

A ESTÉTICA NO CINEMA DE ANDREI TARKOVSKI: A REVELAÇÃO DO SAGRADO PELOS ASPECTOS SIMBÓLICOS NO FILME *STALKER*

Adriel Fonteles de Moura¹⁸

RESUMO

Apresenta-se, neste trabalho, uma perspectiva estética e filosófica da obra cinematográfica de Andrei Tarkovski e de seu livro *Esculpir o Tempo*, com ênfase no filme *Stalker*, de 1979. O problema teórico que norteou esta pesquisa diz respeito às diferenças entre um conceito de verdade pertencente ao reduto da racionalidade humana e uma noção de *verdade absoluta*, revelada esteticamente, tal como é evidente tanto no filme *Stalker* e no livro *Esculpir o Tempo*. Este grau da verdade é uma peça-chave na maioria dos filmes do Tarkovski, pois ela é indefinível através de palavras e se apresenta por meio da simbologia, da expectativa do encontro com o sagrado e da restauração da fé na arte. Também, analisaremos como a temática da condição humana é abordada em seus filmes. Por meio do progresso técnico-científico, o homem perdeu o sentido “verdadeiro” de sua existência. Portanto, notaremos como Tarkovski utiliza da sétima arte para resgatar a fé e a crença na própria humanidade.

Palavras-Chave: Estética; Simbologia; História do Cinema Soviético; Tarkovski.

ABSTRACT

This article presents an aesthetical and philosophical perspective on the cinematographic work of Andrei Tarkovsky and his book *Sculpting in Time*, with emphasis on the film *Stalker* from 1979. The theoretical problem that has guided this research regards the differences between a concept of truth belonging to the field of human rationality and the concept of absolute truth, which is revealed through aesthetics and it's evident both in *Stalker* and the book *Sculpting in time*. This degree of truth is a key element in most of Tarkovsky's films, as it is not defined by words, but through symbolism - the expectation of encounter with the sacred and the restoration of faith in art. Moreover, it will also be

¹⁸ Bolsista CAPES e mestrando em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), com ênfase na linha de pesquisa de História da Filosofia Antiga; ingresso no ano de 2018.

analyzed how the human condition thematic is approached in his films. Due to scientific progress, humanity has lost the “true” meaning of its existence. Hence, we will perceive how Tarkovsky utilizes the seventh art to regain faith in humanity itself.

Keywords: aesthetics, symbology, History of soviet cinema, Tarkovsky.

INTRODUÇÃO

O cineasta russo Andrei Tarkovski (1932-1986), ao escrever o livro *Esculpir o tempo*, teve por objetivo considerar e refletir a respeito dos problemas teóricos e técnicos no tocante a sua obra cinematográfica¹⁹. Como uma das problemáticas da reflexão, está a busca de um fator que diferencie o cinema das outras formas de criação artística. Numa questão, qual a “potencialidade específica” que se coloca como vetor definatório do cinema? Para Tarkovski, dada a novidade da expressão cinematográfica — é certo que o cinema era um espaço muito restrito e pouco explorado no que concerne às artes:

O *corpus* da teoria do cinema é ainda muito incipiente; até mesmo o esclarecimento dos pontos menos importantes pode ajudar a lançar luz sobre os seus princípios fundamentais. Foi isso o que me predis pôs a apresentar algumas de minhas ideias.²⁰

Decerto, parece que uma das ambições criativas de Tarkovski era apresentar o cinema como espaço de criação artística que pudesse proporcionar aos espectadores profundas reflexões concernentes ao campo da estética artística.

A análise de Tarkovski em relação ao objetivo geral da obra de arte tem por ponto de partida a objeção do que convencionalmente se entende como arte na era contemporânea, sobretudo no contexto ocidental²¹. A cultura arquitetada no sistema de mercado foi fazendo do consumidor o sujeito passivo e principal público alvo das obras de arte ou produtos de entretenimento de massas, em que circunstancialmente o próprio cinema é englobado. No entanto, para Tarkovski, a arte não possui um compromisso global ou não está em conluio com algum paradigma abstrato que rege a civilização; ela

19 TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Trad.: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 1.

20 *Ibid.*, p. 9-10.

21 *Ibid.*, p. 38.

se encontra num nível mais simples, pessoal e concreto. Levando em conta que “(...) qualquer pessoa ligada à arte costuma dar a sua resposta pessoal”²² no que diz respeito às questões quanto a natureza e função da arte, não seria possível chegar a um consenso universal sobre uma estática definição de arte. Para Tarkovski, tão simples quanto parece, o objetivo da arte é buscar explicar o sentido da existência da própria vida do homem ou, em suas palavras: “Explicar às pessoas a que se deve sua aparição neste planeta, ou, se não for possível explicar, ao menos propor a questão”²³.

Os relatos enviados em cartas de seus espectadores mostram esta simplicidade intencional da arte através da ausência de um denominador comum que possa delimitar conceitualmente a obra cinematográfica de Andrei Tarkovski, implicando nas singularidades e sutilezas no modo pelos quais seus filmes afetam o público²⁴. Ora, não seria exagero dizer que incompreensibilidade é um dos principais tópicos que fundamentam o sentido de seus filmes²⁵. Contudo, seus filmes deixam ressaltar as bases subjacentes que regem as relações humanas, como a audição e a compreensão do que o outro diz ou sente. Os sentimentos e impulsos humanos por meio das relações com o outro e consigo mesmo transcendem qualquer tentativa de titulação a respeito de épocas específicas ou arcabouços históricos que delimitam as civilizações. A vida, pois, se situa como primado ontológico, como substância presente em toda a humanidade, independente dos recortes do tempo e do espaço. Desta ótica, Tarkovski, na produção de seus filmes, foi movido pelo desejo de exprimir o aspecto metafísico de sua personalidade, tocando intimamente a vida do espectador:

Quando tenho de analisar sozinho uma determinada questão, a minha tendência é cair num estado contemplativo que se ajusta muito bem à tendência metafísica da minha personalidade, mas que não propicia um processo de criação ágil e vigoroso, uma vez que resulta apenas em material emocional para a elaboração — mais ou menos harmoniosa — de um arcabouço para as minhas ideias e concepções.²⁶

Portanto, Tarkovski lança mão da possibilidade de criação artística na sutileza das comunicações sentimentais que não são necessariamente traduzíveis em palavras, mas em

22 *Ibid.*, p. 38.

23 *Ibid.*, p. 38.

24 *Ibid.*, p. 1

25 *Ibid.*, p. 5.

