

As imagens que antecedem o exílio ou as últimas fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia¹

The pre-exile images or the latest photographs taken by Tarkovsky in
Russia

Monique Alves Oliveira²

Resumo

O artigo se concentra na análise das últimas fotografias polaroides feitas por Andrei Tarkóvski antes de deixar a Rússia e declarar exílio político na Itália. O trabalho das filósofas Susan Sontag e Helen Petrovsky será integrado no estudo para trabalhar a noção de instantâneo fotográfico. Por meio dos pensamentos da autora Júlia Kristeva, o artigo pretende mostrar relações estabelecidas entre o estrangeiro e o luto representado pela perda da pátria. As fotos testemunham e participam desse momento peculiar da vida de Tarkóvski e ilustram, com seu esmaecimento e texturas próprias, o sentido nebuloso presente no processo da decisão de deixar a União Soviética e da experiência do auto-exílio.

Palavras-chave: Tarkóvski; polaroides; fotografia; exílio.

Abstract

The article focuses on the analysis of the latest polaroid photographs taken by Andrei Tarkovsky before leaving Russia and declaring political exile in Italy. The work of philosophers Susan Sontag and Helen Petrovsky will be integrated into the study to discuss the notion of photographic snapshot. Through the thoughts of the author Júlia Kristeva, the article intends to show the relationships established between the foreigner and the mourning represented by the loss of the homeland. The photos participate in this peculiar moment in Tarkovsky's life and illustrate, with their own fading and textures, the nebulous meaning present in the process of the decision to leave the Soviet Union and the experience of self-exile.

Keywords: Tarkovsky; polaroids; photography; exile.

1

Este artigo é um desenvolvimento de um dos capítulos da dissertação de mestrado Esmacimento do exílio, paisagem de guerra: As polaroides de Andrei Tarkóvski. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/12700>.

2

Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens. Mestra em Artes, Cultura e Linguagens, área de concentração: Cinema e Audiovisual. Graduada em Cinema e Audiovisual e Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Atualmente é integrante do grupo de pesquisa CPCINE e do Cineclubes Movimento.



Introdução

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

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

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

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



As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira

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

Imagens antes da Itália

O livro *Instantâneos Tarkóvski* foi publicado pela editora Cosac Naify em 2012. Além das fotografias, o livro apresenta dois textos sobre o diretor. O primeiro escrito pela autora Neide Jallageas, que consta como prefácio do livro. O segundo escrito por Álvaro Machado, uma nota biográfica. A coletânea apresenta 60 imagens polaroides produzidas por Andrei Tarkóvski entre os anos de 1979-1984. Atualmente, o livro é encontrado apenas em sebos e, por não ter contado com reedições, com valor acima do esperado.

Organizando as fotos do livro *Instantâneos Tarkóvski* de maneira progressiva, em função das datas das captações, é possível estabelecer algumas mediações interessantes. Os primeiros registros poderiam ser resumidos como uma tentativa de trabalho e teste com a luz. Registros repetidos de espaços internos e externos, que exibem um suposto interesse de conhecer mais sobre o funcionamento da câmera. Após esse primeiro momento, há uma mudança nítida de interesse na captação: fotos que ressaltam a intimidade da família. Os registros parecem criar uma espécie de série ou álbum de fotografias. O ângulo e o enquadramento das imagens captam o filho, a esposa, o cachorro, a casa e a paisagem de inverno. Por fim, as últimas fotografias revelam ainda um terceiro enfoque: a imagem por si mesma. As fotos parecem testar a paralisação de um espectro do tempo; ou, de um modo subjetivo, refletir teoricamente sobre a capacidade de esculpir o tempo³. Essas últimas imagens adquirem um apelo mais emocional e expressivo, e muitas vezes provocam no registro o apagamento das figuras.

