

REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Inexorável *Nostalgia*: uma leitura sobre o estrangeiro no filme de Andriêi Tarkóvski

Inexorable Nostalgia: a Reading from Foreigner in the Film by Andrei Tarkóvsky

Autora: Juliana da Silva Bello
Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Paraná, Brasil
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 25
Publicação: Novembro de 2023
Recebido em: 25/03/2023
Aceito em: 28/04/2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.209838>

BELLO, Juliana da Silva.
*Inexorável Nostalgia: uma leitura sobre
o estrangeiro no filme de Andriêi Tarkóvski.*
RUS, São Paulo, v. 14, n. 25, pp. 238-263, 2023.



Inexorável Nostalgia: uma leitura sobre o estrangeiro no filme de Andriêi Tarkóvski

Juliana da Silva Bello*

Resumo: Este artigo procura evidenciar algumas dimensões que compreende a condição de estrangeiro a partir do protagonista da obra fílmica *Nostalgia* (1983), do cineasta russo Andriêi Tarkóvski. As reflexões partem, a princípio, da mesma circunstância vivida pelo diretor, principalmente durante a produção do filme, quando se ausentou da Rússia e viajou para a Itália. Nesse sentido, a viagem é a ponte que localiza o personagem Andriêi Gortchakóv, cujo objetivo inicial do seu descolamento é gradualmente alterado diante do “novo mundo”. Essa experiência desencadeará, dentre outros sentimentos, uma sensação de nostalgia que o penitencia e, por sua vez, transforma sua vivência em profunda melancolia e incomunicabilidade. A chave de leitura apresentada percorrerá sobretudo estudos sobre viagem, o estrangeiro e a nostalgia, propostos nos textos de Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, Julia Kristeva e Svetlana Boym.

Abstract: This article seeks to highlight some dimensions that comprehends the condition of being a foreigner based on the protagonist of the film *Nostalgia* (1983), by the Russian filmmaker Andriêi Tarkóvski. The reflections start, at first, from the same circumstance that the director experienced, mainly during the production of the film, when he was absent from Russia and traveled to Italy. In this sense, the trip is the bridge that locates the character Andriêi Gortchakóv, whose initial objective of his displacement gradually changes in the face of the contact with the “new world”. This experience will unleash, among other emotions, a feeling of nostalgia, that punishes him and, in its turn, transforms his experience into deep melancholy and incommunicability. The reading key presented will cover, above all, studies on the travel, the foreigner and the nostalgia proposed in the texts by Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, Julia Kristeva and Svetlana Boym.

Palavras-chave: Estrangeiro; *Nostalgia*; Andriêi Tarkóvski

Keywords: Foreigner; *Nostalgia*; Andriêi Tarkóvski

Não sei o que é uma casa.
É um abrigo?[...]
Parece que não quero
abandoná-la nunca.
Então é uma jaula.
Que aprisiona qualquer um que passe por ela.
Inclusive um pássaro como tu, sujo de neve.¹

(Tonino Guerra)

O

s versos da estrofe de abertura deste trabalho são de Tonino Guerra. O poema, escrito para Tarkóvski quando se hospedou na casa do poeta e amigo, foi lido durante a filmagem de *Tempo de viagem* (1982). A melancolia conferida a ele por Guerra responde ao estado de espírito em que, por assim dizer, se encontrava o cineasta, e que certamente foi a principal substância para o filme *Nostalgia* (1983).

O cineasta russo Andriêi Tarkóvski (1932-1986) passou pela experiência de ser, no exílio, um estrangeiro. Dentre seus registros, na obra *Diários: 1970 a 1986*, sabemos que ele se exilou da então União Soviética por definitivo em 1982. O realizador demonstrava discrepância estética com o projeto artístico vigente “Realismo Socialista”, que ele não endossava. Nesse ambiente repleto de impasses e restrições, além dos problemas financeiros, ele viaja à Itália, por volta de 1976, em busca de recursos para seu longa-metragem, que seria o primeiro a não estampar na introdução o selo da Mosfilm.

Nostalgia (1983), que a princípio se chamaria *Viagem à Itália*, foi elaborado com o poeta e escritor italiano Tonino Guerra. O roteiro enviado para a RAI (Radiotelevisione Italiana) foi assinado com a Sovinfilm (estúdio soviético) apenas em 1982. Dos diversos percalços enfrentados por Tarkóvski no exílio, inclui-se a angústia a que foi submetido pelas autoridades soviéticas, que proibiram seu filho de doze anos de sair com ele

* Universidade Estadual de Londrina - PR (UEL). Doutoranda (bolsista CAPES) e Mestre em Estudos Literários pela. Graduada em Letras Anglo-Portuguesas pela Universidade Estadual do Norte do Paraná – PR (UENP) - campus Cornélio Procópio. <http://lattes.cnpq.br/0247830228782759>; <https://orcid.org/0000-0003-4462-1581>; jubello16@gmail.com

¹ Tempo de Viagem, 1982, 00:03:33/01:02:19.

do país, além da morte de sua mãe durante o período de preparação e aprovação do filme. Desse cenário caótico particular gestou-se, então, sua penúltima obra. Quando na Itália esteve na casa de Guerra, produziram também o documentário-filme *Tempo di Viaggio*, de 1982 (*Tempo de Viagem*). Nesse período, percorreram algumas locações para as gravações do filme, cirurgicamente escolhidas por Tarkóvski para ambientar o protagonista estrangeiro.

