

CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES DE SÃO PAULO
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

Lilian Colosso Fontenla

RASDELKA

**Adensamento espacial videográfico
através de linhas de força descritas por um corpo**

São Paulo
2010

Lilian Colosso Fontenla

RASDELKA

**Adensamento espacial videográfico
através de linhas de força descritas por um corpo**

**Trabalho de Iniciação Científica
apresentado à FEBASP – Centro Universitário**

Belas Artes de São Paulo

Curso: Bacharelado em Artes Visuais, Pintura, Escultura e Gravura

ORIENTADORA:

Prof^a. Dr^a. Neide Jallageas

**São Paulo
2010**

FONTENLA, Lilian C.

RASDELKA, Adensamento espacial videográfico através de linhas de força descritas por um corpo/ Lilian Colosso Fontenla, 1ª Edição. São Paulo:

FEBASP, 2010

Orientadora: Neide Jallageas

Trabalho de Iniciação Científica (Bacharelado) – Bacharelado em Artes Visuais: Gravura, Pintura e Escultura do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. 2010

Inclui figuras, bibliografia e mídia DVD

1. Pensamento colagem 2. “Materialidade” 3. “Espacialidade” 4. Perspectiva Inversa 5. Floriênski 6. Andriêi Tarkóvski 7. Tatlin 8. Cultura russa e brasileira 9. Linguagem Audiovisual

*Aos meus pais que me ensinaram que cada um de nós é único, com seu próprio valor e talento, independente ao fato de estarmos dispostos à assumi-los incondicionalmente. E ao meu irmão, que compreendeu muito antes de mim que para os nossos pais seremos sempre crianças, e que isso também é uma forma de demonstrar amor.
Amo vocês!*

Agradeço à Neide Jallageas, por acreditar em meu projeto, pela confiança, por fomentar sempre novas questões, pela paciência sempre e pela sua incrível dedicação;

aos amigos também iniciandos à pesquisa: em especial à Fernanda, pela cumplicidade e companheirismo de irmã de coração; Ney, pelas várias conversas e discussões sempre que possível; Thaíssa, pelos momentos desesperados que passamos juntas com os prazos de entregas; Merien, pelo carinho e pelo olhar sempre atento aos meus trabalhos; Letícia, por compartilhar materiais de pesquisa; Pablo, pela nossa incrível amizade; a todos pelas conversas que tivemos durante todo o tempo da pesquisa;

à FEBASP, pela oportunidade concedida; e aos que, direta ou indiretamente, colaboraram no decorrer das pesquisas realizadas.

Muito Obrigada!

Resumo

Esta pesquisa propõe inicialmente a investigação e a associação da cultura e das produções audiovisuais e cinematográficas de dois países – o Brasil e a Rússia – partindo principalmente da análise do pensamento colagem (foto-colagem, *footage*, *found-footage*) estudado nos filmes experimentais do artista norte-americano Joseph Cornell (Nova York, 1903 - idem, 1972), como uma possibilidade de pensar a dinamicidade do movimento cinematográfico e videográfico. A hipótese central é que essa colagem, além de se dar entre as cenas (planos) como uma técnica de montagem, pode acontecer de forma pura (sem manipulações), em um único plano (plano-sequência), articulando, dessa forma, a “materialidade” e a “espacialidade” das coisas representadas pela imagem, pensando essa imagem a partir do modelo representativo da perspectiva inversa, redimensionando a imagem representativa. Objetiva-se compreender os conceitos de *perspectiva inversa* e de *rasdelka* (termos discutidos por Neide Jallageas e desdobrados neste texto pelos objetos de estudo) para então definir uma teia de pensamentos que refletem sobre uma “situação” de “espaço-matéria” a ser experimentada através do vídeo. Em seguida, pretende-se identificar e discutir através de comparações os objetos de estudo selecionados: um trecho de nove minutos do filme *Nostalgia*, aqui denominado “travessia na piscina seca com a vela acesa”, do cineasta russo Andriêi Arsiênievitch Tarkóvski (Zavrájie, 1932-Paris, 1986) e os *contrarrelevos* do pintor e escultor russo Vladimir Tatlin (Kharkov, 1885 – Moscou, 1953). Elege-se como campo teórico alguns escritos do pensador russo Pável Aleksandróvitch Floriênski (Ievlakh, 1882- São Petersburgo, 1937), entre outros que tratam do conceito de “espaço”.

Metodologicamente, pretende-se estabelecer entre os trabalhos selecionados para esse estudo um campo de análise que valorize principalmente a “materialidade” e a “espacialidade” alcançadas por essas obras, articulando os conceitos observados através de duas experimentações autorais na linguagem audiovisual: a primeira experimentação, *Preparações para um espaço temporário*, investiga questões mais diretas sobre os planos e o enquadramento, enquanto a segunda experimentação, *Decomposição II*, investiga o corpo e o espaço. Por fim, este estudo distingue-se por fazer uma ponte entre a cultura russa e a brasileira, desconstruindo o modelo de representação ocidental ainda vinculado à linguagem audiovisual, sem tratar de abstração propriamente, mas trazendo ao discurso contemporâneo um pensamento já formado na Idade Média por pensadores e artistas de uma cultura radicada no Oriente.

Palavras-chave: Pensamento colagem, “Materialidade”, “Espacialidade”, Perspectiva Inversa, Floriênski, Andriêi Tarkóvski, Tatlin, Cultura russa e brasileira, Linguagem Audiovisual.

Abstract

This research proposes, initially, the investigation and association of culture with audiovisual and cinema productions of both countries – Brazil and Russia – starting from the analysis of the process of collage (photo-collage, footage, found footage) studied in the experimental films of the north American artist Joseph Cornell (New York, 1903 - 1972), as a possibility of thinking about the dynamics of film and video movement. The central hypothesis is that this collage, besides taking place between scenes (plans) as an assemblage technique, can occur in its pure form (without manipulation) in a single plan (plan-sequence) thus articulating the "materiality" and "spatiality" of the things represented by the image, considering that image as a representative model of the reverse perspective, resizing the representative image.

Our aim is to understand the concepts of the *reverse perspective* and *rasdelka* (discussed in terms of thesis advisor and researcher Neide Jallageas and deployed in this text by the objects of study) in order to define a web of thoughts that reflect on a "situation" of "space-matter" to be experienced through the video. We also intend to identify and discuss, by comparing selected objects of study, a stretch of nine minutes of the film *Nostalghia*, "crossing the pool with a lighted candle", of the Russian filmmaker Andrei Arsiénievitch Tarkóvski (Zavrátie, 1932 - Paris, 1986) and the counter-reliefs of the Russian painter and sculptor Vladimir Tatlin (Kharkov, 1885 - Moscow, 1953). We have elected some theoretical writings of the Russian thinker Floriënski Pavel, among others who deal with the concept of "space". Methodologically, we intend to establish among the selected works for this study a field of analysis that considers mainly the "materiality" and "spatiality" achieved by these works, articulating the concepts observed through experimentations in the audiovisual language: the first experimentation, *Preparations for a temporary space*, investigates more direct questions about the plans and framings, while the second trial, *Decomposition II*, investigates the body and space. Finally, this study makes a bridge between the Russian and Brazilian culture, deconstructing the Western model of representation still linked to the audio-visual language, though not dealing with abstraction itself, but bringing to the contemporary discourse a thought already formed in the Middle Ages by thinkers and artists of an eastern culture.

