

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL**

**O ARTISTA COMO SER TRÁGICO:
MANIFESTAÇÕES DO TRÁGICO NIETZSCHIANO
NA OBRA DE ANDREI TARKOVSKI**

Vinícius de Oliveira Resende

Juiz de Fora

2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

**O ARTISTA COMO SER TRÁGICO:
MANIFESTAÇÕES DO TRÁGICO NIETZSCHIANO
NA OBRA DE ANDREI TARKOVSKI**

Vinícius de Oliveira Resende

Monografia apresentada à Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito para obtenção do título de Grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Professor Dr. Sérgio José Puccini Soares.

Juiz de Fora
2021

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Resende, Vinícius de Oliveira.

O artista como ser trágico : manifestações do trágico nietzschiano na obra de Andrei Tarkovski / Vinícius de Oliveira Resende. -- 2021. 56 p. : il.

Orientador: Sérgio José Puccini Soares
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2021.

1. Andrei Tarkovski. 2. Friedrich Nietzsche. 3. Cinema. 4. Tragédia. 5. Estética. I. Soares, Sérgio José Puccini, orient. II. Título.

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

Aos 10 dias do mês de março do ano de 2021, às 14:00 horas, por *webconferência*, conforme Resolução nº 10/2020-CONSU/UFJF (que suspende as atividades acadêmicas presenciais na universidade) e Resolução 24/2020-CONSU/UFJF (que autoriza, em caráter excepcional, a realização de orientações e apresentações finais de Trabalhos de Conclusão de Curso de forma remota), ocorreu a Defesa de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), requisito da disciplina ART314 - TCC, apresentada pelo aluno Vinicius de Oliveira Resende, matrícula 201566051B, tendo como título O ARTISTA COMO SER TRÁGICO: MANIFESTAÇÕES DO TRÁGICO NIETZSCHIANO NA OBRA DE ANDREI TARKOVSKI.

Constituíram a Banca Examinadora os Professores (as):

Sérgio J. Puccini Soares, orientador, (Doutor, UFJF)

Professora Alessandra Souza Melett Brum, examinadora, (Doutora, UFJF)

Professora Marília Xavier de Lima, examinadora, (Doutoranda, UAM)

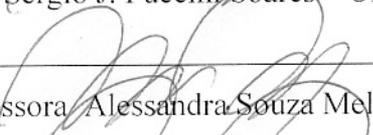
Após a apresentação e as observações dos membros da banca avaliadora, definiu-se que o trabalho foi considerado

(X) APROVADO () REPROVADO. Com a nota 100 (cem).

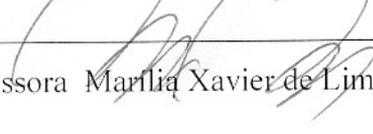
Eu, Sérgio J. Puccini Soares, Professor – Orientador, lavrei a presente ata que segue assinada por mim e pelos demais membros da Banca Examinadora, comprometendo-me em informar a nota do aluno no SIGA UFJF o mais breve possível.



Prof. Sérgio J. Puccini Soares – ORIENTADOR(A)



Professora Alessandra Souza Melett Brum – EXAMINADORA



Professora Marília Xavier de Lima – EXAMINADORA

* Todos os membros da banca e o discente participaram remotamente da sessão e a acompanharam na sua integralidade.

** Os membros da banca deram anuência para que o Presidente da banca assinasse por eles.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao caminho, não mais medido em metros... mas em rostos.

Destes, surgem meus pais, primeiros e defensores da causa minha. Indubitavelmente, aqueles que eternamente insistirão presentes na jornada. À Gabriela, em quem repousa meu anseio e amor, agradeço o terno cuidado. Sobretudo, caminhante pareada és. À Universidade Federal de Juiz de Fora que, além de face concreta institucional, promoveu encontros e humanidade à minha formação. Ao meu orientador Sérgio Puccini, agradeço pelo acolhimento cuidadoso e disponibilidade ímpar. À banca avaliadora, pelo cuidado na apreciação do registro primeiro desta pesquisa. Aos amigos, companheiros inúmeros, pela partilha. Não destaco particulares, pois sabem quem são.

Compartilho sucesso da jornada, ainda em meio, pois para bom tropeiro basta o caminhar.

“Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado...”

João Guimarães Rosa

RESUMO

Este trabalho pretende abordar a obra de Andrei Tarkovski sob a luz da concepção do trágico em Friedrich Nietzsche. Ao considerar o elemento filosófico trágico, isolado dos estudos poetológicos realizados por intelectuais alemães anteriores à Nietzsche, o filósofo encontra prolífica fonte crítica à modernidade e ao percurso da tradição filosófica ocidental, encontrando paridade às posturas de Andrei Tarkovski, tanto em seus filmes quanto em escritos. As percepções do trágico na obra de Tarkovski serão evidenciadas por análises filmicas, percorrendo brevemente os longas-metragens ficcionais do autor à análise mais detida de *Stalker* (1979).

PALAVRAS-CHAVE: Andrei Tarkovski. Friedrich Nietzsche. Cinema. Tragédia. Filosofia. Estética.

ABSTRACT

This work intends to approach Andrei Tarkovsky's work in the light of Friedrich Nietzsche's conception of the tragedy. Considering the tragedy as philosophical element, isolated from the poetological studies carried out by German intellectuals prior to Nietzsche, the philosopher finds a prolific critical source of modernity and the course of the Western philosophical tradition, finding parity with Andrei Tarkovsky's postures, both in his films and in his writings. The perceptions of the tragedy in Tarkovsky's work will be evidenced by film analysis going briefly through the author's fictional feature films to *Stalker's* (1979) most detached analysis.

KEYWORDS: Andrei Tarkovsky. Friedrich Nietzsche. Cinema. Tragedy. Philosophy. Aesthetics.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	8
1. O TRÁGICO EM NIETZSCHE E SUA EXPRESSÃO EM TARKOVSKI	
1.1. Da tragédia moderna alemã à concepção do trágico em Nietzsche.....	11
1.2. Do período titânico à superação olímpica sob a sigla de Apolo.....	13
1.3. A reconciliação apolíneo-dionisíaca.....	15
1.4. Andrei Tarkovski e a expressão do trágico nietzschiano.....	20
1.5. O fracasso do heroísmo apolíneo e a catarse dionisíaca em <i>Nostalgia</i> e <i>O sacrifício</i>	22
1.6. O exemplo apolíneo em <i>Ivan, Rublev</i> e <i>Solaris</i>	28
1.7. O lirismo memorial em <i>O espelho</i> ou a reconciliação trágica do artífice.....	32
2. STALKER E A PERSEGUIÇÃO DESTA EXISTÊNCIA	
2.1. Zona: materialização da Vontade mesma.....	35
2.2. As faces da arte, da ciência e da fé.....	39
2.3. A jornada: sê tu mesmo!.....	43
2.4. A mutação da lírica em musicalidade dionisíaca.....	48
CONSIDERAÇÕES FINAIS	52
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	54
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	56

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: <i>Nostalgia</i> – Gorchakov atravessa a terma vazia.....	24
Imagem 2: <i>Nostalgia</i> – Domenico ao fim do discurso, ateando fogo em si mesmo.....	24
Imagem 3: <i>O sacrificio</i> – Alexander e o filho regando a árvore.....	26
Imagem 4: <i>O sacrificio</i> – Alexander, desnortado, vendo sua casa em chamas.....	26
Imagem 5: <i>Stalker</i> – O ambiente natural da Zona.....	36
Imagem 6: <i>Stalker</i> – Os três personagens à porta da sala.....	36
Imagem 7: <i>Stalker</i> – O professor, o Stalker e o Escritor, respectivamente.....	40
Imagem 8: <i>Stalker</i> – A transposição do cerco militar.....	46
Imagem 9: <i>Stalker</i> – Os três homens chegando à Zona.....	46
Imagem 10: <i>Stalker</i> – Os poderes telecinéticos da filha do Stalker.....	50
Imagem 11: <i>Stalker</i> – O Stalker declamando versos de Arseni Tarkovski.....	50

INTRODUÇÃO

“Por si só, a imagem artística é uma expressão da esperança, um grito de fé, e isso independentemente do que ela exprima, até mesmo a perdição do homem. A arte em si é uma negação da morte. Então ela é otimista, mesmo que, no fim das contas, o artista seja sempre trágico. Portanto, não pode haver artistas otimistas ou artistas pessimistas. Pode haver apenas o talento ou a mediocridade.”

Andrei Tarkovski

Ao almejar e defender a arte como expressão do espírito humano, de íntimas conexões à vida e à sua celebração, Andrei Tarkovski realiza esforço notável ao empreender, ao cinema, uma avaliação de suas potencialidades na reconexão do homem à existência. Seja em sua obra filmográfica, ou nas escrituras diárias e teoréticas, sua máxima consiste no estabelecimento da expressão artística como oração à vida. A austeridade de suas proposições em favor disso, convergem, em paralelo, à esfera da concepção do trágico de Friedrich Nietzsche.

O filósofo alemão, ao estabelecer reflexão em torno do elemento trágico, denota a força estética da tragédia, no contexto clássico grego, e a decadência da mesma diante a recuperação alemã, na segunda metade do século XVIII. Nietzsche esboça, então, crítica severa à produção teatral iniciada por Schiller e Goethe, se estendendo à crítica da tradição filosófica ocidental, que se encontra entranhada nas tragédias modernas. À sua concepção do trágico, o filósofo recupera percurso da sociedade helenística em contraste com a produção teatral em busca da origem da tragédia, denotando, assim, duas forças contrárias: o apolíneo e o dionisíaco. Tais forças se expressam no mundo natural, se estendendo à criação artística. O apolíneo se apreende sob a forma, a luz, a individuação do ser aos entes, tendo como expressão a dimensão onírica, caminhando em conformidade à poesia épica e às artes

plásticas. O dionisíaco, entretanto, é o flerte com a embriaguez, a dissolução temporária do ser ao uno-originário, a íntima conexão dos entes sob impulso orgiático, caminhando em conformidade à poesia lírica e à música.

No percurso realizado por Nietzsche evidencia-se a proposição apolínea da tragédia e a forma estética mais bem acabada desta: a tragédia dionisíaca. Entende-se, por tragédia dionisíaca, não somente aquela produzida sob a força dionisíaca, mas a que revela reconciliação entre apolíneo e dionisíaco, o flerte embriagado com a dor originária partindo da elevação da forma.

Em Tarkovski, a manifestação dessas forças será explorada, primeiramente, constatando a mutação da tragédia apolínea em dionisíaca em sua trajetória, ao revelar-se, cronologicamente, forte impulso apolíneo em *A infância de Ivan* (1962), *Andrei Rublev* (1966) e *Solaris* (1972), em que o diretor explora a elevação do exemplo heroico, sob estrutura narrativa prosaica, em confluência à poesia epopeica; em seguida, o lirismo memorial de *O espelho* (1975), ponto médio da transmutação dionisíaca e representativa quanto reconciliação do próprio artífice; também, a catarse musical, como consequência do lirismo, em *Nostalgia* (1983) e *O sacrifício* (1986), em que o diretor atesta sua posição de artista dionisíaco e branda o fracasso do apolinismo.

Posteriormente, será analisado *Stalker* (1979), que, desde a temática à forma fílmica empregada, incorpora a reconciliação apolíneo-dionisíaca, perpassando o aspecto prosaico, o lírico, encaminhando-se à catarse musical dionisíaca. Também, destaca-se o nível de representação, em que se encontra tal apelo reconciliatório, de forte crítica ao apolinismo, sob a materialização de uma força titânica, figurada pela Zona, e na apresentação da jornada em si.

Para a exploração das manifestações do trágico nietzschiano, evidenciado pelas duas forças criadoras denotadas pelo filósofo, na obra filmográfica de Andrei Tarkovski, será necessária estruturação conceitual para o entendimento das particularidades do trágico em Nietzsche. Após a estruturação, serão esboçadas percepções gerais deste nas ficções de longa-metragem citadas de Andrei Tarkovski e, por fim, uma exploração detida, pela originalidade de sua abordagem ao trágico, ocorrerá na análise fílmica de *Stalker*.