Antes, é preciso acentuar que todo esse processo vivenciado pelo cineasta, longe da Rússia e da família, o levou a diversos registros em seu diário que, por vezes, revelavam sua melancolia e profunda saudade de casa. No significativo estudo sobre as polaroides do cineasta, Helen Petrovsky (2022) menciona que muitas das fotografias registradas por ele foram realizadas nesse período entre Rússia e Itália. As polaroides² abarcam cenas cotidianas da típica família russa, de seus animais, além do ambiente frio, rural, dentre outras imagens; algumas captam a paisagem italiana, através de janelas, visões interiores de hotéis, casas e apartamentos.

Tudo parece difuso, pois os aspectos estéticos utilizados nas fotos e nos filmes, de modo geral, imprimem o universo material e simbólico de Tarkóvski. Toda luz imprecisa, que de algum modo capta a atmosfera russa de qualquer lugar, funciona como expressão de sentimentos que as palavras nem sempre dão conta de exprimir. Por isso mesmo, através da imagem, ele consegue estabelecer o acesso à lembrança, à nostalgia, à angústia, de modo a criar um mundo paralelo à realidade dos protagonistas. É preciso lembrar que o fundamental para o cineasta é o tempo impresso, esculpido nos objetos, de modo a materializá-lo na imagem. Seguem algumas polaroides que de certo modo sintetizam a complexa e sensível visão de mundo do diretor.

O que chama mais a atenção na análise de Petrovsky é a seguinte observação acerca do prefácio feito por Tonino Guerra, registrado na edição inglesa das polaroides:

² Disponível em: <https://www.anothermag.com/art-photography/gallery/2939/andrei-tarkovskys-polaroids/0>. Acesso em: 20 jan. 2023.









Melancolia é o nome que Guerra dá à qualidade determinante do estado de espírito das imagens de Tarkóvski, vinculando-a não apenas ao olhar de despedida, dirigido a algo (que vemos pela última vez, ao menos na forma em que se apresenta neste momento), mas também ao desejo de deter – interceptar – este olhar de despedida (que assim permanece essencialmente particular).³

Não à toa Tarkóvski, ao adquirir a máquina polaroide, a manteve sempre por perto, sobretudo nos trajetos da viagem a trabalho, passando a registrar os afetos na terra natal e os novos espaços que, de algum modo, pudessem ocupar o vazio da saudade. “Nostalgia é um sentimento de perda e deslocamento, mas é também uma fascinação com a própria fantasia”;⁴ sendo assim, as imagens captadas na película fílmica também depreendem uma presença nostálgica que vi além da narrativa em si, e podem ser entendidas sobre a mesma intencionalidade dedicada às polaroides, pois o olhar do diretor possibilita traduzir a poesia que depois se desdobra nas imagens. Logo, a nostalgia, somada ao estado de ser um estrangeiro em deslocamento, terá um caráter muito mais complexo no filme. A citação da estudiosa Svetlana Boym ilustra exatamente as dimensões que também tocam as polaroides e a estética fílmica, utilizadas por Tarkóvski.

A exposição dupla ou a sobreposição de duas imagens – da terra natal e da estrangeira, do passado e do presente, do sonho e da vida cotidiana – é uma boa imagem cinematográfica da nostalgia. No momento em que tentamos encaixá-las em uma única imagem, ela rompe o quadro ou queima a película.⁵

A natureza das polaroides, por si mesma, já denota certa melancolia com tonalidade nostálgica. Todavia, elas se afinam e traduzem algo maior, uma vez que captam esse sentimento tão estampado nas imagens e que fora prontamente percebido por Guerra. Seria a nostalgia uma doença curável? Pelo fio dessa reflexão, vale recuperar o conceito da palavra nostalgia

3 PETROVSKY, 2022, p. 265.

4 BOYM, 2017, p. 153.

5 Ibid., p. 153.

a partir do estudo de Boym (2017). Conforme explica a autora, etimologicamente originada do grego, pode ser definida como *nostos* (voltar para casa) e *algia* (anseio); é a ideia do desejo de retorno a um lar que existiu ou não existe mais. Entretanto, a teórica aponta algo ainda mais curioso em torno da origem. Em síntese, a palavra também foi cunhada pelo suíço Johanes Hofer em sua tese de medicina escrita em 1688. Nostalgia fora pensada enquanto um mal que poderia ser sanado desde que cumprisse algumas prescrições. Semelhante a uma gripe, nostalgia também se curaria facilmente, e caracterizava-se, naquele momento, como uma doença individual. Neste trabalho interessa-me pensar a nostalgia pelo viés do sentimento que toma proporções mais poéticas e atrela-se à condição de estrangeiro do personagem do filme, partindo, claro, de uma narrativa que suscita a pré-condição do cineasta.

A viagem e o exílio do diretor se cruzam com o seu protagonista de *Nostalgia* (1983), Andriêi Gortchakóv. Nesse sentido, é o filme que melhor permite uma leitura acerca de algumas dimensões que envolvem o estrangeiro. No texto “A experiência da viagem”, de Machado e Pageaux, confirma-se que, de toda experiência, “a viagem é sem dúvida a mais complexa”.⁶ Os autores se debruçam a pensar nesse movimento como fator temático literário para o escritor em deslocamento, e nas transformações que ele perpassa, transferindo-as para a sua narrativa. É possível associar esse ponto ao trabalho de Tarkóvski, que durante a viagem à Itália desenvolve a sua obra, cujo personagem estrangeiro encontra-se em um “novo mundo”.

