

Sacrifício e eterno retorno: cenas de Nietzsche, Foucault e Tarkovski /
Sacrifice and eternal return: scenes by Nietzsche, Foucault and Tarkovsky

Wallace Gois *

RESUMO

A obra de Nietzsche representa o Eterno Retorno de modo metafórico, teatral e enigmático. Uma arma contra o niilismo, essa doutrina terá suas implicações éticas e convoca o indivíduo a tornar-se parte ativa na existência. O cineasta Andrei Tarkovski propõe a liberdade como liberdade de sacrificar-se e de criar, na esteira do que Foucault aduz como estética da existência a partir da cultura grega. No filme O sacrifício Tarkovski faz uma escrita de si, e transforma o Eterno Retorno em novas cenas que tematizam ideias de fim do mundo e a busca pela transcendência. A metáfora do sacrifício (Tarkovski) dialoga com a parresía e a subjetivação (Foucault). Propõe uma ética da coragem, de *Amor fati* (Nietzsche).

PALAVRAS-CHAVE: Eterno retorno; Sacrifício; Tarkovski; Zaratustra; Cena.

ABSTRACT

Nietzsche's Eternal Return concept is represented in a metaphorical, theatrical, and enigmatic way through his work. A weapon against nihilism, this doctrine brings its ethical implications and summons the individual to become an active part of existence. Filmmaker Andrei Tarkovski proposes freedom as freedom to sacrifice and create, in the wake of what Foucault adduces as "aesthetics of existence" from Greek culture. In the film *The Sacrifice*, Tarkovsky makes a "self-writing", and transforms the Eternal Return into new scenes that thematize ideas of the end of the world and the quest for transcendence. The metaphor of sacrifice (Tarkovski) dialogues with parresia and subjectivation (Foucault). It proposes an ethics of courage, from *Amor fati* (Nietzsche).

KEYWORDS: Eternal return; Sacrifice; Tarkovsky; Zarathustra; Scene.

*E a felicidade do espírito é esta: ser ungido e
consagrado,
com lágrimas, como animal de sacrifício – já
sabíeis disso?*

Assim falou Zaratustra, F. Nietzsche

* Doutorando em Filosofia pela PUCSP.

Introdução

A doutrina do Eterno Retorno não será ensinada tal como uma “religião repentina” (*eine plötzliche Religion*), adverte Nietzsche. Ao contrário, ela se infiltrará lentamente; gerações inteiras a absorverão e assim se tornará como uma grande árvore, abrigo para toda a humanidade que está por vir. Mais do que precisou o cristianismo – de dois milênios –, incontáveis outros milhares de anos serão necessários para dar conta desse “mais poderoso dos pensamentos”, pois, por muito, muito tempo, será visto como uma premissa insignificante e impotente pela maioria das pessoas (GONÇALVES, 2009, p. 69).

Evitou o quanto pôde sistematizar o conceito, e em nenhuma das referências ao tema Nietzsche empreendeu o exercício filosófico de explicar ou construir uma teoria da eterna recorrência. Em certo sentido, esperava que no aparecimento do “novo homem”, este mesmo daria início a uma sistematização da doutrina.

Apesar do risco de adentrar novas especulações metafísicas, o Nietzsche mais tardio, aquele posterior à fase um tanto materialista de *Humano, Demasiado Humano* e *Aurora* (1878-86), buscava um princípio ou fundamento teórico para superar a insuficiência da teologia cristã. Procurou por alguma “força” – constante e eterna –, algo como uma molécula teórica para sustentar uma cosmologia da repetição.

Nietzsche dialogou com o pensamento de seu contemporâneo Johannes Gustav Vogt (1843-1920) e com a cosmologia estoica para elaborar sua concepção do Eterno Retorno (GONÇALVES, 2009, p. 70). Em 1888, no *Ecce Homo*, Nietzsche (1995) retoma

A doutrina do “eterno retorno”, ou seja, do ciclo absoluto e infinitamente repetido de todas as coisas — essa doutrina de Zaratustra poderia afinal ter sido ensinada também por Heráclito. Ao menos encontram-se traços dela no estoicismo, que herdou de Heráclito quase todas as suas ideias fundamentais.

Para além de estrear uma nova ideia, quando escreve, Nietzsche monta cenas teatrais, cria enredos parabólicos dignos de cinematografia traduzidos, adaptados, ressignificados em incontáveis exemplos como *O sacrifício* (*Offret*), a última obra do cineasta russo Andrei Arsenyevich Tarkovsky (1932-1986), que explora temáticas do fim do mundo, da busca pela transcendência e da alteridade. O “pensamento abissal” de Nietzsche, em sua primeira menção publicada a um eterno retorno, desafia quem o lê a imaginar um demônio apresentando o mais profundo dos pensamentos e a prever qual reação teria diante de uma premissa mais teórica: existencial.