3

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



As imagens que antecedem o exílio ou as últimas fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia

Monique Alves Oliveira

No texto introdutório do livro, Neide Jallageas faz um comentário notável sobre as polaroides do cineasta:

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

Os instantâneos que podem ser vistos como integrantes de um álbum da família correspondem ao grupo de últimos registros que Tarkóvski realizou na Rússia. A maioria das imagens foram concebidas na casa de campo do diretor, localizada em Miásnoie, cidade próxima a Moscou. Nesse contexto, final de 1980, Tarkóvski havia retornado da Itália para a Rússia com esperanças de solucionar os problemas do filme *Nostalgia* e regulamentar as autorizações de viagem do filho Andriucha. Ele esperava conseguir sua transferência e a da família para o país estrangeiro para de lá finalizar o filme, uma parceria RAI⁴ e Sovinfilm⁵. No entanto, essa espera que a princípio parecia rápida durou quase dois anos. Após muitos conflitos por parte das autoridades soviéticas que temiam que o diretor não retornasse mais à Rússia, em março de 1982, o diretor consegue finalmente deixar o país, mas ainda sem a companhia de sua família. É nesse período de espera que o cineasta produz essas fotografias, momento em que, se comparado à etapa de realização do restante das imagens, também marca o tempo de maior produção de polaroides. A análise de seis dessas fotografias permite observar traduções desses conflitos pessoais e políticos.

4

Radio Audizioni Itália: órgão estatal responsável pelas atividades audiovisuais italianas.

5

Estúdio de cinema soviético.



As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira



Figura 1 - Cão Dak, Miásnoie, setembro, 1980. Fonte: TARKÓVSKI (2012).

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

Trata-se de uma paisagem melancólica, como também parece ser a figura do cachorro perdido na cena. Levando em consideração o contexto vivenciado por Tarkóvski, podem-se apontar algumas correspondências interessantes. O diretor retorna à Rússia sem muitas expectativas em relação à filmagem de *Nostalgia*. As estadias na casa de campo produziam sentimentos de grande ambiguidade no diretor. Se, de um lado, ele parecia ostentar a sensação de bem-estar, de outro, era tomado por angústia e tédio em relação à sua vida profissional. A contradição dos sentimentos

As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira

desencadeia uma suspensão das atividades do diretor e certa indeterminação a propósito de suas condições financeiras. A percepção de indefinição se estendia, aliás, da esfera do trabalho para a esfera da instalação pessoal e familiar, em que a angústia da espera se acentuava. Nesse sentido, a atmosfera campesina se torna não só o palco para a manifestação desses afetos ambivalentes em que Tarkóvski vive os últimos momentos no país, mas também um dado externo e objetivo que materializa o processo de diluição. Essa fotografia parece espelhar alguns desses sentimentos e características, compondo uma estrutura apática, em que as combinações são tão semelhantes que se perdem nelas mesmas, provocando uma espécie de anulação monocromática.

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



Figura 2 - Andrei A. Tarkóvski e Dak, Miásnoie, setembro, 1980. Fonte: TARKÓVSKI (2012).

As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira

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

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



Figura 3 - Andrei A. Tarkóvski, Moscou, 10 de maio, 1981. Fonte: TARKÓVSKI (2012).

As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira

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

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

As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira



Figura 4 - Miásnoie, 26 de setembro, 1981. Fonte: TARKÓVSKI (2012).

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

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

As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira

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



Figura 5 - Larissa Tarkovskáia e Dak, Miásnoie, 26 de setembro de 1981. Fonte: TARKÓVSKI (2012).

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

Essa cena pode ser comparada ao filme *O Espelho*. O longa apresenta as memórias de vida da mãe de Tarkóvski, Maria Ivanova. A figura da mãe no campo, com seu vestido longo e o penteado dos cabelos presos,

As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira

representa uma memória íntima ligada à biografia do autor. Paralelo a isso, Tarkóvski perde sua mãe pouco tempo antes do registro e a busca das memórias de infância em captações como esta podem revelar um processo de luto em curso, já que o diretor não participa dos últimos momentos de vida da matriarca. Era justamente entre essas forças que oscilavam os sentimentos do diretor com relação à sua decisão de saída da terra natal. Partir também era, da perspectiva do artista russo, um ato de traição à sua própria ancestralidade.

