência do indivíduo já não é imediata, mas mediada pela linguagem e pela cultura. Nela se integra a *communitas* em que a utopia é um elemento central, muitas vezes relacionada com a ideia de salvação; a terceira, corresponde a uma subcultura ou grupo que pretende dar à *communitas* espontânea uma base mais ou menos permanente (Turner, 1974). Pelas características que podemos perceber dos *loucos* que organizam o evento de Roma e que tem a sua expressão visível nas palavras e nos atos de Domenico, parece-nos que esse grupo poderá exemplificar uma forma de *communitas* ideológica.

sentido, não se traduz em resultados tangíveis, como Tarkovsky assinalou em *Esculpindo o Tempo*, pois a capacidade de sacrifício de que deu provas apenas poderia dar frutos no futuro (Tarkovsky, 1987: 222).

Destacando-se dos assistentes, o *louco* que mima os movimentos de Domenico desempenha uma função relevante: a de intensificar os gestos através da imitação, mostrando o que não podemos ver, antecipando o que o espectador verá momentos depois. Ao replicar o ato sacrificial desde a preparação, passando pela dificuldade em acender o isqueiro, até às convulsões antes do estatismo representativo da morte, o *mimo* representa (no sentido de *performar*) a cena. Com esta opção, Tarkovsky atribui aos movimentos uma plasticidade que intensificam o *pathos* de que estão imbuídos, cuja densidade quer transmitir ao espectador. Esse é, também, o objetivo dos movimentos erráticos de Alexander quando a família e os amigos acorrem ao verem a casa em chamas. Filmado num espaço deliberadamente despojado e plano para dar a impressão de uma «terra distante» (Tarkovsky, 1999: 510), o longo plano-sequência (cerca de seis minutos), mostra Alexander que corre de um lado para o outro fugindo da família e dos enfermeiros, encontrando refúgio em Maria, saindo do interior da ambulância para abraçar Otto, onde volta a entrar por vontade própria, no que aparenta ser um jogo quase infantil<sup>146</sup>. Porém, a *mise-en-scène* da sequência serve propósitos bem para lá dessa aparência: os movimentos correspondem a uma verdadeira coreografia que intensifica os gestos a fim de enaltecer o sentimento profundo que perturba Alexander (Didi-Huberman, 2002: 256)<sup>147</sup>. Esta coreografia assemelha-se à dança com que Warburg identificava a condição humana, uma dança com o monstro em que o homem ora se aproximava deste, agarrando-o, tornando-se um com ele, ora o compreendia, como forma de o manter à distância, de o representar

---

<sup>146</sup> Žižek utiliza esta sequência como exemplo do que considerou a ridicularização do sacrifício que Tarkovsky assumiu nos seus dois últimos filmes. Os movimentos das personagens e figurantes são definidos como «um ballet cómico» filmado «como se se tratasse do jogo infantil da apanhada» (Žižek, 2008). O que Žižek faz é evitar a análise da forma e do conteúdo da cena em questão, se bem que tenha nas suas palavras a chave para isso: ao caracterizar a sequência como um «ballet», destaca a acentuação coreográfica que Tarkovsky lhe concedeu, mas evita retirar daí as devidas consequências analíticas.

<sup>147</sup> Aby Warburg deu particular atenção a esta conversão do gesto natural em fórmula plástica que serviu de base à criação do conceito de *Pathosformel* o qual, segundo Didi-Huberman, foi elaborado para dar conta desta intensidade coreográfica que o estudioso alemão encontrou na pintura renascentista (cf. Didi-Huberman, 2002: 256).

enquanto conceito. Em *A Imagem Sobrevivente*, Georges Didi-Huberman afirma que esta dança é vital e interna a toda a cultura, que esta oscilação entre a apreensão corporal e a compreensão à distância é a forma como o símbolo funciona e, como diria Aby Warburg, o próprio processo artístico situa-se entre o *pathos* experimentado e o *logos* elaborado (Didi-Huberman, 2002: 430). Este plano-sequência não é uma brincadeira de Tarkovsky, não é uma transfiguração cómica da ideia de ritual como supõe Žižek, é, isso sim, uma *performance* carregada de simbolismo que acentua o *pathos* transmitido pelas imagens e que, seguindo Warburg, pode ser uma referência ao processo criativo do cineasta, significativo quando sabermos tratar-se do seu último filme. Nesta fase do nosso trabalho, interessa sobretudo a relação que podemos estabelecer entre a *mise-en-scène* da sequência e a construção do ritual, pelo que, por enquanto, destacamos a ideia de que a *dança* de Alexander é, no fundo, uma representação da própria condição humana feita num espaço e num tempo ritualizados. Catherine Bell refere que a ritualização estrutura temporariamente um ambiente espaço-tempo através de uma série de movimentos físicos, desse modo produzindo uma arena que, pela moldagem que faz dos atores, valida e expande os esquemas que estes interiorizam (Bell, 1992: 109). Por isso, o que poderia ser percebido como uma simples tentativa de fuga para evitar falar, o que implicaria faltar à promessa feita a Deus, foi transformado por Tarkovsky numa fórmula plástica que aproxima estes movimentos das danças dionisíacas, orgiásticas, aparentemente caóticas, marcadas pela desmesura que traz consigo o dionisíaco e, por consequência, o trágico:

É preciso compreender, por outro lado, que com a desmesura vem o dionisíaco e, com este, o trágico. É preciso compreender que com o trágico vem o combate entre os seres, os conflitos dos seres dentro de si mesmos, o debate íntimo do desejo e da dor. (Didi-Huberman, 2002: 265)

O caráter dionisíaco destes atos sacrificiais traduz os conflitos que não apenas perturbam a sociedade em cujo contexto se realizam e a que se destinam, mas também os que existem no interior dos indivíduos<sup>148</sup>. O agonismo

---

<sup>148</sup> Em «Ações obsessivas e práticas religiosas», publicado em 1907, Freud apresenta algumas semelhanças entre as cerimónias neuróticas e os atos sagrados do ritual religioso: a inquietação provocada pela negligência, o isolamento completo de outras ações e a consciência com que são levadas a cabo em todos os pormenores. As diferenças entre os dois tipos de ações são a variabilidade individual das ações cerimoniais por oposição ao caráter estereotipado dos rituais, a natureza privada dos primeiros e o caráter público e comunitário dos segundos, os cerimoniais

trágico de que a construção das cenas mencionadas está imbuída não é menos evidente no ritual conduzido por Gortchakov na piscina de Santa Catarina em Bagno Vignoni, apesar do diferente tratamento visual dessa cena. Apresentada em montagem paralela com a cena do evento dos *loucos* em Roma a fim de induzir a simultaneidade dos acontecimentos e, desse modo, sugerir a complementaridade dos dois rituais, a sequência começa por mostrar a chegada de Gortchakov à vila termal no carro que deveria tê-lo transportado ao aeroporto para apanhar o avião de regresso à Rússia. Em pé sobre o muro da piscina, pede ao homem que substitui Eugenia nas funções de guia e intérprete que espere no carro num local afastado. Quando o poeta russo inicia a descida para o interior da piscina quase vazia de água, o plano muda para uma lenta panorâmica de objetos calcificados que uma mulher, de olhar ao mesmo tempo triste e alucinado, retira do fundo daquela e coloca sobre o muro: um boneco, uma roda de bicicleta, moedas que deposita no interior de um frasco, objetos que perderam o seu valor de uso, mas adquirem um outro valor que lhes é dado precisamente por terem estado enterrados na lama, corporizando os tesouros que estão na base das nossas memórias e que, como afirma Petr Král, são as nossas únicas verdadeiras riquezas (Král, 2001). Volta a descer à procura de mais objetos e o plano é cortado para nos dar a imagem de Gortchakov de costas, apoiado no rebordo interno da piscina. Este foi o espaço escolhido por Domenico para a realização do ritual e que o poeta russo nunca questionou. Simbolicamente, está associado à água, elemento purificador e regenerador, origem da vida, não obstante esteja quase seco, sem as águas sulfurosas onde se banhavam os hóspedes que, nas palavras irónicas de Domenico, procuravam ali a vida eterna: é no espaço que serve de símbolo do hedonismo moderno que Gortchakov vai cumprir a promessa que fez ao *louco*, e que, em paralelo com o evento de Roma, fará com que o mundo possa ser salvo.

---

sem sentido aparente dos neuróticos e o significado simbólico e a importância dos rituais religiosos. Com o recurso à Psicanálise, Freud considerava ser possível esbater estas diferenças e perceber o significado dos cerimoniais obsessivos. Fundamentalmente, ambos os tipos de atos partem da necessidade de defesa relacionada com o sentido de culpa provocado pelo receio de cair nas tentações geradas pelos impulsos instintivos cuja raiz seria de natureza sexual, no caso dos neuróticos, e egoísta, no dos religiosos. Sigmund Freud concluiu que a neurose era uma forma de religiosidade individual e a religião uma neurose obsessiva universal (Freud, 1907b).

Gortchakov não está fisicamente bem, o que fica evidente no último plano em frente à porta do hotel de Roma, e o sofrimento parece aumentar a cada segundo que passa. Tateia o bolso do sobretudo em busca do frasco do medicamento para o coração, retira um comprimido que mete na boca, movimentos lentos que concluem com a retomada da posição inicial e que sublinham o estado debilitado do russo. A ação é cortada pela mudança de plano a fim de introduzir a parte final do discurso de Domenico e o seu suicídio. A morte do *louco* marca nova transição abrupta para um grande plano das mãos de Gortchakov a acender o coto de vela que aquele lhe havia dado. Tal como havia sucedido com Domenico, também o isqueiro falha, estabelecendo mais uma relação entre as duas cenas intercaladas pela montagem. Assim que consegue acender a vela encaminha-se para o topo da piscina com passos hesitantes, motivados quer pela irregularidade do solo, quer pela sua condição física, para iniciar o ritual propriamente dito. Protegendo a vela com a mão para evitar que se apague, começa a andar mas, verificando que não parte exatamente junto ao muro, volta atrás para lhe tocar com a ponta dos dedos. Este é um pormenor de grande significado por dois motivos: primeiro, por representar o desejo real de Gortchakov em concretizar o pedido de Domenico; depois, em direta relação com o anterior, porque revela que o ritual só pode ser efetivo se for realizado de acordo com aquilo que é suposto fazer. Gortchakov, seja porque deseja cumprir a promessa feita, seja por acreditar nos resultados que os seus atos poderão ter, questão que procuraremos esclarecer nos capítulos seguintes, deseja que tudo se efetue sem falhas, muito menos esta de não atravessar de facto a totalidade da piscina. O espaço onde normalmente as pessoas se banhavam para beneficiarem das qualidades das águas é agora lugar de realização do ritual que, tal como a praça romana, se torna um espaço estruturado e estruturante que contribui para a produção do corpo ritualizado. A forma como Tarkovsky filmou a sequência sublinha o carácter ritual dos gestos e dos movimentos de Gortchakov.

O *travelling* lento enquadrando todo o corpo do poeta acompanha o progresso de Gortchakov que, quando necessário, gira o corpo para proteger a chama acesa, caminha de costas, retoma a marcha de frente, para sentir o primeiro momento de frustração quando a vela se apaga. Olha em volta, faz o caminho de regresso ao princípio, reacende a vela, toca com os dedos no muro e reinicia a tarefa. Antecipando a emotividade do final da sequência, o plano fecha gradualmente, passando de um plano geral para um plano de

meio-corpo que contribui para a intensificação do *pathos* inerente a toda a cena. A experiência da primeira tentativa fá-lo proteger melhor a chama com a ajuda da aba do sobretudo, mas de novo em vão. De coto apagado entre as mãos, parado, suspirando e olhando para um lado e para outro, o poeta parece experimentar o conflito interior entre prosseguir e abandonar o que tentava fazer. Ao voltar para trás, apesar do sofrimento físico evidente, percebe-se que está determinado a concluir o compromisso pelo cuidado com que analisa os problemas colocados pela deslocação do ar no trajeto: em determinado ponto, braço semierguido e com um movimento de dois dedos, como que marca a localização de um obstáculo particular. Os passos de Gortchakov são cada vez mais hesitantes e é perceptível como tudo lhe é muito penoso. Começa a terceira tentativa com cuidados redobrados, aumentando o ritmo do passo quando possível, parando quando a vela parece estar prestes a apagar-se, sempre com o sofrimento estampado no rosto, para finalmente alcançar o objetivo. Exausto, inclina-se sobre o corrimão da escada de ferro da piscina, nunca descurando a proteção da chama, enquanto a música de Verdi se começa a ouvir. A introdução do coral do *Requiem* é acompanhada pela aproximação do plano que mostra um último esgar de dor no rosto de Gortchakov que, apesar disso, não cede na determinação de colocar a vela no muro da piscina. O crescendo emocional é dado pela conjugação da música de tom melancólico, prenunciador do desfecho do filme, com o plano cada vez mais aproximado, primeiro de Gortchakov, em sofrimento, a proteger a vela e a aproximá-la do muro, depois o movimento das mãos em grande plano, para atingir o clímax na imagem da vela com a sua chama bem viva acompanhada pelo som do último estertor do poeta russo.

A relação que se estabelece entre Gortchakov e a vela enquadra-se na «empatia» (*Einfühlung*) que Aby Warburg definiu na sua conferência sobre a viagem à região dos Pueblo, proferida em 1923. O homem é um animal que manipula coisas cuja atividade consiste em ligar e separar, e que toca, utiliza e transforma a inorganicidade dos objetos tendo em vista a sua subsistência, aproximando o inorgânico do seu organismo ao ponto de o incorporar. Esta operação é, para Warburg, ponto de partida da cultura porque teve início com a ingestão da maçã por Adão e a sua consequente queda que o obrigou a utilizar um instrumento de trabalho, uma extensão do seu corpo que não lhe correspondia necessariamente. Através deste processo, o animal humano deixa de saber onde estão exatamente os seus limites, o que faz nascer uma

tragédia e uma esquizofrenia fundamentais (Warburg, 2007: 312). A empatia refere-se ao processo pelo qual as formas inorgânicas são incorporadas nas formas orgânicas, pelo qual a vida se projeta sobre as coisas (Didi-Huberman, 2002: 391-392). A noção de incorporação torna-se essencial neste processo, sendo inerente à apropriação técnica da natureza e é dominante, mesmo alienante, nos fenômenos de metamorfose mimética como o sacrifício, a dança, o uso de máscaras ou de imagens em geral<sup>149</sup>. O sujeito perde-se no objeto, diz Warburg, num estado intermediário entre a manipulação e o transporte, entre a perda e a afirmação. O ser humano está lá cineticamente, mas o prolongamento inorgânico do seu *eu* cobre-o por completo. A perda do sujeito no objeto manifesta-se de forma perfeita no sacrifício, que incorpora as partes do objeto (Warburg, 2007: 325). Trata-se daquilo que Didi-Huberman considerou um «facto psíquico total», um processo tão poderoso ao ponto de, pela apropriação da coisa, construir a identidade e, ao mesmo tempo, de a destruir fazendo o sujeito perder-se no objeto (Didi-Huberman, 2002: 393). A vela, símbolo central deste ritual, é incorporada por aquele que a transporta, torna-se um prolongamento do seu corpo e adquire uma importância muito superior no quadro da transformação mimética e imitativa a que Aby Warburg se refere, contribuindo para a afirmação da identidade de Gortchakov, para o seu reencontro com a fé (Warburg, 2007: 325).

À semelhança das duas outras sequências que analisámos neste capítulo, esta possui um elevado grau de emotividade intensificado pelo tratamento dos planos, pelo seu ritmo lento e pela integração de música extradiegética cujo significado simbólico sublinha a morte iminente de Gortchakov, mas que, na tradição cristã, também remete para a ideia de ressurreição e salvação. A ausência de palavras nesta longa sequência (cerca de nove minutos) faz com que

---

<sup>149</sup> Warburg define a incorporação como um processo que ocorre entre um ser humano e um ser estranho, animado e inanimado, o qual tem três estádios: numa primeira fase, a incorporação é um ato lógico da cultura primitiva, de que dá exemplo a frase simples *in statu nascendi*, em que o sujeito e o objeto podem juntar-se em caso de perda de cópula, ou destruir-se mutuamente se o acento muda de lugar. Considera que este estado de frase primitiva se reflete na prática artística religiosa dos povos primitivos, pois, na tendência para incorporar o objeto, pode observar-se um processo paralelo ao da sintaxe; o segundo estágio corresponde à apropriação por incorporação, ao transporte e manipulação, em que as partes do objeto permanecem como estranhas ao sujeito, prolongando no domínio inorgânico o sentimento de identidade do *eu*; a terceira fase, é aquela em que o sujeito se perde no objeto, conforme explicamos acima (Warburg, 2007: 325).

toda a atenção se foque nos movimentos de Gortchakov, na sua ação que tem por fim o cumprimento de uma promessa feita a Domenico e cujo público é, para além do espectador, Deus e Santa Catarina. O ritual, tal como a *performance*, é uma exibição que se destina sempre a alguém: a sua representação no cinema implica que, para além do público presente nas cenas, como os *loucos* e os *sãos* na imolação de Domenico e a família e os amigos no incêndio da casa em *O Sacrifício*, e das forças sobrenaturais a que em última instância é dedicado, exista um outro destinatário a quem a simbologia da ação deve transmitir um determinado significado – o espectador.

As três cenas representam formas diferentes de ritualização, mas que correspondem aos critérios estabelecidos por Tambiah: em todas se faz algo de forma encenada e, através de meios também diferenciados, proporciona aos participantes, incluindo nestes os que assistem, experiências intensas e envolvem valores e aspetos simbólicos que incluem os espaços escolhidos para a realização dos atos rituais, ou a elaboração da própria *mise-en-scène*: mais espetacular nos casos do evento de Roma em *Nostalgia* e do incêndio da casa em *O Sacrifício*, mais íntima, mas não menos efetiva junto do espectador na ação de Gortchakov (cf. Bell, 1992: 42). O ritual é um mecanismo ideologizador que transforma ideias em sentimentos e estes em significado e que, através da ordem simbólica com a qual se identifica, produz efeitos nos estados psicológicos e no comportamento de quem entra em contacto com eles (Turner, 1974: 55). A forma como Andrei Tarkovsky construiu as cenas que abordámos enquanto representações de ações ritualizadas enfatiza os significados que o realizador pretendia transmitir à audiência, quer através do discurso (como da sua ausência), quer através da *mise-en-scène* e dos recursos cinematográficos de tratamento da imagem. As palavras pronunciadas por Domenico como um grito de desespero pela perdição a que a humanidade condenou a sua existência, o silêncio autoimposto por Alexander para não violar a promessa feita a Deus e a desnecessidade de palavras da ação solitária de Gortchakov são, todas elas, formas verbais e não verbais que procuram afetar o espectador na sua emotividade e no seu comportamento, visando obter a sua identificação: o objetivo de Tarkovsky é o de não deixar ficar ninguém indiferente face ao sofrimento que Alexander, Domenico e Gortchakov exprimem, aos seus sacrifícios e, acima de tudo, ao significado das suas ações. Numa época em que a capacidade de autonegação parece ter desaparecido, pelo menos no Ocidente e na Rússia sujeitos ao materialismo, os sacrifícios concretizados

pelos três personagens surgem como «atos de amor», de entrega que deveriam pôr o espectador de cinema a pensar na vacuidade da existência moderna. Nas palavras de Tarkovsky, o sacrifício é um ato positivo, criativo e divino a que o homem moderno não está disposto e, por isso, a sociedade perde cada vez mais a sua dimensão verdadeiramente humana, pois a afirmação do ser apenas se pode expressar pela via do sacrifício (Tarkovsky, 1994: 378; Tarkovsky, 1987: 38). Pela sua soberba, o homem desafiara Deus e caíra numa crise de valores profunda que o levou até ao ponto atual. Os rituais representados por Tarkovsky simbolizam as ações reparadoras que poderiam levar a humanidade a reencontrar o caminho justo da espiritualidade. A construção destas cenas serve, assim, a veiculação de significados simbólicos através de rituais que exibem e exageram os conflitos existentes na sociedade e no interior das personagens, de forma a libertar tensões e permitir um tipo de catarse social que, no limite, contrarie a inexorabilidade do destino.

## 2. Sacrifício como catarse

### 2.1. *Hybris* e expiação

O sacrifício supõe sempre uma mediação entre o sacrificador e uma divindade. Ao nível mais elementar, o sacrifício consiste numa troca: oferece-se algo de valioso a uma outra entidade a fim de obter algo ainda mais precioso. Esta era a base dos sacrifícios feitos na Antiguidade, dos quais os textos bíblicos dão descrições detalhadas<sup>150</sup>. Num nível mais elevado, o sacrifício deixa

---

<sup>150</sup> Se bem que o tema do sacrifício esteja presente em vários livros tanto do *Antigo* como do *Novo Testamento*, é no «Levítico» que encontramos uma síntese dos sentidos e dos rituais inerentes aos diversos tipos de sacrifício dedicados a Deus: os holocaustos, os mais antigos dos sacrifícios, em que toda a vítima é consumida pelo fogo (Lv 1-6); as oblações, na linguagem cultual designam os sacrifícios incruentos, como os dos agricultores que oferecem produtos da terra, semelhantes ao que Caim fez (Lv 2, Gn 4, 3), e fora do culto refere-se a qualquer tipo de sacrifício; os sacrifícios de ação de graças, ou sacrifício pacífico, obrigavam a que uma parte da vítima fosse queimada sobre o altar e a outra parte destinava-se ao banquete sagrado, ou seja, o banquete com Deus; os sacrifícios de comunhão, que consistiam num banquete comum com a divindade, em que os fiéis comem da vítima em conjunto com Deus, representado pelo fogo, que assimila os melhores bocados (Lv 11-16); de reparação por um pecado (Lv 14, 26); de incenso, que se oferecia no altar dos perfumes (Lv 4, 7-18); os memoriais, em que se punham alimentos diante de Deus em recordação dos sacrifícios (Lv 24, 5-9); por fim, os sacrifícios de expiação, que

de ter esta conotação de troca e adquire o objetivo de assegurar que existe alguém transcendente com o qual é possível dialogar que irá responder ao sacrifício oferecido. Se o sacrifício levado a cabo por Alexander é um exemplo do primeiro nível, como veremos, os atos de Domenico e de Gortchakov têm uma dimensão que os identifica com o segundo nível. Com a exceção do caso protagonizado pelo poeta russo, que à partida não pressupunha a sua morte, os restantes sacrifícios são materiais, um implicando a imolação, o outro o incêndio da casa, mas todos são motivados pela fé e pela necessidade de mudança<sup>151</sup>.