Machado e Pageaux pensam especificamente na narrativa de viagem. No entanto, é possível partir das considerações feitas em torno do estrangeiro viajante, que não só se desloca no espaço como, sobretudo, metamorfoseia-se durante sua experiência. Por conseguinte, pensar o filme *Nostalgia* por essa perspectiva também possibilita dialogar com a construção da narrativa fílmica de Tarkóvski a partir do contexto da viagem que o protagonista do filme faz.

6 MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 49.

Um estrangeiro parece ser, antes de tudo, alguém que opera em dois possíveis aspectos: naquele em que a casa, no sentido da origem, o mantém fixo a tudo o que o compreende enquanto sujeito, por um lado, e, por outro, na possibilidade do viajar, do se deslocar; no entanto, essa experiência pode voltar-se para si mesmo, numa espécie de descoberta interior, e também catártica. Descobrir-se implica no retorno a esse lugar fixo – seja pelo fluxo da memória ou pelo sonho – para ajustar possíveis arestas do passado. Talvez a vicissitude esteja aí, uma vez que o estrangeiro pode deparar-se com essas sensações entre estar fixo e/ou à deriva. Nas palavras do diretor: “a asfixiante sensação de saudade que impregna este filme iria se tornar meu destino para o resto da vida, e que, até o fim dos meus dias, eu iria suportar dentro de mim mesmo essa grande angústia?”.⁷ Então, pelo fio desse estado pessoal, o viajante protagonista se esculpe: “É isso aí, um russo não pode viver aqui com a nossa nostalgia russa”.⁸ Essas considerações foram registradas em sua obra teórica *Esculpir o Tempo*, publicada em 1984, e que vai ao encontro da observação de Guerra, anotada por Petrovsky, sobre o estado melancólico do diretor:

É preciso que eu diga que, quando vi pela primeira vez todo o material filmado, fiquei surpreso ao encontrar nele um espetáculo de absoluta melancolia. [...] eu estava angustiado por ter me separado da família e do modo de vida a que estava habituado, por estar trabalhando em condições inteiramente estranhas e até mesmo por estar me expressando numa língua estrangeira.⁹

Por conseguinte, o filme nos apresenta o escritor e poeta russo Andriêi Gortchakóv, que viaja para a Itália por curto período, a fim de reunir material para escrever o libreto de uma ópera sobre o compositor Russo Pável Sosnóvski.¹⁰ Personagem histórico que viajou para a Itália no século XVIII para estudar no conservatório de Bolonha, mas que “[...] levado por aquela

7 TARKÓVSKI, 1998, p. 242.

8 Ibid., p. 314.

9 Ibid., p. 244

10 Maximilian Beryózovsky (1745-1777) foi um compositor de ópera que viveu por muito tempo na Itália. Nascido na Ucrânia, então parte do Império Russo, teve como principal produção a ópera “Demofont” (1773).



Fig.7 e 8: Tarkóvski, *Nostalgia* (1983): 00:01:27 e 00:04:59.

mesma inexorável nostalgia russa, acabou decidindo-se a voltar para a Rússia feudal, onde, pouco tempo depois, enforcou-se”.¹¹ Contrário é o destino de Gortchakóv, que morre sem retornar à Rússia – semelhante ao que ocorreu com o próprio diretor, que desde 1982 não mais retornou para casa. Tarkóvski morre e sua cinza, a pedido dele, repousa no cemitério Ortodoxo Russo em Sainte-Geneviève-des-Bois, na França.

Nesse curso, Gortchakóv viaja para a Itália refazendo os caminhos do compositor russo. Por conseguinte, o movimento da viagem nesse “novo mundo”, nessa terra estranha, aos poucos, desvia-o de seu objetivo, ainda que sua pesquisa se encontre em reta final e esteja em vias de retornar à Rússia. Todavia, a Toscana enevoad, pouco nítida, metaforicamente parece envolvê-lo na trama da memória, da reminiscência e, por conseguinte, passa a despontar nele certa nostalgia. É possível inferir que os espaços, aos olhos de Gortchakóv, e não das pessoas locais, assemelham-se aos de seu país, de “chuvas longas, melancólicas e persistentes”,¹² ornadas de uma paisagem onírica. Vale ressaltar que essas características citadas ocorrem em toda a sua filmografia. Todavia, em *Nostalgia*, essas imagens parecem agravar o estado psicológico do protagonista. Nas primeiras cenas do filme, ilustradas abaixo, o espaço italiano do presente contrasta com o espaço da memória, que se alterna na mesma tonalidade melancólica, úmida e fria da Rússia. Por todo o filme, as imagens estão em tonalidades sépia, preto e branco ou colorido dessaturado. [fig. 7 e 8]

¹¹TARKÓVSKI, 1998, p. 243-244.

¹² *Ibid.*, p. 255.

Nas dimensões que se apresenta na narrativa fílmica, em Gortchakóv, inebriado por esses sentimentos, se desencadeará algumas reações que um estrangeiro pode vivenciar. A viagem, a língua e a cultura são exemplos que perpassam a obra. Machado e Pageaux mencionam uma espécie de equação que implica o viajante: “[...] o sistema fragmenta-se, a unidade ou a síntese deixam de ser os guias do viajante, passando a sê-lo a emoção, a captação do instante, do facto fugitivo, a identificação de relações mais íntimas [...]”.¹³ Nesse sentido, *Nostalgia* se aproxima dessa observação feita pelos autores, pois o protagonista em deslocamento passa pela experiência subjetiva e solitária que se perde numa via cujo propósito se esfacela. O estrangeiro parece entrar num constante estado de fragmentação minado pela instabilidade de uma vivência que não se sustenta. O protagonista do filme é a representação daquele que arquiteta a fuga mas não consegue organizar dentro de si a experiência a que se propôs.

