

## **REFLEXÕES SOBRE A INTERIORIDADE INSPIRADAS POR KIERKEGAARD E TARKOVSKI.**

### **Reflections about interiority inspired by Kierkegaard and Tarkovski**

*Humberto Araujo Quaglio de Souza<sup>1</sup>*

**RESUMO:** O desespero é um dos temas centrais da filosofia existencial, e é perfeitamente possível afirmar que o primeiro autor a desenvolver essa ideia com profundidade no pensamento filosófico foi o dinamarquês Søren Kierkegaard, dando um sentido específico a esse termo em sua obra, especialmente no livro *A doença para a morte*, publicado sob o pseudônimo Anti-Climacus em 1849. Outros temas ligados à interioridade, como a fé e a constituição de um si-mesmo, também foram objeto de originais e significativas reflexões desse pensador. Mais de cem anos depois, na segunda metade do século XX, o cineasta soviético Andrei Tarkovski produziu uma obra cinematográfica que ficou conhecida por abordar também questões existenciais e por explorar a interioridade. Este artigo propõe um olhar sobre algumas ideias kierkegaardiana a partir de três filmes de Tarkovski que possivelmente aprofundam a percepção de complexidade que existe nesse tema psicológico-religioso-filosófico da interioridade tal como apresentado pelo filósofo dinamarquês.

**Palavras-chave:** desespero; fé; interioridade; Kierkegaard; Tarkovski.

**ABSTRACT:** Despair is one of the core themes in existential philosophy and it is perfectly possible to assert that the first author to develop this idea in depth in Western Thought was the Danish Søren Kierkegaard, who gave an specific meaning to this term in his works, especially in his book *The Sickness unto Death*, published under the pseudonym Anti-Climacus in 1849. Other themes concerning interiority, like faith and de constitution of the self, were also subject of original and significant reflections of this thinker. More than one hundred Years late, during the second half of the 20th Century, Soviet filmmaker Andrei Tarkovski conceived a cinematographic work that became also known for addressing existential issues and for exploration of human interiority. This paper proposes a view on some Kierkegaardian ideas from the perspective of three movies by Tarkovski that can deepen the sense of complexity in this psychological-religious-philosophical theme of interiority as it is addressed by the Danish philosopher.

**Keywords:** Despair; Faith; Interiority; Kierkegaard; Tarkovski.

---

<sup>1</sup> Doutor em Ciência da Religião pela Universidade Federal de Juiz de Fora, professor no Departamento de Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: [humberto.quaglio@ufjf.br](mailto:humberto.quaglio@ufjf.br).

## **Introdução**

A obra do pensador dinamarquês Søren Kierkegaard (1813-1855) é de inegável originalidade, especialmente em suas investigações sobre as complexas relações do ser humano com sua própria interioridade. Tal afirmação é um clichê em qualquer esfera da cultura, dentro ou fora da academia, não ignorado por qualquer pessoa que já tenha lido alguma obra de Kierkegaard com um mínimo de atenção e seriedade, ou mesmo que o conheça apenas por estudos sérios de história da filosofia. Independentemente de ser um clichê, é uma afirmação verdadeira e, no caso do presente texto, uma premissa importante para as reflexões que serão apresentadas aqui. É um clichê que está fortemente ligado a outro, o da outorga a Kierkegaard do título de “pai do existencialismo”. Esse clichê sobre a paternidade de um ramo inteiro da filosofia contemporânea costuma vir acompanhado de um previsível “caveat”: o de que não foi Kierkegaard o primeiro sujeito a pensar sobre temas ligados à existência, o de que tais ideias já estavam presentes na história da filosofia, mas que foi o dinamarquês o primeiro a fazer delas um conjunto orgânico que orienta todas as abordagens que ele faz sobre outros problemas filosóficos. Poder-se-ia até dizer que Kierkegaard foi o primeiro a “sistematizar” uma filosofia da existência, se tal afirmação for feita tomando-se o devido cuidado de definir sistema de um modo mais específico, que leve em consideração as críticas que ele mesmo faz ao que muitos em seu tempo entendiam como sistema, e diferente da ideia de sistema que o próprio Kierkegaard apresenta, por exemplo, em uma de suas obras pseudônimas, o *Pós-escrito*, na qual correlaciona sistema com completude e afirma que a existência é o oposto tanto de completude quanto de sistema<sup>2</sup>.

Essa percepção de oposição entre completude e existência é corolário de outra constatação que um leitor (ou ouvinte) atento de Kierkegaard pode fazer: a de que a existência humana se dá também no tempo (ainda que em relação com a eternidade, como se discutirá mais adiante). No tempo, na temporalidade, a existência está em constante

---

<sup>2</sup> Cf. Søren KIERKEGAARD. *Pós-escrito às migalhas filosóficas*, p. 124.

devir, e o próprio devir é um dos constituintes dela. E se é assim, não se pode falar em completude daquilo que está em constante transformação, do mesmo modo como não se pode falar de uma jornada completa quando o viajante ainda está na estrada rumo ao seu destino final.

Essa incompletude que constitui o próprio sujeito existente remete o leitor, ouvinte ou espectador à percepção de que o tempo, a temporalidade, esse reino do devir, é elemento sem o qual não se pode pensar uma filosofia existencialista e uma reflexão honesta sobre subjetividade e interioridade. É no tempo que a vida transcorre, é no tempo que o sujeito se constitui em suas relações com o mundo, com outros sujeitos e consigo mesmo. E essa constituição da subjetividade não pode ser abordada por uma linguagem objetiva, direta, uma linguagem na qual definições e conceitos estáticos se pretendem suficientes. A linguagem, nesse âmbito, deve se adequar ao tema da subjetividade, sob pena de falsificar e compreender mal os problemas a serem abordados. Quem ilustra tal necessidade de adequação da linguagem ao tema no pensamento de Kierkegaard é Jonas Roos, quando afirma:

Kierkegaard reconhece que afirmações diretas são essenciais para a vida como um todo (a ciência, a lógica, informações do cotidiano etc.). Entretanto, reconhece também que elas são limitadas para questões existenciais e ético-religiosas, afinal, não é possível comunicar diretamente a alguém como se tornar paciente, persistente, como perdoar, amar, se apaixonar etc.<sup>3</sup>.

A comunicação indireta, portanto, é também um ponto central no pensamento kierkegaardiano sobre a existência. Tempo e linguagem são elementos indispensáveis no tratamento dessas questões. Tempo e linguagem também serão elementos fundamentais para o cinema, um avanço tecnológico que viria a surgir pouco menos de meio século após a morte de Kierkegaard. Quando se faz menção ao cinema como avanço na técnica, pode parecer que ele se reduz a seus aspectos objetivos, como costumeiramente se pensa quando o tema é ciência e tecnologia. No contexto, porém, das reflexões aqui propostas,

---

<sup>3</sup> Jonas ROOS. *10 Lições sobre Kierkegaard*, p. 30-31.

o foco não está apenas no componente técnico do cinema, o que seria obviamente redutor e super simplificador.

