



FÉ, POESIA E SACRIFÍCIO NO CINEMA DE ANDREI TARKOVSKI

André Renato Oliveira SILVA¹

Resumo: Este artigo pretende fazer uma análise do filme *O Sacrifício*, do cineasta russo Andrei Tarkovski, a partir, principalmente, de elementos teóricos e estéticos apontados pelo próprio diretor, no livro *Esculpir O Tempo* (mistura de autobiografia e obra teórica sobre cinema). Também se buscará iniciar, dentro dos limites deste artigo, um possível diálogo entre a visão de cinema tarkovskiana e certas ideias do filósofo Gilles Deleuze, no livro *A Imagem-Tempo* (particularmente, o conceito central da “imagem-tempo”, em oposição à “imagem-movimento”). O objetivo geral é identificar e analisar os conteúdos metafísico-religiosos presentes na obra do cineasta, mostrando-os como linha de força central em sua filmografia, assim como os aspectos formais que fazem com que seu cinema possa ser definido como “cinema de poesia”, em oposição a um “cinema de prosa”.

Palavras-chave: Tarkovski. O Sacrifício. Poesia. Metafísica.

90

A fé

Andrei Arsenyevich Tarkovski (1932-1986) nunca deu ouvidos ao dissonante canto de sereia que o poeta Charles Baudelaire intitulara, com feliz pioneirismo, de Modernidade. O filho do igualmente poeta Arseni Tarkovski jamais se preocupou em “extrair da moda o que esta pode conter de poético...”² O cinema de Andrei Tarkovski sempre empreendeu outro recorte de mundo, tal como a criança que, ao receber de presente um brinquedo grande e caro, logo o abandona, após breve e entediado exame, para se divertir com a caixa de papelão que o embalava. O cineasta russo, formado pelo Instituto Central de Cinema da URSS, pouco (ou nada) deve àquela que é a maior tradição na sétima arte de seu país e uma das maiores do mundo: o *cinema de montagem* de Eisenstein, fortemente discursivo, fortemente ideologizado – em uma palavra: moderno. No livro *Esculpir o tempo*, autobiografia artística do diretor, Tarkovski afirma, categoricamente (TARKOVSKI, 1998, p. 140):

¹ Graduado em Letras (bacharelado e licenciatura) com habilitação em Português, pela FFLCH-USP. theahasverus@hotmail.com.

² BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 25.



Não aceito os princípios do “cinema de montagem” porque eles não permitem que o filme se prolongue para além dos limites da tela, assim como não permitem que se estabeleça uma relação entre a experiência pessoal do espectador e o filme projetado diante dele. O “cinema de montagem” propõe ao público enigmas e quebra-cabeças, obriga-o a decifrar símbolos, diverte-se com alegorias, recorrendo o tempo todo à sua experiência intelectual. Cada um desses enigmas, porém, tem sua solução exata, palavra por palavra. (...) A construção da imagem torna-se um fim em si mesma, e o autor desfecha um ataque total ao público, impondo-lhe sua própria atitude diante do que está acontecendo. (Ver também pp. 135-136)

Isso quer dizer que a experiência proporcionada pelo filme deve ir além da simples decodificação intelectual de seus conteúdos históricos, políticos, etc. O filme não deve subjugar-se à ânsia de uma busca por significado exclusivamente racional (para não dizer racionalista) que leva o diretor a tão somente regurgitar suas próprias ideias para cima do espectador. O filme deve dialogar com o universo “pessoal” de quem se coloca frente à tela: sua subjetividade (sensações, emoções, intuições), seu vivido. Defendendo a igualdade de condições entre o artista e seu público, Tarkovski renega qualquer cinema que abandone o espectador à total passividade intelectual, que tire todas as conclusões por ele: “Nunca tentem transmitir suas ideias ao público – é uma tarefa ingrata e absurda. Mostrem-lhe a vida, e eles descobrirão em si mesmos os meios de julgá-la e apreciá-la” (op. cit., p. 184). No último período do excerto transcrito no parágrafo anterior, também percebemos o quanto Tarkovski é arredo aos formalismos e estruturalismos que tanto canalizam os fluxos da arte e do cinema do século XX, assim como viciam a apreciação da crítica. Podemos ler e confirmar, em outros trechos:

O que hoje passa por arte é, em sua maior parte, mentira, pois é uma falácia supor que o método pode tornar-se o significado e o objetivo da arte. Não obstante, a maior parte dos artistas contemporâneos passa seu tempo em exposições autocomplacentes de método. (Op. Cit., p. 113)

Toda criação artística luta pela simplicidade, pela expressão perfeitamente simples, o que implica chegar aos níveis mais distantes e profundos da recriação da vida. (...) Deseja-se intensamente realizar grandes coisas com a máxima economia de meios. (Op. Cit., p. 133)

A estilística do cineasta almeja o despojamento, forma para ele mais adequada ao



intuito de expressar *ontologicamente* o ser, a vida, o mundo³. Com tais posicionamentos, é fácil adivinhar o tanto de antipatia (e censura) que Andrei Tarkovski granjeou, em sua época, junto ao regime soviético. Seus últimos filmes serão realizados fora da Rússia, da qual o cineasta finalmente se exila em 1983. Não obstante, o autor de *Nostalgia* (1983) e *Sacrifício* (1986) – coproduções internacionais filmadas, respectivamente, na Itália e na Suécia – não deixará de enfrentar a fúria crítica, mesmo fora de sua terra natal. Fredric Jameson, crítico literário, pensador marxista e estudioso da pós-modernidade, desqualifica o “misticismo grandiloquente”⁴ de Tarkovski, aproveitando para lamentar também o “atual tendencionismo religioso na União Soviética”.