Enquanto estrangeiro, estar desorientado num espaço que não corresponde ao seu o torna incapaz de manifestar sua angústia, de compartilhar esse outro país e se reconhecer nele. Mas, afinal, o que é ser um estrangeiro? Para Julia Kristeva, em *Estrangeiros para nós mesmos* (1994), “é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia”.¹⁴ Dos fragmentos traçados pela estudiosa, inspirada nas tocatas e fugas de Bach, perpassam repicadas reflexões acerca do estrangeiro no contexto historicamente econômico e político. Além disso, de todas as crises, sobretudo religiosa e moral, é no individualismo moderno que o estrangeiro passa a compreender e descobrir “as suas incoerências e os seus abismos”,¹⁵ ou seja, “as suas ‘estranhezas’, e que a questão volta a se colocar: não mais a da acolhida do estrangeiro no interior de um sistema que o anula, mas a da coabitação desses estrangeiros que todos nós

13 MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 33.

14 KRISTEVA, 1994, p. 9.

15 Ibid., p. 10.

reconhecemos ser”.¹⁶ Kristeva compreende que, na tentativa de amenizar a estranheza, o estrangeiro retoma incessantemente a necessidade de fugir de seu fardo pessoal, não pelo esquecimento da diferença, mas pela percepção do outro, de modo a harmonizá-las. Mas o que ocorre quando essa tentativa de harmonia entre a fuga e o encontro com o “novo mundo” torna-se profundamente complexa, dolorosa e melancólica?

Para Julia Kristeva, a viagem também pode operar no subterfúgio: “uma ferida secreta, que geralmente o próprio estrangeiro desconhece, arremessa-o nesse vagar constante”.¹⁷ Assim, o “objetivo (profissional, intelectual, afetivo) que alguns se colocam nessa fuga desenfreada já é uma traição à condição de estranho, pois, ao escolher um plano, o estrangeiro se propõe uma trégua ou um domicílio”.¹⁸ No filme, *Andriêi Gortchakóv* tem como guia a tradutora italiana Eugenia. A viagem à Itália, com o objetivo de reunir material sobre o compositor russo, confirma-se na citação da escritora, pois esse deslocamento cede lugar aos sabores do passado, misturando-se à realidade e a persistentes lembranças. O fato é que a semelhança do ambiente com a Rússia e todas essas emoções, de alguma forma, também vão desencadeando incômodos, que passa a extravasar em momentos de irritação. Com efeito, a sensação de ódio que o protagonista demonstra é assim explicada por Kristeva: “Frequentemente o estrangeiro formula assim a sua existência, mas o duplo sentido da expressão lhe escapa. Sentir constantemente o ódio dos outros, não ter outro meio social senão aquele ódio”.¹⁹ A vivência é posta em cheque, uma vez que, nas palavras de Tarkóvski, Gortchakóv é:

[...] incapaz de encontrar um equilíbrio entre a realidade e a harmonia pela qual anseia, num estado de “nostalgia” provocado não apenas pelo distanciamento em que se encontra de seu país, mas também por uma ânsia geral pela totalidade da existência. [...] A Itália penetra na consciência de Gortchakóv no momento do seu rompimento dramático

16 Ibid., p. 10.

17 Ibid., p. 12.

18 Ibid., p. 13.

19 Ibid., p. 20.

com a realidade (não somente com as condições da vida, mas com a própria vida, que nunca satisfaz aquilo que o indivíduo espera dela) e estende-se acima dele em ruínas esplêndidas que parecem surgir do nada”.²⁰

As ruínas que se erguem e o emparedam dão sinais logo nas primeiras cenas do filme, já na Toscana. Ele se recusa a sair do carro para acompanhá-la em visita à “Madona del Parto”, a virgem gestante de Piero della Francesca (1445-1462). Nesse momento, a língua é o primeiro ponto a se observar. A cena segue com a guia descendo do carro e falando em russo, quando ele a interrompe: “Fale em Italiano. Por favor./ [...] Esta luz me faz lembrar o outono de Moscou. Vamos./ Não quero ir. Vou te esperar lá dentro”.

Outro momento ocorre quando Gortchakóv conhece Domenico, personagem visto como louco pelos moradores locais. Interessante que a palavra fé, então desconhecida do poeta, será fundamental para o desfecho do filme. Ainda que ele não compreenda seu significado, o louco é como o portador da força que a palavra pode representar. Em dado diálogo entre Domenico e Eugenia, às margens da piscina de Santa Catarina, Gortchakóv questiona o significado da palavra.

- Não entendo, o que é fé?
- Seu italiano não está bom, falava melhor quando chegou.
- O que é fé?
- Fé quer dizer verdade.
- Por que dizem que é louco?
- Ele não é louco. Ele tem fé.

Notável nessa passagem é observar, mais uma vez, que progressivamente ele parece perder a capacidade de comunicar-se em italiano. Suas respostas passam a ser cada vez mais breves e os monólogos mais constantes; assim, vai silenciando para evitar o esforço da comunicação. Eugenia é quem irá perceber isso. Em outro momento de fala, o poeta menciona a dificuldade com a língua: “Sabe, meu italiano é ruim”. Nesse sentido, pode-se inferir que o estado nostálgico dele também é fator dessa incomunicabilidade gradativa. Dessa maneira, Kristeva sintetiza exatamente a condição do personagem, que

20 TARKÓVSKI, 1998, p. 246.



Fig. 9 e 10 Tarkóvski, *Nostalgia* (1983): 00:37:21 a 00:37:32.

mal se comunica em italiano e tampouco utiliza sua língua num país avesso ao seu.