Keywords: collage, "Materiality", "Spatiality," Reverse Perspective, Floriënski, Andrei Tarkóvski, Tatlin, Russian and Brazilian Culture, Audiovisual Language.

(...) Os cacos são outros reais
antes ocultos pela forma (...)
(...) Quebrar o brinquedo ainda
é mais brincar.

Orides Fontela, 1969

Sumário

Introdução.....	10
A perspectiva inversa e a colagem através dos planos.....	12
Decupagem e considerações sobre o filme <i>Nostalgia</i> de Andriêi Tarkóvski.....	16
<i>Rasdelka</i> : linhas de força compondo um espaço além do visível.....	20
O caráter “vibrátil” da matéria.....	22
Considerações sobre as experimentações audiovisuais.....	24
Conclusão.....	29
Anexo.....	30
Bibliografia.....	31
Documentos eletrônicos.....	32
Filmografia.....	33

Ilustrações

Modelo de perspectiva linear.....	13
ANDRIËI RUBLIÓV, <i>Anunciação</i> , final do século XV. Catedral da Anunciação, Kremlin, Moscou.....	13
Detalhe.....	13
Perspectiva linear.....	14
Perspectiva inversa.....	14
<i>Natividade de São João Batista</i> . O final do século XVI.....	14
<i>A Última Ceia. Lavagem dos pés</i> . Fim XV - século XVI.....	15
Decupagem do filme <i>Nostalgia</i>	17
VLADIMIR TATLIN, <i>Contra-relevo</i> , 1914. Ferro, cobre, madeira e cordas. 71 x 118 cm 71 x 118 centímetros. Museu do Estado Russo, São Petersburgo.....	19
Indicação das forças de tração entre os planos.....	19
<i>Transfiguração. Teófanos o Grego</i> , começo do século XV.....	20
Indicação das linhas de <i>rasdelka</i>	20
Frame do vídeo <i>Preparações para um espaço temporário</i> . 0:00:18 h, mulher sentada.....	24
Frame do vídeo <i>Preparações para um espaço temporário</i> . 0:00:57 h, mulher passando creme nas mãos.....	24
Frame do vídeo <i>Preparações para um espaço temporário</i> . 0:01:16 h, mulher passando creme nas mãos.....	25
Frame do vídeo <i>Preparações para um espaço temporário</i> . 0:01:34 h, mulher passando creme no rosto.....	25
Frame do vídeo <i>Preparações para um espaço temporário</i> . 0:02:45 h, mulher guardando suas coisas.....	25
Frame do vídeo <i>Preparações para um espaço temporário</i> . 0:04:00 h, mulher construindo seu abrigo.....	25
Frame do vídeo <i>Preparações para um espaço temporário</i> . 0:05:06 h, mulher construindo seu abrigo.....	25
Frame do vídeo <i>Preparações para um espaço temporário</i> . 0:05:26 h, mulher dentro do abrigo construído.....	25
Frame do vídeo <i>Decomposição II</i> . 0:00:00.....	26
Frame do vídeo <i>Decomposição II</i> . 0:01:00.....	26
Frame do vídeo <i>Decomposição II</i> . 0:02:00.....	26
Frame do vídeo <i>Decomposição II</i> . 0:03:00.....	26
Frame do vídeo <i>Decomposição II</i> . 0:04:00.....	27
Frame do vídeo <i>Decomposição II</i> . 0:05:00.....	27
Frame do vídeo <i>Decomposição II</i> . 0:06:00.....	27
Frame do vídeo <i>Decomposição II</i> . 0:07:00.....	27
Frame do vídeo <i>Decomposição II</i> . 0:07:23.....	27
Frame do vídeo <i>Decomposição II</i> . 0:07:26.....	27
Frame do vídeo <i>Decomposição II</i> . 0:07:30.....	27
Frame do vídeo <i>Decomposição II</i> . 0:07:33.....	27
Movimento descrito pelo corpo entre dois planos de parede.....	28

INTRODUÇÃO

Num primeiro contato com a cultura russa, mais precisamente com os ícones russos (395-1453)¹, o conhecimento da perspectiva inversa ou não linear² foi de extrema relevância para o desenvolvimento desta pesquisa. A possibilidade de disposição numa mesma superfície de tempos e espaços simultâneos, uma das características desta representação transgressora, apontou para a possibilidade de um redimensionamento de cânones herdados da perspectiva linear. A complexidade dessa construção perspectica instigou de imediato as possibilidades de uma nova experiência, impulsionada principalmente pela intuição e reflexão.

A ânsia de praticar e de conhecer uma nova forma de pensar o *espaço* que foge à forma convencional da arte ocidental, explorando-o através de análises e experimentações no campo do audiovisual, é o que rege esta pesquisa de *espaços* construídos através do uso da imagem e do som, orientada pelas novas possibilidades que surgem através da comparação de duas culturas diferentes, a russa e a brasileira, pois, como assinala o pensador russo Mikhail Mikhailovitch Bakhtin (Orel, 1895-Moscou, 1975),

um sentido revela-se em sua profundidade ao tocar outro sentido, um sentido alheio; estabelece-se entre eles como que um diálogo que supera o caráter fechado e unívoco, inerente ao sentido e à cultura considerada isoladamente.
(BAKHTIN, 1987,p.368)

Por outro lado, observe-se que qualquer índice de uma nova perspectivização do olhar é trazido para este estudo como uma possibilidade. A construção de uma representação espacial, aqui experimentada, é apoiada no estudo de conquistas experimentais e teóricas anteriores, como nas pinturas de ícones, nas esculturas do construtivismo russo e ainda no cinema do também russo, Andriêi Arsiénievitch Tarkóvski (Zavrájie, 1932-Paris, 1986). Por este caminho objetivou-se observar e, à medida do possível, reconhecer as diferenças no tratamento da matéria e do espaço entre a cultura russa e brasileira³ trazendo à vista a questão da *materialidade*⁴ e da *espacialidade* para

¹ Os ícones russos são, segundo Neide Jallageas, uma categoria de pintura que nasce no Bizâncio, em Constantinopla, cuja elaboração é feita a partir da perspectiva inversa, defendida por Floriênski, que, longe de ser uma figuração ingênua, era usada pelos grandes mestres da pintura e visava uma aproximação e interação do espectador. Sua configuração fluida nos aproxima da linguagem do cinema pela sua “simultaneidade de planos”, “representação de centros múltiplos” e “sistema de linhas potenciais” (JALLAGEAS, p.84).

² Segundo Jallageas, ao contrário da perspectiva linear, predominantemente usada na Arte do Ocidente, na qual o ponto de fuga está claramente localizado dentro da obra para destacar um ponto de interesse, a perspectiva inversa direciona o seu ponto de fuga para o espectador para que esse direcione o seu próprio olhar (JALLAGEAS, p.80).

³ Considerando que no contexto Russo a matéria “apresenta” algo, enquanto que no contexto brasileiro (e ocidental) ela “representa” algo, ou seja, a matéria tem um valor de presença maior no primeiro caso do que no segundo.

