

O SOM DO SILÊNCIO NO CINEMA E NA FOTOGRAFIA

Inês Gil

Resumo:

No cinema, o silêncio é muito utilizado porque tem uma grande riqueza semântica; no entanto, quando se limita em acompanhar a imagem, e vale por si só, precisa de tempo para ser compreendido e apreciado. Este silêncio cria atmosferas particulares que dão a forma ao filme. A fotografia é em si, silenciosa. Quando ela «fala com o espetador» é porque o seu conteúdo exprime ou sugere o som. O cinema tem o movimento das imagens e a possibilidade de reproduzir os sons da vida. A fotografia tem a possibilidade de congelar o tempo. Ambas mostram uma imagem espelhada da realidade. Será que podem exprimir o mesmo silêncio?

Palavras-chave: Silêncio, Cinema, Atmosfera, Fotografia

Abstract:

Silence, in film, is often used because of its semantic richness; but, when it serves only to accompany the image, it needs time to be understood and to be appreciated. This silence creates atmospheres that give form to film. Photography is silent. When it “speaks to us”, it is its content that expresses or suggests sound. Film has moving images and can reproduce life sounds. Photography fixes time. Both show a reality’s image. Do they express the same silence?

Keywords: Silence, Cinema, Atmosphere, Photography

«O silêncio mantém as coisas em aberto» (Sontag, 27)

O cinema contemporâneo tem alguma dificuldade em «representar» o silêncio. Quando aparece, é breve porque a narrativa tem que se desenvolver rapidamente, sob o olhar de uma audiência pouco habituada a se deixar levar pelo tempo da imagem... e pelo tempo do silêncio. O espetador deixa-se seduzir pela artificialidade da imagem (o efeito visual) ou pelo dinamismo da montagem. Há pouco espaço para o silêncio; é a ovelha negra do

cinema de hoje. Sinónimo de tempo morto, de espaço em que nada acontece, de momento particularmente entediante, o silêncio é evitado. E quando é utilizado, tem que ser curto para não aborrecer o espetador.

A mesma preocupação começou logo com a invenção do cinema. Durante todo o período mudo, a imagem filmica nunca foi silenciosa: havia sempre um acompanhamento musical, ou um narrador que se encarregava de enunciar a ação; os *bruiteurs*¹ desenvolviam os efeitos sonoros para cativar os espetadores. A imagem silenciosa em movimento era «desconfortável» como se estivesse incompleta, na sua relação com a realidade. O visual não chegava, era também preciso preencher o canal auditivo para conservar a atenção do público. É curioso ver como o movimento das imagens apela ao som, como se o mundo tivesse que se exprimir na sua totalidade, o silêncio sendo um sintoma de vazio, de falta ou mesmo de queda. É por essa razão que olhar para um filme sem som torna-se numa experiência estética porque não é a representação completa do real. Considera-se também que a imagem cinematográfica silenciosa é uma imagem onírica que quer mais exprimir e menos representar. Ao passo que a fotografia, por exemplo, não precisa de som porque é silenciosa por natureza. É uma questão de temporalidade: a imagem fotográfica reenvia a um momento determinado da realidade, que é visível na imagem e fixada pelo dispositivo. O cinema representa o movimento da vida, o seu desenrolar quotidiano e corresponde à sua perceção visual e sonora. Por isso, o silêncio fotográfico é muito diferente do silêncio cinematográfico, sendo o silêncio filmico um silêncio escolhido, voluntário, que permite dar um novo sentido à narrativa ou criar um efeito de suspensão de tempo no espetador. Num texto de 1967, «Estética do Silêncio» Susan Sontag mostra que:

os artistas contemporâneos defendem o silêncio em dois estilos: forte e brando. O estilo forte é uma função da instável antítese de «pleno» e «vazio». A sensível, extasiada e translinguística apreensão do pleno é notoriamente frágil: num mergulho terrível e quase instantâneo, pode cair em colapso no vazio do silêncio negativo (...) A outra maneira de falar do silêncio é mais cautelosa. Essencialmente, representa a si própria como uma extensão de um traço básico do classicismo tradicional: a preocupação com os modos de correção, com os padrões de compostura. O silêncio é apenas a «reserva» elevada à enésima potência. (38-39)