1. O TRÁGICO EM NIETZSCHE E SUA EXPRESSÃO EM TARKOVSKI

1.1. Da tragédia moderna alemã à concepção do trágico em Nietzsche

O pensamento da tragédia moderna na Alemanha formou-se no ímpeto de construção de uma cultura unificada, tendo por base do projeto o teatro, suporte artístico de unificação e estruturação de identidade nacional. Remontando a expressividade artística grega, desde os estudos clássicos de Winckelman, datados da segunda metade do século XVIII, inicia-se tradição teórica, partindo, em primeira instância, da análise poetológica da forma trágica. Ora em embate aos contemporâneos franceses, como Racine e Corneille, ora se debruçando aos registros das peças de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, juntamente ao tratado de Aristóteles, *Arte poética*, e suas interpretações posteriores, forma-se correspondência de autores alemães imbricados à elevação de tal projeto. A tragédia é eleita como a linguagem da unificação alemã por seu potencial de construção moral do indivíduo, pela catarse. Goethe e Schiller dão corpo a uma produção teatral, além da teórica, partindo dos estudos de Winckelman, recuperando a forma e temas clássicos para a elucidação dos problemas modernos, visto que a recuperação dos ideais artísticos gregos seriam a salvação da civilização moderna (e da arte) em decadência.

A partir de Schelling, no bojo do idealismo, a análise poetológica se desprende do elemento trágico, tendo este último passado a ser elemento autônomo de interesse filosófico. A constatação do elemento trágico, entretanto, não foi apenas ignorada por outros intelectuais, mas como o grande foco era a prática de tal cenário artístico de unificação cultural, o elemento trágico foi abordado indiretamente nas diversas análises formais, temáticas e teleológicas da tragédia. À autonomia do elemento trágico aos estudos formais, em Hegel, Hölderlin, culminando em Schopenhauer e em Nietzsche, encontra-se percurso teórico prolífico, sendo a análise de Nietzsche, iniciada em *A visão dionisiaca do mundo* (1870) e

posteriormente em *O nascimento da tragédia* (1872) de enorme originalidade, partindo da crítica à Schopenhauer, de quem seu trabalho filosófico era tributário e cortando os laços com tradição filosófica ocidental predecessora. A concepção do trágico em Nietzsche será o objeto de estudo deste primeiro capítulo, logo se encontrando ao cinema de Andrei Tarkovski como expressão de tragicidade nietzschiana no cinema.

Essa reflexão sobre o trágico tem, evidentemente, várias características. A mais importante delas, no entanto, talvez seja propor uma interpretação ontológica da tragédia. Assim, quando se fala de pensamento filosófico moderno sobre a tragédia, “filosófico” tem o sentido forte de “ontológico”, isto é, a tragédia diz alguma coisa sobre o próprio ser, ou a totalidade dos entes, a totalidade do que existe. (MACHADO, 2006, p. 20)

Os escritos do filósofo sobre o trágico, o primeiro sendo parte de uma série de conferências proferidas na Universidade da Basileia no início de suas atividades como professor de filologia e o segundo sendo tese publicada dois anos depois, compõem percurso de Nietzsche pela ordenação de civilização grega, do período do titanismo – pré-homérico –, ao seu ápice – na reconciliação entre as forças apolíneo-dionisíacas no processo de individuação humano –, até a decadência, após o período socrático, e como a arte trágica a perpassa como consolo metafísico edificante ao espírito humano.

Ainda tributário à filosofia de Schopenhauer, Nietzsche utilizou o sistema filosófico acerca da Vontade como premissa de sua compreensão do trágico. Tal qual explicitado em *O mundo como vontade e representação* (1819), de Schopenhauer, a Vontade seria a unidade básica criadora do mundo, o uno-originário. A partir da criação do mundo pela Vontade, suas forças se elucidariam em representações inconscientes, se impregnando na existência. A relação do homem aos estados da Vontade cria impulso de retorno ao uno-original. Entretanto, como a Vontade é inesgotável e o homem é incapaz de saciá-la inteiramente, visto que para isso se diluiria na Vontade mesma, na natureza mesma e isto é impossível ao humano pela inerência do princípio de individuação em sua condição, isto só lhe causa tormenta e

sofrimento. Nestes termos, voltar-se à existência e seus impulsos – representações da Vontade – é sofrer. Schopenhauer propõe então que o homem deve negar ao máximo a Vontade, acentuando sua individuação por meio da racionalidade. Somente o homem liberto das tentações da Vontade e suas representações inconscientes na existência, pela racionalidade complexa e singular, suportaria a perene dor existencial ao transcorrer sua vida.

1.2. Do período titânico à superação olímpica sob a sigla de Apolo

Visto isso, Nietzsche analisa o período do titanismo grego, o mais primordial ao olhar do filósofo, como um momento em que a afirmação da individualidade se dá a todo custo, executada no palco da existência, onde a ligação entre os entes é mais estreita ao devir da Vontade na natureza. Toda a violência descrita na *Teogonia* de Hesíodo, da história dos deuses titânicos, entre parricídios, relações incestuosas e assassinato dos próprios filhos, revela em forma de *mythos* a humanidade guerreira em princípio de individuação aliada aos desígnios da Vontade e executados no território dela – a existência. A afirmação individual se conforma à superação de sangue pelo sangue.

Mas na época titânica o homem não podia esconder o terror que rondava a sua existência — terror que espreitava na ameaça constante da morte, da dor, da traição, e na possibilidade de, de um dia para outro, poder-se ter a sua condição decaída da mais livre afirmação da individuação para a escravidão devido à sorte das guerras, numa instabilidade que nós os de hoje, com o nosso humanismo e o nosso respeito pela propriedade, mal podemos pressentir. Com efeito, as vinganças, as lutas e guerras constantes ameaçavam todas as consecuições que o guerreiro podia alcançar. A angústia do puro devir se fazia sentir, e assim transparecia o fundo original de pura dor da Vontade. (FERNANDES, 2001, p. 83)

A perene sensação de instabilidade quanto à existência, a ameaça constante enfrentada pelo grego do período, leva-o a elaboração de nova ordem do *mythos*. A superação olímpica dos titãs, iniciada por Zeus ao confrontar Cronos – culminando no assassinato do segundo pelo filho –, entoa novo tipo de percepção da existência. Neste período, a luz olímpica transforma o destino incerto, que mata Aquiles ou lança Édipo em tortuoso percurso, em

exemplo a ser contemplado. Nasce a fase heroica grega. Aqui, a afirmação individual se dá na construção da beleza de uma vida heroica, a ser contemplada e que só com a morte haveria de elevar-se a tal estado. O que importa é a beleza, a forma, o exemplo, a singularidade só possível além da existência, tendo os deuses olímpicos como símbolos, inalcançáveis em vida. A postura de existência deste heroísmo helênico e dos deuses olímpicos apreendem-se sob o signo de Apolo.

Apolo é a luz, a forma, a elevação individual, sob seu signo pairam a racionalidade, a temperança e o equilíbrio. Os atos e individualidades no apolinismo são para serem contemplados, preza-se a glória, sobretudo. A epopeia homérica nasce sob esse contexto, representando o apolinismo que nega os desígnios da Vontade e se volta para a ilusão da bela forma.

Mais do que a vitória a qualquer custo, no apolinismo, o tipo de homem hegemônico preza antes de tudo a vitória bela de ser contemplada: a vitória que prova ser o melhor. A afirmação da individuação a todo preço ao nível da existência, que culminava com a possibilidade de ser rei (βασιλευς), tal como acontecia no titanismo, foi assim sublimada pela consecução antes de tudo de uma vida bela de ser contemplada, de uma vida digna de ser celebrada pelos vates, pelos artistas apolíneos, dos quais o tipo exemplar era Homero, e que buscavam aprimorar toda a beleza que pudesse comportar a vida guerreira pela sua arte. (ibidem, 2001, p. 83)

O apolinismo, para Nietzsche, seria conseqüentemente representado pela saída encontrada por Schopenhauer para se suportar a inerência do sofrimento à existência, partindo da negação da Vontade. Porém, a fase apolínea da cultura grega, de culto à ilusão da forma, da beleza, de um otimismo, leva a civilização à tentativa de reprimir a Vontade em sua totalidade, culminando a ávidos apelos de reconexão aos entes e à existência, ressurgindo então manifestações pulsantes das forças titânicas, ameaçadoras à nova ordem regente. Neste contexto surge a arte trágica na sociedade grega como expurgadora das pulsões da Vontade, que não encontraram seu fim com o apolinismo. É imprescindível entender que as tragédias deste momento ainda eram compostas pelo artista apolíneo, tal qual a verve de Homero. Recuperando temas do *mythos* titânico, a arte da representação trágica utilizava a premissa da

bela forma apolínea como ordem mimética em que o espectador, em identificação ao fado do protagonista, era possuído pelo devir da Vontade e se purificava da elevação de tais forças, voltando-se ao equilíbrio do signo de Apolo. A obra trágica carrega em si capacidade sintética de encontrar nos mitos trágicos o núcleo originário de dor na Vontade e, quando elevados à potência da representação, principalmente na culminação do rito do coro, ocorre a catarse – o sentimento de expurgação ao encontro com a dor originária –, efeito último da arte trágica apolínea.

1.3. A reconciliação apolíneo-dionisíaca

A importância da perspectiva artística na sociedade grega, de contenção ao titanismo, se dá no ápice do apolinismo, mas esta ainda não estava, segundo Nietzsche, em sua manifestação estética mais bem acabada. Como as pulsões do devir na Vontade não se extinguiram no apolinismo, o modelo da embriaguez orgiática, sob o signo de Dioniso, gera nova forma estética que elevaria a tragédia ao seu máximo potencial de reconciliação do homem à Vontade. Tal perspectiva de reconciliação à Vontade e seus desígnios, que Nietzsche defende, lança sua maior crítica ao sistema Schopenhauriano – sempre se atendo à negação desta.

Para o filósofo, o coro ditirâmico dionisíaco¹, que vem do oriente e atinge a vida cultural grega, suscita o flerte do homem à dissolução temporária no uno-originário por meio dos rituais orgiáticos e de embriaguês, embalados pela música das flautas satíricas e a dança. O homem, sob a regência deste signo, quando inserido na experiência dionisíaca, vislumbra o abismo da dor originária na Vontade, sente íntima ligação ao mundo e existência, enfrentando

1 O coro ditirâmico dionisíaco é a representação dos horrores e sofrimentos enfrentados pelo deus Dioniso (Não confundir Dioniso com Dionísio, sendo este segundo, o nome atribuído a seus seguidores), nos cultos em sua celebração. Era formado por uma massa de atores vestidos de sátiros, portando pandeiros e flautas, remetendo à viagem do deus, do Oriente ao ambiente grego, acompanhado dos seres mitológicos e do sábio Sileno, seu professor.

os horrores desta sem a definição de forma – apolínica – que o torna indivíduo: dilui-se na Vontade mesma ao momento de embriaguez. Nota-se que a dissolução do homem pela embriaguez dionisiaca só é edificante pela sua volta ao estado de sobriedade apolínea. Este se conecta à dor profunda dos entes, no palco da existência, mas retorna modificado pela experiência. Nietzsche, concordando com Schopenhauer, acredita que o ser que busca sua afirmação na existência exclusivamente cairia em sofrimento por jamais poder saciar a Vontade mesma inteiramente, por isso a importância do caráter temporário da embriaguez. A dissolução completa do homem à dor de retornar ao Uno-originário, se possível, o levaria ao eterno sofrimento. Portanto, conhecida a potencialidade da arte trágica no contexto social grego, Nietzsche encontra seu maior desenvolvimento na reconciliação dos dois deuses: Apolo e Dioniso.

Os helênicos regidos sob o signo de Apolo viveram em intensa guerra contra Dioniso, visto que as forças do segundo eram associadas às pulsões titânicas ameaçadoras, o puro devir na vontade.

Qual era a intenção da vontade — que afinal é todavia uma — ao permitir a entrada dos elementos dionisiacos, contra sua própria criação apolínea? Tratava-se de uma nova e mais alta *μηχανή* (apelação – parêntese nosso) da existência, o nascimento do pensamento trágico. (NIETZSCHE, 2005, p. 63)

Se atendo à perspectiva artística da sociedade grega, mas em nova abordagem do *mythos*, os dois deuses se reconciliam, representando a ascensão de novo agente: o artista dionisiaco. Tal artista, segundo Nietzsche, seria aquele que não mais abordaria os mitos trágicos tematicamente, transfigurando-os à forma apolínea de representação em mesma motivação de pura contemplação pela ilusão da aparência; este flertaria diretamente com as pulsões da Vontade – pela embriaguez e sua dissolução temporária na dor originária – e traria-as à tona, presentificadas e intermediadas pela representação formal apolínea. O espectador da tragédia dionisiaca seria impactado pela bela forma mimética que o encaminharia a

vislumbrar as pulsões mesmas, a verdade da natureza além da ilusão da aparência, e o modelo catártico revigorado pelo artista dionisíaco seria não mais o de expurgação, objetivando voltar o espectador a seu estado apolíneo de negação da Vontade, mas o de reconciliação à existência em revelação do íntimo desígnio da natureza para além de todos seus fenômenos, ao tecer da Vontade mesma.