⁴ Essa materialidade deve ser entendida como a “matéria prima” para construção do espaço através do vídeo. Está relacionada à noção de presencialidade dos corpos, tanto o corpo humano (orgânico) como aos corpos inorgânicos (coisas) que, interagindo-se mutuamente, fazem parte de uma mesma massa visual que compõe a espacialidade no vídeo.

uma discussão contemporânea sobre o tratamento do tempo-espaço-matéria, identificadas nas produções de extração russa a partir dos ícones do século XV até a arte russa do século XX.

Pretende-se, com isso, articular o “procedimento russo” de tratar a presença e a materialidade das coisas existentes no mundo através das experimentações práticas realizadas nesta pesquisa, envolvendo, para a construção dessa experiência audiovisual, não só questões próprias da linguagem do cinema e do vídeo, mas também as conquistas de outros campos da arte; entre esses, o campo da escultura, pelo interesse em tratar do espaço, e o campo da pintura, pelo interesse na construção dos planos referentes aos ícones russos. O trabalho experimental autoral se pauta pela pesquisa de um “espaço” construído sob uma nova dimensão, buscando apresentá-lo de forma que possa ser percebido de várias formas, representado com uma perspectiva “aberta” que faz com que o espaço possa ser visto de várias formas – plano, como no caso da pintura ou então sob várias visões de perspectivas possíveis.

Para tanto, o trabalho de investigação se delimitou principalmente através da observação e comparação entre o trecho de nove minutos, retirado do filme *Nostalgia* de Tarkóvski, aqui denominado “travessia na piscina seca com a vela acesa”, e os *contrarrelevos* do pintor e escultor russo Vladimir Tatlin (Kharkov, 1885 – Moscou, 1953). Tal observação e comparação buscaram, antes de mais nada, alguns pontos em comum que evidenciam e dão força aos elementos “espaço” e “matéria”.

A PERSPECTIVA INVERSA E A COLAGEM ATRAVÉS DOS PLANOS

Vale lembrar que tanto a perspectiva inversa quanto a linear são modelos artificiais criados pelo homem para representar um espaço tridimensional. Em outras palavras, ambas são como um canal de comunicação entre o artista e o espectador, ou ainda, como observa Pável Floriênski:

um entre outros esquemas possíveis de representação, o qual, longe de corresponder à percepção real do mundo, é tão só uma das possíveis interpretações, característica de uma experiência e uma forma de compreender o mundo absolutamente determinada. (FLORIÊNSKI, 2005, p. 29)

Ou seja, compreende-se que a perspectiva inversa, usada na representação dos ícones russos, é um modelo aberto de visualização de espaços que se dá a partir da noção de desestabilização de um olhar direcionado, apresentando vários pontos possíveis de convergência do olhar, quando é construída através da colagem de vários planos; ou ainda não apresentando nenhum ponto de convergência do olhar, quando é construída pelo achatamento dos planos representados.⁵ É um sistema de linhas abertas que se convergem no “olho que pensa” do espectador. Trata-se do começo da instigação da subjetividade do espectador, este se colocando como parte da obra diante de seus olhos, através de um olhar ativo, que orienta a sua direção em meio a tantas direções entrecruzadas. Esse fato, longe de ser comparado ao que vem sendo conceituado como estética relacional,⁶ que conhecemos hoje, traz como questão principal a colagem dos diferentes planos de “espaço” – não se trata de estética relacional, pois as imagens não carecem de qualquer significado atribuído pelo espectador, mais sim de uma visão óptica aberta. Ou seja, essa possibilidade de conexão de vários espaços em um único apenas – ao tempo que se dá diante de nós, simultâneo ao piscar de olhos – constitui um espaço “composto” que só é possível, dessa forma, através da arte.

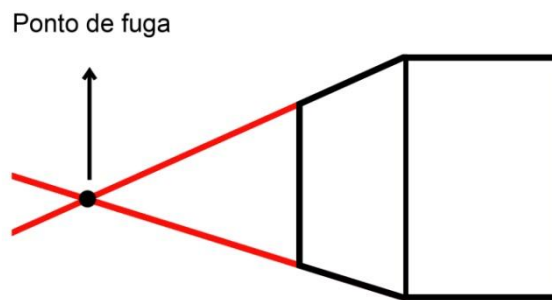
Pável Floriênski, filósofo, matemático e teólogo russo, através do qual conhecemos a perspectiva inversa, procurou articular através desse modelo de visão aberto os valores da cultura russa tradicional, compartilhando das inquietações dos artistas russos como Tátlin, entre outros. Ele estudava principalmente o espaço e as suas possíveis traduções pela arte através das construções intrigantes e não-realista dos ícones russos. Criticava, dessa forma, a perspectiva linear como o único sistema de representação da realidade, demonstrando haver outros sistemas geométricos que traduziam a experiência da realidade, como a realidade metafísica dos ícones (JALLAGEAS, 2007, p.83).

Floriênski descreve os procedimentos usados pelos pintores dos ícones russos para a construção de tal espaço composto: os ícones planificam

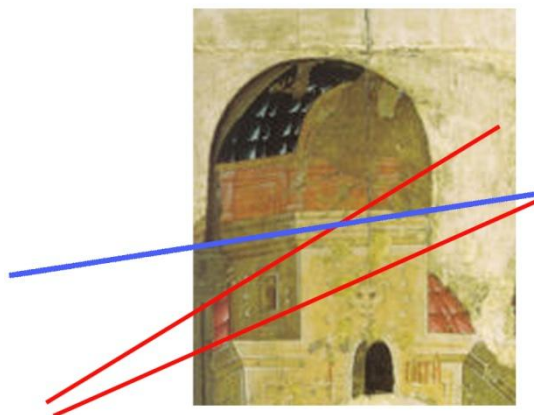
⁵ A referencia de “ponto de convergência” vem do modelo da perspectiva linear, onde esse “ponto de convergência” é o ponto situado na linha do horizonte, onde todas as linhas e arestas do desenho se encontram.

⁶ Conceito definido por Nicolas Bourriaud no seu livro *Estética Relacional*, traduzido para o português por Denise Bottmann, no qual a arte é definida como “estados de encontro fortuito”, através dos quais o intercambio humano deve ser favorecido, fora porém das “zonas de comunicação” (que restringem esses intercâmbios por promover a espetacularização dos meios de comunicação – comunicação virtual) (BOURRIAUD, 2009, p.22).

as imagens da realidade mostrando simultaneamente partes da superfície real impossíveis de serem vistas ao mesmo tempo (exemplo: na vista de frente de uma fachada de um edifício, vê-se também as paredes laterais), ou seja, ao invés das linhas convergirem na linha do horizonte, como na perspectiva linear, elas se divergem, localizando então o ponto de convergência no olho do espectador, como mostrado nas figuras:



Modelo de perspectiva linear



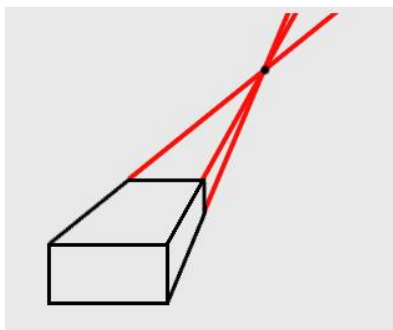
ANDRIÊI RUBLIÓV⁷, *Anunciação*, final do século XV
Catedral da Anunciação, Kremlin, Moscou⁸

Detalhe

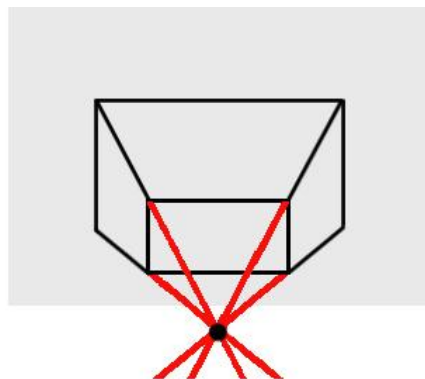
⁷ Pintor de ícones russos que viveu entre 1360 e 1430.

