

TARKOVSKI: A PASTORAL IMPOSSÍVEL

Emílio Maciel
UFMG

RESUMO

O presente ensaio analisa a obra de Andrei Tarkovski, tomando como ponto de partida as relações entre seus filmes e seus escritos teóricos. Ao mesmo tempo, discutindo o lugar que o diretor ocupa no cinema moderno, pretende-se mostrar como Tarkovski se distancia daquilo que Martin Jay chamou de “discurso anti-ocularcêntrico”.

PALAVRAS-CHAVE

romantismo, cinema moderno,
Tarkovski, Martin Jay

Um dos cineastas mais celebrados das últimas décadas, o russo Andrei Tarkovski é autor de uma pequena mas densa filmografia. Compreendendo um total de 7 longas de ficção, num período que cobre pouco mais de 20 anos, trata-se de uma obra marcada por um extremo preciosismo plástico e por uma relativa unidade temática, cujo fio condutor inscreve Tarkovski numa posição heterodoxa em relação a outros mestres modernos. Com efeito, enquanto muitos dos diretores mais relevantes do pós-guerra, de Godard a Antonioni, de Glauber Rocha a Straub, parecem querer colocar em xeque a própria possibilidade da representação, através de uma prática que, não obstante a diversidade dos seus conteúdos, toma muitas vezes a si própria como tema, Tarkovski, por sua vez, se está longe de ser indiferente a tais impasses, mantém-se a uma serena distância da dispersão polifônica de um Godard, contruindo uma visão-de-mundo que, como aliás reconhecem muitos dos seus exegetas, aponta, em última análise, para uma inquietação de ordem religiosa. Partindo da consciência elegíaca que, para Tarkovski, caracterizaria a modernidade, essa inquietação tem como sintoma uma difusa sensação de desconcernimento, que, para usar os termos do cineasta, tornaria o homem incapaz de se deixar afetar pelo que o cerca, cabendo, portanto, ao cinema a missão de “re-ligá-lo”. Contudo, se não há propriamente nada de novo nesse diagnóstico, que poderia nos remeter, por exemplo, ao Schiller de *Poesia*

ingênua e sentimental, a maneira como ele se traduz numa poética específica – a começar pelo *pathos* messiânico que esses filmes tendem a gerar em torno de si – parece exigir um olhar menos apressado, que leve em conta a articulação teoria-e-prática. Sondagem facilitada, aliás, pelo fato de o próprio cineasta já ter tido o trabalho prévio de sistematizar suas reflexões, em um volume intitulado *Esculpir o tempo*. Contudo – e esta talvez seja a principal hipótese deste ensaio –, se a elaboração teórica de Tarkovski pode fornecer pistas importantes para sua possível subsunção em uma linhagem, colocando-o mais próximo talvez dos primeiros românticos que de seus contemporâneos, não é menos verdade que, muitas vezes, como de resto já ocorria com os próprios românticos, a atualização das premissas teóricas numa prática acaba se não as contradizendo, matizando-as. Daí que, como tentarei aqui demonstrar, a unidade orgânica que supostamente deveria ser o norte dessa obra, em alguns dos seus momentos mais fortes e cruciais, ceda lugar a uma cisão radical, que, no entanto, a meu ver, costuma passar despercebida para muitas leituras que dela se fazem, leituras que normalmente a investem de um lastro quase salvacionista. Efeito que, se a princípio só tende a endossar o impacto dessa filmografia, também nos convida a entender quais mecanismos o produzem, e contra qual pano de fundo ele se ergue.