Não falar a sua língua materna. Habitar sonoridades e lógicas cortadas da memória noturna do corpo, do sono agridoce da infância. Trazer em si o jazigo secreto ou como uma criança deficiente – benquista e inútil –, essa linguagem de outra, que murcha sem jamais abandoná-lo. [...] entre duas línguas, o seu elemento é o silêncio.²¹

Outra passagem do filme, que marca essa irritação do poeta com relação ao uso da língua russa e sua incomunicabilidade, se dá no saguão do hotel Bagno Vignoni, quando ele questiona a leitura do poema que Eugenia faz. Então, nota-se um certo desconforto, pois, no caso, o poema está traduzido para o italiano, e não no original em russo: “O que está lendo?/ Poemas de Arseny Tarkóvski./²² Em russo?/ Não, está traduzido. E muito bem./ Jogue isto fora./ Por quê? O tradutor é um bom poeta./ A poesia é impossível de ser traduzida, a arte é assim [...]”.

Nesse ponto, cabe refletir sobre essa atitude de Gortchakóv, ao repudiar a leitura de uma tradução. Traduzir = criar outra obra? Traduzir = trair? George Steiner (1990), em *Extraterritorial*, relaciona a língua com a experiência literária. Em síntese, os trabalhos de tradução podem colocar o escritor num lugar de estranheza, uma vez que é reproduzido de modo deslocado, numa fronteira entre a sua língua e a do outro. Vale lembrar que ele também é poeta, o que pode validar a sua opinião acerca da tradução lida pela intérprete. Além disso, a fronteira pode simbolizar a perda de sua identidade, pois a língua é um fator

21 KRISTEVA, 1994, p. 22 – 23.

22 Importante poeta russo e pai de Andriêi Tarkóvski.

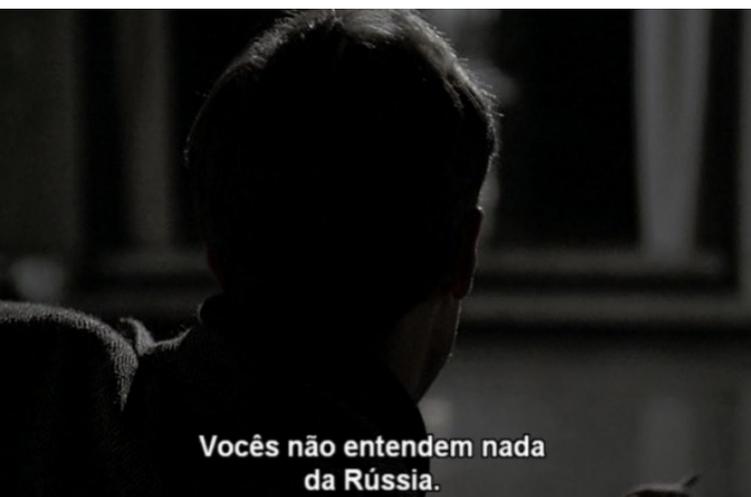


Fig. 11 e 12: Tarkóvski, *Nostalgia*, (1983): 00:15:31 a 00:16:38

identitário, e na visão dele a tradução pode engessar as palavras e não dar conta de expressar o verdadeiro sentimento russo. Mais adiante, o diálogo entre eles continua:

– [...] Com a poesia eu concordo. Mas e a música, por exemplo?

(*Neste momento Gortchakóv canta em russo*)

– O que é isso?

– É uma canção russa.

– Mas como poderia não conhecer Tolstoy, Pushkin e entender a Rússia?

– Vocês não entendem nada da Rússia.

– Nem vocês da nossa Itália. Se não fosse Dante, Petrarca e Maquiavel.

– Certo, é impossível para nós, pobres diabos.

– Como fazer para conhecermos um ao outro?

– É necessário acabar com nossas fronteiras.

Abaixo, nos *frames*, nota-se inclusive a atmosfera que circunda esses momentos do filme. Das lembranças do protagonista, que entrecortam a narrativa, ao hotel em que ambos se hospedam e decorrem os diálogos mencionados. [fig. 11 e 12]

Machado e Pageaux elucidam que “a viagem não é apenas a deslocação individual no espaço geográfico ou no tempo – tempo do viajante e tempo do país visitado, recuo possível na história: a viagem é também uma deslocação na ordem social e cultural”.²³ Nesse diálogo entre eles é perceptível a questão da referência cultural como parte também da dimensão que coloca o estrangeiro em competição com a equação mencionada anteriormente: a de extrapolar a intenção inicial da viagem em prol da emoção, configurando-se em fuga de si

23 MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 38.

mesmo, da própria vida, o ponto frágil em situações consideradas banais. O “acabar com nossas fronteiras”, para o poeta, pode representar uma liberdade à qual ele tem imensa dificuldade a se adaptar, a começar pela aceitação em compartilhar experiências com o outro. Portanto, todo o processo de reminiscência, e o peso dessa nostalgia, o distancia, pondo-o no limbo das lembranças, do apego às raízes, da incapacidade de adaptar-se.

Por conseguinte, essas dimensões que tocam esse estrangeiro, seja pela reminiscência, pelo sonho, pela incomunicabilidade ou pela cultura, denotam a instabilidade que a viagem traz, e com a qual ele passa a compactuar; uma areia movediça diante dos pés. Para tanto, explica Kristeva que existe um afastamento correspondente:

[...] àquele em que ele próprio se aloja, recuando até o centro indolor daquilo que chamamos de alma, essa humilde que, definitivamente constitui-se de uma nítida brutalidade. [...] Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso.²⁴

Ainda segundo a escritora, diante dessa dificuldade com a comunicação, o estrangeiro é encurralado entre querer ou não falar, diante da barreira de sua língua materna. E se não está em silêncio, pouco compreende as palavras no campo da significação, dessa língua que pode até ser entendida, mas que, definitivamente, passa a não fazer mais sentido, tornando o diálogo inacessível. Dessa complexidade de sentimentos, a nostalgia transborda e agrava essa rede de angústia, em que o silêncio, aos poucos, se traduz em “completude impenetrável”.²⁵ Gortchakóv, enquanto estrangeiro, ilustra exatamente a reflexão da escritora:

No início, foi uma guerra fria com o novo idioma, desejado e rejeitado: depois a nova língua lhe cobriu como uma calmaria de águas estagnadas. Silêncio, não o da cólera que empurra as palavras para a fronteira entre a ideia e a voz, mas o silêncio que esvazia o espírito e enche o cérebro de abatimento, como o olhar de mulheres tristes, envolto por alguma espécie de eternidade inexistente.²⁶

24 KRISTEVA, 1994, p. 15.

25 Ibid., p. 24.

26 Ibid., p. 24.

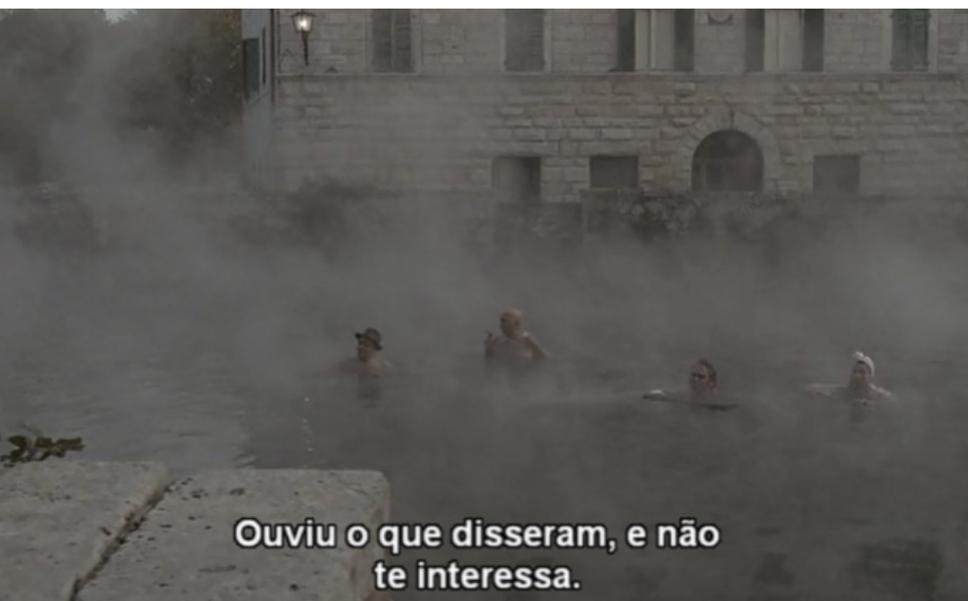


Fig. 13 e 14: Tarkóvski, *Nostalgia*, (1983): 00:32:41 a 00:32:48

Nesse estado de espírito, o poeta transita pelo corredor à beira da brumosa piscina e, ao ouvir os banhistas que conversam sobre o passado de guerra e corpos que foram jogados naquele local, ele monologa a observá-los: "Nunca é tarde para aprender. Aconteça o que acontecer não se misture. Ouviu o que disseram, e não te interessa. Na vida, você tem que ser diferente". Confirma-se, assim, o desinteresse, a apatia pelo outro, pelo que se conta sobre o local.

A avalanche melancólica o atinge, espelhada na carta escrita por Pável Sosnóvski a um amigo antes de deixar a Itália rumo à Rússia: "Posso tentar não voltar para a Rússia.../Mas esse pensamento me fere./ Impossível não poder rever o país em que nasci, as bétulas, o ar da minha infância". Para sanar a curiosidade de Eugenia sobre o que aconteceu com o compositor russo, Gortchakóv lhe entrega a carta, que é narrada em voz (masculina) *off*, e traduz o exato momento em que ele também decide antecipar sua volta para casa.



Fig. 15 e 16: Tarkóvski, *Nostalgia*, (1983) 01:11:41 a 01:12:52

Nesse ponto, livre em sua escolha e, ao mesmo tempo, confrontado com a sua origem, tem-se que “o absoluto dessa liberdade, no entanto, chama-se solidão”.²⁷ Gortchakóv parece ter fugido: “Dessa origem – família, sangue, solo – ele fugiu e, mesmo que ela não pare de importuná-lo, enriquecê-lo, estorvá-lo, exaltá-lo ou de causar-lhe dor e, em geral, tudo ao mesmo tempo, o estrangeiro é o seu traidor, corajoso e melancólico”.²⁸ Ele decide voltar para a Rússia tal como o compositor; antes, uma última ligação de Eugenia, a dar notícias de Domenico. Preocupada, pergunta a ele: “Como está de saúde? Seu coração?/ Eu não sei, tudo me deixa entediado. Estou inquieto. Quero voltar para casa”. Ele mal se sustenta nesse momento, incapaz de compreender até o amor daqueles que deixou, e o afeto da própria Eugenia por ele. Portanto, Kristeva sintetiza o quão a nostalgia serve ao estrangeiro uma fatia de profundo amargor.