⁸ Disponível em: <http://wcomega.ru/icons/vircat/alt11-16/a2-009z2.htm> Acesso em: 16 de agosto

Segundo as leis da perspectiva linear, as linhas de um mesmo plano do desenho devem se encontrar em um ponto na linha do horizonte, o ponto de fuga, como indicado na primeira figura. Porém, como vemos na segunda figura, indicado também por linhas vermelhas e uma linha azul, as linhas não se encontram. A linha vermelha inferior e a linha azul que deveriam se encontrar em um ponto na linha do horizonte, encontram-se, ao contrário, em um ponto fora da linha do horizonte. Se pensarmos essas linhas de forma tridimensional, veremos que, ao invés de elas se convergirem em um ponto situado na figura, elas se convergem em um ponto fora desta, que “salta” da superfície do quadro, como vemos nestas figuras:

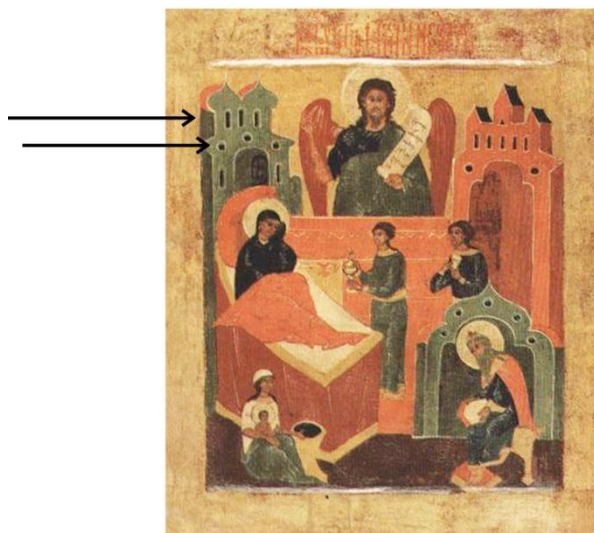


Perspectiva linear



Perspectiva inversa

A cor também é usada a favor dessa ilusão, com um mesmo objeto que seria na realidade de uma mesma cor sendo representado por várias cores, diferenciando os planos do objeto, como mostra a figura:



Natividade de São João Batista. O final do século XVI⁹

A luz também é um elemento utilizado de forma contraditória à realidade, apresentando a ausência de um foco de luz. Os centros múltiplos também são muito usados na construção desse modelo, de forma que aparecem na mesma cena representada vários espaços diferentes (cada um construído pela perspectiva linear), colados, formando um espaço impossível fisicamente na realidade (exemplo: duas situações que ocorreram em espaços e tempos diferentes aparecendo ao mesmo tempo na cena), como vemos na figura abaixo:



A Última Ceia. Lavagem dos pés. Fim XV - século XVI¹⁰

Eis o que se pretende valorizar ao trazer a discussão da perspectiva inversa para a linguagem audiovisual: a elaboração de um espaço composto que se constrói através do tempo, com o uso da linguagem audiovisual – já que essa tem a característica de movimento – usando da materialidade das coisas captadas pela lente da câmera como um meio para constituir essa nova realidade espacial que foge das características de uma representação, e indica uma nova forma de visão espacial. Trata-se do olhar direcionado aos espaços criados pela arte, que não se bastam à visão primária através do modelo perspéctico convencional, pois as imagens recriadas por esse modelo apresentado aqui, o da perspectiva inversa, transforma-se em algo para ser visto de várias formas, que não só por um único ponto de vista, mas por pontos de vista diferentes e simultâneos.

agosto de 2010

¹⁰ Disponível em: <http://wcomega.ru/icons/vircat/alt11-16/a1-056z2.htm> Acesso em: 16 de agosto de 2010

DECUPAGEM E CONSIDERAÇÕES SOBRE O FILME *NOSTALGIA* DE ANDRIËI TARKÓVSKI

O filme *Nostalgia* foi lançado em 1983 e trata da história de um intelectual soviético chamado Andriêi Gortchakóv (interpretado pelo ator Oleg Yankovsky) que viaja à Itália para pesquisar a vida de um compositor russo que viveu na Itália, chamado Pável Sosnóvski. Gortchakóv é acompanhado em sua viagem por uma intérprete italiana chamada Eugênia (interpretado pela atriz Domiziana Giordano), com a qual vive momentos de tensão por recusá-la como amante. Na Itália, já no final de sua pesquisa e prestes a voltar para a União Soviética, o intelectual, passeando próximo às termas da região da Toscana, conhece um lunático chamado Domênico (interpretado pelo ator sueco Erland Josephson), que acredita que o mundo está próximo a acabar. Gortchakóv estabelece com o lunático uma certa afinidade e suas vivências se cruzam em uma série de sonhos que se misturam em imagens.¹¹ Ao longo do filme, a angústia e a nostalgia¹² vai tomando conta do intelectual soviético que teme não voltar a tempo a sua terra natal, antes que seus problemas cardíacos o dominem.

Foi escolhido, para ser estudado, o plano-sequência que segue logo após Gortchakóv receber um telefonema de Eugênia, que já havia partido para Roma, perguntando se ele havia cumprido a promessa de Domênico, que ela encontrara em Roma prestes a se imolar em praça pública (na Praça do Capitólio, junto à estátua equestre de Marco Aurélio) onde discursava sobre o fim do mundo já há três dias. O trecho vai de 01:52:50 h a 02:01:53 h, com a duração de 9 minutos e 3 segundos, tempo que Gortchakóv leva, com muito custo, para cumprir a promessa que havia feito à Domênico de atravessar a piscina das termas, quase seca e com lama no fundo, com uma vela acesa nas mãos que, mesmo protegendo-a contra seu corpo, apaga duas vezes, obrigando Gortchakóv a recomeçar todo o trajeto novamente. A travessia é uma longa sequência, característica presente em todos os filmes de Tarkóvski e que ganha por revelar-nos a intensidade da cena/ação:

se a duração normal de uma sequência é estendida, em um primeiro momento você se aborrece, mas se a estende um pouco mais, cresce o interesse, e se, inclusive, estende-a mais ainda, surge uma nova qualidade e intensidade. (TARKÓVSKAYA, 2005, p. 56)¹³

Aplicam-se na análise deste trecho do filme algumas estratégias já

¹¹ Informações retiradas da sinopse do DVD do filme.

¹² Essa *nostalgia* de que trata o filme de Tarkóvski é um sentimento complexo e não individual experimentado pelos russos quando estão em terras estrangeiras. (TARKÓVSKI, entrevista com Maurizio Porro, 1983.

Disponível em: http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/TheTopics/Tarkovsky_Porro-1983.html Acesso em: 21 de julho de 2010

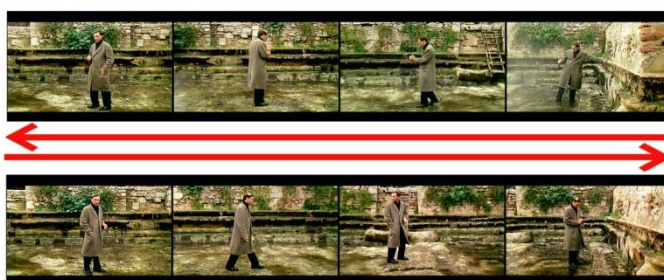
¹³ Trecho retirado da tese da orientadora Neide Jallageas (p. 191).

estabelecidas pela tese de Neide Jallageas, onde considera-se que o cinema tarkóvskiano é construído a partir do modelo de visão de mundo organizado pela perspectiva inversa. Trata-se, pois, da busca do entendimento do que se considera aqui como sendo uma linguagem universal usada por Tarkóvski.

Identifica-se, nessa sequência, uma ação que se desenvolve num movimento horizontal, com a câmera acompanhando o ator no percorrer de seu percurso.



TARKÓVSKI, Nostalghia, 1983.
1:52:50 h, Gortchakóv acendendo a vela



TARKÓVSKI, Nostalghia, 1983.
1:53:25 a 1:54:48 h, Gortchakóv começando a travessia e voltando com a vela apagada.



TARKÓVSKI, Nostalghia, 1983.
1:54:48 a 1:58:18 h, Gortchakóv começando a travessia pela segunda vez e voltando novamente com a vela apagada.



TARKÓVSKI, Nostalghia, 1983.
1:58:18 a 2:00:21 h, Gortchakóv começando a travessia pela terceira vez e completando-a com a vela acesa.



TARKÓVSKI, Nostalghia, 1983.
2:01:53 h, a vela depositada no degrau da piscina antes da morte de Gortchakóv.

A cena descreve uma ação lenta do protagonista, através da qual revela-se aos poucos o espaço que o envolve. Ou seja, esse conjunto de imagens mostra o movimento de *travelling* que acompanha a ação do protagonista de atravessar o espaço da piscina vazia, indicando-nos uma “situação” geral (ação+espaço). Dessa forma, não é favorecido separadamente nem a ação descrita pelo ator nem o espaço – característica dos filmes tarkovskianos – pois quando o corpo se relaciona diretamente com o lugar, ambos adquirem uma força presencial, e ambos são tidos como matéria em uma mesma “situação”.

A materialidade presente nos filmes de Tarkóvski, analisada privilegiadamente nesse trecho, refere-se principalmente à condição real das coisas. Não existe nada além do que se vê em suas cenas, descartando os possíveis significados que poderiam ser atribuídos aos objetos e ações que compõem as imagens. Sendo assim, as imagens não são propriamente representações da realidade, e sim da apresentação de cada coisa como ela é para nossos olhos naquele momento, o que nos leva à verdadeira realidade do que vemos em seus filmes.

O fato é que a ação do protagonista não compete com a situação gerada na cena, sendo tudo regido pela presença física dos corpos (homem-matéria, fogo-matéria, vapor-matéria).

No trajeto que Gortchakóv percorre, atravessando o espaço onde antes era uma piscina cheia de água, considerando a dificuldade de se deslocar, por estar muito doente e esgotado, identifica-se uma tensão através do percurso. Essa tensão é semelhante à força de tração, como se o corpo dele estivesse amarrado em uma das paredes (a parede onde ele toca antes de começar o percurso) por um elástico, e ele tentasse exaustivamente transpor a força do elástico para chegar do outro lado – as setas em vermelho indicadas na imagem traduzem esse movimento de tração, quando são exercidas forças simultâneas para lados opostos.

Essa tensão criada no espaço através de tensões (no embate entre matérias) remete aos *contrarrelevos* (ou relevos de canto) de Vladimir Tatlin, que configuram uma disposição dos elementos matéricos no espaço, gerando pontos de tensão, chamando a atenção não só a presença física dos elementos/matéria através dessa disposição espacial, mas também a força que o espaço (paredes) exerce sobre si e sobre o corpo do trabalho – o canto entre duas paredes é em si um campo de tensão presente no espaço, pois ele é a junção de dois planos para formação de um espaço; sendo assim, ele condensa a ideia de presença. E assim, como se identifica nos filmes tarkovskianos, o emprego dos materiais como lata, folha-de-flandres, vidro, gesso, madeira, papelão, arame, entre outros, distancia o olhar do espectador de qualquer ilusão de sentido, oferecendo à visão do espectador apenas elementos matéricos. Dessa forma, as duas paredes que delimitam um canto/espaço geram uma tensão clara através da matéria usada para tencionar uma parede contra a outra (a matéria da obra), e a tensão criada no espaço analisado do filme se dá de forma invisível, pela exaustão física do intelectual (ator), que não deixa, porém, de estar relacionado com elementos materiais.



VLADIMIR TATLIN, *Contrarrelevo*, 1914
Ferro, cobre, madeira e cordas. 71 x 118 cm 71 x 118 cm
Museu do Estado Russo, São Petersburgo¹⁴



Indicação das forças de tração entre os planos

As linhas que pretendo apontar como resultado do movimento que ativa o espaço não são linhas que têm o objetivo de captar a “trajetória do gesto”:

a linha começa a desprender-se de seu sentido geométrico, funcional enquanto geradora de formas e cumpridora de um papel representacional. As linhas nas mãos das Vanguardas se alargam, fluidas. Redimensionam-se em outros sentidos: tornam-se linhas de forças capaz de fazer com que a percepção humana alcance espaços até invisíveis (JALLAGEAS, 2007, p. 66)¹⁵.