Como se vê, o cinema de Andrei Tarkovski não é facilmente digerível para algumas das principais forças de pensamento (estético, crítico, político) da civilização contemporânea. Mas precisamos definir melhor o que é que torna a sua arte tão idiossincrática⁵ e fora da (nova) ordem mundial. Usamos, mais atrás, a imagem da criança que prefere a caixa de papelão ao brinquedo ultra tecnológico, para sugerirmos a visão de mundo do diretor. Muito bem. O olhar da criança é naturalmente poético, na medida em que se faz mais disponível à *novidade do mundo* e ao encanto das coisas mais simples, mais essenciais, e também ao *mistério*⁶. Ainda imune aos poderes coercitivos do pensamento *racional*, a criança é um repositório e uma fonte de mitos e de magia. A tão falada capacidade de imaginação da criança e, graças a tal imaginação, a maneira muito especial como o ser infantil se relaciona com a realidade, fazem com que os pequenos sejam herdeiros naturais dos poetas-profetas da antiguidade, que se acreditavam possuídos pelos *daemons* (conforme os gregos os chamavam): entidades divinas que encarnavam as forças da natureza, da vida e do ser, e que faziam a “ponte” entre o transitório e o eterno, entre o particular e o universal, entre o físico e o metafísico. Assim, o anti-moderno Tarkovski, ao desprezar os requintes do cinema de montagem (assim

³ Lemos em um artigo de Jon Beasley-Murray (*Whatever Happened to Neorealism? — Bazin, Deleuze, and Tarkovsky's Long Take*, vide referências bibliográficas) que a estética de Tarkovski recupera as reflexões a respeito da ontologia da imagem, propostas por André Bazin, mas abandonadas com a crescente aplicação ao cinema das teorias linguísticas estruturalistas e de análise do discurso (semiologia, semiótica).

⁴ Citado por Robert Bird, estudioso da obra do cineasta russo (vide referências bibliográficas).

⁵ Lembremos que Tarkovski passou longe de fazer escola. Mesmo assim, inspirou a dedicatória enternecida do Wim Wenders de *Asas do Desejo* (1987); assim como, por outro lado, a dedicatória sarcástica do Lars Von Trier de *Anticristo* (2009).

⁶ O cineasta-poeta afirma: “O poeta tem a imaginação e a psicologia de uma criança, pois as suas impressões do mundo são imediatas, por mais profundas que sejam as suas ideias sobre o mundo” (op. cit., p. 45).



como seus pressupostos ideológicos) e adotar outra estética e outra filosofia, vai beber do Monte Parnaso de uma *idade de ouro* em que não havia uma dissociação tão forte entre mito e razão, entre os poderes ctônicos, os da *psyché* e os do *demiurgo*. Tempos da infância da humanidade, que o cineasta acreditará lamentavelmente esquecidos, reprimidos pela civilização da técnica, da ciência, do consumo, das ideologias materialistas.

Os filmes de Andrei Tarkovski resgatam o universo do mito, do rito, do sonho, do mágico, da infância que os tempos modernos renegaram. O cineasta vai reconstruindo verdadeiras zonas do sagrado, profanadas pelo avanço da civilização do consumo reificante, tanto quanto pelo embate sangrento das *ideologias*⁷. De qualquer forma, o pensamento do diretor contradiz os discursos mais correntes:

E assim, abre-se diante de nós a possibilidade de uma interação com o infinito, uma vez que a grande função da imagem artística é ser uma espécie de detector do infinito... em direção ao qual nossa razão e nossos sentimentos elevam-se num ímpeto alegre e arrebatador. (op. cit., p. 128)

E o trecho mais polêmico:

A questão da vanguarda é peculiar ao século XX, à época em que a arte vem progressivamente perdendo sua espiritualidade. A situação é ainda pior nas artes visuais, que hoje estão quase inteiramente privadas de espiritualidade. A opinião corrente é a de que esta situação reflete a “desespiritualização” da sociedade moderna, um diagnóstico com o qual, a nível de simples constatação da tragédia, concordo plenamente: trata-se mesmo de um reflexo da atual situação. (op. cit., p. 128)

Mas Tarkovski nunca deixa de fazer propostas (é o caráter forte de *manifesto* que se encontra em muitas de suas passagens, ainda que façam, até o presente, pouco eco entre os cineastas⁸):

A arte, porém, não deve apenas refletir, mas também transcender; seu papel

⁷ O eminente crítico literário Alfredo Bosi pinta um retrato contundente do papel da ideologia no mundo moderno: “A ideologia não aclara a realidade: mascara-a, desfocando a visão para certos ângulos mediante termos abstratos, clichês, *slogans*, ideias recebidas de outros contextos e legitimadas pelas forças em presença. O papel mais saliente da ideologia é o de *crystalizar as divisões da sociedade*, fazendo-as passar por naturais; depois, encobrir, pela escola e pela propaganda, o caráter opressivo das barreiras; por último, justificá-las sob nomes vinculantes como Progresso, Ordem, Nação, Desenvolvimento, Segurança, Planificação e até mesmo (por que não?) Revolução. A ideologia procura compor a imagem de uma pseudototalidade (...)” (BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 145). Imaginamos que Tarkovski não poderia concordar melhor com esse trecho; o grande artista elide Reação e Revolução, na busca da verdadeira totalidade.

⁸ Dentre os quais, não obstante, podemos contar com satisfação o nome do tailandês Apichatpong Weerasethakul, cineasta-poeta com muita inspiração e sensibilidade para o transcendente.



é fazer com que a visão espiritual influencie a realidade, como fez Dostoievski, o primeiro a expressar de forma inspirada o mal da época. (op. cit., p. 128)

O “mal da época”: sabemos que o autor de *Memórias do Subsolo* foi um feroz crítico do Positivismo dominante na segunda metade do século XIX. Assim, em que medida um certo mal-estar na nossa civilização não se deve à sensação de perda dos referenciais míticos, de desencanto com a metafísica, a partir do reinado absoluto da razão? “Deus está morto! Deus permanece morto! E quem o matou fomos nós!”, proclama Nietzsche em *A Gaia Ciência*. Karl Marx e Sigmund Freud não fizeram por menos (somente para ficarmos em alguns pensadores que muito contribuíram para delinear o pensamento do século XX). Ao longo dos últimos cem anos, a sensação de *paraíso perdido* assumiu ares de extrema tragédia: sentimo-nos desenraizados. Seriam esses os terríveis efeitos colaterais da emancipação do indivíduo nas sociedades pós-Revoluções? A evolução rumo ao *homo sapiens* começa com a conquista da consciência, processo lento, gradual, doloroso como todo nascer, todo despertar. Mas eis que finalmente atingimos o ápice: a “consciência hipertrofiada” de que já falara Dostoievski em *Memórias do Subsolo* (1864), razão sobretudo de angústia.