É verdade que muitas vezes, o silêncio cinematográfico é utilizado por razões narrativas demasiado óbvias e sem nenhuma subtilidade. O silêncio, na sua riqueza semântica, perde a sua ambiguidade e cai no estereótipo. Esta utilização comum e contemporânea do silêncio, deve-se ao facto de que o silêncio não pode existir na imagem filmica só por si, para interrogar a nossa existência, os seus limites, a nossa consciência. O explorar dessa

1 Os *bruiteurs* eram encarregues de compor ambientes sonoros para acompanhar as imagens durante todo o cinema mudo.

forma cria um silêncio – no sentido do nada e do vazio – no espetador que ele deve compensar com uma reflexão pessoal.

Neste tipo de cinema, o silêncio é um grande criador de atmosfera. É um elemento muito importante que ajuda à compreensão da história ou que acrescenta nuances e subtilezas à estética do filme.

O que é a atmosfera? Segundo Ludwig Biswanger em *Le Problème de l'espace en psychopathologie*, a atmosfera é um espaço. No cinema, a atmosfera pode ser fílmica ou espetatorial. Fala-se de «atmosfera fílmica» quando se trata de um espaço que faz parte integrante da representação do filme. A atmosfera pertence à imagem, e tem pouco a ver com o espetador (apesar de existir unicamente quando percebida pelos espectadores). A «atmosfera espetatorial» diz respeito ao espaço físico, mental e afetivo do espetador. É por essa razão que é a atmosfera fílmica que interessa aqui, e menos a atmosfera espetatorial. É a atmosfera ligada ao silêncio na imagem ou da imagem.

A atmosfera precisa de tempo para se manifestar. Ela é diferente do ambiente, mais precisa, mais profunda. Mesmo quando é invisível, está de tal forma presente que muitas vezes, é dela que o espetador se lembra, e não da ação que nela decorria.

No cinema, existe uma atmosfera material e uma atmosfera imaterial². O nevoeiro, a chuva ou a neve encaixam-se na primeira categoria porque são elementos que preenchem concretamente o espaço e dão-lhe características específicas (como por exemplo, uma atmosfera misteriosa pode ser causada pela falta de visibilidade devido a uma forte densidade do nevoeiro). É claro que essas propriedades diferem segundo o contexto espacial, temporal ou narrativo do filme, mas a atmosfera material é mais fácil de definir porque é visível e a sua fonte é tangível.

A atmosfera imaterial ou invisível, oferece uma grande diversidade de sentidos, mais ou menos abstratos e dificilmente definíveis. Ela pode ser interior e exterior. Quando a atmosfera é interior, ela manifesta-se por uma sensação que «invade» o espaço interior da pessoa. A plenitude ou o mal-estar são dois exemplos de atmosferas interiores. Quando ela é exterior, a atmosfera pode ser latente ou manifesta. Quando latente, a atmosfera cria uma iminência, isto é o espetador está à espera que ela se revele. Quando ela é manifesta, é a sua presença que é imediatamente percebida. A atmosfera imaterial é muitas vezes criada a partir dos elementos plásticos da imagem: a escolha de um determinado enquadramento, ângulo de vista, as luminosidades, contrastes cromáticos, etc., vão ser determinantes para o tipo de atmosfera que se vai exprimir de um plano fílmico ou de uma sequência. Se *A Paixão de Joana d'Arc* (1928) de Carl Dreyer tivesse sido filmado em planos de corpo inteiro (quer dizer, em planos longínquos), os rostos não teriam tido a presença nem a força expressiva que o grande plano permite.