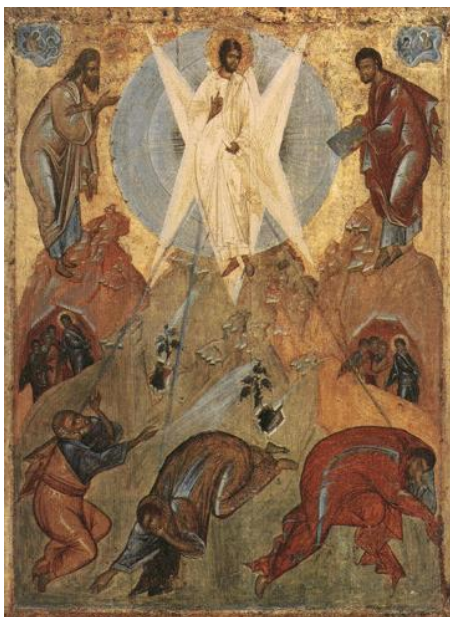
¹⁴ Disponível em:

http://www.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2006/Vanguardias/museo/museo_sala2_ing.html Acesso em: 16 de agosto de 2010

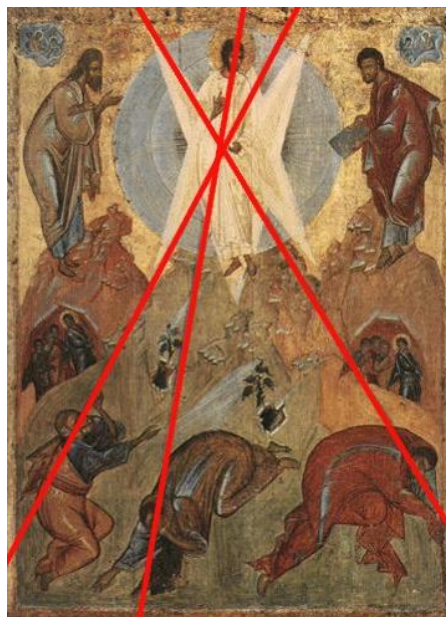
¹⁵ Tratamento da “linha” pelo *Manifesto Realista* de Naum Gabo (1890 – 1977) e Antoine Pevsner (1884 – 1972).

RASDELKA : LINHAS DE FORÇA COMPONDO UM ESPAÇO ALÉM DO VISÍVEL

Segundo Pavel Floriênski, *rasdelka* é um dos tipos de sistemas de linhas existentes nas representações dos ícones russos que indica a existência de algo além do visivelmente representado, gerando uma certa tensão em algumas áreas da imagem, e que chamam a atenção para um movimento do tema representado, como vemos indicado na figura abaixo:



Transfiguração. Teófanos o Grego, começo do século XV¹⁶



indicação das linhas de *rasdelka*

Floriênski explica que são linhas que não formam figura geométrica alguma, mas que querem abrir espaços na superfície dos ícones. É como um “sistema de linhas potenciais”¹⁷ que vão além do realismo representativo e do grafismo, revelando o pensamento construtivo por trás da imagem, e indicando algumas forças não visíveis do objeto representado. São linhas que se destacam da imagem e, num olhar de relance, podem se parecer com dobras na superfície da tela, porém impossíveis de serem definidas como tal, pois não se tratam de dobras.

Desenhadas em cores diferentes das do tema pintado, geralmente na cor dourada (e menos frequentemente prateada), são feitas com uma mistura chamada *assistka*, tecnicamente elaborada a partir de cerveja preta espessada ou seiva de alho misturada com pigmento vermelho até formar uma textura espessa, que serve para colar as folhas de ouro ou de prata na superfície do quadro (FLORIÊNSKI *apud* JALLAGEAS, 2007, p. 93). Nesse estudo, são observadas linhas potenciais que indicam algo além do visível e constroem um espaço composto como análogas ao movimento que um corpo descreve no

¹⁶ Disponível em: <http://wcomega.ru/icons/vircat/alt11-16/a1-049z2.htm> Acesso em: 16 de agosto de 2010

¹⁷ Termo usado na tese da orientadora Neide Jallageas (p. 93).

espaço, “representando” um lugar construído por potências, forças invisíveis, uma característica física da matéria. A matéria, como já falado anteriormente, elemento muito valorizado nos filmes tarkóvskianos, iguala-se em importância aos protagonistas, tornando tudo na imagem extremamente presencial e alheio a significados pré-estabelecidos, gerando imagens poéticas universais.

Na observação dos objetos de estudo identifica-se algo que possa ser semelhante às linhas de *rasdelka*. Essa hipótese surgiu da comparação do trecho do filme de Tarkóvski com os *contrarrelevos* de Tatlin, sendo que ambos geram uma tensão entre planos. Ou seja, essas são as linhas de tensão que ligam um ponto do espaço ao outro: no caso do trecho de *Nostalgia*, essas linhas se configuram como o movimento descrito pelo protagonista, que gera uma tensão no espaço; e no caso de Tatlin, essas linhas são os próprios materiais que tencionam um canto entre duas paredes. No trecho escolhido do filme *Nostalgia*, o homem que atravessa a piscina segurando a vela que insiste em apagar luta contra o vento para tentar mantê-la acesa, luta com a lama do chão para andar até o outro lado da piscina, e luta contra a sua doença do coração e contra a dor para tentar se manter firme à promessa de atravessar a piscina seca (como que num ato de fé). Ou seja, o corpo dele descreve um movimento de ação e reação, de forças dissipadas e armazenadas, que são características de relações propriamente matéricas. A trajetória desse corpo (o corpo do protagonista da cena) descreve uma linha de tensão, invisível, porém existente, que liga um lado ao outro do espaço (ver as linhas indicadas na decupagem do trecho). Já os *contrarrelevos* de Tatlin são forças potenciais autoafirmadas pela tensão gerada nos materiais dispostos entre duas paredes, afirmando também o valor presencial do canto, que faz existir um espaço. Uma consideração subjacente a essa hipótese é que o canto, intersecção entre duas paredes, reservado para colocar imagens de santos de acordo com a cultura eslava, é o que unifica o conceito de “matéria” e “espaço” neste estudo. Ele é traduzido pela pesquisadora norte-americana Rosalind Krauss como uma “inteireza arquitetônica”, que traz a obra ao contato mais direto com a realidade espacial, como uma situação máxima de tensão espacial. Essas linhas de tensão afirmam a máxima relação da matéria artística com o espaço do mundo, fugindo do espaço transcendental onde a arte é uma janela imaginária aberta através da representação de cenas, como no pensamento renascentista.

O CARÁTER “VIBRÁTIL” DA MATÉRIA

A matéria, um dos focos principais desta pesquisa, tratada aqui como a matéria prima para a construção dos espaços apresentados/identificados nos vídeos, encontra-se nos casos apontados anteriormente e nas experimentações autorais constituída de algumas propriedades que envolvem forças estruturais, *sine qua non*¹⁸ ao corpo dessa matéria, fazendo parte da estrutura compositiva de um corpo.

Para Suely Belinha Rolnik,¹⁹ existem duas formas de se conectar ao mundo: através de uma “cartografia de formas” ou através de um “diagrama de forças”. Passando dessa relação de um indivíduo para a relação dos corpos em geral, mais especificamente sobre a segunda forma de relação com o mundo, é que se destaca aqui como uma característica matéria. Em um estudo que realiza sobre os trabalhos de Lygia Clark, mais especificamente sobre a *Estruturação do Self*, fala sobre uma densidade invisível de uma intensa circulação de fluxos que se dá entre os corpos dos indivíduos e as coisas que os cercam²⁰. Esses fluxos, que se dão entre todo elemento matérico, seja ele o corpo do indivíduo ou os objetos com o qual esse corpo se relaciona, são conjuntos de “forças silenciosas” trocadas entre eles. É algo latente, presente na matéria, porém invisível aos olhos. Pode-se dizer que em alguns casos esse sistema de força dos corpos se torne mais claro, quando se fala de forças gravitacionais que agem sobre a matéria. Porém, aqui não se trata disso. É, por outro lado, uma força horizontal, que não age diretamente na matéria, mas que é parte dela. É a própria constituição dos planos que formam esse espaço, que se formam a nossa frente através da ligação executada por essas forças entre os planos.

Rolnik trata o corpo como “corpo vibrátil”, nos deixando a pista de uma percepção que vai em direção a algo próximo da essência da matéria, como a estrutura por traz da construção do pretendido. Aponta, por outro lado, essa relação do corpo e do espaço como resultado das forças de ação-reação que, funcionando dessa forma, geram os chamados “acontecimentos”.

Esses “acontecimentos” que ocorrem na troca de forças entre o corpo e o que o cerca – no caso de Lygia Clark, a relação entre o corpo do indivíduo e os *Objetos Relacionais* – são semelhantes aos “acontecimentos” ou situações identificadas nos casos estudados e nos vídeos experimentais autorais.

No deslocamento visto no trecho do filme de Tarkóvski, “travessia na piscina seca com a vela acesa na mão”, por exemplo, as forças estão presentes no corpo do protagonista, que age para que ele se desloque no espaço. É como uma vontade intrínseca à matéria, que é levada a executar essas forças. Existem aí também as forças presentes no espaço que cerca esse corpo. Portanto, a execução dessas forças presentes em cada corpo (matéria) existente no mundo, que agem mutuamente em corpos que se situam

¹⁸ Refere-se a uma condição intrínseca à matéria.

¹⁹ Suely Rolnik é psicanalista e Professora Titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (coordenadora do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Pós Graduação de Psicologia Clínica).

²⁰ Trecho retirado do texto *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia* (p.3).

num mesmo espaço, é o que causa a tensão presente no espaço e que, por sua vez, compõe as estruturas do espaço citado (construído através das imagens no vídeo).

Essa construção de disposições espaciais através do vídeo nos torna testemunhas do aparecimento desses espaços, que vão se formando no decorrer do tempo do vídeo, de forma que a matéria se faz móvel através de nossos olhos, tornando-nos cúmplices desses acontecimentos.

CONSIDERAÇÕES SOBRE AS EXPERIMENTAÇÕES AUDIOVISUAIS

Durante o processo de pesquisa teórica foram elaborados dois vídeos experimentais através dos quais eu investigo de forma prática os conteúdos estudados, como a materialidade e a espacialidade nas construções com imagem e som. Essas experimentações através do vídeo pensam os dois estados – espaço e matéria – de maneira congruente, de forma que essa matéria se transforme no espaço, partindo dos pressupostos estudados do filme de Tarkóvski e da perspectiva inversa, articulando o caráter aberto dessas representações. E, além disso, pensar no corpo (humano) como um elemento também matérico que, por sua vez, ativa os planos e configura/descreve as linhas de força semelhantes a *rasdelkas*, como observado nos trabalhos analisados.

O primeiro vídeo, *Preparações para um espaço temporário*, com duração de 00:06:05 h, parte do interesse inicial por espaços temporários/ articuláveis, identificando-se, aqui, como as “construções” de papelão feitas pelos moradores de rua são montadas e desmontadas todos os dias. Vale-se disso a relação entre esse corpo e o espaço construído em torno dele para protegê-lo: o que é construir e desconstruir esse espaço todos os dias? É mesmo uma ação que envolve uma certa fé, um ritual (característica oriental) que persiste através dessa ação – como ocorre também no trecho “travessia da piscina seca com a vela acesa na mão” do filme de Tarkóvski? No caso desse primeiro vídeo experimental, identifica-se esse ritual na forma como a mulher de rua filmada se prepara diariamente (considera-se que esta ação filmada em um dia seja executada diariamente pela mulher) para “construir” a sua moradia – ela se senta sobre papelão, passa creme nas mãos, no rosto, guarda suas coisas na bolsa e começa a “construir” seu abrigo.



Frame do vídeo *Preparações para um espaço temporário*. 0:00:18 h, mulher sentada²¹



Frame do vídeo *Preparações para um espaço temporário*. 0:00:57 h, mulher passando creme nas mãos

²¹ As imagens foram mantidas na orientação horizontal, a maneira como foram capitada, para evitar distorções na imagem, e, em primeira instância, para aproximar o espectador da materialidade da imagem, buscando romper com a imagem de representação.



Frame do vídeo *Preparações para um espaço temporário*. 0:01:16 h, mulher passando creme nas mãos



Frame do vídeo *Preparações para um espaço temporário*. 0:01:34 h, mulher passando creme no rosto



Frame do vídeo *Preparações para um espaço temporário*. 0:02:45 h, mulher guardando suas coisas



Frame do vídeo *Preparações para um espaço temporário*. 0:04:00 h, mulher construindo seu abrigo



Frame do vídeo *Preparações para um espaço temporário*. 0:05:06 h, mulher construindo seu abrigo



Frame do vídeo *Preparações para um espaço temporário*. 0:05:26 h, mulher dentro do abrigo construído

Dessa forma, investiga-se, com esse vídeo, os planos da imagem e os enquadramentos. Trata-se da articulação e da construção de espaços através da disposição desses diferentes planos – os planos são tidos aqui como cada elemento presente na imagem a diferentes distâncias da lente da câmera – captados pelo enquadramento de plano fechado. Essa construção é pensada como uma imagem que se constrói de dentro para fora (ícones russos), num movimento perspectico aberto que busca os estados interiores da matéria. Porém, diferentemente da construção dos ícones, os planos referentes à

experimentação são reconhecidos em uma imagem em movimento, ou seja, um fragmento de uma realidade filmada. Assim, o enquadramento tem a função essencial de determinar esse nível da imagem que propicia a identificação destes planos; e, então, os planos, relacionando-se entre si, constroem um espaço através do vídeo. Dessa forma, os diferentes planos identificados em uma imagem de ícone, construída a partir da perspectiva inversa, são identificados no vídeo como sendo de uma mesma imagem.

Já a segunda experimentação, *Decomposição II*, com duração de 00:07:34 h, articula principalmente sobre as questões do corpo relacionando-se com o espaço, buscando entender em que sentido isso se dá a partir dos pressupostos de materialidade e espacialidade já definidos.

Esse corpo (o corpo coberto de lama que aparece no vídeo), que desliza pelo espaço de maneira tátil, atinge a estrutura desse espaço, e o faz no sentido de desconstruir ou de transformar; como um verme que decompõe os restos orgânicos, proponho esse corpo como um decompositor do espaço. Penso nesse corpo como se fosse uma linha de *rasdelka*, abrindo o espaço a uma nova percepção que vai além do visível – por isso o movimento horizontal do corpo que desliza no sentido do espectador, rompendo com a planicidade dos planos (parede) como se abrisse esse plano aos olhos do espectador, como indicado nas figuras:



Frame do vídeo *Decomposição II*. 0:00:00



Frame do vídeo *Decomposição II*. 0:01:00



Frame do vídeo *Decomposição II*. 0:02:00



Frame do vídeo *Decomposição II*. 0:03:00



Frame do vídeo *Decomposição II.* 0:04:00



Frame do vídeo *Decomposição II.* 0:05:00



Frame do vídeo *Decomposição II.* 0:06:00



Frame do vídeo *Decomposição II.* 0:07:00



Frame do vídeo *Decomposição II.* 0:07:23



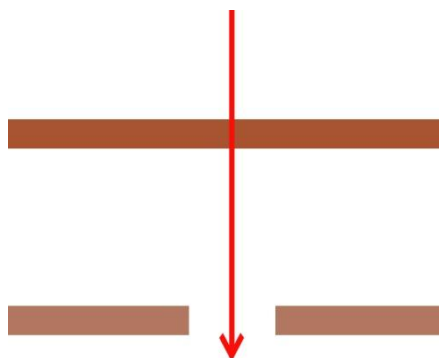
Frame do vídeo *Decomposição II.* 0:07:26



Frame do vídeo *Decomposição II.* 0:07:30



Frame do vídeo *Decomposição II.* 0:07:33



Movimento descrito pelo corpo entre dois planos de parede

Nota-se que além disso existe uma relação de mimetismo entre esse corpo e o espaço que ele “decompõe”, já que o corpo está coberto de lama da mesma cor (mesmo material – argila) da parede que atravessa. Entende-se isso como um laço, que precisa ser estabelecido entre o corpo e o espaço para que a ação se realize, trazendo questões que envolvem a noção de “corpo vibrátil” vista antes, na qual o corpo, como um elemento matérico, e toda matéria que o cerca trocam energias entre si, levando-o a ter experiências sensíveis próprias da relação entre matérias.

Referencia-se, também, em última instância, as características dos filmes de Tarkóvski, onde o protagonista não tem menos importância do que os elementos que o cerca (como visto na decupagem) .

CONCLUSÃO

Tendo atingido essa estreita relação entre a concepção russa de se relacionar com os objetos de sua cultura, e algo que é identificado e experimentado na forma como se constrói um espaço através do vídeo, acredito que aproximamo-nos de uma característica propriamente contemporânea, que já vinha tomando forma desde o construtivismo, quando houve o contato entre essas duas culturas, a russa e a brasileira.

Além disso, identifico como responsável por essa configuração complexa do espaço –identificado e desenvolvido nos objetos de estudo e nos vídeos experimentais autorais, respectivamente – os corpos dos indivíduos, que vibram e movimentam os espaços por esses vividos, e que dessa forma movimentam também a cultura. Chega-se então a uma noção muito próxima de comportamento, mas que não se encerra nisso, pois rompe com a identificação de funcionamento do espaço da cultura em sua forma mais profunda, modificando suas estruturas.

O resultado disso é a abertura de novos caminhos para passagem desse corpo, que se entrega às suas vontades enquanto matéria e que se funde ao meio, formando uma nova superfície a ser rompida futuramente por outros corpos – o indivíduo como instrumento da configuração do seu próprio universo, ambos habitantes da Terra, como matérias moldadas por forças.

Percebo uma necessidade de aproximação entre o homem e as coisas. E essa necessidade de aproximação se torna tão grande na contemporaneidade que o que antes era exterior torna-se interior (no sentido espacial de tomar posse de algo), e então o homem acaba se violando, violando o único lugar íntimo no mundo em que ele se sentia seguro, seu corpo, sua casa.

Trata-se dos antigos espaços se desfazendo para dar lugar aos novos.

Sendo assim, restam ainda algumas questões a cerca desse corpo que é o fundador das “situações”.

Anexo

DVD com experimentações autorais:

“Preparações para um espaço temporário”

“Decomposição II”

Bibliografia

AUGUSTO, Maria de Fátima. *A montagem cinematográfica e a lógica das imagens*. São Paulo: Anna Blume, 2004

AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. Campinas: Papirus. 1999.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. Campinas: Papirus. 2003.

BAKHTIN, Mikhael. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional/ Nicolas Borriaud*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo Milênio*. São Paulo: Companhia das letras, 1990

GILLESPIE, David. *Russian Cinema*.

JALLAGEAS, Neide. Estratégias de construção no cinema de Andriei Tarkóvski; Tese de Doutorado; Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2007.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LAGNADO, Lisette (org.). *27ª Bienal de São Paulo: Seminários*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

LEYDA, Jay. *KINO - a history of the Russian and Soviet film: A study of development of Russian cinema, from 1896 to the present*.

LOTMAN, Iuri. *A Semiótica do Cinema*.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas/ Nelson Brissac Peixoto*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. *Políticas do corpo: elementos para uma história das práticas corporais*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

TARKOVSKIAEI, Andriei Arsensevich. *Esculpir o tempo/ Tarkovski*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema: uma antologia*. Rio de Janeiro: edições Graal/Embrefilm, 1983.

_____. *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

Documentos Eletrônicos

ANDREI TARKOVSKI.ORG – Página da web dedicada à disseminação de informações sobre o cineasta russo, mantida e organizada por um conselho formado por colaboradores e por pesquisadores da área, incluindo Marina Tarkóvskaia, irmã do diretor. Versão em espanhol e inglês. Disponível em: <http://www.andreitarkovski.org>. Acesso em: 13 de agosto de 2010.

CATÁLOGO VIRTUAL DE ÍCONES - Виртуальный каталог икон. Completo catálogo de ícones russos entre os séculos XI e XVI, das diferentes escolas. Em russo. Disponível em: <http://wcomega.ru/icons/vircat/alt11-16/a1-lt.htm>. Acesso em: 16 de agosto de 2010.

NOSTALGHIA.COM – ANDREI TARKOVSKY INFORMATION SITE – Base de dados eletrônica sobre Andriêi Tarkóvski, sediada na Universidade de Calgary, Canadá. Tem como webmasters, o matemático Jan Bielawski e o geofísico Trond S. Trondsen, ambos pesquisadores e professores de Universidade de Calgary. *Nostalghia* é dedicada a “pesquisar, preservar e disseminar informações relacionadas à carreira de Andriêi Tarkóvski. Apresenta uma bibliografia completa e link externos. Versão em inglês, porém com links também em outras línguas.

Disponível em:

<http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics.html> Acesso em: 13 de julho de 2010.

NÚCLEO DE ESTUDOS DA SUBJETIVIDADE – SUELY ROLNIK – Página web que apresenta as pesquisas desenvolvidas por Suely Rolnik e pelos integrantes do *Núcleo de estudos da subjetividade*, do Pós-graduação de Psicologia Clínica, do qual é coordenadora, sediado na PUC SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo).

Disponível em:

<http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm> Acesso em: 25 de agosto de 2010.

Filmografia

NOSTALGIA (1983). Direção: Andrei Tarkovski. Roteiro: Andrei Tarkovski, Tonino Guerra. Direção de Arte: Andrea Crisanti. Intérpretes: Oleg Yankovski, Erland Josephson, Domiziana Giordano, Patrizia Terreno. Fotografia: Giuseppe Lanci. Música: Beethoven, Debussy, Verdi, Wagner. Edição: Erminia Marani, Amadeo Salfa, Roberto Puglisi. Produção: Sob Film (União Soviética); Rai 2 TV (Itália). Continental Home Vídeo. DVD (121 min.) dual layer, 4:3 letterbox, cor/pb, NTSC, dolby digital 2.0, em russo e italiano. Legendas: português, inglês e espanhol. Original em italiano: *Nostalghia*.