Os atos sacrificiais realizados por Domenico, Alexander e Gortchakov trazem ao de cima as tensões existentes na sociedade humana, entre as personagens, e a luta interior experimentada pelos protagonistas dos três rituais, divididos entre a consciência da necessidade dos atos praticados, por um lado, e a dor e a morte, pelo outro. De facto, a relação conflitual entre o indivíduo e a sociedade não é um processo de compreensão simples. Para lá do que é exteriorizado na arena social, existe ainda o que sucede na mente de cada pessoa, o que dá origem a comportamentos diferenciados que apenas podem ser entendidos quando socialmente contextualizados. Apesar da importância que o indivíduo tem na expressão desses conflitos com a sociedade, estes devem ser pensados, acima de tudo, como conflitos estruturais em que o grupo ou a comunidade onde esses indivíduos se integram desempenha um papel essencial. Segundo Victor Turner, o ritual exerce uma função importante na resolução desses conflitos e na conservação do equilíbrio social, pois, ao mesmo tempo, fornece a estrutura formal que mantém o sistema de valores do grupo e a experiência catártica da *communitas* (Turner, 1967: 30). Ao libertar as tensões geradas pelas relações conflituais que perturbam a sociedade, os rituais desempenham uma função de controlo social e contribuem para a conservação da ordem social. Essa é a perspetiva que, tendo origem nas

---

tinham por objetivo aplacarem a ira de Deus (Lv 16). No *Novo Testamento*, este é o único tipo de sacrifício que prevalece, se bem que com uma configuração diferente. A dimensão do pecado dos homens é tal que se torna necessária a imolação de um *justo* que expie as faltas humanas. Essa seria a missão de Jesus Cristo, pronunciada pelo profeta Isaías (Is 42, 1-9; Heb 9, 1-15).

<sup>151</sup> Bhaskar Sarkar defende que em *Nostalgia* e *O Sacrifício* Tarkovsky propõe o humanismo e o cosmopolitanismo como ideais redentores e que os sacrifícios de Domenico e Alexander, motivados pela fé, representam uma reformulação da espiritualidade «em termos revolucionários» (Sarkar: 2008: 245).

elaboraões teóricas de Durkheim, Gluckman ou Victor Turner, foi adotada por René Girard nos seus estudos sobre o sacrifício<sup>152</sup>.

As ideias veiculadas pelos dois filmes, e que correspondem à mundivisão do próprio realizador, condenam o homem moderno pelo modo como errou no uso do livre arbítrio concedido pelo Criador, se arrogou a condição divina, se afastou de Deus e deixou atrair pela matéria e, por essa via, atraiu a decadência e a perdaão, como S. Paulo alerta na «Carta aos Gálatas»:

Vós, irmãos, fostes chamados à liberdade. Não tomeis, porém, a liberdade como pretexto para servir a carne. Pelo contrário, fazei-vos servos uns dos outros pela caridade, pois toda a lei se encerra num só preceito: 'Amarás ao teu próximo como a ti mesmo'. Mas, se mutuamente vos mordeis e devorais, vede que não acabeis por vos destruídes uns aos outros. Digo-vos, pois: Andai segundo o Espírito e não satisfareis os apetites da carne. Porque os desejos da carne são opostos aos do espírito, e estes aos da carne, pois são contrários uns aos outros. É por isso que não fazeis o que quereíeis. (Gal 5, 13-17)

Usar a liberdade concedida por Deus para satisfazer os prazeres materiais e, cheios da arrogância de quem se considera senhores do mundo, enveredar pelo caminho da violência que poderia levar à autodestruição, é o caminho que o apóstolo desaconselha, mas que, na verdade, foi o escolhido pelos homens modernos. Este é o desafio trágico, a *hybris* do homem gerado pelo Iluminismo e pelo Positivismo, orgulhoso dos seus feitos, das suas descobertas e invenções, do seu saber e, por isso, sujeito a um destino calamitoso que, numa versão cristianizada do conceito, apenas um ato de humildade pode travar. A soberba não pode passar incólume e, tal como sucede com os heróis trágicos ou com Adão e Eva, a justiça retributiva (*nemesis*) faz com que aqueles que errem tenham de sofrer até serem redimidos pelo sacrifício<sup>153</sup>. Em *Nostalgia*,

---

<sup>152</sup> Em síntese, a abordagem de René Girard considera o sacrifício ritual como um ato central num sistema cultural que nasceu a partir da violência, mais concretamente de um assassinio coletivo primordial. O sacrifício, ao matar ritualmente substitutos, substitui ele próprio a violência inerente à sociedade, libertando-a temporariamente dessa tensão. A ritualização torna-se, deste modo, uma deslocação dos impulsos agressivos feita de forma controlada. A violência natural nos seres humanos é dominada através da ritualização, o que não impede que entre a natureza (violência) e a cultura (ritual) se mantenha uma relação tensa, em que esta continua a depender da energia com que a agressão se manifesta e da limitação que tem de lhe ser imposta (Girard, 2008<sup>a</sup> e 2008b).

<sup>153</sup> Na mitologia grega, Némesis era a filha de Érebo e Nix, divindade primordial não submetida aos ditames dos deuses do Olimpo. Considerada a deusa da justiça retributiva, da vingança e da

a questão é colocada acima de tudo em termos espirituais, pondo sempre em causa a civilização materialista que conduzirá a humanidade para a destruição a menos que algo se faça para o evitar. Tarkovsky não introduz aqui o tema da violência física, ao contrário do que acontece no seu derradeiro filme, mas está subjacente em toda a narrativa que a descrença conduzirá ao fim, à catástrofe, como Domenico avisa no seu discurso em Roma<sup>154</sup>; em *O Sacrifício*, parte-se da crítica da modernidade para a possibilidade de efetivação do fim do mundo através da guerra, o qual apenas pode ser travado por um ato de confiança em Deus, um ato de fé. No mesmo filme, Tarkovsky revela ainda de forma simbólica a revolta das gerações mais novas contra os resultados das ações dos antepassados, o julgamento dos responsáveis pela obliteração do futuro (Girard, 2008b: 300). Referimo-nos à cena em que, entregue ao seu monólogo de crítica da modernidade, Alexander não se apercebe de imediato da ausência do Homenzinho e, enquanto o procura, subitamente o filho ataca-o pelas costas<sup>155</sup>. Que significado atribuir a estas imagens no contexto em que ocorrem?

---

fortuna, Némesis tinha a função de castigar os desobedientes e toda a desmedida, de modo a garantir o equilíbrio universal. Em sentido geral, *nemesis* significa a retribuição do desafio (*hybris*) feito pelos homens aos deuses.

<sup>154</sup> A catástrofe (Καταστροφή) é o resultado da arrogância do herói trágico e produz destruição material ou espiritual, ruína e dor. Se bem que o lexema nunca seja utilizado por Aristóteles na *Poética*, *katastrophé* corresponde a um tipo de desenlace, à alteração da ação num sentido oposto, teoricamente em ambas as direções, mas predominantemente para pior, que é considerado o melhor fim. Para o filósofo, o mais belo reconhecimento, isto é, de passagem da ignorância para o conhecimento, é o que ocorre juntamente com a peripécia, ou seja, a mudança dos acontecimentos para o seu reverso, como acontece no *Rei Édipo*: «Esta forma de reconhecimento acompanhado de peripécia suscita ou a compaixão ou o temor (e a tragédia é, por definição, a imitação de ações deste género, pois que desse reconhecimento e dessa peripécia depende o ser-se infeliz ou feliz» (1452a 35-1452b 5). No enredo trágico, a mudança da sorte do herói pode acontecer através da peripécia (*peripeteia*), do reconhecimento (*anagnorisis*) e, por vezes, da catástrofe, enquanto espetáculo grotesco devido à maneira como o herói morre ou é mutilado (*sparagmós*). Neste caso, o herói assume a culpa e acaba por se mutilar ou suicidar, oferecendo-se desse modo como vítima sacrificial que, pelos seus gestos, permite purgar a comunidade e restabelecer a harmonia perdida.

<sup>155</sup> Gino Moliterno dá uma interpretação desta cena alicerçada na teoria do Eterno Retorno e na referência ao anão de *Assim Falava Zaratustra*, da autoria de Friedrich Nietzsche. Para este autor, o salto inesperado da criança evoca o Espírito da Gravidade que, na terceira parte da obra, se põe às costas de Zaratustra, sobrecarregando-o, não tanto com o seu peso físico, mas mais com o peso das suas palavras e dos seus pensamentos, praticamente paralisando-o. Para se libertar da personificação do niilismo, Zaratustra vê-se obrigado a confrontar o anão com «o mais abissal dos pensamentos», insuportável para o seu inimigo, isto é, a teoria do Eterno Retorno. Se bem que com algum interesse, a interpretação de Moliterno parece-nos um tanto forçada, pois

Relembramos que o ataque surge num momento específico das reflexões de Alexander sobre o estado do mundo, logo após a recordação nostálgica do encontro com a casa que viria a ser o lar da família, em que se concentra nos resultados da intervenção do homem sobre a natureza, da violentação a que a submete. O Homenzinho sai do colo do pai e imita um animal a andar no meio das ervas com uma flor entre os dentes, enquanto um vento forte começa a fazer-se sentir, sublinhando a crescente agitação de Alexander em antecipação do final da cena. O discurso versa a questão da violência característica do homem («O homem sempre se defendeu... de outros homens, da Natureza da qual faz parte») para se prolongar numa diatribe contra a ação do homem e os maus usos que dá às suas descobertas e invenções:

Ele violou constantemente a Natureza. O resultado é uma civilização baseada na força, no poder, no medo e na dependência. Tudo o que o nosso chamado 'progresso técnico' nos deu é um tipo de conforto, uma espécie de padrão, e instrumentos de violência para mantermos o poder. Somos uns selvagens! Usamos o microscópio como se fosse um bastão! Não, é errado... Os selvagens são mais espirituais do que nós! De cada vez que fazemos uma nova descoberta científica, pomos-la logo ao serviço do mal. E quanto ao princípio, alguns homens sábios disseram uma vez que o pecado é que é desnecessário. Se assim é, então toda a nossa civilização está baseada no pecado do princípio ao fim. Conquistámos uma desarmonia terrível, um desequilíbrio, se quiseres, entre o nosso desenvolvimento material e espiritual. Há algo de errado com a nossa cultura, ou seja, com a nossa civilização. Algo basicamente errado, meu rapaz!»

A longa citação das palavras de Alexander justifica-se pela sua relevância para a compreensão da ação da criança. A insistência nos temas da violência, da força, do mal e do pecado é fundamental para que o salto do rapaz para as costas do pai seja mais do que um momento absurdo da narrativa fílmica. As ideias a que Alexander dá voz, em contraste com o silêncio do filho, são envolvidas num tratamento da imagem em que os movimentos furtivos da criança alternam com o foco dado à agitação das plantas motivada pelo vento mais intenso e ao próprio Alexander. A criança sai do campo visual pelo lado direito

---

dificilmente o Homenzinho pode ser identificado com a personagem de Nietzsche: em primeiro lugar, porque nada no seu comportamento o permite; em segundo lugar, porque o próprio autor se desliga dessa justificação. Interessado em desenvolver o tratamento do Eterno Retorno em *O Sacrifício*, Moliterno separa a sua análise das imagens do filme, concentrando-se apenas no que considera ser o fulcro filosófico da obra de Tarkovsky.

do ecrã depois de passar junto ao pai que permanece sentado, encostado ao tronco de uma árvore, no momento em que este diz que os homens são selvagens, e só voltará a entrar, pelo lado oposto, no momento do salto, diríamos, felino. Este ocorre após Alexander se irritar com o curso do seu raciocínio que o havia levado a criticar o excesso de palavras e a falta de ação contra o estado das coisas, no que entendemos ser uma alusão ao dilema hamletiano. Dando pela falta do filho, levanta-se, chama-o enquanto a câmara nos mostra o campo e o efeito do vento, e põe-se de joelhos. Nesse momento, ouvem-se passos acelerados, a criança salta para as suas costas ao mesmo tempo que se ouve um trovão e o chamamento da pastora que se iniciara alguns segundos antes. Alexander, visivelmente surpreendido e perturbado pelo que acontecera, levanta-se; num outro plano vemos que o Homenzinho sangra do nariz e o seu olhar parece exprimir alguma irritação, enquanto o do pai é de incompreensão. Alexander cambaleia e pergunta: «Meu Deus, o que se passa comigo?». Cai, inconsciente, e o plano muda para as imagens em picado e a preto e branco de uma rua deserta de pessoas, pejada de papéis, caixas, um carro de rodas no ar, a qual, numa segunda parte do sonho, será agitada pelos movimentos desesperados de pessoas em fuga a que fizemos menção anteriormente.

A análise desta cena deve ter em consideração tanto as palavras de Alexander, como as imagens e a partir delas pensamos que o seu significado é duplo: em primeiro lugar, a expressão de uma violência que a criança ainda não deveria ter em si, mas que conhece devido aos erros dos homens. A violência gera a violência, ensina o senso comum, e neste caso as crianças conhecem-na porque os mais velhos se deixaram dominar pela sua natureza (Girard, 2008<sup>a</sup>: 257). Essa violência terá o seu clímax na autodestruição da humanidade, cega pelo seu orgulho e pela ânsia de poder; em segundo lugar, o ataque é simbólico da condenação que os filhos fazem dos atos errados dos pais que, neste caso, põem em risco o seu futuro, fazendo lembrar a passagem do Evangelho de S. Mateus onde Jesus diz aos fariseus que os filhos serão os juizes dos atos errados cometidos pelos pais (Mt 12, 23-28). A força crescente do vento e o som do trovão no momento do salto do Homenzinho sublinham o sentido do gesto da criança e a ira que lhe está subjacente. Por outro lado, o cenário de destruição e caos que fecha esta sequência reforça a ideia de que a húbri será castigada pela ação violenta dos homens sobre si mesmos que levará ao fim do mundo e, conseqüentemente, à negação da vida às gerações mais

novas, inocentes dos pecados cometidos pelos pais. Esse destino só poderá ser evitado por um ato de expiação dos erros e, sem ele, o mesmo é dizer, sem o sacrifício, o homem não conseguirá sobreviver ao que Girard intitula «crise sacrificial», isto é, a crise das diferenças que são a condição da ordem cultural (Girard, 2008<sup>a</sup>: 77). Ao perder-se o sacrifício por culpa do mundo igualitário e quantitativo criado pelo homem moderno, perde-se a diferença entre a violência purificadora e a violência impura que acarreta o esbatimento de todas as outras diferenças o que, no limite, provoca a perda das identidades. A ideia de igualdade subjacente ao mundo moderno gera a indiferenciação que, em vez de contribuir para a paz e a boa convivência, é causadora de confusão e de violência recíproca, descontrolada, logo, impura, como assinala René Girard:

Como tragédia grega, portanto, como na religião primitiva, não é a diferença, mas sim a sua perda que causa a confusão violenta. A crise lança os homens num confronto perpétuo que os priva de todo e qualquer caráter distintivo, de qualquer «identidade». (Girard, 2008<sup>a</sup>: 81)

O contexto de *O Sacrifício* reflete esta conceptualização: o homem moderno, descrente e igualitário, quis rasurar a diferença entre o sagrado e o profano, pretendeu tudo nivelar sem ter em consideração que, ao fazê-lo, punha em causa a sua própria existência cultural e física. Sem as diferenças, ou seja, sem a essência da cultura, a natureza violenta do homem liberta-se e, desprovida de um freio de qualquer espécie, sujeita toda a humanidade à destruição através do exacerbamento das relações conflituais que pode desembocar numa guerra ilimitada, destino que só pode ser invertido pela intervenção do sacrifício enquanto ato de fé<sup>156</sup>. O sacrifício funciona, assim, como intervenção purgadora que impediria a propagação da violência, ou melhor, da doença que origina essa violência: a descrença do homem moderno. A humanidade é como um corpo minado por um mal que tem de ser extirpado antes que se espalhe a todos os órgãos e membros. A catarse sacrificial consegue parar o contágio e, desse modo, permitir a salvação e a regeneração de toda a comunidade, pois, através dele, o corpo social é drenado, é expurgado da causa da doença, podendo dar-se início a um novo ciclo assente no ritual, ou seja,

---

<sup>156</sup> De acordo com René Girard, no mundo ocidental e moderno existem sempre mecanismos paliativos e de reequilíbrio que impedem a sua destruição, ao contrário do que sucederia nas sociedades primitivas. O esbatimento das diferenças é sempre gradual e contínuo e acaba por ser absorvido e assimilado pela humanidade (Girard, 1972: 276).

na religião entre o homem e o Deus que havia afrontado (Girard, 2008<sup>a</sup>: 50). Significativamente, no início de *O Sacrifício*, após contar ao Homenzinho a história do monge ortodoxo, Alexander sugere: «Sabes, por vezes, digo para mim mesmo que se em cada dia cada um de nós fizesse um mesmo ato simples, como um ritual, inalterado, sistemático, todos os dias exatamente à mesma hora, o mundo mudaria». O ritual universal que ligaria todos os homens seria a solução para evitar que a violência se libertasse, condicionando-a através da repetição de um gesto, o mesmo é dizer, da intervenção de um elemento cultural. Pelo sacrifício, toda a comunidade é salva, já que a intenção é sanar os conflitos internos, restaurar a harmonia perdida e reforçar a união entre todos, e por isso os sacrifícios de Domenico, Gortchakov e Alexander são pensados em função de todos os homens sem exclusão: Domenico apela à união entre os *loucos* e os *sãos* como condição essencial à existência; Gortchakov dá literalmente a vida para ajudar a salvar a humanidade; Alexander sacrifica tudo o que lhe é mais querido em nome da sobrevivência de todos, mesmo dos descrentes. Os erros cometidos pelo homem como ser provido de livre-arbítrio não justificam que os sacrifícios sejam realizados a partir de uma perspectiva sectária, em que os bons e puros se salvariam, enquanto os maus e impuros seriam condenados: o sacrifício tem de ser um ato de humildade de quem o pratica, um ato de dádiva que ajude a manter o mundo, providenciando aquilo de que este necessita (Assmann, 2006: 141), porque ser bom é servir a Deus e realizar o sacrifício, como escreveu Tarkovsky no seu diário em abril de 1982, citando Tolstoi (Tarkovsky, 1994: 319). A oferenda inerente à ideia de sacrifício, a que Otto alude quando entrega a sua prenda de aniversário a Alexander («qualquer presente é um sacrifício»), só faz sentido enquanto ato social porque tem por fim a proteção de toda a comunidade da violência, dirigindo-a na direção da vítima sacrificial, vítima aparentemente livre e voluntária<sup>157</sup>.

Na tragédia grega, o herói carrega sobre os seus ombros o fardo da culpa do coro (a comunidade), isto é, a rebelião contra a autoridade divina ou humana, e é graças ao seu sofrimento que o novo ciclo se pode iniciar sob os lamentos dos seus irmãos, agora livres de toda a responsabilidade, como Freud defende em «Totem e Tabu» (Freud, 1913). Ao definir que a poesia trágica

---

<sup>157</sup> A propósito do mito azteca da criação do Sol e da Lua, René Girard chama a atenção para o carácter nem sempre claro da liberdade da vítima de autossacrifício e destaca a importância do mimetismo nessa decisão (Girard, 2008b: 89, 97).

assenta no sacrifício, também Walter Benjamin diferencia o sacrifício trágico dos outros pelo seu objeto – o herói – e pelo seu caráter terminal e inaugural. O sacrifício trágico é terminal no sentido do sacrifício expiatório devido aos deuses, guardiães de um antigo direito, e é inaugural no sentido de uma ação que, em lugar desse direito, anuncia novos conteúdos da vida do povo, os quais emanam da vida do próprio herói, mas acabam por destruí-lo devido à desproporcionalidade com a vontade individual e apenas podem beneficiar a comunidade (Benjamin, 2004<sup>a</sup>: 108). O novo ciclo só se pode iniciar após a dívida suprema do herói que se autossacrifica para que a restante comunidade possa sobreviver, tornando-se desse modo o seu redentor. Por esse motivo, o ritual catártico é uma cerimónia que provoca na comunidade um sentimento misto de tristeza, alívio e conforto. Por um lado, porque o sacrifício de um ser humano, voluntário ou não, implica entregá-lo à morte, destino que se lamenta mas que, por outro lado, se aceita como solução que acaba por satisfazer as necessidades da comunidade, isto é, resolver, ou pelo menos apaziguar as relações conflituais. O sacrifício permite que a ordem comprometida pela crise regresse ou que nasça uma nova ordem, e neste ato de imitação do supremo sacrifício de Cristo inscreve-se a disponibilidade de Domenico para, morrendo, salvar a humanidade, restaurar a harmonia perdida e reforçar a união da comunidade (Girard, 2008<sup>a</sup>: 18-19). Ao canalizar sobre si os males de que a sociedade padece, o sacrificado torna-se o bode expiatório, a «vítima emissária», cuja morte poderá abrir outros caminhos para o triunfo de uma nova vida mais próxima da natureza e de Deus<sup>158</sup>. Tal seria o resultado do sacrifício de Jesus segundo a profecia do sumo-sacerdote Caifás: «Não compreendeis que vos

---

<sup>158</sup> O bode expiatório começou por ser o animal sacrificado juntamente com o novilho no grande dia da expiação do pecado, cujo ritual foi transmitido por Deus a Moisés (Lv 16). O bode seria imolado «pelo pecado do povo» (Lv 16, 15) a fim de purificar pelo sangue o santuário, a tenda e o altar do templo «das impurezas dos filhos de Israel, das suas transgressões, de todos os seus pecados» (Lv 16, 16-18). Um outro bode, vivo, carregaria sobre si os pecados do povo de Israel, os quais levaria para o deserto: «Aarão apoiará as duas mãos sobre a cabeça do bode vivo e, nesta posição, confessará todas as iniquidades dos filhos de Israel, todas as suas transgressões e todos os seus pecados, fazendo-os assim cair sobre a cabeça do bode, que enviará para o deserto, levado por um homem designado para isso. O bode levará sobre si todas as iniquidades deles para uma região solitária e será abandonado nesse deserto» (Lv 16, 21-22). O bode torna-se desse modo a «vítima emissária» teorizada por René Girard, a vítima que, ao contrário da vítima ritual, faz parte da comunidade, como sucede no caso de Édipo e de outros heróis trágicos (Girard, 2008<sup>a</sup>: 154). O bode expiatório designa a inocência das vítimas, a polarização coletiva que se efetua contra elas e a finalidade coletiva dessa polarização (Girard, 2008b: 62).

interessa que morra um só homem pelo povo e não pereça a Nação inteira!» (Jo 11, 50). A morte de Jesus, mais do que evitar a destruição da Nação pelos romanos, conseguiu salvar o mundo da ira divina e reuniu «os filhos de Deus que andavam dispersos» (Jo 11, 52), abrindo a via da salvação para todos os homens. Considerado o sacrifício perfeito por S. Paulo (Heb 10, 18), a crucificação de Jesus Cristo introduz um novo conceito que reforça ainda mais as ideias de inocência, de injustiça e de ausência de causa no ódio votado à vítima emissária, o conceito de «cordeiro de Deus» (Girard, 2008b: 174). Fazendo parte da comunidade e partilhando com ela os efeitos da *hybris*, o sacrificado não é culpado, nem há qualquer ato de justiça no seu sacrifício. Se Édipo, cujo erro foi cometido na ignorância, atrai sobre si o opróbrio e assume todas as culpas para salvar Tebas, Jesus é a mais inocente das vítimas que, apesar disso, não evita o ódio, a humilhação e a morte<sup>159</sup>. À semelhança destes dois exemplos paradigmáticos, a vítima sacrificial assume todos os erros e pecados e, seja pelo exílio, seja pela morte, ajuda a expurgar a comunidade dos males que a afligiam. Essa é a função desempenhada por Domenico, mas também por Gortchakov e Alexander. Os rituais de que são agentes e vítimas representam atos culturais que procuram contrariar pelo sacrifício a violência derivada da *hybris* do homem moderno. As decisões que tomaram simbolizam a necessidade de uma rutura essencial à reaproximação com o espiritual e de retorno ao equilíbrio universal. Todas as decisões verdadeiras na cultura têm um caráter sacrificial, recorda René Girard ao salientar o sentido original de *decidere* como «cortar a garganta da vítima» e, por consequência, remontam a um efeito de bode expiatório não desvelado, a uma representação persecutória de tipo sagrado (Girard, 2008b: 169).