Uma análise do cinema como meio de comunicação, em um sentido bastante próximo ao que se dá quando se fala em comunicação na obra de Kierkegaard, pode revelar muitas possibilidades interessantes, especialmente se a proposta é refletir sobre existência a partir da obra fílmica de um cineasta como Andrei Tarkovski (1932-1986). Isso porque, ao se pensar em obras cinematográficas, é possível fazer uma divisão em categorias análogas às de comunicação direta e indireta em obras literárias. Se pensarmos em, por exemplo, um filme documentário que exiba e exponha imagens com uma narração descritiva do que se está a mostrar, poderíamos falar em uma comunicação direta, objetiva. O mesmo, talvez, poderia ser dito de filmes de entretenimento considerados superficiais e rasos, ainda que uma tal analogia tenha que ser considerada com cuidado devido às especificidades da linguagem cinematográfica. Os filmes de Tarkovski, porém, são reconhecidos por sua ênfase em temática existencial, em uma proposta de sondagem da vida interior de personagens fictícios que se aproxima do modo como a filosofia existencial, e mais especificamente a filosofia de Kierkegaard, procura sondar a interioridade e o si-mesmo (ou “selv”, como usado pelo dinamarquês no texto original). Não se pretende aqui fazer uma análise específica das semelhanças e diferenças entre a linguagem cinematográfica e a linguagem escrita a partir da comparação entre um escritor e um cineasta. As considerações sobre essa questão serão meramente incidentais quando forem pertinentes às reflexões sobre interioridade e existência.

A preocupação principal sobre linguagem, aqui, tem a ver com a ideia de uma comunicação indireta, e com a possibilidade de se aplicar essa categoria kierkegaardiana a alguns filmes de Tarkovski. O mais importante, porém, são as reflexões propostas sobre temas existenciais a partir de um encontro entre Kierkegaard e Tarkovski. O termo encontro talvez seja o mais adequado aqui, pois não se trata de uma análise fílmica como as da crítica cinematográfica (no sentido de gênero literário que a expressão tem) ou de uma investigação exaustiva e conclusiva sobre como se relacionam os problemas nas obras do escritor e do cineasta. Antes, trata-se de um conjunto em certa medida

fragmentado de reflexões sobre existência, subjetividade e interioridade que podem vir à mente de um espectador de Tarkovski que já leu Kierkegaard, ou de um leitor de Kierkegaard que já assistiu a filmes de Tarkovski.

As possibilidades nesse campo são muitas e variadas. Portanto, as reflexões que serão feitas aqui tomarão como mote, de modo mais específico, três obras filmicas de Tarkovski: *Solaris*, de 1972, *Stalker*, de 1979 e *O sacrifício*, de 1986; e dois livros de Kierkegaard: *Temor e tremor*, publicado pela primeira vez em 1843 sob o pseudônimo Johannes de Silentio, e *A doença para a morte*, publicado pela primeira vez em 1849 sob o pseudônimo Anti-Climacus. Os filmes, discutidos em sua sequência cronológica de produção, serão os eixos destas reflexões.

### **Solaris e as dificuldades da(s) relação(ões) que constitui(em) o si-mesmo.**

O filme *Solaris*, de 1972, é talvez a obra mais popular de Tarkovski. O cineasta já havia dirigido, na década anterior, outros filmes considerados importantes para a história do cinema. Mas o cineasta decidiu realizar *Solaris* em circunstâncias que não tiveram relação tão somente com suas pretensões estéticas e com sua visão artística. Como explica Joe Marçal dos Santos, a década de 1970, para Tarkovski, “inicia sob negações e escolhas necessariamente políticas”<sup>4</sup>. Isso porque o cineasta já havia encontrado dificuldades para produção de projetos mais autorais, além de problemas com a censura soviética de filmes anteriores. *Solaris*, é adequadamente classificado como um filme de ficção científica, gênero que tem apelo entre o grande público mas que, ainda segundo Joe Marçal dos Santos, é “algo longe exatamente de uma opção estética”<sup>5</sup> para Tarkovski. Trata-se de uma adaptação de um romance homônimo bem sucedido editorialmente do autor polonês Stanislaw Lem, mas que não parece ter sido um trabalho que tenha agradado o próprio cineasta russo. Tarkovski, em seu livro *Esculpir o tempo*, faz interessantes observações sobre o seu próprio filme:

---

<sup>4</sup> Joe Marçal dos SANTOS. *Por uma teologia da imagem em movimento*, p. 47.

<sup>5</sup> Idem, p. 48.

Infelizmente, o elemento de ficção científica em *Solaris* foi tão evidente que acabou se tornando um fator de alienação. Foi interessante construir os foguetes e as estações espaciais — exigidos pelo romance de Lem; contudo, parece-me agora que a idéia do filme teria se sobressaído com mais clareza e nitidez se houvéssemos conseguido prescindir inteiramente de todos esses elementos. Acho que a realidade para a qual um artista é atraído, como meio de dizer o que tem de dizer a respeito do mundo, deve — se me perdoam a tautologia — ser real em si mesma: em outras palavras, deve ser compreendida por uma pessoa, deve ser familiar a ela desde a infância. E, quanto mais real for o filme nesse sentido, mais convincente será a afirmação do autor.<sup>6</sup>

Essas palavras são emblemáticas daquilo que o espectador atento de Tarkovski consegue perceber: o cineasta soviético está interessado em explorar a subjetividade, a interioridade, e os elementos objetivos, exteriores, comumente relacionados com a temática da ficção científica, podem afastar o espectador das reflexões sobre a interioridade. A ficção científica no cinema, desde o início do século XX, preocupa-se em chamar a atenção do público para elementos da imaginação baseados nas perspectivas e expectativas que as pessoas têm sobre o progresso tecnológico. Nisso, o apelo visual e imagético é fundamental. Considerando a data de lançamento de *Solaris*, em 1972, é natural que tenham sido feitas muitas comparações entre *Solaris* e outro célebre filme de ficção científica, 2001: Uma odisseia no espaço, de Stanley Kubrick. O próprio Tarkovski, na citação feita acima, fala de foguetes e estações espaciais, elementos pelos quais o filme de Kubrick também é muito lembrado. Mas Tarkovski não desejava, de forma alguma, que seu filme cativasse o público por conta desses elementos, que seriam “um fator de alienação”. O que mais importa, considerando as palavras do próprio Tarkovski, é a realidade familiar a qualquer ser humano desde a infância.