A dura indiferença talvez seja somente a face confessável da nostalgia. [...] Pois em meio à nostalgia, embebidos de perfumes e de sons aos quais não pertencem mais e que, por causa disso, o ferem menos que os de aqui e de agora, o estrangeiro é um sonhador que faz amor com a própria ausência, um deprimido extravagante. Feliz?²⁹

Feliz? Certamente não. Gortchakóv percebe, nessa viagem, o fardo do não pertencimento, e essa tomada de consciência tira-lhe a possibilidade de trocar experiência com outras pessoas, uma vez que “o estrangeiro exclui, antes mesmo de ser excluído, muito mais do

27 KRISTEVA, 1994, p. 19.

28 Ibid., p. 36.

29 Ibid., p. 17-18.



Fig. 17. Tarkóvski, *Nostalgia*, (1983), 00:45:13.

que o excluem”.³⁰ Ele observa mais, preferindo o silêncio a ceder lugar à partilha, limitando-se àquilo que lhe interessa desde que responda aos seus próprios anseios. Assim, passa a viver recluso em si mesmo, fragmentado, taciturno na bruma da memória, na possibilidade de retornar para casa – ao mesmo tempo em que parece recusá-la, uma vez que a viagem também fora motivo de fuga – e na melancolia nostálgica que, nesse ponto, o impede de reagir. A nostalgia tem seus dissabores e pode impor ao sujeito uma complexa fronteira entre a saudade, a fuga, o tempo e o espaço.

O perigo da nostalgia é que ela tende a confundir o verdadeiro lar com aquele imaginado. Em casos extremos ela pode criar uma terra natal fantasma, em nome da qual alguém está pronto a morrer ou a matar. A nostalgia irrefletida pode gerar monstros. Contudo, o sentimento propriamente, a dor do deslocamento e da irreversibilidade temporal, está no cerne mesmo da condição moderna.³¹

Justifica Tarkóvski que: “Toda história da emigração russa corrobora a visão ocidental de que ‘os russos são maus emigrantes’; todos conhecem sua dramática incapacidade para serem assimilados, e a ineficácia desajeitada dos seus esforços para adotar um estilo de vida diferente do seu”.³² Quando as imagens do passado tornam-se recorrentes, o objetivo inicial de Gortchakóv já havia sido contaminado pela insistente Rússia, e a viagem solidifica seu fracasso. Com efeito, o poeta passa a ocupar o lugar do passado, confundindo, talvez evitando, a própria realidade. Na sequência, a imagem é a visão que o poeta tem dentro da casa de Domenico. O que se vê, no enquadramento da janela, é a extensão da paisagem russa, fundindo-se à italiana. Essa lembrança persistente tende a transformar essa nostalgia no principal motivo de seu adoecimento. [fig. 17]

30 Ibid., p. 31.

31 BOYM, 2017, p. 155.

32 TARKÓVSKI, 1998, p. 242-243.



Fig. 18 e 19. Tarkóvski, *Nostalgia* (1983): 01:58:19.

A *datcha* (дача), casa de campo russa, é a primeira imagem que surge na lembrança de Gortchakóv, então, a casa russa emoldura sua nostalgia. É notável que, para Tarkóvski, a *datcha* ocupe importante papel em sua filmografia, pois ela ancora o passado, sobretudo a infância. Em *O espelho* (1974), por exemplo, a *datcha* é como uma personagem na obra de cunho autobiográfica; nos demais filmes, a casa ora marca o retorno do protagonista, ora a destruição de sua própria história, como ocorre no último longa-metragem, *O sacrifício* (1986). Em *Nostalgia*, a persistente imagem da *datcha* perfaz a ausência, e também surge composta por figuras, como um anjo (sonho/prenúncio de morte), e a família (saudades/culpa). A intraduzível *toska* (тоска) russa, assim como a palavra saudade da língua portuguesa, confere à casa um estatuto de cura ou agravamento para a nostalgia, sobretudo a do estrangeiro. Assim, a “impossibilidade de voltar para casa é, simultaneamente, uma tragédia pessoal e uma força poderosa”.³³

33 BOYM, 2017, p. 162.



fig. 20. Tarkóvski, *Nostalgia* (1983): 00:13:04 e 02:02:28.