Só uma profunda rutura, só uma crise espiritual poderá fazer com que o homem avance, escreveu Tarkovsky (Tarkovsky, 1987: 193), e apenas o reconhecimento do erro cometido poderá fazer com que os homens alterem o caminho que escolheram seguir e façam algo para impedir a catástrofe.

---

<sup>159</sup> Freud discorda por completo da inocência de Cristo, considerando-o em «Moisés e o monoteísmo» como o sucessor e a reencarnação dos filhos que mataram o pai original, ou o herdeiro de uma fantasia não concretizada em relação à sua vida e morte. Para Sigmund Freud, não faz sentido que o redentor seja isento de culpa, pelo contrário, ele tem de ser o mais culpado. O herói trágico é aquele que se rebela contra o pai e, de alguma forma, o mata, tornando-se o repositório da culpa trágica. Da mesma forma, Cristo assumira a culpa pelo pecado original, a morte do pai primeiro e, por isso, tinha de ser condenado à morte (Freud, 1939).

Porém, se no mito o restabelecimento do equilíbrio perdido está garantido pela expurgação da causa do mal através do sacrifício (Girard, 2008b: 66), nos filmes de Tarkovsky apenas fica a esperança de que assim suceda pois, mesmo em *O Sacrifício*, em que a guerra parece ter sido evitada, no final o realizador deixou-nos uma interrogação («'No Princípio, era o Verbo'... O que é isso, papá?») e a dedicatória ao filho («com fé e esperança»). Os sacrifícios partem de um sentido adquirido de que através do ritual se pode, de facto, influenciar a ordem universal. É isso que motiva Domenico e Alexander e, cremos, acabou por motivar a insistência de Gortchakov em levar até ao fim o ritual na piscina de Bagno Vignoni. O ritual conjuga o pensamento e a ação e procura ter impacto na coesão social e no equilíbrio da comunidade, se bem que o problema da efetividade do ato se coloque. De acordo com Catherine Bell, o ritual é considerado o tipo de ação mais efetivo em duas situações inter-relacionadas: em primeiro lugar, quando as relações de poder em negociação se baseiam em afirmações indiretas do poder conferido; em segundo lugar, quando a ordem hegemónica experienciada tem de se tornar socialmente redentora de modo a ser pessoalmente redentora. Dentro desta definição, as ritualizações realizadas por Domenico, Gortchakov e Alexander adequam-se ao contexto em que se enquadram por servirem a (re)construção de relações de poder em que este é considerado como vindo de Deus e não de uma qualquer estrutura militar ou económica superior (Bell, 1992: 116). No entanto, os atos rituais, apesar de serem considerados adequados às situações, nem sempre provocam os efeitos pretendidos. Como refere René Girard, o bode expiatório não tem qualquer poder sobre as causas externas da crise (pestes, secas e outras calamidades), apenas age sobre as relações humanas perturbadas por essa mesma crise, mas dará a impressão de agir também sobre aquelas (Girard, 2008b: 67-68). Ao refletir sobre os sacrifícios de Domenico e Alexander em *Esculpindo o Tempo*, Andrei Tarkovsky conclui que se assemelham pela disponibilidade para agir, pela vontade de fazer mudar as coisas, pela capacidade de se darem de que as personagens dão provas, diferindo porém no sentido em que o ato de Domenico é menos efetivo ao não produzir resultados tangíveis (Tarkovsky, 1987: 222). Esta perspetiva é aceitável se apenas tivermos em linha de conta o carácter imediato dos efeitos do sacrifício. Na verdade, a promessa (cumprida) feita por Alexander a Deus parece ter impedido a concretização da guerra nuclear e garantido a sobrevivência da humanidade, enquanto a morte de Domenico (e a de Gortchakov)

tinha um objetivo muito para lá da resolução de um problema imediato, tal como a missão de Cristo era percebida como não exigindo resultados a curto prazo. Ao anunciar a sua morte aos apóstolos, Cristo reconhece que caberá ao Espírito Santo «convencer o mundo do pecado, da justiça e do juízo» porque, apesar de tudo, as pessoas continuavam a não crer n'Ele (Jo 16, 8-11). O que se pretendia com a imolação do *louco* de Bagno Vignoni e com o transporte da vela ao longo da extensão da piscina era a salvação da humanidade em termos absolutos, algo que, parafraseando Tarkovsky, apenas se pode conseguir na fé e na esperança.

## 2.2. A catarse e a memória das origens

A fé e a esperança na possibilidade de voltar a unir a comunidade humana posta à prova pela crise do espírito e, por esse motivo, potencialmente fortalecida, caracteriza o pensamento de Tarkovsky que, rejeitando as ideias de pessimismo ou otimismo, afirmava a esperança como essencial à condição humana. Para o realizador russo, o pessimista é um otimista bem informado, enquanto um otimista tem uma posição ideológica «maligna», «teatral», própria de quem não quer dizer o que verdadeiramente pensa, por isso despida de sinceridade. Pelo contrário, a esperança é própria do ser humano, que nasce com ele e se reforça perante um mundo irracional. Na última entrevista que concedeu, Tarkovsky cita Tertuliano («creio, porque é absurdo crer») e defende que a esperança tende a fortalecer-se face à realidade «sórdida» que caracteriza a sociedade atual, já que tanto o belo como o horrível provocam no crente sentimentos que ainda consolidam mais a esperança (Tarkovsky, 1986). Ao dar ênfase aos rituais sacrificiais nos seus dois filmes derradeiros, Tarkovsky revela a importância que concedia à dádiva do ser humano para se redimir e a toda a humanidade. A ideia de entrega, de desprendimento de si, que cada vez tem menos aceitação no homem ocidental, diríamos melhor, no homem moderno, era central no pensamento de Andrei Tarkovsky que, para além de considerar que o realizador de cinema, como todo o artista, tem uma missão a desempenhar enquanto «voz do povo», elogiava o espírito oriental, muito mais disponível para o sacrifício: o homem oriental é chamado «a dar-se como um presente» a tudo o que existe, por oposição ao ocidental, cada vez mais virado para a sua autoafirmação. Conservando sempre a ideia da Rússia como

pátria espiritual, Tarkovsky tinha uma perspectiva eclética da religiosidade e do espiritual que o levava, por exemplo, a afirmar que na questão da humildade e da dádiva aos outros se sentia cada vez mais oriental (Tarkovsky, 1986), ou a salientar em fevereiro de 1982 as semelhanças com o escritor Herman Hesse cujas obras expressam uma clara simpatia pelo misticismo oriental (Tarkovsky, 1994: 300)<sup>160</sup>. Definido por Tarkovsky como «espiritualmente impotente», o homem moderno vive num estado de confusão tal, que, como a personagem dostoievskiana Shatov de *Demónios*, é capaz de se afirmar crente em tudo (na Rússia, na Ortodoxia, no corpo de Cristo, na Parúsia a acontecer na Rússia), mas remete para o futuro a crença em Deus, como lembra em *Esculpindo o Tempo* (Tarkovsky, 1987: 42). O homem precisa de voltar a ter a dimensão espiritual que perdeu e de reencontrar a esperança e a fé. Esse é, também, o papel da arte:

Digo isto porque quero sublinhar a minha crença de que a arte tem de prolongar o desejo de ideal do homem, tem de ser uma expressão da sua busca desse ideal, que a arte tem de dar ao homem esperança e fé. Quanto mais desesperado for o mundo na versão do artista, talvez de forma mais clara possamos ver o ideal que se lhe opõe. De outro modo, a vida tornar-se-ia insuportável! (Tarkovsky, 1987: 192).

A arte, neste caso específico, o cinema, tem a função de confirmar que, apesar de tudo, da desarmonia que governa o mundo, ainda há esperança na salvação do ser humano. Se esta era já a mensagem central em *Stalker*, ganha uma dimensão e uma profundidade superiores nos filmes realizados no exílio pela representação dos rituais sacrificiais. Os sacrifícios representados em *Nostalgia* e *O Sacrifício* têm características catárticas. Reconhecendo como causa do sofrimento do homem a escolha do caminho da soberba contra Deus, os sacrifícios têm por objetivo a expiação dos pecados e a purgação do mal pela dádiva altruísta de Domenico, Gortchakov e Alexander. No único diálogo que mantém com o poeta russo, o primeiro confessa mesmo que havia sido egoísta ao querer salvar apenas a sua família fechando-se em casa

---

<sup>160</sup> Andrei Tarkovsky reservava um dia da semana para fazer jejum como ato de penitência. No final de julho e primeiros dias de agosto de 1979, durante a visita ao casal Antonioni em Costa Paradiso, fez algumas sessões de meditação transcendental com Enrica, mulher do realizador italiano (Tarkovsky, 1994: 194).

durante sete anos, mas que o seu objetivo passara a ser a salvação do mundo, para a concretização do qual pediu a colaboração do interlocutor. Por seu lado, Alexander prescinde de tudo o que ama para garantir o mesmo. Os três representam a função do bode expiatório que atrai sobre si o mal, a violência que afeta a comunidade, uma violência maléfica e contagiosa que, pelas suas mortes ou os seus triunfos, podem transformar em ordem e segurança coletivas. No quadro do pensamento religioso, o bode expiatório é uma criatura que assegura a passagem da violência recíproca para uma unanimidade fundadora e que o faz usando a própria violência para poder curar os seres humanos (Girard, 2008<sup>a</sup>: 131-134). A violência nascida da *hybris*, que tem expressão nas relações conflituais que perturbam a sociedade, acumula-se e, mais tarde ou mais cedo, acaba por ter de transbordar de algum modo com os piores efeitos imagináveis, de que a guerra nuclear ou generalizada é apenas um exemplo. Através do sacrifício procura-se dominar e canalizar a violência num sentido que proteja o ser humano das consequências dos seus próprios atos, ou seja, pela catarse sacrificial é possível impedir a propagação desordenada da violência, pondo fim, pelo menos temporário, ao contágio dessa fonte de impureza de que a sociedade enfermava (Girard, 2008<sup>a</sup>: 50). A violência inerente ao sacrifício é diferente da violência caótica porque é ritualizada e, nesse sentido, purificadora do corpo social. Principalmente nos casos de Domenico e Alexander, a violência exercida enquadra-se num contexto de que a desordem e a gratuidade estão ausentes: quer a imolação, quer o incêndio da casa são atos pensados, preparados, o mesmo é dizer, ritualizados, única forma de apaziguar a ameaça transcendente e sempre presente da violência natural do homem, como Girard assinalou em *A Violência e o Sagrado* (Girard, 2008<sup>a</sup>: 202). Os atos violentos das duas personagens assumem-se como purificadores, pois a violência tem uma natureza dupla: o mesmo que suja, torna impuro, leva ao ódio ou à morte, também limpa, purifica e faz renascer. O que num quadro não ritual seria tão só considerado um suicídio ou um ato de piromania, adquire um outro significado, o de catarse pois, como refere René Girard, para ser eficaz, a violência sacrificial deve assemelhar-se o mais possível à violência não-sacrificial (Girard, 2008<sup>a</sup>: 61). A efetividade destas ações sacrificiais, como vimos já, não pode ser medida da mesma forma nos caso de Domenico e Gortchakov, por um lado, e o de Alexander, pelo outro. Porém, não é isso o que mais importa na realização do ritual: o fundamental é saber que se fez tudo como era suposto e esperar que os resultados obtidos venham a ser os

desejados, numa atitude de entrega ao Outro que caracteriza a disponibilidade do homem que procura Deus.

### **2.2.1. *Kenosis* e sacrifício**

Subjacente a esta atitude está a ideia de *kenosis*<sup>161</sup>, ou seja, de humildade pelo despojamento, o oposto da soberba que caracteriza o homem moderno. Na «Carta aos Filipenses», S. Paulo dá expressão ao conceito ao afirmar:

Nada façais por espírito de partido ou por vanglória, mas, com humildade, considerai os outros superiores a vós mesmos, sem atender cada um a seus próprios interesses, mas aos dos outros. Tende entre vós os mesmos sentimentos que havia em Cristo Jesus: Ele que era de condição divina não reivindicou o direito de ser equiparado a Deus. Mas despojou-se a Si mesmo tomando a condição de servo, tornando-se semelhante aos homens. Tido pelo aspeto como homem, humilhou-se a Si mesmo, feito obediente até à morte, e morte de cruz. (Fil 2, 3-8)

O elogio feito à humildade de Cristo e o apelo ao mimetismo dos seus gestos é significativo nesta passagem. Tal como Cristo, o homem devia procurar despojar-se e servir a fim de poder encontrar no serviço do Outro a face de Deus, rejeitando o orgulho e o egoísmo. Neste sentido, a *kenosis* pode ser entendida como uma parábola, uma curva que tem início na auto-humilhação do ser divino que desceu do céu para a terra, passou pela morte, para ascender de novo em direção ao céu (Marin, 2009: 3). Os homens podem fazer um movimento semelhante se seguirem o exemplo de Jesus Cristo e se, na obediência aos preceitos da religião, forem «irrepreensíveis e sinceros filhos de Deus, sem mancha alguma, no meio de uma geração má e perversa, onde brilhais como astros no mundo, ostentando a Palavra de Vida» (Fil 2, 15-16). Para isso, devem seguir um processo de autoesvaziamento do orgulho de modo a tornarem-se servos capazes de amarem o Outro e dar-lhe alimento (Dt 10, 18-19). O amor kenótico não é sobre a verdade universal, mas sobre deixar

---

<sup>161</sup> Etimologicamente, *kenosis* (do grego κένωσις;) significa «esvaziamento» (*ekénose*). O conceito teológico de *kenosis*, que não é um termo bíblico, foi derivado da «Carta aos Filipenses» pelos teólogos do período da Contra-Reforma. No essencial, a passagem que originou o conceito (Fil 2, 7) elogia Cristo pelo despojamento, pelo esvaziamento e pela libertação do poder divino de modo a tornar-se igual aos homens, um servo obediente à vontade de Deus.

de lado as disputas vãs e encontrar o Outro, partilhar com ele o pão, condição essencial para que a verdade do evangelho possa ser atualizada. Em *Nostalgia* temos um exemplo desta relação com o Outro que leva à aproximação dos dois protagonistas dos rituais catárticos, Domenico e Gortchakov, através de um gesto simbólico de grande significado enquanto expressão da ética de serviço que Levinas, em *Totalidade e Infinito*, considera central na relação com o Outro (Levinas, 2013) e que replica o rito de acolhimento de Melquisedec a Abraão (Gen 14, 18-24). Após uma primeira reação negativa à possibilidade de falar com Gortchakov, Domenico recebe-o em sua casa («Onde estás? Entra») e, preparando a construção de uma relação profunda entre ambos, deita duas gotas de azeite na palma da mão e diz: «Uma gota mais uma gota fazem uma gota maior, não duas». As ações dos dois nos rituais pela salvação do mundo seriam a concretização de uma unidade que daria mais força ao objetivo comum e não corresponderiam à realização de dois eventos separados por algo mais do que o espaço. Mas, para que os laços entre o *louco* e o poeta se tornassem efetivos, havia que os selar por um outro ritual, este de acolhimento pela oferta e partilha do pão e do vinho. Tal como o rei de Salém havia feito a Abraão, Domenico aproxima-se de Gortchakov e oferece-lhe pão e vinho. A forma como Tarkovsky filma este gesto é significativa: com o plano centrado em Domenico, vemos que pega num copo com vinho de uma prateleira e inicia um movimento para a direita, em direção ao lugar onde Gortchakov se encontra. A expressão facial é de alguma insegurança, derivada talvez da falta de convívio social de Domenico, ou de receio pela reação do russo. Curva-se ligeiramente e a câmara acompanha esse movimento para depois prosseguir mostrando os braços estendidos, concluindo com um plano de quatro segundos centrado nas mãos que oferecem o copo de vinho e uma fatia de pão. A distração de Gortchakov obriga Domenico a perguntar-lhe se bebe vinho e como resposta tem um sorriso, a aceitação das ofertas e uma espécie de brinde silencioso antes de levar o copo aos lábios. O gesto de hospitalidade de Domenico é relevante por ser uma forma de se aproximar do Outro, de o acolher na sua casa, exemplificando o amor kenótico a que nos vimos referindo, isto é, a humildade e o serviço em imitação de Cristo<sup>162</sup>. Mas, tal como a

---

<sup>162</sup> Tarkovsky escreveu estas linhas em *Esculpindo o Tempo*, que traduzem o sentido da aproximação ao Outro a que nos referimos: «Num mundo onde existe a verdadeira ameaça de uma guerra capaz de aniquilar a humanidade; onde os males sociais existem numa escala espantosa; onde o sofrimento humano clama pelo céu, tem de se encontrar o caminho para que as pessoas

oferta de Melquisedec a Abraão, esta é uma referência à comunhão sob duas espécies (o corpo e o sangue) que antecedeu o sacrifício redentor de Jesus na Última Ceia (Mt 26, 26-28) e é concedida tanto aos sacerdotes como aos fiéis comuns no culto ortodoxo.

Quer na existência humana de Cristo, quer na relação do crente com o Outro, a *kenosis* tem, então, uma dimensão moral caracterizada pela ideia de esvaziamento que permite a aproximação: Cristo despojou-se dos poderes divinos para eliminar a distância que o poderia separar da condição humana, tornar-se servo e obedecer até à morte; a natureza humana, por seu turno, renova-se, divinizada pela sua mistura com o divino ao esvaziar-se do orgulho. A humildade é, assim, condição essencial para a autossuperação da natureza humana e o encontro com a divindade, fazendo com que ao esvaziamento corresponda um preenchimento, este espiritual, que contrasta com o esvaziamento efetivo de quem se considera cheio. No *Magnificat* do evangelho de S. Lucas, Maria diz que Deus «encheu de bens os famintos e aos ricos despediu-os com as mãos vazias» (Lc 1, 53), exprimindo a ideia de que os que estão «cheios de si» (os ricos), no fundo estão vazios, enquanto os despojados beneficiarão da graça divina. Na segunda carta a Timóteo, S. Paulo desenvolveu esta ideia ao comparar os homens a vasos com usos diversos:

Numa casa grande não há somente vasos de ouro e de prata, mas também de madeira e de barro: uns são para usos honrosos, e os outros para usos ignóbeis. Se alguém, pois, se purificar destas coisas, será um vaso de honra, santificado e útil ao Senhor, preparado para toda a boa obra» (2 Tim 2, 20-21).

A purificação, seguir a justiça, a fé, a caridade e a paz, fará do homem um recipiente pronto a receber o Bem e a servir a Deus; pelo contrário, os que se deixam perverter não terão espaço disponível para nada exceto para a sua própria soberba. É no contexto desta conceptualização de *kenosis* que a piscina onde Gortchakov realiza o seu ritual adquire um significado simbólico relevante. Recordemos que, passeando junto à piscina cheia de água no que é o primeiro encontro com o poeta russo, a propósito das pessoas que ali se banhavam Domenico diz em voz *off*, aparentemente para o cão, Zoe, mas que pode ser também uma chamada de atenção dirigida ao espectador: «ouviste

---

se aproximem umas das outras. Esse é o dever sagrado da humanidade em relação ao seu próprio futuro e o dever pessoal de cada indivíduo» (Tarkovsky, 1987: 205-206).

as conversas deles? Os seus interesses? Na tua vida tens de ser diferente. Sabes porque estão dentro de água? Querem viver eternamente». A obsessão do homem moderno com o corpo, com a imortalidade, com os prazeres materiais torna-o incapaz de se despojar da vaidade, do amor de si próprio e, por isso, incapaz também de receber a espiritualidade que o poderia salvar verdadeiramente. As pessoas que frequentavam a piscina estavam apenas interessadas em salvaguardar a saúde física, por isso, o ritual cumprido por Gortchakov realizado no interior da piscina vazia pode simbolizar a condição humana em geral segundo Tarkovsky e a ideia de *kenosis* em particular. A água é, vimos já, um símbolo da fecundidade, veículo de purificação e centro de regeneração. A sua ausência remete-nos para a imagem do útero seco, da seca como um dos castigos de Deus pelos pecados dos homens, tempo de provação em que a alma perde o contacto com Deus, como se a fé tivesse, ela própria, secado (Chevalier, 1996: 317, 1081). Assim, a piscina vazia simboliza a ausência de espiritualidade, a aridez da vida sem fé que apenas pela recuperação da experiência mística poderia ser ultrapassada; por outro lado, o esvaziamento da piscina pode ser interpretado como simbólico do verdadeiro vazio que caracteriza os homens cheios de si, isto é, aqueles que se arrogam semelhantes a Deus. A esse vazio contrapõe-se a plenitude do sacrifício de Gortchakov, portador do fogo que simboliza a presença divina (Ex 24, 17), a purificação (Mt 13, 40-42), que enche a piscina com o seu ato de despojamento, de humildade, de dádiva ao Outro consentânea com o espírito kenótico. Numa sociedade onde o homem não é capaz de se sacrificar, como Tarkovsky lamenta em *Esculpindo o Tempo* (Tarkovsky, 1987: 38), o ato de Gortchakov, bem como os de Domenico e Alexander, é uma exortação ao retorno à capacidade de sacrifício, enfim, ao esvaziamento de si que, à semelhança de Cristo, o homem deveria fazer a fim de contrariar o caminho de destruição que ele mesmo criou pela sua soberba. Ao fazê-lo, a sua vida teria de novo um sentido que não se confinaria à mera satisfação dos prazeres materiais.