Assim, se tomarmos como marco fundador do cinema moderno a crise de imagem inaugurada pelo neo-realismo, e que corresponderia, segundo Deleuze, a um tipo de narrativa pautada em durações puras, em que o tempo se autonomiza em relação aos movimentos, um olhar retrospectivo sobre essa ruptura, partindo estrategicamente do ponto em que Tarkovski dá início à sua obra – ou seja, no início dos anos 60 – poderia talvez ganhar a forma de um desenho teleológico, em que à referida libertação do tempo – e à abertura para a vivência de choque e para uma perambulação sem rumo e desconectada – se seguiria depois uma torção auto-reflexiva, em que se trataria, exaustivamente, de elaborar e inscrever o trauma numa linha diacrônica. Torção, de resto, a que poderiam corresponder por alto todos os cinemas novos que então surgiam, em países como França, Alemanha e Brasil. Herdando do neo-realismo a economia de meios, bem como a busca de uma confrontação direta com o real empírico, um traço distintivo desse segundo momento – de certa maneira, tanto uma continuação quanto uma ruptura – seria a lucidez quanto à impossibilidade de se atingir a suposta presença imediata, presença que dava o tom da prática neo-realista. Apontando num certo sentido para uma episteme ainda dominada pelo estruturalismo, algo bastante marcante, por exemplo, nos escritos teóricos de Pasolini, e refletindo-se por outro lado na inflexão esquerdizante e intelectualizada do *Cahiers du Cinéma* nos anos 60, com críticos como Comolli, Daney e outros, essa tendência, ao fazer do anti-

ilusionismo o imperativo categórico do cinema, não deixava de pagar tributo a uma difusa e antiga atitude de suspeita epistêmica, mapeada por Martin Jay em seu *Downcast eyes*, sob o nome de “discurso anti-ocularcêntrico”. Grosso modo, o traço definidor desse discurso seria uma espécie de demonização da visualidade, evidente nas teorizações de nomes como Metz e Baudry, que acusavam o cinema de ser um mero agenciador de fusões narcísicas, o “divã do pobre”, para empregarmos a ácida expressão de Guattari. Contudo, se essa proscricção do visual traduzia-se de uma parte num olhar pouco compassivo sobre a história recente da arte em questão – chegando inclusive a repudiar o neo-realismo como excessivamente “empirista” –, o prolongamento disso, em seu respectivo aqui-e-agora, funcionava como legitimador para muitas das práticas que então emergiam, ao mesmo tempo em que colocava tais práticas como um elo privilegiado numa cadeia de eventos, como o ponto no qual deveria desaguar todo o desenvolvimento anterior. Evidentemente, porém, as repercussões dessa inflexão – isto é, da necessidade de pensar o cinema não como um transporte neutro, mas como um discurso muitas vezes refém de suas próprias astúcias retóricas, e por isso mesmo, em embate constante com elas – não podem ser impunemente restritas a uma demanda particular, e a elas tampouco ficou alheio o próprio Tarkovski. E, no entanto, partindo da hipótese de se colocar *Esculpir o tempo* como a sùmula teórica do nosso cineasta, nada aparentemente mais estranho a esse paradigma. Senão vejamos.

Lançado no Brasil em 1990, trata-se, à primeira vista, de uma biografia intelectual em moldes bastante convencionais, alternando reflexões mais gerais sobre o cinema e a arte como um todo com considerações mais detalhadas sobre a feitura dos filmes. Curiosamente, ainda, uma atenção por assim dizer mais flutuante sobre as recorrências que pontuam esses escritos, em alguns momentos, tende a se ver invadida por uma vaga sensação de extemporaneidade, que remeteria não aos anos 80, em que foram publicados, mas às primeiras formulações teóricas do romantismo, e especificamente aos escritos de Coleridge. Como se sabe, entre as metáforas mais recorrentes nos escritos teóricos desse poeta, está a idéia da obra de arte como uma unidade orgânica, como uma perfeita síntese de sensível e inteligível. Funcionando quase como um argumento de força contra normativizações *a priori*, partindo do pressuposto de que a arte, assim como o organismo, deve necessariamente crescer de dentro para fora, sem jamais portanto dobrar-se a injunções externas, essa metáfora reaparece no livro de Tarkovski quase como uma reprodução integral:

A verdadeira imagem artística fundamenta-se sempre numa ligação orgânica entre idéia e forma. Na verdade, qualquer desequilíbrio entre forma e conceito irá frustrar a criação de uma imagem artística, pois a obra permanecerá alheia ao domínio da arte (Tarkovski, 1990, p. 26).