Contudo, Andrei Tarkovski não será o único, em seu século, com tais inquietações. Carl Gustav Jung declara, com não menos amargura (JUNG, 2011, p. 21):

A iconoclastia da Reforma abriu literalmente uma fenda na muralha protetora das imagens sagradas e desde então elas vêm desmoronando umas após as outras. Tornaram-se precárias por colidirem com a razão desperta. Além do mais, muito antes seu significado já fora esquecido. Será sido realmente um esquecimento? Ou, no fundo, o homem jamais soube o que significavam, e só recentemente a humanidade protestante percebeu que não temos a menor idéia do que quer dizer o nascimento virginal, a divindade de Cristo, e as complexidades da Trindade? Até parece que essas imagens simplesmente surgiam e eram aceitas sem questionamento, sem reflexão, tal como as pessoas enfeitam as árvores de Natal e escondem ovos de Páscoa, sem saberem o que tais costumes significam. O fato é que as imagens arquetípicas têm um sentido a priori tão profundo que nunca questionamos seu sentido real. Por isso os deuses morrem, porque de repente descobrimos que eles nada significam, que foram feitos pela mão do homem, de madeira ou pedra, puras inutilidades. Na verdade, o homem apenas descobriu que até então jamais havia pensado acerca de suas imagens. E quando começa a pensar sobre elas, recorre ao que se chama



“razão”; no fundo, porém, essa razão nada mais é do que seus preconceitos e miopias.⁹

A ideia é de que o mito possui uma função psíquico-social. Quando se torna reprimido, e a “razão” passa a ser a única orientação da cultura, pode-se esperar um sintomático mal-estar, manifestação de um desequilíbrio perigoso.

Isto posto, para compreendermos de fato e reconhecermos a importância histórica do pensamento e da arte tarkovskianos, não deveremos tomar ao pé da letra a recomendação (citada mais atrás) de que o diretor nunca deve tentar “transmitir suas ideias ao público”, uma vez que a crítica da razão e o “resgate do sagrado” defendidos pelo cineasta (conforme vimos nesta primeira parte do artigo) também são ideias a serem transmitidas, com todos os seus pressupostos históricos e sociais, ainda que de naturezas bastante diferentes do pensamento mais corrente em sua época (particularmente na URSS). Essa é uma inconsistência comum em vários tipos de manifestos, aquela que acredita que somente o pensamento dos outros é moldado por determinantes ideológicos, enquanto que o pensamento do “eu” encarnaria uma verdade natural, “pura” e universal. Neste ponto, o cinema “anti-montagem” de Tarkovski é, logicamente, tão discursivo, didático e ideologizado quanto o cinema de montagem de Eisenstein, posto que à sua própria maneira (com métodos diametralmente opostos aos do autor de *Outubro*). Apesar de tal incoerência, é importante atentar para a pertinência de uma crítica a um excesso de racionalismo / materialismo nas sociedades ocidentais contemporâneas, e a consequente reformulação (filosófica ou artística) de um pensamento mito-poético / transcendentalista.

95

A poesia

O nome de Andrei Tarkovski é comumente associado ao *cinema de poesia*. Mas onde é que reside o “poético”, mais exatamente, no terreno da obra do diretor, entre as definições por demais aéreas do “belo”, ou por demais chãs da “função poética da linguagem” (segundo as análises estruturalistas)? Peter Green, autor de um livro sobre o cineasta (*The Winding Quest*), credita à russa Maya Turovskaya o pioneirismo em analisar a obra de Tarkovski sob uma perspectiva poética. Diz o autor, em artigo publicado no

⁹ C. G. Jung, Sobre os arquétipos do inconsciente coletivo, in *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 2011.



website de estudos tarkovskianos <andreitarkovski.org>¹⁰ (GREEN, 2003):

O cinema de Tarkovski é popularmente tomado como ‘poético’, um conceito que pode ser atribuído em grande parte ao livro de Maya Turovskaya: *Tarkovski: Cinema como Poesia*. Mas quais são as características distintivas desta poesia em filme? Será que a palavra expressa algo a mais do que apenas um sentido frágil de algo belo e enigmático? Citando Viktor Shklovsky, Maya Turovskaya ensaia uma definição ao dizer que ‘no cinema poético, elementos de forma prevalecem sobre elementos de sentido e... determinam a composição’. (GREEN, 2003 – em tradução nossa, o original encontra-se na nota de rodapé.)

Leremos em Turovskaya uma definição formalista. Porém, conhecendo as críticas de Andrei Tarkovski aos métodos de criação e de análise que priorizam demasiadamente o significativo¹¹, a autora defende o seu próprio trabalho (TUROVSKAYA, 1989, P. 97):

Tarkovski era muito contrário ao “desmantelamento” crítico de suas estruturas; ele lutou por um polimento das superfícies, e não o desmembramento de seus filmes. Mas, dado que toda obra de arte possui uma estrutura, e um filme – mesmo o mais simples – é mais “estrutura” do que muitos outros tipos de arte, é obrigação do crítico revelar as estruturas presentes. Tal análise, entretanto, não envolve necessariamente o desmantelamento. (Em tradução nossa¹².)

A “revelação das estruturas presentes” não envolverá o desmantelamento apenas na medida em que se associem essas mesmas estruturas à expressão da visão de mundo muito particular do diretor, expressão essa que, conforme vimos quando falamos sobre “a fé”, faz-se bastante intensa. A forma nunca vale por si só, mas sempre em razão de um

¹⁰ GREEN, Peter. *Tarkovsky's Poetic Cinema* (vide referências bibliográficas). O trecho original diz: “Tarkovsky’s cinema is popularly regarded as ‘poetic’, a concept that may be attributed in large part to Maya Turovskaya’s book *Tarkovsky: Cinema as Poetry*. But what are the distinguishing features of this poetry in film? Does the word express more than just an ill-defined sense of something beautiful and enigmatic? Quoting Viktor Shklovsky, Maya Turovskaya essays a definition by saying that ‘in poetic cinema, elements of form prevail over elements of meaning and... determine the composition’.”

¹¹ Vide a citação da página 113 de *Esculpir o tempo*, referida no início deste texto.

¹² O trecho original diz: “Tarkovsky was very much against the critical ‘dismantling’ of his structures; what he strove for was a smooth surface, not the dismemberment of his film. But since every work of art has a structure, and a film – even the simplest – is more ‘structure’ than many other types of art, the critic has an obligation to reveal the structures present. Such analysis, however, need not involve dismantling.”



conteúdo. Pode-se, com isso, chamar Tarkovski de um artista *romântico*¹³, o que apenas será mais um motivo para crermos que ele caminhe fora da linha da (pós-modernidade): enquanto Nietzsche proclama a morte de Deus, os semióticos proclamam a morte do Autor (e concedem valor monolítico para a obra em si, enquanto construção de signos, com sua razão e coerência perfeitamente intrínsecas e independentes).

Admitamos, dentro dos limites deste artigo, que a poesia do filho de Arseni Tarkovski se realiza por meio de uma articulação *orgânica* entre o que se diz (as ideias a serem “transmitidas”, como vimos no final da primeira parte) e o como se diz (os instrumentos e métodos artísticos / estéticos / cinematográficos, lembrando que Tarkovski renega para si o cinema de montagem eisensteiniano). O que isso significa? E como essa relação orgânica será construída, no caso do autor de *O Sacrifício*? Uma vez que o diretor rejeita os pressupostos desmedidamente racionalistas da cultura contemporânea e propõe a restauração (ou reformulação) de formas mais “primitivas” de pensamento (o mito, o transcendental, o espiritual), a sua poética deverá buscar métodos que estejam de acordo com tal empreitada (além do já referido despojamento de recursos estéticos) e que sejam, logicamente, diferentes dos métodos do cinema materialista / racional da escola soviética tradicional. O universo do mito é, por excelência, o universo da poesia. O pensamento lógico é dedutivo, e o cinema que o expressa será invariavelmente dissertativo, um cinema sobretudo de conceitos, de “ensaios visuais”: eis a “cine-dialética”, segundo o entendimento de Eisenstein¹⁴. Mas o pensamento mito-poético é associativo, *analógico* e *alógico* na medida em que não se debruça sobre relações de causalidade¹⁵. Eis a natureza

¹³ O cineasta, em verdade, apoia uma estética equilibrada entre a vontade de expressão subjetiva e o trabalho com o dado objetivo no qual se materializará a interioridade do artista: “Os artistas se dividem entre aqueles que criam seu próprio mundo interior, e aqueles que recriam a realidade. Pertencço, sem sombra de dúvida, à primeira categoria – isso, porém, não muda nada: meu mundo interior pode ser de interesse para alguns, enquanto outros permanecerão frios diante dele, quando não irritados. A questão é que o mundo interior criado através de recursos cinematográficos deve sempre ser tomado como realidade, estabelecido objetivamente na imediação do momento registrado”. (op. cit., p. 140-141)

¹⁴ Ismail Xavier assim explica o procedimento quase aritmético do cinema de montagem do autor de *Outubro* (1928): “A imagem é uma unidade ‘complexa’ constituída por uma unidade de planos montados de modo a ultrapassar o nível denotativo e propor uma significação (...). A imagem, como unidade complexa, não mostra algo (Bazin, Mitry), mas significa algo não-contido em cada uma das representações particulares” (XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p. 109).

¹⁵ Alfredo Bosi nos dá, mais uma vez, uma explicação inspiradora (as palavras se referem à literatura de João Guimarães Rosa, mas poderiam ser quase automaticamente transpostas para o cinema de Andrei Tarkovski): “O princípio fundamental da linguagem poética, genialmente intuído por Vico, é o da analogia, a arcana ‘lógica poética’, lógica dos sentidos, que vincula a fala inovadora às matrizes de toda língua. Ora, o pensamento analógico é pensamento mítico. O que se passa com a linguagem de Guimarães Rosa no tratamento das unidades verbais (fonemas, morfemas), ocorre também no plano dos grandes blocos de significado: as suas estórias são fábulas, mitos que velam e revelam uma visão global da existência, próxima



mais essencial da metáfora, das alegorias presentes nas manifestações mais primitivas da cultura humana, em que as fronteiras entre poesia, religião e ciência (história, filosofia, etc) ainda estavam longe de se demarcarem com precisão e de modo estanque. Logicamente, não se trata aqui das metáforas intelectuais do cinema construtivista soviético, que Tarkovski tanto despreza.

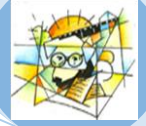
Passemos, mais uma vez, a palavra ao diretor:

Voltemos, porém, ao nosso tema: o que me agrada extraordinariamente no cinema são as articulações poéticas, a lógica da poesia. Parecem-me perfeitamente adequadas ao potencial do cinema enquanto a mais verdadeira e poética das formas de arte. Estou por certo muito mais à vontade com elas do que com a dramaturgia tradicional, que une imagens através de um desenvolvimento linear e rigidamente lógico do enredo. (op. cit., p. 16)

É na promoção de um cinema mais lírico do que narrativo (ou dramático), que o cineasta embaralha a lógica dos tempos e das lembranças em *O Espelho* (1975), transfigura a ficção científica de Stanislaw Lem na fábula surrealista / onírica / metafísica de *Solaris* (1972 – que recebeu o anti-elogio de ser uma “resposta” soviética ao *2001* de Arthur C. Clarke e Stanley Kubrick), ou profetiza o fim do mundo que só existirá em algum ponto indefinido entre a realidade e a “loucura” do personagem central de *O Sacrifício* (1986 – que estudaremos mais detalhadamente na terceira parte deste texto). Tarkovski compara a lógica do enredo trabalhado linearmente com a “demonstração de um teorema”. Para ele, o cinema não deve persuadir o espectador, oferecer-lhe ideias e “conclusões já prontas”. O cinema, para o diretor russo, é veículo privilegiado dos processos da vida (em si mesma) e da visão de mundo (sempre poética¹⁶) do autor. Lembremos, contrariando mais uma vez uma inconsistência comum na fala do cineasta, que o autor não deixará de (tentar) persuadir o espectador a respeito de sua visão de mundo; porém, fará isso utilizando método bem diferente: mais através das dinâmicas

de um materialismo religioso, porque panteísta, isto é, propenso a fundir numa única realidade, a Natureza, o bem e o mal, o divino e o demoníaco, o uno e o múltiplo.” (BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. 32ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 431.) Outro trecho iluminado: “(...) o fato é que toda a sua obra nos põe em face do mito como forma de pensar e de dizer atemporal e, na medida em que leva a transformações bruscas, alógica.” (Op. cit., p. 433.) É difícil não lembrar as “transformações bruscas” que sofrem os protagonistas de *Solaris* (1972), *Stalker* (1979) ou *O Sacrifício* (1986).

¹⁶ “Quando falo de poesia, não penso nela como gênero. A poesia é uma consciência do mundo, uma forma específica de relacionamento com a realidade. Assim, a poesia torna-se uma filosofia que conduz o homem ao longo de toda a sua vida.” (op. cit., p. 18)



poéticas da expressividade lírica e da identificação entre artista e público, do que através do discurso expositivo-argumentativo. Acreditando que o pensamento mito-poético seja o mais próximo da natureza humana, Tarkovski construirá com ele a linguagem mais adequada para comunicar a vida, em sua essência. Ora, se a lógica e a visão de mundo poéticas são atributo do *homo sapiens*, cineasta e público deverão compartilhá-la. É neste ponto que o autor de *Esculpir o tempo* defende de maneira mais especial o método da poesia, por abrir espaço à *participação* do espectador, colocá-lo em uma posição mais ativa. É isso que ele quer dizer com a necessidade de o espectador “compartilhar com o autor a angústia e a alegria de fazer nascer uma imagem”. O filme deverá “colocar o público em igualdade de condições com o artista no processo de percepção”.

Ángel Sobreviela, autor de um livro sobre o cineasta (*Andrei Tarkovski: de la narración a la poesía*), resume da seguinte maneira a poética tarkovskiana (SOBREVIELA, 2004):

Para Tarkovski, a poesia do filme surgia de fonte mais pura. Da emoção espontânea ante a vida e o mundo, e também ante o ato de filmar situado diante dessa vida e surgido dela. Pois o ato de filmar era, para a poética de Tarkovski, o ponto de partida e o de chegada¹⁷.

99

A partir da importância do ato de filmar, pode-se entender a predileção pelas tomadas de longa duração, característica estrutural mais marcante do estilo do cineasta e que expressará de modo mais direto a sua poesia / filosofia de vida, na qual o fluir do tempo ocupa a posição central (admirá daí o trabalho de “esculpir o tempo”). Mas vejamos isto na terceira e última parte deste texto.

O sacrifício

O longa intitulado *O Sacrifício* (“Offret”: Suécia / Reino Unido / França, 1986) conta a história de Alexander, um intelectual de meia-idade que vive quase recluso, perto de uma praia fria e nevoenta, junto da esposa e de um filho pequeno, contando com a visita da filha adulta e do genro, além do carteiro da região, amigo da família, e de duas

¹⁷ SOBREVIELA, Ángel. *La poesía fílmica en Tarkovski (una senda abierta en el último arte)*. Transcrição de palestra dada na Biblioteca de Aragón em 2004. O trecho original diz: “Para Tarkovski, la poesía fílmica surgía de fuente más pura. De la espontánea emoción ante la vida y el mundo, y ante el acto de filmar situado ante esa vida y surgido de ella. Pues el acto de filmar era, para la poética de Tarkovski, el punto de partida y de llegada.”



empregadas domésticas. Tal distanciamento (geográfico, social), sem maiores referenciais de localidade, contribui para sugerir o caráter de *parábola* do filme, pois não importa onde a história aconteça; poderia ser em qualquer lugar. Sua significação é universal. Alexander passa os seus dias entre reflexões melancólicas a respeito do destino da humanidade na era da ciência e a companhia do filho, a quem ele é bastante apegado.

Um dia, surge a ameaça de um ataque nuclear (lembramos que ainda se está na Guerra Fria): as emissoras de TV noticiam com gravidade o que parece ser o início da III Guerra Mundial e logo interrompem as transmissões. A energia elétrica cai. Ouvem-se jatos cruzando o céu. Em meio ao choque e ao desespero com a nova situação, Alexander, após muito refletir, toma uma atitude radical. Em uma prece contrita e reclusa, ele promete a Deus que, se este der mais uma chance à humanidade, ele abandonará a família, o passado e tudo o que ama (principalmente o filho), queimará a própria casa e fará um voto de silêncio para o resto da vida, “num comentário final sobre a desvalorização das palavras no mundo moderno”.

Durante aquele mesmo dia, o carteiro recomenda que Alexander preste visita a uma das empregadas da casa, uma jovem de aspecto soturno chamada Maria, e durma com ela, pois “é a única coisa a se fazer”. O protagonista obedece. No dia seguinte, Alexander acorda em sua própria casa, deitado no mesmo sofá para o qual se dirigira logo que terminara a promessa feita a Deus; portanto, antes de ir até a empregada, o que coloca na zona do ambíguo a ocorrência “real” de tudo o que sucedeu ao momento da prece (tal ambiguidade corresponde ao desenvolvimento não-linear e não-lógico do enredo, conforme proposto e defendido pelo diretor em seus escritos teóricos, citados na segunda parte deste texto). Para completar o estranhamento do espectador, todos os sinais da III Guerra Mundial desapareceram por completo, e ninguém faz qualquer menção a eles, ou demonstra qualquer lembrança. É como se o dia anterior nunca tivesse acontecido realmente. Então, Alexander tomará o que vê como sinal da vontade e da ação divinas. E cumprirá o prometido.

Em *Esculpir o tempo*, Tarkovski esclarece a gênese do roteiro: tratava-se da cura milagrosa de uma doença fatal, que o protagonista receberia graças a “uma noite passada na cama com uma feiticeira” (mais uma vez, o autor nos remete ao universo mítico). A ideia central do projeto recairia sobre o “ato sacrificial” e o “ying e o yang da personalidade” (no filme, vemos Alexander vestir um roupão oriental com o símbolo do *yin* e do *yang* bordado nas costas, para realizar solenemente o ato de incendiar a própria



casa). Mas o que significa essa referência à filosofia oriental do taoísmo e seus paradoxos? O cineasta explica:

Pouco a pouco, essa consciência (a do caráter contraditório, ilógico e de nenhum resultado prático em sacrificar tudo o que se possui de mais valor, em nome desses mesmos valores, e para a defesa e preservação destes) levou-me a pôr em prática meu desejo de realizar um longa-metragem sobre um homem cuja dependência em relação a outros leva-o à independência e para quem o amor é simultaneamente a suprema servidão e a máxima liberdade. (op. cit., p. 261)

O sacrifício de Alexander é um ato de amor. A importância do projeto desse filme, conforme nos confessa Andrei Tarkovski, aumentava à medida que ele distinguia mais e mais a “marca do materialismo” na sociedade contemporânea e a pouca disposição das pessoas em vivenciar o amor sacrificial nos termos mais espirituais. O autor fala da “encruzilhada” em que o indivíduo se encontra na atualidade, dividido entre a opção pelo “consumismo cego” e a opção pela busca da “responsabilidade espiritual”, a qual pode significar a salvação de si e da sociedade ao redor. Ao se preocupar não só com o seu próprio destino, mas também com o de todo o mundo, o sujeito poderá acabar vendo-se confrontado com a opção última do auto-sacrifício, no sentido cristão do termo. No filme, Alexander lamentará o “desequilíbrio entre o desenvolvimento material e o espiritual” e decidirá por assumir radicalmente uma missão que é a do *profeta*¹⁸, na sua motivação (o amor), no seu significado (o sacrifício, a renúncia) e nos seus efeitos (a pouca praticidade, a aparência de loucura do ato).

O cinema de Andrei Tarkovski costuma ser chamado pela crítica de “meditativo”, ou “contemplativo”. Vimos que o diretor compartilha da fé de André Bazin¹⁹ na ontologia da imagem e encerramos a seção anterior deste texto com a afirmação de que a poesia tarkovskiana nasce, essencialmente, do ato de filmar. Muito bem. Relacionemos essa “jouie de filmer” às investigações metafísicas que animam um filme como *O Sacrifício* e teremos uma ideia bastante exata da poética meditativa do cineasta. Tornar-se-á mais clara ainda a oposição de Tarkovski ao cinema de montagem, com seus planos curtos, ritmo

¹⁸ “Uma pessoa não pode permanecer passiva depois de ter se apoderado de verdades de tal ordem, pois elas chegam até nós sem que o desejemos, e subvertem todas as ideias anteriores em relação ao significado do mundo. Em um sentido muito real, a pessoa se divide, consciente de que é responsável por outros; é um instrumento, um meio, obrigado a viver e a agir para o bem do próximo.” (Op. cit., p. 265)

¹⁹ O crítico e teórico francês também relacionava sua concepção de cinema a uma visão de mundo e filosofia cristãs.



cadenciado e decodificação lógica da realidade. A arte cinematográfica de Tarkovski realiza-se dentro de cada plano, mais do que na sua mera segmentação.

É dentro do plano que o *tempo* se materializará e revelará da forma mais expressiva. O trabalho de Tarkovski, que acredita residir aí a natureza própria do cinema, será o de “imprimir” o tempo, “registrado em suas formas e manifestações reais”, em um “evento concreto”:

Qual é a essência do trabalho de um diretor? Poderíamos defini-la como “esculpir o tempo”. Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo o que não faz parte dela – do mesmo modo o cineasta, a partir de um “bloco de tempo” constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica. (Op. cit., p. 72)

É a observação dos “eventos da vida dentro do tempo”, o que já começa a tecer aproximações entre o cinema de Tarkovski e a filosofia do cinema de Gilles Deleuze, particularmente o conceito da “imagem-tempo”, de que trataremos mais adiante – ainda que brevemente (mais como sugestão de reflexões a serem desenvolvidas em trabalhos futuros), tendo-se em vista os limites deste artigo. A escrita tarkovskiana já é poética nas definições: “A imagem torna-se verdadeiramente cinematográfica quando (entre outras coisas) não apenas vive no tempo, mas quando o tempo também está vivo em seu interior, dentro mesmo de cada um dos fotogramas” (op. cit., p. 78). Consequentemente, o cineasta valorizará o *ritmo*, como recurso principal da arte do filme; mas não será o ritmo na concepção eisensteniana (a combinação das imagens na montagem), e sim o ritmo interno de cada plano, o ritmo dos gestos, movimentos e transformações da realidade manifesta em cada tomada, “o fluxo do tempo no interior do fotograma”. Encontramos a expressão desse ritmo na maneira contemplativa e poética como Tarkovski filma a natureza: a dança de uma vegetação conduzida pelo vento, ou das águas de um riacho (assim como as algas em seu fundo), imagens belas e de pouca significação para a lógica linear do enredo, que animam filmes como *O Sacrifício*, *O Espelho*, *Solaris*...

A partir de tais definições, poderíamos correr o risco de tomar o cinema do diretor como de mera “referência” ao real. Contudo, não se pode esquecer: o que anima a arte de Tarkovski é uma visão de mundo metafísica, transcendente. Assim, as suas imagens



cinematográficas serão mais *sugestivas* do que propriamente referenciais. Para ele, o tempo pode ser percebido dentro de uma tomada quando o espectador intui que os acontecimentos mostrados possuem uma significação que “não se esgota em sua configuração visual, mas é indício de alguma coisa que se estende para além do quadro, para o infinito: um indício de vida”. Tomando esse princípio, podemos arriscar uma interpretação para o plano (naturalmente longo) de *O Sacrifício* em que Alexander busca e dispõe cadeiras umas por cima das outras, muito cuidadosamente e arranjando um equilíbrio bastante delicado, e põe fogo neste conjunto que lembra uma pira funerária (é o início do incêndio que tomará a casa inteira).

A imagem das cadeiras que se vão empilhando causa um estranhamento no espectador, que não passará de uma sensação vaga, mas que poderá – talvez – ser explicada no momento em que analisemos o filme. As figuras das cadeiras amontoadas das mais diversas formas – de ponta-cabeça, de lado, em pé umas sobre as outras – faz por arrancar o espectador do conforto psicológico da visão do objeto em seu contexto “normal”, um contexto de uso, perfeitamente lógico e previsível²⁰. Residirá aí o comentário crítico de Alexander (e de Tarkovski) em relação à significação espiritualmente vazia do mundo contemporâneo: sua logística, seus objetos, seus usos. E principalmente, o comentário de que é preciso subverter esse mundo da ordem, virá-lo de ponta-cabeça, bagunçá-lo²¹. A ignição dessa quase instalação de arte pós-moderna dará o toque final para o “happening”: o fogo divinal, prometeico, um poder que nos leva a desvendar outros planos e modos de existência, para além das cinzas da matéria efêmera. E todo esse acontecimento, que concentra de maneira mais sólida o ato de fé do protagonista, seu ato sacrificial e todo o seu significado implícito, repetimos, transcorre em um único plano (!).