### 2.2.2. Morte e regeneração

Os sacrifícios representados em *Nostalgia* e *O Sacrifício* refletem a maneira como Tarkovsky via o mundo, como desejava que houvesse uma maior disponibilidade da parte do homem para se dar em prol dos outros, semelhante

à que S. Paulo manifesta na «Carta aos Filipenses», opondo-se ao egoísmo predominante nas relações humanas: «Mas, ainda que tenha de verter o meu sangue em libação sobre o sacrifício e a oblação da vossa fé, alegro-me e congratulo-me com todos vós» (Fil 2, 17). Domenico e Alexander, com Gortchakov a integrar uma parte complementar do sacrifício daquele, disponibilizam-se para serem os bodes expiatórios, atraírem sobre si os males do mundo de modo a contribuírem para a salvação da humanidade. Esta ideia é explicada pelo realizador no capítulo de *Esculpindo o Tempo* dedicado a *O Sacrifício*:

Parece-me que o indivíduo está hoje numa encruzilhada, confrontado com a escolha entre prosseguir a existência como um consumidor cego, sujeito à marcha implacável da nova tecnologia e à infundável multiplicação de bens materiais, ou procurar um caminho que levará à responsabilidade espiritual, que no limite poderia significar não apenas a sua salvação pessoal, mas também a salvação da sociedade como um todo: por outras palavras, voltar-se para Deus. Tem de ser ele a resolver este dilema, pois apenas ele pode descobrir a sua vida espiritual sã. Resolvê-lo pode aproximá-lo do estado em que tem capacidade para ser responsável pela sociedade. Esse é o passo que se torna um sacrifício, no sentido cristão de autossacrifício. (Tarkovsky, 1987: 218)

A encruzilhada em que o homem se encontra, hesitante entre o consumismo cego e a espiritualidade, apenas tem uma opção correta para Tarkovsky: só a escolha de Deus pode garantir a salvação individual e coletiva pela responsabilização de cada um pela sociedade, que, para o realizador, configura o conceito cristão de autossacrifício. Isso significa que a subordinação dos interesses individuais aos interesses da comunidade, assim como o abandono do materialismo em favor de uma maior espiritualização, seriam as condições para uma nova existência onde a felicidade fosse possível, não a felicidade aparente que o homem acredita ter hoje, mas uma outra, mais profunda e verdadeira (Tarkovsky, 1987: 218). A regeneração espiritual a que Tarkovsky se refere, cujos sinais percebia na Rússia já em 1986 ao mencionar o «despertar espiritual e religioso» que ali se verificava e veio a ter maior dimensão com a queda do regime soviético, exige uma transformação da consciência humana que permitisse, afinal, o que podemos considerar como «o regresso do reprimido» numa época de acentuada secularização<sup>163</sup>. Ao querer afastar

---

<sup>163</sup> Em «Moisés e o monoteísmo», Freud considera que o sentimento de culpa dos Judeus,

da existência a presença de Deus para investir o materialismo e o individualismo como valores dominantes, o homem moderno de certo modo reprimiu a religião no sentido freudiano do termo, remetendo-a para um plano secundário ou tentando mesmo extirpá-la da consciência das pessoas, iniciando um período de aparente felicidade assente na posse e usufruto dos bens materiais. Porém, as defesas criadas para impedir o regresso do sentimento religioso enquanto elemento cultural dominante foram abrindo brechas à medida que a insatisfação com o modelo vigente se expandia e em que os perigos derivados das lutas pelo poder – nomeadamente, a guerra – faziam cada vez mais pessoas pôr em causa a sociedade materialista. O despertar espiritual desejado por Tarkovsky, o qual tem expressão nos seus filmes, mais especificamente nos dois realizados no exílio, exigia mais do que o aumento dos frequentadores das cerimónias religiosas: a sua religiosidade, tendo sempre as raízes assentes na Ortodoxia Cristã, estava para lá das instituições, tal como a religiosidade das suas personagens, aliás, e exigia o despojamento, a humildade a que nos referimos acima, que permitisse ao homem moderno o ato de se ajoelhar perante Deus e se sacrificar pela comunidade.

Esse é um ponto comum às três personagens diretamente envolvidas na representação dos rituais sacrificiais. Com a exceção de Domenico, cujo misticismo é uma característica dominante, Alexander começa o filme afirmando a Otto que a sua relação com Deus não existe, Gortchakov não manifesta qualquer tipo de religiosidade e descrê da seriedade do que Domenico lhe pede para fazer na piscina de Bagno Vignoni. Porém, e por força das circunstâncias das narrativas, ambas as personagens sofrerão mudanças epistémicas fazendo com que as suas participações nos rituais sejam mais do que meras formalidades. Se a alteração é mais evidente em Alexander, a de Gortchakov, por ser mais subtil não se torna menos relevante. Partindo de uma atitude condescendente em relação ao pedido de Domenico, Gortchakov acaba por compreender a importância do seu ato e, no fundo, por ter uma viragem no sentido da

---

ou mesmo de toda a civilização, deu início ao processo de criação da religião monoteísta na qual eram restituídos os direitos históricos ao pai primevo, sendo este processo o precursor do regresso do material reprimido (Freud, 1939). O conceito de «regresso do reprimido» é apresentado pela primeira vez num texto de 1896, intitulado «Mais notas sobre a neuropsicose de defesa», onde Freud se refere ao regresso das memórias reprimidas como uma falha das defesas que permitem ao paciente viver um período de aparente saúde psíquica. O regresso do que havia sido reprimido desencadeia a fase da doença manifesta (Freud, 1896).

espiritualidade que constitui um regresso às raízes culturais. Por esse motivo, consideramos que todas as personagens exemplificam o comprometimento efetivo com os rituais performados e que as suas participações não são meramente formais<sup>164</sup>. As três personagens realizam rituais com objetivos catárticos, sacrificam-se voluntariamente pela salvação do mundo, desprezando as suas vidas e os seus bens. Ao assumir o papel de bodes expiatórios, carregam sobre si os pecados da humanidade e creem que os seus atos terão efeito na existência da comunidade, purificando-a e abrindo o caminho para o começo de um novo ciclo. A *katharsis* é o benefício de que toda a comunidade usufrui através do sacrifício das vítimas, as quais, não sendo escolhidas, constituem-se, porém, como vítimas emissárias: internas à comunidade, inocentes, apesar de não serem alvo das polarizações coletivas que, normalmente, contra elas se efetuam, o que se explica pelo caráter voluntário dos seus atos (Girard, 2008b: 62). De facto, nenhuma das personagens é perseguida ou considerada culpada dos males da sociedade, nenhuma encarna uma qualquer figura mítica cujo sacrifício se mimetize no ritual, não se verificando por isso o que René Girard intitula como «distorção persecutória» (Girard, 2008b: 85)<sup>165</sup>. Se não ocorrem situações como as mencionadas, e nem Domenico, nem Gortchakov, nem Alexander são objeto do ódio de qualquer comunidade, todos partilham um desenraizamento, uma desafeção em relação ao que os rodeia, que os coloca na posição de uma certa marginalidade diferenciadora dos outros homens e que facilita a sua constituição enquanto vítimas emissárias, isto é, sendo interiores à comunidade, têm características que os distinguem e lhes atribuem um maior grau de disponibilidade para o sacrifício (Girard, 2008a: 402): a *loucura* mística de Domenico, o afastamento da sociedade de Alexander e o exílio de Gortchakov. Três personagens que representam seres humanos aparentemente fracos, mas cuja força reside na sua liberdade interior, na sua convicção espiritual e na assunção da responsabilidade pelos

---

<sup>164</sup> Existem duas perspetivas em relação ao comprometimento ou formalismo dos participantes nos rituais: por um lado, Rappaport considera que quem realiza ou performa um ritual tem uma relação com o que é performado, pois não é possível participar num ritual sem acreditar ou ser percebido como envolvido nele; outra perspetiva defende que a participação formal e não comprometida é permitida pelas práticas ritualizadas (Bell, 1992: 187).

<sup>165</sup> As distorções persecutórias relacionam-se com a diferença entre o que os mitos relatam, por exemplo um deus onipotente que domina uma comunidade, e os rituais em que vemos uma multidão descontrolada que maltrata uma vítima. Para os participantes no ritual, as duas personagens são a mesma devido à distorção persecutória que faz com que a vítima seja sacralizada.

outros (Tarkovsky, 1987: 181, 207)<sup>166</sup>. Todas elas correspondem às condições necessárias para cumprirem o seu destino e serem verdadeiramente livres, pois a prisão consiste em ceder à tentação, enquanto a liberdade se encontra na submissão a Deus como S. Paulo assinala na «Carta aos Romanos»: «Que desditoso homem que eu sou! Quem me há de libertar deste corpo de morte? Graças sejam dadas a Deus, por Jesus Cristo, Nosso Senhor! Sou eu mesmo que, pela razão, me submeto à lei de Deus, e pela carne, à lei do pecado» (Rom 7, 24-25).

Gortchakov, por ser a única personagem definida como de origem russa nos dois filmes, assume um papel destacado não apenas por a sua história ser uma *mise en abîme* da história do exílio de Tarkovsky, mas porque o realizador quis fazer dela uma referência à *intelligentsia* russa do passado, conforme escreveu em *Esculpindo o Tempo*:

Nada é mais importante do que a consciência, que se mantém atenta e impede o homem de agarrar o que quer da vida e depois descansar, cheio e satisfeito; tradicionalmente, a melhor parte da *intelligentsia* russa era guiada pela consciência, incapaz de autossatisfação, movida pela compaixão pelos humilhados e ofendidos deste mundo, e dedicados na sua procura da fé, do ideal, do bem. Foram todas estas coisas que quis enfatizar na personalidade de Gortchakov. (Tarkovsky, 1987: 208-209)

Obediência à consciência, compaixão, procura da fé, do ideal e do bem: é com base nestes valores que Tarkovsky caracteriza os melhores da *intelligentsia* russa tradicional, os intelectuais que admira e moldam a sua perspectiva da arte em particular, da cultura e do mundo em geral. Gortchakov é uma representação nostálgica das origens culturais do realizador, que encarna os

---

<sup>166</sup> Esta definição das características das personagens principais não é exclusiva das três a que nos referimos. Em *Esculpindo o Tempo*, Tarkovsky conclui que, em retrospectiva, sempre centrou os seus filmes em personagens aparentemente fracas, mas possuidoras de liberdade interior no meio de outras personagens interiormente condicionadas e dependentes (Tarkovsky, 1987: 181). Além das personagens de *Nostalgia* e *O Sacrifício*, exemplifica com Andrei Rublev (que olhava para o mundo com olhos infantis e pregava o amor, a bondade e a não resistência ao mal), Kelvin, de *Solaris* (com profundos sentimentos humanos e que acaba por obedecer à sua consciência), o herói de *O Espelho* (fraco e egoísta, dilacerado no fim pela incapacidade de pagar a dívida que tem perante a vida) e o Stalker (invencível na fé e na vontade de servir os outros) (Tarkovsky, 1987: 181, 207-208). Juntaríamos a estas personagens a de Ivan, protagonista da primeira longa-metragem de Tarkovsky, também ele aparentemente fraco, mas cheio de uma força que lhe advém do amor da pátria e da vontade de cumprir o dever.

valores com que Tarkovsky identificava aqueles que, a partir do século XIX, fundaram uma parte fundamental da cultura da Rússia. A sua relação com Domenico adquire, também por isto, uma dimensão particular. O *louco*, um homem que, nas palavras de Tarkovsky, não é um lutador em termos físicos e externos, mas acaba por ser «um vencedor nesta vida» (Tarkovsky, 1987: 207), capta a atenção e o interesse de Gortchakov por ser um homem de fé. Ao aperceber-se disso, o russo manifesta o desejo de falar com Domenico, dando início à relação que atravessará o resto do filme<sup>167</sup>. Envolvido numa crise espiritual, Gortchakov aproxima-se de Domenico para o compreender, para tentar encontrar nele as respostas que lhe faltavam. De certo modo, mesmo no final e como consequência do seu sacrifício, o poeta russo terá conseguido vislumbrar na simbologia da vela acesa que a tanto custo queria proteger, a espiritualidade que lhe faltava, retomando a fé, como que regressando a casa na morte. Este poderá ser um outro significado das imagens finais do filme: o do retorno de Gortchakov às raízes espirituais da Rússia, simbolizado pela presença da *datcha*, através da morte no Ocidente, de que o cão e as ruínas da catedral gótica seriam os símbolos.

Independentemente de assentarmos de forma definitiva que a crise espiritual foi solucionada no último momento, Domenico é, para todos os efeitos, o mediador entre o poeta e a fé. Considerado um louco pelas pessoas de Bagno Vignoni devido ao que obrigara a família durante sete anos, pelas palavras que profere e pelo ato sacrificial que realiza, ele é usado por Tarkovsky para dar corpo à ideia expressa por Platão no *Fedro* de que a loucura constitui uma forma de sabedoria: «a loucura inspirada pelos deuses é, por sua beleza, superior à sabedoria de que os homens são os autores!» (244d). Domenico seria, na sua aparente loucura, a voz de Deus, aquele que é apontado como louco apenas porque consegue ver e compreender o que a maioria não pode ou não quer. Na «Primeira Carta aos Coríntios», S. Paulo também refletiu sobre esta questão e interroga:

Onde está o sábio? Onde está o erudito? Onde está o investigador deste século? Porventura, Deus não considerou louca a sabedoria deste mundo? Pois,

---

<sup>167</sup> Tarkovsky justifica a aproximação de Gortchakov a Domenico pela necessidade que aquele sentia de proteger o *louco* das outras pessoas, satisfeitas, bem alimentadas e que correspondem a uma «maioria cega» que apenas via em Domenico um «lunático grotesco» (Tarkovsky, 1987: 206).

já que o mundo, com a sua sabedoria, não reconheceu a Deus na sabedoria divina, aprouve a Deus salvar os crentes por meio da loucura da pregação (1 Cor 1, 20-21)

A «loucura» e o «escândalo» de pregar a Cristo crucificado tem paralelismo na pregação de Domenico contra o materialismo e a destruição da humanidade, numa altura em que a espiritualidade é desprezada e considerada atentatória da felicidade que os homens pensam viver. Mas, e regressamos ao texto de S. Paulo, «o que é louco segundo o mundo é que Deus escolheu para confundir os sábios» (1 Cor 1, 27). As características de que Tarkovsky dotou a personagem fazem dela, assim, uma encarnação do *santo louco* (*iurodivyi*), figura tão presente na cultura russa<sup>168</sup>. Ascético, parecendo louco aos outros, mas expressando no seu discurso um pensamento lógico cujos argumentos atingem o seu alvo – a sociedade criada pelos aparentemente sãos – a personagem de Domenico foi composta por elementos que encontramos nas raízes culturais de Tarkovsky, o que contribui para dar ao seu sacrifício um significado ainda mais profundo: no mundo contemporâneo, era necessário que apenas um *santo louco* pudesse ter a capacidade de dar a vida pela humanidade, de carregar sobre si os males criados pelos outros a fim de conseguir a salvação; só mesmo alguém possuído por essa *loucura* (*iurodstvo*) teria as condições para compreender que sem um autossacrifício a *katharsis* seria impossível, que era preciso imitar de novo Cristo para dar alguma esperança redentora aos homens. O fogo purificador substituía agora a cruz, mas a oferta de si que o sacrifício sempre implica continuava presente. Como Tarkovsky escreveu

---

<sup>168</sup> O significado de *iurodivyi* que se pode encontrar nos dicionários nada tem de santo. De facto, o termo remete para «louco», «estúpido», «idiota». Foi ao nível da cultura popular que a palavra começou a ser utilizada como referência a uma «pessoa de Deus», tendo na origem a ideia tradicional de que os loucos eram sagrados perante Deus. Um significado mais específico de *iurodivyi* vem da sua utilização na expressão «*iurodivye Khrista radi*», tradução para russo da passagem da «Primeira Carta aos Coríntios» em que S. Paulo define os apóstolos como «loucos por causa de Cristo» (1 Cor 4, 10). Em termos gerais, o *iurodivyi*, no sentido de «santo louco», é definido como alguém que escolheu uma forma especial e ascética de salvação, que se faz passar por louco, mas afinal está cheio de sabedoria. Um dos autores russos que mais recorreu à ideia da loucura (*iurodstvo*) por causa de Cristo foi Dostoievsky, que criou várias personagens consideradas exemplares de *santos loucos*: Sonia Marmeladova, em *Crime e Castigo*, Maria Lebiadkina e Simeon Iakovlevitch, em *Demónios*, Alesha Karamazov, os padres Ferapont e Zosima, em *Os Irmãos Karamazov* e o príncipe Myshkin, em *O Idiota* (cf. Bortnes, 2007: 105, 110-111). Ainda a propósito deste tema, também na pintura podemos encontrar a representação do *iurodivyi*, como no quadro de Nesterov, de 1916, intitulado «Rus, a alma do povo».

em setembro de 1970, numa longa reflexão sobre a «doença da deficiência espiritual» que afeta os homens, a salvação de todos dependia de cada indivíduo ser capaz de se salvar a si próprio. O homem moderno tornava-se insignificante, merecedor de pena e vulnerável por apenas pensar no «pão», isto é, no alimento material, no cotidiano, sem conseguir aceitar a mortalidade do corpo «em nome do futuro, em nome da Imortalidade». Para se salvar, a humanidade precisava de uma «nova heresia» que assentasse na «grandeza do homem moderno»: o protesto. Por isso, Tarkovsky dava «graças a Deus pelas pessoas que se imolam vivas em frente de uma multidão impassível e silenciosa, ou que se manifestam em praças com cartazes e palavras de ordem, sujeitando-se a serem vítimas de represálias, e por todos os que dizem 'Não' aos oportunistas e aos ímpios» (Tarkovsky, 1994: 16-17). Misturando no mesmo comentário elementos que podem referir-se tanto a questões políticas como espirituais, Tarkovsky mostrava-se alarmado com a impossibilidade de salvar a humanidade através do sofrimento, ou seja, através da disponibilidade de cada um para o sacrifício.

O fogo é também o elemento escolhido para o sacrifício prometido por Alexander a Deus. Neste caso, não há a imolação do corpo, mas a casa é queimada como objeto emissário sacrificado para obter algo em troca, neste caso, a salvação de toda a humanidade. Vimos anteriormente como a casa, em especial a *datcha*, é uma presença constante na filmografia de Andrei Tarkovsky, instituição russa por excelência, lugar de memória e metonímia da pátria, cuja simbologia feminina não pode ser esquecida. Por isso, o sacrifício adquire um valor simbólico de grande relevância já que, afinal, é a casa da família, o refúgio que fora encontrado de forma tão inesperada, como Alexander conta ao filho, o repositório das memórias familiares. Mas, perante a dimensão do problema que justificou a promessa feita, sacrificar a casa é a oferta adequada pois, quanto mais grave é a crise, mais preciosa deve ser a vítima do sacrifício, como René Girard sublinha em *A Violência e o Sagrado* (Girard, 2008<sup>a</sup>: 33).

Os preparativos para a consumação do ritual são criteriosos e com algum simbolismo. Ao acordar deitado no sofá do escritório, Alexander apercebe-se de que há energia elétrica: alguém (sabemos mais tarde que foi Marta) pôs a tocar a música de Watasumido-Shuso e o candeeiro está aceso. Desliga a aparelhagem, experimenta acender e apagar várias vezes o candeeiro e telefona para a editora, tudo com o objetivo de confirmar que a normalidade teria aparentemente regressado. Repara que o Homenzinho não está na sua cama

e, com um olhar resignado de quem percebeu que tem de cumprir o prometido, tira do interior de um pequeno roupeiro um quimono preto com o símbolo *yin-yang* nas costas e veste-o enquanto chora<sup>169</sup>. Ao vestir o que consideramos o *paramento* ritual, Alexander toma consciência de que não pode hesitar, de que, apesar de todo o sofrimento que possa sentir, tem de seguir em frente com o sacrifício. O facto de escolher o quimono parece-nos simbólico devido à sua ligação com a cultura japonesa, uma cultura oriental onde o coletivismo e a ideia de sacrifício, na perspectiva de Tarkovsky, ainda se mantinham vivos (Tarkovsky, 1985; Tarkovsky, 1986)<sup>170</sup>. O símbolo *yin-yang* estampado nas costas também é significativo: representando as duas forças antagónicas que, na filosofia taoísta, compõem o mundo, esse símbolo refere-se à necessidade de repor a harmonia que apenas pelo sacrifício seria possível. Na fase do filme em que se enquadra, esta indumentária, em relação com o facto de Alexander fazer ouvir de novo a música do compositor japonês já depois de ter ateado o fogo no andar térreo, não pode ser desprovido do seu valor simbólico. Enquanto Adelaide, Marta e Viktor tomam o pequeno-almoço no exterior, servidos por Julia, e discutem a ida do médico para a Austrália, Alexander desce do primeiro andar através do escadote que Otto ali havia colocado para facilitar a visita da noite anterior a Maria. Um *travelling*, pontuado com paragens em Adelaide e Viktor para marcar a intensidade dramática do diálogo, mostra os movimentos de Alexander no interior da casa e o momento em que sai para não se encontrar com a filha. Já um pouco afastado, observa os outros e repara com preocupação que o Homenzinho não está com eles. Só quando todos se afastam para irem ver a árvore «japonesa» que havia plantado com o filho e ouve Julia dizer que este não estava no interior da casa, é que Alexander pode prosseguir com a penúltima fase do ritual. Garantir que ninguém ficava por perto era essencial, pois não pretendia afetar fisicamente ninguém. Daí ter deixado um bilhete, encontrado por Marta, em que dizia não querer ser acordado e para que fossem ter com o Homenzinho e ver a árvore.

---

<sup>169</sup> Tata-se da representação de um princípio do taoísmo em que *yin* e *yang* são duas energias opostas. *Yin* significa escuridão e é representado pelo lado negro, *yang* é a luz. Segundo a filosofia taoísta, o mundo é composto por forças opostas entre as quais é essencial encontrar o equilíbrio.

<sup>170</sup> Consideramos simplista e incorreta a interpretação que Král faz do quimono (bem como da coroa de espinhos de *Stalker*) como tratando-se de um simples adereço sem qualquer significado (Král, 2001).