Num segundo momento, a cena da seção *Da visão e do enigma*, em *Assim falou Zaratustra*, apresenta um “espírito de peso” ou “espírito de gravidade”, na forma folclórica de um anão-metade-toupeira, que é quem levanta a questão do Eterno Retorno. O drama de Zaratustra é a dificuldade de compreensão do conceito, ilustrado em certos aspectos pela simbologia do confronto entre dois caminhos infinitos, ou seja, passado e futuro, que provocam a emergência do Instante entre eles; também pela cena do jovem pastor que se engasga com a serpente do niilismo.

Proclamada a morte de Deus, o niilismo resultante será confrontado pelo Eterno Retorno, para dar um novo significado aos valores da realidade e da vida. Michel Foucault (1997), no *Theatrum Philosophicum*, reconhecerá a genialidade do conceito nietzschiano do retorno eterno, essa ideia insuportável de se pensar, inclusive em face das possíveis consequências de imaginar um retornar sem fim.

A complexidade desse regressar infundável permanecerá um enigma, ainda que Nietzsche pretenda demarcar a relação de seu pensamento mais profundo com o cristianismo, sustentando sua crítica aos princípios teológicos e explicitando os efeitos devastadores que adentrar ao Eterno Retorno provoca na temporalidade cristã.

Tarkovski mostra em sua arte uma percepção poética e mística – não-religiosa – do cristianismo ortodoxo e busca restituir o lugar do sagrado na sociedade moderna. As ambiguidades e a polissemia intencionais dos roteiros de Tarkovski requerem reflexão e interpretação atentas do espectador, uma das razões que motivam a escrita do presente texto.

Do eterno retorno ou sobre o maior dos pesos

A primeira exposição pública da doutrina nietzschiana, como “Eterno Retorno do mesmo” (*die ewige Wiederkunft des Gleichen*), é também “O mais pesado dos pesos” (*Das Grösste Schwergewicht*) na seção 341 de *Gaia Ciência*, no final do livro IV. Nesta obra, a doutrina de Nietzsche foi ventilada também nos tópicos 233 e 285 do livro. Assim diz o aforismo 341:

– E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: “Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é infelizmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem – e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e

também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!”. – Você não se prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia: “Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina!”. Se esse pensamento tomasse conta de você, tal como você é, ele o transformaria e o esmagaria talvez; a questão em tudo e em cada coisa, “Você quer isso mais uma vez e por incontáveis vezes?”, pesaria sobre os seus atos como o maior dos pesos! Ou o quanto você teria de estar bem consigo mesmo e com a vida, para não *desejar nada* além dessa última, eterna confirmação e chancela? (NIETZSCHE, 2011).

O filósofo do Eterno Retorno constrói uma breve narrativa metafórica com uma cena fabulosa e inteligível, ainda que ela não permita conceber e avaliar todos os seus impactos. Não se trata, contudo, de um conceito abstrato, é uma proposta existencial, como intui Paulo César de Souza (*in* NIETZSCHE, 2011), no posfácio de *A gaia ciência* que traduziu. Nietzsche parece aludir à possível efetividade do Eterno Retorno na natureza, como no tecer da aranha ou no luar entre as árvores, que voltam e voltam a reproduzir os mesmos hábitos.

O demônio (*Dämon*) de Nietzsche possui o sentido grego de “espírito” que, importa dizer, não tem a mesma representação do demônio cristão. É ele o portador da mensagem do retorno eterno da mesmidade. Com esta parábola Nietzsche indaga: fôssemos nós a ouvir este espírito, o que lhe diríamos? Acreditariamos o que ele afirma? Aceitariamos a vida em sua totalidade, desejando que ela retorne eternamente tal como se apresenta ou rejeitariamos completamente essa reafirmação?

Esse dilema hipotético questiona também a nossa tão usual reafirmação do valor da vida e de certo desejo de morte, já que cremos nos perpetuarmos em nossas realizações. Nietzsche classifica a proposta do demônio como o maior dos pesos, um fardo sobre nossos ombros. A decisão, a cada momento, é a se queremos reviver este momento infinitamente, e de que modo reagiremos ao destino ou aos fatos que nos cercam.

No início do livro IV, uma resolução de Ano-Novo, o filósofo alemão deseja aprender a ver como belo aquilo que é necessário, por isso exclama *Amor fati*, ou amor ao destino, não a um determinismo, mas aos fatos como eles se dão. É um dispor-se a amar e aceitar a realidade, os acasos, as intercorrências que porventura emergem com ou sem a cooperação humana.