Vertida para a especificidade de sua prática, contudo, a mesma figura ganha em outros momentos uma acepção bastante inusitada, à medida que, por via transversa, essa necessidade de “crescer de dentro para fora” se transforma também num argumento em favor de um tipo de montagem não-linear, em oposição às exigências didáticas de um realismo socialista “à soviética”.

Essa forma exageradamente correta de ligar os acontecimentos geralmente faz com que os mesmos sejam forçados a se ajustar arbitrariamente a uma seqüência, obedecendo a uma determinada noção abstrata de ordem. E, mesmo quando não é isso o que acontece, mesmo quando o enredo é determinado pelos personagens, constata-se que a lógica das ligações fundamentais baseia-se numa interpretação simplista da complexidade da existência.

O material cinematográfico porém pode ser combinado de outra forma, cuja característica principal é permitir que se exponha a lógica do pensamento de uma pessoa. A origem e o desenvolvimento desse pensamento estão sujeito a leis próprias e às vezes exigem formas de expressão muito diferentes dos padrões de especulação lógica. Na minha opinião, o raciocínio poético está muito mais próximo das leis através das quais se desenvolve o pensamento e, portanto, mais próximo da própria vida, do que a lógica da dramaturgia convencional. (Tarkovski, 1990, p. 17).

Ora, considerando a inflexão que a unidade orgânica adquire em momentos como esse – quase como uma espécie de álibi para a fragmentação da montagem, para a errância semiótica por ela engendrada –, não é difícil perceber aí, ainda mais tendo em mente os próprios filmes de Tarkovski, a constituição de um movimento à primeira vista contraditório, em que a síntese ocorreria por meio de uma reviravolta, através de uma justaposição de cacos desencontrados, e não por amarramento lógico. Ou seja, se existe nesse processo a busca de uma organicidade, é certo também que, para que essa ocorra efetivamente, ela precisa conseguir respeitar o movimento centrífugo de cada parte, ao ônus de gerar assim uma espécie de desnarrativização, cujo melhor exemplo talvez seja *O espelho* (1974), não por acaso, um filme considerando escandaloso em virtude de sua montagem fragmentada. Nesse movimento, ainda, no cuidado de fazer com que as partes se somem sem um nexos claro, como que a reproduzir talvez as durações internas dos sujeitos, nota-se uma ruptura evidente com a tradição da montagem intelectual eiseinsteiniana, que tende a priorizar a veiculação de um sentido único, cuidadosamente evitado pela dicção hieroglífica de Tarkovski. Valendo observar também que, se no nível micro-estrutural de cada filme, a gramática eiseinsteiniana opera de modo incisivamente analítico – sub-dividindo cada