Para prosseguir nessas considerações, é pertinente uma breve sinopse de *Solaris*. O filme trata de um planeta chamado *Solaris*, em torno do qual orbita uma estação espacial habitada por pesquisadores humanos. O planeta *Solaris* é recoberto por uma espécie de oceano que parece afetar as mentes dos seres humanos que dele se aproximam. Um psicólogo chamado Kris Kelvin, viúvo, é enviado a essa estação espacial para

---

<sup>6</sup> Andrei TARKOVSKI. *Esculpir o tempo*, p. 240.

investigar o que aconteceu com os três cientistas que compunham a tripulação. Um dos cientistas havia cometido suicídio, e os outros dois pareciam se comportar de modo excêntrico na primeira vez que Kelvin os encontra. Logo, porém, o protagonista se surpreende quando, ao acordar em seu quarto na estação espacial, se depara com a presença de sua esposa que havia falecido anos atrás. Ao longo do filme, Kelvin descobre que o planeta Solaris é capaz de materializar pessoas ausentes a partir de elementos das memórias dos seres humanos que se aproximam do seu oceano. Por conta disso, em algumas cenas podem ser vistas pessoas que não fazem parte da tripulação da estação espacial, ligadas às memórias dos cientistas que lá estão.

Obviamente, tal situação é bastante perturbadora para as pessoas que a experienciam, e faz com que Kelvin tenha que lidar com todos os problemas envolvendo sua relação com o próprio passado e com a esposa morta. A perturbação se intensifica quando Kelvin tem de lidar não apenas com a materialização de sua esposa, mas também com memórias envolvendo sua infância, sua falecida mãe, seu pai idoso, tudo exibido ao espectador de um modo que, em certo ponto perto do final do filme, não deixa claro se ele está assistindo a alucinações do protagonista ou a materializações provocadas pelo oceano/planeta.

Aqui se pode voltar às considerações sobre o que Tarkovski diz em seu livro acerca da realidade familiar a qualquer ser humano desde a infância e sobre porque sua preocupação maior é com essa realidade, e não com as temáticas mais ligadas à exterioridade da maior parte das ficções científicas. Para tais considerações, e para uma discussão sobre suas implicações para a investigação da subjetividade e da existência, é pertinente citar um conhecido parágrafo que Kierkegaard escreveu sob o pseudônimo Anti-Climacus:

O ser humano é espírito. Mas o que é espírito? Espírito é o si-mesmo. Mas o que é o si-mesmo? O si-mesmo é uma relação que se relaciona consigo mesma, ou consiste no seguinte: que na relação a relação se relacione consigo mesma; o si-mesmo não é a relação, mas que a relação se relacione consigo mesma. O ser humano é uma síntese de infinitude e finitude, do temporal e do eterno, de

liberdade e de necessidade, em suma uma síntese. Uma síntese é uma relação entre dois. Assim considerado o ser humano ainda não é um si-mesmo<sup>7</sup>.

Essas palavras de Anti-Climacus representam um ponto fundamental da compreensão kierkegaardiana de ser humano. Como bem observa Jonas Roos: “Toda a psicologia de Kierkegaard parte de um pressuposto fundamental, nas palavras do pseudônimo Anti-Climacus, no início de *A Doença para a Morte*” (ROOS, 2002, p. 56), justamente as palavras citadas acima. Se compreendermos psicologia como uma compreensão sobre a psique, como um discurso sobre a interioridade, e se toda a psicologia kierkegaardiana tem como pressuposto essa compreensão relacional da interioridade, é possível ter uma noção da complexidade do tratamento que o pensador dinamarquês dá ao tema. A muito complexa relação apresentada ao leitor por Anti-Climacus envolve elementos aparentemente inconciliáveis, opostos, não passíveis de uma síntese. E isso por si só já tem inspirado, ao longo dos quase dois séculos de recepção da obra kierkegaardiana, muitas discussões e reflexões.

Se, contudo, essa compreensão kierkegaardiana do si-mesmo for contrastada com alguns problemas que o filme *Solaris* pode evocar no espectador, é perfeitamente possível constatar um aumento na complexidade do problema. No pensamento kierkegaardiano, os elementos de infinitude, eterno e necessidade envolvidos na síntese do espírito remetem a uma dimensão do si-mesmo que não estaria condicionada ao devir e ao tempo inegavelmente presentes na existência, como já foi afirmado acima. Kierkegaard é um autor que só pode ser compreendido a partir de um reconhecimento de sua condição de pensador religioso. Uma afirmação assim tão categórica pode suscitar discordância entre leitores do filósofo dinamarquês, mas é uma premissa que será assumida aqui. Dito isto, a relação que constitui o si-mesmo depende de (e se relaciona com) um poder que estabelece essa própria relação e que, em uma linguagem religiosa, é um poder criador. Pensar nesse polo da relação ligado ao divino já remete a um problema filosófico bastante explorado e reconhecidamente complexo em toda a tradição ocidental, desde a metafísica

---

<sup>7</sup> Søren KIERKEGAARD. *A doença para a morte*, p. 43.



parmenidiana até as investigações idealistas sobre o absoluto nas décadas imediatamente anteriores à obra de Kierkegaard.

Por outro lado, os elementos de finitude, temporalidade e liberdade que estão em outro polo da relação são mais diretamente associados ao devir e à historicidade da existência. São esses pontos que aqui podem ser mais diretamente contrastados com a situação perturbadora e absurda do filme de Tarkovski. Tomando de empréstimo a expressão feuerbachiana “objetivação da subjetividade”, a situação fictícia de *Solaris* põe o espectador diante de algo análogo. A materialização dos mortos promovida pelo planeta-oceano é baseada na memória do sujeito, na maneira como ele tem dentro de si a lembrança de sua esposa. É um novo ser materializado, e esse novo ser também tem memórias, mas estas se limitam ao que constitui as próprias memórias do protagonista. Nesse ponto, a mulher materializada é um outro, é a imagem de um outro com o qual o sujeito havia se relacionado, mas é um outro que fez parte, no tempo e na história pessoal do protagonista, da constituição do elemento temporal e finito de seu si-mesmo.

É nesse ponto que Tarkovski pode “convidar” o leitor de Kierkegaard a pensar em uma complexificação (ou intensificação da já existente complexidade) do problema. Se o leitor/espectador se concentra no polo da finitude, da liberdade e da temporalidade que é elemento constituinte da relação, ele poderá postular a presença de várias outras relações que vão ocorrendo ao longo da existência do sujeito na história, desde seu nascimento até sua morte. Os vários encontros que o sujeito tem ao longo de sua vida, suas relações familiares, amorosas, sociais, profissionais, suas amizades, suas inimizades, todos os encontros com um outro, são relações, difíceis de serem contadas pois muito numerosas, mas que inegavelmente fazem parte desse devir da existência. Sob uma ótica kierkegaardiana, o problema pode ainda se aprofundar mais, pois um dos temas caros ao filósofo dinamarquês, e que perpassa sua obra, é o da constituição de uma individualidade que não se deixa condicionar pela exterioridade e pelo conjunto de outras subjetividades com as quais todo ser humano convive em sua vida. Pois pensando na memória como elemento importante do “selv”, e pensando na memória como constituída em grande medida pelas relações que o sujeito estabelece com outros sujeitos, como encontrar uma

justa medida entre um condicionamento pela exterioridade (algo presente no desespero e um obstáculo para que o sujeito se torne um indivíduo) e uma afirmação da interioridade em sua relação com o absoluto sem condicionamentos exteriores?

Pode parecer, em uma análise preliminar, um problema aporético. Mas tal aporia só se daria em uma interpretação muito disjuntiva da proposta de Kierkegaard, como, por exemplo, em uma interpretação de que uma relação absoluta com o absoluto só pode ocorrer se não houver outras relações intersubjetivas. Mesmo assim, mesmo considerando esse ponto de partida como uma possibilidade de enfrentamento do problema, ele não é simples, não se torna simples apenas pela adoção dessa hipótese de solução. Pois, como mencionado acima, restaria pensar na medida adequada e na forma adequada de relação que o sujeito deve ter com outros sujeitos, e em como esses sujeitos se integram à sua memória para constituir o polo temporal do si-mesmo. Tarkovski, assim, convida o leitor/ouvinte de Kierkegaard a mergulhar mais fundo nesse problema das múltiplas relações concebíveis nesse emaranhado.

### **Stalker, a fuga de si mesmo e a fé**

Para continuar essa proposta de interlocução entre Tarkovski e Kierkegaard, é interessante fazer alusão a um problema comum na recepção de obras literárias, artísticas ou filosóficas, que pode ser chamado de problema da interpretação autorizada, legítima ou simplesmente de uma melhor interpretação. Tal problema pode surgir quando alguém evoca a interpretação que o próprio autor dá posteriormente a uma obra sua, e quando essa interpretação difere, em diversas medidas, de outras interpretações. Afinal, pode-se dizer que um autor estaria errado quando fala de sua própria obra? Ou pode-se dizer que a obra, ao ganhar publicidade, ganha também vida própria e distinta de seu autor? Não é pretensão neste artigo dar solução a estes problemas que tão comumente aparecem ao longo da história, mas a menção a eles é importante aqui pois a interpretação de Tarkovski sobre sua própria obra será levada em consideração. É de se notar que a obra de Kierkegaard já suscitou os mesmos problemas, pois o pensador dinamarquês escreveu

sobre sua própria obra, sendo talvez o Ponto de vista explicativo o mais notável de seus textos de interpretação de seu próprio pensamento.

Como o leitor já sabe, ou já deve ter ficado sabendo por conta de algumas citações feitas acima, Tarkovski escreveu livros sobre sua própria obra fílmica, especialmente o livro *Esculpindo o tempo* que já foi traduzido para o português e publicado no Brasil. No livro, Tarkovski deixa claro que fé, desespero e amor são temas importantes no seu filme *Stalker*, de 1979. Em seu livro, Tarkovski afirma:

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. *Stalker* também aborda essa questão: o herói atravessa momentos de desespero quando sua fé é abalada; mas, a cada vez, ele retorna com um renovado sentido da sua vocação de servir às pessoas que perderam suas esperanças e ilusões.<sup>8</sup>

A maneira como Kierkegaard concebe o desespero é também bastante original e específica na história do pensamento ocidental. É uma ideia que depende da concepção kierkegaardiana de si-mesmo como síntese e relação já apresentada acima. Portanto, qualquer consideração sobre o que Tarkovski quer dizer em seu livro com o termo desespero em comparação com o sentido específico kierkegaardiano deve ser precedida dessa observação de que Tarkovski poderia não estar se referindo exatamente à mesma ideia desenvolvida por Kierkegaard. Isso, porém, não impede o leitor de Kierkegaard e o espectador de Tarkovski de refletir comparativamente sobre o tema do desespero a partir do filme *Stalker* e do livro de *Anti-Climacus*. Além do mais, seria também um erro pensar que a especificidade do termo em Kierkegaard é tão estrita que não permita comparações dessa ideia no pensamento do dinamarquês com o uso corrente e coloquial da palavra desespero, ou mesmo com seu uso na literatura, na teologia ou na filosofia.

---

<sup>8</sup> Andrei TARKOVSKI. *Esculpir o tempo*, p. 234.

Assim, respeitando tanto a interpretação que Tarkovski faz de seu próprio personagem quanto analisando elementos que todo espectador pode perceber no filme, é possível mais uma vez pensar em um aprofundamento da complexidade de um problema existencial kierkegaardiano a partir daquilo que o cineasta soviético propõe por meio de sua linguagem cinematográfica. Neste ponto também é adequado apresentar tanto uma breve sinopse do filme de Tarkovski quanto algumas considerações sobre a ideia de desespero no pensamento de Kierkegaard.

O filme *Stalker* também costuma ser incluído na categoria de ficção científica. Porém, diferentemente de *Solaris*, o filme anterior, *Stalker* não apresenta imagens que remetam diretamente ao gênero: não há estações espaciais, planetas distantes etc. A premissa básica do filme é a existência de um lugar chamado simplesmente de Zona, sobre o qual não há muitas explicações além de vagas menções à queda de um meteoro no local há alguns anos. No meio dessa tal Zona, há um quarto que as pessoas acreditam ter o poder de realizar os mais íntimos desejos de quem nele entrar. Não se diz como nem porque o quarto tem essa propriedade, mas há obviamente pessoas interessadas em chegar até esse local e experienciar essa dádiva misteriosa. O problema é que a Zona é uma área militarmente cercada, na qual é proibido entrar. Para guiar quem deseja entrar na Zona, existe um grupo de pessoas conhecidas como stalkers, conhecedoras tanto dos meios de driblar a vigilância militar quanto dos caminhos misteriosos e traiçoeiros no interior da Zona. A ausência de detalhes ou explicações sobre a Zona e o quarto é proposital. Tarkovski queria fazer uma obra sobre questões existenciais, como podemos chamar de modo abrangente as questões que são evocadas ao longo do filme. Vale aqui citar mais algumas palavras do cineasta em seu livro:

A rigor, apenas a situação básica de *Stalker* poderia ser considerada fantástica. Ela era conveniente porque ajudava a delinear com mais nitidez o conflito moral do filme. Mas, em relação ao que realmente acontece com os personagens, não existe nenhum elemento de fantasia. A intenção do filme era fazer com que o espectador sentisse que tudo estava acontecendo aqui e agora, que a Zona está aqui, junto a nós.

As pessoas muitas vezes me perguntam o que significa a Zona, o que ela simboliza, e fazem conjecturas absurdas a propósito. Esse tipo de pergunta me deixa desesperado e enfurecido. 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.<sup>9</sup>

Levando em consideração as palavras acima, é possível conjecturar que Tarkovski não ficaria desesperado ou enfurecido se alguém afirmar que a Zona representa uma jornada, já que a zona “é a vida” nas palavras do cineasta. Dizer que a vida é uma jornada é um lugar comum. Mas, no caso desse filme de 1979, o espectador acompanha justamente uma jornada. O herói do filme ao qual o diretor se refere em seu livro é um stalker que aceita a proposta de um cientista e de um literato para guiá-los rumo ao quarto no interior da Zona. Esse stalker é casado e tem um filho doente, mas aceita a proposta a despeito dos protestos de sua esposa.

Essa breve sinopse permite que se aborde agora o tema do desespero em Kierkegaard. No texto de *Anti-Climacus*, o desespero é apresentado à luz das considerações anteriores sobre o si-mesmo como relação e síntese:

Desespero é a má relação na relação de uma síntese que se relaciona consigo mesma. Mas a síntese não é a má relação, ela é apenas a possibilidade, ou, na síntese está a possibilidade da má relação. Se a síntese fosse a má relação, então o desespero absolutamente não existiria, então o desespero seria algo que estaria na natureza humana como tal, ou seja, não seria desespero; ele seria algo que aconteceu à pessoa, algo que ela sofreu, como uma doença da qual a pessoa foi acometida, ou como a morte que é o destino de todos. (KIERKEGAARD, 2022, p. 46).

Alguns elementos nessa citação merecem destaque no contexto das reflexões deste artigo. Em primeiro lugar, o desespero, para Kierkegaard, se dá como uma má relação na relação que ele anteriormente havia descrito como a que constitui o si-mesmo. Não seria inadequado falar, nesse ponto, do desespero como uma falha, como um desequilíbrio nos polos da relação. Se a relação se dá entre temporal e eterno, entre possibilidade e necessidade, entre finitude e infinitude, a presença mal equilibrada de algum desses elementos na relação pode ser compreendida como desespero. Em segundo lugar, o

---

<sup>9</sup> Andrei TARKOVSKI. *Esculpir o tempo*, p. 240.

desespero é uma possibilidade, não uma necessidade. Como diz Anti-Climacus, a síntese não é a má relação, mas a má relação pode ser compreendida como um desequilíbrio patológico (a doença) na relação que perfaz a síntese. Se o desespero fosse constitutivo da relação, ela não aconteceria em liberdade, o sujeito não seria responsável pelo desespero, ele seria um aspecto essencial do “selv”. Kierkegaard, por meio de Anti-Climacus, afirma a natureza patológica do desespero, mas uma patologia pela qual o sujeito é responsável.

Pela obra de Anti-Climacus, pseudônimo que representaria para o filósofo dinamarquês um indivíduo religioso em seu grau mais elevado, Kierkegaard expõe sua compreensão de desespero como pecado, ou de pecado como desespero. Como explica Jonas Roos, “pecado será o desespero quando visto diante de Deus ou com a noção de Deus. Ou seja, aqui o desespero é visto como diante do Absoluto e, assim, intensificado ao seu máximo.” (ROOS, 2022, p. 66). Ainda sob a ótica religiosa do si-mesmo entendido como criatura é que Kierkegaard pôde apresentar o corolário desse desequilíbrio na síntese: no desespero o sujeito se desvia de si mesmo: “Desesperar sobre si mesmo, desesperadamente querer livra-se de si mesmo, é a fórmula de todo desespero”. Esse querer livrar-se de si mesmo ao qual Anti-Climacus alude pode se dar de maneiras diferentes, considerando os diferentes polos da síntese e as diferentes possibilidades de o sujeito pender desequilibradamente para um ou outro polo. De igual modo, um sujeito pode pretender desesperadamente não ser si mesmo ou pretender desesperadamente ser si mesmo. Em ambos os casos, o desespero se faz presente pelo fato de o sujeito não querer ser si mesmo do modo como foi criado para ser, do modo como o Criador tenciona que ele seja.

Mesmo tendo Tarkovski falado no herói como alguém que se desespera (e é de fato possível refletir sobre como o stalker se desespera ao longo do filme), uma possibilidade de pensar o desespero no filme a partir da perspectiva kierkegaardiana é dar atenção ao desejo das pessoas que contratam os stalkers para chegarem até o tal quarto que realiza desejos. É certo que o tal quarto, e toda a Zona no filme, é algo que evoca um senso de mistério, e uma interpretação possível sobre o desejo das pessoas de chegarem

até esse recôndito misterioso pode ser examinado sob outras perspectivas como a do fascínio que o mistério, por si só, é capaz de exercer. Mas não se pode também afastar a impressão de que a avidez das pessoas por realizarem seus desejos aventurando-se na Zona tem uma natureza desesperada, uma conexão com um desejo de transformar-se a si mesmo ainda que, nessa jornada, o próprio si-mesmo pareça se perder, como o espectador é levado a perceber pelos conflitos e pelas atitudes impulsivas, muitas vezes motivadas por raiva ou medo, dos clientes do stalker. Acompanhando essa jornada, se o espectador observa o modo como cada um dos três viajantes se desespera, é possível perceber diferenças tanto nas razões pelas quais cada um se desespera quanto na forma desse desespero. O contraste mais acentuado, porém, se dá entre o desespero dos clientes e o desespero do stalker. O herói de Tarkovski, o stalker, é o único que não deseja entrar no quarto. Ele vive para servir as pessoas que têm esse desejo, mas ele mesmo se abstém de procurar essa experiência que supostamente poderia transformar seu “selv”.

Se for admitida a interpretação de Tarkovski sobre seu próprio personagem, o stalker se desespera, mas não sucumbe ao desespero justamente por causa de sua fé. Citando novamente as palavras do cineasta para enfatizar esse ponto, “o herói atravessa momentos de desespero quando sua fé é abalada; mas, a cada vez, ele retorna com um renovado sentido da sua vocação de servir às pessoas que perderam suas esperanças e ilusões.” Será que isso que Tarkovski chama de fé corresponderia ao que Kierkegaard chamaria de fé por meio de seu pseudônimo Anti-Climacus? Talvez sim, se levar-se em conta o fato de que a obra fílmica possibilita, por sua relativa abertura em comparação com as definições geralmente presentes, em maior ou menor grau, nas obras escritas. Mas aqui cabe citar algo que Anti-Climacus escreve sobre a fé:

Aquele que crê possui o antídoto eternamente seguro contra o desespero: possibilidade; pois para Deus tudo é possível a todo instante. Esta é a saúde, da fé, que resolve contradições. A contradição aqui é que, humanamente falando, a ruína é certa e que, no entanto, ainda há possibilidade. Saúde é, em última instância, a capacidade de resolver contradições. Por exemplo, em relação ao corpóreo ou ao físico, uma corrente de ar é uma contradição, pois a corrente de

ar é frio e calor de modo incompatível ou não-dialético; mas um corpo sadio resolve essa contradição e não sente a corrente de ar. Assim também com a fé.<sup>10</sup>

A natureza patológica do desespero é desse modo reafirmada com a menção à fé como antídoto, como promotora da saúde, “salus”, e a ação desse remédio se dá pela abertura a possibilidades, pela abertura de caminhos onde para o sujeito parecia não haver saídas. E então é interessante retomar o que Tarkovski diz sobre o herói de seu filme: que sua fé se abala, mas que ele não sucumbe aos momentos de desespero porque a reencontra no serviço aos outros.

Considerando a já mencionada abertura da obra filmica a interpretações diversas, é possível aqui propor duas linhas diferentes de interpretação que suscitam diferentes problemas e inspiram mais reflexões. Se a ânsia dos clientes do stalker por chegar ao quarto for interpretada como desespero e fuga de si mesmo, seria a ajuda que o stalker lhes dá um ato genuíno de amor e de serviço ao próximo? Nesse caso, faria diferença se o stalker, em sua interioridade, acreditasse sinceramente estar fazendo um bem aos seus clientes, e não contribuindo para o aprofundamento deles no desespero? É um problema tanto existencial quanto ético, que pode se desdobrar em diversas reflexões.

Por outro lado, se o desejo das pessoas de ingressar na Zona e alcançar o quarto não for interpretado como uma fuga de si mesmo e um aprofundamento no desespero, mas sim uma espécie de coragem diante da existência na decisão de fazer uma jornada perigosa rumo ao mistério, seria possível fazer juízos diferentes sobre a fé e a interioridade do stalker? Um outro problema interessante: a disposição do stalker de ajudar as pessoas a chegarem ao quarto, mas sua decisão de ele mesmo jamais entrar lá pode ser interpretada como uma fuga de si mesmo? Ou seria um ato de amor, semelhante ao voto de um bodisatva na tradição budista de não entrar no nirvana enquanto ainda houver criaturas presas ao samsara? São mais complexificações que se desdobram e se desvelam diante do leitor/espectador.

### **O sacrifício e um herói entre Abraão e Agamémnon**

---

<sup>10</sup> Søren KIERKEGAARD. *A doença para a morte*, p. 74.



Por fim, que sejam propostas mais algumas reflexões inspiradas por Kierkegaard e Tarkovski a partir do último filme do cineasta soviético. O sacrifício, filme de 1986, foi dirigido por Tarkovski a partir de um roteiro que ele mesmo escreveu. Esse roteiro, por sua vez, foi precedido por um romance do próprio Tarkovski escrito em 1984<sup>11</sup>. É, na verdade, uma novela, um pouco curto demais para ser um romance e um pouco longo demais para ser um conto. Diferentemente dos outros dois filmes abordados acima, nos quais os personagens falam russo, O sacrifício foi produzido na Suécia e falado em língua sueca.

Não é fácil apresentar uma sinopse breve de O sacrifício sem adentrar nas reflexões que o filme suscita, nos problemas filosóficos que evoca. Apenas expor uma sequência narrativa deixaria de lado tudo o que o filme é capaz de inspirar. Mesmo assim, essa breve exposição pode ser um ponto de partida. O filme tem um evidente protagonista, Alexander, um ator aposentado que se dedica a cuidar de seu filho, um menino de aproximadamente dez anos, em uma casa de campo. Chega o dia do aniversário de Alexander e ele recebe em sua casa a visita de alguns amigos e parentes. Em dado momento, ruídos vindos de fora da casa e o noticiário da televisão anunciam o início de uma guerra nuclear. É o suficiente para espalhar o desespero entre as pessoas presentes em cena, desespero que se manifesta de várias formas. Alexander, então, em uma cena central do filme, faz uma oração e promete a Deus sacrificar a vida que levava se seu mundo e as pessoas que fazem parte dele fossem poupadas dessa hecatombe.

É pertinente interromper por aqui a sinopse. Outros elementos da narrativa podem ser apreendidos pelo leitor ao longo das breves reflexões subsequentes. Como interpretar tal obra fílmica? Foi dito acima que um ponto de partida possível nesses casos é a interpretação “autorizada” do próprio artista. No caso do filme O sacrifício, o próprio Tarkovski concede explícita licença ao espectador para interpretar à sua maneira:

Eu sabia que o filme estaria aberto a várias interpretações, mas evitei deliberadamente indicar conclusões específicas, pois achei que o público deveria

---

<sup>11</sup> Cf. Andrei TARKOVSKI, *O sacrifício*, p. 67.

encontrá-las de modo independente. Na verdade, era minha intenção provocar reações diferentes. Naturalmente, tenho minhas próprias opiniões acerca do filme, e acho que a pessoa que for vê-lo estará capacitada para interpretar os acontecimentos que ele retrata e decidir-se quanto às várias sequências que o compõem e quanto às suas contradições.<sup>12</sup>

Quem ler esse livro de Tarkovski, *Esculpir o tempo*, talvez perceba essas palavras citadas acima como contendo algum grau de contradição, pois é possível identificar no texto algumas dessas opiniões do próprio diretor. Considerando, porém, que Tarkovski, na citação acima, concede vênias ao espectador para sua própria interpretação, será exposta aqui uma possibilidade de interpretação da obra fílmica feita por um leitor de Kierkegaard que tenha em mente certas ideias que o filósofo dinamarquês apresenta sob o pseudônimo Johannes de Silentio no livro *Temor e tremor*.

O livro *Temor e tremor*, publicado em 1843, é conhecido por discutir a fé a partir de um convite ao leitor a sentir algo próximo ao que Abraão sentiu quando foi ordenado por Deus a sacrificar seu filho Isaque. E mesmo quem não tenha lido *Temor e tremor*, mas conhece a narrativa do livro de Gênesis, pode perceber algumas semelhanças entre a situação de Abraão e o enredo do filme. Em *O sacrifício*, Tarkovski nos mostra um pai mais velho de um filho ainda criança. O filme não parece sugerir diretamente que Alexander, esse “Abraão” de Tarkovski, esteja disposto a sacrificar seu filho, mas ele decide fazer um sacrifício de algo caro à sua existência. Esse voto de Alexander é feito em solidão em relação às outras pessoas, em um momento em que a personagem é mostrada apenas dirigindo-se a Deus em uma prece. Alexander sabe que seu sacrifício não será compreendido pelas outras pessoas. Há semelhança até mesmo no momento em que Alexander é aconselhado a manter relações sexuais com uma mulher estrangeira, uma islandesa, que trabalhava em sua casa, parte da narrativa que tem certas analogias com Abraão e sua serva egípcia Hagar.

Seria esse “Abraão de Tarkovski” um exemplo de fé como o Abraão bíblico tal como apresentado por Johannes de Silentio? A interpretação do autor deste artigo é de que há diferenças muito significativas entre Alexander e Abraão mas, em grande medida,

---

<sup>12</sup> Andrei TARKOVSKI. *Esculpir o tempo*, p. 268.

Tarkovski continua conduzindo seu espectador que leu Kierkegaard a um mergulho em problemas mais complexos. Para prosseguir nesse ponto, é importante trazer à discussão algumas palavras de Kierkegaard sob seu pseudônimo Johannes de Silentio:

O herói trágico depressa chega ao fim e depressa deixa de sofrer, executa o movimento da infinitude e encontra-se agora em segurança no universal. Ao invés, o cavaleiro da fé mantém-se insone; pois é continuamente posto à prova e subsiste a cada instante a possibilidade de poder regressar arrependido ao universal, e essa possibilidade tanto pode ser uma tentação como uma verdade. A ninguém pode ir buscar explicação para tal; pois se o fizer, encontra-se fora do paradoxo.

Em primeiro lugar e acima de tudo, o cavaleiro da fé terá paixão para concentrar num único momento tudo o que é ético, que ele viola, para que possa conceder a si próprio a certeza de que realmente ama Isaac com toda a sua alma. Se não o conseguir, cai em tentação. Em seguida, terá paixão para exibir toda essa certeza num ápice, de modo a que tenha idêntica validade à do primeiro momento. Caso não seja capaz de o fazer, não sairá do mesmo lugar; pois que tem de começar sempre a partir desse ponto. O herói trágico também concentra o ético e, do ponto de vista teleológico, ultrapassou-o num único momento; neste aspecto, socorre-se porém do universal. O cavaleiro da fé tem-se única e exclusivamente a si próprio e aí reside o terrível. A maioria dos homens vive o dever ético para que a cada dia baste o seu mal, mas nunca também atinge essa concentração apaixonada, essa consciência enérgica. Para atingir esse estado, o universal pode num certo sentido ser útil ao herói trágico, mas o cavaleiro da fé está em tudo sozinho. O herói trágico age e encontra repouso no universal, o cavaleiro da fé encontra-se em permanente tensão. Agamémnon abdica de Ifigênia e dessa forma encontrou repouso no universal; procede agora ao sacrifício dela. Não fizesse Agamémnon este movimento, ficasse a sua alma naquele instante decisivo, em vez de numa concentração apaixonada, dispersa em conversa fiada – que tinha várias filhas, [...] – e naturalmente que não chegaria a ser herói, acabaria internado num hospício. Abraão possui igualmente a concentração do herói, pese embora lhe seja bem mais difícil, visto que de modo algum se socorre do universal; mas ainda faz o movimento através do qual congrega a alma de regresso ao prodígio. Não houvesse Abraão assim agido, e seria um mero Agamémnon, desde que fosse possível explicar de que modo é justificável querer sacrificar Isaac, quando o universal disso não retira benefício.<sup>13</sup>

Kierkegaard, sob o pseudônimo que redige as palavras acima, faz uma distinção muito forte entre um cavaleiro da fé e um herói trágico. Abraão, o “pai da fé”, é para Kierkegaard o modelo de cavaleiro da fé (assim como Maria, mãe de Jesus). Já Agamémnon é um exemplo de herói trágico (assim como o Jefté do livro bíblico de Juízes). As diferenças são bastante nítidas: Abraão e Agamémnon se veem diante da

---

<sup>13</sup> Søren KIERKEGAARD. *Temor e tremor*, p. 138-139.

obrigação de sacrificar um descendente e se dispõem a fazê-lo. Porém, Agamémnon não está sozinho sob a perspectiva dos seres humanos com quem convive (ou seja, o universal onde encontra seu repouso). Isso porque Agamémnon, mesmo sacrificando sua filha, encontra consolo na aprovação das pessoas que o rodeiam (os soldados aqueus que se lançarão à guerra de Tróia). Afinal, o sacrifício tem um “télós”, e o herói trágico encontra nele um pretexto e um consolo para a suspensão de um preceito ético, qual seja, o dever de não matar sua própria prole. A situação de Abraão é completamente diferente, pois ele não encontra nenhum refúgio no universal. Sob uma perspectiva imanente, humana, mundana, Abraão está completamente só e sequer pode buscar consolo em alguma motivação para sacrificar seu filho Isaque, além do simples cumprimento da vontade divina.

Fica então o espectador de Tarkovski com a seguinte pergunta: o Alexander do filme *O sacrifício* é mais próximo de Agamémnon ou de Abraão? Em um primeiro momento de reflexão, o espectador pode pensar em algo como um “Abraão desesperado” por conta do desfecho do filme e dos rumos que a situação toma por conta das decisões de Alexander. Porque Tarkovski, nesse ponto, consegue realmente compor um personagem que, sob a ótica do texto de Johannes de Silentio, experiencia situações que se aplicariam tanto a Abraão quanto a Agamémnon.

Alexander, como Abraão, está só diante de Deus e não dá a conhecer a ninguém seu voto feito durante a prece. Mas ele não recebe (ou pelo menos o filme não explicita isso) uma ordem de Deus. Ao contrário, ele propõe um sacrifício que beneficiará justamente o universal, as outras pessoas, como no caso dos sacrifícios de Agamémnon e de Jefté. Alexander chega a efetivar seu sacrifício, ao contrário de Abraão que é impedido por Deus no último instante de tirar a vida de Isaque. Porém, diferentemente de Agamémnon, Alexander não encontra refúgio no universal e, após incendiar sua própria casa, é forçado a entrar em uma ambulância em uma sugestão de que foi levado ao hospício, tal como Johannes de Silentio disse que poderia acontecer ao herói trágico se não tivesse o refúgio do universal.