No final, pedia que o perdoassem e assinalava a hora exata em que escrevera, o que motivou mais um momento de confronto entre as duas mulheres e Viktor, com Marta a dizer condescendentemente «Mãe, sabes como ele é» e Viktor a prenunciar o que vai acontecer afirmando: «Devo pensar que a bondade 'dele' seria o suficiente para todos nós, mesmo até ao amargo fim» e a interrogá-la sobre a sua bondade pelo pai. Estes momentos de tensão entre Adelaide, Marta e Viktor, a que Alexander assiste e a que reage considerando-os um «absurdo», apenas servem para reforçar a ideia de que as duas mulheres não mudaram apesar da experiência vivida no dia anterior, de que o seu egoísmo e a incompreensão que já haviam manifestado em relação a ele se mantinham inalterados. Veja-se que, quando Marta recorda que Alexander dissera que ele e o Homenzinho tinham sido japoneses noutra vida, a reação de Adelaide é de total desdém, contrastando com a tentativa de Viktor para compreender a atração pelo Japão para lá da superfície. Enquanto o médico adianta que poderá ser uma necessidade interior e que talvez seja mais fácil para Alexander viver assim, ela apenas se questiona porque não pensa em algo que torne a vida mais fácil. A resposta de Viktor é significativa das características de Adelaide: «Não pensas? Tenho a sensação que estás sempre a pensar em esquemas para esse fim».

Finalmente podendo regressar à casa agora deserta, Alexander constrói a pilha de cadeiras sobre a mesa que servirá de combustível inicial do incêndio e afasta o carro de Viktor para que não seja atingido pelas chamas. Enquanto Alexander procura os fósforos no interior da casa, Tarkovsky deixa um plano geral da pilha centrado na toalha onde o fogo vai ser ateado. Alexander regressa e acende um fósforo, mas a primeira tentativa falha porque o fósforo se apaga. Com o segundo fósforo, consegue que o tecido comece a arder, propagando-se às cadeiras, num movimento vertical ascendente que a câmara acompanha. Depois de pôr a música a tocar no escritório, Alexander contempla o horizonte antes de se concentrar no fogo que se desenvolve no andar inferior. Observa por alguns segundos e desce de novo o escadote. O vazio que domina a casa é reforçado pela escolha do enquadramento do plano da descida de Alexander, filmada do interior para o exterior, do escuro para a luz, com as ombreiras das portas abertas da varanda a dividirem o ecrã em três partes, fazendo o olhar do espectador centrar-se nos movimentos de Alexander que gradualmente desaparece, e numa pequena mesa onde têm lugar um candeeiro e alguns objetos, e uma cadeira, agora inúteis, com a paisagem em

fundo: durante seis segundos apenas temos esse enquadramento visual e o crepitar da madeira que arde. A casa deixava de o ser, para definitivamente passar à condição de vítima emissária oferecida a Deus pela salvação dos homens. A escolha da casa como objeto do sacrifício tem sido interpretada por vários autores, mas destacaremos duas perspectivas muito divergentes entre si. Para Gino Moliterno, trata-se menos de um gesto penitencial de autonegação cristã do que de um ato celebratório de autotransfiguração afirmativa, um ritual do fogo Zoroastriano; além disso, a casa incendiada em *O Sacrifício* é, mais do que uma casa, todas as casas de Tarkovsky, todos os lugares de memória, o tédio do mundo domiciliado, ou seja, para o autor o incêndio significa mais um ato que tem em vista ultrapassar algo do que uma imolação, é uma vitória sobre o tédio do mundo (Moliterno, 2001). Segundo outro autor, Robert Bird, o filme *O Sacrifício* não é, em geral, um lamento pelo passado perdido, mas «um encontro corajoso com a força do tempo revelada nas texturas em constante mudança das coisas visíveis». Considera que esse sacrifício, no qual se faz consumir pelo fogo «todo um mundo de significantes», como a pintura de Leonardo, a música japonesa, o mapa oferecido por Otto, as notícias transmitidas pela televisão, é um fracasso por resultar na dissolução da família e no encarceramento de Alexander (Bird, 2008<sup>a</sup>: 209-211). Como ponto de partida para a discussão deste ponto, tomemos o significado que Lacan atribui ao sacrifício, isto é, que no objeto dos nossos desejos tentamos encontrar provas da presença do desejo do Outro, a que dá o nome de Deus obscuro. Associado a isso, define a lei moral kantiana como simples desejo no seu estado puro, desejo que culmina no sacrifício de tudo o que é objeto do amor na ternura humana de cada um, não apenas na rejeição do objeto patológico, mas também no seu sacrifício e assassinato (Lacan, 1998: 275)<sup>171</sup>.

Em termos simbólicos, a casa é uma imagem do universo, como se pode ver pela ideia do mundo como Casa Cósmica traduzida na criação bíblica (Gen, 1-2), o centro do mundo, espaço de refúgio, mãe e útero, adquirindo deste modo uma conotação feminina. Pode também simbolizar o ser interior

---

<sup>171</sup> Não nos debruçamos sobre a abordagem de Žižek feita em «Andrei Tarkovsky ou a coisa vinda do espaço interior», devido à desvalorização que o autor faz do ato sacrificial neste filme em particular. De qualquer modo, não podíamos deixar passar em claro que a leitura lacaniana que faz define o sacrifício de Alexander como um ato compulsivo obsessivo-neurótico, em que o sacrifício é realizado para evitar uma catástrofe, ao jeito de uma ação infantil («se eu não fizer isto, algo de mau vai ocorrer»), e que a catástrofe temida não é mais do que o prazer (Žižek, 2008).

e os seus diversos pisos representarem diferentes estados da alma, como Bachelard sublinhou (cf. Chevalier, 1996: 529-531). Para Alexander, aquela casa em particular corresponde a algo que lhe é querido, que está claramente assinalado no filme como um lugar importante, descoberto como que por influência do destino e sobre cuja primeira impressão Alexander dizia ao filho: «Que bela era! Veio-me à ideia que se vivesse ali, seria feliz até na morte». Era este lugar, verdadeiro objeto de desejo e de amor, que estava disposto a sacrificar em nome de um valor mais elevado, numa troca que teria consequências para o mundo, para Alexander e, convém não esquecer, para a sua família. Não por acaso, o presente de aniversário para o pai preparado pelo Homenzinho com a ajuda de Maria era uma miniatura da casa familiar, o que ainda reforça mais o significado do sacrifício. A questão central neste caso é porquê a casa, porque não a própria vida de Alexander? Que significado pode ter a escolha desta vítima emissária no contexto do filme que é o último de Andrei Tarkovsky? Começaremos por afirmar que, apesar de Alexander não sofrer uma morte física, o encarceramento a que será condenado em consequência do seu ato *tresloucado*, e o silêncio autoimposto, configuram uma situação de morte espiritual, semelhante à que ocorre àqueles que escolhem uma vida de reclusão, como os monges. Nesse sentido, se Alexander não morre da mesma maneira que Domenico, há lugar a uma morte simbólica a partir da qual uma nova vida pode começar. Quanto à escolha da casa para o sacrifício, e apesar do papel benéfico que provavelmente teve nos primeiros tempos em que a família ali viveu, no momento a que a narrativa fílmica se refere não se pode afirmar que seja uma casa de felicidade. Para Alexander, tornou-se um refúgio em relação à sociedade, um lugar onde podia afastar-se e meditar sobre o caminho errado que os homens haviam escolhido, mas onde também encontrava, na mulher e na filha, alguns dos sinais do que considerava mal no mundo moderno. Incompreendido, de certo modo desprezado, Alexander tinha no filho praticamente a única fonte de felicidade, como confessa a Viktor, o médico com quem Adelaide e Marta mantinham uma relação que ia para lá da simples amizade. A casa tornou-se, de certa maneira, ao mesmo tempo um símbolo da prisão voluntária a que Alexander se deixara submeter ao aceitar a vida familiar, e da corrupção materialista que contaminava o mundo em geral. A própria casa estava contaminada pela presença desse mal de que Adelaide é a personagem representativa. René Girard refere que no mito o culpado é indissociável da sua falha ao ponto de esta ser um «atributo

ontológico» e, por isso, bastava a sua presença para contaminar tudo à sua volta (Girard, 2008<sup>b</sup>: 57). A personagem de Adelaide, pelo seu egoísmo, pela sua arrogância, pelo apego ao que é material, pelo adultério, pela forma como desprezava o marido, é o contraponto de Alexander e um fator de impureza na casa que tinha todas as condições para ser um lugar idílico para a família e seus amigos mais chegados. Pelo contrário, Adelaide transformou-a num lugar de pecado, de conflito, de mal-estar<sup>172</sup>. Por isso, a casa era um foco de infecção e tinha de ser queimada a fim de tornar possível a purificação, tal como sucedia no ritual primaveril eslavo do deus solar Yarilo, o qual simbolizava um fogo apocalíptico e a purificação da terra através da sua destruição<sup>173</sup>. O sacrifício da casa era necessário, não pela destruição em si, mas para permitir que naquele solo expurgado pudesse nascer algo de novo, talvez uma nova casa (afinal, o Homenzinho até já tinha construído um modelo...), em novas bases, extirpada do mal que a minara. O incêndio da casa é também simbólico no que respeita à realidade vivida por Tarkovsky: exilado, sem perspectivas de regressar à Rússia e já bastante doente. Se entendermos a casa de *O Sacrifício* como representando todas as casas de Tarkovsky, especialmente a de Myasnoye, e todos os seus lugares de memória, como pretende Molierno, então estaríamos a considerar que o realizador desejava cortar todos os laços, intelectuais e emocionais, com as suas origens, rejeitando a sua condição de russo e, no limite, resignando-se a ser mais um exilado integrado na sociedade de acolhimento. Não concordamos com esta interpretação. A relação de Tarkovsky com a Rússia era bastante profunda e sólida. Naturalmente, referimo-nos à sua ideia de Rússia e não ao país cujo Estado tornara a sua vida pessoal e profissional impossível e o forçara a seguir o caminho do exílio. Mesmo que resignado à inevitabilidade de jamais voltar a ver a sua pátria, Tarkovsky manteve sempre a fidelidade às suas origens culturais e, por isso, não consideramos aceitável que desejasse fazer uma rutura com a memória dessas origens. Para nós, o incêndio da casa simboliza uma rutura,

---

<sup>172</sup> Analisando a fragmentação do espaço da casa, em particular o que considera «a separação entre o andar superior e o andar inferior», Robert Bird assinala que a casa já havia deixado de ser um lar (Bird, 2008<sup>a</sup>: 216).

<sup>173</sup> O culto eslavo de Yarilo persistiu na cultura popular russa através da fusão com outros rituais primaveris que na sua origem, crê-se, poderiam incluir sacrifícios humanos, nomeadamente de raparigas virgens, e com a festa de S. João no solstício de verão. *A Sagração da primavera*, de Igor Stravinsky, dá expressão musical e plástica a essa fusão de rituais no folclore russo (cf. Figes, 2002: 280).

sim, mas com algo diferente que esclareceremos depois de recordarmos o seguinte episódio de *Nostalgia*. Referimo-nos ao caso, relatado por Eugenia a Gortchakov no átrio do hotel de Bagno Vignoni, de uma mulher a dias em Milão que deitara fogo à casa dos patrões para poder regressar à Calábria e à sua família. Fizera-o, explica Eugenia, por saudade («*per nostalgia*»), deitando fogo à casa que a impedia de concretizar aquele desejo. O relato antecede a manifestação de interesse da tradutora italiana pelo motivo que levava Sosnovsky a regressar à Rússia apesar de saber que, dessa forma, continuaria a ser um escravo. Este episódio parece-nos importante para compreendermos o incêndio da casa em *O Sacrifício*. Tal como Sosnovsky, Tarkovsky sempre manteve o desejo de voltar à Rússia, porém, contrariamente ao compositor, não estava disposto a experimentar de novo a condição de escravo do Estado soviético a que já havia estado submetido durante tanto tempo. Sair do país, em particular nas circunstâncias em que aconteceu (deixando o filho Andrei para trás, recordemos) tinha sido uma decisão muito difícil e não fazia sentido recuar sabendo o tratamento tradicionalmente reservado aos elementos da *intelligentsia* que haviam escolhido o exílio e que mais tarde regressaram sem que tivesse havido uma alteração profunda na situação política interna. Assim, o regresso só se tornava possível pela purificação da casa contaminada por aqueles que a haviam feito seguir o caminho do materialismo e do afastamento de Deus. Era preciso sacrificá-la para que a *katharsis* tivesse lugar e, através desse meio, abrir um ciclo em que a Mãe Rússia pudesse renovar-se, liberta das relações conflituais que desencadeavam a violência que a dilacerava. A Rússia imaginada tinha de (re)nascer no mesmo solo sagrado, mas expurgada de todos os males, tal como a casa de Alexander poderia ser reerguida no mesmo local, ter as mesmas formas, tomando a miniatura construída pelo Homenzinho como modelo, mas voltando a ter as características de um verdadeiro lar. Essas tarefas não podiam ser levadas a cabo nem por Alexander, nem por Tarkovsky: os seus destinatários eram, respetivamente, o Homenzinho e Andriushka. A este, o realizador dedicou o filme com fé e esperança no futuro; aquele, enquanto o pai se remete ao silêncio, recupera a fala para interrogar: «‘No princípio era o Verbo...’ O que é isso, papá?»

### 2.2.3. Do silêncio à palavra

A interrogação do Homenzinho é feita no contexto de uma sequência filmica de grande força simbólica em que as imagens são sempre acompanhadas pelo som dos chamamentos da pastora de vacas. Depois de a ambulância iniciar a marcha que levaria Alexander para o hospital, Maria é a única que a persegue montada na sua bicicleta, enquanto as restantes personagens se juntam para consolarem Adelaide e assistirem ao desabamento da estrutura da casa em chamas. O plano muda para a imagem do Homenzinho a carregar baldes de água para junto da árvore que plantara com o pai na véspera. Se bem que sejam muito pesados, o rapaz não desiste e transporta-os por etapas, confirmando o seu empenhamento em manter viva aquela árvore tal como o monge ortodoxo da história que o pai lhe contara. O plano regressa a Maria que, tendo seguido através dos campos, se antecipou à passagem da ambulância para, apenas pela sua presença, manifestar a persistência da sua ligação com Alexander. Personagem polissémica, já que, se pelo nome evoca a santidade, é considerada uma bruxa por Otto, Maria adquire uma centralidade na resolução da crise pela sua entrega a Alexander, tornando-se ambos *esposos místicos*, relação sublinhada pelo fenómeno de levitação. Utilizado por Tarkovsky também no filme *Espelho*, este fenómeno tem dado lugar a interpretações diversas<sup>174</sup>. No contexto em que surge, consideramos que a cena representa a união mística, uma versão contemporânea do *hieros gamos*, em que a presença do sobrenatural é dada pela levitação dos dois amantes no momento da consumação do ato sexual<sup>175</sup>. Esta vivência da

---

<sup>174</sup> Uma das interpretações da cena de levitação de *Espelho* consiste em considerá-la como visualização do mundo interior e, acima de tudo, do amor que Aleksei sente pela mãe; outra, sugere que a levitação de Maria simboliza o seu amor pelo marido; Andrei Rogatchevski e Natasha Synessios interpretam o fenómeno como expressão mística, através da qual Tarkovsky pretendeu retratar a mãe como um anjo ou uma santa (cf. Rogatchevski, 2008: 50).

<sup>175</sup> *Hieros Gamos* (do grego *ἱερός γάμος*), significa casamento sagrado e refere-se ao casamento entre um deus e uma deusa, ou dos seus representantes terrenos. A tradição hierogâmica, cujo ritual normalmente decorria na primavera, está muito associada a sociedades agrícolas, especialmente no Médio Oriente, onde se cria que a união sagrada traria chuva e fertilidade para a terra. Este conceito deriva das mitologias antigas e relaciona-se com a união da divindade primeva com o seu consorte. A expressão ritual do *hieros gamos* apresentava-se sob três formas: a união de um deus e de uma deusa, como aparece em várias representações artísticas; a união de uma deusa e de um sacerdote ou rei que assumia o papel do deus; a união de uma divindade e de um sacerdote ou uma sacerdotisa que encarnava o deus ou a deusa.

experiência pessoal do que podemos definir como mistérios divinos é algo que na tradição cristã oriental se entende como natural. O teólogo russo Vladimir Lossky, assinala isso mesmo na sua obra *Teologia Mística da Igreja do Oriente*, publicada em 1944, e afirma:

Expressando uma verdade revelada, que nos aparece como um mistério insondável, o dogma deve ser vivido por nós num processo ao longo do qual, em lugar de se assimilar o mistério ao nosso modo de entender, é preciso, ao contrário, que nós tendamos para uma modificação profunda, a uma transformação interior do nosso espírito, para nos tornarmos aptos para a experiência mística. Longe de se oporem, a teologia e a mística apoiam-se e completam-se mutuamente. Uma é impossível sem a outra (...). (Lossky *apud* Sartorius, 1982: 59)

A levitação é, então, a expressão de uma forma de entender a presença do sagrado no nosso mundo que tem a sua origem na vertente ortodoxa do Cristianismo, para a qual o misticismo se coaduna com a teologia sem qualquer contradição e em que não existe a compartimentação da realidade, pois a experiência existencial de Deus é total.

No momento em que a ambulância passa entre Maria e o Homenzinho, Alexander pode despedir-se dos dois seres que verdadeiramente o podem compreender e, pelo menos o filho, prosseguir a vida abrindo um novo ciclo. Um outro plano geral em picado sobre a árvore e a tarefa do Homenzinho, ocupado em regar e observar a árvore enquanto a ária de Bach se começa a ouvir substituindo os sons da voz da pastora, alterna com a imagem de Maria, ao longe, primeiro estática, como que refletindo em tudo o que acontecera, depois voltando a montar na bicicleta para se afastar, desta vez seguindo o caminho por onde a ambulância viera, fazendo assim o trajeto inverso ao de Alexander e regressando ao ponto de partida para retomar o seu lugar numa comunidade que mudara para sempre. Os últimos planos da sequência mostram inicialmente o Homenzinho deitado sobre a terra, cabeça encostada às pedras que ajudam a sustentar a árvore, dizendo as primeiras palavras de todo o filme. É um longo plano sequência (2 minutos e 24 segundos) de início fixo e em picado moderado (33 segundos), a que se segue um movimento vertical que acompanha lentamente o tronco e a copa da árvore (57 segundos), para se fixar de novo, agora nos ramos superiores (54 segundos), os quais se vão dissolvendo no brilho intenso do mar que serve de fundo a que se sobrepõe a dedicatória do filme, para regressar ao primeiro plano nos segundos finais. A utilização do picado na primeira parte do plano é importante para realçar a

posição do Homenzinho que, em unidade com a terra, forma o eixo horizontal da última sequência, enquanto o longo plano do tronco e dos ramos estabelece claramente o eixo vertical: tal como a terra que suporta a árvore, através da qual as suas raízes absorverão a água e os alimentos necessários a que a vida triunfe, também o Homenzinho recebeu do pai a semente da espiritualidade e será a partir dele que poderá começar uma nova era que religue os homens a Deus, processo simbolizado pelo movimento vertical da câmara mostrando a árvore seca de onde, com fé e esperança, poderá nascer vida de novo. Para que tal fosse possível, era preciso purificar o lugar e, pela *katharsis*, criar as condições para a redenção cujo protagonista teria de pertencer a uma nova geração, agora já dotada de palavra pelo ato sacrificial<sup>176</sup>.

A comunidade afetada pela *hybris* não encontra na palavra a objetivação necessária para exprimir o sofrimento, esmagada pelo peso do mal que sobre ela se abateu, pelo choque do trauma com que tem de se debater, e é pelo mecanismo da vítima emissária que a palavra pode ser retomada<sup>177</sup>. Walter Benjamin, no seu texto dedicado à origem do drama trágico alemão, afirma esta ideia ao escrever que pelo seu sacrifício o herói trágico dota a comunidade de palavra (Benjamin, 2004<sup>a</sup>: 108) e que, face ao sofrimento do herói, a comunidade aprende a venerar a palavra de que a sua morte a dotou. A recuperação da fala pelo Homenzinho sucede após a concretização do sacrifício agenciado pelo pai e, significativamente, as primeiras palavras que pronuncia são as que abrem o evangelho de S. João (Jo 1, 1) e remetem para o princípio da Criação, quando o Verbo já existia, sendo a partir Dele que tudo começou a

---

<sup>176</sup> Uma outra personagem de um filme de Tarkovsky revela dificuldades na fala. Trata-se de um jovem que, no início de *Espelho*, aparece numa sessão de terapia levada a cabo por uma psicóloga. Olhando para a câmara, o jovem repete as frases que a mulher lhe diz na tentativa de debelar uma evidente gaguez. No final da sequência de cerca de três minutos e meio, a psicóloga diz: «vais falar, alto e claramente, livremente e com facilidade, sem temeres a tua própria voz, a tua própria fala», ao que o rapaz responde, sem hesitação, «consigo falar». Para Alastair Renfrew, a personagem também fala por Tarkovsky que dessa forma anuncia a descoberta da sua própria voz enquanto realizador (Renfrew, 2008: 97). O silêncio ou as afasias podem ser interpretadas como expressões da reação ao trauma, conforme Freud e Breuer procuraram demonstrar nos «Estudos sobre a Histeria» (Freud e Breuer, 1895).