seqüência em um minucioso *stacatto* de planos curtos, que ora remetem a um contexto diegético, ora à interpretação da cena por aquele que a organiza de um exterior – a escrita fílmica tarkoviskiana tem no plano-sequência o seu *tropo* fundamental. Nada a espantar, aliás, em um cineasta que vê na capacidade de captar durações a principal especificidade de sua arte. Porém, se de novo nessa valorização da continuidade há algo que vai claramente contra o discurso anti-ocularcêntrico analisado por Jay, cumpre ter o cuidado aqui de não confundir o elogio das durações com uma possível volta ao neo-realismo, do qual Tarkovski se distancia pela deliberada artificiosidade de suas imagens. Mal comparando, se em filmes como *Roma: cidade aberta*, ou principalmente *Alemanha ano zero*, trata-se de tentar reter um acontecimento que parece explodir seus próprios limites, tamanha é a força traumática que ele comporta, o típico plano-sequência tarkovskiano – pense-se por exemplo na cena do incêndio em *O sacrifício* (1986) – tem quase sempre o caráter de um *tour de force* virtuosístico, mistura de epifania e desafio técnico. Surgindo em seus filmes quase como clareiras de intensificação e, nessa medida, portanto, afastando-se da dispersão fragmentária do neo-realismo, que evita marcar com clareza supostos momentos fortes, um outro aspecto a se notar nesses planos-sequência, conforme bem ressaltou Fredric Jameson (Jameson, 1995), é o fato de terem como contexto uma paisagem minuciosamente construída via tecnologia, mas na qual as marcas dessa construção encontram-se apagadas. No entanto, aquilo que Jameson vê como um defeito – uma vez que, para o autor de *O inconsciente político*, haveria aí uma contradição por demais evidente entre o conteúdo e o meio que o enforma – parece-me antes uma opção estudada, bastando que se pense no modo como, em muitas de suas obras, a alternância de seqüências monocromáticas e seqüências a cores não deixa também de colocar em evidência a inevitável filtragem do meio técnico. E não apenas isso: pois se levarmos em conta, ainda, o detalhe de que muito da poesia romântica que me parece afim ao cinema de Tarkovski toma justamente como tema a tensão entre homem e natureza, refratada nos contínuos espelhamentos e afastamentos entre esse pólos, uma outra aproximação do cineasta pode – a meu ver, proveitosamente – partir da pergunta sobre como essa mesma tensão é por ele trabalhada, escolhendo como foco dois filmes em que ela se tematiza mais explicitamente, a saber: *O espelho* e *Nostalgia* (1983).

Sem dúvida, partindo de uma rápida sinopse dessas obras, em muitos aspectos tão distintas, não será difícil justificar o porquê da aproximação. Afinal, se o primeiro se compõe de um desnorteante vai-e-vem entre os passados e presentes de um cineasta em crise, que, salvo engano, nunca aparece, respondendo no entanto pela voz que pontualmente fala da câmera subjetiva, o segundo tem como foco a errância de um escritor também em

crise, que viaja à Itália supostamente em busca de informações para um novo livro. Por outro lado, se a voz cética e desencantada do cineasta de *O espelho* se contrapõe à voz do pai de Tarkovski recitando seus próprios poemas, delineando assim um contraste entre a epifania lírica e a prosa do mundo, em *Nostalgia*, analogamente, há a presença de uma espécie de duplo invertido do escritor em crise, duplo encarnado no “Domenico” de Erland Josephson, personagem que acaba por se auto-imolar numa das últimas seqüências do filme. Em ambos os casos, portanto, uma figura que objetiva em si mesma a crise de representação é oposta a uma outra capaz da convicção de que a primeira carece, similaridade de resto nada gratuita. Aliás, se, para dar seguimento a essa elaboração retrospectiva, tentássemos deduzir desses dois enredos uma virtual matriz narrativa comum, seria possível ler, inclusive, tanto na evocação da infância em *O espelho* quanto na viagem à Itália de *Nostalgia*, uma busca que alude subliminarmente à idéia de uma pastoral, isto é, de um ponto em que se tornasse possível uma absoluta fusão entre sujeito e objeto. Em suma: um pouco como se o movimento mesmo da narrativa surgisse como duplicata do próprio *telos* da arte de Tarkovski. Nessa direção, aliás, se nos lembrarmos do fato de que, exatamente nas suas seqüências mais marcantes, esses filmes encenam abertamente essa busca de fusão completa – seja na imersão na natureza, seja na própria morte –, fácil entender como, ao serem ruminados *a posteriori*, eles criem às vezes a impressão de serem partes complementares de um só todo. Efeito que não deixa de sugerir uma espécie de hipnose. E, no entanto, ainda dentro desse ritmo de quase associação livre, se nos lembramos de que a cena que serve de prólogo a *O espelho* não consiste senão no processo pelo qual um adolescente é acordado de uma hipnose, uma forma de fazer jus à estranheza de tal cena – que soa, à primeira vista, deslocada do restante do filme – seria talvez aplicando a mim mesmo a recomendação que ela própria parece trazer implícita.

