

ANDREI RUBLIÓV: IMPRESSÕES SOBRE O TEMPO/ESPAÇO

*Jerusa Pires Ferreira**
*Adriano Carvalho Araujo e Sousa***

Resumo: Propomos uma leitura de Andrei Rublióv do cineasta russo Andrei Tarkóvski, no desafio de um entendimento possível deste filme repleto de alusões e referências simbólicas. Transitando entre informações e questionamentos, procuramos confrontar os aspectos estruturais da construção do filme com a historicidade em que o mesmo se insere, do plano imaginário às vivências contemporâneas do cineasta.

Palavras-chave: Tarkóvski. Andrei Rublióv. Arte. Religião. Cinema. Censura.

Abstract: We just propose a reading of Andrei Rubliov, a film conceived and produced by the Russian director Andrei Tarkovski. We took for task understanding an ensemble of allusions and symbolic references. Getting through a background of information and questions, we tried to confront structural aspects of film making with historicity in which it is inserted, from imaginary to social and living experiences.

Keywords: Tarkóvski. Andrei Rublióv. Art. Cinema. Censorship.

(...) 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 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.¹

* Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Coordenadora do Centro de Estudos da Oralidade do COS/PUC-SP.

** Doutorando em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, integrante do Centro de Estudos da Oralidade do COS/PUC-SP.

¹ Esculpir o Tempo, p. 72.

“Yefim! Yefim!”, grita o amigo Archípuschka, enquanto se ouve no áudio a música misteriosa e tensa. Em fuga, o homem corre até a torre da igreja, faz sinal para aqueles que o chamam e pede proteção a Deus. Num balão, tem início o vôo do camponês que terminará espatifado e, provavelmente, morto após a queda. Corte da câmera com a imagem em *close* do chão. Em câmera lenta, um cavalo ergue-se como a indicar, de saída, uma espécie de presentificação do tempo. Esta-se diante do longa-metragem *Andrei Rublióv*² e de um desafio: oferecer um entendimento possível de um filme notável, repleto de símbolos e que convida a um novo olhar sobre situações e valores tão distantes mas, ao mesmo tempo, muito próximos.

Andrei Arsénievitch Tarkóvski (1932-1986) estudou cinema no Instituto Cinematográfico em Moscou, no qual se graduou em 1960 com o curta-metragem *O Rolo Compressor e o Violino*. A partir daí, realizou uma filmografia densa, apesar de constituída por apenas sete longas-metragens, que demarcam claramente o seu modo de pensar, sua forma de se situar e de fazer. Os trabalhos desse artista russo permitem diversas associações, constituindo um esforço para atualizar temas, como a relação imagem e tempo, o encontro da tradição russa com a cultura moderna, por exemplo, e o eterno problema, para os cineastas, do cinema como arte de fronteira com literatura, pintura, música, filosofia, poesia etc. Está sempre no centro de suas cogitações o estatuto e a condição do realizador artístico. Assim, cruzando oposições e transgressões, aproximando tempos díspares (a União Soviética socialista e a Rússia medieval) e tendo o cinema como objeto sensível, ele vai permitir ter uma idéia da força de seu segundo longa-metragem. Percepção do diretor em que “a verdadeira afirmação do eu só [pode] se expressar no sacrifício”.³

Numa de suas últimas entrevistas, quando perguntado sobre *O Sacrifício*, seu último longa, e diante das muitas interpretações filosóficas que suscitou, Andrei Tarkóvski respondeu que o seu filme era, sobretudo, um ritual. Em todos os sentidos. Da organização dos tempos e dos objetos, ao próprio espaço de sacração. Há, ao longo de sua obra, o fortalecimento desse ritual, que não se parece com coisa alguma e que é em si mesmo a defesa permanente dos direitos do artista, a demarcação das possibilidades de liberdade e do ato criador.

Andrei Rublióv foi um dos maiores pintores russos de ícones. Teria vivido de 1360 ou 1370 até 1430, pouco se sabe sobre sua vida, fato que se revela muito produtivo nas mãos de um cineasta como Tarkóvski. Considera-se sua obra-prima a *Santíssima Trindade*, atualmente na Galeria

² O leitor encontrará no Brasil o título em DVD com a grafia Andrei Rublev, bem como na edição brasileira de A. Tarkóvski, *Esculpir o Tempo*, 2ed., São Paulo: Martins Fontes, 1998, mas aqui, optamos por transliterar o nome para o português.

³ *Esculpir o Tempo*, p. 41.

Tretyakov de Moscou, caracterizada por uma presença de traços simbólicos e espiritualistas, mais provenientes do estímulo bizantino do que de traços naturalistas.⁴ As pinturas eram identificadas por meio de documentos ou traços de estilo, pois não era costume assinar os quadros. Atribui-se ainda a Rublióv a pintura de painéis, como os de *São João Batista*, *São Paulo*, *São Pedro e a Ascensão*, todos encontráveis também na referida Galeria.

Em conexão com os textos medievais, o roteiro *A Paixão segundo Andrei* é dividido em novelas, cada uma experimentando diferentes relações com o todo. Revela ainda a busca por presentificar a verdade do artista em cada um de seus fragmentos, em cada fotograma, mas também e paradoxalmente, oferecendo uma densidade que aproxima do barroco, como uma categoria, considerado em seus componentes de claro/escuro, de ambigüidade, aproximação com a morte, e em que tudo vira sopro, nada, vento. Assim, ele apresenta o sofrimento, o sacrifício, a alucinação e faz entrar num universo onírico, marcado pelo inusitado das associações, planos densos conduzidos em câmara lenta, especialmente o do início em que um cavalo se ergue, signo da liberdade recorrente em seus filmes. Há, ainda, uma aproximação com uma temática que remete aos personagens de Dostoiévski, por quem o cineasta declara verdadeira admiração, no livro *Esculpir o Tempo*.

Há, assim, na tela, uma travessia por um período conturbado dos primórdios da história russa. Aí se defronta com a configuração de um regime de Estado clerical e autoritário, que não permitiria o exercício laico de uma atividade artística. Vê-se que, para realizar o ofício de pintor, era necessário ser um iniciado na religião grego-ortodoxa e, mais ainda, um monge. É assim que Tarkóvski permite acompanhar a formação do artista no mosteiro Andrôniov. Com sutileza, mais do que a preocupação essencialista de um retrato histórico ou biográfico, estaria transpondo essas situações alusivamente a fatos vivenciados no seu próprio cotidiano, apontando para sua própria condição de artista?

Convidado por Théóphanes, mestre grego, para pintar a Igreja da Anunciação em Moscou, Rublióv aceita. O mestre foi responsável por toda uma atuação frente à Escola de Moscou que se desenvolveu entre os séculos XV e XVII, sucedendo à Escola de Novgorod; dele, Rublióv assimilou toda uma devoção à atividade artística, a fluidez das cores, a expressividade das figuras, uma excelência que leva a arte ao encontro do divino.

Em seu longo percurso, que aparece marcado por diferentes episódios, o filme traz a cena de um encontro com um visitante, com um outro tipo de artista, saltimbanco, popular, andarilho. Tem início a primeira novela intitulada “Skómorókh”, mal traduzido nas legendas em português como o

⁴ Ver sobre tal aspecto da cultura medieval: P. Zumthor, *Cartographies*. In: *La Mesuredu Monde*.

“O Bobo da Corte”. Esse personagem fundamental da cultura encarna a transgressão pelo riso. Num exemplo muito eloqüente de teatralidade em que oralidade, corpo e gesto desempenham tão forte papel, a seqüência magistral engloba cena, planos e apresentação de toda uma performance. Encontra-se a relação entre esse corpo comunicador, depositário da palavra, do gesto e da expressão mais ativada e os aparelhos repressores, a censura, que o condenam pela liberdade do dizer, cantar, subverter.

O poeta popular aparece tocando uma espécie de pandeiro e por sua voz desafia os ritmos naturais, acelerado como no caso da embolada brasileira, modalidade que temerariamente conquista ouvintes e adeptos, aí mostrados sob hierarquização. Tarkóvski recusa a poesia enquanto gênero, prefere vê-la como “uma consciência de mundo, uma forma específica de relacionamento com a realidade”.⁵ A troça ancora no corpo, o artista joga-se, conforme o *tópos* da cara e do *culo*, o jogral baixa as calças e mostra as nádegas, nas quais está pintada uma fisionomia. Entre acrobacias e gracejos, pondo-se de ponta-cabeça, o riso é colocado em cena, mas a paródia, acompanhada pela censura, faz ver que o texto oral, a emissão de um poeta ou jogral pode causar a punição até a morte. No entanto, escapará sempre pela eficácia de sua transmissão a qualquer forma de controle que não se inscreva nos limites da profunda relação do artista com seu público. Incontrolável e presente, a voz viva pode receber castigos, mas se pereniza na força destas e de outras palavras aladas.⁶

A novela seguinte oferece-se como um tratado imagético. Paisagens, planos/paisagem. O universo paisagístico é tão uniformemente apresentado, feito de imensidão e silêncios, que parece toda uma criação imaginária. Mas esses lugares do norte da Rússia se oferecem a contemplação e espanto, na geometria e na continuidade dos espaços, que parecem infinitos.

Então, o monge se defronta com os feiticeiros da floresta que realizam ritos estranhos, correm nus e mantêm relações sexuais ao ar livre. Esses aspectos pagãos da religiosidade popular, em confronto com a siseudez monástica, levam o protagonista a um impasse. Por isso Rublióv é preso, amarrado e depois desatado; por graça da bela moça (deusa/bruxa) é salvo. Conhece, ao mesmo tempo, a força desse alubrimento e do pecado. Tais acontecimentos, bem como as discussões com Theóphanes (ou o seu fantasma), irão criar uma atmosfera de perplexidade que é transmitida, uma sensação ambivalente. Na seqüência seguinte, vê-se perturbar-se sua fé. Sob a pressão exercida pela encomenda e face ao tumulto de questões pessoais pungentes, Rublióv não consegue pintar. Tinha sido encomendada a cena do Juízo Final. O momento da angústia do artista diante das paredes em branco faz refletir sobre o drama da criação e é uma importante seqüên-

⁵ Esculpir o Tempo, p. 18.

⁶ Cf. J. Pires Ferreira, Oralidade, Corpo e Mídia.

cia do filme porque leva essa tensão a preceder o movimento e cruza de um episódio como “O Assalto”.

O cineasta mostra tártaros na brutalidade plena de suas invasões. Sabe-se que eles saqueavam tudo e mantinham um príncipe aliado no governo da nova região conquistada e de quem passavam a receber tributos. Eles não exerciam a conquista, tampouco fixavam residência permanente ou dominação direta sobre o vitimado.

As seqüências oferecem duras imagens em que assomam mortes violentas, como ocorre ao conselheiro Patrikey, que é torturado com fogo e água fervendo antes de ser arrastado, de olhos vendados, por um cavalo. Na matança generalizada a barbárie e o estupro são indicados sem reservas, sendo necessárias para isso a coordenação e a mobilização precisa de um grande número de figurantes. Constroem-se planos longos e intensos, com o recurso à câmera lenta na morte de Fomá.

O diretor envolve o espectador numa proliferação de gestos e palavras. Em cenários de uma atmosfera compacta, explora a luz encamada na fluidez das águas e a paisagem se compromete toda com a realização dos ritos.

A água, assim como o cavalo, é um elemento exaustivamente abordado em sua filmografia. Nesse longa, aparece sob a forma de paisagem, mas ainda em planos das chuvas ou de imagem-som, no áudio. Presença-ausência, a água materializa um compromisso do artista com uma determinada plasticidade e expressividade das imagens que remontam ao pictórico, trazendo uma sensação de densidade do tempo. Imprime-se aí uma forma de caracterizar todos os conflitos vividos pelo artista, seja o pintor ou o cineasta, questões pungentes quanto ao próprio suporte; a imagem não se pretende o ingênuo retrato fiel de um período, nem quer tampouco ser melhor que o objeto retratado.

Dessa forma, Tarkóvski imprime sua percepção do tempo/espço nas imagens. Se se seguir a formulação de Gilles Deleuze⁷ de que o essencial em seus filmes é a maneira como o tempo flui no plano, infere-se que há apenas uma opção aparente pelo plano porque a pressão do tempo ultrapassa os limites daquele. No entanto, seguindo as marcas eisensteinianas, conflito inerente aos procedimentos do próprio diretor, a montagem vive e opera no tempo. Assim, Tarkóvski, passando por esses caminhos afirma um fluir do tempo de forma independente.

Mais do que retratar a vida de um artista e seus dilemas, *Andrei Rublióv* tenta recriar signos da cultura russa numa espantosa captação. O pintor cria e materializa a síntese cultural mestiça entre o bizantino, o russo e outros povos. Enfoca toda uma cultura que retira sua força em oposição àquilo que é da ordem do institucional. Paradoxalmente, cristã e pagã, sa-

⁷ Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo*.

grada e profana. Move e dilacera o protagonista que, quanto mais avança em sua travessia, mais faz aumentar simultaneamente sua dúvida, os questionamentos e a espera de uma crença.

A força da palavra é dada através de sua encarnação em algo cuja expressão seria um silêncio ensurdecedor, ausência de algo presente ou o contrário disso. Como no diálogo entre Stavróguin e Chatov em *Os Demônios*, de Dostoiévski, reproduzido por Tarkóvski. Nele, ao ser interrogado sobre sua crença em Deus, Chatov esquiva-se até dizer que acreditará. “Perplexidade da alma”, eis o que é evocado pelo diretor.⁸ É uma espécie de recuperação da dúvida, mas também do ato trágico como elemento de criação artística. O ato sacrificial da verdade e do sujeito é aquilo de que fala o cineasta. Quando apresenta o ícone russo no cinema como um verdadeiro paradoxo, opõe a estaticidade de um à mobilidade do outro. E na operação com as linguagens, nessa tradução permanente, vai apresentando valores fundamentais do medievo, recuperados e reinventados por ele juntamente aos de sua época. Aí estão questões pertinentes ao sagrado e mais que isso a consideração de fatos sociais, como o exercício da democracia, as práticas do consumo e a própria noção de autoria no cinema.

Com base em sua arte, Tarkóvski resistia a um “desencantamento do mundo”. Encontra esteio nas peculiaridades da Rússia, na desconfiança de uma certa tradição literária e artística e aproveita para interrogar a palavra. Expressa a necessidade de um “algo mais”, para destacar aquilo que não pode ser traduzido verbalmente. Encontra-se aí a reunião do laconismo de *Stalker* com o voto de silêncio de Rublióv, após pecar matando um homem.

Há a presentificação do que não se pode representar, aquilo que é da ordem do enunciável, uma intensificação que não se suporta, vivenciada numa travessia que transfigura o espanto e a dor.

Em estudo polêmico, Deleuze realiza um mapeamento de imagens do cinema depois do período comumente apresentado pelos críticos como clássico. Detém-se no caráter próprio à *Nouvelle Vague*, uma sensação que é compartilhada entre cinema e literatura. Por sua vez, Tarkóvski (1998) percebe o tempo como passagem a uma lógica do horror e com ela àquilo que seja o insuportável:

(...) o horrível e o belo estão sempre contidos um no outro. Em todo seu absurdo, este prodigioso paradoxo alimenta a própria vida, e, na arte, cria aquela unidade ao mesmo tempo harmônica e dramática. A imagem materializa uma unidade em que elementos múltiplos e diversos são contíguos e se interpenetram. (p. 41-42)

Um de seus personagens diz que uma árvore “passa a significar quando você sabe que não a verá de novo”. Frase ligeiramente repetida em relação

⁸ A. Tarkovski, *Esculpir o Temp*, p 47-48.

à rememoração de uma casa, no livro. Isso implica percepção do tempo presente:

(...) a simples sucessão afeta os presentes que passam, mas cada presente coexiste com um passado e um futuro sem os quais ele próprio não passaria. Compete ao cinema apreender o passado e o futuro que coexistem com a imagem presente. Filmar o que está *antes* e o que está *depois*... (DELEUZE, 1990, p.51)

O presente é obcecado por um passado irreduzível a um antigo momento e por um futuro que não se constitui em presente. Atualização do tempo que permite pensar questões como a memória e a resistência do artista.

O ícone era uma forma de pintura que procurava se afastar da perspectiva tradicional proveniente do Renascimento e que, segundo Tarkóvski, Rublíov conhecia muito bem. Distanciando-se da perspectiva ou optando por uma outra, como sugere o monge Pavel Florenski, em *A Perspectiva Invertida*, afastava-se do movimento, mantinha uma forma de criação mais voltada para o inexistente das figuras, para uma forma de ver o mundo, desviando-se da concepção naturalista. Pretendia preservar da morte a obra de arte, mantendo-lhe um caráter divino. Atividade quase sacrificial, custasse quanto fosse, mesmo quando necessário “passar uma semana numa imagem”.⁹ Assim, o que pretendia Tarkóvski ao representar no cinema o ícone, o divino impresso no tempo? A que se opõe a idéia de passar tanto tempo numa pintura?

“A vida não foi criada no tempo, mas com o tempo. Sem movimento, a vida é preservada sem ser extinta. Sem morte. Esta é a tarefa que o artista do ícone assumiu. Ele perpetua o divino, o santificado, expulsando o tempo.” (LEITE, 1996, p.5-8).

Tarkóvski precisava impor um ritmo próprio ao cinema, deixar inscrições de uma análise do cotidiano, portanto, de uma percepção da realidade feita por “blocos de tempo”: que Deleuze irá chamar de movimento/duração.

Era-lhe necessário apresentar, pela evocação de tempos longínquos, a selvageria vivida e sua presença autoritária como empobrecedoras das artes e, ao mesmo tempo, contrastá-las com uma tendência batizada por ele como a tentativa de salvar o homem do mundo moderno. Ora é numa Rússia entre-guerras que Rublíov cria a *Trindade*, o ícone aí é o grande elo entre dois períodos:

(...) A consciência que temos daquele tempo é totalmente diferente da que tinham as pessoas que nele viveram. Tampouco vemos hoje a *Trindade* de Rublev [sic] da mesma maneira que o fizeram seus contemporâneos; no entanto, a obra vem sobrevivendo ao longo dos séculos. Estava tão viva na época, quanto está agora, e constitui um elo entre as pessoas daquele século e as de hoje (...) esse

⁹ Frase proferida por Theóphanes.

ícone, esse movimento, pode ser visto de outra forma: podemos nos voltar para o significado humano e espiritual [diríamos artístico] da *Trindade*, que está vivo e compreensível para nós que vivemos na segunda metade do século XX. Foi assim que abordamos a realidade que deu origem à Trindade. (TARKÓVSKI, 1998, p. 92)

A percepção da coisa ou da imagem inteira que se tem é sempre bloqueada, percebem-se apenas clichês. Mas, de outro modo, pode aparecer outro tipo de imagem que atravessará a resistência dos esquemas sensorio-motores: uma imagem sonora pura, “inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável...” (DELEUZE, 1990, p.31).

Andrei Rublióv leva a pensar as relações com regimes autoritários, sejam eles cristãos, socialistas ou capitalistas. Mas, ao mesmo tempo, em sua crítica, Tarkóvski quer definir um entendimento sobre os objetivos fundamentais da arte como tal, pensando no significado da existência:

(...) Explicar às pessoas a que se deve sua aparição neste planeta, ou, se não for possível explicar, ao menos propor a questão (...) É preciso dizer que o papel indiscutivelmente funcional da arte encontra-se na idéia de conhecimento, onde o efeito é expressado como choque, como catarse. (TARKÓVSKI, 1998, p.38)

Ele filmou na antiga União Soviética, em pleno regime socialista, mas seus trabalhos se constituem também como verdadeiros tratados contra a sociedade capitalista e sua lógica perversa. Na época em que o mercado passa a ter o *status* de demiurgo, tornando-se entidade onipresente em todos os campos da vida cotidiana.

Fato observado pelo cineasta que percebia no seu entorno o embrutecimento do trabalhador e o quanto este se encontrava distante de poder usufruir uma atividade artística como extensão de um pensamento atrelado às suas atividades. A presença totalitária na estrutura do dia-a-dia foi denunciada e questionada pelo diretor de *Stalker*. E ele diz que, em sua função de preparar os homens para a morte, a obra de arte carrega algo de inexprimível que não corresponde às palavras, uma multiplicidade, conflitos de princípios e um número infinito de associações.

Tarkóvski pensa o cinema na correlação entre o mundo e ele próprio. Essa ânsia sacrificial que impele o artista a prosseguir sua trajetória, para o inominável, ao absurdo das circunstâncias e ainda, tudo isto reunido, contra as implicações do cotidiano consumista, as imposições mercadológicas que invadem o espectador e impedem a percepção do belo, da natureza, das energias que possam trazer o outro, o novo em nova forma:

(...) Creio que um dos mais desoladores aspectos da nossa época é a total destruição na consciência das pessoas de tudo que está ligado a uma percepção consciente do belo. A moderna cultura de massas, voltada para o “consumidor”, a

civilização da prótese, está mutilando as almas das pessoas, criando barreiras entre o homem e as questões fundamentais da sua existência, entre o homem e a consciência de si próprio enquanto ser espiritual. O artista, porém, não pode ficar surdo ao chamado da beleza; só ela pode definir e organizar sua vontade criadora, permitindo-lhe, então, transmitir aos outros a sua fé. Um artista sem fé é como um pintor que houvesse nascido cego. (TARKÓVSKI, 1998, p. 48-49)

No cinema como no ensaio, faz uso da poesia para formular uma concepção sobre o seu ofício que, se não consegue defini-lo muito bem, destaca sua posição de fronteira com outros campos do saber e das artes, a literatura, a pintura, a história, a religião, a antropologia etc. Numa atividade de recriação, afinal:

(...) tinha certeza de que não pretendia criar uma obra de caráter histórico ou biográfico. Estava interessado em algo mais: queria investigar a natureza do gênio poético do grande pintor russo. A partir do exemplo de Rublev [sic] eu pretendia explorar a questão da psicologia da criação artística, e analisar a mentalidade e a consciência cívica de um artista que criou tesouros espirituais de importância eterna. (TARKÓVSKI, 1998, p.36)

Os cruzamentos, encontros e fricções entre signos de culturas diferentes levam com Tarkóvski a indagar sobre as errâncias, os pontos de encontro do sentido, promovidos por imagens que descentralizam os referenciais numa saturação através do tempo, apesar da aparente linearidade, não respeita uma cronologia no sentido clássico do cinema. A configuração de signos convida a reflexões sobre esse trânsito de imagens, intersemioses, entre campos de conhecimento que potencializam o artista para revelar algo de novo e nos fazer indagar sobre os fenômenos mais próximos e cotidianos, a pensar o movimento do medieval ao contemporâneo (e vice-versa) a relação com o Brasil, mas isso pede outros desenvolvimentos.

De fato, o que não se pode deixar de dizer ao concluir foi a imensa polêmica despertada a partir de um filme como esse. Nos vários depoimentos de um precioso documentário, *Islands* (Ilhas), de Levon Grigoryan, que retrata a profunda amizade entre os dois grandes cineastas Andrei Tarkóvski e Serguéi Paradjanov, transparece sempre o perigo a que estiveram sujeitos, o primeiro com seu *Andrei Rublióv* e o segundo, com *A Cor das Romãs*. E não apenas a censura institucional, mas aquela que transparecia nas condenações feitas em comentários a esses filmes quando exibidos no estrangeiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DELEUZE, G. *A imagem-tempo: Cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- FERREIRA, J.P. Notas sobre “O Trovador Kerib”: o filme de Paradjanov, o conto popular. *Revista USP*, São Paulo, n. 7, p. 145-150, set/out/nov. 1990,.
- _____. *Oralidade, corpo e mídia*, Rio de Janeiro: Fundação Casa Ruy Barbosa, no prelo.
- FLORENSKY, P.P. *La Perspective Inversée* suivi de *L'Iconostase*. Suisse: L'Age d'Homme, 1992.
- LEITE, R.C.C. *A arte de pintar o eterno. Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 jul. 1996, p. 5-8, Caderno MAIS!
- TARKÓVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Educ, 2000.
- _____. Cartographies. In: *La mesure du monde*. Paris: Seuil, 1993.

Filmes de Tarkóvski :

O Rolo Compressor e o Violino, 1960.

A Infância de Ivan, 1962.

Andrei Rublev, 1966.

Solaris, 1972.

O Espelho, 1974.

Stalker, 1979.

Nostalgia, 1983.

O Sacrifício, 1986.