O som do silêncio pode-se exprimir a partir da ausência de ruído, diálogo, música ou sons ambientais, mas pode ser na própria imagem que se manifesta a presença do

2 Sobre o conceito de «atmosfera no cinema» ver Inês Gil (2005).

silêncio. Aliás, o silêncio reforça a presença da imagem e da sua visibilidade. Quando a imagem é «muda», quando ela não tem acompanhamento sonoro³, o visível vai muito além do sensível porque deixa de ser um mero plano reflexivo da realidade; o silêncio da imagem obriga o espetador a se confrontar com o visual, e a deixar-se envolver por ele. Num filme, a atmosfera do silêncio permite uma revelação do figural na representação do movimento, como «matéria de pensamento visual» (Dubois), isto é, existe a expressão do indizível que é profundamente imanente à imagem. Por exemplo, em *Luz Silenciosa*, realizado por Carlos Reygadas em 2007, as personagens não precisam de diálogos para comunicar ou para exprimir as suas emoções. É através da luz, silenciosa, que ilumina o espaço interior de cada um e que irradia por toda a superfície das imagens, que se constroem e se resolvem os conflitos. Reygadas representa o profundo sofrimento sentido pelos protagonistas quando um deles vive um duplo amor; sem julgar, o cineasta troca os pontos de vista para, no fim, os reunir num momento transcendental. Aqui, a atmosfera criada pela luz, tem a sua expressão no silêncio. O Sagrado, revela-se pouco a pouco, quando, na banalidade do quotidiano, as emoções encontram-se transtornadas. Como lidar com a dor? Como traduzir o sofrimento na imagem fílmica, sem cair no estereótipo do grito ou do rosto desfigurado?

Carlos Reygadas escolheu explorar a luz da imagem e o tempo do silêncio. O poeta português José Tolentino Mendonça disse que «o silêncio é um lugar». Em *Luz Silenciosa*, o silêncio podia também ser um caminho, para fugir do ruído emocional que transtorna e fragiliza as personagens e permitir um reencontro com a «eufonia interior».

O silêncio pode exprimir uma falta (de comunicação, de pensamento ou outro) mas nunca é o vazio. Se, ao contrário do som, o silêncio não tem fonte direta (que pode ser diegética ou não), a sua extensão e a sua densidade são variáveis. Com a sua peça 4'33'', uma composição de 1952, John Cage faz do silêncio um lugar de escuta, do silêncio. Para ele, o silêncio é um espaço que permite ouvir outros sons, como por exemplo o som da existência⁴. Permite despertar a consciência de estar vivo. A tensão que existe entre o exterior – a ausência de som – com o som da vida (do espaço interior) pode levar o espetador a ter uma revelação. A duração da peça de Cage, 4'33'', permite ao espectador mergulhar no seu espaço interior (de o enfrentar) e esquecer de que está rodeado de silêncio.

Às vezes, o silêncio é o resultado de um contraste entre o som e a ausência de som. A sua expressão pode intensificar-se quando o som – o seu oposto, se torna mais alto. Por exemplo, em *Nostalgia* (1985), Andrei Tarkovski intensifica o som da gota de água a cair para aumentar o efeito de silêncio que existe no quarto. A ressonância do contacto da água no lavatório esvazia o espaço e cria uma atmosfera despojada, sem densidade. A “alma” do quarto está desprovida de vida e o seu silêncio reflete a sua frieza.

3 Uma imagem fílmica muda pode também ser uma imagem que suspendeu voluntariamente a expressão do seu sentido ou que não o consegue exteriorizar. As razões deste facto podem ser inúmeras: desde o contexto formal até à própria temática.

4 O «som da existência» é, no fundo, a tomada de consciência de existir.

Em *Lágrimas e Suspiros* (1972), Ingmar Bergman «apaga» as vozes das duas irmãs quando elas reencontram a ternura após terem revelado sentimentos de ódio. O cineasta corta o som do diálogo e cria um espaço de intimidade extrema, acompanhando a cena com o som do violoncelo (de um concerto de Bach). A música, que desmultiplica a emoção (Tarkovski), acentua o silêncio que existe entre este momento de proximidade excepcional e o resto do mundo, incluindo o espaço do espectador. O que se passa entre as duas irmãs só a elas pertence, a sua relação é neste momento tão profunda que só elas podem senti-la. Bergman cria o silêncio pela música e o diálogo mudo. A cena tem quase uma atmosfera fantasmática, porque os rostos, que se destacam num claro-escuro acentuado, comunicam sem voz, num movimento de lábios imparável.

Ingmar Bergman é, talvez, o realizador que mais se interessou pela diversidade semântica do silêncio cinematográfico. Em quase toda a sua obra, ele apresenta o silêncio como componente fundamental do mundo. Silêncio do outro na comunicação ou silêncio de Deus num mundo de horrores e sofrimento; silêncio da imagem quando a música começa ou silêncio do olhar quando o tempo está suspenso. Bergman é o cineasta do silêncio.

O silêncio não é «um elemento» estático; pelo contrário, desloca-se de uma imagem para outra, atravessando os seus intervalos, e dessa forma, aparece «entre as coisas», num movimento de câmara que explora o espaço. Nesse sentido, quando não existe qualquer tipo de acompanhamento sonoro que possa desviar a profundidade visual da imagem, o silêncio leva à expressão de «espaços óticos puros», como propôs Gilles Deleuze no seu ensaio «A Imagem-Tempo»:

são apresentações diretas do tempo. Já não temos um tempo cronológico que decorre do movimento, mas uma imagem-tempo direta de que o movimento decorre. Já não temos um tempo cronológico que pode ser transformado por movimentos eventuais anormais, temos um tempo crónico, não cronológico. (169)

Na obra de Robert Bresson, o silêncio encontra-se na narrativa, através da elipse temporal e da falta de clímax. Não se trata de vazio, nem de falta de tensão; o silêncio do cinema de Bresson encontra-se do outro lado do plano da imagem, na sua profundidade temporal, ou melhor, na sua expressão atemporal. Os seus modelos⁵ evitam o contacto visual durante os diálogos, levantam o olhar quando falam e o baixam logo que terminam de dizer o seu texto num tom monocórdico, como se estivessem a falar para consigo. O realizador utiliza o som dos silêncios (porque são vários, há o sonoro e há o visual) para sugerir as emoções das personagens. Se ele recusa de representá-las ou de exprimi-las de forma realista é porque o cinema é uma *imagem* do mundo; não é o mundo. Por esta razão, Bresson acredita que para representar a realidade, é mais justo encontrar novas formas de expressão em vez de se limitar a imitá-la. Por isso, para ele, as emoções não devem ser lidas à superfície dos rostos, mas na sua profundidade e no seu silêncio, por

5 Robert Bresson chamava «modelos» aos intérpretes dos seus filmes, que eram atores não-profissionais.

exemplo. Paul Schrader definiu um «estilo transcendental cinematográfico» que aplicou à obra de Bresson. O «estilo transcendental» é baseado na estilização do quotidiano, retirando-lhe o máximo possível o seu significado. Privar a realidade de sentido dá ao espectador a possibilidade de conceber que ela está sempre em devir, as suas potencialidades sendo ilimitadas.

Em *A Sombra do Caçador*, único filme realizado por Charles Laughton em 1955, o silêncio como «espaço ótico puro» (Deleuze), manifesta-se durante a descida do rio pelas duas crianças. Esta sequência é um *tempo-sequência*, quer dizer que as imagens valem por si só, não precisam de ser causas ou consequências narrativas. Charles Laughton tinha dito que queria fazer dessa cena uma sequência abstrata. Se conseguiu, é porque encontrou o silêncio através das associações simbólicas e poéticas, visuais e sonoras. Nessa sequência, a suspensão do tempo representa um momento sem ação específica, porque se trata de um tempo de descanso emocional, as crianças fugiram da ameaça do pregador assassino e podem finalmente respirar. *A Sombra do Caçador* não tem um silêncio direto: encontra-se na perda da inocência, no crescimento forçado num mundo cruel e incompreensível. O silêncio da viagem iniciática, interior e solitária, aparece como uma *aura* à volta deste «tempo-sequência» tão particular na história do cinema.

A *aura* de uma obra de arte, tal como a descreveu Walter Benjamin⁶, permite ao espectador estabelecer uma relação única com a obra que está a ver: «Ter a experiência da aura de um fenómeno significa dotá-lo da capacidade de retribuir o olhar» (142). A aura, no sentido benjaminiano, estava reservada às obras únicas, que tinham um estatuto de objeto de culto, com uma dependência sagrada; no cinema, a aura integra-se na imagem moderna, capaz de ser reproduzida; a noção se transformou desde que Benjamin a desenvolveu, como Georges Didi-Huberman propõe em *O que nos vemos, O que nos olha*:

É preciso secularizar a aura; é preciso, portanto, refutar a anexação abusiva do aparecimento ao mundo religioso da epifania. A *Erscheinung* benjaminiana refere por certo a epifania – aí reside a sua memória histórica, a sua tradição –, mas refere também, e literalmente, o sintoma (...), ou o valor de sintoma que assumirá fatalmente toda a epifania. Em ambos os casos, ela transforma o aparecimento num conceito de *imanência visual* e fantasmática de fenómenos ou de objetos, não num signo enviado da sua fictícia região transcendente. (129)

A aura de um filme podia ser a aparição silenciosa de um olhar, o olhar da imagem que sabe que está a ser vista, lida ou contemplada pelo espectador. A função exibicionista da imagem transforma-se para se tornar numa possibilidade de encontro; o espectador é «tocado» pela imagem e o espaço que os envolve é a difusão da aura filmica. Este fenómeno só acontece quando a temporalidade cinematográfica é suficientemente longa e deve ser interior à imagem, isto é, o plano filmico desenrola-se a partir da sua própria

6 «aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja» ver Benjamin, *Obra de arte*, 213.

forma. Por exemplo, a aura de um longo plano fixo não terá as mesmas características do que a aura de um longo plano em movimento. Em *Luz Silenciosa*, o marido, dividido pelo amor, vai exprimir o seu sofrimento num longo plano, num movimento mínimo de um *travelling* frontal quase impercetível; o espetador sente subir a tensão entre a emoção e a sua expressão, sem poder distrair o seu olhar. A imagem impõe, com tempo, o silêncio doloroso do sofrimento através da sua aura e o espetador deixa-se envolver nela.

A fotografia podia ser um simples registo de um instante no decorrer do tempo, a memória visual de um instante condenado a pertencer ao passado. No entanto, como já o confirmou, ela exprime algo muito além do que apresenta ou até representa. É possível ver na imobilidade da impressão fotográfica, a presença virtual de um movimento (o movimento da vida) que, se já decorreu, continua no entanto, a ser latente, como se a qualquer momento pudesse retomar o seu percurso. Esta invisibilidade do movimento desvenda-se na pausa fotográfica, no seu potencial devir, que permite ao espetador a transfigurar numa imagem silenciosa. No espaço da fotografia, o invisível torna-se visível, o silencioso manifesta-se porque a imagem «fala» com o espetador, e o que está inscrito no suporte adquire um novo sentido.

No fundo, o que conta é o que a imagem transmite, através do ritmo das suas linhas, dos seus tons ou das suas luminosidades. A dúvida levanta-se: é a imagem que desperta o silêncio, ou será ele anterior a ela apesar de só se manifestar através de uma presença visível do mundo? Será que o silêncio pode ser «visualmente» ouvido por existir antes da imagem? Neste caso, e parte-se do princípio que é, o silêncio e a fotografia tinham um espaço em comum, que podia ser o «ar» – «a sombra luminosa que acompanha o corpo» como definiu Roland Barthes em *A Câmara Clara* (Barthes). O ar da imagem podia ser a impressão silenciosa que o leitor teria ao olhar para ela, que pouco a pouco se desvaneceria na atmosfera. O ar podia, aliás, ser a atmosfera silenciosa da imagem. Mesmo quando o silêncio nasce do olhar fotográfico, isto é, quando o espectador «escuta» a imagem e se deixa levar pela sua visibilidade, a sensação sonora é quase inerente à representação. Esta sensação interior e íntima, é difícil de definir devido à sua subjetividade. Nesse sentido, a fotografia reencontrou uma aura, na impressão luminosa (e tangível) da imagem e na impressão silenciosa (e abstrata) da sua forma. Georges Didi Huberman insiste na distância entre o espetador e a imagem provocada pela sua aura:

O espaço é distante, o espaço é profundo. Permanece inacessível – por excesso ou por defeito – mesmo estando sempre *aí*, em torno e perante nós. Assim, a nossa experiência fundamental acabará por ser precisamente a de experimentar a *aura*, quer dizer, o aparecimento da sua distância e o poder desta sobre o nosso olhar, sobre a nossa capacidade de nos sentirmos olhados. O espaço está sempre *para além*, mas isso não quer dizer, obviamente, que ele esteja alhures ou seja abstrato, dado que ele é, dado que ele permanece *aí*. Quer dizer simplesmente que ele é «uma estranha trama de espaço e de tempo» (o que quer dizer

exatamente que o espaço, assim entendido, não é «apenas espaço»). (135-136)

Apesar do olhar fotográfico reatualizar o passado da imagem, ela transporta a sua própria temporalidade, deixando para sempre o espetador fora do seu espaço. Esta exclusão inevitável cria uma atmosfera misteriosa à volta da fotografia, que desperta um desejo (de fazer parte da imagem, de a possuir inteiramente) sempre insatisfeito.

No exterior, a expressão da imagem permanece muda. No espaço interior do leitor, a impressão silenciosa transforma-se numa experiência envolvente e sonante, apesar de ser abstrata. Por isso o «ar» de uma fotografia faz parte da imagem, na sua forma iminente, pronta a ser interpretada. É esta iminência, na sua tensão entre o fugidio e o definitivo, entre o efêmero do silêncio e a eternidade fotográfica, que permite criar a impressão de som na imagem. À complexidade temporal da fotografia associa-se a contingência figurativa da representação. A dissolução das formas através do desfocado, o aplanamento do espaço à superfície da imagem, ou a conversão da figura numa linha ou numa mancha podem induzir uma impressão sonora, musical. Ritmos, intensidades, melodias ou dissonâncias acompanham o «informe» fotográfico (Krauss). Imagem silenciosa e musicalidade visual fazem parte do mesmo lugar, do mesmo «ar» ou da mesma atmosfera.

No entanto, na fotografia, ao contrário do cinema, o silêncio está no seu estado puro; o som da imagem só pode ser imaginado, fantasmado ou desejado. A sua natureza é silenciosa e é por essa razão que, quando lhe é acrescentado uma banda sonora, ou uma narração por exemplo, a visibilidade da fotografia transforma-se e a figura deixa de ter uma temporalidade única: a ela, junta-se o desenrolar sonoro e a imagem torna-se artificial. No cinema, é a falta de som que provoca a artificialidade da imagem. Através do silêncio, a imagem do cinema é claramente «só uma imagem» porque se afasta do espelho fílmico da realidade.

Muda, a imagem aproxima-se do olhar do espetador: o silêncio cinematográfico como espaço háptico permite ultrapassar o distanciamento da aura para se investir totalmente na imagem. Por isso, existem vários níveis de silêncios num filme; ao identificá-los, o espetador pode atravessar o universo do sensível e chegar ao mundo do invisível. No fotográfico ou no cinematográfico,

o silêncio é uma experiência interior, análoga à respiração: quando inspiramos, é o ar, matéria da exterioridade, que vem penetrar o nosso corpo até às entranhas. (Mourão, 119)

Obras Citadas

- Barthes, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- Benjamin, Walter. «A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica» (1937-1938; 3.^a versão). *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006: 207-242.
- . «Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire». *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006: 103-148.
- Binswanger, Ludwig. *Le Problème de l'espace en psychopathologie*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- Deleuze, Gilles. *A Imagem-Tempo, Cinema 2*. trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- Didi-Huberman, Georges, *O que nos vemos, O que nos olha*. Porto: Dafne Editora, 2011.
- Dubois, Philippe. «La tempête et la matière-temps, ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein». In Aumont, J. (dir.). *Jean Epstein. Cinéaste, poète, philosophe*. Paris: Cinémathèque Française, 1998.
- Gil, Inês. *A Atmosfera no Cinema, o caso de A Sombra do Caçador de Charles Laughton entre onirismo e Realismo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- Krauss, Rosalind. *Le Photographique, Pour une Théorie des Écarts*. Paris : Macula, 1992.
- Mourão, José Augusto. «Os rostos do silêncio (para uma semiótica do silêncio)». *Cartografias do Silêncio, Didaskalia XXXIX*, 2009 :113-125.
- Schrader, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Cambridge: Da Capo Press, 1988.
- Sontag, Susan. «A estética do silêncio». In: *A vontade radical: estilos* Tradução: João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- Tarkovski, Andreï. *Le Temps scellé*. Paris: Cahiers du cinéma, 1989.