Aquilo que é dado ao espectador perceber em Alexander permite a conclusão de que o personagem é movido por fé? Talvez sim. Tarkovski faz, inclusive, alusões à relação entre fé e absurdo, como quando mostra o ato de regar uma árvore morta, além do próprio sacrifício que Alexander promete fazer. Mas há também situações que parecem ter o propósito de causar estranheza no espectador, como a crença de Alexander (confiando em uma espécie de bizarro vaticínio de seu amigo carteiro) de que se ele tivesse relações sexuais com sua empregada estrangeira o mundo seria salvo. A interpretação dessa condição de Alexander no filme de Tarkovski não é simples quando contrastada com as reflexões kierkegaardianas de temor e tremor. Há também nesse último filme de Tarkovski uma possibilidade de complexificação e aprofundamento das reflexões por parte do espectador/leitor. E para deixar as coisas ainda mais complexas, um leitor de Kierkegaard e espectador de Tarkovski que venha posteriormente a ler o livro do próprio cineasta soviético poderá ficar ainda mais intrigado com essas palavras:

O personagem central de meu mais recente filme, *O Sacrifício*, também é um homem fraco na compreensão vulgar e mesquinha do termo. Não é um herói, mas é um homem honesto, um pensador que se mostra capaz de sacrifício em nome de um ideal nobre. 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 catastroficamente 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. Em tudo isso, ele está apenas obedecendo a sua vocação, do modo como a sente em seu coração — não é o senhor do seu destino, mas seu servidor; e pode ser que através de esforços individuais como esse, que ninguém nota ou compreende, a harmonia do mundo seja preservada.<sup>14</sup>

Compare o leitor as palavras acima citadas com a distinção nítida que Johannes de Silentio faz entre o cavaleiro da fé e o herói trágico em seu livro *Temor e tremor*. Se há alguém que consiga, a partir do filme e da interpretação que Tarkovski dá a seu próprio personagem, classificar Alexander como um Abraão ou um Agamémnon, o autor deste artigo não é essa pessoa.

---

<sup>14</sup> Andrei TARKOVSKI. *Esculpir o tempo*, p. 251.

## Considerações finais

Não seria de se estranhar que alguém levantasse contra a proposta do presente artigo a objeção de que a linguagem escrita de Kierkegaard e a linguagem cinematográfica de Tarkovski são muito diferentes, e que essa diferença impede qualquer tipo de análise mais precisa ou objetiva. Essa objeção estaria, em boa medida, correta. Afinal, linguagens distintas como essas podem de fato tornar as comparações entre ideias e intenções artísticas mais difícil. Porém, o que talvez mais dificulte a comparação que foi proposta acima não é a linguagem, mas a própria natureza do tema que os dois artistas, escritor e cineasta, decidiram abordar: a existência e a interioridade. Isso não significa uma admissão de absolutização do relativismo interpretativo, mas a percepção de que o tema não comporta conceituações ou definições tão precisas quanto outros campos do conhecimento que lidam com a objetividade.

É no modo de lidar com temas existenciais como desespero, fé, amor, sacrifício, relações intersubjetivas etc., que as dificuldades se revelam. Pois não é simples conceituar abstratamente cada um desses temas, e mais difícil ainda é examinar como eles se relacionam entre si e como eles se fazem presentes na vida concreta e na existência. Cada um a seu modo, pensando cada um na comunicação mais adequada dessas questões, Kierkegaard e Tarkovski empreenderam um esforço que não é destituído de rigor. Suas visões de mundo e suas concepções de existência podem não ser iguais, mas há algo que é possível identificar em ambos pelo conjunto de suas obras: a paixão. São bastante conhecidas as referências de Kierkegaard à paixão da interioridade. Ela está explicitamente presente em seus escritos, como, por exemplo, nas Migalhas filosóficas de Johannes Climacus<sup>15</sup>. A despeito das diferenças e das possibilidades de discordâncias que naturalmente surgem em problemas que se complexificam com comparações dialéticas entre expressões do pensamento de dois autores, não seria absurdo supor que Kierkegaard consideraria Tarkovski um pensador cheio da paixão da interioridade. E para

---

<sup>15</sup> Søren KIERKEGAARD. *Migalhas filosóficas*, p. 61-62.

ilustrar tal ponto, nada mais adequado do que encerrar estas breves reflexões com palavras de Tarkovski que evocam tal paixão:

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. Minha função é fazer com que todos os que veem meus filmes tenham consciência da sua necessidade de amar e de oferecer seu amor, e que tenham consciência de que a beleza os está convocando.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Andrei TARKOVSKI. *Esculpir o tempo*, p. 241.

## REFERÊNCIAS

KIERKEGAARD, Søren. **Migalhas filosóficas ou um bocadinho de filosofia de João Clímacus**. Tradução de Ernani Reichmann e Alvaro Valls. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

KIERKEGAARD, Søren. **Temor e tremor**. Tradução de Elisabete M. de Sousa. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.

KIERKEGAARD, Søren. **Pós-escrito às migalhas filosóficas**, v. I. Tradução d Alvaro Valls. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco; Petrópolis: Vozes, 2013.

KIERKEGAARD, Søren. **A doença para a morte**. Tradução de Jonas Roos. Petrópolis: Vozes, 2022.

O SACRIFÍCIO. Direção: Andrei Tarkovski. Produção: Anna-Lena Wibom. Suécia: Sandrew Metronome, 1986. Disponível em: <<https://mubi.com/pt/br/films/the-sacrifice>>. Acesso em: 25 Mar. 2025.

ROOS, Jonas. **10 Lições sobre Kierkegaard**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2022.

SANTOS, Joe Marçal Gonçalves dos. **Por uma teologia da imagem em movimento: uma troca de olhar com o cinema a partir da obra de Andrei A. Tarkovski no horizonte da teologia de Paul Tillich**. 2006. Tese (Doutorado em Teologia. Escola Superior de Teologia, São Leopoldo, RS, Brasil.

SOLARIS. Direção: Andrei Tarkovski. Produção: Vyacheslav Tarasov. União Soviética: Mosfilm, 1972. Disponível em: <<https://youtu.be/Z8ZhQPaw4rE?si=A1fLm6hEH-ksbxtR>>. Acesso em: 15 Jul 2025.

STALKER. Direção: Andrei Tarkovski. Produção: Aleksandra Demidova. União Soviética: Mosfilm, 1979. Disponível em: <<https://youtu.be/Q3hBLv-HLEc?si=wSYbb9JqX1hyoMX4>>. Acesso em: 15 Jul 2025.

TARKOVSKI, Andrei. **O sacrifício**. Tradução de Anastassia Bytsenko e Adriano Carvalho Araujo e Sousa. São Paulo: É Realizações, 2012.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luis Camargo. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.