



Artigo – Temáticas Livres

**A tradição do tempo:  
a transfiguração do ato contemplativo  
da poesia ao cinema****La tradición del tiempo:  
la transfiguración del acto contemplativo  
de la poesía al cine****The tradition of time:  
the transfiguration of the contemplative act  
from poetry to cinema**Danilo de Athayde<sup>1</sup>Universidade do Porto, Portugal; Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0003-2356-6085>

**Resumo:** O lirismo contemplativo, profundamente associado à tradição poética e mística cristã, transfigurou-se ao migrar da literatura para o cinema. Cineastas como Andrei Tarkovsky, Ingmar Bergman, Lars von Trier, Terrence Malick, Martin Scorsese, Chantal Akerman e Denis Villeneuve ressignificaram a experiência estética do “tempo poético”, preservando uma sensibilidade que perdeu centralidade em grandes segmentos da literatura moderna e contemporânea. Ao enfatizar o tempo expandido, a economia discursiva e a imagem como meios privilegiados de experiência sensorial, o cinema contemplativo atualiza o papel meditativo outrora desempenhado pela poesia, instaurando novas formas de percepção do tempo e do silêncio, seja na representação do sagrado ou no registro crítico do cotidiano. Posicionar o cinema como herdeiro dessa poética permite, em última análise, uma compreensão renovada das relações entre espiritualidade, arte e tempo na cultura contemporânea.

**Palavras-chave:** Poética cinematográfica; Cinema contemplativo; Tempo poético; Experiência estética; Cinema e literatura.

**Resumen:** El lirismo contemplativo, profundamente asociado a la tradición poética y mística cristiana, se transfiguró al migrar de la literatura al cine. Cineastas como Andrei Tarkovsky, Ingmar Bergman, Lars von Trier, Terrence Malick, Martin Scorsese, Chantal Akerman y Denis Villeneuve resignificaron la experiencia estética del “tiempo poético”, preservando una sensibilidad que ha perdido centralidad en grandes segmentos de la literatura moderna y contemporánea. Al enfatizar el tiempo expandido, la economía discursiva y la imagen como medios privilegiados de experiencia sensorial, el cine contemplativo actualiza el papel meditativo otrora desempeñado por la poesía, instaurando nuevas formas de percepción del tiempo y del silencio, ya sea en la representación de lo sagrado o en el registro crítico de lo cotidiano. Posicionar al cine como heredero de esta poética permite, en última instancia, una comprensión renovada de las relaciones entre espiritualidad, arte y tiempo en la cultura contemporánea.

**Palabras clave:** Poética cinematográfica; Cine contemplativo; Tiempo poético; Experiencia estética; Cine y literatura.



**Abstract:** Contemplative lyricism, deeply associated with the Christian poetic and mystical tradition, transfigured itself as it moved from literature to film. Filmmakers such as Andrei Tarkovsky, Ingmar Bergman, Lars von Trier, Terrence Malick, Martin Scorsese, Chantal Akerman, and Denis Villeneuve resignified the aesthetic experience of “poetic time”, preserving a sensibility that has lost centrality in large segments of modern and contemporary literature. By emphasizing expanded time, discursive economy, and the image as privileged means of sensory experience, contemplative cinema updates the meditative role once played by poetry, instituting new ways of perceiving time and silence, whether in the representation of the sacred or in the critical record of everyday life. Positioning cinema as the heir to this poetics ultimately enables a renewed understanding of the relationships among spirituality, art, and time in contemporary culture.

**Keywords:** Cinematic poetics; Contemplative cinema; Poetic time; Aesthetic experience; Cinema and literature.

## Introdução

O lirismo contemplativo, outrora força motriz na tradição poética e mística ocidental, teve seu protagonismo diluído em parcelas significativas do sistema literário. Em um cenário cultural atravessado pela secularização e pela aceleração dos fluxos de informação, com seu deslocamento do horizonte transcendente para o imanente, a contemplação tornou-se uma prática menos visível. Assim, enquanto certos segmentos de maior circulação da literatura contemporânea tenderam a privilegiar a urgência do enredo, o ritmo ágil ou modalidades de realismo orientadas por demandas histórico-sociais, o cinema emergiu como herdeiro inesperado da contemplação enquanto prática estética centrada na experiência do tempo<sup>1</sup>, oferecendo um espaço privilegiado para sua preservação e reinvenção.

O lirismo contemplativo configura-se aqui como uma poética que, mediante a dilatação temporal e a primazia da imagem (entendida em seu sentido amplo da unidade audiovisual que incorpora som e duração), transcende a narrativa linear em favor da introspecção e da experiência sensorial<sup>2</sup>. Essa abordagem, com raízes na estrutura temporal de textos bíblicos, encontra um novo fôlego na linguagem

<sup>1</sup> É importante notar que esta afirmação se refere a uma tendência ampla e não busca abranger a totalidade da produção literária contemporânea, cuja complexidade exigiria uma análise que escapa ao escopo deste artigo. Tal estudo aprofundado poderia investigar, por exemplo, como a lógica do mercado editorial, com sua preferência por narrativas de ritmo acelerado, e o predomínio de correntes estéticas focadas no realismo social ou na experimentação formal contribuíram para este cenário. Além disso, seria preciso mapear as diversas manifestações literárias atuais que, de fato, resistem ou dialogam com a tradição contemplativa, constituindo um campo rico, porém distinto do foco cinematográfico deste trabalho.

<sup>2</sup> Embora o termo lirismo contemplativo seja aqui articulado como um conceito operativo para o presente estudo, ele dialoga diretamente com noções já estabelecidas no campo, como as de cinema contemplativo (Nagib, 2020) e cinema lento (*slow cinema*) (Margulies, 1996). Sua definição, centrada na dilatação temporal, inspira-se em abordagens como a de Andrei Tarkovsky (1998) sobre “esculpir o tempo” e no conceito de “duração” de Henri Bergson (2001), ambos discutidos ao longo do artigo.



cinematográfica, mas não se limita ao sagrado; ela se estende à análise crítica do cotidiano e à exploração dos limites da percepção. Ao investigar como cineastas tão diversos quanto Tarkovsky, Bergman, Lars von Trier, Malick, Scorsese, Akerman e Villeneuve ressignificam o “tempo poético”, busco compreender como o cinema assumiu a função de herdeiro dessa poética plural, instaurando novas formas de percepção do tempo e do silêncio na cultura contemporânea.

A distinção de Erich Auerbach (2004) sobre o tempo poético oferece a chave para compreender a transfiguração dessa herança em Andrei Tarkovsky, tomado como paradigma da representação do sagrado no cinema. A partir deste ponto, expando o estudo para demonstrar a pluralidade do lirismo contemplativo, analisando como ele se manifesta tanto em sua vertente espiritual e existencial (Bergman, Malick, Scorsese) quanto em sua apropriação para a crítica do cotidiano (Akerman) e na ficção científica de grande orçamento (Villeneuve), consolidando uma tradição estética resiliente na cultura contemporânea<sup>3</sup>.

### Sobre o tempo poético

A tradição bíblica, entendida aqui como o conjunto formado pela *Bíblia Hebraica* e pelo *Novo Testamento*, quando lida para além do seu horizonte estritamente religioso e doutrinário, revela-se também como uma das matrizes mais influentes da tradição poética ocidental. Na *Bíblia Hebraica*, livros como *Eclesiastes*, o *Cântico dos Cânticos* e os *Salmos*; no *Novo Testamento*, passagens como o *Evangelho de João* e o Sermão da Montanha (Bíblia, 1993, Mt 5–7) não apenas figuram como marcos da poesia religiosa, mas também se destacam como textos literários singulares, capazes de expressar aquilo que a poesia difundiu por meio de seu “tempo poético”.

Erich Auerbach, em seu seminal ensaio *A cicatriz de Ulisses* (1946), contrapõe a poética narrativa homérica à estrutura temporal do *Velho Testamento*, revelando uma distinção fundamental entre dois modelos de representação da

<sup>3</sup> Cinemas do Leste Asiático poderiam ocupar lugar central numa investigação sobre o “tempo contemplativo”, mas implicariam outra genealogia da duração. Este artigo foca-se na linhagem místico-poética ocidental em que a contemplação se articula a um vocabulário de transcendência, silêncio e negatividade. Um *corpus* asiático exigiria a reconfiguração dessas premissas, deslocando o foco para noções como impermanência, atenção e disciplina do olhar, como sugerem obras seminais como *Amor à flor da pele* (Wong Kar-Wai, 2000) e filmes mais recentes como *Drive my car* (Ryusuke Hamaguchi, 2021) e *Dias perfeitos* (Wim Wenders, 2023, situado no contexto japonês), abordagem que extrapola o escopo do presente estudo.



realidade que marcaram profundamente a tradição literária ocidental. Segundo o mestre alemão, na epopeia homérica, fundamento das artes narrativas do Ocidente, há “espaço e tempo abundantes para a descrição bem ordenada e uniformemente iluminada [...] mostrando todas as articulações sintáticas” (Auerbach, 2004, p. 2). Auerbach nos diz que os elementos narrativos se encontram, na narrativa homérica, em um espaço onde

Claramente circunscritos, brilhantes e uniformemente iluminados, homens e coisas estão estáticos ou em movimento, dentro de um espaço perceptível; com não menor clareza, expressos sem reservas, bem ordenados até no momento da emoção, aparecem sentimentos e ideias (Auerbach, 2004, p. 2).

Assim, Auerbach descreve a narrativa homérica como um sol que ilumina tudo por igual: nela, “acontecem muitas coisas espantosas [...], mas nunca tacitamente” (Auerbach, 2004, p. 4). Nesse modelo de representação da realidade, há um desfile ininterrupto de fenômenos, sempre em primeiro plano, produzindo um efeito de presentificação contínua onde tudo é externalizado, restando mínima zona de sombra para o leitor. Porém, a essa natureza narrativa, o filólogo contrapõe outra, igualmente antiga e épica, mas oriunda, como ele mesmo diz, de “outro mundo de formas”. Refere-se às narrativas da Bíblia Hebraica, exemplificadas, aqui, pelo episódio do sacrifício de Isaque (Bíblia, Gn 22, 1–19).