26 *Ibid.*, p. 8.

sentimentos que constituem a mais fina propagação da vida humana.

Ademais, é possível elaborar um caminho especulativo que dê margem à linguagem dos sentimentos transmitidas pelo viés da imagem no cinema de Tarkovski? Ao descrever o seu processo criativo, Tarkovski leva em consideração que as vontades, os sentimentos e as emoções são condições primeiras para a comunicação entre humanos²⁷. Assim, a imortalidade metafísica dos sentimentos que tornam possíveis as relações humanas se sobrelevam à mortalidade dos homens, já pressuposta pela redução do próprio homem à terra. Ao contrário, esta imortalidade metafísica do homem também se estende à imperecibilidade do tempo que, nas palavras do cineasta, é “uno e indiviso”²⁸. Além disso, considerando a totalidade dos processos filosóficos que servem de substância ao seu cinema, a criação artística na elaboração dos seus filmes se colocam para além das leis estéticas que pertencem a um recorte epocal, mesmo que tais leis acabem sendo importantes como pano de fundo de seus filmes, tal qual o *Andrei Rublev*²⁹, que retrata a tristeza e o abandono por Deus a um pintor (Anatoli Solonystin) que tem por objetivo a perfeição mística através da realização de sua obra pictórica. Então, o mais importante para Tarkovski é, pela criação artística, levar o humano a encontrar o sentido mais intimamente vital e, por sua vez, eterno de sua existência temporal. Superando os limites estéticos e epistêmicos na criação artística, segundo o cineasta, a plenitude do conhecimento está muito aproximada à infinitude do alcance de uma plena compreensão, devido a condição humana, estando pautada pelo caráter metafísico da totalidade de seus sentimentos em conluio com as relações humanas — manifestando o genuíno sentido da vida em cada um dos indivíduos.

A ausência de componentes claros e distintos — recorrentes no cinema em geral da época de Tarkovski — que poderiam servir de recursos para classificar a sua obra cinematográfica é uma propriedade concernente à sua profundidade artística³⁰. Por exemplo, no filme *O Espelho*³¹, o próprio Tarkovski afirma que não haveria referências bibliográficas que poderia facilitar a compreensão por parte do espectador. A busca incessante de uma chave interpretativa cabal do filme leva à insatisfação do cineasta acerca das críticas profissionais. Em outras palavras, Tarkovski acredita que as críticas não exploram suficientemente os “efeitos íntimos”³² do seu filme em relação ao

27 *Ibid.*, p. 8-9.

28 *Ibid.*, p. 9.

29 ANDREI Rublev. Direção de Andrei Tarkovski. União Soviética: Mosfilm, 1966 (205 min.).

30 TARKOVSKI, 1990, p. 4.

31 O ESPELHO. Direção de Andrei Tarkovski. União Soviética: Mosfilm, 1975 (106 min.).

32 TARKOVSKI, 1990, p. 5.

espectador, pois um dos propósitos do filme, de acordo com ele, é a compreensão da consciência individual de quem o assiste. Reformulando ainda em outros termos, o sentido originário do filme se inscreve na singularidade do espectador, ao contrário do qual a busca por um sentido último e definitivo a respeito de *O Espelho* escaparia da proposta intencional do cineasta; de acordo com uma das cartas recebidas por ele: “Uma espectadora de Gorski escreveu: Obrigado por *O Espelho*. Tive uma infância exatamente assim... você... como pôde saber disso?”³³. Como resposta a algumas das cartas recebidas, Tarkovski escreve: “Meu pretexto para escrever-lhe é *O Espelho*, um filme sobre o qual não posso falar, pois eu estou vivendo”³⁴. Assim sendo, o único ponto de clareza que temos aqui é que a vida se torna matéria para a profundidade estética de seus filmes.

Porém, nos ateremos a alguns dos antípodas críticos de Tarkovski para examinar a condição humana no filme *O Espelho*: Innokenti Smorktunovski, para o qual “É um filme sobre você, o seu pai, o seu avô, sobre alguém que viverá depois de você, e que, ainda sim, será você”³⁵. Na perspectiva da crítica, o homem que se revela por *você* se situa num estatuto de eternidade em que, apesar da inevitável morte de cada um dos homens, *você* é um elemento substancial e imperecível, aquilo que não está em ninguém e não se diz de ninguém, mas mesmo assim se encontra em cada uma dos indivíduos, tal como afigura o conceito aristotélico de *substância primeira*³⁶. Seguindo o exame da crítica de Innokenti ao *O Espelho*, o homem não se define como entidade separada do próprio mundo, mas em agregação com o elemento telúrico: “é [o filme] sobre um homem que vive na terra, que é parte da terra, a qual, por sua vez, é parte dele, sobre o fato de que um homem responde com a vida tanto ao passado quanto ao futuro”³⁷. A partir desta leitura, depreende-se que a vida do homem transcende as categorias do tempo abstrato, pois o homem se relaciona intimamente com a terra; homem é parte intrínseca da terra e a terra é o substrato vital do homem. Também, além da fuga do conceito de vida do homem para fora dos limites lógicos e ontológicos que circunscrevem a condição humana, “Não há, aqui, nenhuma lógica matemática, pois esta não é capaz de explicar o que é o homem ou o que consiste no sentido da vida”³⁸. Logo, por mais que este tipo de crítica

33 *Ibid.*, p. 5.

34 *Ibid.*, p. 5.

35 *Ibid.*, p. 4.

36 Cf. ARISTÓTELES, “Categorías” in ARISTÓTELES, *Tratados de Logica*. Trad.: Francisco Larroyo. Ciudad del México, 1993, p. 24, pp. 21: “A substância, em sua acepção mais exata, a substância primeira, a substância por excelência, é aquela que não se diz de um sujeito e nem se encontra em um sujeito, por exemplo, um homem, um cavalo. Tradução livre do idioma espanhol.

37 TARKOVSKI, 1990, p. 4.

38 *Ibid.*, p. 4.

não seja esperada para contemplar suficientemente o filme ao olhar de Tarkovski, não se poderia abandonar a hipótese de que ela seja, até certo ponto, uma fórmula aberta de interpretação para a compreensão da profundidade filosófica de *O Espelho*.