<sup>177</sup> René Girard define o mecanismo da vítima emissária como origem do pensamento simbólico e da linguagem ao impor-se como primeiro objeto. A ser assim, diz o autor, a linguagem diz a conjunção do pior e do melhor, a epifania divina, o rito que a comemora e o mito que a rememora. A linguagem esteve durante muito tempo impregnada de sagrado e é natural, por isso, que pareça reservada ao sagrado e concedida pelo sagrado (Girard, 2008<sup>a</sup>: 346).

existir (Jo 1, 3). Ao colocar estas palavras na boca do Homenzinho, Tarkovsky sublinha a ideia de que o homem devia despojar-se da sua vaidade, sacrificar-se e reencontrar-se através de um reinício de onde o mal estaria expurgado. No entanto, o realizador também pretendeu valorizar a palavra e a importância que ela tem na expressão do que considerava a verdade. Como esclareceu na entrevista que deu à publicação *Nouvelles Clés* em 1986, a palavra só tem valor mágico se for verdadeira mas, nos nossos dias, usamo-la para esconder os pensamentos. O homem moderno distorceu os significados das palavras e isso é esclarecedor quanto à sociedade em que vivemos: «O estado do verbo demonstra o estado espiritual do mundo. Atualmente, a diferença entre o verbo e o seu significado tende a ampliar-se cada vez mais. É muito estranho. É um enigma!» (Tarkovsky, 1986). Tal como no ato da Criação, a palavra deve ser veículo da verdade e não um instrumento manipulado para servir a mentira, pelo que, retomar aquele uso da palavra faz parte da renovação espiritual necessária. Por fim, parece-nos importante estabelecer um paralelismo entre as palavras do Homenzinho e a pergunta feita pelo filho de Domenico quando a família é retirada de casa pela polícia: «Papá, é isto o fim do mundo?». Entre ambas as crianças existe já algum paralelismo pelo facto de os respetivos pais estarem envolvidos em atos sacrificiais, se bem que sob formas diferentes, é certo. As perguntas, porém, têm um sentido oposto. Enquanto o filho de Domenico, depois de vários anos mantido em isolamento justificado pelo pai como preparação para o fim do mundo, com um olhar cheio de candura o interroga sobre o que via e com isso reforça o tom de ameaça apocalíptica que *Nostalgia* apresenta no discurso e na prática de Domenico, a pergunta do Homenzinho abre novas perspetivas que são corroboradas pela dedicatória de Tarkovsky ao filho. Na verdade, as palavras com que o filme encerra refletem muito do que é a maneira russa de pensar e sentir a religião, ela própria baseada na fé e na esperança, relacionadas naturalmente com a Páscoa e o sacrifício de Cristo (cf. Figs, 2002: 303).

Enquanto o Homenzinho retoma o poder da palavra, Alexander perde-a de modo voluntário ao incluir no sacrifício a promessa de não mais falar a ninguém. Como herói trágico, Alexander passa a ter a linguagem que lhe corresponde – o silêncio – como Franz Rosenzweig definia em 1921: «Ao ficar em silêncio, o herói quebra as pontes que o ligam ao deus e ao mundo, ergue-se e sai do domínio da personalidade que se define e se individualiza no discurso intersubjetivo, para entrar na gélida solidão do Si-mesmo» (Franz Rosenzweig

*apud* Benjamin 2004<sup>a</sup>: 109). A ação do herói trágico fazia-o remeter a um silêncio que aumentava o seu afastamento da comunidade e acentuava a sua solidão. A autoprivação da palavra por Alexander é um sacrifício que o aliena ainda mais da sua família e amigos pois deixa-os no desconhecimento do que motivou o incêndio da casa. Para eles, não passará de um ato tresloucado e sem qualquer justificação. O seu silêncio quase foi quebrado quando, interrogado por Viktor sobre o porquê do seu ato, começa por responder: «Sou eu que estou farto! Não te preocupes. Ouve-me, Viktor. Quero dizer-te algo muito impor...», mas logo se interrompe, recordando a promessa: «Não, silêncio!». Estas palavras podem ser interpretadas através da conjugação de várias das ideias que expressa ao longo do filme: Alexander estava farto de palavras e decidira agir a fim de mudar o mundo, o que se coaduna com a referência feita a Hamlet na parte inicial do filme e à expressão da sua frustração por ninguém fazer nada para alterar o rumo seguido pela humanidade. Talvez «a visão da verdade horrível» tenha contribuído para que Alexander finalmente assumisse que não tinha de esperar pela ação dos outros e desbloqueasse a incapacidade de agir que até então o caracterizara. Como Nietzsche escreve na *Origem da Tragédia*: «Na consciência da verdade contemplada pela primeira vez, o homem não vê por toda a parte senão o aspeto horrível e absurdo da existência» (Nietzsche, 2004: 77). Farto da mentira que aquela casa passara a representar, sacrificara-a de modo a purificá-la, significando com isso o seu aborrecimento do mundo atual e a necessidade imperiosa de o transformar pelo sacrifício. No entanto, nem Viktor, nem os outros poderão compreender na íntegra o motivo que originou o ato de Alexander, cujo silêncio faz parte de uma ascese que o aproximará da salvação. Este homem, que Tarkovsky descreveu como fraco, pensador e honesto (Tarkovsky, 1987: 209), corre o risco de ser considerado um louco ao manter-se em silêncio, mas mesmo assim persiste em cumprir o seu destino, corporizando a capacidade de sacrifício, de dádiva de si, que o realizador considerava necessária para que o mundo recuperasse a harmonia que havia perdido.

O pensador russo do início do século passado, Lev Karsavin criticava a versão católica-romana da Santíssima Trindade por provocar a rutura entre Deus e o mundo criado, tornando o divino totalmente inacessível ao homem, desse modo confinado ao mundo terrestre, sem referência ao absoluto. No seu pensamento, a relação entre Deus e o homem deve assentar na ideia de que

tudo o que este possui vem do seu criador e que cabe ao homem, na sua livre vontade, aceitar ou não o conteúdo divino que recebe. Esse conteúdo consiste na sua própria aniquilação à imagem do sacrifício divino (cf. Lesourd, 2007: 194-197). Não há qualquer prova de que Tarkovsky tenha lido ou sequer tomado contacto com as obras de Karsavin, mas a verdade é que encontramos na sua visão do mundo expressa por escrito ou nos filmes alguma semelhança conceptual com aquele filósofo e teólogo, o mesmo é dizer, com a maneira como a igreja oriental pensava a relação entre Deus e o homem, em especial a relevância do sacrifício na vivência do crente. Em *Esculpindo o Tempo*, Tarkovsky escreveu que a harmonia apenas pode nascer a partir do sacrifício e que essa ideia, em vez de se esbater com a estadia no Ocidente, ganhara ainda mais força, adiantamos nós, pela experiência do exílio e pelo contacto com um modo de vida consumista e hedonístico (Tarkovsky, 1987: 217). A preocupação de Tarkovsky com o equilíbrio e a entrega altruísta ganham expressão nos seus dois últimos filmes em que o tema do sacrifício é central. Em ambas as obras fica claro que a salvação da humanidade passa necessariamente pela recuperação do valor do sacrifício enquanto ato de amor o qual, na teologia ortodoxa «não pode senão sofrer e ser sacrifício puro até à morte e descida aos infernos» (Evdokimov *apud* Sartorius, 1982: 186), pensamento que em muito se assemelha ao que Tarkovsky dá como definição do amor como sendo sempre unilateral: «Não se trata de uma questão de amor mútuo: o que ninguém parece perceber é que o amor apenas pode ser unilateral, que não existe outro tipo de amor, de que sob nenhuma outra forma é amor. Se implica menos do que a entrega total, não é amor. É impotente, de momento, é nada» (Tarkovsky, 1987: 217). O homem teria de retomar essa capacidade de amar, ou seja, de se dar aos outros em sacrifício, de modo a que as consequências da *hybris*, o vazio e a solidão, fossem ultrapassadas. Esta ideia é extensível ao próprio conceito de arte e de artista desenvolvido por Tarkovsky: o artista é um servidor do ideal e da espiritualidade e a sua obra tem de corporizar esse sentido de serviço a algo de superior e de constante agradecimento pela dádiva que lhe foi concedida (Tarkovsky, 1987: 38). A arte e o homem modernos não se enquadram neste conceito, pois o individualismo e o materialismo tudo dominam, eliminando a disponibilidade para a entrega e o sacrifício. Assim, o exílio não resolveu, antes pelo contrário, aprofundou o antagonismo de Tarkovsky com a civilização ocidental e tudo o que ela representa, fazendo com que o apego às origens se reforçasse, e se intensificasse o sofrimento pela

impossibilidade de regressar à Mãe Rússia, pátria imaginada, lugar de memória, cada dia mais longínqua à medida que os dias do exílio se acumulavam. A dor e a melancolia que encontramos em *Nostalgia* e *O Sacrifício* apenas podiam encontrar algum alívio num processo catártico que, reforçando a ideia de que só pelo sacrifício o homem teria alguma hipótese de redenção, refletisse a fé e a esperança de que Tarkovsky ainda estava imbuído no fim da sua vida. A imitação de Cristo é fundamental, não apenas para imitar o modelo de uma crise anterior que se resolveu graças ao mecanismo da vítima emissária, mas também para alicerçar o desejo de se ultrapassar a si próprio na luta interior entre o bem e o mal. Quem o faz, quem se dá no sacrifício, é visto como louco porque os seus atos são desmedidos em consequência do sofrimento que os justificam. A desmedida e o desvario dos atos de Domenico ou Alexander lembram os «demónios hostis da esfera que não é apolínea», a que Nietzsche se refere na *Origem da Tragédia* e que mostravam o fundo do «abismo escondido do sofrimento e do conhecimento» (Nietzsche, 2004: 57). Na nossa era, o sacrifício é visto predominantemente como um ato irracional porque o homem moderno tudo quis confinar ao domínio da Razão sem querer deixar espaço para a espiritualidade. Porém, afirma Tarkovsky, só pela reafirmação da submissão do homem a Deus e do amor como sacrifício lhe será possível ser plenamente humano e pôr fim à sua agonia.

Com dois filmes dedicados à mãe – o passado – e ao filho – o futuro, o realizador despedia-se regenerando as suas raízes espirituais ao afirmar a sua crença nas possibilidades que a cruz, o mesmo é dizer, o sacrifício, abre ao homem, isto é, uma vida verdadeiramente humana e livre no sentido moral do termo, a concretização das faculdades criadoras, uma vida assente no passado, mas que deve ser vivida plenamente e orientada para um futuro para além do tempo.

## Conclusão

Os dois filmes realizados por Tarkovsky no exílio são a expressão da memória das origens enquanto pátria imaginada cuja perda se deveu ao exílio. A condição de exilado refletiu-se na construção da memória da Rússia que se consegue perceber através de *Nostalgia* e *O Sacrifício*, aparentemente de forma mais direta no primeiro, mas não menos presente no segundo, pois em ambos a Rússia rural e oitocentista aparece como elemento central, refletindo a ideia que Tarkovsky fazia da *sua* pátria. Não é Moscovo, muito menos S. Petersburgo, que o realizador evoca, mas as raízes da Terra de Rus', daquela que foi a terra de gente simples, gente do campo que, desvirtuada por uma modernidade cujos inícios remontam ao governo do czar Pedro I e se prolongou até ao poder soviético, teve de desaparecer, tornar-se uma Rússia escondida, onde os valores espirituais do povo se conservariam intactos até ao momento de poder (re)emergir. Enquanto exilado, foi com essa Rússia que Tarkovsky reforçou os laços e isso é perceptível nos dois filmes que constituem o *corpus* deste trabalho, ao mesmo tempo que confirmava o seu antagonismo com a URSS burocrática e tão materialista como o Ocidente cujos valores desprezava.

A condição agonística está presente em toda a obra de Andrei Tarkovsky. Os conflitos internos e externos que afligem as suas personagens espelham essa contradição essencial do mundo e do ser que define o *agón*. No período de exílio, a dilaceração do exilado, dividido entre a necessidade de permanecer fora do país e o desejo de regressar às origens, adensou aquela condição, o que transparece nos dois filmes realizados nesse período. Sendo o cinema uma forma de pensamento, como bem definiu Philippe-Alain Michaud na sua obra *Aby Warburg e a Imagem em Movimento* (Michaud, 2007: 40), os filmes de Tarkovsky escolhidos como *corpus* para este trabalho são, também, formas de pensar a condição de exílio e a forma de lidar com a separação da pátria. O exílio em si corresponde a uma rutura traumática que leva o exilado

a experienciar uma viragem para dentro de si mesmo como resultado da necessidade de se repensar e construir um sentido do ser. Sofrer o afastamento do país de origem, nalguns casos de forma definitiva como sucedeu com Tarkovsky, tem como consequência uma desorientação inicial derivada da adaptação a uma nova realidade não desejada, mas imposta pelas condições objetivas e subjetivas que obrigaram ao exílio. Nessa desorientação inclui-se uma crise de valores, uma crise de identidade que uns resolvem pela desafeção em relação às origens, enquanto outros o fazem pelo aprofundamento do sentido identitário que, normalmente, se concretiza pela oposição ao Outro. Foi este o caso de Andrei Tarkovsky, forçado à condição de exilado desde 1983 devido às crescentes tensões com a *nomenklatura*, em especial os responsáveis pelo cinema soviético. Nunca tendo sido um realizador totalmente alinhado com o poder, com a possível exceção de *A Infância de Ivan* e mesmo neste caso apenas em parte, o que afetou a sua carreira praticamente desde o início, Tarkovsky sempre procurou afirmar as suas ideias sem se submeter aos critérios políticos e estéticos que os responsáveis pelo cinema soviético queriam impor. As dificuldades que teve de ultrapassar para conseguir concretizar qualquer projeto cinematográfico provam-no, assim como as manobras efetuadas pelo Estado com vista a limitar a distribuição e a visualização dos seus filmes. A título de exemplo, a exibição de *Espelho* na primavera de 1975, apenas em dois cinemas (ambos dentro do distrito de Moscovo), foi marcada pela ausência de publicidade, sequer de uma cerimónia de estreia, numa clara tentativa de dificultar o acesso do público a esta obra de Andrei Tarkovsky muito criticada pelos dirigentes da Goskino (Tarkovsky, 1994: 109). Sistemáticamente obrigado a justificar as suas opções estéticas, criticado e ostracizado pelo poder, Tarkovsky apenas realizou cinco grandes-metragens na Rússia entre 1962 e 1983, indicador de uma fraca produtividade apenas provocada pela falta de vontade da *nomenklatura* em lhe dar as condições necessárias para filmar. Por esse motivo, podemos dizer que o realizador teve uma vida e uma carreira marcadas pelo conflito, por um sentimento profundo de nostalgia por uma pátria imaginada para o qual o cinema funcionava como catarse. O estado de espírito dominante na sua vida enquanto realizador de cinema assemelha-se ao do exilado, um estranho dentro do seu próprio país, em quase constante conflito com o poder, acabando mesmo por se refugiar na sua casa de campo em Myasnoye, como que um ensaio interno do que viria a ser o exílio definitivo no Ocidente nos inícios da década de oitenta.

O trauma derivado da separação em relação às origens exprimiu-se através da melancolia e da nostalgia que marcam ambos os filmes, dado que o realizador não procurou fazer um trabalho de catarse no sentido de libertação em relação à memória da pátria, pelo contrário, aprofundou a ligação com os seus valores espirituais e encontrou neles a verdadeira fonte de liberdade. O próprio realizador afirma isso mesmo no início do capítulo de *Esculpindo o Tempo* dedicado a *O Sacrifício*:

Devo dizer que as minhas convicções de base não mudaram desde que aqui cheguei: desenvolveram-se, aprofundaram-se, tornaram-se mais firmes, houve mudanças de intervalo, ou de proporção. Assim, à medida que a planificação do meu filme evoluía, também mudava de forma, mas espero que a sua ideia central tenha permanecido intacta. (Tarkovsky, 1987: 217)

Andrei Tarkovsky, certamente agradado com a veneração de que era alvo no Ocidente e com a ausência de limites à execução dos seus projetos cinematográficos, não deixou porém que isso o fizesse abandonar tanto a sua maneira de pensar o cinema, como a memória cultural da Rússia, o que aprofundou o carácter antagónico desse exílio, agravando o trauma da separação pela incapacidade de encontrar na Europa ocidental um novo objeto de desejo que substituísse aquele que perdera. O trabalho de luto que poderia ser feito como forma de se libertar da dor motivada pela perda do objeto em torno do qual gira a pulsão do desejo não foi realizado por Tarkovsky que optou por intensificar a identificação com as origens culturais. Essa fidelidade às origens é, para nós, o aspeto dominante dos dois filmes realizados no exílio. Se do ponto de vista do poder o exílio é uma expurgação, no sentido em que o Estado se livra dos elementos considerados nocivos expulsando-os do país, para Tarkovsky o afastamento físico forçado da pátria intensificou a ideia de que *aquela* Rússia, burocrática e materialista, não era a *sua* e que, também ela, precisava de ser purificada. Enquanto tal não sucedesse, a pátria de Tarkovsky localizava-se no tempo e não no espaço, sendo o presente marcado pelo exílio. Neste caso, lidar com o trauma da separação da pátria passou pela intensificação do diálogo com a Rússia, utilizando o cinema como meio privilegiado nesse processo. O desejo de restaurar a unidade perdida entre o sujeito e a pátria imaginada encontrou uma saída na reafirmação dos elos com as origens, na resistência à inclusão total na sociedade de acolhimento e no recurso à memória como ponte entre o passado e o presente. Impossibilitado de retornar

à Rússia, país também dominado pelos valores que condenava no Ocidente, mas onde Andrei Tarkovsky, apesar de tudo, antes do exílio conseguira encontrar um refúgio no campo, em especial em Myasnoye, a relação com as raízes culturais centrava-se na memória enquanto fenómeno cultural construído que nasce da negociação entre a recordação individual, as tradições inventadas e a identidade coletiva. A identidade que assim é elaborada assenta na ideia de uma alteridade e singularidade russas forjadas numa contradição milenar com o Ocidente, desde cedo percebido pelos russos como espaço político e cultural submetido às forças materialistas contra cujo avanço a Rússia surgia como salvaguarda. Esta conceção subjaz ao pensamento expresso por Tarkovsky tanto nos seus escritos, como nos seus filmes, nomeadamente em *Nostalgia*, onde a oposição Rússia-Ocidente é tratada de forma particular na relação que liga Gortchakov e Eugenia. A força da persistência das origens impediu Tarkovsky de se libertar e, no fundo, de aceitar a condição de exílio. A rejeição do materialismo (ocidental ou soviético) enquadrava-se na fidelidade a uma ideia de Rússia subsidiária dos movimentos eslavófilo e populista do século XIX, nos quais a simplicidade rural e a espiritualidade do povo russo eram enaltecidas como características distintivas face a um Ocidente decadente. O conflito que opunha Andrei Tarkovsky ao Outro ocidental alimentou a impossibilidade de o realizador encontrar no exílio pouco mais do que as condições de liberdade criativa de que enquanto «agente racional de criatividade» (Bordwell, 2008: 28) precisava para trabalhar. Porém, a liberdade não era suficiente para fazer esquecer o objeto do desejo de unidade que permaneceu sendo uma certa ideia de Rússia, muito próxima do Oriente pela submissão dos interesses do indivíduo ao coletivo e pela disponibilidade para a dádiva, isto é, para o sacrifício como alternativa ao hedonismo e ao egoísmo que caracterizam a vida do homem moderno. Esta incapacidade de se libertar do objeto de desejo – a Rússia –, desse *objet a* laciano que não podendo ser mantido ou alcançado no exterior se mantinha como imagem interior, teve um impacto significativo na vida e na obra de Tarkovsky. O trauma do exílio provocou um sentimento profundo, um *pathos* de forte influência como potenciador da criatividade artística que conduz ao autoconhecimento por suscitar questões existenciais sobre o destino humano e a capacidade de ação do ser sobre a sua própria vida. No caso de Tarkovsky, a viragem que o exilado faz para dentro de si em busca de um sentido para o ser teve expressão no cinema, veículo de eleição para fazer despertar o que está no inconsciente e torná-lo consciente. A perda

da Rússia e a impossibilidade de regressar intensificaram a identidade com a pátria imaginada e, à semelhança do que sucede com a literatura, tornaram-se os *topoi* de uma cinematografia de exílio limitada a dois exemplos – *Nostalgia* e *O Sacrifício* – pela doença que viria a vitimar o realizador. Através do cinema, Tarkovsky mostrou a tristeza que a separação da Rússia lhe provocava, um *pathos* nostálgico e melancólico que atravessa aqueles filmes. À semelhança das personagens que integrámos no que definimos como um triângulo melancólico, no exílio Tarkovsky sofria os efeitos de uma inadaptação ao estilo de vida ocidental, preso como estava ao *constructo* que era a Rússia que imaginava, e usava os filmes como forma de lidar com a perda, não propriamente para aliviar a dor e o trauma, mas para reforçar os laços com as origens. A melancolia que se exprime num aborrecimento do mundo exterior patente nas personagens dos filmes, em particular Alexander, Gortchakov e Domenico, é o reflexo da ausência da pátria, do abismo que separava a realidade vivida pelo sujeito do objeto do seu desejo, cada vez mais longínquo pela impossibilidade prática de regressar, mas perto através da memória e do cinema. A essa melancolia juntava-se um outro sentimento, a nostalgia, que radica na saudade de um lugar e no desejo de um tempo diferente e se ajusta ao que Tarkovsky sentia desde que foi forçado ao exílio. O sentimento nostálgico não tem por objeto algo de abstrato, antes as particularidades, como sublinha Orlando Figes (Figes, 2002: 527), os lugares, as sensações, os momentos como as tardes de outono no parque moscovita de Nlekushni a que Eugenia se refere em *Nostalgia*, a casa, particularmente para Tarkovsky sem dúvida a casa de Myasnoye que, no fundo, simboliza a Rússia que ele verdadeiramente amava, a família, os amigos, enfim, tudo aquilo que faz com que os exilados e os emigrados anseiem pelo regresso. Uma ânsia sentida como irresistível por muitos intelectuais exilados durante o período soviético, cuja concretização teve sempre resultados trágicos e que Tarkovsky refere através do exemplo do compositor Sosnovsky. O realizador não teve tempo para sequer equacionar esse hipotético regresso, já que a *Perestroika* e a *Glasnost* de Mikhail Gorbachov chegaram demasiado tarde para que isso se tornasse uma possibilidade. Assim, a nostalgia não deixou de estar presente no espírito de Tarkovsky, não numa perspetiva restauradora, isto é, desejosa de fazer a reconstrução trans-histórica da pátria perdida, antes no quadro de um sentimento reflexivo onde a nostalgia se mistura com a melancolia, como vemos nos seus filmes de exílio. Essa maneira de ser nostálgico alia a memória individual e a memória

coletiva e valoriza os fragmentos da memória, construindo um sentimento profundo ancorado na saudade e na perda.

