

A ESCRITA DE SI, O ESPAÇO BIOGRÁFICO E O SAGRADO EM TARKOVSKI

Sophia Mílian Bagues dos Santos

Resumo: A batalha entre a obra e o mundo, o espaço biográfico como lugar genuíno para a escrita de si e essa prática como uma forma de *askesis* a fim de elaborar a si mesmo são plenamente observáveis nos diários de Tarkovski, espécie de *hyponomata*, caderneta de anotações, comum na cultura grega no universo do cuidado de si. Aproximando conceitos de Barthes, Arfuch e Foucault é possível realizar um mergulho no processo criativo do artista russo, que busca no cinema um modo de alcançar o sagrado, saga que é documentada em seus diários.

Palavras-Chave: Escrita de si. Cuidado de si. Sagrado. Espaço-biográfico.

Se o sujeito é uma inflexão acidental entre o fazer e o dizer (MORTIMER; DRUMMOND, 2020), resultado de uma crise provocada pelas transformações históricas da primeira metade do século XX, analisar os produtos do espírito de uma singularidade, é farejar esse ser que se dissolve e se refaz nos ditos, escritos, filmados, fotografados, enfim, modos de expressão possíveis através da linguagem, forma pela qual concebemos o mundo (HJELMSLEV). Aqui nesse artigo, iremos apresentar o cineasta russo Tarkovski, envolto em uma áurea de mistério, cujo véu do seus anseios de alma e impulsos criativos são expressos em sua filmografia e expostos em seus diários, escritos.

A crise do sujeito determinou uma reinvenção de si e o prazer do texto comporta também uma volta amigável do autor. Em que medida podemos acompanhar a manifestação da singularidade Tarkovski (GUATARRI) em seus escritos e filmes? De que modo esse autor precisa se afastar do mundo para conceber a razão da sua existência, sua obra, que entra em conflito com

diversos aspectos do social, levando o autor ao isolamento e a uma busca incansável pelo sagrado? (BARTHES, 2005).

Nessa estar consigo, os diários são instrumentos de autoconhecimento e companhia, além de fontes seguras para compreender o processo criativo do cineasta russo, que teve uma filmografia enxuta — sete longas-metragens e três curtas, além de um documentário — e uma carreira encurtada pela morte precoce, aos 54 anos de idade.

Aqui, nesta caderneta, não anoto tudo que está relacionado com o trabalho com *Stalker*. Disso escrevo no diário de trabalho. [...] O filme caminha bem. Ele é novo para mim, primeiro porque é simples em sua forma, segundo porque rompe com as abordagens tradicionais dos objetivos e das funções do próprio filme. O filme fala sobre a existência de Deus no homem, e da perda da espiritualidade por causa do falso conhecimento. 23 de dezembro de 1987 (TARKOVSKI, 1989).

Chamada de nebulosa biográfica por Barthes, na qual se reúnem Diários, Biografias, Entrevistas personalizadas e Memórias, elas são uma reação “contra a frieza das generalizações, coletivizações, gregarizações” (BARTHES, 2005). Já a autora argentina Leonor Arfuch prefere conceituar como espaço biográfico, o “entrecruzamento das vozes, desses eus que imediatamente se desdobram não só num você, mas também em outros” (ARFUCH, 2010, p. 122). Segundo ela, a construção da subjetividade no mundo moderno-contemporâneo é, em parte, resultado da produção do espaço biográfico, com suas biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, correspondências até os recentes programas televisivos de entrevistas e as redes sociais, que ampliam os limites da definição do campo.

De todo modo, a escrita de si como forma de elaboração do sujeito já fora objeto de estudo de Michel Foucault. Para falar de reinvenção do sujeito ou sua criação enquanto uma obra de arte (FOUCAULT, 2006), podemos recorrer à *Hermenêutica do Sujeito* (2004), assim como ao conceito de *Cuidado de Si* (1984), contido

no terceiro volume da História da Sexualidade e no segundo volume, O uso dos prazeres (1984). Nessa cartografia Foucault apresenta as técnicas de si com as quais os gregos lidavam com os *aphorodisia*; por meio de uma *enkrateia*, o controle que o indivíduo devia exercer sobre si mesmo para si dominar e sair da esfera do instinto, dos prazeres desordenados. Pela reconstrução do sujeito pelas artes do cuidado de si, um caminho para a liberdade poderia ser experienciado.

O conceito do cuidado de si é uma tentativa de traduzir a noção grega de Epiméleia Heautoû:

“Com a noção de Epimeleia Heautoû, temos todo um corpus definindo uma maneira de ser, uma atitude, uma reflexão, práticas que constituem uma espécie de fenômeno extremamente importante não somente na história das noções e teorias, mas na própria história da subjetividade ou, se quisermos, na história das práticas da subjetividade” (FOUCAULT, 2006, p. 15).

Em uma investigação que inclui modelos adotados em escolas de autoconhecimento como a dos epicuristas e pitagóricos, Foucault traz à tona a categoria dos *hyponomatas*, o hábito de escrever e guardar em um caderno íntimo, um diário, anotações de pensamentos, espasmos da alma, observações da vida, citações de grandes mestres, como o fez Tarkovski no dia 20 de dezembro de 1981, “é preciso imediatamente ler Zaratustra, de Nietzsche”.

Toda uma gama de conteúdos compunha um exercício ritualístico de autoconhecimento; uma maneira de auscultar a si mesmo, moldando a existência por meio de um procedimento capaz de fazer o sujeito se esculpir.

“A escrita de si mesmo aparece aqui claramente em sua relação de complementaridade com a anacorese: ela atenua os perigos da solidão; oferece aquilo que se fez ou se pensou a um olhar possível; o fato de se obrigar a escrever desempenha o papel de um

companheiro, suscitando o respeito humano e a vergonha; é possível então fazer uma primeira analogia: o que os outros são para o asceta em uma comunidade, o caderno de notas será para o solitário” (FOUCAULT, 2010, p. 145).

Um dos procedimentos para o cuidado de si realizados por Tarkovski, que os Diários nos informam é a meditação, como neste relato de 27 de setembro de 1982, durante as filmagens de *Nostalgia*. “Ontem, ou melhor, hoje de manhã, durante a meditação, mais uma vez vi a luz azul (Há poucos dias, Ângela olhou para mim e disse: "Você não vem mais a luz azul?" "Não vejo" — respondi.). E, hoje de manhã, vi de novo. Este é um bom sinal (TARKOVSKI, 2012, p. 497).

O escrever, seja em seus diários, ou com a câmera caneta¹, foi, em Tarkovski, mais do que uma técnica de si para controlar os *afrodisia*. O cineasta russo empreendia a si mesmo uma disciplina rigorosa de enfretamento ao mundo na produção de seus filmes, capaz de forjar um encontro com a essência, uma espécie de jornada espiritual, um sacrifício das coisas do mundo para chegar ao divino pela arte.

Nenhuma técnica, nenhuma aptidão profissional podem adquirir-se sem exercício; também não se pode aprender a arte de viver, a *tekne tou biou*, sem uma *askesis*, [...] um adestramento de si por si mesmo. [...] devem ser entendidas como as práticas racionais e voluntárias pelas quais os homens não apenas determinam para si mesmos regras de conduta, como também buscam transformar-se. Modificar-se em seu ser singular, e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e que corresponda a certos critérios de estilo” (Ibidem, 2014, p. 198-199).

Nesse sentido, a opção pelo cinema como meio para o exercício do esculpir-se, escolha imutável, inadiável e inalienável, é para Tarkovski, um ato de fé. Imbricando vida e obra, o cineasta russo sai do seu país na busca desenfreada pelas condições para executar o seu sacro ofício. A construção de sua cinematografia

reivindicaria para si a mesma faca das mãos do sacerdote, de que fala Barthes, com a qual o sacrifício de si mesmo era feito, na concepção de uma obra, “eu pegava a faca do sacrifício, a espada, a pena, por uma Causa” (BARTHES, 2005, p. 278-279). Ou em Blanchot “a obra exige que o homem que escreve se sacrifique por ela, [...] que se torne ninguém, o lugar vazio e animado onde ressoa o apelo da obra” (BLANCHOT, 2005, p. 316). Merleau Ponty é outro autor que também se vale da aproximação entre vida e obra como fator preponderante na arte genuína. “É certo que a vida não explica a obra, porém certo é também que se comunicam. A verdade é que esta obra a fazer exigia esta vida” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 122).

Contra tudo e contra todos, manteve, Tarkovski, religiosamente a vontade de fazer de seus filmes o testemunho de uma busca quase incomunicável por outros meios. A capacidade de esculpir o tempo e criar atmosferas, mundos, fazia nascer uma dança com os elementos cinematográficos ou uma estátua de mármore da eternidade.

descobrir os rumos da minha trajetória em meio ao emaranhado de possibilidades contidas nesta nova e extraordinária forma de arte — em essência, ainda tão pouco explorada —, para que nela eu possa encontrar a mim mesmo, plenamente e com independência (TARKOVSKI, 2010, p. 9).

Deixada de lado, a narrativa comum aos filmes padrão da indústria cultural, a maratona para fazer cinema independente na Rússia se tornava uma jornada extenuante cheia de preambulações e escassez financeira, na qual Tarkovski se vê obrigado a recorrer ao governo estrangeiro, exilando-se na Itália, para criar.

Sua vida começou na aldeia de Zavrazhye no Distrito Yuryevetsky de Ivanovo Industrial Oblast (atual Distrito Kadyysky de Kostroma Oblast) na Rússia, onde nasceu em 1932. Filho do

famoso poeta e tradutor ucraniano Arseni Tarkovski e da atriz Maria Ivanovna, graduada no Instituto de Literatura Maxim Gorky. Sua irmã Marina Tarkovskaya nasceu em 1934.

Os pais de Tarkovski se separaram em 1937, quando ele tinha apenas cinco anos de idade. Em 1939 sua mãe muda-se com ele e sua mãe para Moscou. Seu pai perde uma perna no front de batalha, em 1941. Por causa da Segunda Guerra e do combate de Moscou, Andrei e a irmã passam a viver na companhia da avó maternal, em Yuryevetsky. A família retorna à Moscou em 1943, com o fim da batalha contra os alemães.

Em Moscou, Andrei Tarkovski estuda música e pintura, manifestando sua veia artística. Fica internado com tuberculose de novembro de 1947 a parte de 1948 e conclui o ensino médio em 1952. Nesse ano, ele estuda árabe no MIV (Instituto de Estudos Orientais de Moscou), e geologia na Sibéria, chegando a trabalhar como prospector de minérios para a Academia de Ciências Instituto de Metais não Ferrosos e Ouro. Ele larga o emprego em 1954, decidido a estudar cinema na escola VGIK, em Moscou.

Marcada por fortes acontecimentos, como a separação dos pais, guerras, mudanças de moradia e o internamento, a infância e adolescência de Tarkovski reverberam em seus filmes como trechos desconexos de um sonho, notadamente em “O espelho” (1974).

O potencial promissor de Tarkovski para o cinema era percebida pelo seu professor Mikhail Romm. Na época, o jovem fez o curta para a televisão “Hoje não haverá saída livre” (1959) e o premiado “O rolo compressor e o Violinista” (1960).

Casa-se com a atriz Irma Raush, em 1957, da qual se divorcia em 1970, após atuação em A infância de Ivan (1962) e Andrei Rublev (1966). No mesmo ano do divórcio, Tarkovski

começa o matrimônio com a atriz Larissa Tarkovskaya, com quem fica casado até o fim da vida.

A realidade vivida pelos artistas independentes na União Soviética, era conflituosa, marcada por censuras e perseguições, o que fez ter desaprovados muitos roteiros, além de não ter o reconhecimento pelas autoridades do seu país de da importância de sua obra, que recusavam a participação de Tarkovski em eventos estrangeiros para não promover seu nome.

Assim, em 1982, Andrei Tarkovski deixa a Rússia. Seu filho “Andriucha” é impedido de se juntar à família, o que é constantemente relatado em seus diários, em tons de aflição.

Na Itália, o cineasta e pensador recomeça a carreira, mantendo parceria com Tonino Guerra. A experiência do exílio vive o poeta russo Andrei Gorchakov, personagem de em *Nostalgia*, espécie de alter-ego de Tarkovski, como ele afirma em entrevista ao jornal *le Monde*, em 12 de maio de 1983:

“Pela primeira vez na minha prática, eu senti como o filme em si pode ser uma expressão de estados psicológicos do autor. O protagonista encarna o alter-ego do autor [...] O que eu ia dizer, de repente tornou-se o mesmo que o meu estado de espírito que experimentava durante a minha permanência na Itália. Seria muito difícil de discernir de que foi constituída a situação geral” (TARKOVSKI, p. 671).

Os vestígios dessa caminhada está documentada nos diários de Tarkovski, com relatos e reflexões do filho do poeta Arseni Tarkovski, de quem herdou a paixão desmedida pela arte.

A arte afirma tudo o que há de melhor no ser humano: a esperança, a fé, o amor, a beleza, a prece... aquilo com que sonha, as coisas pelas quais espera. [...] O que é a arte? Como uma declaração de amor, a consciência de nossa dependência mútua, uma confissão, um ato inconsciente que reflete o verdadeiro sentido da vida, o amor e o sacrifício” (TARKOVSKI, 2010).

Tal como consta na escrita de si, que produzia concomitantemente aos períodos de filmagens e outros fora do set — alias, onde passava maior parte do tempo, uma vez que para conseguir realizar um filme, ficava um longo período em tentativas para obter recursos — a vida e a obra de Tarkovski é praticamente a mesma coisa, pois filmar era alvo de todos os seus interesses e esforços.

Tudo que fluía e atravessava os anseios íntimos do artista, diz respeito aos meios, internos e externos para desembocar na feitura de um dos seus sete longas metragem. Nesse sentido, reafirma o que diz Barthes em *A preparação do romance II*: a existência de uma rivalidade entre o mundo e a obra. Diante disso, seria necessária uma decisiva vigilância incessante para que o autor não fosse devorado pela vida, deixando a obra por fazer.

A relação entre o criador e a criatura é de tal modo imbricada que realizar a obra constitui um verdadeiro retorno ao primordial, à natureza, ao íntimo, em uma busca pela perfeição nas artes. Desse modo, traduz-se em seus diários e filmes esse sacrifício do artista para atingir o absoluto pela linguagem. “É a própria alma que há que constituir naquilo que se escreve” (FOUCAULT, 1992, p. 144).

Esse retorno ao natural, traduzia-se nos fluxos temporais dentro dos filmes de Tarkovski como o esplendor da natureza percorrendo perante à tela. A potência do fogo e da água deslumbrando as retinas num esculpir precioso das camadas da superfície audiovisual. É próprio do sistema icônico relacionar o visível e o invisível. Em Tarkovski isso ocorre com uma presença marcante dos elementos da natureza, tais como água, fogo, neblina, imbuídos de uma aura mística, como se o cineasta fosse um xamã a criar mundos com o audiovisual. “A chuva, o fogo, a água, a neve, o orvalho, o vento forte — tudo isso faz parte do

cenário material em que vivemos; eu diria mesmo da verdade das nossas vidas” (TARKOVSKI, 2002, p. 255).

Para ser possível atingir o grau de obra prima, conquistada por Tarkovski em muitos de seus filmes, é necessário, para Barthes, realizar um desligamento total do mundo. Usando como referência, o escritor Kafka, Barthes fala de um mundo hostil à criação, representado pelo pai, o escritório e a mulher. No caso de Tarkovski, em seu exílio já estava distante de sua segunda esposa, a figura do pai não tinha o mesmo peso das obrigações insinuadas no autor de *Metamorfose*, na verdade, era sua fonte de inspiração inesgotável (afinal, nem todo artista é filho de artista), mas o escritório poderia ser muito bem representado pela indústria do cinema, contra a qual ele remava, no sentido de não negociar, em hipótese alguma, as escolhas artísticas com o mercado.

Em ressonância com Barthes, a verdadeira vida era a devoção pela obra. A obra estaria ligada à ruptura e reorganização dessa nova vida. Nesse sentido, o diário seria a vida tornada obra imediatamente. “Confissões de Santo Agostinho, um dos principais textos cristãos de caráter autobiográfico, no qual é apresentado um balanço da vida do autor em relação aos atos, pensamentos e intenções de sua alma”, escreveu Tarkovski em seu *hyponemata*, registrando seu interesse pelo espaço autobiográfico e a personalidade de um santo, o que se reflete em seu filme *Andrei Rublev*, considerado pela crítica um dos melhores filmes já feitos no cinema. O enredo transita por questões como liberdade artística, religião, através das venturas e desventuras de um monge pintor de iconografia cristã.

Hoje é a Páscoa católica. Almocei com Norman e com Lora. Havia mais uma convidada, um tipo de medium semelhante a Djuna. Ela disse que eu deveria ajudar as pessoas, curá-las, influenciá-las. Porque eu sou um homem muito forte e puro (meu Deus! Será que

esse sou eu realmente!?), Que vou fazer filmes e serei um escritor, mas não terei muito dinheiro (TARKOVSKI, 2012, p. xx).

A previsão acertada, de que influenciaria pessoas, ajudando-as, também pode ser observada em trechos dos Diários, com declarações emocionadas do público, a respeito de seus filmes, como no recado recebido em 21 de dezembro, na apresentação de "O Espelho" no Instituto de Economia Mundial. "Não importa, só quero aproveitar a possibilidade e agradecê-lo calorosamente pelo talento grande brilhante, e enorme humanismo, com que estão impregnados os seus filmes. Eles são uma fonte de prazer estético e de sérias reflexões".

Tarkovski relegava respeitável consideração sobre o tema do sagrado e ia, além disso, sacralizando a própria vida e povoando o imaginário de seus filmes com questões profundas, que deixavam o espectador reflexivos e afetados.

"Fiquei profundamente perturbado", "o filme não me saiu da cabeça por vários dias", "não sei o que há no filme que mexeu tanto comigo". Por várias vezes, ao conversar com alguém sobre os filmes do diretor russo Andrei Tarkovski (1932-1986), ouvi expressões como essas. O cinema de Tarkovski é, de fato, uma experiência estética que pode ser definida como poética ou espiritual. Que toca de uma maneira profunda a quem se dispõe a mergulhar em seu universo fílmico e a ser apreendido por sua "intangibilidade silenciosa", para citar uma expressão do próprio cineasta ao se referir à essência de seus filmes (CRUZ, Graziela. *A mística e o sagrado no cinema de Andrei Tarkovski. Faculdade Jesuítica de Filosofia e Teologia*, belo Horizonte, 7 de set. de 2021. Disponível em: <https://faculdadesjesuítica.edu.br/fajeonline/palavra-presenca/amistica-e-o-sagrado-no-cinema-de-andrei-tarkovski>).

Mesmo suas reflexões filosóficas mais místicas ou quando escrevia quase banalidades, como a respeito da personalidade de alguma figura encontrada em um dos poucos jantares que ia, geralmente com a presença de membros de sua equipe, Tarkovski

se desnudava em seus escritos, como um rascunho de si, lapidações necessárias para conquistar a almejada aproximação de Deus no seu processo criativo, o que se esboça na conclusão de *Stalker*, obra-prima dirigida em 1979, vencedora do prêmio especial do Júri do Festival de cinema de Cannes do ano seguinte. A fotografia em um preto e branco sépia, com diálogos existenciais atordoantes e a busca, dos personagens, pela Zona, região proibida e misteriosa, destino de curiosos, transgressivos e perseguidores de sonhos, fez do filme horizonte maior da arte cinematográfica.

Meu Deus! Eu sinto a Sua aproximação. Eu sinto a Sua mão na minha. Por que quero vê-Lo: o Seu mundo como o criou, e o Seu povo, como tenta fazer. Eu Te amo, ó Senhor, e não quero nada de Ti. Aceito tudo o que vem de Ti, e apenas a gravidade da minha raiva, os meus pecados, a escuridão da planície da minha alma não me deixam ser digno de ser o Seu servo, ó Senhor! Ajude-me, ó Senhor, e me perdoe! Uma imagem e a impressão da verdade que o Senhor nos permitiu ver com os nossos olhos cegos. Parece, de fato, que *Stalker* será o meu melhor filme. Isso é agradável, mas só isso (TARKOVSKI, 2012).

O filme transmutado em rito (BARTHES, 2005), afinal “só se pode sair da linguagem pela singularidade mística”, (BARTHES, 1977) é o que ocorre na obra de Tarkovski, como destaca o estudioso de sua obra, Robert Bird, que escreveu em seu livro “*Andrei Tarkovsky — elements of cinema*”, considerações que nos levam a reforçar a suspeita da importância do encontro com o divino na vida-obra de Tarkovski, forjada em técnicas do cuidado de si, onde seus diários são ferramentas e seus filmes o resultado de uma devoção desmedida. Bird apreende sentidos diversos no uso que Tarkovski faz desses elementos.

“Para o místico, as coisas falam. As coisas se transcendem, se metamorfoseiam: a pedra fala, a árvore exprime, a água canta. Em Tarkovski, o místico e o poeta convivem sob o mesmo teto. A chuva

de verão que cai numa campina, ou a neblina que envolve os cavalos se lavando à beira de um rio, o vento que varre a plantação de sorgo, as algas que dançam lentamente sob a água transparente de um riacho, o fogo que queima um livro, ou os antigos ícones ortodoxos, tudo isso é elemento de poesia (BIRD, 2016).

O resultado sublime da criação em Tarkovski é a materialização do sagrado com atmosferas em constantes desmaterializações, como a casa queimada em *Osacrifício*, último filme dirigido pelo cineasta russo, em 1986, e único na história do Festival de Cannes a conquistar quatro prêmios, nas categorias de Grande Prêmio Especial do Júri, Prêmio da Crítica Internacional, Prêmio pela Melhor Contribuição Artística e Prêmio do Júri Ecumênico.

Essa necessidade de sacralização do mundo através da arte não seria resultado da morte dos deuses e o desaparecimento da experiência instituinte do Sagrado, resultado da crise das organizações religiosas e o enquadramento religioso, retirando sua potência explosiva e perigosa para a ordem social? (BASTIDE, 2006, p. 1).

A busca apaixonada do Sagrado, da qual fala Bastide, é o motor inconsciente na obra de Tarkovski, já que ele mesmo professava em seus diários a necessidade imperiosa de defender o retorno ao espiritual, como única forma de reagir à barbárie instituída no campo social.

“Depois da guerra, a cultura de alguma forma entrou em colapso, decaiu. No mundo inteiro. Junto com o nível espiritual. O nosso país, obviamente isso foi, entre outras coisas, o resultado da destruição consistente e Bárbara da Cultura. Uma sociedade sem cultura, é claro, torna-se selvagem [...] Essa recusa ao espiritual só é capaz de produzir monstros. Agora, mais do que nunca, é preciso defender tudo o que tem pelo menos algum relacionamento com o espiritual!” (TARKOVSKI, 2012, p. 36).

O tratamento poético do sagrado no cinema de Tarkovski não faz apologia do discurso religioso, mas aparece diluído em

ambiências visuais e sonoras, enredado em signos, que atravessam questões filosóficas, saltando da tela, em suas redes de significâncias singulares e plurais, locais e universais, com a potência que só a arte seria capaz de promover, como sinaliza Deleuze:

A filosofia, com todo o seu método e a sua boa vontade, nada significa diante das pressões secretas da obra de arte. A criação, como gênese do ato de pensar, sempre surgirá dos signos. A obra de arte não só nasce dos signos como os faz nascer; o criador é como o criamento, divino intérprete que vigia os signos pelos quais a verdade se trai (DELEUZE, 1987, p. 16).

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico. Dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance II: a obra como vontade: notas de curso no Collège de France 1979-1980*. Texto estabelecido e anotado por Nathalie Lèger. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. São Paulo, *Folha de São Paulo*, Palestra de 1987, Edição brasileira: Folha, p. 02-14, 27/06/1999.

FOUCAULT, Michel. A estética do cuidado de Si como prática de liberdade. Uma estética da existência. In: FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos V: Ética, sexualidade, política*. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta; Trad. Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

TARKOVSKI. *Diários. (1970-1986)*. Trad. Alexei Lázarev. São Paulo: É Realizações Editora Ltda, 2012.

TARKOVSKI. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.