No que concerne à matéria subjacente ao processo criativo no cinema de Tarkovski, a história de Adão e Eva é uma referência bíblica que se coloca como uma possível explicação à predominância do elemento terra nos seus filmes³⁹. Segundo Tarkovski, quando Eva se alimenta da maçã da árvore do conhecimento, “(...) a humanidade foi condenada a uma busca sem fim da verdade”⁴⁰. Continuando com a reflexão do cineasta, ao serem expulsos do paraíso, Adão e Eva são jogados na “(...) vastidão da terra, hostil e inexplicável”⁴¹. Por sua vez, a terra simboliza o plano ontologicamente desconhecido, isto é, o ser da terra é em sua essência desconhecido já que, por mais que o homem tenda a conhecê-la, não a conhecerá, embora este seja o papel originário desempenhado por ele, diz Tarkovski, mencionando a Bíblia, sem citar especificamente o trecho: “ 'Comerás o pão com o suor do teu rosto'. Assim foi que o homem, 'o coroamento da natureza', chegou à Terra para *compreender* por que surgiu ou porque foi enviado”⁴². Ora, qual a analogia que é possível estabelecer entre a história bíblica e a criação artística? O conhecer pela arte não cria definições verdadeiras, mas provoca um processo catártico no sentido do humano dar-se conta da sua associação metafísica à terra — desprovida de definição.

Este retorno ontológico à terra é efetivado pela evolução do indivíduo humano, ou seja, o homem que acompanha arriscadamente o seu processo de autoconhecimento⁴³. Nos filmes de Tarkovski, o espectador é experimentado a se levar à sua primitiva lembrança do momento em que se perdeu — momento este ocasionado pela sua separação da própria terra, da própria vida. Por outro lado, pensar a existência objetivamente no *continuum* do conhecimento humano, implica a desvinculação originária do homem à Terra; o pensar subjetivo representa o retorno intuitivo à sua unidade originária, explica Tarkovski:

É certo que todas as pessoas usam a soma dos conhecimentos acumulados pela humanidade, mas, mesmo assim, a experiência do autoconhecimento ético e moral representa, para cada um, o único objetivo da vida e, em termos subjetivos, ela é vivenciada a cada vez com algo novo. O homem está

39 *Ibid.*, p. 38.

40 *Ibid.*, p. 38.

41 *Ibid.*, p. 38.

42 *Ibid.*, p. 39.

43 *Ibid.*, p. 39.

eternamente estabelecendo uma correlação entre si mesmo e o mundo, atormentado pelo anseio de atingir um ideal que se encontra fora dele e de se fundir ao mesmo, um ideal que ele percebe como um tipo de princípio fundamental sentido intuitivamente.⁴⁴

Logo, este princípio fundamental intuído pelo homem é a causa também do seu sofrimento existencial, a saber, a consciência da insuficiência do *eu* residente na esfera subjetiva em abarcar cognitivamente a realidade.

A VERDADE DA ARTE *VERSUS* A VERDADE DO CONHECIMENTO NO CINEMA DE TARKOVSKI

Como Tarkovski explora a relação entre arte e conhecimento? Para o cineasta, o conhecimento se estabelece como função racional da arte. Contudo, o que diferencia o conhecimento adquirido através de um processo epistêmico daquele que é adquirido por um processo artístico reside no que lhe é resultante “(...)expresso como choque, como catarse”⁴⁵. Esta finalidade que a arte tende a atingir é algo que é enigmaticamente denominado por Tarkovski como uma eterna *verdade absoluta*⁴⁶. Não estando fora do mundo ou abstraída dos íntimos acontecimentos que perturbam existencialmente a vida do homem, a verdade absoluta é revelada na relação entre o homem e a realidade experimentada esteticamente no âmbito subjetivo. Por outro lado, a forma do conhecimento científico ou epistêmico representa a ascensão do homem à apreensão do real por algo que Tarkovski chama de “escada sem fim”, isto é, cada paradigma científico possui um panteão de verdades objetivas bem definidas, contanto, perfeitamente substituível por um novo paradigma: uma nova ciência arruína toda a verdade alçada até então pelo cientista. Ao contrário, a verdade absoluta resultante de uma experiência estética se equipara a uma revelação intuitiva das leis originárias do mundo em que “Uma descoberta artística ocorre cada vez como uma imagem nova e insubstituível do mundo, um hieróglifo de absoluta verdade”⁴⁷. Para Tarkovski, a despeito das proposições científicas que se pretendem a explicar definitivamente as coisas e os fenômenos do mundo através de uma consciência calculista, a imagem representa um dado operado por

⁴⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 40.

uma consciência do infinito e de que nada prescinde da espiritualização da matéria. Logo, em sentido amplo, a verdade espiritual e absoluta da arte se inscreve ocultamente à vida pragmática, interrompida pela frieza do raciocínio científico.

A perspectiva filosófica de um cineasta como Tarkovski traça pontualmente as diferenças entre o sistema científico e a arte⁴⁸. No primeiro caso, revela-se a insuficiência na atividade de adentrar o plano da verdade absoluta, infinita e trans-histórica da imagem enquanto reduto da arte. A energia espiritual da obra de arte se sobrepõe aos argumentos científicos que tentam decifrar tudo que ocorre sobre esta terra, inclusive a arte. Porém, é preciso notar que Tarkovski se situa como grande objetor da arte propriamente contemporânea pois, segundo ele, “(...) tomou um caminho errado ao renunciar à busca do significado da existência em favor de uma afirmação do valor autônomo do indivíduo”⁴⁹. Assim, o ato personalizado da afirmação autônoma do indivíduo concretizado pela expressão artística contemporânea se desvincula do anseio pelo ideal e pelo espiritual. Na criação artística *sui generis*, os valores não partem do sujeito agente da arte tendo por finalidade reverberar as peripécias de sua subjetividade, mas sim ter como ponto culminante o valor ideal que se encontra fora das limitações do campo pessoal. Apesar de Tarkovski encontrar distinções bem claras entre a arte e a ciência, esta e a arte contemporânea se assemelham ao *modus operandi* da subjetividade. A arte, por sua vez, exige a contradição neste âmbito, em que a mais pura afirmação do *eu* requer o sacrifício do próprio *eu*.

Tarkovski é categórico em sustentar que a imagem artística é a ilusão do infinito. Infinito, no sentido ao qual a ideia contida em uma imagem não se basta pela sua definição, descrição ou narração em palavras: “A ideia do infinito não pode ser expressa por palavras ou mesmo descrita, mas pode ser apreendida através da arte, que torna o infinito tangível”⁵⁰. Este infinito tangível, fora da esfera das palavras e proposições elucidativas do pensamento científico implica na função comunicativa da obra de arte: “A arte é uma metalinguagem com a ajuda da qual os homens tentam comunicar-se entre si, partilhar informações sobre si próprios e assimilar a experiência dos outros”⁵¹. Por conseguinte, a intuição, no campo da arte, é uma ferramenta de comunicação deste *infinito tangível*. Esta faculdade do espírito é um elemento comum tanto às ciências quanto às

48 *Ibid.*, p. 40.