A expressão deste *pathos* nos filmes de exílio foi servida por opções técnicas e estéticas que são características do *estilo* de Tarkovsky e que derivam da importância dada ao tempo na sua concepção do cinema. Referimo-nos a uma poética em que a duração dos planos e a montagem são elementos centrais para a construção de um sentido das imagens. Tarkovsky considerava que as imagens visuais serviam melhor do que as palavras o seu objetivo que era o de, através dos filmes, colocar questões e levantar problemas que tivessem a ver com a essência da vida das pessoas (Tarkovsky, 1987: 228). No entanto, as imagens são constituídas por uma complexidade de relações e sobredeterminações que as tornam o «organismo enigmático» a que Warburg se referia (Didi-Huberman, 2002: 302), e dificultam a sua compreensão. Nesse sentido, foi particularmente importante a utilização da abordagem conceptual de Warburg, em especial as *Pathosformeln* e a ideia da sobrevivência das imagens, para aprofundarmos a percepção do *pathos* transmitido através das imagens tarkovskianas. Com essas ferramentas analíticas aliadas a outras mais específicas dos Estudos Fílmicos, foi possível analisar as formas que o *pathos* assume nos dois filmes, a intensidade emocional das imagens para a qual contribui a utilização de uma gramática assente na longa duração dos planos, nos *travellings* lentos, nos ângulos em picado, no grande plano e no olhar direto para a câmara como forma de interpelar a audiência e a envolver na ação do filme. A concepção da montagem dos planos é também uma característica própria da poética do cinema de Tarkovsky que faz apelo à interpretação do espectador para deles extrair um sentido. Afastando-se da perspectiva defendida por Serguei Eisenstein, Tarkovsky considerava que a montagem consistia num processo de «ligações poéticas» em que os planos se interligavam de acordo com um critério único – o tempo. Através desse processo, as emoções eram intensificadas e deixava-se ao espectador um papel ativo no preenchimento dos intervalos entre os planos gerados pela montagem. Esta articulação dinâmica entre as imagens tem muito a ver com a distribuição das imagens nos painéis de *Mnemosyne* que, para Philippe-Alain Michaud, apresentam uma sintaxe de inspiração cinematográfica (Michaud, 2007: 257). Da mesma forma que o momento-intervalo nos painéis montados por Aby Warburg, pela sua posição entre a imagem anterior e a próxima, também a montagem tal como foi pensada e feita por Tarkovsky faz com que o *pathos* se aprofunde

pela relação estabelecida entre dois planos, o passado e o futuro, unindo-os num mesmo momento.

A expressão do *pathos* melancólico e nostálgico através dos filmes que Tarkovsky realizou no exílio exerce ainda uma função catártica. O trabalho de ultrapassagem do trauma provocado pela perda tem por fim a libertação total do sujeito em relação ao objeto do desejo. Trata-se de um trabalho doloroso e longo que pressupõe resistências da parte do sujeito o qual, porém, é confrontado com uma aparente realidade que lhe mostra que o objeto perdido já não existe ou é inatingível. Submetendo-se à satisfação narcisística que deriva do desejo de viver, o sujeito gradualmente separa-se do objeto e volta a encontrar outro que sirva como motivador da existência. Como afirmámos já, não foi esse o caminho seguido por Andrei Tarkovsky que rejeitou afastar-se das origens culturais e, na nossa perspetiva, usou o cinema como forma de catarse, não para se libertar da Rússia, mas essencialmente para aprofundar os laços que teceu ao longo da vida com a pátria construída através da memória cultural. Essa Rússia rural, de gente simples, guardiã dos valores espirituais de origem cristã contra a subversão materialista oriunda do Ocidente, que encontramos nos ideais eslavófilos e em muita da literatura russa do século XIX, persistia como alternativa a um mundo manchado e condenado pela arrogância do próprio homem que, deslumbrado com os seus feitos, desafiou Deus e proclamou o triunfo do racionalismo ateu e do materialismo. Este desafio trágico, esta *hybris* fez com que o individualismo e o egoísmo tomassem o lugar do espírito comunitário e altruísta que o Cristianismo trouxera para a vida dos homens, abrindo a via para uma crise cultural no mundo moderno que René Girard identifica com a dissolução das diferenças. Porém, se o igualitarismo e o progresso material concedem uma felicidade temporária que faz com que a soberba se consolide, o homem moderno está, afinal, condenado ao sofrimento e à exterminação como castigo por ter desafiado Deus. Este é um dos grandes temas de *Nostalgia* e de *O Sacrifício*. Em ambos os filmes, a questão da perdição do homem é abordada de forma diferente em cada um, é certo, mas sempre recordando que o caminho escolhido conduz a um abismo e que é urgente alterá-lo. Tarkovsky fá-lo através das palavras e dos atos de Domenico, Alexander e Gortchakov, personagens que encarnam a sua ideia de que apenas pela recuperação da capacidade de dádiva ao semelhante, isto é, pelo sacrifício, será possível inverter o destino a que o homem se condenou. Dispostos a entregarem-se para salvar a humanidade, estas três personagens

assumem o papel de bodes expiatórios cujos sacrifícios têm por objetivo a expiação dos males da sociedade e, no limite, a sua salvação. Domenico, personagem construída como um louco, um homem afastado da sociedade e marcado pelas ações cometidas no passado, revela uma tão grande lucidez na denúncia dos erros dos homens que se aparenta aos «santos loucos», estabelecendo um elo particular com as raízes culturais de Tarkovsky e com a pátria imaginada. Despojar-se de si, ser capaz de se dar pelos outros através do sacrifício, encontra expressão na ritualização desses atos, para cuja representação fílmica o realizador encontrou soluções diversas que procurámos interpretar à luz da concepção performativa do ritual.

O ritual tem a função de manter o funcionamento do mundo, de lhe devolver o sentido de modo a garantir que a comunidade permanece, se reforça e rejuvenesce (Assmann, 2006: 153-154), constituindo-se como arena onde os conflitos sociais se resolvem. Através do ritual, comunica-se o que não pode ser expressado de outra forma, podendo para esse fim usar-se a linguagem ou não. Nos três rituais analisados, apenas Domenico usa a palavra para, de certo modo, justificar o seu ato, enquanto Alexander e Gortchakov mantêm o silêncio, concentrando toda a simbologia nos seus atos. A identificação do ritual com uma ação simbólica levou a que fosse descrito como performance catártica que procura responder a situações extremas. As características performativas das representações que Tarkovsky fez dos rituais sacrificiais nos dois filmes encontram-se, acima de tudo, no seu caráter encenado e destinado a várias audiências localizadas em níveis diversos: Deus, as outras personagens, o espectador na sala de cinema. Através da *mise-en-scène*, dos locais escolhidos e das opções técnicas que fez, Tarkovsky constituiu estes atos sacrificiais como dramas destinados a transmitir uma mensagem que, de outra forma, não teria a força que o realizador lhe pretendia dar. A ritualização é uma estratégia cujo objetivo é a diferenciação em relação a outros modos de atuar numa dada cultura, sendo por essa diferenciação que os rituais adquirem mais importância e impacto junto dos participantes. Analisando os rituais representados em *Nostalgia* e *O Sacrifício* precisamente a partir do ponto de vista da sua eficácia, fica-se com a ideia aparente de que apenas o autossacrifício de Alexander tem algum efeito sobre a realidade. Além da súplica a Deus, ainda houve a visita a Maria, recursos desesperados de quem está disposto a tudo fazer para salvar a humanidade e, na manhã seguinte, tudo parecia ter voltado à normalidade: era o momento de cumprir a promessa feita e concretizar

o sacrifício. Pelo contrário, os sacrifícios de Domenico e Gortchakov surgem como atos sem qualquer resultado visível, podendo deixar no espectador a sensação de não fazerem sentido. A leitura que fazemos dos três sacrifícios não recusa a asserção de que no quadro da narrativa fílmica os seus resultados práticos são diversos, tendo o de Alexander uma maior eficácia nesse enquadramento. Porém, como dissemos, as representações destes rituais sacrificiais têm mais do que um destinatário sendo um deles, necessariamente, o espectador que, tratando-se de obras de arte, assume uma condição particular como principal recetor da mensagem que Tarkovsky quis transmitir nos dois filmes: o homem caminha para a sua destruição, através da guerra ou não, porque desafiou Deus, e para o evitar tem de urgentemente recuperar a disponibilidade para o sacrifício sob pena de ser tarde de mais. A efetividade dos autossacrifícios de Domenico, Gortchakov e Alexander apenas pode ser medida pela forma como os seus exemplos tocaram cada uma das pessoas que viu os filmes e como afetaram as suas vidas. Tarkovsky pensava que cada arte, incluindo naturalmente o cinema, tem o seu significado poético, que tudo o que surgiu de novo na arte correspondeu a uma necessidade espiritual e que a sua função é a de colocar as questões que são relevantes para cada época (Tarkovsky, 1987: 82). O que ele fez em *Nostalgia* e *O Sacrifício* foi usar a sua arte para levantar a questão que na sua mundivisão é o mais importante desafio que se coloca ao homem moderno, ou seja, a necessidade de se regenerar pela via do sacrifício, de expurgar a sociedade do materialismo e de regressar a uma espiritualidade redentora. Esse caminho é árduo mas, particularmente no seu derradeiro filme, Tarkovsky deixou sinais de que nem tudo está perdido, que a salvação é possível. O sacrifício da vítima emissária permite que se abra um novo ciclo simbolizado pelo Homenzinho, no qual será possível concretizar a recuperação do poder da palavra criadora, cuja ausência se deve à *hybris*, à arrogância do homem moderno. Só por um processo de rutura com tudo o que está mal na sociedade poderá reencontrar-se a possibilidade da harmonia, a pureza dos primeiros tempos da Criação. Todos os sacrifícios representados nos dois filmes de exílio de Andrei Tarkovsky apontam para essa ideia, deixando sinais de esperança na capacidade regeneradora da humanidade. A fé e a espiritualidade que marcam ambos os filmes mostram como, até ao final da sua vida, Tarkovsky se ateu a valores que contrariavam a prevalência do materialismo tanto no Ocidente como na Rússia soviética. Em nenhum desses lugares poderia ele sentir-se realmente em casa o que intensificou o

sentimento de desenraizamento próprio do exilado, neste caso agravado pela dificuldade em desenvolver o que Svetlana Boym intitulou como intimidade diaspórica. Apesar de beneficiar da liberdade criativa que apenas o exílio lhe pôde garantir, Tarkovsky não conseguiu ter essa sensação de conforto precário numa terra diferente porque à nostalgia da pátria se juntou a recusa em ser um *homem traduzido*, no fundo, a recusa a aprender a viver o exílio. Mesmo quando se tornou claro que o regresso sempre desejado à Rússia se tornava cada dia mais longínquo, Tarkovsky continuou apegado às origens, consolidando esses laços culturais através de todos os meios, incluindo, necessariamente, o cinema. Se não era possível voltar à casa de Myasnoye e voltar a sentir o cheiro único da terra russa (Igor Stravinsky), a dor do exílio fez aprofundar a relação com as origens através da memória cultural. O desejo mnemónico é especialmente ativado nos momentos de dificuldade extrema em que os laços materiais entre o sujeito e o objeto do desejo estão perto de desaparecer ou desapareceram por completo. O que Tarkovsky faz nos seus filmes de exílio é dar expressão a esse desejo e fazer a viagem de regresso à pátria que apenas pode ser concretizada através da representação.

Concluimos este trabalho que teve por objetivo estudar a memória das origens nos filmes de exílio de Andrei Tarkovsky, realizador com uma obra singular na história do cinema sobre a qual se têm publicado estudos de maior ou menor fôlego, alguns recentes, o que afere da atualidade da sua filmografia. O nosso trabalho traz, no entanto, uma nova abordagem da obra de Andrei Tarkovsky que consiste em revê-la à luz de um exílio cultural, de uma leitura ritualista e mnemónica que recentra o realizador e os seus filmes num contexto intelectual, não o limitando à singularidade cineástica. As opções que seguimos na nossa investigação foram enquadradas numa perspetiva que procura ir mais longe do que assinalar que a obra de Tarkovsky se destaca no panorama do cinema mundial por questões de ordem técnica ou estética. Os filmes deste realizador russo podem e devem ser estudados num quadro mais amplo em que a sua riqueza estética e filosófica possa merecer o devido destaque, mas em que se vá para lá do objeto de estudo em si e se procurem compreender as relações ativas que se estabelecem entre ele e o mundo em que vivemos. Esses estudos terão, necessariamente, de recorrer a ferramentas conceptuais de várias áreas, dentro de uma lógica de interdisciplinaridade que caracteriza os Estudos de Cultura.

# Filmografia

## Filmes dirigidos por Andrei Tarkovsky

*Os Assassinos*, 1958 (curta-metragem).

*Extrato*, 1958 (curta-metragem).

*Hoje Não Há Folga*, 1959 (curta-metragem).

*O Rolo Compressor e o Violinista*, 1960 (curta-metragem).

*A Infância de Ivan*, 1962, Costa do Castelo Filmes.

*Andrei Rublev*, 1969, Costa do Castelo Filmes.

*Solaris*, 1972, Costa do Castelo Filmes.

*Espelho*, 1974, Costa do Castelo Filmes.

*Stalker*, 1979, Costa do Castelo Filmes.

*Tempo de Viagem*, 1980/83, Costa do Castelo Filmes (documentário incluído na edição de *Nostalgia*, Costa do Castelo Filmes).

*Nostalgia*, 1983, Costa do Castelo Filmes.

*O Sacrifício*, 1986, Costa do Castelo Filmes.

## Documentários sobre a vida e obra de Andrei Tarkovsky

Baglivo, Donatella (1984), *Un poeta nel cinema: Andreij Tarkovskij*.

Leszczyłowski, Michael (1988), *Directed by Andrej Tarkovskij* (incluído na edição de *O Sacrifício*, Costa do Castelo Filmes).

Marker, Chris (2000), *Une journée d'Andrei Arsenevitch*.

# Bibliografia

## 1. Obras de Andrei Tarkovsky

- TARKOVSKY, Andrei (1987), *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, Londres: The Bodley Head.
- TARKOVSKY, Andrei (1994), *Time Within Time: The Diaries 1970-1986*, (trad. Kitty Hunter-Blair), Londres: Faber and Faber.
- TARKOVSKY, Andrei (1999), *Collected Screenplays*, Londres: Faber & Faber, (trad. William Powell; Natasha Synnessios).

## 2. Entrevistas com Andrei Tarkovsky

- TARKOVSKY, Andrei (1985), «I'm interested in the problem of inner freedom...», entrevista por Jerzy Illg e Leonard Neuger, Estocolmo, março 1985 (trad. inglesa Jan Bielawski), [www.nostalghia.com](http://www.nostalghia.com) (consultado a 19 de junho de 2009).
- TARKOVSKY, Andrei (1986), «Une lueur au fond du puits?», *Nouvelles Clés*, [http://www.nouvellescles.com/article.php3?id\\_article=666](http://www.nouvellescles.com/article.php3?id_article=666) (consultado a 23 de outubro de 2006).

## 3. Bibliografia geral

- ABREU, Dina Maria Batista (2002), «As imagens náuticas na poesia amorosa e na poesia de exílio de Ovídio: a propósito dos *Amores* e dos *Tristia*», *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, 4, pp. 79-98.
- ACIMAN, André (1999<sup>a</sup>), «Editor's Foreword: Permanent Transients», André Aciman (ed.), *Letters of Transit. Reflections on Exile, Identity, Language, and Loss*, Nova Iorque: The New Press, pp. 7-14.
- ACIMAN, André (1999<sup>b</sup>), «Shadow Cities», André Aciman (ed.), *Letters of Transit. Reflections on Exile, Identity, Language, and Loss*, Nova Iorque: The New Press, pp. 15-34.
- AGAMBEN, Giorgio (1984), «Aby Warburg et la science sans nom», *Image et Mémoire*, Paris: Hoëbeke, (trad. M. Dell'Omodarme), pp. 9-43.
- AGAMBEN, Giorgio (1996), «Il volto», *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Turim: Bollati-Boringhieri, pp. 74-80.

- AMIEL, Vincent ([2007] 2008), «Poética da montagem», René Gardies (org.), *Compreender o Cinema e as Imagens*, Lisboa: Edições Texto & Grafia, (trad. Pedro Elói Duarte), pp. 35-46.
- ANDERSON, Benedict (2006), *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Rise of Nationalism*, Londres/Nova Iorque: Verso.
- APPIAH, Kwame Anthony (2006), *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers*, Nova Iorque/Londres: Norton.
- ARISTÓTELES (2007), *Poética*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (trad. Ana Maria Valente).
- ARISTÓTELES (1998), *Política*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ARISTÓTELES (2009), *Ética a Nicómaco*, Lisboa: Quetzal Editores.
- ASSMANN, Aleida (2010), «From collective violence to a common future: Four models for dealing with a traumatic past», Helena Gonçalves da Silva, Adriana Alves de Paula Martins, Filomena Viana Guarda, José Miguel Sardica (ed.), *Conflict, Memory Transfers and the Reshaping of Europe*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 8-23.
- ASSMANN, Jan (1995), «Collective Memory and Cultural Identity», *New German Critique*, n.º 65, Cultural History/Cultural Studies (Spring-Summer), pp. 125-133 (trad. John Czaplicka).
- ASSMANN, Jan (2006), *Religion and Cultural Memory. Ten Studies* (trad. Rodney Livingstone), Stanford: Stanford University Press.
- BAJC, Vida (2007), «Introduction to Collective Memory and Tourism: Globalizing Transmission Through Localized Experience», *Journeys*, Vol. 7, Issue 2, pp. 1-14.
- BARALE, Alice (2008), «Pathos, forma, memória: Aby Warburg e il 'temporale' del comprendere», *Aisthesis*, ano I, número 1, pp. 5-12.
- BARNIER, Martin ([2007] 2008), «As relações entre imagens e sons», René Gardies (org.), *Compreender o Cinema e as Imagens*, Lisboa: Edições Texto & Grafia, (trad. Pedro Elói Duarte), pp. 47-58.
- BASSIN, Mark (2003), «Classical Eurasianism and the Geopolitics of Russian Identity», *Ab Imperio* 2, pp. 257-267.
- BAUMANN, M. (2000), «Diaspora: genealogies of semantics and transcultural comparison», *Numen*, 47, pp. 313-337.
- BELL, Catherine (1992), *Ritual Theory, Ritual Practice*, Nova Iorque & Oxford: Oxford University Press.
- BENJAMIN, Walter (1999), «The task of the translator. An introduction to the translation of Baudelaire's 'Tableaux Parisiens'», *Illuminations*, Londres: Pimlico, pp. 70-82.
- BENJAMIN, Walter (2004<sup>a</sup>), *Origem do Drama Trágico Alemão*, Lisboa: Assírio & Alvim (trad. João Barrento).
- BENJAMIN, Walter (2004<sup>b</sup>), «Imagens de pensamento», *Imagens de Pensamento*, Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 123-258 (trad. João Barrento).
- BENJAMIN, Walter (2006<sup>a</sup>), «Parque Central», *A Modernidade*, Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 149-187 (trad. João Barrento).
- BENJAMIN, Walter (2006<sup>b</sup>), «A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica», *A Modernidade*, Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 207-242 (trad. João Barrento).

- BERGSON, Henri (2012), *Matière et Mémoire*, Paris: Flammarion.
- BÍBLIA SAGRADA (1992), Lisboa: Difusora Bíblica, 16.ª edição.
- BIRD, Robert (2008a), *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema*, Londres: Reaktion Books.
- BIRD, Robert (2008b), «The imprinted image», Nathan Dunne (ed.), *Tarkovsky*, Londres: Black Dog Publishing, pp. 206-229.
- BORDWELL, David (2008), *Poetics of Cinema*, Nova Iorque/Londres: Routledge.
- BØRTNES, Jostein (2007), *The Poetry of Prose. Readings in Russian Literature*, Bergen: University of Bergen.
- BOTZ-BORNSTEIN, Thorsten (2004), «Aesthetics and Mysticism: Plotinus, Tarkovsky and the Question of 'Grace'», *Transcendent Philosophy*, 5:4, pp. 219-236.
- BOTZ-BORNSTEIN, Thorsten (2005), «Semiotics of Strangeness and Andrei Tarkovsky's 'Dream'», *Applied Semiotics-Sémiotique Appliquée*, n.º 15, pp. 47-63.
- BOYM, Svetlana (2001), *The Future of Nostalgia*, Nova Iorque: Basic Books.
- BRAKHAGE, Stan (1983), «Telluride Gold: Brakhage meets Tarkovsky», *Rolling Stock*, 6, pp. 11-14.
- BROWN, Irina (2008), «Tarkovsky in London: The Production of *Boris Godunov*», Nathan Dunne (ed.), *Tarkovsky*, Londres: Black Dog Publishing, pp. 352-369.
- CAPUCHO, Carlos (2008), «Filmes onde a morte paira. Duas faces: *Solaris* e *O Quarto do Filho*», *Comunicação & Cultura*, n.º 5, pp. 77-94.
- CARLSON, Marvin (2004), «What is performance?», Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, Londres/Nova Iorque: Routledge, pp. 68-73.
- CAVICCHI, Emanuela (2009), «'Il n'y a que le présent': la maledizione dell'esilio nelle opere di Agota Kristof», *Altre Modernità*, N.2, pp. 173-183.
- CHANCES, Ellen (2003), «Tarkovskii's Film *The Sacrifice* and its Russian Literary Roots», *American Contributions to the Thirteenth International Congress of Slavists (Ljubliana)*, Vol.2 Literature, Robert A. Maguire and Alan Timberlake (ed.), Bloomington, Indiana: Slavica Publishers, pp. 9-19.
- CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain (1996), *Dictionary of Symbols*, Londres: Penguin Books (trad. John Buchanan-Brown).
- CONFINO, Alon (1997), «Collective Memory and Cultural History: Problems of Method», *The American Historical Review*, Vol. 102, No. 5 (Dec., 1997), pp. 1386-1403.
- DALY, Fergus; Waugh, Katherine (2001), «*Ivan's Childhood*», *Senses of Cinema* (consultado a 21 de março de 2009).
- DANZIGER, Leila (2006), «Séculos de melancolia», *Concinnitas*, ano 7, volume 1, número 9 (julho de 2006), pp. 195-200.
- DELEUZE, Gilles ([1990] 2003), *Conversações*, Lisboa: Fim de Século.
- DELEUZE, Gilles ([1983] 2004), *A Imagem-Movimento. Cinema I*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- DELEUZE, Gilles ([1985] 2006), *A Imagem-Tempo. Cinema 2*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- DERRIDA, Jacques; Anne Dufourmantelle (1997), *De l'Hospitalité*, Paris: Calman Lévy.
- DERRIDA, Jacques (1998), *Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago: Chicago Press University (trad. Eric Prenowitz).
- DIDI-HUBERMAN (2002), *L'Image Survivante. Histoire de l'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Les Éditions de Minuit.