Ao contrastar o episódio bíblico com o reconhecimento de Ulisses por sua cicatriz, Auerbach demonstra como, na Bíblia Hebraica, o tempo é subjetivo e descontínuo, em contraste com a progressão lógica da narrativa homérica. No modelo grego, o tempo é linear, uma sequência de eventos encadeados com precisão. Já na tradição bíblica, os acontecimentos se desenrolam de modo lacunar, exigindo do leitor um esforço interpretativo para preencher as ausências e compreender as relações entre os momentos narrados.

A abertura do episódio do sacrifício exemplifica essa distinção. O texto inicia-se: “Depois disso, Deus provou Abraão. E disse-lhe: ‘Abraão.’ ‘Eis-me aqui’, respondeu ele” (Bíblia, 1993, Gn 22, 1). Essa formulação nos deixaria perplexos caso estivéssemos presos à lógica narrativa homérica, pois a cena não oferece referências espaciais claras. Onde estão esses dois interlocutores? O texto religioso não nos



fornece essa informação, e, no entanto, sabemos ou intuimos que não estão no mesmo plano. A resposta de Abraão — “eis-me aqui” — não pretende elucidar sua localização física, mas sim seu lugar moral em relação a Deus que o chama e seu enunciado é menos uma resposta do que um gesto de disponibilidade e entrega: “Estou aqui, à espera de suas ordens”.

Após receber a terrível ordem divina, Abraão parte imediatamente para o local do sacrifício. Sobre sua jornada de três dias, nada se diz, exceto que partiram “de manhã cedo” e que, no terceiro dia, “elevou os olhos e viu o lugar ao qual se destinava”. Como se, durante o percurso, não tivesse sequer olhado para a esquerda ou para a direita, permanecendo impassível, atento apenas ao essencial: o cumprimento do mandamento recebido. Aqui, novamente, o tempo opera em função moral e relacional, desvinculado de sua duração narrativa. O “de manhã cedo” não indica um horário preciso, mas sim o imediato cumprimento da ordem divina, ressaltando a prontidão absoluta de Abraão.

Dessa forma, nesta narrativa da *Bíblia Hebraica*, o tempo dissocia-se de sua função sintática e linear, distanciando-se da lógica da progressão e da ordenação narrativa. Em vez disso, ele assume um papel relacional, estabelecendo vínculos extratemporais entre os acontecimentos e criando camadas de significado metafórico. Podemos dizer que esse tempo se aproxima, em grande medida, daquilo que encontramos de forma constituinte na poesia: o tempo poético da lírica, onde a experiência não transcorre de modo contínuo, mas se condensa em momentos de alta intensidade simbólica, articulando-se em simultaneidade pictórica em vez de sucessão linear e compondo, em outras palavras, uma *imagem poética*.<sup>4</sup>

Se na epopeia grega o mundo se apresenta uniformemente iluminado, permitindo uma apreensão direta dos eventos e personagens em sua totalidade sensorial e lógica, na tradição literária bíblica há uma economia de detalhes visuais e uma tendência à evocação em vez da descrição plena. Essa diferença favoreceu a forma como tradições exegéticas e místicas judaico-cristãs desenvolveram sua relação com o imaginário ao longo dos séculos. O texto bíblico, ao operar por meio de lacunas e sugestões, exige uma participação ativa do leitor na reconstrução de seus significados, como mencionado anteriormente, favorecendo uma interiorização da experiência místico-poética (Auerbach, 2004). Essa tradição de interioridade e espera, mesmo que de forma secularizada, persiste em certos autores modernos.

<sup>4</sup>Uma “Imagem poética” composta por um “mosaico temporal”, termo empregado por Tarkovsky ao falar de sua cinematografia (Tarkovsky, 1998, p.123, 178) e sobre o qual discutiremos mais adiante.



É o caso de Emily Dickinson, cuja poesia explora uma forma de transcendência mínima, voltada para o enigma da existência cotidiana, e de Franz Kafka. Em sua prosa, marcada por uma herança judaica, Kafka atualiza uma sensibilidade com profundas afinidades com a mística cristã. A concepção do tempo como suspensão e expectativa, a temporalidade fragmentária e a espera sem garantias emergem como uma matriz estética partilhada entre as duas tradições. Mesmo em um contexto secularizado, Kafka mobiliza essa temporalidade de forma angustiada e ritualística, onde a revelação é constantemente adiada. Assim, a busca, mesmo privada do divino, conserva a estrutura espiritual da contemplação, antecipando formas que o lirismo contemplativo encontraria na tradição do cinema moderno europeu (Bazin, 1967), que se consolidou no pós-guerra e da qual Andrei Tarkovsky se tornaria um dos herdeiros mais notáveis<sup>5</sup>.

Essa duração contemplativa manifesta-se nos textos bíblicos (*Bíblia Hebraica* e *Novo Testamento*) e na poesia devocional cristã como um tempo subjetivo, no qual a percepção e a relação entre o eu e o mundo se estruturam de maneira intuitiva, escapando à apreensão racional linear e se apropriando do conceito de duração bergsoniano. Henri Bergson introduziu o conceito de *duração* (*durée*) para descrever a experiência subjetiva do tempo, distinta do tempo cronológico medido quantitativamente. Este conceito é explorado principalmente em suas obras *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) e *L'Évolution créatrice* (1907) para definir *duração* como o fluxo contínuo e qualitativo do tempo, tal como é experienciado subjetivamente, em contraste com o tempo fragmentado e mensurável da ciência. Segundo o filósofo:

A duração pura é a forma que a sucessão de nossos estados de consciência assume quando o nosso eu se deixa viver, quando se abstém de separar seu estado presente dos estados anteriores. Para isso, não é necessário que esteja totalmente absorvido pela sensação ou ideia que passa; pois, nesse caso, ao contrário, ele já não duraria (Bergson, 2001, p. 100, tradução nossa).

<sup>5</sup>O conceito de "cinema moderno" é aqui utilizado em referência ao movimento que rompeu com a linguagem cinematográfica clássica, sobretudo a partir do pós-Segunda Guerra Mundial, um processo teorizado por autores seminais como André Bazin (1967). Caracteriza-se por uma nova abordagem do realismo, da temporalidade (privilegiando a "duração" em detrimento da montagem clássica) e da exploração da subjetividade. Cineastas como Bergman e Antonioni são expoentes dessa vertente, da qual Tarkovsky é um herdeiro direto.



Paradoxalmente, enquanto a dimensão poética e subjetiva do tempo encontrava formulação filosófica em Bergson, sua primazia na recepção popular começava a ser desafiada. Essa perda de centralidade pode ser associada a uma profunda transformação cultural. Charles Taylor, em *A secular age* (2007), analisa essa transição como um deslocamento histórico de uma sociedade em que o transcendente era central para outra em que o imanente ocupa o protagonismo, processo que enfraqueceu o apelo do misticismo contemplativo nas artes e promoveu uma ênfase maior na subjetividade individual, na psique e no racionalismo<sup>6</sup>. Northrop Frye (1976), em *The secular scripture*, analisa o impacto da secularização, destacando como a literatura moderna se afastou do sagrado para focar na experiência humana, consolidando a primazia do racional sobre o transcendental. Paralelamente, como argumenta Robert Alter (1981) em *The art of biblical narrative*, a ascensão de um mercado literário de massa tendeu a favorecer narrativas lineares e de consumo rápido, deslocando a meditação poética a um espaço marginal.

A experiência literária tornou-se mais orientada ao entretenimento, e o tempo contemplativo, que demanda uma interação pausada do leitor, perdeu espaço para uma fruição mais imediata. É nesse duplo contexto de transformações culturais e editoriais que o cinema emerge como herdeiro e reinventor do gesto contemplativo.

A percepção da potência lírica do cinema, no entanto, não é fortuita, inscrevendo-se em uma longa tradição teórica. A noção de “tempo poético” aqui proposta dialoga, por exemplo, com a ideia de “fotogenia” de Louis Delluc e Jean Epstein, para os quais a imagem revela camadas invisíveis da realidade (Delluc, 1920; Epstein, 1923). Essa concepção se prolonga na “ontologia da imagem” de André Bazin (1967), que via no plano-sequência um dispositivo que favorece a contemplação, e nas contribuições de Siegfried Kracauer (1960) sobre o “fluxo do mundo”. Essa formulação encontra, contudo, uma ampliação decisiva no conceito de imagem-tempo proposto por Gilles Deleuze (2018). Ao identificar um regime de imagens que rompe com a subordinação da temporalidade à lógica sensório-motora da ação, Deleuze descreve um cinema em que o tempo se manifesta diretamente na imagem, modulando-se por planos longos, intervalos e suspensões (Deleuze, 2018). E se a *duração* é o modo como a consciência costura seus estados sem convertê-los em unidades discretas,

<sup>6</sup> Essa reorientação é aprofundada por Paul Ricoeur, para quem “o tempo se torna humano na medida em que é articulado de modo narrativo, e a narrativa atinge sua plena significação quando se torna uma condição da existência temporal” (Ricoeur, 1994, p. 193).

então ela descreve também uma forma de atenção que é capaz de sustentar os intervalos em vez de exigir continuamente novos acontecimentos. Essa perspectiva estabelece um elo entre a intuição filosófica de Bergson e práticas fílmicas que, ao rarefazer a ação, instauram esses modos de atenção e contemplação, preparando o terreno para os cineastas analisados neste estudo.