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



Figura 6 - Miásnoie, 02 de outubro, 1981. Fonte: TARKÓVSKI (2012).

A casa é outro símbolo ligado à infância do diretor. Através das anotações de Tarkóvski, é possível perceber como a casa de campo localizada

As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira

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

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

O álbum de fotos da família e o jogo de distribuição

Buscando examinar a noção de álbum de família na coleção de instantâneos, vale mencionar o trabalho de Susan Sontag (2004), apresentado no livro *Sobre a fotografia*. Segundo a autora, é pela fotografia que “cada família constrói uma crônica visual de si mesma — um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão” (SONTAG, 2004, p. 19). O assunto representado nessas fotos de família vai importar menos do que o ato de fotografar. De acordo com ela, a fotografia se torna um ritual para a instituição da família quando esta sofre uma reformulação, principalmente no processo de industrialização em países da Europa e da América: “a



As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira

fotografia se desenvolvia para celebrar, e reafirmar simbolicamente, a continuidade ameaçada e a decrescente amplitude da vida familiar. Esses vestígios espectrais, as fotos, equivalem à presença simbólica dos pais que debandaram” (SONTAG, 2004, p. 19). O álbum de fotos da família revela o sentido “sobre a família ampliada — e, muitas vezes, tudo o que dela resta” (SONTAG, 2004, p. 19).

No caso das fotografias instantâneas, a autora comenta sobre a criação lógica que pode perpassar a coleção criada pelo registro em polaroide: “quando algo é fotografado, torna-se parte de um sistema de informação, adapta-se a esquemas de classificação e de armazenagem”, tal organização podendo apresentar uma “ordem cruamente cronológica de sequências de instantâneos colados em álbuns de família” (SONTAG, 2004, p. 172). A filósofa também menciona que o “culto do futuro” construído por esse tipo de foto “alterna com o desejo de voltar a um passado mais puro e mais artesanal — quando as imagens ainda tinham um atributo de manufatura, uma aura”. Sontag lembra que a intenção estaria presente na “nostalgia de um estado ancestral da atividade fotográfica”, representada em “daguerreótipos, cartões estereográficos, cartões de visita fotográficos, instantâneos de família, fotos de esquecidos fotógrafos provincianos e comerciais século XIX e início do XX” (SONTAG, 2004, p. 141).

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

Petrovsky (2019) argumenta que “a presença aurática nas primeiras fotografias” não seria “sua propriedade objetiva inerente”, mostrando que “é a nossa visão sem auratização da atualidade que é dirigida pelo desejo e o sentimento da falta de algo” (PETROVSKY, 2019, p. 272). De acordo com ela, “as polaroides têm muito em comum com as primeiras fotografias; sua baixa tecnologia condiciona e guia sua beleza”. Assim, sua tese é de



As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira

que essa “utopia estetizada” tenha sido incorporada por Tarkóvski ao realizar imagens com o aparato.

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

Em contraponto ao pensamento de Susan Sontag, Petrovsky (2019, p. 267) define que as polaroides “não estavam predestinadas a complementar o álbum de família (essas fotos não correspondiam ao tamanho dos álbuns dessa época) e não se encaixavam no orçamento doméstico”. Para a autora, “as pessoas que usavam este aparelho sabiam que era um brinquedo incrível. Elas não desejavam guardar as fotos, mas sim distribuí-las para que outros também pudessem participar desse jogo” (PETROVSKY, 2019, p. 266). No entanto, tal jogo de distribuição não é realizado pelo diretor. Além de guardar as fotografias, Tarkóvski também descartou as de que não gostava, como comentado anteriormente.