Nesse sentido, a casa pode torna-se o paradoxo entre o querer retornar e o receio do fracasso; a derrota pela não superação dessa ausência. Para Tarkóvski:

Existe, afinal, uma enorme diferença entre a maneira como nos lembramos da casa onde nascemos e que não vemos há muitos anos, e a visão concreta que se tem da casa depois de uma prolongada ausência. Em geral, a poesia da memória é destruída pela confrontação com aquilo que lhe deu origem.³⁴

A “poesia da memória” é o confronto das transformações causadas pelo tempo, não só na matéria, mas, sobretudo, no sentimento apreendido na lembrança. É o estrangeiro confinado na casa de origem ausente e sem ela torna seu vagar

34 TARKÓVSKI, 1998, p. 30.

implacavelmente melancólico. Portanto, a “nostalgia não é apenas uma expressão de saudade local, mas resultado de uma nova compreensão do tempo e do espaço que faz a divisão entre local e universal possível”.³⁵

A “nova casa”, simbolizada pela Itália, é a prisão, pois uma casa também nunca deixa de ser esse lugar de aprisionamento, mesmo sendo aquela da origem, uma vez que essa representa o paradoxo do querer libertar-se e do querer voltar para ela. No filme, esse impasse não se resolve, e o protagonista estrangeiro morre nesse “novo mundo” fora de casa em virtude de sua nostalgia. Nesse sentido, a viagem consolida a máxima do *status* nostálgico de Gortchakóv, que se aproxima da reflexão de Kristeva, pois o estrangeiro “chora eternamente o seu país perdido. Enamorado, melancólico de um espaço perdido [...]. O paraíso perdido é uma miragem do passado que jamais poderá ser encontrada”.³⁶ A volta para casa, em certa medida, pode tornar-se um descompasso para aquele cuja nostalgia chega ao limite. Eugenia narra sobre a empregada, tomada pelo desespero, que comete um ato extremo, justificado por sua nostalgia: “Soube de uma empregada em Milão que pôs fogo na casa dos patrões./ Qual casa?/ A casa dos patrões./ Por quê?/ Nostalgia. Queria voltar a Calábria. Então, queimou a casa que a impedia de realizar o seu desejo”. No caso do músico Sosnóvsky, o retorno foi uma possibilidade de morrer na Rússia. Gortchakóv, por sua vez, não realiza seu desejo e não se cura desse peso, de modo que o “novo mundo” faz-se seu mausoléu; uma *datcha* encapsulada dentro da catedral italiana (Abadia de San Galgano), agora manchada pela pálida nostalgia russa. O final do filme é clarificado pelo diretor:

Trata-se de uma imagem elaborada que tem laivos de literalidade: é um exemplo da situação do herói, da divisão interior que o impede de viver como até então vivera. Ou talvez, pelo contrário, é sua nova totalidade, na qual as colinas toscanas e o interior da Rússia fundem-se indissolivelmente [...].³⁷

35 BOYM, 2017, p. 154.

36 KRISTEVA, 1994, p. 17.

37 TARKÓVSKI, 1998, p. 259.



Fig. 21 Tarkóvski, *Nostalgia* (1983): 01:55:28.

A angústia insolúvel lhe reserva o direito de cumprir a promessa que fez a Domenico. O louco é quem dá o único sentido à viagem de Gortchakóv, ao entregar uma vela ao poeta, cuja missão é atravessar a piscina de Santa Catarina com a pequena chama acesa; metáfora para a “fé”, cuja palavra desconhece, mas que se torna seu ritual de morte. [Fig.21]

O protagonista morre “por ser incapaz de sobreviver à sua própria crise espiritual, por ser incapaz de ‘pôr em ordem’ esse tempo que – evidentemente também para ele – está ‘fora dos eixos’”,³⁸ pois “sempre em outro lugar, o estrangeiro não é de parte alguma”.³⁹ Portanto, como sintetiza Kristeva: “A felicidade estranha do estrangeiro é a de manter essa eternidade em

38 TARKÓVSKI, 1998, p. 246.

39 KRISTEVA, 1994, p. 18.

fuga ou esse transitório perpétuo”.⁴⁰ Ele oculta o real objetivo da viagem, pois a pesquisa sobre o músico russo torna-se um subterfúgio para a transitória fuga que o penitencia. O poeta absorve os efeitos desse deslocamento, diante da língua, da cultura e do outro. Logo, em meio a toda a vivência obscurecida pela nostalgia, vai formando-se uma substância amorfa, solitária, melancólica, que dará forma a esse peso sobre o qual, em dado momento, ele questionará: “Por que tudo aquilo? Por que esta tragédia?”. Fatal para o protagonista estrangeiro dessa história narrada sob a tessitura poética de atmosfera russa em solo italiano.

Referências bibliográficas

BOYM, Svetlana. Mal-estar na nostalgia. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, Ouro Preto, v. 10, n. 23, jul. 2017, p. 153-165. ISSN 1983-9928. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1236/678>. Acesso em: 24 abr. 2023. doi: <https://doi.org/10.15848/hh.v0i23.1236>.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria C. Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MACHADO, Álvaro Manuel. PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da teoria comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.

PETROVSKY, Helen. Beleza sem prata: as polaroides de Andrei Tarkóvsky. Tradução de Natalia Fomenkova e Neide Jallageas. (org.). BARROS, Erivoneide; JALLAGEAS, Neide. *Panorama Tarkóvski*. São Paulo: Kinoruss, 2022, p. 263-288.

STEINER, George. *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TARKÓVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

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

40 Ibid., 1994, p. 12.

Filmografia

NOSTALGIA (*Nostalghia*). Direção: Andrei Tarkóvski. Produção: Rai 2 TV – Sovin Film (Itália – URSS), realizada por Renzo Rossellini e Manolo Bolognini para Opera Film Produzione em 1983; diretor da produção: Francesco Casati. DVD, duração: 130 min.

TEMPO DE VIAGEM (*Tempo di Viaggio*). Direção: Andrei Tarkóvski e Tonino Guerra. Produção: Rai 2 TV (Itália); documentário para televisão sobre o trabalho em *Nostalgia*, transmitido pela Rai em 29 de maio de 1983. DVD, duração: 60 min.