49 *Ibid.*, p. 40-1.

50 *Ibid.*, p. 42.

51 *Ibid.*, p. 42-3.

artes, mas, aplicada em cada caso, a intuição se diverge radicalmente⁵². No primeiro caso, é um ato intelectual que se insere no plano demonstrativo da dedução lógica a partir dos fenômenos; no segundo caso, a intuição se dá pela “(...) compreensão de uma imagem artística [que] representa uma aceitação estética do belo, num nível emocional ou mesmo supra-racional”⁵³. Em suma, delimita-se os estatutos da ciência e da arte sob o impulso intuitivo: no primeiro, a descoberta científica nada prescinde de um estágio empírico; no segundo “(...) a criação de imagens [artísticas] é regida pela dinâmica da revelação”⁵⁴, em que esta iluminação se sobrepõe ao pensamento epistêmico. Portanto, a arte transmite uma verdade que se situa noutro plano para além do método científico.

À medida que a ciência é operada tendo por base leis universais, a arte, por sua vez, é regida por leis estéticas e singulares — únicas e internas à obra do artista⁵⁵. Uma lacuna não preenchida no interior de um sistema científico é capaz de invalidá-lo e colocá-lo em contradição com tais leis universais. Por outro lado, não há lacunas em uma obra de arte capaz de invalidá-la sistematicamente pois diante da imagem criada pelo artista através da revelação intuitiva, o pensamento se insere em outro patamar. O pensamento científico funciona como mediador entre a intuição do cientista e as proposições universais e passíveis de serem verificados na realidade criada por ele. A intuição do artista é imediata, já que se transmite prontamente, pela sua revelação, na sua obra. Desta maneira, o impacto causado pela obra de arte é análogo ao de uma experiência religiosa: “É muito comum que uma grande obra nasça dos esforços feitos pelo artista no sentido de superar seus pontos fracos; não que estes sejam eliminados, mas a obra adquire vida apesar deles”.⁵⁶

Tarkovski eleva o estatuto da obra de arte a um estatuto iminentemente religioso⁵⁷, contudo, dado o fato do homem contemporâneo possuir uma impotência espiritual, a sua experiência estética é minada pela ausência da intuição perceptiva acerca do caráter absoluto e espiritual da obra, nos diz o cineasta: “O homem contemporâneo simplesmente permanece surdo ao sofrimento do artista que tenta compartilhar com os outros a verdade por ele alcançada”⁵⁸. Ora, mas o que Tarkovski poderia nos dizer sobre o belo e a busca por esta verdade estética, espiritual, infinita ou absoluta? Em termos psicológicos, este

52 *Ibid.*, p. 43.

53 *Ibid.*, p. 43.

54 *Ibid.*, 1990, p. 44.

55 *Ibid.*, 1990, p. 44-5.

56 *Ibid.*, 1990, p. 45.

57 *Ibid.*, 1990, p. 48.

58 *Ibid.*, 1990, p. 48.

gênero de verdade se revela através de uma “percepção consciente do belo”⁵⁹ - ocorrida por um momento de iluminação ou revelação espiritual. Sentir-se tocado desta maneira por uma obra de arte equivale a corresponder ao chamado da criação artística, pois entre a obra e o espectador, há uma aura sublime que se manifesta neste pelo conhecimento dos aspectos mais espirituais de sua própria alma, exprimidos pela percepção consciente da obra de arte: “Nestes momentos, reconhecemos e descobrimos a nós mesmos, chegando às profundidades insondáveis do nosso próprio potencial e às últimas instâncias de nossas emoções”⁶⁰.

Contudo, de acordo com o que já foi mencionado, Tarkovski objetava que a concepção da crítica profissional pode ser contraprodutiva na interpretação de uma obra de arte. Para o cineasta, a percepção consciente da obra de arte pode resultar em um juízo de cunho autônomo, independentemente de qualquer paradigma que se pretenda estético, tais como os excessivos apoios a exemplos e padrões. Em outras palavras, a vida da obra de arte é inapreensível por meio de modelos unilaterais e universais⁶¹. O exercício intimamente intelectual da leitura de uma obra de arte revela o esplendor estético na medida em que os signos pessoais do artista se ocultam. Em vista disso, a criação de uma obra de arte se introduz no limiar da mudança de paradigmas e padrões, servindo-se de ponte para anunciar a vinda de uma crise, notada pelo caráter profético estipulado por Tarkovski: “As obras-primas, nem sempre distintas ou perceptíveis entre as obras com pretensão à genialidade, estão dispersas pelo mundo como sinais de advertência num campo minado”⁶². Deste modo, o papel da arte não é responder questões estruturadas por premissas do pensamento científico que tendem a uma verdade já pressupostas por princípios; ao contrário, a verdade apreendida pela percepção consciente da obra de arte nos mostra um singelo sinal de mudança, sem que haja uma finalidade em vista. Por tais razões, o cinema de Tarkovski busca resgatar a aura perdida da contemplação estética da obra de arte.

59 *Ibid.*, 1990, p. 48-9.

60 *Ibid.*, 1990, p. 49.

61 *Ibid.*, 1990, p. 50-1.

62 *Ibid.*, 1990, p. 60.

STALKER E A TERRA COMO LUGAR DE ENCONTRO DA VERDADE ABSOLUTA E DA RECONCILIAÇÃO ENTRE A MATÉRIA E O ESPÍRITO

Para demonstrar como a busca da verdade absoluta, nos termos de Andrei Tarkovski, é um componente predominante nos filmes de Tarkovski, abordaremos o *Stalker*⁶³. Conta-se a trajetória de três personagens: o Stalker (Alexander Kaidanovski), o Professor (Nikolai Grinko) e o Escritor (Anatoli Solonitsyn). O objetivo destes dois últimos é buscar uma verdade outra que o mundo convencionado pela técnica já não é mais capaz de oferecer, isto é, a autenticidade de uma experiência estética, mediada pela simplicidade e singularidade da relação entre o sujeito estético e o fenômeno estético. Para isso, eles são guiados pelo Stalker a um lugar denominado “Zona” - local onde acredita-se que os desejos mais viscerais e íntimos poderiam se tornar realidade. O objetivo aparente do professor na Zona é encontrar uma nova matéria de investigação científica pela sua fria razão que, diante do desconhecido, nada exprime. O escritor, entretanto, vai à Zona para encontrar respostas para uma questão que seria motora para a sua inspiração: “Como posso saber o nome daquilo que quero?”. O Stalker, personagem misterioso, é o guia do Professor e do Escritor na Zona, sendo o único que sabe de qual verdade habita na Zona. Num mundo cercado por verdades descartáveis delimitadas por modelos científicos e um grau superficial de ceticismo, a Zona representa a liberdade e o conhecimento do que há de mais íntimo e singular no humano.