Em tempos mais recentes, teóricas como Ivone Margulies (1996) e Lucia Nagib (2020) aprofundaram a compreensão da temporalidade dilatada como forma de engajamento ético e sensorial. Proponho, contudo, uma via particular: investigar a migração de sensibilidades poéticas da literatura para a linguagem fílmica. Talvez porque o cinema, assim como a poesia o fez por séculos, possua a capacidade singular de apreender o tempo de forma não linear, de condensar ou expandir a experiência temporal, inserindo o espectador em um ritmo que ressoa com essa subjetividade contemplativa.

### Esculpindo o tempo: Tarkovsky e o cinema contemplativo

O exemplo mais contundente e inevitável é Tarkovsky, um dos maiores expoentes do tempo poético no cinema. *Solaris* (1972), *O espelho* (1975), *Nostalgia* (1983) e, principalmente, *Stalker* (1979) são manifestações singulares deste tempo poético transmutado em uma sequência de imagens. Em *Stalker*, importa menos o argumento, a jornada pela “Zona”, vista como uma metáfora para a busca espiritual do sublime, do que seus longos planos de associações imagéticas, seus silêncios significativos e o privilégio das construções sensoriais em detrimento das narrativas. Quando Tarkovsky mandou o cineasta “esculpir o tempo”<sup>7</sup>, acredito que era a isso que ele se referia, o prolongar da experiência cinematográfica, permitindo que o espectador mergulhe num estado de contemplação. É certo que a proximidade do diretor com a fé (ele era um cristão ortodoxo na Rússia soviética) foi importante para suas realizações, no entanto, não acredito que esse tipo de cinema precise necessariamente emanar de uma pessoa de fé.

Essa abordagem do tempo no cinema de Tarkovsky, caracterizada pela dilatação temporal e pela imersão sensorial, encontra ressonância na tradição do

<sup>7</sup>Tarkovsky introduz a ideia de um “mosaico temporal” em *Esculpir o tempo* (1998), onde descreve como as imagens cinematográficas se desenvolvem ao longo do tempo, desdobrando significados que transcendem a tradução verbal.



lirismo místico (Alter, 1981; Auerbach, 2004; Bíblia, 1993; Weil, 2023), onde o tempo poético transcende o instrumento narrativo para se tornar o ritmo de uma experiência espiritual singular. Para estabelecer uma conexão entre os filmes analisados e os ritmos contemplativos da literatura mística cristã, é essencial observar como tanto o cinema quanto a literatura religiosa estruturam o tempo e a repetição para induzir a contemplação.

Para compreender a estruturação poética do tempo no cinema de Tarkovsky, voltemos à tradição bíblica. Nos *Salmos* (Bíblia, 1993), por exemplo, o uso de paralelismos antitéticos e sintéticos cria um movimento meditativo que guia o leitor através da repetição e do contraste. O *paralelismo antitético* se manifesta na justaposição de ideias opostas, enfatizando dicotomias morais e espirituais, como em *Salmo 1*, versículo 6: “Pois o Senhor conhece o caminho dos justos, mas o caminho dos ímpios perecerá”. Aqui, a oposição entre justos e ímpios acentua a relação entre conduta e destino, estruturando o pensamento por meio do contraste. Já o *paralelismo sintético* expande e aprofunda a ideia da primeira linha, como em *Salmo 23*, versículos 1 e 2: “O Senhor é o meu pastor, nada me faltará. Ele me faz repousar em pastos verdejantes, leva-me para junto das águas de descanso”. Nesse caso, a segunda linha amplia a imagem da primeira, criando uma progressão imagética que conduz o leitor a uma experiência meditativa, quase sensorial.

Essa estruturação poética do tempo, que alterna entre oposição e progressão, ressoa na abordagem cinematográfica de Tarkovsky. Em *Stalker*, por exemplo, os longos planos-sequência operam como uma espécie de paralelismo visual, onde a repetição de enquadramentos, a dilatação do tempo e a progressão lenta da câmera desafiam o espectador a abandonar expectativas narrativas convencionais e mergulhar em um outro ritmo de representação. Assim como os *Salmos* estruturam uma experiência de tempo por meio da cadência poética, Tarkovsky esculpe o tempo fílmico para induzir um estado de imersão e meditação, reconfigurando a tradição do lirismo místico dentro da linguagem do cinema.

Em uma das suas mais emblemáticas sequências, a câmera de Tarkovsky, que de repente troca as cores por tons sépia monocromáticos, inicia em um *close-up* de um objeto primeiramente indistinguível (a jaqueta do protagonista) e, lentamente, se eleva para focalizar o rosto adormecido do *stalker*. A câmera, então, desliza a partir da cabeça do protagonista, em um movimento vertical ascendente, “flutuando” logo acima de um córrego, como se movida pelo próprio fluxo cristalino. Esse movimento estabelece um paralelo evidente, embora evocativo, com o fluxo de consciência (ou de



sonho) do *stalker*. Enquanto a câmera segue seu percurso, uma voz feminina em *off* (provavelmente a de sua esposa) recita uma passagem do livro *Apocalipse de João*<sup>8</sup> (Bíblia, 1993). Este trecho, que descreve a destruição do Céu e da Terra e o juízo final, reforça o paralelismo entre a narrativa do filme e a escatologia cristã enquanto a câmera, com uma lentidão quase ritualística, move-se perpendicularmente à cabeça do *stalker*, rastreando o fundo raso do córrego<sup>9</sup>.

No processo, a câmera desliza sobre a água, revelando uma coleção de objetos e detritos submersos que, ao mesmo tempo banais, carregam um peso simbólico enigmático: um caracol, uma seringa, uma bacia de prata (ou uma lâmpada de cinema?), fotografias, pequenos peixes em um aquário, (um cartucho de bala?), uma caixa de metal preenchida com terra e moedas, ícones religiosos sobrepostos a moedas, uma arma, entulhos de ferro, páginas de um calendário, azulejos e, finalmente retornando à superfície do córrego, uma mão virada para cima descansando na água.

A presença dessa mão, que instintivamente identificamos como pertencente ao protagonista, cria uma conexão simbólica entre o ambiente externo e a mente do personagem. Contudo, a incoerência geométrica desse detalhe aprofunda a dimensão onírica da sequência, pois a lógica de um espaço euclidiano (base do nosso senso comum de orientação) dita que a mão do protagonista não poderia estar naquele local, dado o movimento contínuo da câmera. Aqui, a Zona reafirma sua natureza paradoxal, desafiadora das leis das congruências espaciais e temporais, funcionando como um macrocosmo tanto do fluxo de consciência do *stalker* quanto de sua trajetória espiritual. Essa sequência, para além de nos ilustrar a interioridade fragmentada do protagonista, posiciona a Zona como um espaço de ruptura ontológica, onde o racional é subvertido em favor de uma experiência sensorial e da introspecção meditativa.

Após Tarkovsky nos revelar a mão repousando sobre o córrego, ocorre o primeiro corte. Em seguida, somos apresentados, agora em um *take* em plena cor, ao enigmático cão preto<sup>10</sup>, elemento recorrente do filme e companhia silenciosa do *stalker*. O animal descansa solitário logo acima da água e, então, levanta-se, como se atento a algo invisível, captando uma presença que escapa à percepção do espectador. A cena retorna ao rosto adormecido do *stalker*, agora também em cores

<sup>8</sup> Capítulo 6, versículos 12 a 17 (Bíblia, 1993).

<sup>9</sup> Ou de, simplesmente, uma larga poça. A sequência não nos permite definir.

<sup>10</sup> A figura do "cão preto" é um arquétipo potente. Na cultura ocidental, está frequentemente associada à melancolia (por exemplo, na famosa metáfora de Churchill para a depressão) e, em diversas tradições, a um guia entre mundos. No filme, sua presença reforça a dimensão mística e sombria da Zona.

plenas, mas em uma posição invertida em relação à primeira cena, sua testa voltada para baixo. Ele desperta lentamente, os olhos se abrem em um movimento hesitante, até que, de súbito, encara diretamente a câmera, que flutua logo acima de seu rosto (Figura 1). Por um instante, o olhar do *stalker* parece carregar uma consciência ambígua, como se reconhecesse o ato de ser observado. No entanto, essa percepção se dissipa rapidamente; ele ignora a câmera, deslocando-se de volta à sua própria interioridade.



**Figura 1:** Final da “sequência do córrego”, focalizando o rosto desperto do *stalker*.  
Fonte: Captura do filme *Stalker* (Andrei Tarkovsky, 1979).

É nesse entrelaçamento entre a representação visual do real e sua interpretação metafísica que reside grande parte da força do cinema de Tarkovsky. Em *Nostalgia* (1983), o diretor aprofunda essa abordagem, construindo uma das sequências mais emblemáticas de sua filmografia: a tentativa de Andrei Gorchakov de atravessar uma piscina vazia carregando uma vela acesa. Se, em *Stalker* (1979), a dilatação temporal se manifesta na fluidez hipnótica da câmera sobre um córrego, em *Nostalgia*, a duração atinge um grau ainda mais intenso de ritualização. A cena busca encapsular, em um único gesto, a travessia espiritual de um homem dividido entre dois mundos, entre a pátria e o exílio, entre a razão e a fé.

A travessia da piscina é inspirada na tentativa do personagem Domenico, um excêntrico visionário que acredita que, se conseguir cruzar um reservatório térmico com uma vela acesa, poderá salvar o mundo. A princípio ridicularizado pelos habitantes locais, Domenico encontra em Andrei um interlocutor capaz de compreender sua angústia e sua crença no poder simbólico do gesto. Antes de partir, Domenico confia sua vela a Andrei e lhe transfere sua missão, fazendo da travessia, então, tanto uma promessa quanto uma necessidade. Ao assumir o fardo espiritual de Domenico, Gorchakov reconcilia-o com sua própria busca interior.