O corte somente ocorrerá quando a “densidade” do tempo impresso no acontecimento *concreto* requerer um escoamento para outros planos (quando o incêndio se espalhar pela casa toda, quando Alexander se sentar à distância para contemplar o seu ato, momento em que a família – que estava fora – chegará; ou seja, outros desenrolares de tempos e acontecimentos). A montagem não determina o ritmo; é o ritmo que determina a montagem. Reconhecemos o ritmo de um filme através da “pressão do

²⁰ O procedimento aqui remete aos deslocamentos surrealistas e os “ready-mades” promovidos pelas vanguardas das artes modernas.

²¹ “Viva eu, que inauguro no mundo o estado de bagunça transcendente”, como disse o poeta Murilo Mendes, o qual certamente acolheria Andrei Tarkovski em sua “família sobrenatural”.



tempo” que flui através dos planos. Eis um conceito fundamental da estética tarkovskiana. Cada tomada possui um tipo de movimento e pressão temporais, que observamos através do fluxo do processo de *vida* do objeto visível na tela (por exemplo, as cadeiras que se vão amontoando pelo gesto de Alexander, até o momento em que se incendiam). O acabamento final do trabalho escultural de Tarkovski em relação ao tempo se dá no famoso plano-sequência, de seis minutos de duração, que mostra a casa crepitando e finalmente desabando sob as chamas, enquanto Alexander a contempla; chega a família, chega a empregada Maria, e no final chega uma ambulância, que levará o protagonista-profeta definitivamente para longe do mundo da razão.

Andrei Tarkovski não está sozinho em sua teoria do *esculpir* o tempo. Para além do tributo que ela já presta às ideias de André Bazin, a estética tarkovskiana caminha lado a lado com uma concepção de cinema *moderno* conforme defendida pelo filósofo Gilles Deleuze²². O conceito de *pressão do tempo* dentro do plano está em relação direta com a *imagem-tempo* definida por Deleuze, que é formada por “situações óticas e sonoras puras”; isto é, uma imagem cuja composição não se baseia nas relações lógicas de causa e consequência dos acontecimentos mostrados, com vistas a explicar racionalmente uma ideia e persuadir o espectador a seu respeito. Voltemos a Tarkovski: trata-se de um cinema que antes revela a realidade vital em sua manifestação mais pura (e sugestiva do “infinito”). Daí, um cinema de *tempos mortos* (a não-pertinência do acontecimento para o desenlace do enredo), de *associações poéticas*, de contemplação dos processos naturais da vida, que é a contemplação do fluir do próprio tempo, uma imagem *direta* do tempo, pois este se encontra *impresso* no ser das coisas. Neste cinema, a montagem não terá a função de comunicar coisa alguma; será antes um processo *espontâneo*, submetido aos requerimentos da própria imagem, confundindo-se com ela (DELEUZE, 1990, p. 56):

Muitas vezes foi observado, no cinema moderno, que a montagem já estava na imagem, ou que os componentes de uma imagem já implicavam a montagem. Não há mais alternativa entre a montagem e o plano (em Welles, Resnais ou Godard). Ora a montagem entra na profundidade da imagem, ora se achata: ela não se pergunta mais como as imagens se encadeiam, mas ‘o que a imagem mostra?’ Esta identidade da montagem com a própria

²² No entanto, Deleuze, assim como Tarkovski, seria “anti-moderno”, na medida em que despreza as teorias semiológicas do filme, fortemente dominantes desde a década de 1960, as quais ele chama, com escárnio, de “avatares do significante”.



imagem só pode aparecer sob as condições da imagem-tempo direta. Num texto de grande importância, Tarkovski diz que o essencial é a maneira como o tempo flui no plano, sua tensão ou sua rarefação, “a pressão do tempo no plano”.

Assim, no plano-sequência do final de *O Sacrifício* (dotado, logicamente, de uma grande profundidade de campo e filmado em plano geral), a dinâmica dos acontecimentos e a movimentação das personagens poderiam ser segmentadas em inúmeros planos, por um diretor que se apegasse aos *por quês*, aos *para quês* e aos *comos* de uma visão racional e materialista. Tarkovski, por outro lado, mantém a unidade orgânica do tempo, um tempo mais vivo e natural (em oposição ao tempo – e também o espaço – artificialmente construído através da montagem), que pedirá um espaço *total*. É neste ponto que, movido por um profundo mal-estar em relação à *fragmentação* que caracteriza a civilização contemporânea (a fragmentação e compartimentalização do sujeito, dos valores, da arte, da própria vida, simbolizada no *fordismo* que Charles Chaplin soube, com grande sensibilidade, satirizar em *Tempos Modernos*), Andrei Tarkovski buscará resgatar um transcendentalismo através de uma visão de conjunto, com sugestões meditativas. O grande plano-sequência de *O Sacrifício* tem a potência evocativa daqueles painéis medievais que representavam, em um mesmo espaço pictórico, diferentes momentos da vida de um santo, e que serviam à meditação e conseqüente devoção por parte dos fiéis. Tomando seus referenciais, só podemos concluir que se trata de um cinema muito estranho em tempos (pós-)modernos, ainda mais vindo da antiga URSS.

Andrei Tarkovski está muito ciente a respeito da aparência de loucura e de delírio que o ato de fé de Alexander pode ter aos olhos bem arrazoados do espectador contemporâneo. Em seu livro, o cineasta destaca o lado “absurdo” e “pouco prático” do ato sacrificial. A ilustração disso, no filme, aparece no plano-sequência final, em que surge uma ambulância que levará o protagonista, definitivamente, para longe do mundo bem-pensante: os enfermeiros e a família têm que correr desajeitadamente atrás dele, que resiste ao cerco como um cão vadio; enfim, o pobre-diabo será colocado dentro do veículo, apenas para sair, correr uma volta ao redor da ambulância e entrar novamente, desta vez por conta própria e em definitivo. A constante movimentação e os gestos todos, venham de Alexander, venham dos familiares, têm um quê de ridículo, quase de comédia farsesca. Como um todo, a cena da *manicomização* do protagonista parece ser um comentário um tanto quanto irônico sobre o posto a que foi relegada a espiritualidade



atuante, no mundo moderno. O rito foi sendo esvaziado de significação e solenidade até se transformar no espetáculo de “bizarra sarabanda”²³ que vemos no final do filme. A “insanidade” com a qual um indivíduo como Alexander age já foi explicada por Sigmund Freud – o qual, muito provavelmente, desaprovava de modo impiedoso os atos do protagonista de *O Sacrifício* – os grifos são meus (FREUD, 2011, p. 26-29):

É de particular importância o caso em que um grande número de pessoas empreende conjuntamente a tentativa de assegurar a felicidade e proteger-se do sofrimento através de uma **delirante** modificação da realidade. Devemos caracterizar como tal **delírio** de massa também as religiões da humanidade.