O ESCRITOR, O PROFESSOR, O STALKER E A SUA FILHA

No *Stalker*, existe uma simbologia por trás dos codinomes Stalker, Professor e Escritor. A atividade profissional dos personagens se sobrepõe aos traços característicos da personalidade de cada um, pois cada personagem revela um símbolo a partir de um sistema de valores na sociedade ou “(...) de uma maneira de se situar no mundo”⁶⁴. Um aspecto narrativo e ontológico importante no *Stalker* é a conexão espiritual seguida de suas respectivas tensões correntes entre as manifestações idiossincráticas dos

63 STALKER. Direção: Andrei Tarkovski. Produção: Mosfilm (1979).

64 GERSTENKORN, Jaques e STRUDEL, Sylvie. “Stalker: La quête et la foi ou Le dernier souffle de l'esprit in ESTÈVE, Michel (org.). *Andrei Tarkovski: Études cinématographiques*. Paris: Lettres Modernes Minard, 1983, p. 83. Tradução livre do idioma francês.

personagens⁶⁵, já que o Stalker, o Professor e o Escritor possuem objetivos espirituais completamente distintos um do outro. Expliquemos agora acerca do papel simbólico dos personagens.

Os constitutivos da visão de mundo filosófica do Professor são manifestos pela sua maneira moderna de conhecer o mundo, sua confusão entre a busca pela verdade e a pesquisa científica, que culminaria na identidade entre a verdade e a perspectiva racional de mundo. Na sua viagem para a Zona, o Professor é o único personagem que se prepara materialmente, ou seja, prepara todo o instrumental necessário para se sobrepôr em relação natureza aparentemente hostil e incerta da Zona. Segundo Gerstenkorn e Strudel:

Suas preocupações, ao longo do trajeto, dificilmente vão além do registro das necessidades materiais. Caminhar, comer, dormir...ele tem um olhar seco, o caminhar pesado e a epiderme espessa. Ele é aquele que sabe, ao invés de ser aquele que acredita.⁶⁶

Afinal, o que faz o Professor querer ir à Zona? À primeira vista, ele busca cumprir o seu papel de cientista, motivado pelo seu empreendimento de explicar racionalmente os acontecimentos misteriosos, irracionais e perturbadores que ocorrem na Zona. Sendo a expressão racional de uma consciência vã⁶⁷, o rastro de crença que ainda sobeja no ceticismo positivista do Professor subjaz no desejo de querer penetrar no Quarto. Este desejo, causado pelo medo, é o que impulsiona o professor a cumprir tal objetivo, fomentando a sua crença para além da racionalidade:

(...) é justamente na intenção de explodir o *Quarto* dos desejos que ele terminaria com a crença que ele havia empreendido a expedição. Esta motivação destrutiva, que nos é levantada ao termo da busca, participa igualmente de uma louvável preocupação: ele teme que um indivíduo sedento de poder vá ao quarto com o desejo de transformar o mundo.⁶⁸

Logo, apesar do aspecto frio e calculista que define a personalidade do Professor, ele reconhece a capacidade destrutiva do homem quando acometido pelo desejo de domínio e poder. A Zona, representando o lugar de realização dos íntimos anseios do homem, poderia trazer a realização do que há de mais perverso diante da cegueira que o

65 *Ibid.*, p. 84.

66 *Ibid.*, p. 78.

67 *Ibid.*, p. 79.

68 *Ibid.*, p. 79.

poder se coloca como sua principal causa. Assim, a crença do Professor consiste em agir filantropicamente com o intuito de evitar uma tragédia descomunal caso um indivíduo perverso queira se aproveitar do Quarto.

Enquanto o Professor é a figura filosófica de uma verdade racional, o Escritor é esquematizado pela ausência de qualquer relação com a verdade⁶⁹. Com o seu repúdio precipitado à sociedade moderna e a sua nostalgia ao período pré-moderno e pré-científico, o Escritor é cético em relação ao materialismo racional do Professor e também em relação à sua própria existência. Sob um olhar psicanalítico, o Escritor é uma personificação da desconfiança às ilusões do consciente⁷⁰. Desta forma, o grande desconforto do Escritor advém do medo de perder os seus sentidos, tamanho é o seu desprezo pelo consciente. Assim, como sendo um personagem que se curvara aos prazeres imediatos, o Escritor simboliza a perda do sentido de sua arte literária. Portanto, o Escritor é adepto a uma “estética de evasão”⁷¹, pois escrever sobre os seus leitores permite com que ele não precise ter consciência de sua própria existência.

Por outro lado, a sua ida à Zona leva forçosamente o Escritor a ter de abandonar tudo que satisfaça os seus prazeres mundanos⁷². Livrar-se dos seus vícios, dos quais o Stalker desempenha um papel fundamental, faz do Escritor uma figura jogada no vazio da Terra, encarando de frente o seu medo pela ausência dos sentidos de sua existência. Ora, assim como o Professor, o Escritor não busca o Quarto para encontrar refúgio pela fé. Pelo contrário, o seu escárnio a Cristo é simbolizado no momento em que ele coloca a coroa de espinhos e diz vagamente “Eu não vou te perdoar”. Diante deste cenário, qual o resultado da busca do Escritor? Surpreendentemente, trata-se de um “(...) resultado espiritual, desinteressado, vital como a criação artística”⁷³. Por conseguinte, o Escritor se dá conta que o homem cria artisticamente pelo seu sofrimento e pela sua dúvida acerca de sua própria consciência. Logo, a busca de inspiração por parte do Escritor exige que ele ultrapasse a si mesmo para atingir a verdade absoluta.

Em resumo, aquele que poderia ser considerado um criador artístico, o Escritor possui um papel que representa a descrença e o ceticismo. Sem revelar nada pela criação, o Escritor apenas reproduz os argumentos antípodos do pensamento científico, desdenhando o Professor ao comentar acerca do fastio pela busca da verdade. Contudo, o

69 *Ibid.*, p. 79.

70 *Ibid.*, p. 80.

71 *Ibid.*, p. 81.

72 *Ibid.*, p. 81.

73 *Ibid.*, p. 81.

Escritor é lúcido ao afirmar em um dado momento do filme que a humanidade serve predominantemente para criar obras de arte — imagens da verdade absoluta. A arte, como a música, obedece mais a um instinto espiritual do que a mera realização de uma ideia, de acordo com o Stalker, dialogando com o Escritor e o Professor. Para o Stalker, não é o homem que vai ao encontro com a verdade absoluta da arte, mas a verdade absoluta é que vai ao encontro com o homem. Ora, no final do filme, mostra-se que nada lhes fora revelado ao Escritor e ao Professor no núcleo da zona que designa uma figura metafórica do encontro do homem consigo mesmo: O quarto. No quarto, os personagens acendem uma luz que rapidamente se apaga. É possível fazer uma associação entre a verdade absoluta e a luz que se apaga? Se sim, poderia representar uma metáfora segundo a qual o Escritor e o Professor não foram capazes de apreender a revelação intuitiva da verdade absoluta por conta do ceticismo de ambos: “O órgão na crença neles se atrofiou por falta de uso”, exclama o Stalker no final do filme.

Dentre os personagens principais, o Stalker se insere como uma espécie de “herói” do filme. Seguindo a tônica proposta nos outros filmes de Tarkovski, este personagem mantém uma relação muito íntima com as figuras religiosas do cristianismo ortodoxo russo⁷⁴. Unindo em si a medievalidade e a contemporaneidade, a descrição física do Stalker remete ao sofrimento da figura de Jesus Cristo:

Seu estado físico, doentio (ele tem uma mancha branca no crânio e a tosse seca), como suas cicatrizes e seus estigmas testemunham uma longa procissão de sofrimentos, de um calvário, pontuadas por estadias atrás de arames farpados e de bares.⁷⁵

No aspecto estético, a sensibilidade do Stalker é intensamente voltada tanto para o sofrimento quanto para a beleza, continua Gestenkorn e Strudel: “Beleza da criação divina, percebida através das três ordens da natureza, na harmonia de um lago, o odor das flores e a simpatia de um cachorro”⁷⁶. Portanto, o Stalker representa a consonância da beleza da natureza e a beleza artística, no contexto do sagrado ou na dimensão religiosa da beleza.

Assim, fica evidente para o Stalker que a apreensão do divino se possibilita através da experiência estética da dor, considerando que a manifestação da verdade absoluta na

⁷⁴ *Ibid.*, p. 82.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 82.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 82.

ordem do sensível constitui uma parte fundamental na teologia ortodoxa do cristianismo russo⁷⁷. Por sua vez, o Stalker é simbolizado pela manifestação desta representação. A principal tarefa deste personagem é promover uma regeneração espiritual em uma sociedade desespiritualizada e alicerçada pelos valores da técnica e do homem contemporâneo. No seleto grupo de pessoas que reconheceram a sua perdição perante esta condição, “O Stalker vive sua fé na sua própria busca para guiar seus clientes em suas buscas pela fé”⁷⁸. Por fim, o Stalker desempenha o papel de agente revolucionário, no que concerne ao mundo interior do homem. Através do personagem Stalker, Tarkovski oferece ao espectador a possibilidade de uma *leitura simbólica* em direção à perspectiva sacra que o percurso espacial da Zona oferece, favorecendo a passagem de um plano ausente de espiritualidade para a sua mais autêntica revelação: “No plano espiritual, é o Stalker que acredita na Zona: enquanto nada a distingue de um simples ponto de vista físico de uma paisagem qualquer, o Stalker a transforma em receptáculo do sagrado”⁷⁹.

Outra personagem simbólica de suma importância no filme é Martuska (Natasha Abramova), a filha do Stalker, que representaria o aspecto encarnado da esperança, embora tenha poucas aparições. Segundo Pangon, a esperança é simbolizada pela inocência de uma criança, mostrando uma configuração muito particular da *mise en scène*⁸⁰:

É um dos três ou quatro planos de *Stalker* onde o céu está presente; é uma maneira de *mostrar* que a esperança vem desta criança, como um pouco mais além Tarkovski o fará ouvir ao deixar penetrar alguns trechos do *Hino para a alegria* de Beethoven sob os ruídos do trem.⁸¹

O final do filme possui traços claramente icônicos, pois a criança usa durante toda a cena um lenço verde que encobre a cabeça, além de se ter a impressão de estar flutuando sobre os ombros do pai, a caminho de casa. Entretanto, o que sustenta a hipótese de Pangon de que a criança é portadora da esperança? Em primeiro lugar, a criança não caminha, o que leva a conjecturar que ela se encontra destacada da perspectiva profana

⁷⁷ *Ibid.*, p. 82-3.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 83.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 84.

⁸⁰ Nas palavras do próprio Tarkovski: “(...) *mise en scène* é uma estrutura formada pela posição dos atores entre si em relação ao cenário. (...) o que nos encanta a imaginação é o absurdo da *mise en scène*; este absurdo, porém, é apenas aparente e oculta algo de grande significado que confere à *mise en scène* a qualidade de absoluta convicção que nos leva a acreditar no acontecimento” (TARKOVSKI, 1990, p. 23).

⁸¹ PANGON, Gérard. “Un film du doute sous le signe de la trinité” in ESTÈVE, Michael. *Andreï Tarkovski* in *Études cinématographiques*, nº135-138. Paris: Lettres Modernes Minard, 1983, p. 110. Tradução livre do idioma francês.

da Terra — atestando assim o lugar sagrado da esperança. Em segundo lugar, no distópico mundo em sépia que antecede à Zona, ela é a única figura representada em cores⁸², além de possuir poderes sobrenaturais, manifestos pelo deslocamento dos copos sobre a mesa, na última cena. Neste caso, pouco se sabe sobre esta personagem; por esta razão, Pangon intui que ela simboliza a fé e o espírito da alegria humana ante à revelação do Absoluto.

Desta maneira, conclui-se, à luz da leitura de Gérard Pangon, que *Stalker* é um filme que retrata as incertezas existenciais nos quais o homem contemporâneo atravessa, levando-o a perder a fé na ascensão da verdade absoluta⁸³. Tarkovski tem por intenção, no filme, propor caminhos de imersão ao absoluto, tendo por ponto de partida tais incertezas. Isto se reflete diretamente à profissão do Stalker, ou seja, conduzir progressivamente seus clientes rumo à revelação desta verdade, subjacente nas ruínas da ausência de fé da civilização contemporânea. Por meio do enredo, a viagem iniciática ao absoluto se sobrepõe como principal tema do filme. E na realização deste, a simbologia desempenha um papel fundamental.