Segundo Oleg Yankovsky – o próprio ator de Andrei – Tarkovsky (o outro Andrei) o desafiou a “exibir uma vida humana inteira em um único plano, sem qualquer edição, do começo ao fim, do nascimento ao exato momento da morte” (Macaulay, 2014, tradução nossa). Para o diretor, a vela era uma representação da existência individual como um todo: “Lembre das velas nas igrejas ortodoxas, como tremeluzem. A própria essência das coisas [...]” (Macaulay, 2014, tradução nossa). Assim, o ato de carregar a chama pela piscina estagnada extrapola a materialidade do movimento: é um gesto totalizante, no qual uma única ação física busca condensar a totalidade de uma experiência espiritual como alegoria da travessia de uma vida inteira, um sacrifício silencioso em meio a um mundo que se distancia do sentido espiritual que outrora o permeava em sua terra natal.

A cena ocorre em um único plano-sequência, sem trilha musical ou elementos que suavizem a percepção do tempo estendido. Cada passo de Gorchakov carrega a iminência do fracasso, transformando-se o gesto em um teste contínuo de uma resistência devota (Figura 2). A fragilidade da chama, a precariedade do gesto e a extensão temporal alargada convertem o ato físico em um ritual litúrgico. Quando a vela, facilmente, se apaga, ele retorna ao ponto de partida, reacende a chama e recomeça. Não há atalhos para a redenção.

O espaço esvaziado da piscina amplifica essa dimensão metafísica, reforçando o caráter expiatório do gesto. A jornada não é apenas física, mas espiritual: a chama da vela, ameaçada pelo vento e pela hesitação, é o reflexo de sua condição de deslocamento entre duas duplas de paredes de pedra — as da piscina que atravessa e as de suas duas pátrias, a Rússia e a Itália. E na fusão dos dois espaços — a paisagem russa de sua memória e as colinas italianas que o cercam — a nostalgia não se mostra somente como anseio pela terra natal: é um desejo pela restauração de um vínculo perdido.



**Figura 2:** Andrei Gorchakov tenta atravessar a piscina com a vela acesa.  
 Fonte: Captura do filme *Nostalgia* (Andrei Tarkovsky, 1983).

Em *Nostalgia*, a própria experiência do tempo poético é moldada pelo exílio do protagonista. A alienação de Gorchakov manifesta-se em uma temporalidade fraturada: embora seu corpo habite a paisagem física da Toscana, sua mente e a própria *duração* do filme estão imersas na memória de sua pátria russa. Essa cisão entre o espaço presente e o tempo da memória é o que confere ao filme sua atmosfera melancólica. Ao final da travessia com a vela, o colapso físico de Gorchakov não representa uma epifania, mas antes a exaustão de quem tentou unificar esses dois tempos e espaços dentro de sua própria experiência, confirmando que o significado do ato não estava na chegada, mas no próprio fardo da persistência. Nesse gesto, o tempo poético torna-se, ao mesmo tempo, o veículo e o próprio significado; através da duração estendida de um único plano-sequência, Tarkovsky força o espectador a sentir o peso e a dificuldade do gesto, transformando a observação em uma experiência sensorial direta e é nessa partilha que o sentido do sacrifício se concretiza.

Essa persistência, que Tarkovsky esculpe no tempo fílmico, é um dos resquícios do lirismo contemplativo que a modernidade relegou à margem da representação artística. No cinema do diretor, o tempo não é apenas um meio narrativo, mas uma substância sensível e sua própria experiência. Se, como discutido ao longo deste texto, a literatura moderna se afastou do misticismo poético, substituindo-o por uma abordagem mais rápida, o filme de Tarkovsky reconfigura essa

tradição na tela, restaurando a contemplação. Sua estética convoca o espectador a habitar o tempo, a reconhecer, no silêncio e na repetição, o que a velocidade da cultura contemporânea urbana já não permite perceber. Se parte da literatura já não se permite as pausas meditativas, o cinema de Tarkovsky reivindica esse espaço perdido, sugerindo que esta experiência, não somente como fé, mas como um modo de perceber e existir no tempo, ainda pode sobreviver, desde que estejamos dispostos a sustentá-la, tal como Gorchakov sustenta sua vela tremulante.

### O exílio do divino: Bergman e Lars von Trier

Essa *duração* poética também está presente na obra perturbadamente agnóstica de Ingmar Bergman, embora de forma menos dominante do que em Tarkovsky. Em *Sétimo selo* (1957), o diretor substitui essa duração mística por um drama linguístico de inspiração shakespeariana. No entanto, Bergman explora a espiritualidade contemplativa de maneira conflitante e, portanto, profundamente humanizada, ao longo de grande parte de sua obra, revelando dúvidas, angústias e uma fascinação contínua pela ideia do divino, como aponta a crítica especializada sobre sua obra (Cowie, 1982).

Em *Gritos e sussurros* (1972), Ingmar Bergman leva ao limite sua investigação da dor, da mortalidade e da busca por um sentido espiritual diante do sofrimento. Embora não integre formalmente a chamada “Trilogia do Silêncio” — composta por *Através de um espelho* (1961), *Luz de inverno* (1963) e *O silêncio* (1963) — o filme pode ser lido como uma culminação estética e temática dessa fase de sua obra, na qual o silêncio de Deus, o esgotamento da linguagem e a interioridade em ruína ocupam o centro da cena.

Em *Gritos e sussurros*, Bergman intensifica o uso da *duração* cinematográfica por meio de uma imersão emocional em um espaço que progressivamente se torna claustrofóbico. A narrativa, centrada na agonia física e espiritual de Agnes enquanto atravessa os estágios finais de sua doença, confronta o espectador com temas como a finitude, o isolamento e a busca desesperada por conforto espiritual diante do sofrimento. As longas sequências, marcadas por planos fixos que perscrutam os rostos das personagens com intensidade hipnótica, produzem uma sensação de tempo suspenso. Essa abordagem é amplificada pelo uso expressivo da cor vermelha, que domina a paleta visual e atua como símbolo



multifacetado: remete, ao mesmo tempo, ao sangue, à paixão e à vida, mas também à dor, ao sacrifício e à morte. Essa escolha cromática, aliada à lentidão deliberada dos movimentos da câmera, constrói uma atmosfera que combina introspecção e desconforto.

Bergman, nesse contexto, propõe uma poética do tempo que ressoa com o lirismo místico em sua intensidade contemplativa, mas que se distancia da transcendência como visto em Tarkovsky. Aqui, a espiritualidade não é concebida como uma força externa ou divina, mas como uma batalha profundamente humana. O sofrimento existencial dos personagens, especialmente das irmãs de Agnes, é marcado por tensões mundanas — culpa, ressentimento e amor mal resolvido — que tornam a busca pelo significado algo fragmentado e doloroso.

A influência de Ingmar Bergman é profundamente perceptível em cineastas posteriores, especialmente no autointitulado “ateu maldito” Lars von Trier, que frequentemente cita o sueco como seu mestre absoluto. Essa influência não se restringe à temática existencialista ou à exploração do sofrimento, mas se manifesta na própria estrutura da duração cinematográfica, onde o tempo não apenas narra como também é narrado. Em *Melancholia* (Lars von Trier, 2011), essa influência se traduz na resignação contemplativa diante do apocalipse iminente, evocando a introspecção que perpassa a obra de Tarkovsky e a inevitabilidade da morte em Bergman. Já em seu filme anterior, *Ondas do destino* (Lars von Trier, 1996), a abnegação extrema de sua protagonista remete à tensão entre fé e sacrifício que Bergman frequentemente explorou, mas filtrada pelo olhar cínico de von Trier. Mesmo quando von Trier demonstra um ativo desprezo pela religião, ele herda de Bergman a exploração de personagens que oscilam entre desespero e transcendência, entre o humano e o inefável, ainda que, em seu cinema, essa dualidade frequentemente culmine em destruição. Trier confronta seus personagens (e o espectador) com a inexorabilidade da morte e a ausência de respostas transcendentais. Assim como em Bergman, o apocalipse em Trier não é apenas um evento cósmico, mas um estado de espírito, uma lente através da qual nossa condição é pintada e podemos contemplá-la. O uso de uma narrativa fragmentada e o foco na interioridade psicológica das irmãs Justine e Claire refletem uma agonia existencial que é análoga aquela que ressoa em *Gritos e sussurros* ou em *Persona* (Ingmar Bergman, 1966).

A abertura do filme *Melancholia*, uma sequência de imagens em câmera lentíssima ao som de *Tristão e Isolda*, de Wagner, exemplifica essa herança estética e filosófica. Conforme analisam Cruz e Alvim (2016), a combinação desses elementos



produz um efeito estético singular ao explorar uma “temporalidade que remete a regiões limítrofes entre o cinema, a fotografia e a pintura”, uma sensação que é “reforçada pela sensação de imobilismo dada pela própria música” (Cruz; Alvim, 2016, p. 2). Essa fusão é intensificada pela estrutura harmônica do prelúdio, que evita resoluções e gera uma tensão contínua, resultando em um presságio do fim trágico que expressa um sentimento de impotência humana.

Essa introdução antecipa os desfechos da narrativa e estabelece, desde o primeiro instante, o tom de inevitabilidade e contemplação que atravessa a obra. Von Trier já havia explorado uma abordagem semelhante na abertura de *Anticristo* (2009), onde, ao som de Handel, uma única sequência em câmera lenta e em preto e branco retrata o ato sexual de um casal momentos antes de perder o filho. No entanto, enquanto em *Anticristo* o artifício visual é usado para potencializar a tragédia pessoal dentro de um espaço fechado e íntimo, em *Melancholia* ele se expande, tornando-se uma cosmologia visual do fim do mundo, onde cada imagem é carregada de um sentido tanto contemplativo como fatalista.

Von Trier apresenta uma série de referências visuais que antecipam os desfechos da trama e, ao mesmo tempo, evocam um estado de profunda melancolia, compreendida, em seu sentido arcaico, como uma condição psicofísica marcada pela introspecção, pela contemplação e por uma sensação de pesar difuso, tradicionalmente associada à influência do humor biliar negro (*atrabilis*) e à ação nefasta dos astros<sup>11</sup>.