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



As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira

A passagem acima foi extraída do livro *Estrangeiro para nós mesmos*, da escritora Júlia Kristeva. No trecho, a figura do estrangeiro é construída a partir do sentido da melancolia. A autora define a perda do país como uma miragem que não poderá mais ser reencontrada. O estrangeiro é alimentado pela nostalgia da imagem que se perdeu, mas que teima em se repetir no presente diante do olhar para um passado melancólico.

A passagem acima pode ser comparado a uma situação experimentada por Andrei Tarkóvski e seu roteirista e amigo, Tonino Guerra⁶, declarada em uma entrevista realizada em novembro de 2009, pelo diretor americano PJ Letofsky – a fim de coletar material para o que mais tarde foi concebido em seu documentário *Tarkóvski: Tempo Dentro do Tempo* (2015). Na entrevista, Guerra (2009) comenta da relação próxima que construiu com o diretor e de como os dois se comunicavam quando moravam na Rússia por meio de passeios na neve: “Não é que gostemos do frio, é que estávamos sob vigilância policial e nossas conversas tinham que ser secretas”. Guerra também explica que ele e sua esposa ajudaram Tarkóvski a ir para a Itália filmar *Nostalgia* (1983), e que percebia no amigo uma profunda “nostalgia russa”. Ele conta que Tarkóvski costumava olhar os campos arados por minutos, e um dia o questionou por que ele ficava tanto tempo descansando o olhar sobre a paisagem. Tarkóvski, que nessa época já estava na Itália filmando o longa, responde: “Porque estou na Rússia. A terra arada é a mesma. Por trinta minutos, sinto como se fosse a Rússia”.

Tendo em vista essa nostalgia vivenciada por Tarkóvski e testemunhada por seu amigo Tonino Guerra, é possível imaginar a figura de estrangeiro construída por Kristeva habitando as experiências do russo distante da pátria. Os valores sensoriais apresentados pela autora podem ser comparados ao olhar do diretor lançado por minutos sobre a paisagem italiana. A casa russa parece permanecer nos seus sonhos, apesar de ser tão realista quando representada nos filmes e também nas fotografias instantâneas. As imagens rememoram o período conturbado de decisão e quebra de um vínculo com a pátria, bem como ilustram a nostalgia e a busca do país ao representá-lo indiretamente na construção semelhante à paisagem soviética. Essas cenas são mais explícitas nas últimas fotografias produzidas por Tarkóvski ao deixar a Rússia. O diretor parece querer simular o mesmo olhar para os campos arados, testemunhado por Guerra, só que dessa vez construído pela mira da lente fotográfica.

6

Tonino Guerra foi roteirista e escritor italiano. Em janeiro de 1976, iniciou aproximações profissionais com Tarkóvski em nome da RAI. Guerra também realizou parcerias com diretores importantes, como Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Theo Angelopoulos e Francesco Rosi.



As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira

Outro comentário relevante de Guerra foi publicado por Petrovsky em seu texto. No trecho o autor discorre sobre as polaroides do amigo definindo também o sentido das imagens:

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

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

Tendo em vista o contexto iminente de saída do país, é plausível afirmar que o diretor desejasse arquivar registros de sua família. A ideia de experimentação também é aplicável, já que há um filme sendo produzido em todo esse percurso. Além disso, as fotos criadas pelo diretor também podem representar, mais do que um álbum, um documento notável da representação fiel de uma família russa. A mira da lente fotográfica enquadra filho, cachorro, casa, esposa, frio, natureza, bruma, nostalgia e saudade. Fabricações de quem já deseja partir, mas ainda se vê dentro de casa, gestualizando cenas de um passado em construção que pretende carregar.