O PAPEL DA SIMBOLOGIA NA REVELAÇÃO DO ABSOLUTO EM *STALKER*

Nos aspectos simbólicos do *Stalker*, residem as mais precisas formas de chaves interpretativas. Na aparente oposição entre a película sépia — presente no cenário lúgubre da cidade onde reside o Stalker — e a película colorida — manifesto no momento em que o cenário se transpõe para a Zona⁸⁴ — mostra-se que a degradação da cor simboliza a

82 É curioso como Tarkovski destaca a cor nesta personagem, mesmo mostrando o seu rechaçamento sobre o uso excessivo da cor nos filmes de sua época, assevera: “A percepção da cor é um fenômeno fisiológico e psicológico ao qual, via de regra, ninguém dedica atenção especial. O caráter pictórico de uma tomada, que em geral deve-se apenas à qualidade do filme, é mais um elemento artificial que oprime a imagem, e é preciso fazer alguma coisa para neutralizar esta tendência, se o objetivo for a fidelidade para com a vida. É preciso tentar neutralizar a cor, modificar o impacto que ela exerce sobre o público” (TARKOVSKI, 1990, p. 166). No caso de *Ouistiti*, nos parece que a intenção de Tarkovski é justamente causar esta modificação de impacto, como se fosse um sutil momento de revelação, segregada com o uso generalista, obedecendo a um lugar comum cinematográfico.

83 PANGON, 1983, p. 105.

84 Também, acrescenta-se que a cidade distópica e desolada onde se passa o início e o fim do filme representa constantemente uma ameaça quanto ao seu espaço social (GERSTENKORN e STRUDEL, 1983, p. 86-7). Este fato é ilustrado no filme pela incessante fuga dos três personagens das rajadas de metralhadoras, distribuídas por guardas e soldados. Em contrapartida, a ameaça presente na Zona se insere no espaço singularizado e espiritual de cada homem que lá frequenta, provocando-lhe um medo que é sumamente interno: “Assim, o medo que se tem *na* Zona é o medo que se tem *da* Zona; é, pois, o [medo] de si mesmo” (*Ibid.*, p. 87. Tradução livre do idioma francês). Então, conclui-se que a fuga da racionalidade é o estopim das ameaças no cenário distópico do espaço social e a fuga da fé implica em um “castigo” que a Zona impõe aos homens céticos que se dispõem a adentrar neste espaço.

ausência da força espiritual e divina da verdade absoluta⁸⁵. Outro aspecto muito importante do filme reside nas regras ditas pelo Stalker aos seus companheiros: a racionalidade e o ceticismo devem ser suprimidos em prol da irracionalidade, como se os caminhantes na Zona tivessem de obedecer às suas intuições espirituais. Nesta conjuntura, a instabilidade da Zona pressupõe uma interação igualmente instável dos que lá frequentam, pois o caminho mais curto até ao Quarto é eminentemente inseguro. Assim, na Zona, o Stalker propõe uma busca na ordem da simbologia espiritual em detrimento do ceticismo e dos modelos abstratos do espaço e do tempo, supressoras da fé: “As regras da fé não se aplicam àqueles que não a tem”⁸⁶. Na esfera simbólica do filme, outra cena importante de se analisar é o ruído do trem que se sobrepõe a um trecho da *La Marseillaise*, no início do filme. De acordo com Pangon, trata-se de um símbolo paradigmático que nos remete ao materialismo que sufocou a liberdade espiritual do homem contemporâneo. Por sua vez, o autor nos mostra que a possível intenção desta cena é “(...) propor uma reflexão espiritual, para percorrer um universo às referências psicanalíticas, para criticar alusivamente um regime coercitivo”⁸⁷. Ante tais palavras, este é um dos momentos em que se justificaria o pano de fundo ficcional e distópico que supostamente poderia classificar o filme.

Com a presença intensa de elementos simbólicos sacros na Zona, interrogaremos qual a função da simbologia religiosa no filme. Aparentemente, a presença do carácter simbólico desta natureza é um elemento segregador que delimita o plano espiritual na Zona⁸⁸. No filme, Tarkovski não decifra os símbolos religiosos que aparecem; cabe ao espectador, no exercício de sua intuição, atribuir algum sentido às suas respectivas aparições. O caminho percorrido da Zona até ao Quarto é análogo à reconciliação do símbolo ao signo. Através das falas do Stalker, Tarkovski dá pistas para a significação do símbolo religioso, comenta Gestenkorn e Strudel: “A eficácia do símbolo no Stalker mantém a qualidade de sua integração à busca: ele está sempre *em situação*”⁸⁹. Tanto no Stalker quanto em seus outros filmes, Tarkovski trata dos aspectos simbólicos da religiosidade russa sob uma perspectiva apocalíptica. Por exemplo, a recorrente insistência da temática bélica em seus filmes é uma das possíveis atualizações da visão apocalíptica de mundo proposta por Tarkovski. A Zona está repleta de artefatos de guerra,

85 *Ibid.*, p. 85.

86 *Ibid.*, p. 86.

87 PANGON, 1983, p. 106.

88 GERSTENKORN e STRUDEL, 1983, p. 87.

89 *Ibid.*, p. 88.

como metralhadoras enferrujadas e tanques cobertos de musgos, como se fosse uma paisagem pós-batalha, de acordo com as palavras dos autores: “(...) uma referência discreta ao último conflito mundial que a União Soviética cruelmente experimentou”⁹⁰.

Outro exemplo simbólico fortemente presente nos filmes de Tarkovski é a *água*, nas suas mais variadas formas. Afinal, o que simboliza a água? Gestenkorn e Strudel lança a hipótese de que ela poderia ser um agente de regeneração vital dos elementos da terra e um agente de regeneração moral e espiritual, também, comentam:

Ela é onipresente — tanto no plano visual quanto no plano sonoro — e proteiforme [assume uma multiplicidade de formas] — fossa ou mar límpido, lago ou rio, caindo de gota em gota ou em cascata... - Ela é profundamente ambivalente, porque ela decompõe e regenera ao mesmo tempo.⁹¹

Assim, na medida em que o estado material da água é composto pela fluidez de movimento e propriedades físicas amplas, o estado espiritual só pode ser dito metaforicamente, como uma “ebulição lamacenta” característica do trocar de afetos próprios às singularidades humanas.