A arte dionisíaca, por outro lado, repousa no jogo com a embriaguez, com o arrebatamento. São dois os poderes que principalmente elevam o homem natural ingênuo até o esquecimento de si da embriaguez, a pulsão da primavera (*Fruhlingstrieb*) e a bebida narcótica. Seus efeitos estão simbolizados na figura de Dioniso. O *principium individuationis* é rompido em ambos os estados, o subjetivo desaparece inteiramente diante do poder irruptivo do humano-geral, do natural-universal. As festas de Dioniso não concluem tão só a ligação entre os homens, elas reconciliam também homem e natureza. (NIETZSCHE, 2005, p. 54-55)

Para o filósofo, a catarse da tragédia dionisíaca atinge o ponto culminante com a presença da música, do rito do coro. Toda a construção da obra trágica deveria se concentrar na culminação deste momento arrebatador, em que o efeito trágico se revelaria. A música sublime ou trágica, é o elemento crucial para o homem se arrebatar pelas pulsões da Vontade, sendo a harmonia musical o elemento dionisíaco máximo. Em Nietzsche, a força da música se encontra no fato de que esta expressão, abstrata, suscita sem intermediações o estado trágico reconciliador no espírito humano. Pela embriaguez espiritual provocada por sua sublimidade, há contato direto com o puro devir na Vontade. Acerca desta abordagem da música como elemento estético dionisíaco por excelência, Nietzsche também estabelece as características das artes apolíneas, em contraposição. Entendendo a arte apolínea como a da bela forma, sob seu signo estão em último as artes plásticas, como a pintura e a escultura; também, a poesia épica, que para o filósofo tende a aproximar-se pela criação literária da bela forma da plástica. Por outro lado, sob o dionisíaco, concentra-se a poesia lírica, que tem revelada sua potência pela musicalidade das palavras e tende à mesma abstração encontrada na linguagem musical.

As tragédias têm muitos momentos líricos, em que o *pathos* da Vontade se manifesta em sua força arrebatadora. Mas o que caracteriza a tragédia, segundo Nietzsche, é a unidade de uma obra toda voltada para o momento trágico, em que a Vontade se

apresenta no ápice de sua força arrebatadora, no ápice, portanto, de sua sublimidade. A obra de arte trágica, em que tem ensejo a música trágica, é, assim a representação mais acabada da Vontade, e o prazer extático que ela veicula é superior a toda outra qualquer possibilidade artística. (FERNANDES, 2001, p. 86)

A elaboração de Nietzsche sobre a forma da tragédia, construída intimamente ligada à elevação do estado trágico – dionisíaco – do espírito humano pelo efeito da música leva-o à crítica severa ao que demonstrou a prática teatral de retomada da tragédia pelos alemães desde a segunda metade do século XVIII. Para o filósofo, a retomada da tragédia alemã perde no percurso o que de mais precioso haveria em sua formulação: a música sublime. Este constata que a produção moderna trágica concentra-se no impulso do apolinismo, da formação das belas imagens a serem contempladas, pelo heroísmo temático, não tocando o âmago da Vontade em busca da reconciliação e do prazer da existência. Só se encontraria o vislumbre da música sublime, para Nietzsche, nos dramas líricos de Wagner – o filósofo volta atrás em escritos posteriores, cortando laços com o compositor – e nas peças musicais de Beethoven – a manifestação estética moderna mais bem acabada do espírito musical dionisíaco.

Para elaborar tal crítica, Nietzsche entende o pensamento de Sócrates e sua sintetização do indivíduo aos processos da consciência – estabelecendo o limite do princípio de individuação somente ao processo racional – como precursor da tradição filosófica ocidental de mesma ênfase, tendo no platonismo sua cristalização. As críticas de Sócrates às tragédias dionisíacas até a decadência, a perderem seu potencial, culminando na expulsão dos artistas e poetas na *República* de Platão, levam a civilização grega a perder de vista a perspectiva artística que a alçou ao ápice, anteriormente. O movimento contrário às produções artísticas gregas, para Nietzsche, levam a civilização helênica à completa decadência.

Como se afigura agora esse novo mundo cênico socrático-otimista em face do coro e mesmo de todo o substrato musical-dionisíaco da tragédia? Como algo acidental, como uma reminiscência possivelmente também dispensável da origem da tragédia; ao passo que nós já vimos, ao invés, que o coro só pode ser entendido como *causa primeira* da tragédia e do trágico em geral. (NIETZSCHE, 1992, p. 89-90)

Os modernos – considerando o período como posterior ao *cogito ergo sum*, de Descartes – são conduzidos à total negação da vontade, consolidando radicais posturas contrárias à existência, explicitadas pelo surgimento de numerosos sistemas filosóficos metafísicos sem qualquer contato à natureza íntima do ser humano. Nietzsche comenta que a produção filosófica exclusivamente metafísica, de abstração conceitual aguda, pouco ou nada se impregna no *ethos* humano moderno, sendo este humano angustiado e desesperado pela sua desconexão ao mundo, aos entes e ao devir na Vontade. O filósofo esboça neste momento a crítica maior que permearia todo seu trabalho: a aversão à tradição filosófica ocidental racionalista e cientificista, em razão de uma filosofia voltada ao corpo inserido na existência, de conexões íntimas ao *pathos* humano, totalmente negado, tendo-se em vista a aspiração da exclusiva elevação racional pregada por todos os sistemas pós-Sócrates. A crítica de Nietzsche, nesta primeira fase de sua produção filosófica, choca pela radicalidade das ideias propostas. A negação de todo sistema metafísico ocidental foi se colocar a nadar contra a corrente de pensamento que permeia a organização social do ocidente, primeiramente contrário ao Idealismo e Materialismo alemães até calhar em percurso histórico retornando às suas origens na Grécia, a partir do período socrático.

Todo o nosso mundo moderno está preso na rede da cultura alexandrina e reconhece como ideal o *homem* teórico, equipado com as mais altas forças cognitivas, que trabalha a serviço da ciência, cujo protótipo e tronco ancestral é Sócrates. [...] Qualquer outra existência precisa lutar penosamente para pôr-se à sua altura, como existência permitida e não como existência proposta. [...] Mesmo as nossas artes poéticas tiveram de desenvolver-se a partir de imitações doutas e, no efeito capital da rima, reconhecemos ainda a gênese de nossa forma poética a partir de experimentos artificiais com uma linguagem não familiar, propriamente erudita. (ibidem, 1992, p. 108-109)

A produção trágica moderna alemã, segundo Nietzsche, inicia-se sobre preceitos destas posturas filosóficas em razão da contemplação oca, de uma bela forma tipicamente apolínea que não revela a verdade do corpo natural inserido à existência. Ao filósofo, resta o apelo pela elevação do artista dionisíaco moderno, por uma perspectiva artística da sociedade

alemã que elevaria a civilização em encontro ao íntimo da natureza e à sua correspondência ao ápice do período helênico dionisíaco, exemplo ímpar da reconciliação apolíneo-dionisíaca como forças estéticas surgidas por estratégia da Vontade na natureza e representadas no teatro trágico.

A partir do apelo de Nietzsche sobre a elevação do artista trágico-dionisíaco como agente reconciliador do homem à existência, este trabalho pretende expor proximidade da linguagem cinematográfica de Andrei Tarkovski, empregada aos seus sete longas-metragem, principalmente, e no livro *Esculpir o tempo* (1984), à construção artística envolvendo o elemento trágico nietzschiano. Primeiramente, será abordada a catarse dionisíaca, reconciliadora e a crítica ao apolinismo, destacada em *Nostalgia* (1983) e *O Sacrifício* (1986); em seguida, o nível temático, como nos casos d'*A infância de Ivan* (1962), *Andrei Rublev* (1966) e *Solaris* (1972), em que se destaca a aspiração de consolidação do exemplo heróico apolíneo; e por fim, o lirismo embriagado da memória em *O espelho* (1975), expressão além-filme da reconciliação do próprio diretor, em que a vida do artista se torna obra de arte. Análise mais detida sobre a expressão do trágico nietzschiano, pela natureza de originalidade de sua concepção em relação à abordagem teórica da tragédia, será feita ao filme *Stalker* (1979), em capítulo posterior.

1.4. Andrei Tarkovski e a expressão do trágico nietzschiano

O contexto ao qual Tarkovski se insere é próximo, em relação ao ímpeto de integração cultural, ao que ocorreu na Alemanha durante a segunda metade do século XVIII. Apesar das distinções políticas e sociais dos contextos, é importante constatar a motivação da atividade cinematográfica pós-Revolução Russa em pretextos próximos no que consiste o estabelecimento de identidade nacional e o esforço dos intelectuais soviéticos para a

teorização das linguagens artísticas definidoras da atividade cultural no país. Tarkovski estabelece-se linguisticamente à margem ao reivindicar um cinema de poesia, não voltando-se à forma poética encontrada na França ao transcorrer as vanguardas de 1920, de apreço rítmico ao nível da montagem, mas sim a uma *substância poética*, composta pelos dados reais de tempo captados no registro, declamada em seus versos filmicos.

A lírica tarkovskiana estabelece-se em paridade ao trabalho do pai, Arseni Tarkovski, poeta e tradutor russo, sendo declamado corriqueiramente em seus filmes. Como exposto por Nietzsche, a arte trágica se estabelece em confluência à expressão musical, como última e mais bem acabada. A poesia lírica, encontrada também na tragédia, é comportada em direção à musicalidade, como linguagem intermediária. Os filmes de Tarkovski são ímpares nesse sentido pois sua lírica se aproxima – em sentido de forma fílmica – à musicalidade dionisíaca e isto é evidenciado ao notar a expressividade temporal de sua atmosfera diegética. Em análise mais detida da música como expressão, o filósofo alemão estabelece as características em contraposição da música apolínea e dionisíaca. A musicalidade apolínea, em seu deleite pela forma, é marcada pelo ritmo. Dissipa-se qualquer embriaguez possível na justificação formal, ao passo que na música dionisíaca, como mencionado, a harmonia, não encontrando as fronteiras do ritmo, flui em direção ao arrebatamento. Tarkovski, em contraposição à teorização cinematográfica eisensteiniana, de uma montagem de choques, impondo ritmo compassado à sucessão de planos no filme, dá vez a outra unidade temporal em que se preza algo próximo de uma harmonia fílmica livre, fluida, não traçada pelo plano como unidade mínima de composição cinematográfica, mas por uma temporalidade atmosférica embutida no próprio registro fílmico.

A unidade temporal em Tarkovski não se aproxima do primado de estruturação da montagem, como na tradição soviética, mas ao que chama de tempo próprio do plano. Para

ele, a construção de um plano não se dá no pensamento de sua colocação a uma estrutura regradada, posicionando-se na composição por seu valor semiológico, e sim que este é apreendido pela sensibilidade do diretor ultrapassando as qualidades simbólicas da representação diegética, direcionando-se ao seu significado atmosférico-emotivo.

Quero enfatizar ainda uma vez que, assim como a música, o cinema é uma arte que trabalha com a *realidade*. E por isso que me oponho às tentativas estruturalistas de encarar o quadro como um signo de alguma outra coisa, cujo sentido é resumido na tomada. (TARKOVSKI, 2010, p. 212)

Esta modalidade do tempo, em Tarkovski, por exercício metafórico, ganha a qualidade de um bloco de mármore, tendo o diretor como agente escultórico que visualiza suas características atmosféricas e mantém seu âmago, tirando os excessos, revelando a escultura temporal carregada do espírito originário da concepção artística. Nota-se em Tarkovski o apreço pela lógica formal, bela, da concepção fílmica, reveladora de uma verdade natural dos dados do tempo, além da estruturação simbólica.

Qual é a essência do trabalho de um diretor? Poderíamos defini-la como "esculpir o tempo". Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela — do mesmo modo o cineasta, a partir de um "bloco de tempo" constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica. (ibidem, 2010, p. 72)

Outros exemplos da musicalidade nos filmes de Tarkovski, porém de incidência direta da peça musical, são os desfechos catárticos em *Nostalgia* e *O sacrifício*. Nestes dois filmes, a manifestação musical se aproxima da estrutura trágica proposta por Nietzsche, de que toda a composição é construída para confluir ao ápice, suscitando o espírito trágico pela música dionisíaca.

1.5. O fracasso do heroísmo apolíneo e a catarse dionisíaca em *Nostalgia* e *O sacrifício*

No primeiro, enquanto Andrei Gorchakov – poeta e tradutor russo focado na apreensão de dados biográficos de um compositor do século XVIII que migra à Itália e depois retorna

para Rússia mesmo sabendo que seria preso e colocado em regime de trabalhos forçados –, atravessa com dificuldades uma piscina termal vazia com uma vela acesa a pedido de Domenico – homem considerado louco por prender sua família durante anos pela iminência de uma catástrofe –, este segundo profere um discurso acerca dos males do homem moderno e sua frieza para com os outros, pelo culto à racionalidade, deixando de lado suas conexões com a natureza e a existência. Do alto de uma estátua, Domenico, em praça pública de Roma, desfecha a fala ateando fogo em si mesmo à explosão da *Sinfonia n. 9*, de Beethoven – lembrando que, para Nietzsche, a música de Beethoven é expressão máxima da musicalidade dionisíaca moderna –, em ato de sacrifício para além da existência, em tentativa de esboçar o ato heroico contemplado pela bela forma, geralmente atribuído à concepção apolínea. O efeito é reverso, pois a frieza esboçada pelas pessoas presentes na praça, que não o acodem e o deixam ser devorado pela fulgurância de seu ato derradeiro, atesta a validade do discurso proferido e demonstra Domenico como alguém consumido pelo próprio devir na Vontade, colocando em prática a única aspiração de reconciliação de si ao Uno-originário. As pessoas contemplam o ato sem serem atingidas por sua beleza, o veem como um louco, apenas. Com Domenico sendo observado pegando fogo, sem qualquer empatia das pessoas da praça, Tarkovski demonstra a radicalidade das pulsões da Vontade, se afirmando contra sua negação pelo homem moderno, para a reconexão aos entes, sob a figura do personagem, gerando ali pequeno retrato crítico da humanidade racionalista. Domenico apela ao ato formal, ritualístico, de se lançar além da existência, utilizando dos artificios apolíneos da helenidade heroica, para suscitar no espírito dos presentes o fulgor da Vontade, os perigos de sua negação e a busca de reconciliação, tendo por correspondência apenas a constatação de sua loucura, quase como objeto cartesiano, à distância. Sobre Domenico, o cineasta comenta:

Anteriormente um professor de matemática e agora um "marginal", ele zomba da própria "pequenez" e decide clamar contra o estado catastrófico do mundo atual, conclamando as pessoas a resistir. Aos olhos das pessoas "normais", ele parece

apenas um louco, mas Gorchakov concorda com sua ideia — nascida de um profundo sofrimento — de que as pessoas devem ser resgatadas, não separada e individualmente, mas em *conjunto*, da insanidade impiedosa da civilização moderna... (TARKOVSKI, 2010, p. 246-247)



Imagem 1: Gorchakov atravessa a terma vazia.



Imagem 2: Domenico ao fim do discurso, ateando fogo em si mesmo.

Em seguida, Gorchakov também alcança a finalização de seu gesto, colocando a vela acesa na extremidade oposta da piscina termal vazia que atravessa — honrando o trato que fizera com Domenico —, caindo no chão morto. O gesto do poeta, ao atravessar a piscina com a vela, é mais tímido que o de Domenico, mas não menos carregado da crença de reconciliação à existência. Este não almejou a formulação heroica apolínea para suscitação de sua embriaguez espiritual, como o clamor de Domenico que deveria impactar diretamente as pessoas, pelo contrário, depositou toda sua esperança de reconexão nos símbolos elevados pelo ritual proposto, como a vela e o trajeto, ao alcance de seu corpo e desejo e, na intimidade dessa relação, acreditou que sua reconciliação seria a do mundo.

Ambos os personagens, em seus respectivos gestos, demonstram a manifestação das pulsões da Vontade, o desejo de reconexão à verdade natural, mas o erro em ambos é o de recorrerem à atribuição formal apolínea como recurso para isso. O ato heroico de Domenico sendo desprezado demonstra a decadência humana apolínea em desespero por não suportar a negação da Vontade; o ritual de Gorchakov, mais tímido, demonstra mesma crença nos símbolos como caminho de reconexão, à formalidade apolínea, sendo encaminhado ao mesmo heroísmo desprezado de Domenico: a morte sem a consumação do exemplo. Para Tarkovski, este seria o único desfecho possível aos dois personagens, vista a decadência da sociedade

moderna. Seria o único modo de rebelarem-se contra a ordem apolínea, de completa negação do *pathos* humano.

Em última instância, eu queria que *Nostalgia* estivesse livre de tudo que fosse incidental ou irrelevante, e que pudesse antepor-se ao meu objetivo principal: o retrato de alguém em profundo estado de alienação em relação a si próprio e ao mundo, incapaz de encontrar um equilíbrio entre a realidade e a harmonia pela qual anseia, num estado de *nostalgia* provocado não apenas pelo distanciamento em que se encontra de seu país, mas também por uma ânsia geral pela totalidade da existência. (ibidem, 2010, p. 246)

Em *O sacrifício*, a culminância da peça musical ao ápice catártico se dá quando é mostrado o filho de Alexander deitado sob uma árvore. Este plano corresponde a outra cena no início do filme em que o menino rega a mesma árvore, praticamente morta, sendo aconselhado pelo pai, durante o regar, de que quando um ato é feito muitas vezes consolida-se como símbolo e se torna um ritual, podendo atingir força para modificar o mundo – nota-se aqui natureza próxima de Alexander ao erro de Domenico e Gorchakov, pela fé que deposita na conformação apolínea como meio de sua reconexão à existência. A peça musical utilizada no ápice trágico é *A paixão segundo São Mateus*, de Bach, remontando simbolicamente a liturgia da morte e ressurreição de Cristo, por Tarkovski, pela recomposição da saúde do tronco morto, durante o tempo diegético. O ritual em que o menino dispõe tempo de sua infância para reavivar a árvore encontra paridade com o enredo dramático do pai. Alexander, temendo uma catástrofe nuclear que poderia aniquilar a humanidade, realiza pacto com uma bruxa pela sobrevivência de sua família ao preço de perder tudo o que possui. No ato final de Alexander, sua casa pega fogo enquanto ele corre desesperado pela várzea em volta, fugindo dos enfermeiros que foram trazidos pela família para interná-lo em clínica psiquiátrica, acusando-o de louco. O sacrifício de Alexander, na aspiração de que os símbolos metafísicos que eleva, na abdicação de sua existência, possam salvar seus entes queridos dos males da frieza racionalista moderna, também não encontra seu heroísmo atestado. Seu ato, pelo contrário, é incompreensível para a família, por não encontrar *logos* comum ao dela, se

agarrando à hipótese de sua loucura. Porém, tal ato encontra único florescimento no filho e sua relação com a árvore, sendo a cena do ápice trágico, em que o menino rega a árvore e depois deita sob sua sombra, o estabelecimento da harmonia da conexão à existência pelo gesto diário, aprendido com o pai. O menino não pretende elevar símbolos metafísicos como depósito de uma crença heroica, do estabelecimento formal do exemplo, pelo contrário, age ao nível da existência mesma, rega a árvore todos os dias em contato direto, diante sua completa materialidade, sendo movido apenas pelo desejo de ressurreição do elemento natural e de ser pertencente a este processo.



Imagem 3: Alexander e o filho regando a árvore.



Imagem 4: Alexander, desnordeado, vendo sua casa em chamas.

Outro fator que comprova a conexão íntima do menino à existência é o fato de que no começo do filme este está em recuperação de uma cirurgia na garganta, não podendo falar. Alexander, então, após aconselhar o filho sobre o poder do ato ritual e reclamar de seu silêncio, cita Nietzsche acerca da insuficiência da linguagem verbal na apreensão dos fenômenos do mundo. Como não pode falar, o menino se conecta ao devir na Vontade amenizando a intermediação, pela apreensão estética do mundo, além da racionalidade, de constante transmutação do mundo em conceitos. Tal impossibilidade de fala o impele a inserir-se na existência a encontrar modos de expressão além-linguagem, como a inserção do corpo como agente na natureza, como mais um ser entre os entes, realizando interferências diretas no próprio palco da existência, enfatizado pela ordem ritual não heróica que aparece ao

início e fim do filme. Alexander, quando horrorizado ao ver as notícias da iminente catástrofe também proclama seu emudecimento, mas seu erro se encontra ao impulsionar-se em direção contrária à postura do filho, mencionada anteriormente. Enquanto o menino desfruta a harmonia de sua conexão pelo gesto ritualístico, se lançando à natureza, tendo por expressão o cuidado com a árvore, Alexander renuncia a todos os laços que o ligam à vida, em promessa a Deus, o que o leva ao percurso de terrível sofrimento crescente explicitado na película, até a completa decadência.

O heroísmo metafísico de Alexander também falha, como nos casos de Domenico e Gorchakov, mas seu fado não culmina na morte, pois seu ato final, no filme, explicita o abandono da postura heroica pelo completo desespero e sofrimento diante da realidade que se impõe. Enquanto corre desnordeado vendo sua casa sendo devorada pelas labaredas, desaba de joelhos ao chão beijando as mãos de Maria, a bruxa com quem realizara o pacto, em gesto simbólico de aproximação à terra, em reverência à figura do paganismo dionisíaco, e vislumbra o abismo da dor originária na Vontade. Neste momento, se entrega aos desígnios da existência e encontra possibilidade de reconciliação, se aproximando da terra pela fraqueza física que suas pernas demonstram e que não o deixam mais elevar-se às alturas do heroísmo metafísico. Abdica de sua individuação apolínea e se entrega à embriaguez dionisíaca pelo choque que a realidade o oferece, ao momento, dissolvendo-se aos entes no palco da existência. A humildade de sua queda é sua salvação. Alexander é o único personagem de Tarkovski que atravessa a fase do heroísmo apolíneo e não é consumido por ela, mas que culmina na embriaguez dionisíaca ao desprender-se da postura heroica. A crítica de Tarkovski ao apolinismo se mantém, porém adquire novas nuances voltadas à transformação de Alexander, na reconciliação à Vontade como caminho à harmonia. O grande sacrifício do personagem não é a perda de tudo o que possui para salvar sua família, mas sim a dissolução

de sua individuação apolínea – que o faz crer que a elevação de símbolos é suficiente para alcançar-se harmonia – à aceitação dos desígnios da Vontade como mais um ser entre os entes, como pertencente à existência, não estando acima dela. Ao beijar as mãos de Maria – a figura da bruxa serve de representação da conciliação homem-natureza –, Alexander humildemente pede clemência à existência própria. Sobre o personagem, Tarkovski comenta:

Ele se mostra à altura da situação, sem tentar abandonar sua responsabilidade transferida para outros. Corre o perigo de não ser entendido, pois sua ação decisiva é tal que só pode parecer catastróficamente destrutiva para os que o rodeiam: este é o trágico conflito do seu papel. Contudo, ele dá o passo crucial, infringindo por meio dele as regras do comportamento "normal" e expondo-se à acusação de loucura, porque está consciente da sua ligação com a realidade máxima, com aquilo que poderia ser denominado destino do mundo. (ibidem, 2010, p. 251)

O personagem é uma vítima profunda do apolinismo, sendo consumido gradualmente até o completo desespero, quando percebe sua impotência e desconexão à existência, ao constatar a iminência do desastre nuclear. Sua redenção dionisíaca, fazendo-o dimensionar-se à existência, inserindo-se a ela, só foi possível pela obliteração de suas convicções apolíneas, apresentadas durante o filme.

1.6. O exemplo apolíneo em *Ivan, Rublev e Solaris*

Sob outra perspectiva, nota-se que mesmo nos filmes de Tarkovski em que o trágico-dionisíaco nietzschiano não é tão bem formulado, na culminação catártica pela música trágica, ou que a crítica ao apolinismo não se demonstra como cerne, existem proximidades diversas relacionando-os à estrutura mitológica que conduz a criação trágica. Na tragédia clássica, os personagens geralmente ouvem a previsão de um oráculo que lhes diz o destino, como no caso de Édipo, destinado a matar o pai e casar-se com a mãe. Tentando escapar das dores do previsto, desviam o caminho, porém, maquinam as engrenagens de elevação de seu ponto culminante sem perceberem. Constatam, então, o peso da vontade do mundo a que estão sujeitos. Na tentativa desesperada de se conectarem a algo que os tire da rota iminente da

previsão oracular, agem a favor de tal previsão. Tematicamente, é possível ver ênfase de Tarkovski ao trazer personagens de construção similar. Em *Infância de Ivan*, o garoto que está totalmente envolto pela guerra e sua atmosfera, é desconectado de sua infância forçosamente. Por mais que vislumbre momentos lúdicos, de uma infância comum, é levado impiedosamente à morte pelo seu trabalho de mensageiro do exército soviético.