"Eu já me sinto como um ninguém. Nem um diretor, que deve trabalhar, nem uma pessoa ativa", mencionava Tarkóvski (2012, p. 330) após estar dois meses no campo. A sensação de anulação também era promovida pela estadia no campo e, como comentado, surge visível em



As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira

alguns instantâneos. E é importante mencionar que, muitas vezes, a representação fotográfica anula a necessidade da representação escrita - levando em conta que o diretor tinha o hábito diário de realizar anotações pessoais. Nesse sentido, poucas são as anotações que correspondem aos dias de captação das imagens. O relato abaixo, porém, constitui uma das exceções. Ele corresponde ao dia 26 de setembro de 1981, no qual o diretor realizou dez fotografias instantâneas, algumas analisadas anteriormente.

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

A observação da natureza russa parece combinada à manutenção da casa exercitada de maneira frequente na biografia do diretor. Curiosamente os registros seguintes que o diretor realizou já no país estrangeiro se voltam para o ambiente interno. A casa, localizada na Itália, se torna o enquadramento principal. E, com ela, o espaço do vazio fotografado, que testemunha a espera do filho. Diferente das anteriores, essas fotos agora denunciam o luto atravessado pela família, subitamente interrompida pela separação forçada.

As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira



Figura 7 - San Gregorio, 11 de dezembro, 1983. Fonte: TARKÓVSKI (2012).

As últimas fotografias de Tarkóvski realizadas na Rússia se tornam documento especialmente quando seu significado é cotejado com o restante do arquivo imagético criado pelo diretor já como estrangeiro na Itália. Se antes elas poderiam se assemelhar a um álbum da família russa, unidas ao restante, formalizam uma denúncia: a desintegração forçada do núcleo familiar.

Considerações Finais

O trabalho buscou apresentar como as imagens fotográficas do diretor testemunham e participam dos processos de afastamento da União Soviética. No espaço de quase dois anos, Tarkóvski fotografou sua família no campo criando uma crônica visual do seu último olhar para a terra natal. Muitas vezes, seus familiares representavam a cena campesina típica do país, em outras, a textura própria do filme instantâneo e o enquadramento puderam completar a ambiguidade presente nesse processo de partida. Além disso, o artigo também buscou trazer interpretações diversificadas sobre as questões relacionadas à criação do álbum de fotos a partir da

As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira

coleção de polaroides, no que diz respeito ao desejo do diretor quando inicia sua produção de imagens com o instantâneo. Por fim, foram relacionados também os sentimentos de estrangeiro e a experiência biográfica do russo. A mira da câmera ao procurar a casa refletida pelos familiares se voltou, em um momento posterior, ao interior dos espaços.

Referências:

JALLAGEAS, Neide. Travessias. In: TARKÓVSKI, Andrei. Tarkóvski Instantâneos. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

KRISTEVA, Júlia. Estrangeiro para nós mesmos. Tradução: Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LE FANU, Marc. Bonhams, 2016. Disponível em <https://www.bonhams.com/magazine/22320/>. Acesso em: 01 jul. 2021.

MORISAWA, Mariane. "Meu pai preferia que odiassem seus filmes a que analisassem" diz filho de Andrei Tarkóvski. Revista Veja online, 2012. Disponível em <https://veja.abril.com.br/entretenimento/meu-pai-preferia-que-odiassem-seus-filmes-a-que-analisassem-diz-filho-de-andrei-tarkovski>. Acesso em: 01 jul. 2021.

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

PJ, Letofsky. Tonino Guerra on Andrei Tarkovsky. Youtube, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d0Tvqr-KnrU>. Acesso em: 01 jul. 2021.

SALEM, Rodrigo. Filho de Tarkóvski diz que polaroides são "dolorosas". Folha de São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/71807-filho-de-tarkovski-diz-que-polaroides-sao-quotdolorosasquot.shtml?origin=folha>. Acesso em: 01 jul. 2021.

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



As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira

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

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

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

_____. "Tarkovsky's Mirror On The World". Bonhams, 2016. Disponível em: https://www.bonhams.com/press_release/22294/. Acesso em: 01 jul. 2021.