Os símbolos políticos e psicológicos presentes no filme se bifurcam na ação concentrada da busca espiritual ao Absoluto. A constante presença da seringa nas águas dos rios e dos charcos, segundo Pangon, admite duas interpretações: a recusa de toda “inoculação ideológica”, no sentido político e uma manifestação contra a repressão psiquiátrica, no sentido psicológico⁹². Outra cena que Pangon atribui uma dupla interpretação refere-se à chegada do Stalker, do Professor e do Escritor a um grande galpão repleto de areia (atenta-se à parte em que o Escritor deixa-se cair sobre um dos montículos): conforto do feto no interior da placenta, em um sentido psicanalítico e o renascimento espiritual do homem defronte à terra — cena semelhante ao momento em que o Stalker se deita sobre as plantas, pouco depois dos personagens adentrarem-se à Zona⁹³. Porém, adverte-se que são interpretações de um crítico profissional, pois sabemos da desconfiança de Tarkovski à expressão crítica profissional dos seus filmes pelo fato de destoarem da simplicidade transmitida ao espectador e do contato mais próximo com a realidade de cada vivente, conforme já havíamos mostrado anteriormente a exemplo de *O Espelho*. Portanto, o que podemos dizer aqui é que o alto peso simbólico presente no

90 *Ibid.*, 1983, p. 88.

91 *Ibid.*, 1983, p. 89.

92 PANGON, 1983, p. 109.

93 *Ibid.*, p. 110.

Stalker carrega muitos aspectos multifacetários, mas não fogem do propósito originário da busca pela verdade absoluta, num contexto em que o homem contemporâneo perdeu a fé inclusive sobre a sua existência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, como o elemento telúrico se apresenta no *Stalker*, retomando ao que já foi mencionado sobre a história de Adão e Eva no livro de Tarkovski⁹⁴? Para o Stalker, o “paraíso” representaria uma prisão, ao passo que a Zona representaria a vastidão reveladora da Terra. Por este motivo, ao chegar na Zona, o Stalker deita-se exaustivamente na relva, como uma criança — com a sua inocência e fragilidade — que experimenta a liberdade depois de muito tempo presa. Esta menção é feita no filme por um dos poemas citados e narrados pelo Stalker, de autoria do poeta F.I. Tiutchev e adaptados por Arseni Tarkovski:

Permita-me que todo o planejado se torne realidade. Permita que creiam. E permita-os rirem de suas paixões. Porque os que chamam de paixão, na realidade, não é energia espiritual, mas fricção entre suas almas e o mundo exterior. E o mais importante, permita que creiam em si próprios. Permita que se tornem indefesos como crianças, porque sua debilidade é uma grande coisa, mas sua força é nula e sem efeito. Quando o homem nasce, ele é débil e frágil. E quando morre, é forte e resistente. Enquanto uma árvore cresce, é suave e flexível, mas quando está seca e dura, ela morre. Força e resistência são companheiros da morte. Flexibilidade e vulnerabilidade são expressões do frescor do ser. Por isso, quem endurece, nunca vence.

No poema, fica evidente a distinção entre a intuição sensível e a intuição da verdade espiritual, criadora e sublime. Para tal, o homem deve aceitar-se enquanto ser flexível e vulnerável diante da infinitude mutável da Terra. Resistir duramente à Terra implica em resistir inutilmente a morte e, além disso, resistir à própria inocência indizível da verdade. Em síntese, o arcabouço metafísico do *Stalker* e em quase todos os filmes de Tarkovski é composto pela reconciliação entre a matéria e o espírito. A Zona, por sua vez, simboliza a fusão fantástica de ambos. No final do filme, em um canto do Quarto, ao lado de restos mortais, uma planta verde se coloca em evidência. Este momento do filme

94 TARKOVSKI, 1990, p. 38.

nos remete à comunicação referente à pura materialidade do mundo dos mortos com a espiritualidade característica do mundo dos vivos: “Assim, o sagrado restitui à Criação sua essencial unidade”⁹⁵.

Stalker é um filme que conduz o espectador a repensar a sua condição como fruidor estético na contemporaneidade. Desprovido de um caráter espiritual que possa ter a experiência estética do sagrado, o sujeito estético no contexto em que a arte perdeu o seu vínculo com a revelação do absoluto, segundo Tarkovski, perdeu o sentido de sua própria existência enquanto vivente. Perguntar-se sobre a vida passou a ser restrita a um contexto que pressupõe um modelo de homem vivente, um homem lançado para fora da terra, pois para fora deste homem, nada vive. Este foi um dos motivos ao qual o homem, finalmente, reconheceu-se como existencialmente sozinho, imerso em sua angústia em desconhecer o seu lugar na imensidão da Terra. As menções religiosas feitas aqui e que muito acompanharam a filmografia de Tarkovski é, em primeira instância, estética. Os ícones sagrados da ortodoxia russa representavam a apoteose da atualização estética do sagrado. A cientificidade do modelo massificado de pensamento (poderíamos nos remeter aqui à ideia de progresso), que culminou na pretensão de anular a dinamicidade da natureza. Logo, o que Tarkovski concebe como verdade absoluta só pode ser este reencontro, há muito perdido, do humano com a natureza, fazendo-o reconhecer como parte da dinâmica *frágil* da vida.

95 GERSTENKORN e STRUDEL, 1983, p. 91.

REFERÊNCIAS

- ANDREI Rublev. Direção de Andrei Tarkovski. União Soviética: Mosfilm, 1966 (205 min.)
- ARISTÓTELES, “Categorías” *in* ARISTÓTELES, **Tratados de Lógica**. Trad.: Francisco Larroyo. Ciudad del México, 1993
- ESTÈVE, Michel (org.). **Andrei Tarkovski: Études cinématographiques**. Paris: Lettres Modernes Minard, 1983. Tradução livre do idioma francês.
- O ESPELHO. Direção de Andrei Tarkovski. União Soviética: Mosfilm, 1975 (106 min.)
- GERSTENKORN, Jaques e STRUDEL, Sylvie. “Stalker: La quête et la foi ou Le dernier souffle de l'esprit. *In*: ESTÈVE, Michel (org.). **Andrei Tarkovski: Études cinématographiques**. Paris: Lettres Modernes Minard, 1983, p. 75-104
- PANGON, Gérard. “Un film du doute sous le signe de la trinité” *in* ESTÈVE, Michael. **Andreï Tarkovski in Études cinématographiques**, nº135-138. Paris: Lettres Modernes Minard, 1983, p. 105-11
- STALKER. Direção: Andrei Tarkovski. Produção: Mosfilm, 1979 (163 min.)
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Trad.: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1990