Em *Andrei Rublev*, o pintor tenta conectar-se ao desígnio divino por sua arte iconoclasta, tendo em vista que o ícone, para a igreja ortodoxa russa, é a presença própria do Divino, representa sua grafia metafísica. À acentuação da aproximação de uma representação singular dos ícones, na qual foi revolucionário, além de atestar sua capacidade e responsabilidade ao suscitar o Divino por eles, Rublev não alcança os desígnios de Deus, como almejado. Compreende seu aprisionamento ao escárnio da existência, à dor original na Vontade. Isto reforça seu compromisso para com a arte e para com Deus, em negação radical do *pathos* humano, porém, é notável sua aspiração de contato ao etéreo e sua impotência pela condição humana que o aprisiona, levando-o ao sofrimento. O Rublev de Tarkovski carrega em si o heroísmo apolíneo. Seu sofrimento é notado pela negação das pulsões da Vontade, que emergem selvagens em vários momentos do filme, mas seu arco heroico, de fé inabalável, ainda concentra-se em Tarkovski almeçando a cristalização do exemplo.

Em *Solaris*, o psiquiatra Chris Kelvin é enviado à estação espacial que orbita o novo planeta encontrado para entender o que se passa com os demais astronautas, investigando os acontecimentos estranhos relatados. Lá descobre a existência de uma força da superfície oceânica do planeta que se insere às psiques dos astronautas, inclusive à sua, materializando Hari a partir de suas memórias, sua ex-esposa que se matara dez anos antes. Kelvin se encontra em situação de desconexão para com a Terra e suas leis naturais – que permitem seu estado de negação das pulsões da Vontade, dado o apolinismo da civilização –, onde Hari é

apenas uma lembrança mortificada, e se debate frente a força de Solaris e suas novas leis que o fazem retornar ao trauma de perder a mulher. O psiquiatra tenta destruir o clone imperfeito de sua ex-esposa, lançando-a ao espaço, mas este retorna à vida em outra materialização; depois, Hari comete novo suicídio ingerindo nitrogênio líquido ao descobrir sua natureza de cópia imperfeita, mesmo assim, retornando à vida. Apesar de sua lucidez racional que o conforma à negação dos efeitos da superfície oceânica de Solaris, Kelvin é alvejado pelas pulsões da Vontade. Aqui, a negação das memórias com Hari é radicalizada pela imposição de presença na materialização – ao nível da existência mesma – de sua ex-esposa, obrigando Chris a afugentar-se na frieza racional para consolidar sua postura. Tal frieza racional, ao ápice, se dá no planejamento impiedoso de lançar o clone da esposa ao espaço. A partir do assassinato do primeiro clone, o devir na Vontade surge ainda mais agudo, culminando no suicídio do segundo ao descobrir sua natureza de cópia e, por fim, atinge seu ápice no contato da Vontade mesma com Chris, ao fim do filme, expressado pelo seu estado delirante em meio às memórias, lançado em um mundo onde a individualidade dos seres é diluída e o psiquiatra imerge momentaneamente no abismo da dor originária na Vontade, sendo transformado pela experiência ao voltar para a Terra.

Solaris tratava de pessoas perdidas no Cosmo e obrigadas, querendo ou não, a adquirir e dominar mais uma porção de conhecimento. A ânsia infinita do homem por conhecimento, que lhe foi dada gratuitamente, é uma fonte de grande tensão, pois traz consigo ansiedade constante, sofrimento, pesar e desilusão, já que a verdade última nunca pode ser conhecida. Além disso, foi dada uma consciência ao homem, o que significa que ele é atormentado quando suas ações infringem a lei moral, e, nesse sentido, até mesmo a consciência envolve um elemento de tragédia. Os personagens de *Solaris* eram atormentados por desilusões, e a saída que lhes oferecemos era demasiado ilusória. Baseava-se em sonhos, na oportunidade de reconhecer as próprias raízes — aquelas raízes que para sempre ligam o homem à Terra onde nasceu. Contudo, até esses laços já se haviam tornado irreais para eles. (TARKOVSKI, 2010, p. 239)

O diretor soviético, neste primeiro arco de suas produções – *Ivan* (1966), *Rublev* (1969) e *Solaris* (1972) –, mantém instância mais rígida de narração. Há o flerte com o lirismo, mas este só seria consolidado como forma fílmica privilegiada, sendo radicalizada, ao

lançamento de *O espelho*, que modifica a trajetória de seu trabalho. Porém, é notória sua aceção à prosa nestes primeiros três filmes. Neles, a articulação das adaptações dos mitos trágicos se concentram à força do apolinismo, apresentada pela estrutura heroica de consolidação do exemplo aos seus protagonistas, como mencionado, e pela beleza da forma na *mise-en-scène*, pelos preceitos de composição perspéctica, de estrutura matemática, teorizada por *Leon Battista Alberti* à época do Renascimento italiano. O estabelecimento da perspectiva é inerente ao registro fotográfico realista, mas o que Tarkovski assimila nos Grandes Mestres – como Rafael, Carpaccio e Leonardo, citados por ele em *Esculpir o tempo* – é o modelo de composição pictórica clássica, estruturada geometricamente na disposição dos elementos, enquadrando os personagens por completo no campo ótico da câmara e dispondo-os em distâncias variadas, valorizando a própria qualidade perspéctica da imagem. Raramente se encontram, nos filmes de Tarkovski, personagens ou objetos cênicos recortados pelo limite visual do plano. Consta-se que tal limite é moldura rígida em que a apresentação do que se encontra dentro do plano revela o ser em sua totalidade, física e espiritual, diante sua inserção completa àquela atmosfera. Os detalhes do rosto, centro psicológico de construção dos estados de espírito a serem suscitados ao espectador, no drama cinematográfico, em Tarkovski são pouco valorizados. O mundo interior de seus personagens é apresentado pouco vinculado à palavra, minimamente na psicologização à captação dos detalhes com a câmara e, primordialmente, pela sua relação ao mundo que os envolvem, à densidade atmosférica em que estão inseridos, sendo o tempo lírico, a harmonia fluida da forma fílmica que viria depois de *O espelho*, o elemento natural principal para a elevação de tal densidade. O ser no universo tarkovskiano não é isolado do mundo, à lógica do retrato pictórico, de foco à figura humana, pelo contrário, é atravessado pela existência natural como elemento crucial deste ser. Seu drama nunca supera a força da natureza e sua imposição como tecido multidimensional onde

este ser está inserido. O que Tarkovski pretende captar ao apontar a câmera é a força do mundo, que por acaso, abriga o homem e seus conflitos. A relação do homem à natureza é o que compõe tanto o homem, quanto a própria natureza, e o pensamento ontológico tarkovskiano se dá pela lógica relacional dos elementos. Muitas vezes, a natureza é que expressa o mundo interior de um personagem ao desenrolar da trama, ou, também, o humor de um personagem revela a natureza em torno de si. A exemplo do primeiro, a chuva torrencial desabando sobre Chris Kelvin em *Solaris*, transbordando a xícara de chá sobre a mesa; do segundo, as ruínas úmidas que servem de casa para Domenico, exploradas a partir de sua caracterização prévia como louco. Há, na constatação das posições filosóficas de Tarkovski frente a natureza do cinema como arte, sua noção de tempo escultórico, à crescente lírica de sua forma fílmica e ao desenvolvimento de seus personagens, forte aproximação ao trágico nietzschiano, denotada pelas posturas de reconciliação que escreve assiduamente e apresenta sobre a concepção de si mesmo, em extensão à sua obra.

1.7. O lirismo memorial em *O espelho*, ou a reconciliação trágica do artífice

A reconciliação, que aproxima Tarkovski da concepção do trágico de Nietzsche, encontra seu desenvolvimento além-filme com o lançamento de *O espelho*. O filme é um passeio pela embriaguez memorial do próprio diretor, pela sucessão de acontecimentos ligados apenas por sua natureza de lembranças, ou registros passados, vívidos na atmosfera lírica do aparato da memória. Tarkovski se coloca, busca sua reconciliação à infância, à casa em que crescera – também pertencente à infância da mãe –, conduz o espectador pelos episódios confrontando-o às suas próprias lembranças. A forma fílmica lírica empregada, de harmonia fluida, na suspensão temporal-natural dos acontecimentos, esboça um ponto de vista que compreende vasta gama de pessoas frente as suas infâncias. O material de inscrição do

filme são as verdades inconscientes do próprio diretor, impulsionadas à apreciação formal da concepção estética fílmica, transformando a vida do artista em obra de arte (DIAS, 2011, p. 89). Vale ressaltar que, também, por mais íntimos que sejam os episódios inscritos em *O espelho*, Tarkovski não procura a afirmação de individualidade, na verdade, procura sua dissolução em um mar de memórias comuns de um momento da vida que todos passam e pouco importa o caráter da ação desenvolvida. O que procura, no filme, justamente pela abordagem lírica, é a atmosfera sentimental de episódios pertencentes a esta primeira fase da vida, que se inicia em suas memórias e arrebatada ao se conformar às do espectador.

Ao longo do meu trabalho percebi repetidamente que, se a estrutura emocional externa de um filme está baseada na memória do autor, quando as impressões da sua vida pessoal forem transmutadas em imagens cinematográficas, o filme conseguirá promover aqueles que o veem. (TARKOVSKI, 2010, p. 219-220)

Em *O espelho*, atribuiu-se o onírico como característica pulsante no trabalho do diretor, primeiramente por ele próprio afirmar que sonhava as imagens utilizadas nos filmes, segundo, pelos seus filmes se aproximarem, na apresentação descontínua da lógica de ação, aos sonhos. Vista a intermediação formal necessária para a construção cinematográfica de tal lirismo singular, pode-se dizer que esta forma de apreciação é justificada. Os sonhos, como bela representação apolínea, em que a liberdade estética se consolida, porém, contrastada às representações inconscientes da Vontade, apresentadas com o relato memorial embriagado de Tarkovski – que relata ânsia de reencontro à infância ao descrever o processo do filme em *Esculpir o tempo* –, revelam o consolo da conexão apolínea-dionisíaca ao próprio artífice. O diretor, muito além de autor da obra, posição de controle quanto à construção, é testemunha de sua própria reconciliação em um acontecimento estético externo. O filme não apenas representa esteticamente a reconciliação e crítica a outros caminhos da existência humana, ele é registro ambivalente: ao mesmo tempo em que, durante a feitura, leva Tarkovski à reconciliação, como registro de um processo, é na visualização da obra terminada que é

arrebatado por ela. Deste filme em diante, sua postura como artista dionisíaco, ao molde nietzschiano, pode ser atestada.

O Espelho não foi, em absoluto, uma tentativa de falar sobre mim mesmo. Ele falava sobre meus sentimentos para com pessoas que me eram muito queridas, sobre meu relacionamento com elas, sobre minha eterna compaixão pelo seu sofrimento e pelas minhas próprias falhas — o meu sentimento de dever não cumprido. (ibidem, 2010, p. 160)

Passei por emoções exatamente iguais quando terminei de filmar *O Espelho*. Recordações da infância que por tantos anos não me haviam deixado em paz, de repente desapareceram como que por encanto, e finalmente deixei de sonhar com a casa em que vivera tantos anos atrás. (ibidem, 2010, p. 152)

Dado o percurso de transformação da postura artística de Andrei Tarkovski, iniciado à luz do apolinismo e inserindo-se à reconciliação dionisíaca, precisamente n'*O espelho*, encontra-se desenvolvimento de originalidade na abordagem do trágico quando o diretor realiza *Stalker* (1979). A condição do protagonista e dos dois personagens que o acompanham pela Zona articula a hipótese da materialização da Vontade mesma e as relações do humano em vista de sua dimensionalização. Além disso, a forma fílmica lírica se impregna na práxis do diretor, conferindo profunda justificação acerca do elemento trágico.

2. *STALKER* E A PERSEGUIÇÃO DESTA EXISTÊNCIA

2.1. Zona: materialização da Vontade mesma

À realização de *Stalker*, filme de 1979, Andrei Tarkovski elabora seu mais ambicioso projeto em torno da concepção do trágico nietzschiano. O filme é uma adaptação do romance *Piquenique na estrada*, ficção científica escrita por Arkadi e Boris Strugatsky, em 1971, e publicado na União Soviética em 1977. Trata-se da jornada de três personagens rumo à Zona, um recinto onde ocorrera a queda de um meteorito, supostamente, e que adquiriu características fantásticas, próximas à autoconsciência. Na Zona, há uma sala em seu ponto central, que pela mitologia popular acredita-se poder realizar o desejo mais profundo daquele que adentrá-la. Porém, para percorrerem a Zona até a sala, em seu centro, as pessoas precisam de guias qualificados, denominados Stalkers, que conhecem os segredos e as armadilhas mortíferas presentes no lugar.

Em relação ao trágico nietzschiano, o filme ganha dimensões originais ao imaginar a Zona como materialização da Vontade mesma. Tarkovski, ao adaptar o romance, reimagina o enredo retratando uma jornada não fisicamente explícita, sequencial de fatos, pelo contrário, quanto mais densa a atmosfera da Zona se impõe aos andarilhos, mais este caminho se torna internalizado aos personagens. Antes de tudo, há de se entender o que é a Zona perante a abordagem trágica.

No romance, a Zona é imaginada, figurativamente, como um recinto onde alienígenas fizeram um piquenique e deixaram resíduos, tal qual qualquer piquenique humano. É um desvio de rota, uma parada em meio à viagem espacial para deleite dos viajantes e que sua atividade, sua intervenção no ambiente humano, deixaram rastros de sua energia. Ao filme, é suscitada a possibilidade da intervenção alienígena, mas Tarkovski não aprofunda a questão, se atendo ao mistério insolúvel em abordagem cristã, aproximando a presença do local à

figura de Javé no Antigo Testamento. A Zona, nesta perspectiva, é uma presença muda inatingível, punitiva aos incrédulos e que só com fé inabalável, submissa aos desígnios divinos, presenteia os justos, os escolhidos. O que importa da Zona, para o diretor, é somente sua existência opressora, misteriosa e sublime.

Incorrendo à abordagem trágica, a Zona poderia se tratar de uma força titânica exposta ao mundo de regência apolínea, logo, a presença desta traz perigos inimagináveis que devem ser abatidos pela resistência do apolinismo. Tal resistência é visualizada logo ao princípio do filme, quando se percebe que o local é cercado e vigiado ininterruptamente pelo exército soviético. Estando em meio ao caos do mundo industrial, científico e racionalista, a Zona se coloca como vislumbre de um período sombrio à humanidade, em que o princípio de individuação ocorria no plano da existência mesma – do sangue pelo sangue –, palco das manifestações inconscientes da Vontade. É o retorno das pulsões da Vontade recalçados sob a luz do apolinismo.



Imagem 5: O ambiente natural da Zona.



Imagem 6: Os três personagens à porta da sala.

O mundo industrial, de ferro fundido, com locomotivas, prédios de concreto, armas de fogo e usinas, apresentado no princípio do filme, é contrastado à experiência da Zona, um espaço natural, silencioso, de ruínas das construções da sociedade apolínea, entranhadas à natureza que se emaranha em seus escombros e os toma. O apelo estético do local, criado por

Tarkovski, evidencia a supressão iminente do apolinismo pelas forças titânicas, naturais, pelas pulsões da Vontade, que reprimidas ao racionalismo agudo, ressurgem em ferocidade. A Zona, então, aqui, é a Vontade mesma materializada, é a imposição do humano como pertencente ao mundo, retirando-o à força da distância cartesiana, proposta pela postura filosófica moderna. Aos personagens, é esperança da Vontade mesma ser saciada integralmente, livrando-os do sofrimento que é existir. Se o sofrimento, nesta ótica, é causado pela busca incessante dos desígnios da Vontade, em representações inconscientes no palco da existência, logo, saciando a Vontade mesma, primeira, ao adentrar a sala centralizada à Zona, é possível saciar o sofrimento.

Ao percorrer a concepção de Vontade em Schopenhauer e seu emprego ressignificado no trágico de Nietzsche, sabe-se que saciar a Vontade mesma é impossível, pois se saciada, a individualidade, inexorável à condição humana, é diluída ao Uno originário. Pois em Tarkovski, o vislumbre desta força se torna possível ao trazer à dimensão mundana, experiencial, a Vontade mesma pela figura da Zona. Se o local, figurativamente sendo esta força originária, existe materialmente na existência, Tarkovski também materializa a reconciliação apolíneo-dionisíaca com a representação da jornada. Recriando lógica do percurso estético que Nietzsche traça ao conceber o trágico, da bela forma apolínea levando o espectador da tragédia à embriaguez dionisíaca, ao contemplar temporariamente a dor originária na Vontade, o diretor suscita tal concepção metaforicamente na jornada de *Stalker*. Com a Zona, Tarkovski imagina se é possível ao humano a dissolução temporária ao Uno originário, ao adentrar a sala, depois retornar ao mundo apolíneo modificado por seu contato, reconciliado à existência.

Aqui, a reconciliação apolíneo-dionisíaco possível não se dá sob o aparato estético, rumando ao consolo metafísico pela superestrutura trágica de composição do drama, como

suscitaria em seus filmes posteriores, *Nostalgia* e *O sacrifício*, mas na realidade material dos personagens na diegese. Para os três andarilhos, a esperança de reconciliação é física, material, uma distância natural de um ponto a outro. *Stalker* é um exercício imaginativo narrativo-lírico que empiricamente testa possibilidades do trágico filosófico em Schopenhauer e primordialmente em Nietzsche. Sobre o significado da Zona o cineasta comenta:

A Zona não simboliza nada, nada mais do que qualquer outra coisa em meus filmes: a zona é uma zona, é a vida, e, ao longo dela, um homem pode se destruir ou pode se salvar. Se ele se salva ou não é algo que depende do seu próprio auto-respeito e da sua capacidade de distinguir entre o que realmente importa e o que é puramente efêmero. Creio que tenho o dever de estimular a reflexão sobre o que é fundamentalmente humano e eterno em cada alma individual, e que, no mais das vezes, é ignorado pelas pessoas, embora elas tenham o destino em suas mãos. Elas estão sempre muito ocupadas, correndo atrás de fantasmas e reverenciando seus ídolos. No final das contas, tudo pode ser reduzido a um único e simples elemento, que é tudo com que alguém pode contar durante a sua existência: a capacidade de amar. Esse elemento pode germinar e crescer no interior da alma, até tornar-se o fator supremo que determina o significado da vida de uma pessoa. (TARKOVSKI, 2010, p. 241)

Apesar do teor transcendental exposto na fala do diretor, constata-se crítica dupla, podendo ser compreendida à luz da concepção do trágico de Nietzsche. Primeiramente, quando diz que o homem deve possuir capacidade de distinguir o que realmente importa e o que é puramente efêmero. Aqui, Tarkovski realiza crítica à existência que se encaminha ao titanismo, aos desígnios da Vontade diante suas representações no mundo e ao *pathos* humano desenfreado. O homem, na perseguição insaciável dos desígnios da Vontade, do *pathos*, se atordoaria em sofrimento, perdendo o que teria de humano. A segunda, quando atesta que as pessoas estão muito ocupadas correndo atrás de fantasmas e adorando ídolos, direcionada à perspectiva apolínea da sociedade moderna, contemplando a bela forma oca, o exemplo que não demonstra realmente a dor originária na Vontade, reprimindo qualquer manifestação do *pathos* humano. Tarkovski, ao falar de algo fundamentalmente humano, refere-se à reconciliação do homem à existência por meio do elemento trágico, composto da confluência das forças apolíneo-dionisíacas.

2.2. As faces da arte, da ciência e da fé

No filme, são apresentados três personagens centrais, tendo por nomes suas profissões: o Escritor, o Professor e o Stalker. Seus verdadeiros nomes não são revelados de forma a serem representações de um modelo de pensamento, de uma intermediação com o mundo. O Escritor, por exemplo, é um homem considerado famoso por seus romances, carregando consigo traços do pensamento filosófico, artístico e cultural. Aparece ser um erudito nestas disciplinas, construindo críticas ao visto, subtextos aos fatos, interpretando e articulando as experiências. Porém, em seus monólogos, que poderiam se aproximar do método peripatético², é possível notar a aguda fragmentação de seu espírito e sua falta de fé. O personagem é um cético, desacreditado na perspectiva apolínea – que detém – da sociedade em que se insere, se afundando em sofrimento diante as ruínas culturais constatadas por si. Ao verificar a iminente destruição do mundo e da sociedade sob o apolinismo, anestesia-se com prazeres imediatos. Caracterizado como uma espécie de *bon vivant*, recorrentemente se vê o personagem bebendo uma garrafa de vodca, fumando e reclamando por ter esquecido de comprar cigarros e, ao início do filme, tem uma acompanhante que conheceu em um hotel no dia anterior.

O Escritor, ao almejar a sala no interior da Zona, não procura um desejo específico, procura espécie de disrupção da mentalidade apolínea frente ao inominável. Ao decorrer do filme, é presente o impulso apolíneo do personagem, sendo este, mais uma das ruínas do apolinismo expostas na película. O fato de ser chamado somente de Escritor não é em vão, denota a habilidade de apreender o mundo sob a linguagem, articulando-o, e encontra tédio mortífero pela falta de desafios em seu enfrentamento e desconexão à existência. Dito isto, é

2 O método peripatético foi conhecido entre os discípulos do círculo filosófico de Aristóteles, no Liceu de Atenas. Consiste no incentivo a caminhar enquanto se elaboram discussões filosóficas. Em *Stalker*, as projeções filosóficas das falas dos três personagens poderiam suscitar tal método.

verborrágico, arrogante, para tudo encontra uma lógica explicativa, até mesmo o absurdo é passível de entendimento sob sua articulação. Por isso, o inominável, esta força misteriosa da Zona se torna atrativa a si. Somente na falta de explicação e entendimento, na não conceituação, frente a incomensurabilidade da força extraterrena pode o arrebatado e devolver-lhe a fé.

O Escritor, em *Stalker*, reflete sobre a frustração de viver em um mundo de necessidades, um mundo onde até mesmo o acaso é o resultado de alguma necessidade que, no momento, está além da nossa compreensão. Talvez o Escritor parta rumo à Zona para encontrar o Desconhecido, para ficar surpreso e atônito diante dele. No final, entretanto, é apenas uma mulher que o surpreende com a sua fidelidade e a força da sua dignidade humana. Tudo estaria então sujeito à lógica? Tudo poderia ser analisado e classificado? (TARKOVSKI, 2010, p. 239-240)

Opostamente ao Escritor, há o Professor. Enquanto o primeiro é expansivo e falante, o Professor se encontra praticamente mudo. O personagem retrata o pensamento científico, de recolhimento dos dados naturais apresentados a si para a elaboração exata de uma perspectiva. É a pulsação tenaz do *homo theoreticus*, especulativo e de impulso sistemático. Quanto a isso, é importante frisar o caráter silencioso do personagem e a etimologia da palavra “teoria”, vinda do grego antigo, significando “contemplação” ou “introspecção”. Também, pode-se atribuir seu significado da palavra grega “theoros”, como “espectador” ou “aquele que vê”.



Imagem 7: O Professor, o Stalker e o Escritor, respectivamente.

O Professor, de formação em Física, deseja ir à Zona para destruí-la com uma bomba atômica. A esperança não o comove, não se atém à fé, foca primordialmente no pensamento estatístico e só se expressa verbalmente quando existem dados suficientes para concretizar

uma posição sua. Seu medo, confrontado à existência da Zona, é que esta seja tomada por algum ditador ou malfeitor, podendo vir a destruir a humanidade pela profundidade de seu desejo. Pela probabilidade disto vir a ocorrer, por minúscula que seja, se possível, o Professor não hesitaria em destruir o local, por mais que saiba que este detém a esperança para muitas outras pessoas. Suas qualidades teóricas também evidenciam sua conformidade ao apolinismo. Se ao Escritor, isto surge pela intensa racionalização e interpretação do mundo pela articulação da linguagem – dar forma às coisas e seres –, ao Professor isso se dá pelo impulso metafísico de se encontrar estruturas totalizantes dentro da razão científica – sistematizar a razão das coisas e dos seres. Sobre os personagens e sua aceção ao apolinismo da sociedade moderna, Tarkovski comenta:

A chegada da mulher do Stalker no bar em que descansam coloca o Escritor e o Cientista diante de um fenômeno enigmático e incompreensível para eles. Eles têm diante de si uma mulher que passou por sofrimentos inimagináveis por causa do marido, com o qual teve um filho doente; entretanto, ela continua a amá-lo com a mesma devoção despreendida e irracional da sua juventude. Seu amor e sua devoção representam aquele milagre final que pode ser contraposto à descrença, ao cinismo e ao vazio moral que envenenam o mundo moderno, do qual tanto o Escritor quanto o Cientista são vítimas. (ibidem, 2010, p. 238-239)

Por fim, há o Stalker, o guia da jornada, que conhece os perigos presentes na Zona. Este personagem é encarnado para retratar a espiritualidade humana, a fé, a ingenuidade natural típica do ser dionisíaco. Sua sublimidade encontra-se em semelhança à figura bíblica de Moisés: um homem de humildade e resignação exemplares, ora impulsivo ao desespero, condenado – ou escolhido por deus – a ser guia do povo oprimido sem questionamentos. Submete-se ao desígnio divino portando o caminho para a esperança, enfrentando as ameaças comuns da paisagem local, ora tendo ajuda da força suprema que paira à Zona, ora com seu conhecimento ao comportamento desta. Sua maior aproximação ao Moisés bíblico, é quando, ao atravessarem quedas d'água em meio ao que parece ser uma usina, perdem-se do Professor e o guia assertivamente conduz o prosseguimento da jornada, em paralelo à travessia do Mar Vermelho realizada pelos hebreus, ao qual deus represa as águas formando uma passagem. O

Stalker e o Escritor, ao cruzarem largos canos vazios e atravessarem pequenos tanques d'água, avistam o Professor no local de descanso que deixaram minutos antes para trás. O que na bíblia é uma travessia em linha reta – de uma margem a outra –, em *Stalker* revela-se como uma armadilha da Zona, que assustadoramente não foi fatal, mas que reuniu o grupo outra vez em um caminho de retorno circular. Esta armadilha da Zona, suscita, também, outro conceito nietzschiano posterior ao trágico: o Eterno Retorno, estruturado por Nietzsche como apelo a se repensar a posição da existência – o *amor fati*, “amor ao fato”, à *esta* existência – como centralidade dos valores humanos, em contraposição ao niilismo compelido ao homem moderno pela filosofia de proposição atemporal e transcendente. Tarkovski comenta sobre o personagem, em aproximação ao Eterno Retorno nietzschiano:

Chegamos ao ponto em que, como diz Stalker, o presente já se fundiu com o futuro, ou seja, o presente já traz em si todas as premissas de uma inevitável catástrofe. Percebemos isso e, mesmo assim, nada conseguimos fazer para impedir que ela aconteça. As ligações entre o comportamento do homem e seu destino foram destruídas, e esse trágico antagonismo é a causa do sentimento de instabilidade que domina o mundo moderno. Em essência, o que um homem faz tem, naturalmente, uma importância fundamental; no entanto, pelo fato de ter sido condicionado a crer que nada depende dele e que sua experiência pessoal não afetará o futuro, ele chegou à premissa falsa e mortal de que não participa da realização do seu próprio destino. (ibidem, 2010, p. 281)

É importante ressaltar que o Stalker, ao decorrer do filme, demonstra fraqueza e medo, porém, enfrenta as sensações em vista de seu papel como o guia esperançoso à reconciliação. Sua firmeza moral prova-se no percurso que parte do medo, da fragilidade, à concretização de seu ideal, no enfrentamento pela fé. Tal posição do Stalker não poderia ser concebida ao Professor ou ao Escritor, pois diferentemente dos dois últimos – sob regência apolínea –, o personagem apresenta em si a reconciliação trágica pelos inúmeros vislumbres à Vontade mesma. Muito se pergunta, durante o tempo filmico, se o guia nunca sentiu vontade de adentrar a sala e realizar seu mais profundo desejo, de reverter sua miséria material. A resposta, sempre negativa, se dá pois o Stalker entende que ao adentrar a sala em busca de saciar a Vontade Mesma, seria levado ao eterno sofrimento pela impossibilidade imposta à sua

condição como homem. Então, resigna-se ao poder titânico da Zona e, ao vislumbrar a dor originária na Vontade, presente na Zona, sempre estando à porta da sala em todas as conduções, encontra afeição à existência, à *sua* existência.

Stalker pronuncia um monólogo em defesa dessa fraqueza que é o verdadeiro preço e a esperança da vida. Sempre gostei das pessoas que são incapazes de se adaptarem à vida de modo prático. Nunca houve heróis em meus filmes (com exceção talvez de Ivan) mas sempre houve pessoas cuja força reside em sua convicção espiritual, e que assumem a responsabilidade por outros (e isto, é claro, inclui Ivan). Tais pessoas freqüentemente assemelham-se a crianças, só que com a motivação de adultos; do ponto de vista do senso comum, sua posição é tão irrealista quanto desinteressada. (ibidem, 2010, p. 249)

Após apresentadas estas breves noções sobre a Zona e os três personagens, em aproximação à concepção do trágico em Nietzsche, a construção de um paralelo à jornada presente na película com o percurso estético de reconciliação apolíneo-dionisiaca, na tragédia helênica, se faz possível pela constatação de máximas que relacionam estes elementos sob esta ótica: a jornada em si como figuração do trágico; a forma fílmica que se desenvolve partindo da narratividade apolínea – em que é resguardada a unidade de ação –, suscitando aventura épica à verve homérica, calhando no lirismo poético embriagado diante a atmosfera da Zona; a musicalidade dionisiaca, presente na composição original do filme, *Meditation*, de Eduard Artemiev, se aproximando da “orientalidade” de Dioniso e da sonoridade fluida das flautas satíricas, e ao encerramento catártico com a *Sinfonia n. 9* de Beethoven.

2.3. A jornada: sê tu mesmo!

Em *Stalker*, a jornada se inicia em cidade aos arredores da Zona. Compõe-se de grandes prédios de concreto, atravessados por estradas de ferro e atividade militar que cerca o lugar barrando qualquer avanço desconhecido. Primeiro, pelas propriedades fantásticas do local; segundo, por ser um complexo labirinto de armadilhas mortais. É uma urbe fantasma, tendo pouquíssimos habitantes que se conformam às dificuldades da vida nas ruínas desabitadas da sociedade apolínea, devido ao incidente com o suposto meteorito. Somos

apresentados, neste úmido e ermo ambiente, à casa do Stalker, além de um pequeno bar. Todo este primeiro arco concentra-se na exploração do apolinismo em trapos e no desespero dos personagens fugindo de suas rédeas.

Ao encontro dos três andarilhos, no mesmo bar, inicia-se a operação de furar o cerco militar, dirigindo furtivamente um jipe sem capota pelas ruas lamacentas. O início da aventura, ao princípio do filme, apresenta tempo fílmico concentrado na unidade de ação. O que se vê são os fatos e realizações de fugas, a apreensão dos personagens ao estarem escondidos entre escombros, ou no carro. Também, a perspectiva de agentes em motocicletas que, em suspeita, concentram-se vigilantes. Sobretudo, vemos heróis e suas conquistas de inteligência e sagacidade. A forma que Tarkovski compõe esta sequência aproxima-se da narrativa épica, apresentando façanhas heroicas, de bravura incontestável e fragilidade latente.

Constata-se a formulação épica da sequência quanto tragédia apolínea, de elevação da bela forma, do exemplo heroico, pela formulação primeira acerca dos personagens: Stalker como um herói desbravador, o Escritor como um bêbado resmungão e teimoso, e o Professor, um ser quieto e misterioso. As personas encarnam estereótipos aventurecos neste momento, pouco explorados psicologicamente, sendo apresentadas apenas suas ações ao conflito dramático. Há originalidade na abordagem de Tarkovski, entendendo que utiliza da forma da tragédia apolínea como estrutura dramática de crítica ao apolinismo, ao concentrar os personagens na fuga desesperada da ordenação social racionalista, de extrema miséria – material e existencial –, e que a esperança possível, última e também desesperada, se encontra neste perímetro onde reinam as forças titânicas ameaçadoras.

Outro aspecto que justifica a afirmação desta sequência como tragédia apolínea se encontra nos artifícios estéticos do registro, no fato de que Tarkovski a filma em sépia. A realização monocromática evidencia o delineio da forma, a noção perspéctica, a incidência

das luzes sobre poças d'água e os casacos úmidos dos personagens, além de salientar o aspecto metálico e enferrujado do ferro fundido das locomotivas e estradas férreas. Como mencionado, o apolíneo como força tende à representação da forma, o delineio que individualiza o ser aos entes – em aproximação à ideia de figura e fundo, presente na arte ocidental –, caminhando às artes plásticas. Com isso, o monocromo da sequência aguça tal perspectiva. Além do estudo escultórico do tempo, o diretor explora o vulto escultórico de sua *mise-en-scène*: a incidência de luz à forma, orgânica ou mineral, em avivamento das texturas e materiais.

Se, em *O Espelho*, eu estava interessado em introduzir cenas de documentários, sonho, realidade, esperança, conjeturas e recordações sucedendo-se umas às outras naquela confusão de situações que colocam o herói em confronto com as inelutáveis questões da existência, em *Stalker* eu queria que não houvesse nenhum lapso de tempo entre as tomadas. Meu desejo era que o tempo e seu fluir fossem revelados, que tivessem existência própria no interior de cada quadro; para que as articulações entre as tomadas fossem nada mais que a continuidade da ação, que não implicassem nenhum deslocamento temporal, e para que não funcionassem como um mecanismo para selecionar e organizar dramaticamente o material — eu queria que o filme todo desse a impressão de ter sido feito numa única tomada. (TARKOVSKI, 2010, p. 234)

A articulação narrativa de Tarkovski, para este primeiro ato do filme, encontra mudança substancial quando os três personagens embarcam num trole ferroviário a motor e seguem Zona adentro, após escaparem de rajadas das metralhadoras dos militares. Primeiramente, diante a longa sequência dos tripulantes olhando a paisagem em movimento na Zona, há mudança da filmagem em sépia para outro registro em ampliação cromática. O olhar oprimido pelo monocromo denso, de contrastes robustos, encontra vida à abertura dos verdes pulsantes, de folhas que fluem com a brisa, e dos azuis e lilases do amanhecer no horizonte. Tarkovski, ao promover a ampliação cromática suscita o deleite à vida e ao mundo, pela experimentação de suas maravilhas que estão diante aos olhos e que são reprimidos ao apolinismo.



Imagem 8: A transposição do cerco militar.



Imagem 9: Os três homens chegando à Zona.

Segundo, a articulação narrativa desvincula-se lentamente do tempo natural. A jornada, que em termos materiais é ínfima, amplia suas dimensões à inserção de percurso psíquico à realidade diegética. A aventura em prosa dissipa-se ao surgimento do lirismo poético, do encontro dos personagens ao desmonte de suas convicções racionais em apresentação fluida do inconsciente. Apesar de juntos corporeamente, os três homens embarcam jornadas em si próprios, sozinhos, enfrentando demônios inimagináveis nem sempre representados em tela, mas constatados aos estados de espírito apresentados entre as sequências. Ao fim do filme, modificados pela opressão mortífera da atmosfera da Zona – que em verdade é a opressão de olharem dentro de si mesmos –, conseguem compreender sua pequenez ao mundo titânico. Atestam, ao se deslocarem de um mundo apolíneo de regências formais, ao espaço titânico que retira todas suas certezas, fora a da iminência de morte, que a superação do sofrimento, da dor originária na Vontade, é impossível. Mesmo se saciassem o mais profundo desejo, a Vontade é inesgotável, logo, o sofrimento também. O Stalker, como mencionado, sequer esboça sua entrada à sala; o Professor, retira a bomba da mochila para destruir o lugar, mas desiste de destruí-lo e também não esboça desejo de adentrar o cômodo; por fim, o Escritor, único de convicções quanto ao objetivo, não precisa passar do portal ao cômodo para o deslumbramento. Sobre a jornada, Tarkovski comenta:

Desse modo, os dois homens atingiram seu objetivo. Haviam passado por muita coisa, refletido sobre si mesmos, reavaliado a si mesmos; e não têm coragem de ultrapassar a soleira da sala que lutaram para alcançar com o risco da própria vida. Eles se dão conta de que são imperfeitos no mais profundo e trágico nível de

consciência. Conseguiram força para olhar para dentro de si mesmos — e ficaram horrorizados; mas, no final, falta-lhes a força espiritual para acreditar em si mesmos. (ibidem, 2010, p. 238)

Os dois, desistentes e conscientes de sua fraqueza, recebem, por meio do terror ao vislumbre do eterno sofrimento, a almejada reconciliação à vida. Entendem a eternidade da forma, a elevação do exemplo a ser contemplado – em relação à fé inabalável do Stalker –, enquanto, embriagados pelo percurso em si mesmos, percebem sua mísera condição perante o mundo e sua imensidão, a crueldade da natureza ao que é vivo. Reconciliam-se a *esta* existência: se tornam quem são. Acerca disso, Tarkovski comenta:

Acredito que uma melhora sempre se dá em decorrência de uma crise espiritual. Uma crise espiritual é uma tentativa de encontrar a si mesmo, de adquirir uma nova fé. E o quinhão partilhado por todos os que situam seus objetivos no plano espiritual. E como poderia ser de outro modo, quando a alma anseia por harmonia, e a vida é plena de discórdia? Esta dicotomia é o estímulo para a transformação, é simultaneamente a fonte da nossa dor e da nossa esperança: a confirmação da nossa profundidade e do nosso potencial espiritual. (ibidem, 2010, p. 234)

Tarkovski, então, concentrado num cinema em busca da espiritualização, não se atém somente à ida e a concretização do objetivo inicial, tendo, ao percurso, restritivamente, as dificuldades materiais de enfrentamento heroico dos personagens mediante situações perigosas. Traz à realidade o percurso psíquico enfrentado pelos homens, pelo lirismo poético pertencente à representação da caminhada em meio à Zona, desafiando a proposta aventuresca épica quando o conquistado reside na simplicidade de um olhar sensível à vida, entregue à figura da esposa do Stalker, que chega ao bar e encontra os três homens bebendo após a imensa jornada. Ali, diante da mulher, são confrontados à aniquiladora empatia quando percebem movimentação do Stalker para a formulação de um novo grupo: sua família. As vãs ambições do Professor e do Escritor escoam à presença da miséria material desta conjunção familiar, afetada pela Zona diretamente, ao notar-se a mutação da garota – filha do guia –, que não anda, e as roupas surradas de todos os membros. Por outro lado, contemplam em êxtase a soberana felicidade do reencontro.

2.4. A mutação da lírica em musicalidade dionisíaca

O percurso narrativo, do prosaico ao lirismo poético, intensificado no segundo ato do filme, quando os personagens desembarcam do trole ferroviário para começarem a caminhar sob os domínios da Zona, revela a mutação do texto apolíneo à dimensão dionisíaca de representação. A reconciliação apolíneo-dionisíaca, além de retratada pelo *leitmotiv* conceitual da película, figurada pela jornada, é atestada em sua estruturação estética. O lirismo poético pulsante da jornada psíquica, além de se exprimir imgeticamente, muta-se na revelação do dionisíaco musical sob regência da peça *Meditation*, de Eduard Artemiev, composta para o filme.

A musicalidade do tema assume-se arritimada, de sonoridade livre dos encantamentos formais apolíneos, expondo melodia de flauta acompanhada pelo preenchimento harmônico de um sintetizador. A iminência do instrumento de sopro imediatamente remete à celebração dionisíaca pelos sátiros e suas flautas, em completa liberdade rítmica pela embriaguez melódica. Sobre as características da música dionisíaca, em contraposição à arte apolínea, Nietzsche comenta em *Nascimento da tragédia*:

O encantamento dionisíaco-musical do dormite lança agora à sua volta como que centelhas de imagens, poemas líricos, que em seu mais elevado desdobramento se chamam tragédias e ditirambos dramáticos. O artista plástico, e simultaneamente o épico, seu parente, está mergulhado na pura contemplação das imagens. O músico dionisíaco, inteiramente isento de toda imagem, é ele próprio dor primordial e eco primordial desta. O gênio lírico sente brotar, da mística auto-alienação e estado de unidade, um mundo de imagens e de símiles, que tem coloração, causalidade e velocidade completamente diversas do mundo do artista plástico e do épico. (NIETZSCHE, 1992, p. 44)

As características presentes em *Meditation* impellem sua aproximação à concepção do dionisíaco-musical de Nietzsche, também, presentificam a mutação da estrutura lírica à musicalidade trágica. Se, ao primeiro ato, as qualidades narrativas do filme se atinham à

proposição trágica apolínea, à crescência do lirismo, confluindo na musicalidade trágica, estabelece-se o filme como tragédia dionisiaca.

Ainda sobre *Meditation*, como expressão desta musicalidade, Artemiev a compõe recuperando frases musicais que remetem à composição sacra da Baixa Idade Média italiana, de hinos à Virgem Maria, e também de sonoridades típicas de cultos azerbaijanos, tendo por objetivo a união da espiritualidade oriental e ocidental. É importante ressaltar que quando Nietzsche suscita Dioniso e seu coro ditirâmico, retorna à sua origem: ao Oriente. Artemiev, quando conflui as duas sonoridades específicas, ritualísticas em natureza, consegue suscitar o aspecto apolíneo à musicalidade europeia e o dionisiaco pela música oriental. A peça, livremente, também concretiza o aspecto trágico da reconciliação.

A presença trágico-dionisiaca, por meio da suscitação de peça musical, se estende para além da composição de Artemiev no filme. A derradeira cena é composta da filha do Stalker sentada à mesa com um livro. À presença de voz narrativa feminina, que recita versos, a garota deixa o livro de lado, abaixa sua cabeça em estado de contemplação meditativa e demonstra suas capacidades telecinéticas, ao arrastar copos de vidro pela superfície plana. Empurra uma peça de vidro até sua queda ao chão, pela borda oposta da que se encontra, e deita sua cabeça à mesa. Ao momento, a *Sinfonia n. 9* de Beethoven eclode à perspectiva de Tarkovski de suscitar a catarse musical dionisiaca. A passagem de um trem – como demonstrado no início do filme – ou a manifestação radical dos poderes da garota, colocam a estrutura da casa a tremer. A possibilidade da segunda hipótese, juntamente à expansão musical sublime de Beethoven, reincorporam esperanças à filha do guia que, pelos relatos aparentes no tempo fílmico, se encontra próxima à morte. O fato de não andar – sendo antítese do Stalker – e de sua saúde debilitada, ao transcorrer da película, compõem o imaginário de miséria do guia, porém, constatada a possibilidade da força gigantesca de suas

qualidades telecinéticas, a figura da menina suscita um estado superior das capacidades humanas comuns, só possível pela fé incorruptível do Stalker e seu envolvimento íntimo à Zona.



Imagem 10: Os poderes telecinéticos da filha do Stalker.



Imagem 11: O Stalker declamando versos de Arseni Tarkovski.

Também, há de se mencionar, acerca da mutação da lírica em música dionisíaca, o momento em que o Stalker, face da espiritualidade, da reconciliação e do fundamentalmente humano, profere reflexão acerca da natureza da música como arte, defendendo sua aproximação do espírito humano pela não necessidade de linguagem intermediária. A música, ao seu ver, existe em dimensão profundamente abstrata, sendo seus signos não interpretáveis pela racionalidade. Porém, ao explicitar a distância da dimensão musical à racionalidade humana, ele atesta que nenhuma outra forma de arte consegue tocar o âmago da humanidade quanto esta.

Acerca da poesia lírica, recita texto de Arseni Tarkovski, posteriormente, versando sobre a insaciabilidade dos desejos humanos frente a existência. As manifestações do Stalker, em seus empreendimentos verbais, também confirmam sua posição dionisíaca e sua aproximação à esfera do trágico. Além disso, o personagem encarna as aspirações de Andrei Tarkovski como artista trágico e suscita, por meio de seu olhar, a reconciliação que transpassa as barreiras do tempo fílmico e da superestrutura estética. Diante identificação ao fado do

personagem, de suas convicções à hostilidade do ambiente e em si mesmo, Tarkovski almeja a transformação da humanidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao considerar o aspecto trágico dos filmes de Andrei Tarkovski, tanto por suas influências quanto por aspirações, como a de realizar uma adaptação de *Hamlet* para o cinema – esta foi realizada para o teatro e para o rádio –, e encontrando conexões íntimas às proposições filosóficas nietzschianas, expressadas por seu crescente diálogo com o filósofo ao longo de anos e filmes, constata-se riqueza de sua obra como enunciação filosófica.

É imensamente importante destacar que, para este trabalho, de ínfimo vislumbre à expressividade filosófica da obra tarkovskiana, não foi possível acalentar-se às palavras do diretor proferidas em *Esculpir o tempo* e *Diários*. Sua posição filosófica se encontra em ânsia à transcendência espiritual e é diametralmente oposta à proposição nietzschiana – em Nietzsche, a vida é meio e fim, enquanto em Tarkovski, é somente meio à transcendência. Logo, ao esboçar percepções do trágico de Nietzsche aos filmes do diretor, o trabalho ateve-se à apreciação estética das obras, ora ou outra utilizando de pequenas passagens aproximadas da questão apresentada. Porém, tais passagens, apesar de aproximadas, foram escolhidas por apresentar em seu âmago conjunções conceituais pertinentes à abordagem.

O apelo à vida, de Andrei Tarkovski, se junta ao de Nietzsche no que tange o abraço perene à existência, como *corpus* de uma proposição filosófica, ou conjunção estética, que forneça ao homem moderno, ou contemporâneo, ferramentas para lidar com a opressão existencial de um mundo, talvez enganosamente, sem sentido. Para Nietzsche, a vida só se justifica quanto fenômeno estético, e é no sentido criador, de transmutação da vida em obra de arte, que sua conjunção a Andrei se justifica. O sentido da vida não é encontrado, mas criado, nesta linha.

A abordagem do trágico e o apelo estético de Tarkovski são iniciativas transformadoras, reivindicadoras de uma posição humana no mundo, mas contrárias ao

distanciamento à natureza, da filosofia pós-cartesiana que a utiliza somente como objeto científico. O homem, em seu princípio de individuação, alcança na sublimidade estética certo conforto, pois compreende-se ambivalente: indivíduo enquanto *criado* por si mesmo, mas integrado aos desígnios do mundo e à sua crueldade, por ser *criação* de si mesmo, logo, *estando* no mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRÁS, Rui Manuel da Costa Carvalho. **Agón, pathos, katharsis**: a memória das origens nos filmes de exílio de Andrei Tarkovsky. 2013. 278 f. Tese (Doutorado) – Programa de pós-graduação em Estudos de Cultura, Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/13909/1/Tese.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2021.

DIAS, Rosa. **Nietzsche, vida como obra de arte**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. 155 p.

FERNANDES, Marcos Sinésio Pereira. A Vontade no contexto do pensamento em torno de *O Nascimento da Tragédia* de Nietzsche. 2001. In: NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo** e outros textos de juventude. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 94 p. Tradução: Maria Cristina dos Santos de Souza e Marcos Sinésio Pereira Fernandes. Disponível em: <https://aletp.com.br/wp-content/uploads/2017/12/nietzsche-a-visao-dionisiaca-do-mundo.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2021. p. 78-94.

_____, Marcos Sinésio Pereira. Sobre o teatro grego antigo no seu contexto de surgimento e desenvolvimento. In: NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo** e outros textos de juventude. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 94 p. Tradução: Maria Cristina dos Santos de Souza e Marcos Sinésio Pereira Fernandes. Disponível em: <https://aletp.com.br/wp-content/uploads/2017/12/nietzsche-a-visao-dionisiaca-do-mundo.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2021. p. 8-19.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Trad. Fernando Costa Mattos. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2016. 392 p.

KOEHLER, Rafael; CANDELORO, Rosana Jardim. **O problema da origem da tragédia em Nietzsche**. Griot – Revista de Filosofia, Amargosa, Bahia, v. 6, n. 2, p. 122-137, dez. 2012.

MELO, Eder David Freitas de. **Nietzsche: liberdade, tragédia e destino**. São Carlos:[s.n.], 2011. 11p. Disponível em: <http://www.ufscar.br/~sempgfil/wp-content/uploads/2012/05/edermelo.pdf>. Acesso em: 26 fev. 2021.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. 127 p. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/nne0e>. Acesso em: 27 fev. 2021.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Tradução: Anna Duarte e Carlos Duarte. 1 ed. São Paulo: Martin Claret, 2020. 319 p.

_____, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução: Paulo César de Souza. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 344 p.

_____, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo** e outros textos de juventude. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 94 p. Tradução: Maria Cristina dos Santos de Souza e Marcos Sinésio

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

A infância de Ivan. Dir. Andrei Tarkovski. Rússia, 1961, P/B, 42 min.

Andrei Rublev. Dir. Andrei Tarkovski. Rússia, 1966, P/B e cor, 205 min.

Solaris. Dir. Andrei Tarkovski. Rússia, 1972, cor, 165 min.

O espelho. Dir. Andrei Tarkovski. Rússia, 1975, P/B e cor, 107 min.

Stalker. Dir. Andrei Tarkovski. Rússia, 1979, cor, 164 min.

Nostalgia. Dir. Andrei Tarkovski. Itália, Rússia, 1983, cor, 125 min.

O sacrifício. Dir. Andrei Tarkovski. Suécia, 1986, cor, 149 min.