- DOSTOIEVSKY, Fiódor ([1864] 2007), *Cadernos do Subterrâneo*, Lisboa: Assírio & Alvim (trad. Nina Guerra e Filipe Guerra).
- DOSTOIEVSKY, Fiódor ([1872] 2008) *Demónios*, Lisboa. Editorial Presença.
- DOSTOIEVSKY, Fiódor ([1879] 2000), *The Brothers Karamazov*, Hazleton: Pennsylvania State University (trad. Constance Garnett).
- DUNNE, Nathan (2008), «Tarkovsky and Flaubert: *The Sacrifice* and *Saint Anthony*», Nathan Dunne (ed.), *Tarkovsky*, Londres: Black Dog Publishing, pp. 282-301.
- DUVENAGE, Pieter (1999), «The politics of memory and forgetting after Auschwitz and Apartheid», Conferência *TRC: Commissioning the Past*, organizada pelo Centre for the Study of Violence and Reconciliation (CSVR) e pelo History Workshop (Wits University). University of the Witwatersrand, South Africa, 11-14 de junho de 1999, [www.trcresearch.org.za/papers99/duvenage.pdf](http://www.trcresearch.org.za/papers99/duvenage.pdf) (consultado a 20 de maio de 2012).
- ERENS, Patricia Brett (2000), «Crossing Borders: Time, Memory and the Construction of Identity in *Song of the Exile*», *Cinema Journal* 39, No.4, summer 2000, 43-59.
- FIGES, Orlando (2002), *Natasha's Dance: A Cultural History of Russia*, Londres: Penguin Books.
- FILLER, André (2007), «La Sobornost' et l'autre», Françoise Lesourd (dir.), *L'Altérité – Études sur la Pensée Russe*, Lyon: Lume/Université Jean Moulin Lyon 3, pp. 67-94.
- FREIRE, António (1996), *A Catarse em Aristóteles*, Braga: Edições APPACDM Distrital de Braga.
- FREUD, Sigmund; Breuer, Josef (1895), «Studies on Hysteria», *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Vol. II, James Strachey (ed.), Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 2000.
- FREUD, Sigmund (1896), «Further Remarks on the Neuro-Psychoses of Defence», *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Vol. III, James Strachey (ed.), Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 2000, pp. 162-188.
- FREUD, Sigmund (1900<sup>a</sup>), «The interpretation of dreams», *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Vol. IV, James Strachey (ed.), Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 2000.
- FREUD, Sigmund (1900b), «The interpretation of dreams», *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Vol. V, James Strachey (ed.), Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 2000, pp. 339-626.
- FREUD, Sigmund (1901), «On Dreams», *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Vol. V, James Strachey (ed.), Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 2000, pp. 629-686.
- FREUD, Sigmund (1907a), «Delusions and dreams in Jensen's *Gradiva*», *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Vol. IX, James Strachey (ed.), Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 2000, pp. 7-98.
- FREUD, Sigmund (1907b), «Obsessive actions and religious practices», *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Vol. IX, James Strachey (ed.), Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 2000, pp. 115-128.
- FREUD, Sigmund (1910), «Leonardo da Vinci and a memory of his childhood», *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Vol. XI, James Strachey (ed.), Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 2000, pp. 59-138.
- FREUD, Sigmund (1913), «Totem and Taboo», *The Standard Edition of the Complete*

- Psychological Works*, Vol. XIII, James Strachey (ed.), Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 2000, pp. 1-164.
- FREUD, Sigmund (1914), «Remembering, repeating and working-through», *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Vol. XII, James Strachey (ed.), Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 2000, pp. 145-156.
- FREUD, Sigmund (1915), «The Unconscious», *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Vol. XIV, James Strachey (ed.), Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 2000, pp. 159-218.
- FREUD, Sigmund (1916), «On Transience», *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Vol. XIV, James Strachey (ed.), Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 2000, pp. 303-310.
- FREUD, Sigmund (1916-1917), «Lecture XXIII: The Paths to the Formation of Symptoms», *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Vol. XVI, James Strachey (ed.), Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 2000, pp. 358-377.
- FREUD, Sigmund (1917), «Mourning and Melancholia», *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Vol. XIV, James Strachey (ed.), Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 2000, pp. 237-260.
- FREUD, Sigmund (1920), «Beyond the Pleasure Principle», *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Vol. XVIII, James Strachey (ed.), Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 2000, pp. 7-66.
- FREUD, Sigmund (1923), «The Ego and the Id», *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Vol. XIX, James Strachey (ed.), Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 2000, pp. 12-68.
- FREUD, Sigmund (1925), «A Note Upon the 'Mystic Writing-Pad'», *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Vol. XIX, James Strachey (ed.), Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 2000, pp. 227-234.
- FREUD, Sigmund (1926), «The Question of Lay Analysis. Conversations with an Impartial Person», *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Vol. XX, James Strachey (ed.), Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 2000, pp. 179-260.
- FREUD, Sigmund (1927), «The Future of an Illusion», *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Vol. XXI, James Strachey (ed.), Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 2000, pp. 10-58.
- FREUD, Sigmund (1930), «Civilization and Its Discontents», *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Vol. XXI, James Strachey (ed.), Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 2000, pp. 59-148.
- FREUD, Sigmund (1933), «Lecture XXXI: The Dissection of the Psychical Personality», *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Vol. XXII, James Strachey (ed.), Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 2000, pp. 57-80.
- FREUD, Sigmund (1936), «A Disturbance of Memory on the Acropolis. An open letter to Romain Rolland on the occasion of his seventieth birthday», *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Vol. XXII, James Strachey (ed.), Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 2000, pp. 239-250.
- FREUD, Sigmund (1937), «Constructions in Analysis», *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Vol. XXIII, James Strachey (ed.), Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 2000, pp. 255-270.

- FREUD, Sigmund (1939), «Moses and Monotheism», *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Vol. XXIII, James Strachey (ed.), Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 2000, pp. 7-140.
- GARDIES, René ([2007] 2008), «O enquadramento e o plano», René Gardies (org.), *Compreender o Cinema e as Imagens*, Lisboa: Edições Texto & Grafia, (trad. Pedro Elói Duarte), pp. 17-34.
- GIANVITO, John (ed.), (2006), *Andrei Tarkovsky: Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi.
- GIL, Isabel Capelo (2004), «Introduction: landscapes of memory», Isabel Capelo Gil et al. (org.), *Landscapes of Memory. Paisagens da Memória*, Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, pp. 15-22.
- GIL, Isabel Capelo (2008), «O que significa Estudos de Cultura?», *Comunicação & Cultura*, número 6, outono-inverno 08, pp. 137-166.
- GIL, Isabel Capelo (2009), «As interculturalidades da multiculturalidade», Mário Ferreira Lages; Artur Teodoro de Matos (coord.), *Portugal: Percursos de Interculturalidade*, vol. IV, «Desafios à Identidade», Coleção Portugal Intercultural, Lisboa: Observatório da Imigração, pp. 30-48.
- GIL, Isabel Capelo (2011<sup>a</sup>), «O que é a literacia visual ou o estranho caso do coelho-pato», *Literacia Visual. Estudos Sobre a Inquietude das Imagens*, Lisboa: Edições 70, pp. 11-30.
- GIL, Isabel Capelo (2011b), «Paisagens em ruínas. A Alemanha no cinema americano do pós-guerra», *Literacia Visual. Estudos Sobre a Inquietude das Imagens*, Lisboa: Edições 70, pp. 203-223.
- GIL, Isabel Capelo (2011c), «Visualidade, violência e a construção da hostilidade no cinema», *Literacia Visual. Estudos Sobre a Inquietude das Imagens*, Lisboa: Edições 70, pp. 271-290.
- GIL, Isabel Capelo (2013), «The Risk Doctrine. On Money, Uncertainty and Literature», Monika Schmitz-Emans (ed.), *Risk/Risiko*, Berlim: de Gruyter, pp. 239-263.
- GIRARD, René ([1972] 2008a), *La Violence et le Sacré*, Paris: Hachette Littératures.
- GIRARD, René ([1982] 2008b), *Le Bouc Émissaire*, Paris: Le Livre de Poche.
- GOGOL, Nikolai ([1841] 2001), *Dead Souls*, Hazleton: The Pennsylvania State University.
- GOLSTEIN, Vladimir (2008), «The Energy of Anxiety», Nathan Dunne (ed.), *Tarkovsky*, Londres: Black Dog Publishing, pp. 177-205.
- GREEN, Peter (1987), «Andrei Tarkovsky (1932-1986)», *Sight and Sound*, pp. 108-109 (consultado a 17 de junho de 2009).
- GREEN, Peter (2003), «Tarkovsky's poetic cinema», [andreitarkovski.org](http://andreitarkovski.org) (consultado a 30 de outubro de 2009).
- GROSSBERG, Lawrence (2000), «Identity and Cultural Studies: is that all there is?», John Hartley; Roberta E. Pearson (org.), *American Cultural Studies. A Reader*, Oxford: Oxford University Press, pp. 114-124.
- GROSSBERG, Lawrence (2008), «Será que os estudos culturais têm futuros? E deverão tê-los? (ou o que se passa com Nova Iorque?)», *Comunicação & Cultura*, número 6, Outono-Inverno 08, pp. 17-51.
- GUERREIRO, António (2012), «O Pathosformel e a imagem dialética: correspondências entre

- Warburg e Benjamin», Anabela Mendes; Isabel Matos Dias; José M. Justo; Peter Hanenberg (org.), *Qual o tempo e o movimento de uma elipse? Estudos sobre Aby M. Warburg*, Lisboa: Universidade Católica Editora, pp. 71-79.
- HALL, Stuart (1993), «Cultural Identity and Diaspora», Patrick Williams; Laura Chrisman (ed.), *Colonial Discourse & Postcolonial Theory: A Reader*, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, pp. 392-401.
- HALL, Stuart (2004), «The Question of Cultural Identity», Stuart Hall et al. (ed.), *Modernity: an introduction to modern societies*, Oxford: Blackwell Publishing Limited, pp. 593-634.
- HALLIGAN, Benjamin (2000), «The Long Take That Kills. Tarkovsky's rejection of montage», *Central Europe Review* (consultado a 2 de junho de 2009).
- HELLER, Léonid (2007), «L'orientalisme russe: parenté, altérité, étrangeté», Françoise Le-sourd (dir.), *L'Altérité – Études sur la Pensée Russe*, Lyon: Lume/Université Jean Moulin Lyon 3, pp. 95-107.
- HESÍODO (2005), *Teogonia. Trabalhos e Dias*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- HOFFMAN, Eva (1999), «The New Nomads», André Aciman (ed.), *Letters of Transit. Reflections on Exile, Identity, Language, and Loss*, Nova Iorque: The New Press, pp. 35-64.
- HUIZINGA, Johan (2003), *Homo Ludens*, Lisboa: Edições 70.
- JOHNSON, Vida T.; Petrie, Graham (1994), *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, Bloomington: Indiana University.
- JÓNSSON, Gunnlaugher; Óttarsson, Thorkell Á. (eds.) (2006), *Through the Mirror: Reflections on the Films of Andrei Tarkovsky*, Newcastle: Cambridge Scholar Press.
- KIRK, G.S.; Raven, J.E. (1982), *Os Filósofos Pré-Socráticos*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- KLIBANSKY, Raymond, Erwin Panofsky e Fritz Saxl ([1964] 1989), *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art*. Paris: Gallimard.
- KRÁL, Petr (2001), «Tarkovsky, or the burning house», *Screening the Past*, 12 (consultado a 16 de agosto de 2011).
- KRISTEVA, J. (1989), *Black Sun: Depression and Melancholia*, Nova Iorque: Columbia University Press (trad. L.S.Roudiez).
- LACAN, Jacques ([1973] 1998), *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan, Book XI*, (trad. Alan Sheridan), Nova Iorque/Londres: Norton.
- LACAPRA, Dominick (1994), *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*, Ithaca/Londres: Cornell University.
- LACAPRA, Dominick (2001), *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Londres: The John Hopkins University Press.
- LE CAIN, Maximilian (2002), «Andrei Tarkovsky. Andrei Arsenevich Tarkovsky, sometimes Andrey Tarkovski, Tarkowski, Tarkovskij», *Senses of Cinema* (consultado a 23 de outubro de 2008).
- LE FANU, Mark (1986), «Christianity, Sacrifice and Submission: The Social and Philosophical Thought of A. Tarkovsky», *The Independent*, 30-12-1986, andreitarkovski.org (consultado a 30 de outubro de 2009).
- LE FANU, Mark; Laird, Sally (2008), «The Tarkovsky Family Background», *nostalgia.com* (consultado a 1 de julho de 2008).

- LESOURD, Françoise (2007), «Kénose et altérité chez Lev Karsavine», Françoise Lesourd (dir.), *L'Altérité – Études sur la Pensée Russe*, Lyon: Lume/Université Jean Moulin Lyon 3, pp. 193-212.
- LEVINAS, Emmanuel (1998), *Otherwise than Being, or Beyond Essence*, Pittsburgh: Duquesne University Press (trad. Alphonso Lingis).
- LEVINAS, Emmanuel (2013), *Totalidade e Infinito*, Lisboa: Edições 70.
- LOUGHLIN, Gerard (2008), «Tarkovsky's trees», Nathan Dunne, (ed.), *Tarkovsky*, Londres: Black Dog Publishing, pp. 80-95.
- MACGILLIVRAY, James ([2002] 2008), »Andrei Tarkovsky's *Madonna del Parto*», Nathan Dunne, (ed.), *Tarkovsky*, Londres: Black Dog Publishing, pp. 160-175.
- MARIN, Juan M. (2009), «A Lucan Kenosis? Luke's Concept of Truth as an Ethics of Service», *Journal of Philosophy & Scripture*, Vol.6, pp. 1-8.
- MATERN, Frederick (2007), *The Discourse of Civilization in the Works of Russia's New Eurasianists: Lev Gumilev and Alexander Panarin*, YCISS Post-Communist Studies Programme Research Paper Series, Paper Number 002, York: York University.
- MCGOWAN, Todd (2007), *The Real Gaze. Film Theory After Lacan*, Albany: State of New York University Press.
- METZ, Christian (1982), *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press (trad. Celia Britton et al.).
- MIALL, David S. (2008), «Resisting interpretation», Nathan Dunne, (ed.), *Tarkovsky*, Londres: Black Dog Publishing, pp. 320-333.
- MICHAUD, Philippe-Alain (2007), *Aby Warburg and the Image in Motion*, Nova Iorque: Zone Books (trad. Sophie Hawkes).
- MILLER, Toby (1999), «Screening the nation: rethinking options», *Cinema Journal* 38, No.4, verão de 1999, pp. 93-97.
- MITCHELL, W.J.T. (2007), «Showing seeing: a critique of visual culture», Nicholas Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*, Londres/ Nova Iorque: Routledge, pp. 86-101.
- MOLITERNO, Gino (2001), «Zarathustra's gift in Tarkovsky's *The Sacrifice*», *Screening the past*, 12 (consultado a 22 de junho de 2009).
- MOTA, Thiago (2008), «O Trágico e o Agón em Nietzsche», *Revista Trágica – estudos sobre Nietzsche*, 2.º semestre, Vol.1, n.º 2, pp. 79-92.
- MUKHERJEE, Bharati (1999), «Imagining Homelands», André Aciman (ed.) *Letters of Transit. Reflections on Exile, Identity, Language, and Loss*, Nova Iorque: The New Press, pp. 65-86.
- NIETZSCHE, Friedrich (2004), *A Origem da Tragédia*, 12.ª edição, Lisboa: Guimarães Editores.
- NIETZSCHE, Friedrich (2009), *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos*, Lisboa: Edições 70.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha Pereira (2007), «Prefácio», Aristóteles, *Poética*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (trad. Ana Maria Valente), pp. 5-31.
- PLATÃO (1984), «Sofista», *Diálogos IV*, Mem Martins: Publicações Europa-América.
- PLATÃO (1998), *Fédon*, Coimbra: Livraria Minerva (trad. Maria Teresa Schiappa de Azevedo).
- PLATÃO (2000), *Fedro ou Da Beleza*, Lisboa: Guimarães Editores (trad. Pinharanda Gomes).

- PLATÃO (2001), *A República*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (trad. Maria Helena da Rocha Pereira).
- QUANDT, James (2008), «Tarkovsky and Bresson: music, suicide, apocalypse», Nathan Dunne ed, *Tarkovsky*, Londres: Black Dog Publishing, pp. 258-281.
- RANCIÈRE, Jacques (2011 [2003]), *O Destino das Imagens*, Lisboa: Orfeu Negro (trad. Luís Lima).
- RENFREW, Alastair (2008), «Before learning to speak: genre in Tarkovsky's earlier features», Nathan Dunne ed, *Tarkovsky*, Londres: Black Dog Publishing, pp. 96-121.
- RIASANOVSKY, Nicholas V.; Steinberg, Mark D. (2005), *A History of Russia*, 7.ª edição, Nova Iorque/Oxford: Oxford University Press.
- ROGATCHEVSKI, Andrei (2008), «Zoya in the *Mirror*: Leo Arnshtam's influence on Andrei Tarkovsky», Nathan Dunne ed, *Tarkovsky*, Londres: Black Dog Publishing, pp. 46-57.
- ROJANSKY, Matthew (2005), «Prophets among the Heathens: The Intellectual Contradictions of Early 19th Century Slavophiles», *Же: Stanford's Student Journal of Russian, East European, and Eurasian Studies*, Vol. 1, Spring, pp.1-7.
- RUSHDIE, Salman (1991), *Imaginary Homelands*, Nova Iorque: Penguin/Granta Books.
- SAID, Edward W. (1999), «No Reconciliation Allowed», André Aciman (ed.), *Letters of Transit. Reflections on Exile, Identity, Language, and Loss*, Nova Iorque: The New Press, pp. 87-114.
- SANDLER, Stephanie (2008), «The absent father, the stillness of film: Tarkovsky, Sokurov and loss», Nathan Dunne ed, *Tarkovsky*, Londres: Black Dog Publishing, pp. 126-147.
- SARKAR, Bhaskar (2008), «Threnody for Modernity», Nathan Dunne ed, *Tarkovsky*, Londres: Black Dog Publishing, pp. 234-257.
- SARRIS, Andrew ([1962] 2004), «Notes on the auteur theory in 1962», Leo Braudy; Marshall Cohen (ed.), *Film Theory and Criticism. Introductory readings*, Nova Iorque/Oxford: Oxford University Press, pp. 561-564.
- SARTORIUS, Bernard (1982), *Igreja Ortodoxa*, Lisboa: Editorial Verbo (trad. Manuel Ferreira da Silva).
- SICLARI, Angela Dioletta (2007), «Le sens de la métaphysique dans la pensée de Merab Mamardashvili», Françoise Lesourd (dir.), *L'Altérité – Études sur la Pensée Russe*, Lyon: Lume/Université Jean Moulin Lyon 3, pp. 127-149.
- SILVA, Helena Gonçalves da; Martins, Adriana Alves de Paula; Guarda, Filomena Vieira; Sardica, José Miguel (ed.) (2010), *Conflict, Memory Transfers and the Reshaping of Europe*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- SILVERMAN, Kaja (2004), «The subject», Jessica Evans; Stuart Hall (ed.), *Visual culture: the reader*, Londres: Sage Publications, pp. 340-355.
- SPÂNU, Petruta (2005), «Exil et littérature», *Acta Iassyencia Comparationis*, 3, 164-171 (consultado a 25 de julho de 2009).
- STEINER, George (1978), «On difficulty», *On Difficulty and Other Essays*, Oxford/Melbourne: Oxford University Press, pp. 18-47.
- STRUKOV, Vlad (2008), «Virtualisation of Self and Space in Tarkovsky's *Solaris*», Nathan Dunne (ed.), *Tarkovsky*, Londres: Black Dog Publishing, pp. 58-79.
- SVENSSON, Owe (s.d.), «Sound in Tarkovki's *Sacrifice*», [www.audioarts.com/schoolofsound](http://www.audioarts.com/schoolofsound)

- (transcrição da entrevista televisiva para «The School of Sound Seminar») (consultado a 24 de novembro de 2009).
- SYNESSIOS, Natasha (2008), «From Wood to Marble: Tarkovsky's Journey to Ithaca», Nathan Dunne (ed.), *Tarkovsky*, Londres: Black Dog Publishing, pp. 302-319.
- TSYMBAL, Evgeny (2008), «Sculpting the *Stalker*: Towards a New Language of Cinema», Nathan Dunne (ed.), *Tarkovsky*, Londres: Black Dog Publishing, pp. 338-351.
- TURNER, Victor ([1957] 1996), *Schism and continuity in an African society*, Manchester: Manchester University Press.
- TURNER, Victor (1967), *Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca/Nova Iorque: Cornell University Press.
- TURNER, Victor (1969), *The Ritual Process*, Chicago: Aldine.
- TURNER, Victor (1974), «Liminal to liminoid in play, flow and ritual: an essay in comparative symbology», *Rice University Studies*, pp. 53-92.
- TURNER, Victor (1982), *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*, Nova Iorque: Performing Arts Journal Publications.
- TUROVSKAYA, Maya (1989), *Cinema as Poetry*, Londres: Faber.
- VIELLARD, Stéphane (2007), «Le proverbe et l'expérience de l'autre dans la réflexion de Sergei Nikolaïevitch Glinka. Quelques remarques», Françoise Lesourd (dir.), *L'Altérité – Études sur la Pensée Russe*, Lyon: Lume/Université Jean Moulin Lyon 3, pp. 109-126.
- WARBURG, Aby ([1923] 2007), «Memories of a Journey Through the Pueblo Region», Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, Nova Iorque: Zone Books (trad. Sophie Hawkes), Apêndice Très, pp. 293-330.
- WARBURG, Aby ([1929] 2008), *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlim: Akademie Verlag.
- WYSCHOGRD, Edith (2003), «Autochthony and Welcome: Discourses of Exile in Levinas and Derrida», *Journal of Philosophy and Scripture*, Vol. 1 Issue 1, Fall, pp. 36-42.
- ZIŽEK, Slavoj (2008), «Andrei Tarkovsky ou a coisa vinda do espaço interior», *Lacrimae Rerum*, Lisboa: Orfeu Negro, pp. 191-228.



Pressionado pela urgência de viver o presente, o homem moderno sente a necessidade de se ancorar no passado, de recorrer à memória como forma de evitar o esquecimento ou de refletir sobre a sua condição atual e futura. Este olhar sobre o passado não é estranho a Andrei Tarkovsky, cuja obra cinematográfica podemos considerar como *um tempo de viagem* tanto pela sua própria memória, como pela memória coletiva russa. Mas, à reflexão sobre o sentido do mundo que encontramos em todos os seus filmes, junta-se em *Nostalgia* e *O Sacrifício* um novo fator também relacionado com a memória e com não menor relevância cultural: o exílio.

Este livro tem como questão central a relação do homem no exílio com a sua pátria e o(s) modo(s) como a memória das origens está presente no processo de construção dos filmes que Andrei Tarkovsky realizou fora da Rússia. Esses filmes são a expressão da memória das origens e da recusa em quebrar os elos culturais com uma Rússia imaginada que a condição de exílio fez reforçar ainda mais.



**CATOLICA**  
CECC • CENTRO DE ESTUDOS  
DE COMUNICAÇÃO E CULTURA

LISBOA

**FCT**

Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR