

# O EXÍLIO (ANT)AGÓNICO. A RELAÇÃO COM O *OUTRO* NOS FILMES DE EXÍLIO DE ANDREI TARKOVSKY

Rui Manuel Brás<sup>1</sup>

**Resumo:** A condição de exílio implica a separação violenta das origens, uma rutura que é vivida de forma mais ou menos dramática. Forçado a abandonar a pátria, confrontado permanentemente com a instabilidade e com o desconhecido, o exilado procura repensar o sentido da sua existência, reorientá-la a fim de encontrar alguma estabilidade que, por vezes, só existe no aprofundamento da relação com aquilo que conhece, ou seja, a sua identidade cultural. Este reforço identitário faz-se no quadro de uma situação complexa em que o exilado se confronta com o outro que o acolhe, numa relação dialógica e contraditória. Tomando algumas sequências de *Nostalgia* e *O Sacrifício* como exemplos, esta comunicação analisa como a oposição de Andrei Tarkovsky aos valores ocidentais e o aprofundamento da relação com as origens culturais e do sentido identitário tiveram expressão nos seus filmes de exílio.

**Palavras-chave:** Exílio; Identidade cultural; Memória; Cinema; Tarkovsky.

**Contacto:** rui.bras2005@gmail.com

A condição de exílio é sempre marcada pelo conflito, desde logo porque na sua origem está uma imposição exterior ou uma decisão pessoal provocada por situações de tensão para as quais não se consegue encontrar outra saída. O exílio é, muitas vezes, a antecipação da proscricção anunciada ou pressentida, adquirindo nesta vertente um carácter de aparente voluntariedade. Seja qual for o motivo, 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. Em qualquer dos casos, o trauma que deriva da separação da pátria representa um choque que logra quebrar as defesas que o sujeito tem para se proteger dos estímulos externos. Sendo todos nós criaturas de cultura, ao sermos forçados a sair da matriz originária corremos o risco da desorientação, do desequilíbrio, da perda traumática das origens (Hoffman 1999, 49-50), pelo que é natural 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 esforço para manter a identidade é a resposta aos efeitos do

---

<sup>1</sup> Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, Portugal

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. Confrontado permanentemente com a instabilidade e com o desconhecido, o exilado repensa o sentido da sua existência, procura reorientá-la a fim de encontrar alguma estabilidade que, por vezes, só existe no aprofundamento da relação com aquilo que conhece, ou seja, a sua identidade cultural.

O caso do realizador russo Andrei Tarkovsky é um exemplo desta forte ligação à terra ancestral como resposta ao trauma do exílio, a qual teve expressão nas entrevistas que deu, nas páginas do seu diário ou do livro *Esculpindo o Tempo*, e principalmente nos dois filmes que realizou no exílio, *Nostalgia* (1983) e *O Sacrifício* (1986). Forçado a exilar-se na sequência dos obstáculos que as autoridades soviéticas colocavam ao seu trabalho, Tarkovsky sempre afirmou a forte ligação com a Rússia enquanto terra onde se encontravam as suas raízes culturais, nunca se deixando seduzir pelas condições que lhe foram garantidas no Ocidente<sup>2</sup>. Pelo contrário, o exílio fê-lo aprofundar mais a reflexão sobre a Rússia, bem como a ligação com os valores

---

<sup>2</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 Presidium do Congresso dos Sovietes 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 Tarkovskaya 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 e 280-281). No culminar destas diversas situações, Tarkovsky começa a colocar com mais frequência a hipótese do 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 Gorbatchov foi possível realizar-se uma grande retrospectiva da obra de Andrei Tarkovsky na Rússia, a qual teve lugar 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.

culturais russos, em particular a espiritualidade baseada na Ortodoxia cristã que está presente em toda a sua obra. Essa Rússia não é uma pátria material, mas antes uma “terra espiritual”, uma pátria imaginada, interior, construída através da memória, bem diversa da Rússia soviética que, como o Ocidente, estava dominada pelo mesmo materialismo que Tarkovsky condenava enquanto destruidor de cultura e, no limite, da própria humanidade<sup>3</sup>. Ao decidir exilar-se em 1983, enfrentando todas as consequências que essa decisão implicava para si e sua família, o realizador sabia que a probabilidade de regressar à Rússia era remota e a ligação à pátria, que se tornara mais intensa com a vinda para a Europa ocidental, acabaria por ter uma via de expressão nos seus filmes de exílio. Ambos os filmes têm frequentes referências visuais mais ou menos diretas que definem a persistência das origens, naturalmente enquadrada pelas condições específicas em que Tarkovsky vivia. Destacamos a título de exemplos o tom sépia das sequências ou planos que em *Nostalgia* marcam as recordações e os sonhos de Gortchakov, nos quais a paisagem rural russa e a família são presenças constantes, bem como a casa russa tradicional (*datcha*), recorrente nos filmes de Tarkovsky, que aqui adquire uma dupla dimensão de lugar de memória e de metonímia da pátria<sup>4</sup>. A casa, como a terra, símbolo feminino da mãe, do útero, do refúgio, é também central em *O Sacrifício*, não apenas devido ao incêndio final que a destrói, mas também porque é o cenário de quase todo o filme onde têm lugar longas conversas de tom tchekovkiano entre personagens que fazem lembrar as criadas pelo dramaturgo russo ou mesmo por Dostoievsky (Chances 2003, 11). As imagens e os elementos

---

<sup>3</sup> No seu diário, Tarkovsky escreveu em fevereiro de 1972 a propósito do caminho imposto à cultura pelos dirigentes soviéticos: “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 independência e reduzido as pessoas ao nível de gado. No processo destruirão tudo: eles próprios e a Rússia” (Tarkovsky 1994, 54-55).

<sup>4</sup> A *datcha*, verdadeira instituição nacional russa desde o século XIX, mais do que um símbolo do idílio rural, é uma expressão da verdadeira condição de ser russo (Figs 2002, xxxii). Em *O Sacrifício*, a *datcha* não aparece de forma tão evidente como em *Nostalgia*, mas a casa da família é uma referência tanto mais significativa quanto Tarkovsky utiliza elementos biográficos no diálogo em que Alexander explica ao filho como ele e a mulher haviam descoberto a casa onde viviam: 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 (Leszczyłowski 1988).

simbólicos que encontramos em *Nostalgia* e *O Sacrifício* são expressões da presença da ausência, sinais da necessidade sentida por Tarkovsky de se aproximar da pátria, de realizar a viagem de regresso às origens que apenas era possível num plano simbólico, ou seja, através da representação fílmica. Por esse motivo, os dois filmes são marcados por um ambiente geral de melancolia, tristeza e morte.

Viver a realidade do exílio é, em si, algo que implica sentimentos complexos, necessariamente traumáticos derivados da profunda dor provocada pelo afastamento das origens levando o exilado a ler a realidade no “tom de perda” a que se refere André Aciman (Aciman 1999b, 22). A dor da separação das origens é tanto mais sentida quanto o exilado tem de viver numa sociedade que, apesar de o acolher, corresponde também a 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, logo 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 sucedeu 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. A relação do exilado com o *outro* que o acolhe é 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 1999a, 13). O afastamento do universo de referências que

a partida para o exílio impôs contribui para a criação de uma sensação de vazio, de des-locação, 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 sua presença é um elemento de humanidade e de fraternidade importante para o exilado (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. O problemático diálogo com o *outro* que a condição de exílio pressupõe faz com que o exilado procure afirmar a sua identidade e afaste qualquer risco de *contaminação* pela cultura da sociedade de acolhimento. Uma forma de o fazer é por via da procura de uma língua livre de quaisquer permutações “exílicas”, ou seja, uma língua pura que não contenha em si as marcas da condição de exílio (Boym 2001, 257). Diz-nos Walter Benjamin 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 acaba por adquirir ou desenvolver uma consciência bi ou mesmo multilingue, a qual 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. A personagem de *Nostalgia*, Andrei Gortchakov, em si e na relação que tem com a intérprete italiana Eugenia, vem ao encontro da asserção de Benjamin, ao recusar ser um “homem traduzido” no sentido que Salman Rushdie deu à expressão no seu ensaio “Pátrias imaginadas” (Rushdie 1991, 17)<sup>5</sup>. No diálogo que mantém com Eugenia numa das primeiras sequências do

---

<sup>5</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

filme, a rejeição da tradução da poesia corresponde não apenas à defesa da arte contra as dificuldades que à tradução importam, mas também à expressão da dificuldade em assumir a tal consciência bilingue a que Svetlana Boym alude. 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. 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 tombara numa pequena poça de água, imagem muito recorrente na obra de Tarkovsky na qual se conjugam os elementos água e terra. 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, de Maria, a 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, envoltos na penumbra, Andrei e Eugénia conversam, 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. Com o posicionamento

---

viver noutro, acabava por ser um homem traduzido, com as perdas (e os ganhos, acrescenta) que qualquer tradução pressupõe.

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 com luz nos quais se sentam as duas personagens é significativa quanto ao afastamento de Andrei e Eugenia, fazendo lembrar as “zonas de silêncio” a que Jacques Rivette se referia (citado em Bordwell 2008, 309), pois o espaço ajuda a sublinhar os silêncios impostos por Gortchakov perante as interrogações de Eugenia. Esses silêncios sucedem quando está em causa o seu íntimo, revelando desse modo que, apesar da sensualidade e do interesse de Eugenia nele, 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, podendo marcar 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 que, neste caso, é a de acentuar as diferenças que separam as personagens: 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 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 pelo recurso a planos longos, 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 XVII, *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.

O diálogo que se desenvolve entre as duas personagens centra-se numa questão cultural relevante, partindo da discussão sobre a possibilidade ou impossibilidade de traduzir a poesia em particular e toda a arte em geral<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 de permitir o acesso à leitura de grandes obras, nomeadamente as de autores russos como Tolstoi 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 perceção dominante na Rússia ao longo da sua história 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 (Figs 2002, 416), mas acima de tudo incompreensível, quase hermético na sua diferença. Se esta

---

<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 *Nostalga*.

<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, co-argumentista de *Nostalga*, 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”.



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 no 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” (Figs 2002, 55).

Pelas suas características formais e narratológicas, a cena que temos vindo a analisar 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 (Oleg Yankovsky), mas que fala em italiano a fim de se fazer entender por uma personagem italiana que, sendo intérprete, poderia compreender a língua russa. 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 corredor que separa Gortchakov e Eugenia. A imagem da mulher de Gortchakov surge de costas para a câmara, limpando um copo, provavelmente o mesmo que víamos na sequência anterior, num plano muito curto que liga com outro plano também muito curto de Eugenia sacudindo com a mão os cabelos com um gesto repentino. 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. 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 redentor caberá a uma Rússia guardiã dos verdadeiros valores da espiritualidade cristã, consoladora da Humanidade como Cristo o foi, que tornaria possível congregar o Ocidente e a Rússia, de certo modo concretizando

a abolição de fronteiras sugerida por Gortchakov no já mencionado diálogo inicial 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>8</sup>. É com essa 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 grávida, dos filhos e da paisagem rural russa onde a casa da família ocupa lugar central. A impossibilidade de Gortchakov se separar do objeto perdido espelha a mesma impossibilidade sentida tanto por *Sosnovsky*, como 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, por seu lado, afirmou sempre o carácter 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>9</sup>. Como forma de compensar essa perda, Tarkovsky intensificou a identidade com a *sua* Rússia,

---

<sup>8</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, 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 um. 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”.

<sup>9</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 que desejavam transformar na sua habitação permanente. Lamenta que esse desígnio não se tenha tornado possível devido às exigências da sua profissão, mas faz o elogio da vida no campo.

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* lacaniano, 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.

## BIBLIOGRAFIA

- Aciman, André. 1999a. "Editor's Foreword: Permanent Transients." In *Letters of Transit. Reflections on Exile, Identity, Language, and Loss*, ed. André Aciman, 7-14. Nova Iorque: The New Press.
- . 1999b. "Shadow Cities." In *Letters of Transit. Reflections on Exile, Identity, Language, and Loss*, ed. André Aciman, 15-34. Nova Iorque: The New Press.
- Benjamin, Walter. 1999. "The task of the translator. An introduction to the translation of Baudelaire's 'Tableaux Parisiens'." In *Illuminations*, 70-82. Londres: Pimlico.
- Bordwell, David. 2008. *Poetics of Cinema*. Nova Iorque/Londres: Routledge.
- Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. Nova Iorque: Basic Books.
- Chances, Ellen. 2003. "Tarkovskii's Film *The Sacrifice* and its Russian Literary Roots." In *American Contributions to the Thirteenth International Congress of Slavists (Liubliana)*, Vol.2 Literature, ed. Robert A. Maguire e Alan Timberlake, 9-19. Bloomington, Indiana: Slavica Publishers.
- Deleuze, Gilles. 2004. *A Imagem-Movimento. Cinema I*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Figs, Orlando. 2002. *Natasha's Dance: A Cultural History of Russia*. Londres: Penguin Books.
- Gil, Isabel Capelo. 2009. "As interculturalidades da multiculturalidade." In *Portugal: Percursos de Interculturalidade*, vol. IV, "Desafios à Identidade",

- Coleção Portugal Intercultural, coord. Mário Ferreira Lages e Artur Teodoro de Matos, 30-48. Lisboa: Observatório da Imigração.
- Hoffman, Eva. 1999. "The New Nomads". In *Letters of Transit. Reflections on Exile, Identity, Language, and Loss*, ed. André Aciman, 35-64. Nova Iorque: The New Press.
- Lacan, Jacques. 1998. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan, Book XI*. Nova Iorque/Londres: Norton.
- Rushdie, Salman. 1991. *Imaginary Homelands*. Nova Iorque: Penguin/Granta Books.
- Spânu, Petruta. 2005. "Exil et littérature." *Acta Iassyencia Comparationis* 3: 164-171.
- Tarkovsky Andrei. 1994. *Time Within Time: The Diaries 1970-1986*. Londres: Faber and Faber.
- . 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).
- Wyschogrod, Edith. 2003. "Autochthony and Welcome: Discourses of Exile in Levinas and Derrida." *Journal of Philosophy and Scripture* Vol. 1 Issue 1 (Fall): 36-42.