Essa melancolia se manifesta de forma imagética, como na evocação pictórica do suicídio por afogamento de Ofélia, na representação feita por Everett Millais (Figura 3). Aqui, a melancolia ultrapassa a temática para se tornar a própria estética que permeia a construção da obra. Von Trier traduz esse estado ao intensificar a experiência sensorial na ausência da fala, alinhando-se à tradição do silêncio que lhe foi legada e que transforma o vazio em um espaço de contemplação.

<sup>11</sup>Na tradição astrológica medieval e renascentista, a melancolia era associada à influência saturnina, cujos influxos determinariam um espírito inclinado à erudição e à melancolia filosófica, mas também à tristeza e ao isolamento (Klibansky; Panofsky; Saxl, 1964).



**Figura 3:** Referência ao quadro *Ophélia*, de Sir John Everett Millais, presente na abertura do filme.  
 Fonte: Captura do filme *Melancholia* (Lars von Trier, 2011).

### A tradição do silêncio: Malick e Scorsese

Entre os contemporâneos, quem mais atualizou essa *duração*, em grande parte sob a vasta influência de Tarkovsky, é Terrence Malick. Sua obra, especialmente *A árvore da vida* (2011), um canto apologético sobre a graça, engaja abertamente temas teológicos. Embora Malick se abstenha de fazer declarações religiosas, essa perspectiva única a que me refiro é evidente em sua obra, manifestando-se numa faceta protestante, na tensão entre o “mandamento” e a “graça”, entre o Pai e o Filho, aspecto frequentemente analisado pela crítica (Barnett; Elliston, 2017). A chave para essa abordagem é a tensão, explicitada na abertura do filme, entre a “via da natureza” e a “via da graça”. Conforme a análise de Pablo Cerero, se nos filmes anteriores o mundo era uma “presença absoluta”, em *A árvore da vida* ele se torna “o sinal visível de uma presença ulterior, a de seu Criador” (Cerero, 2019, p. 154, tradução nossa).

Nesse contexto, o silêncio desempenha um papel estruturante. Em *A árvore da vida*, o silêncio é antes um espaço de escuta do que uma ausência, um limiar entre a interioridade e o divino, manifestando-se, então, como uma comunicação não-discursiva. Seus monólogos em voz baixa (*voice-overs*) funcionam como uma oração ou confissão “quase sempre dirigida a um Tu”, revelando a interioridade dos personagens (Cerero, 2019, p. 159, tradução nossa). Assim, sua poética contemplativa, já evidente em *Além da Linha Vermelha* (1998), mobiliza o tempo poético e o silêncio discursivo para convidar o espectador a uma experiência de “habitação”, onde a imagem se torna um “sinal visível de uma graça interior e espiritual” (Cerero, 2019, p. 161, tradução nossa). Tal abordagem constitui,

tacitamente, uma atualização da contemplação mística do livro de *Eclesiastes* (Bíblia, 1993) e um diálogo com o cinema de Tarkovsky, ao reafirmar a dimensão poética do tempo como veículo de representação do sagrado.

Aproximando-se de uma apologia da religião em tela, Scorsese coloca o imaginário cristão — desde a parábola sobre culpa e redenção em *Touro indomável* (1980) até a exploração da dualidade humana de Cristo em *A última tentação de Cristo* (1988) — no cerne de seu desenvolvimento artístico. Se em Malick a contemplação emerge como uma busca pela harmonia entre a natureza e o divino, em Scorsese ela se torna um campo de batalha, onde a fé se confronta com a culpa, o desejo e a violência mais extremos. A duração poética que em Malick se manifesta como entrega à graça, em Scorsese assume a forma de um dilema incessante, no qual o sagrado e o profano coexistem e se retroalimentam.

Traçando a evolução dessa dualidade, Scorsese, já em *Touro indomável*, constrói uma parábola sobre culpa e redenção, onde a jornada autodestrutiva de Jake LaMotta reflete a busca por purificação através do sofrimento. A penitência corporal torna-se, neste contexto, uma espécie de liturgia profana onde corpo é, simultaneamente, instrumento de pecado e de expiação. Mais tarde, a dimensão apologética da sua obra torna-se explícita no exuberante e dantesco sensual *A última tentação de Cristo*. Neste filme, Scorsese explora a humanidade de Cristo e a dualidade paradoxal da poética cristã através de uma *mise en scène* expressionista, uma montagem dissonante e a inovadora trilha musical de Peter Gabriel, onde a contemplação se dá em crise: a tensão entre o humano e o divino reflete-se na encenação de um Cristo que vacila entre a devoção e o desejo.

Scorsese traduz essa dualidade em uma tensão deliberada entre a exuberância da imagem e a ausência da palavra divina. A abordagem se torna literal em momentos-chave, como na cena em que Jesus simbolicamente arranca o próprio coração ou, de forma mais contundente, na crucificação. Nesses momentos, a cinematografia é aguda e estridente, privilegiando *closes* gráficos dos pregos e do corpo ferido para confrontar o espectador com a materialidade da dor. No entanto, essa violência sensorial opera em contraponto direto ao silêncio divino: a estridência da carne, intensificada pela câmera que se aproxima, serve precisamente para amplificar o vazio da não-resposta do Pai. A violência explícita não é compensada por nenhum gesto redentor visível; há apenas a persistência do corpo e do grito, vazios de interlocução, num paradoxo deliberado: quanto mais aguda a representação do sofrimento, mais presente o silêncio de Deus.

No entanto, trata-se ainda de uma obra mais devocional do que contemplativa no sentido poético presente nos exemplos anteriores. É em *Silêncio* (2016), obra mais recente e menos discutida, que essa tensão entre a fisicalidade estridente e a ausência divina encontra sua culminação. A batalha deixa de ser um espetáculo exterior de dor e desejo e se interioriza; o silêncio abandona o papel de contraponto ao “grito” da carne para ocupar o núcleo da experiência, deslocando a contemplação mística da periferia para o coração da narrativa. Aqui, essa contemplação é uma introspecção que busca resistir, mesmo diante do martírio ou da morte. O senso de abnegação torna-se o eixo central dessa meditação, já que em *Silêncio*, a verdade, como fé, é pessoal e incomunicável. A experiência mística exige o silêncio mesmo ante o martírio, como se Daniel, na cova dos leões, nunca se exasperasse mesmo sabendo que o anjo jamais seria enviado para sua salvação.



**Figura 4:** Rodrigues e Garupe repousam em meio à natureza japonesa.  
Fonte: Captura do filme *Silêncio* (Martin Scorsese, 2016).

A longa duração dos planos e a extrema contenção emocional são evidentes na cena em que os missionários jesuítas Rodrigues e Garupe repousam durante sua fuga em meio à natureza japonesa. Nesse momento, a paisagem funciona como uma metáfora para o sofrimento, e o uso do silêncio não nos fala apenas da abnegação dos cristãos perseguidos no Japão feudal, mas, principalmente, do silêncio do próprio Deus que eles invocam. Scorsese estabelece uma correspondência entre a privação sensorial e o silêncio divino e a ausência de música em momentos cruciais intensifica a sensação de vazio. Diferente de Tarkovsky, cuja contemplação fílmica se ancora na

evocação do transcendente, Scorsese nos coloca diante da experiência ululante da ausência: um Deus que não responde, que exige um salto no escuro sem promessas de revelação. Essa abordagem cinematográfica confere ao filme uma significação paradoxal, na qual o silêncio torna-se um meio de comunicação, e a dúvida, um exercício de fé<sup>12</sup>.

O filme *Silêncio*, baseado no romance homônimo de Shūsaku Endō, reflete sobre a provação da fé em um ambiente de perseguição, onde o silêncio se manifesta como uma presença ambígua: ao mesmo tempo divina e terrível. A interpretação do teólogo Fumitaka Matsuoka esclarece essa ambiguidade: o silêncio de Deus não deve ser entendido como *nihil* (uma ausência total) mas como uma forma de “acompanhamento” àqueles que sofrem e permanecem na incerteza (Matsuoka, 1982 apud Sterritt, 2021, p. 110). Essa interpretação ressoa profundamente com a tradição do misticismo cristão e da teologia apofática.

A teologia apofática, ou teologia negativa, parte do princípio de que Deus não pode ser plenamente apreendido pela linguagem humana, manifestando-se mais no silêncio do que na palavra. Em vez de descrever o divino por afirmações, essa tradição insiste que só se pode falar de Deus pelo que ele não é. No contexto de *Silêncio*, essa ideia ressoa na jornada do protagonista: a ausência de respostas não significa a ausência de Deus, mas uma forma de presença que exige ser vivida na incerteza. E essa ambivalência se manifesta, então, no dilema central do protagonista, Rodrigues, cuja fé não é testada apenas pelo sofrimento visível, mas também, e principalmente, pela ausência de uma resposta divina. Para Matsuoka (1995, p. 142), o silêncio de Deus não deve ser compreendido como uma negação do sagrado, mas como o próprio meio pelo qual ele se revela; não um vazio absoluto, mas um chamado à entrega absoluta. A ausência do divino se converte, então, em um modo de presença, concretizando o paradoxo central da teologia apofática: a “mensagem” de Deus se dá através do seu, terrível, silêncio.

Esse ponto é também a ponte para o que vem a seguir. Se, na teologia apofática, o sentido se comunica por negativas (pela ausência, pelo intervalo, pelo silêncio), o cinema contemplativo pode deslocar esse mesmo princípio para um terreno não religioso onde a duração deixa de buscar uma epifania e passa a expor, pela insistência do tempo, a materialidade do mundo. Em outras palavras, o “ato

<sup>12</sup>Essa noção se aproxima do conceito de fé exposto por Søren Kierkegaard em *Temor e tremor* (1843), onde define a fé não como certeza, mas como um salto no desconhecido, marcado pela angústia, pela dúvida e pelo risco do absurdo. Nesse sentido, o silêncio divino pode ser lido como uma presença paradoxal.



contemplativo” permanece o mesmo no plano formal (suspender a narrativa e obrigar a atenção), mas muda de orientação axiológica, da promessa de plenitude para a evidência do esvaziamento.

### **O tempo suspenso: Akerman, Villeneuve e a materialidade do silêncio cinematográfico**

O silêncio é um dos canais para se comunicar o incomunicável, o que sempre foi uma diretriz mística da poesia. O que não pode ser expresso em palavras narradas se transforma em imagem poética para tentar dizer aquilo que não pode ser dito. Se isto é uma tarefa realizável é outra conversa, e depende, em grande parte, da posição de fé de quem a contempla. Talvez o exemplo mais canônico de imaginação poética voltada a essa tarefa, a de Dante Alighieri (1265-1321) no poema épico e teológico *A divina comédia* (1321), criou imagens para tentar representar o indizível, a jornada humana do inferno ao paraíso. No ápice do *Paraíso*, quando a experiência mística se aproxima do absoluto inefável, Dante recorre à estruturação espacial de imagens que se movem e se sucedem corporalmente em ascensões, quedas, translações concêntricas; movimentos giratórios e sobrepostos, como círculos que se expandem em torno de um centro divino e operam uma geometrização simbólica, e impossível, do sagrado. Tais translações são cinéticas e cognitivas e, através da contemplação do movimento, da luz e da forma, o poema articula o silêncio como potência reveladora.

A personagem Beatriz, na terceira e última parte desta epopeia pessoal, em *Paraíso*, sempre está a lembrar Dante, ele mesmo um personagem, que aquilo que está ali acontecendo diante de seus olhos são modulações visuais para que possa compreender e recordar. Para que possa ver, mesmo que limitadamente. São, em essência, como cenas de um filme, moduladas e filtradas para que o transcendente possa ser contemplado sem aniquilar aquele que o vê. São imagens intermediárias, uma tradução sensível do inefável, pois a percepção humana não suportaria um contato direto com o absoluto, que lhe seria fatal.

A revelação mística é incomunicável, ou mesmo irrecuperável pela memória, como o próprio poeta, Dante, nos diz. Mesmo assim, ele está ali, nos relatando sua contemplação do indizível por meio de imagens que se desdobram diante de nossos olhos como em uma tela. O desenvolvimento da imagem no tempo, este “mosaico



temporal” que nos fala Tarkovsky (1998), se desenrola antes e independentemente de ser dito, antes de sua tradução; por isso, o cinema é capaz de tentar, e frequentemente tenta, nos mostrar o que não se pode ou o que não se consegue dizer.

A contemplação cinematográfica, ao expandir os limites da representação do tempo e do silêncio, aproxima-se da poética mística que outrora marcou a literatura ocidental, uma tradição que se estende desde os textos bíblicos, e a teologia poética de Dante Alighieri até sua reconfiguração moderna em chave mais secular e interiorizada, presente na obra de autores como Kafka, Rilke e Dickinson, antes de ser transfigurada pelo cinema. Se a tradição da poesia contemplativa buscava dizer o indizível por meio de imagens verbais, o cinema herda essa missão transpondo-a para a duração do plano e a composição visual. Diretores como Tarkovsky, Malick e Scorsese exploram essa temporalidade expandida, onde a imagem sustenta um estado de percepção em que a contemplação, a dúvida e a representação do sagrado coexistem. Contudo, essa abordagem não se limita ao transcendente. O cinema contemplativo não se define apenas pela busca do inefável, mas também pela onipresente imanência do cotidiano, pela exploração do tempo ordinário e da repetição como forma de revelação; uma abordagem cujo exemplo paradigmático será discutido adiante.

A dilatação temporal, portanto, não é apenas uma ferramenta estética, mas um meio de evidenciar aquilo que resiste à linearidade verbal da narrativa. Se Dante traduziu sua visão do paraíso em um encadeamento imagético de ascensões e translações, o cinema articula suas próprias formas de revelação e ocultação, convertendo o tempo em experiência. Contudo, essa apropriação cinematográfica da *duração* não é unívoca. Se em Tarkovsky a dilatação temporal opera como uma ascese voltada à epifania do sagrado, há diretores que capturam essa mesma estrutura ritualística para fins diametralmente opostos, operando o que poderíamos chamar de uma “contemplação do vazio”.

Nesse registro, a persistência do olhar busca o confronto com a imanência e a matéria bruta. Trata-se de uma ruptura ideológica que preserva a forma estética da mística (o silêncio, a repetição, a espera), mas inverte seu sinal: em vez de plenitude, revela-se a vacuidade. O exemplo paradigmático dessa inversão é *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), de Chantal Akerman.

Enquanto Tarkovsky faz do tempo um veículo de representação do sagrado, Akerman o transforma em um instrumento de opressão. Esse filme-manifesto, um dos mais rigorosos experimentos do chamado “cinema lento”, nos imerge na rotina



meticulosa de Jeanne, uma viúva entre as tarefas domésticas e a prostituição. A câmera lhe acompanha cada movimento, nos confrontando com a repetição de cada gesto e revelando uma mecanização desumanizadora do cotidiano. Ao converter a rotina doméstica da protagonista em um ritual desprovido de transcendência, a repetição de gestos banais — preparar café, limpar a casa, descascar batatas — preenche o tempo com uma regularidade claustrofóbica, transformando a duração cinematográfica em um espaço estufado, sufocante.

Como argumenta Margulies (1996), o hiper-realismo cotidiano em Akerman não apenas registra, mas expõe a alienação da rotina doméstica por meio de uma duração exasperante<sup>13</sup>. Assim, o filme é, ao mesmo tempo, contemplativo e exasperador, substituindo a estética de uma experiência espiritual pela materialidade esmagadora do tempo ordinário onde a representação da contemplação não sugere iluminação, mas constata a mecanização alienante da vida feminina no espaço doméstico. Esse uso do tempo escancara a monotonia da rotina, instaurando uma outra forma de contemplação: uma experiência que obriga o espectador a perceber a densidade do tempo na repetição e no tédio. Assim, Akerman ressignifica radicalmente o ato contemplativo. Se Tarkovsky e Malick exploram a dimensão mística da duração como presença, Akerman utiliza a mesma dilatação temporal para evidenciar a ausência, instrumentalizando o tempo como ferramenta de crítica social.

E agora, 50 anos após seu lançamento, o crescente prestígio de *Jeanne Dielman*, que culminou em sua recente eleição como o melhor filme de todos os tempos pela pesquisa da *Sight & Sound* (BFI)<sup>14</sup>, é sintomático de uma reavaliação crítica do “cinema lento”. Sua aclamação reafirma a persistência da temporalidade contemplativa como uma das expressões mais sofisticadas da linguagem cinematográfica, manifestando-se tanto na busca pelo sagrado quanto na exposição meticulosa da repetição, na dilatação do ordinário e no esvaziamento do sentido do transcendente. O tempo contemplativo, portanto, não se limita a um único registro cinematográfico, mas persiste como um dos elementos estruturais mais sofisticados da linguagem fílmica, atravessando abordagens estéticas e filosóficas diversas.

Se em *Jeanne Dielman* a dilatação temporal evidencia a alienação do cotidiano e o esvaziamento do sentido, em outras obras contemporâneas ela se converte em um recurso para articular a experiência sensorial e expandir a percepção

<sup>13</sup> Mas, por outro lado, podemos ver como essa ênfase na materialidade ordinária constitui uma espécie de “realismo sensual”, como aponta Nagib (2020), que converte o tempo cinematográfico em um recurso ético de reflexão sobre o visível.

<sup>14</sup> A publicação pode ser conferida em: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/greatest-films-all-time>.



do espectador. Essa permanência da contemplação no cinema moderno não se restringe ao realismo rigoroso de Akerman ou ao misticismo de Tarkovsky, mas encontra novos desdobramentos mesmo em produções contemporâneas de grande orçamento. O privilégio da extensão temporal e do sensorial em detrimento do narrativo, bem como a construção de um mosaico temporal onde a imagem precede a palavra, se estende, mesmo que com esforço, também às maiores produções de Hollywood. No *blockbuster*, a “dilatação temporal” frequentemente funciona como estratégia de habitação sensorial do mundo fílmico e a ficção científica de Denis Villeneuve exemplifica essa tendência, explorando a temporalidade estendida como meio de traduzir a complexidade sensorial, para além do mecanismo narrativo. O que não pode ser comunicado dentro da estrutura linear do tempo, se torna o tema central de *A chegada* (Denis Villeneuve, 2016), por exemplo.

Aqui, como em *Stalker* (outro sci-fi), de Tarkovsky, ou em *O silêncio*, de Scorsese, argumento e forma se convergem, e a mensagem de contemplação é expressa através do próprio ato contemplativo. O diálogo, inevitavelmente, precisa tomar o segundo plano nesta experiência estética, pois esse cinema busca “mostrar” antes de “dizer”. Como declarou Villeneuve em uma entrevista para o *The Times* (2024) sobre sua sequência de *Duna* (2021): “Sinceramente, eu odeio diálogo. Diálogo é para o teatro ou para a TV” (*The Times*, 2024, tradução nossa)<sup>15</sup>.

Inspirado no conto *Story of Your Life* (2009), de Ted Chiang, o filme *A Chegada* expande a discussão sobre o tempo ao subverter a estrutura narrativa convencional, apresentando *flashforwards* disfarçados de *flashbacks*, de modo a dissolver a distinção entre passado e futuro dentro de uma temporalidade não causal. No cerne do filme está a hipótese de Sapir-Whorf, segundo a qual a linguagem molda a percepção da realidade<sup>16</sup>; neste caso, o domínio de um novo sistema linguístico não apenas reorganiza a cognição da protagonista, mas reconfigura sua experiência temporal, revelando ao espectador, de maneira gradual, a verdadeira natureza da narrativa. *A chegada* realiza, entretanto, mais do que uma exploração conceitual dessa ideia; o filme transforma a experiência linguística em cinematográfica, onde a jornada de Louise Banks no aprendizado da língua *heptapod* evolui em sincronia com a própria gramática fílmica.

<sup>15</sup> Do original: *Frankly, I hate dialogue. Dialogue is for theater or TV.*

<sup>16</sup> A hipótese de Sapir-Whorf, também conhecida como o princípio da relatividade linguística, foi desenvolvida pelos linguistas americanos Edward Sapir e Benjamin Lee Whorf. Ela postula que a estrutura de uma língua afeta a maneira como seus falantes percebem e conceituam o mundo, influenciando seus processos cognitivos (Whorf, 1956).



**Figura 5:** Os símbolos semasiográficos da linguagem *heptapode*.  
Fonte: Captura do filme *A chegada* (Denis Villeneuve, 2016).

Os símbolos semasiográficos que compõem essa linguagem (Figura 5) representam a metade não linear da linguagem alienígena, onde os elementos são organizados de forma não sequencial, numa estrutura que se aproxima da lógica visual dos ideogramas ou da fragmentação espacial dos poemas de E. E. Cummings. Essa abordagem, em sua dimensão *sci-fi*, alinha-se à reflexão sobre o tempo poético discutida neste artigo: em Tarkovsky, o tempo não avança teleologicamente, mas se expande; em *A chegada*, essa dilatação, além de um efeito estilístico, reflete a experiência cognitiva da protagonista, que se encontra presa na superação de um luto, a morte da filha que ela vislumbra nos *flashforwards*, cuja causa ainda não ocorreu. Conforme observa Silvia Hayashi (2014, p.16) em “A expansão da imagem e a fragmentação da narrativa”, “a forma mais não linear e fragmentada de se ver um filme pode ser também a forma mais estática”.

Esse tipo de manipulação temporal não é uma novidade<sup>17</sup>, mas a maneira como Villeneuve conduz essa experiência se distancia da aceleração comum na ficção científica *mainstream* e se aproxima da cadência de um cinema contemplativo<sup>18</sup>. A persistência do tempo contemplativo na tela se mantém mesmo em produções voltadas para o grande público, atingindo sua expressão mais opulenta em *Dune* (2021) e *Dune: Part 2* (2024), filmes que operam na interseção entre o épico e uma

<sup>17</sup> *La jetée* (1962), de Chris Marker e *Interstellar* (2014), de Christopher Nolan, estão entre as obras fílmicas que exploram essa relatividade da percepção do tempo.

<sup>18</sup> Essa desaceleração, porém, trata sobretudo de uma cadência perceptiva a serviço do aprendizado sensorial e cognitivo do mundo, e não do “tempo poético” em sentido forte, entendido como ontologia da duração e como forma de ascese do olhar.



meditação sensorial do espaço. Enquanto a ficção científica contemporânea mais tradicional se sustenta em montagens frenéticas e no ritmo acelerado da ação, Villeneuve permite que os vastos desertos de Arrakis sejam vividos pelo espectador antes de serem racionalizados.

Mesmo sendo uma adaptação, complexa, do clássico seminal de ficção científica de Frank Herbert, o filme privilegia a experiência contemplativa sem prejuízo à narrativa mais convencional e, apesar de ser um *blockbuster* de grande orçamento, a recusa de Villeneuve em acelerar a montagem para atender às expectativas do cinema comercial contemporâneo faz de *Dune* e *Dune: parte 2*, uma experiência em que o espectador é convocado a habitar aquele mundo de forma sensorial. Os filmes preservam seu “ritmo lento”, com longos planos-sequência e cortes espaçados, em que o aspecto sensorial e imersivo do cinema predomina. Como afirmou o próprio diretor em entrevista: “Eu busco fazer um ‘cinema sensorial’” (Villeneuve, 2021, tradução nossa)<sup>19</sup>. E, para alcançar esse efeito, é essencial imergir o espectador nesse tempo contemplativo, seduzindo antes seus sentidos do que seu entendimento narrativo, a experimentar o tempo retratado na tela<sup>20</sup>.

Convém, contudo, estabelecer uma distinção crítica: a contemplação em Villeneuve difere, em estatuto ontológico e função estética, daquela proposta por Tarkovsky, e difere sobretudo no tipo de atenção que solicita do espectador. Se no diretor russo a dilatação temporal opera por uma via de *ascese*, onde a “imagem-tempo” deleuziana suspende a ação para revelar uma dimensão espiritual, em *Duna*, ao contrário, ela opera pela via do excesso de um monumentalismo sensorial e pela produção do assombro. Em Tarkovsky, o tempo para porque o espírito precisa de espaço; em Villeneuve, o tempo se estende porque a matéria é vasta demais para ser consumida rapidamente. Portanto, o “cinema sensorial” de Villeneuve, viabilizado por uma infraestrutura industrial de grande orçamento, reabsorve a lentidão já não como renúncia, mas como intensificação imersiva. A escala do IMAX (resolução, proporção, vastidão do quadro) pede tempo para que o olhar percorra o campo visual, enquanto o desenho sonoro imersivo intensifica a experiência corporal do mundo representado; produzindo, assim, o que David Nye (1994) chamaria de “sublime tecnológico”. Aqui, o tempo é amplificado industrialmente (e a duração torna-se um valor de produção que

<sup>19</sup> Do original: *I seek to make a 'sensory cinema*.

<sup>20</sup> Essa abordagem contrasta fortemente com a técnica da “exposição”, onde o filme se limita a revelar através do diálogo o que está acontecendo ou já aconteceu, reduzindo a experiência audiovisual a uma narrativa puramente verbal e explicativa. Nesse caso, o cinema se torna mera enunciação: a ação ocorre porque foi verbalizada, não mostrada, e a experiência do acontecido não tem lugar.



sustenta a adesão), demonstrando a capacidade do cinema contemporâneo de transformar até mesmo a contemplação em uma experiência de consumo estético massivo.

Essa pluralidade de abordagens revela que o tempo contemplativo no cinema não se restringe a um campo religioso ou místico. Ao contrário, ele se ramifica em formas distintas de atenção, desde o gesto devocional até o esvaziamento da rotina, passando por experiências sensoriais de suspensão, dúvida ou assombro. A contemplação, nesse contexto ampliado, torna-se um dispositivo estético que tanto pode apontar para o sagrado quanto para o trivial, para a transcendência quanto para a opressão. Mais do que expressão de fé, ela se constitui como uma operação de sensibilidade, uma técnica de “desautomatização da experiência”, como propôs Shklovsky (1973), capaz de romper com os automatismos da narrativa e da sensibilidade. Ao tornar visível o tempo e fazer dele uma matéria viva, o cinema reativa, ainda que em registros diversos, uma forma de lirismo contemplativo que sobrevive deslocado da poesia, mas reencontrado na imagem em movimento.

## Conclusão

A contemplação cinematográfica, ao expandir os limites da representação do tempo e do silêncio, recupera e reconfigura a poética mística que outrora caracterizou a tradição literária ocidental. Se a poesia contemplativa buscava traduzir o indizível por meio da evocação imagética e simbólica, o cinema herda e atualiza essa missão, transpondo-a para a duração temporal e para a composição visual. Diretores como Tarkovsky, Malick, Scorsese, Bergman e Lars von Trier exploram essa temporalidade expandida, na qual a imagem não apenas narra, mas sugere, sustenta e dilata um estado particular de percepção contemplativa.

Nesse cinema frequentemente repleto de evocações místicas, reencontramos aquilo que os poetas perseguiram na elaboração sensorial de seus versos: uma experiência estética em que se instaure a “suspensão voluntária da descrença” proposta por Coleridge (2014, p. 208)<sup>21</sup>, configurando-se não como uma narrativa prosaica, mas como lirismo em movimento. Antes de qualquer significado

<sup>21</sup> Do original: *That willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith*. O trecho aparece no capítulo XIV quando Coleridge discute como, na poesia, o leitor aceita elementos sobrenaturais desde que haja coerência interna e que a emoção seja verossímil.



discursivo imediato, o espectador é convidado a “habitar o tempo”, permitindo que as imagens precedam e ultrapassem as palavras, criando um diálogo profundo entre a contemplação projetada na tela e a subjetividade daquele que a contempla. Dessa forma, o cinema torna-se essencialmente “poético”, sustentando, na duração e no silêncio, o que escapa à tradução direta e racional, reatualizando continuamente a experiência contemplativa na obra de arte.

Ultrapassando a esfera do transcendente ou à evocação religiosa, o cinema contemplativo contemporâneo caracteriza-se, sobretudo, por sua pluralidade, manifestando-se também na exploração crítica do tempo ordinário, na repetição e no aparente esvaziamento do sentido, como exemplificado na obra rigorosa de Chantal Akerman. Enquanto Tarkovsky esculpe o tempo como uma porta para o sagrado, Bergman conduz essa contemplação ao limite da interioridade, transformando o silêncio em espelho da dúvida existencial. Já Lars von Trier tensiona essa herança ao fundir o rigor formal com explosões de intensidade emocional, aproximando-se tanto da transcendência quanto da ruptura. Em um gesto oposto, Chantal Akerman instrumentaliza essa mesma temporalidade para desvelar a alienação cotidiana, convertendo a experiência contemplativa em ferramenta crítica e política. E, mais recentemente, Denis Villeneuve transporta a sensibilidade do tempo poético para a engrenagem do cinema de grande espetáculo, fazendo da dilatação temporal o motor narrativo para explorar a cognição e o épico. Assim, o tempo contemplativo persiste no cinema contemporâneo como ato de renovação estética e crítica, superando a condição de mera sobrevivência de um legado religioso.

Esse fenômeno estético incorpora tanto a dimensão espiritual e transcendente quanto reflexões sobre a imanência, a alienação e os limites perceptivos da modernidade, resultando em uma pluralidade que garante sua relevância permanente na cultura atual.

Tal multiplicidade faz da contemplação uma experiência cinematográfica vigorosa e resiliente, mesmo frente aos desafios impostos pela crescente aceleração e hiper estimulação contemporânea. Em um contexto cultural no qual a percepção artística do tempo está frequentemente fragmentada pela lógica do consumo rápido, o cinema contemplativo se mantém como um espaço singular de resistência estética, oferecendo um território privilegiado para a introspecção, a crítica e a experiência sensorial expandida. Ao persistir nessa abordagem, o cinema confronta seu espectador com aquilo que a velocidade moderna tende a obscurecer: a profundidade silenciosamente complexa do próprio tempo, devolvendo-lhe a condição de



experiência vivida e poeticamente habitada.

### Referências

A ÁRVORE da vida. Direção: Terrence Malick. Produção: Dede Gardner e outros. EUA, 2011. 138 min., sonoro, colorido.

A CHEGADA. Direção: Denis Villeneuve. Produção: Shawn Levy e outros. EUA, 2016. 116 min., sonoro, colorido.

ALÉM DA LINHA Vermelha. Direção: Terrence Malick. Produção: Robert Michael e outros. EUA, 1998. 170 min., sonoro, colorido.

ALIGHIERI, Dante. Paraíso. In: \_\_\_\_\_. **A divina comédia**. São Paulo: Editora Landmark, 2005.

ALTER, Robert. **The art of Biblical Narrative**. Nova York: Basic Books, 1981.

AMOR à flor da pele. Direção: Wong Kar-Wai. Produção: Wong Kar-Wai. Hong Kong, França, 2000. 98 min., sonoro, colorido.

ANTICRISTO. Direção: Lars von Trier. Dinamarca, Suécia, França, Alemanha, Itália e Polônia, 2009. 112 min., sonoro, colorido.

ATRAVÉS DE UM ESPELHO. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Allan Ekelund. Suécia, 1961. 89 min., sonoro, preto e branco.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

A ÚLTIMA tentação de Cristo. Direção: Martin Scorsese. Produção: Barbara De Fina. EUA, Canadá, 1988. 164 min., sonoro, colorido.

BARNETT, Christopher B.; ELLISTON, Clark J. (eds.). **Theology and the Films of Terrence Malick**. Londres: Routledge, 2017.

BAZIN, André. **What is cinema?**, v. 1. Berkeley: University of California Press, 1967.

BERGSON, Henri. **Time and free will: an essay on the immediate data of consciousness**. Mineola: Dover Publications, 2001.

BÍBLIA, A. T. Gênesis. In: **Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BÍBLIA, A. T. Eclesiastes. In: **Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BÍBLIA, A. T. Salmos. In: **Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.



BÍBLIA, N. T. Mateus. *In: Bíblia Sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BÍBLIA, N. T. Apocalipse de João. *In: Bíblia Sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

CERERO, Pablo Alzola. Standing at God's threshold: film viewing as dwelling in Terrence Malick's *The Tree of Life*. *Church, Communication and Culture*, v. 4, n. 2, p. 152-171, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/23753234.2019.1616579>. Acesso em: 25 dez. 2025.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2014.

COWIE, Peter. *Ingmar Bergman: a critical biography*. Nova York: Scribner, 1982.

CRUZ, Nina Velasco e; ALVIM, Luiza Beatriz. O uso de música e de imagens com movimentos mínimos em *Melancolia*. *Lumina*, Juiz de Fora, v. 10, n. 2, ago. 2016. DOI: 10.34019/1981-4070.2016.v10.21283. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21283>. Acesso em: 25 dez. 2025.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: a imagem-tempo*. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELLUC, Louis. *Photogénie*. Paris: M. de Brunoff, 1920.

DIAS perfeitos. Direção: Wim Wenders. Produção: Wim Wenders, Takuma Takasaki, Koji Yakusho. Japão, Alemanha, 2023. 124 min., sonoro, colorido.

DUNA. Direção: Denis Villeneuve. Produção: Mary Parent, Cale Boyter, Joe Caracciolo Jr., Denis Villeneuve. EUA, 2021. 155 min., sonoro, colorido.

DUNA: PARTE DOIS. Direção: Denis Villeneuve. Produção: Mary Parent, Cale Boyter, Denis Villeneuve. EUA, 2024. 166 min., sonoro, colorido.

DRIVE MY CAR. Direção: Ryusuke Hamaguchi. Produção: Teruhisa Yamamoto. Japão, 2021. 179 min., sonoro, colorido.

EPSTEIN, Jean. *“Bonjour cinema”*. Paris: Éditions de la Sirène, 1923.

JEANNE Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles. Direção: Chantal Akerman. Bélgica, França, 1975. 202 min., sonoro, colorido.

MACAULAY, Scott. Tarkovsky's Nostalgia as a cinematic candle. *Filmmaker Magazine*. 04 março de 2014. Disponível em: <https://filmmakermagazine.com/85124-tarkovskys-nostalgia-as-a-cinematic-candle/>. Acesso em: 05 jan. 2025.

FRYE, Northrop. *The secular scripture: a study of the structure of romance*. Cambridge: Harvard University Press, 1976.

GRITOS e sussurros. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Lars-Owe Carlberg. Suécia, 1972. 91 min., sonoro, colorido.



HAYASHI, Sílvia Okumura. A expansão da imagem e a fragmentação da narrativa. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, São Paulo, v. 3, n. 6, p. 1-17, dezembro, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v3n2.77>. Acesso em: 25 dez. 2025.

KIERKEGAARD, Søren. **Temor e tremor**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. **Saturn and melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art**. Londres: Nelson, 1964.

KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film: The Redemption of Physical Reality**. New York: Oxford University Press, 1960.

MARGULIES, Ivone. **Nothing happens: Chantal Akerman's hyperrealist everyday**. Durham: Duke University Press, 1996.

MATSUOKA, Fumitaka. **Out of silence: Emerging Themes in Asian American Churches**. Cleveland: United Church Press, 1995.

MELANCOLIA. Direção: Lars von Trier. Produção: Meta Louise Foldager. Dinamarca, 2011. 136 min., sonoro, colorido.

NAGIB, Lucia. **Realist cinema as World Cinema: Non-Cinema, Intermedial Passages, Total Cinema**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2020.

NOSTALGIA. Direção: Andrei Tarkovsky. Produção: Francesco Casati. Itália, União Soviética, 1983. 125 min., sonoro, colorido.

NYE, David E. **American technological sublime**. Cambridge: The MIT Press, 1994.

O ESPELHO. Direção: Andrei Tarkovsky. Produção: Erik Waisberg. União Soviética, 1975. 106 min., sonoro, colorido.

ONDAS do destino. Direção: Lars von Trier. Produção: Peter Aalbæk Jensen. Suécia, 1996. 159 min., sonoro, colorido.

O SÉTIMO selo. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Allan Ekelund. Suécia, 1957. 96 min., sonoro, preto e branco.

PERSONA. Direção: Ingmar Bergman. Suécia, 1966. 85 min., sonoro, preto e branco.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo I. São Paulo: Papirus Editora, 1994.

SHKLOVSKY, Viktor. A arte como procedimento. *In*: MOISÉS, Carlos Felipe; SCHNAIDERMAN, Boris (orgs.). **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. São Paulo: Cultrix, 1973.

SIGHT & SOUND. The Greatest Films of All Time. **Sight & Sound**, British Film Institute (BFI). Disponível em: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/greatest-films-all-time>. Acesso em: 20 jan. 2025.



SILÊNCIO. Direção: Martin Scorsese. Reino Unido, Itália, México e Estados Unidos, 2016. 161 min., sonoro, colorido.

SOLARIS. Direção: Andrei Tarkovsky. Produção: Vyacheslav Tarasov. União Soviética: Mosfilm, 1972. 167 min., sonoro, colorido.

STALKER. Direção: Andrei Tarkovsky. Produção: Aleksandra Demidova. União Soviética: Mosfilm, 1979. 162 min., sonoro, colorido.

STERRITT, David. Images of religion, ritual, and the sacred in Martin Scorsese's Cinema. In: BAKER, Aaron (ed). **A companion to Martin Scorsese**. Edição revisada. Hoboken: Wiley Blackwell, 2021.

TARKOVSKY, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martim Claret, 1998.

TAYLOR, Charles. **A secular age**. Nova York: Harvard University Press, 2007.

THE TIMES. Denis Villeneuve on Dune: Part Two — Young people want longer films. **The Times**, 22 de fevereiro de 2024. Disponível em: <https://www.thetimes.com/culture/film/article/denis-villeneuve-on-dune-part-two-young-people-want-films-to-be-longer-jd0q2rrwp?region=global>. Acesso em: 12 out. 2024.

TOURO indomável. Direção: Martin Scorsese. Produção: Robert Chartoff, Irwin Winkler. EUA, 1980. 129 min., sonoro, preto e branco.

VILLENEUVE, Denis. Dune Breakdown — Denis Villeneuve Explains His Approach to Directing. **StudioBinder**. YouTube. 23 de novembro de 2021. 12 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C6mgj4bmqmk>. Acesso em: 6 out. 2023.

WEIL, Simone. **A gravidade e a graça**. São Paulo: Lafonte, 2023.

WHORF, Benjamin Lee. **Language, thought, and reality**: selected writings of Benjamin Lee Whorf. Cambridge: MIT Press, 1956.



---

<sup>1</sup> Danilo de Athayde

Realiza doutorado em Estudos Literários em regime de cotutela entre a Universidade do Porto (UP, Portugal) e a Universidade Federal de Minas (UFMG, Brasil).

E-mail: danilodeathayde@gmail.com

### **Informações sobre o artigo**

Resultado de projeto de pesquisa:  
Não se aplica.

Fontes de financiamento:  
Não se aplica.

Considerações éticas:  
Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:  
Não se aplica.

Apresentação anterior:  
Não se aplica.

Recebido em: 25/03/2025 Aprovado em: 10/08/2025.