Traduzida numa leitura crítica, portanto, à quebra de hipnose que aparece no filme corresponderia o esforço para instabilizar uma pretensa unidade orgânica, mostrando de que modo as partes do todo muitas vezes se tensionam umas às outras. Afinal, se um dos maiores atestados de força dos filmes de Tarkovski é dobrar seu exegeta a uma linguagem mais ou menos hiberbólica, bloqueando com isso a possibilidade de um discurso analítico em torno deles, uma estratégia para evitar esse desdobramento – tanto quanto possível, pelo menos – seria tentar isolar nesses filmes alguns procedimentos retóricos fundamentais, e depois procurar descrever como eles operam. Tarefa favorecida pelo fato de que, se há nisso um insuprimível componente de seletividade, há também em cada obra passagens, em virtude do impacto que causam, que parecem manter com o restante um vínculo que tem algo de paradoxal.

De um lado, na medida em que constituem uma evidente maximização de virtuosismo, chamando deliberadamente a atenção sobre si mesmas, elas criam uma certa disjunção com o resto do conjunto, que soa em relação a essas muito mais dispersivo e fragmentário. De outro lado, ao corresponderem ao ponto no qual uma suposta verdade seria afirmada, verdade da qual os instantes anteriores seriam a propedêutica, é como se o êxito artístico dessas passagens se medisse pela maior ou menor capacidade de apagar a dispersão que elas mesmas acusam. Desse modo, ao atuarem como um repto sobre o espectador, elas realizariam algo como um logro sinedóquico, ao fazer com que então, de mera parte, elas passassem a ser vistas como o todo mesmo do filme, como o momento em que este finalmente nos daria a ver o seu sentido último. Daí que, a ser correta essa leitura, o empenho em conjurar esse logro passe pelo esforço em reestabelecer uma relação entre parte e parte, para a partir de uma atenção estreita a certos mecanismos formais, destituir algumas dessas partes da sua aura de totalidade, vendo-as antes como cacos de uma ânfora que de resto talvez jamais chegue a se reconstruir de fato. Cuidado, de algum modo, que pode nos ajudar a entender a estranha singularidade de Tarkovski, um cineasta que, à primeira vista pelo menos, parece voluntariamente afastar-se dessa fragmentação, através de um ideal de arte como agenciamento de uma síntese ético-estética, síntese que aliás creio impossível.

De certa maneira, entretanto, se, de acordo com a argumentação aqui sustentada, a antinomia entre a parte e o todo só pode ser resolvida via miragem, é a persistência dessa antinomia – e não a sua dissolução – que parece-me ser a condição de possibilidade do próprio cinema, e não apenas do cinema de Tarkovski. Com efeito, se um dos movimentos constitutivos na construção de um filme passa incontornavelmente por um trato direto com fragmentação – de som, de imagem ou de ambos –, por outro lado, mesmo a organização mais fragmentária não deixa nunca de ser, como eu há pouco escrevi, uma organização, ou seja, algo por natureza irreduzível a uma simples soma de partes. Ao mesmo tempo, ainda que algum efeito de organicidade se torne de certa maneira quase inevitável, o mesmo não se pode dizer da leitura que tende a naturalizá-lo, isto é, que deixa de reconhecê-lo como efeito. Dando seguimento a tal raciocínio, portanto, se o que caracteriza a dicção do cinema clássico é a habilidade ou esforço para ocultar as partes disjuntivas, a nota dominante do cinema moderno aponta para a explicitação dessa multiplicidade antes oculta, alegorizada muitas vezes em um conflito aberto entre som e imagem. É o que se vê, por exemplo, em Godard e Straub. Em Tarkovski, entretanto, é como se houvesse uma síntese agônica desses dois direcionamentos, refletida numa tensão que opõe, de um lado, a epifania do plano-seqüência e, de outro, um auto-desnudamento que opera às vezes

de forma abrupta, às vezes microscopicamente. Mas, para dar a medida desse confronto, convém finalmente separar duas passagens específicas dos filmes em questão, não por acaso as mais celebradas.