(...)

Sua técnica consiste em rebaixar o valor da vida e deformar **delirantemente** a imagem do mundo real, o que tem por pressuposto a intimidação da inteligência.²⁴

É curioso pensar que as mesmas palavras acima, que Freud executa como denúncia, poderiam ser tomadas como *manifesto* por um artista da sensibilidade de Andrei Tarkovski, uma vez que, por trás do véu positivista de “delírio”, “rebaixamento da vida” e “intimidação da inteligência”, esconde-se uma potente dialética, já doutrinada pelo apóstolo Paulo na 1ª epístola aos Coríntios, cap. 1, vers. 27-29: “Mas o que é loucura no mundo, Deus o escolheu para confundir os sábios; e, o que é fraqueza no mundo, Deus o escolheu para confundir o que é forte; (...)”²⁵ Alexander pertence a uma classe especial de “louco”: trata-se do *louco-iluminado*, que cede ao encanto de uma epifania, a partir da qual todo o mundo e a vida anterior do indivíduo perderão a razão, face à instauração forçosa de outro conjunto de significados, desta vez transcendentes.

O Sacrifício é um filme de fé. A importância da crença encontra-se simbolizada na primeira e na última cena: o ato de regar, com perseverança, uma árvore seca. Todo o caráter absurdo, pouco prático e ilógico da fé aparece de maneira singela e contundente nessa imagem. É ela que dá força ao filme, conforme admite o diretor:

Será que o homem tem alguma esperança de sobrevivência diante dos claros sinais de silêncio apocalíptico iminente? Talvez uma

²³ Para tomarmos de empréstimo uma feliz expressão de Antônio Cândido.

²⁴ FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. Pp. 26-29.

²⁵ *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus Editora, 1973.



resposta para essa pergunta deva ser encontrada na lenda da árvore ressequida, desprovida da água da vida, na qual baseei esse filme que tem tamanha importância em minha biografia artística: o Monge, passo a passo e balde após balde, sobe a colina para regar a árvore seca, acreditando implicitamente que seu ato era necessário e em nenhum momento duvidando da sua crença no poder milagroso da sua fé em Deus. Viveu para assistir ao Milagre: certa manhã, a árvore explode em vida, os ramos cobertos de folhas novas. E esse milagre, sem dúvida, nada mais é que a verdade. (op. cit., p. 275)

Tendo em vista a importância declarada de *O Sacrifício* na “biografia artística” do cineasta, podemos concluir que Andrei Tarkovski é daqueles artistas animados pelo senso romântico de “missão” (fizemos referência a um outro aspecto desse possível romantismo de Tarkovski na segunda parte deste artigo); ou seja, ele seria um *autor* no sentido mais romântico e ególatra da palavra: sua obra toda é profundamente enraizada em uma visão de mundo bastante particular e tomada pelo viés pessoal, dotada de uma tal preocupação com a coerência, que beira as raias do intransigente. Descontos dados à contradição, já tratada neste texto, de ele acreditar-se menos ideologizado e discursivo / persuasivo em suas colocações do que o cinema tradicional de seu país; de acreditar-se portador de uma espécie de “verdade” transcendental / espiritual a ser resgatada e preservada; porém, tudo isso só confirma o seu espírito profundamente romântico. Assim, a filosofia e a poesia cinematográficas de Andrei Tarkovski são a sua resposta, apaixonadamente cultivada, a certo “estado de coisas” no mundo contemporâneo que provoca um profundo mal-estar no artista. Pois não será a mera sensação de impotência frente a uma realidade cruel, assim como a nostalgia por tempos mais *puros*, que constituirão a força motriz do trabalho do artista; e sim, uma tomada de posição e de ação, independentemente das possibilidades de sua eficácia no sentido lógico. Tomando emprestada a imagem e a parábola que abrem e encerram *O Sacrifício*: para tais poetas, o mundo pode ser uma árvore seca, infrutífera; mas não deixará jamais de ser regado por eles com fé, com poesia, com sacrifício.



Abstract: This article aims to analyze the film *The Sacrifice*, from Russian director Andrei Tarkovsky, using mainly theoretical and aesthetic elements identified by the director himself, in the book *Sculpting Time* (mixture of autobiography and theoretical work on film). This article, inside its limits, will also search for possible relations between Tarkovsky's vision of film and certain ideas of philosopher Gilles Deleuze, in the book *The Time-Image* (particularly, the central concept of "time-image", as opposed to "movement-image"). The overall objective is to identify and analyze the metaphysical-religious content in the filmmaker works, demonstrating how central strength line they are in his filmography, and the formal aspects that make his cinema be defined as "cinema of poetry", as opposed to a "cinema of prose".

Key words: Tarkovsky, *The Sacrifice*, poetry, metaphysics.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BEASLEY-MURRAY, Jon. *Whatever Happened to Neorealism?: Bazin, Deleuze, and Tarkovsky's Long Take*. Disponível em: <<http://faculty.arts.ubc.ca/jbmurray/research/bazin.htm>>. Acesso em: 10 out. 2012.

BIRD, Robert. *Gazing into Time: Tarkovsky and Post-Modern Cinema Aesthetics*. Disponível em: <<http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Gazing.html>>. Acesso em: 10 out. 2012.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 32ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

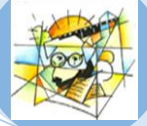
DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: a imagem-tempo*. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. Pp. 26-29.

GREEN, Peter. *Tarkovsky's Poetic Cinema*. Disponível em: <<http://www.andreitarkovski.org/vita/green.html>>. Acesso em: 10 out. 2012.

JUNG, C. G. *Sobre os arquétipos do inconsciente coletivo*, in Os arquétipos e o inconsciente coletivo. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

SOBREVIELA, Ángel. *La Poesía Filmica En Tarkovski: Una Senda Abierta En El Último Arte*. Disponível em: <<http://www.andreitarkovski.org/articulos/Sobreviela2.html>>. Acesso em: 10 out. 2012.



TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TUROVSKAYA, Maya. *Tarkovsky: cinema as poetry*. 1.ed. London: Faber and Faber, 1989.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p. 109.