Na primeira delas, que serve de encerramento para *O espelho*, há uma câmera que, depois de se deter brevemente sobre o rosto extasiado de uma mulher, passa, sobreposta à música barroca extra-diegética, a vagar de forma aleatória pela paisagem. E, no entanto, a partir do arrebatamento gerado pela música – como que metaforizando a antropomorfização de um mundo indiferente, mas tornado ilusoriamente acolhedor por força da “beleza” –, é como se houvesse em torno de tudo a expectativa da eclosão de um significado, que no entanto não chega nunca a instaurar-se na cadeia de significantes, cadeia que traduz a errância da câmera por diferentes porções do espaço. Até que, após o último acorde da música, essa mesma câmera – desnecessário lembrar, sempre sem cortes – se detém um pouco mais longamente sobre a paisagem muda, para depois se deslocar por uma fileira de árvores, que funciona quase como uma cortina fechando um palco. Terminado o filme, portanto, é como se não soubéssemos mais em que lugar estamos. E, contudo, se existe por certo uma grande astúcia nessas transições, esta reside talvez no fato de tal cena, do mesmo modo que se coloca ostensivamente como um ponto de saturação semiótica, através da interação intensificada entre o som e a imagem, deixar também patentes as multiplicidades que a constituem, um pouco como um acorde dissonante clamando por uma resolução que não chega. É o que faz com que, a meu ver, a interrupção da música nessa seqüência traga consigo dois efeitos a princípio reciprocamente excludentes, apontando tanto para a sua diferença em relação à imagem quanto, no limite, deixando essa imagem ensurdecidamente impregnada pela ressonância da música sobre o silêncio.

Ainda que por meios muito distintos, uma sensação análoga de multiplicidade sem síntese aparece também na seqüência mais famosa de *Nostalgia*, quando, face à imagem de Domenico pondo fogo em si mesmo, a atitude estática das pessoas que assistem – quase como num distanciamento brechtiano – se sobrepõe à execução de uma fita defeituosa da *Nona sinfonia*, na qual os acordes aparecem esporadicamente engasgados. Do que decorre, a partir dessa sobreposição de vetores antagônicos, algo como um movimento oscilatório em relação à imagem central do suicídio, como se estivéssemos ao mesmo tempo dentro e fora dele. De sorte que, se é o caso de tentar concluir algo a partir desse efeito, o que nele, a meu ver, aparece como mais característico de Tarkovski, diferenciando-o claramente do discurso anti-ocularcêntrico analisado por Jay – isto é, de uma atitude de suspeita irrestrita em relação às imagens –, passa aqui pelo cuidado de manter os vetores num equilíbrio tênue, dentro do qual eles se harmonizam de um modo por assim dizer constelar, isto é,

sem jamais dissimularem por completo seu estatuto de parte. Mais inquietante, contudo, é que, se no caso de *Nostalgia*, a saturação termina coincidindo com um dos momentos mais cruciais da narrativa – quando acontece a morte de um de seus protagonistas –, em *O espelho*, diversamente, a epifania antes se produz como uma ação intensiva sobre um fragmento ordinário, que cabe apenas à *mise en scène* monumentalizar. Do mesmo modo, se a morte de Domenico em *Nostalgia* induz uma certa conversão no escritor em crise, patente na cena em que este repete um gesto aprendido com aquele, em *O espelho*, por sua vez, esta conversão parece querer incidir sobretudo no espectador, na medida mesma em que dois dos principais responsáveis pela sua intensificação – quais sejam a música barroca e o trajeto sinuoso e desincorporado da câmera – não deixam, em momento algum, qualquer dúvida quanto à sua exterioridade em relação ao que aí se narra. Está-se vendo, pois, que, se ainda assim essas cenas conservam seu lastro epifânico, não é por força de simplesmente suprimirem toda e qualquer fragmentação, mas antes por a “desocultarem” de forma sutil. Enfim, numa comparação não de todo sem propósito, a sucção aí provocada pelos elementos dispersivos sugere um funcionamento talvez próximo ao do “torso arcaico” de Rilke, quase como se a miragem de totalidade, em tais cenas, decorresse não de uma síntese, nem de um preenchimento visível, e sim do impulso do próprio fragmento em se fazer completo.

Ocioso lembrar, no entanto, que, ao transformar as duas cenas citadas em possíveis sinédoques da poética tarkovskiana – que se definiria então a partir de uma certa idéia de “epifania constelar” –, não há aqui propriamente a pretensão de dizer a última palavra a seu respeito, mas apenas, talvez, de guardar uma certa distância analítica diante dela. Ao mesmo tempo, a julgar pelas metáforas e comparações que acabam por ir impregnando o meu próprio discurso, a pergunta sobre se esse propósito é de fato logrado tenderia a fatalmente ser respondida pela via negativa, ainda que, no fim das contas, os momentos de cisão aqui destacados pareçam suficientes para minar a idéia de uma síntese conciliatória em Tarkovski. Pois, mesmo que abertamente afirmada em seus escritos teóricos, tal síntese, quando agenciada em termos fílmicos, termina por se revelar, tanto em *O espelho* quanto em *Nostalgia*, no mínimo, irônica – uma vez que a miragem de totalidade, no momento-ápice, parece decorrer sobretudo do estudado rigor com que a cena se parte, através de uma coexistência harmônica de catarse e distanciamento, de necessidade e arbitrariedade. Dizer, porém, se esse tipo de paradoxo de novo apenas sintomatiza uma potência estética, que levaria mais uma vez a minha análise a se dobrar numa inflexão escancaradamente tropológica, não é o que se poderia chamar de uma questão menor. E não exatamente menos penosa que separar a dança do dançarino.



ABSTRACT

The present essay analyses the work of Andrei Tarkovski, focusing on the relations between his films and his theoretical writings. At the same time, by discussing the place of this director in modern cinema, we intend to show how Tarkovski keeps his distance from what Martin Jay has called "the anti-ocular centric discourse".

KEY WORDS

romanticism, modern cinema,
Tarkovski, Martin Jay

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COLERIDGE, Samuel Taylor. *Poemas*. (trad. Paulo Vizioli). São Paulo: Nova Alexandria, 1996.
- DE MAN, Paul. *Alegorias da leitura*. (trad. Lenita Esteves). São Paulo: Imago, 1996.
- _____. *Blindness and Insight*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- _____. *Resistência à Teoria, A*. (trad. Tereza Louro Perez). Lisboa: Edições 70, 1989.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. (trad. Stella Senra). São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *A imagem-tempo*. (trad. Eloísa de Araújo Ribeiro). São Paulo: Brasiliense, 1991.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. (trad. Tereza Ottoni). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- _____. *O sentido do filme*. (trad. Tereza Ottoni). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- JAMESON, Fredric. *The Geopolitical Aesthetic*. Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- JAY, Martin. *Downcast eyes*. Los Angeles: University of California Press, 1994.

PARENTE, André. *Ensaio sobre o cinema do simulacro*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido*. (trad. José Eduardo Moretzsohn). São Paulo: Paz e Terra, 1989.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. (trad. Jefferson Luiz Camargo). São Paulo: Martins Fontes, 1990.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

_____. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 1986.