O Eterno Retorno da *Gaia Ciência* se repetirá, ainda de forma enigmática, em *Assim falou Zarathustra*. Face à *morte de Deus*, pressuposta pelo profeta, sua pregação é contraponto ao vazio do niilismo da vacância divina. Mas, nos *Fragments póstumos* há

certa teorização de Nietzsche sobre o Retorno, e demonstra tentativas de aproximações com a ciência da época, conferindo-lhe uma dimensão cosmológica.

Naquela cena teatral, o demônio penetra a solidão mais íntima de seu interlocutor (GONÇALVES, 2009, p. 66); em seguida, o narrador antecipa duas possíveis reações por parte de quem se inicia nesse mistério: estarrecer-se e amaldiçoar o demônio, considerando o tempo do Eterno Retorno como o maior dos fardos; ou experimentar uma iluminação existencial que permita transformar o demônio em algo divino, assumindo um novo olhar sobre o tempo, sem se queixar do que possa ocorrer. Dito de outro modo,

Dentro desta atmosfera, o conceito de Eterno Retorno do Mesmo (*die ewige Wiederkunft des Gleichen*), a sua história, contém paradigmaticamente quase todas as possibilidades inventariadas por uma Filosofia da Recepção. Da ignorância do acolhimento nazi[sta] – neste aspecto patrocinado pelas teses de Alfred Bäumler insertas no seu livro *Nietzsche, der Philosoph und Politiker* [...], à leitura profunda, mas muito dirigida de Heidegger. Muito disto deve-se também ao estilo enigmático com que apresentou a sua doutrina. Como pensa Michel Haar, o que choca em todos os textos sobre o Eterno Retorno “é o seu carácter lacunar, parcial ou ainda preliminar, anunciador: parecem preparar uma grande e completa formulação que continua por vir, que é constantemente diferida” (GONÇALVES, 2009, p. 65-66).

O retorno nietzschiano, sobremodo indecifrável, é rico em metáforas. A comunicação desse pensamento ocorre na mais isolada solidão, e na escrita se estabelece uma espécie de diálogo direto entre Nietzsche, a transformação de seu demônio e o leitor. Entretanto, seu intento é, como diz Gonçalves, mais o de provocar um efeito emocional do que explicar conceitos.

A ênfase está na reação que se espera do ouvinte, que deve decidir como encarar a cosmologia do Eterno Retorno e seus muitos e possíveis devires. Entretanto, como o pensador dirá nos *Fragmentos póstumos*, “O nosso intelecto não foi construído para a compreensão do devir, ele esforça-se para provar a fixidez universal. (...) Todos os filósofos têm por objetivo provar a persistência eterna” (FP, 9:11 [153] *apud* GONÇALVES, 2009, p. 68), limitação que pode ser estendida ao pensamento abismal do Eterno Retorno.

A cena do Eterno Retorno em Zaratustra e o papel de Nietzsche no teatro filosófico de Foucault

Zaratustra pronuncia o conceito do Eterno Retorno para uma audiência descrita como almas atraídas pelo saber, inebriadas por enigmas e que detestam deduzir quando podem adivinhar. Resgata seu “velho demônio e arqui-inimigo” (NIETZSCHE, 2011), um espírito de gravidade ou espírito de peso, que em *Da visão e do enigma* é metade anão e metade toupeira¹⁰⁸. O Anão, entretanto, faz uma digressão deturpada sobre o tempo e o eterno retorno, aprisionando-o a um círculo determinista. Por isso não estaria pronto para assumir a potência desta ideia.

Há na narrativa um portal, nomeado Instante, onde se colidem dois caminhos opostos – passado e futuro – como duas faces, “duas cabeças [que] se chocam” e se contradizem. Mas, seja numa direção ou noutra, a estrada ruma para a eternidade. “Instante”, o centro do texto, no alemão é *Augenblick* ou “pisar de olhos”, um momento curtíssimo, onde passado e presente se tocam. Ninguém jamais caminhou até o final de nenhuma das direções.

Aquele homem apequenado soa simplista a Zaratustra e, em contraponto, declara que tudo retorna ao instante do portal, até que se assombra com as próprias palavras. Fica demonstrado que o pregador não está preparado para a autorrevelação e interrompe o discurso do Eterno Retorno. Perto dali, outra cena, a do jovem pastor e da serpente negra do niilismo que sufoca o rapaz abocanhando-lhe a garganta, causando repugnância e horror. Contudo, ninguém conseguiria ajudá-lo a não ser ele próprio. Assim é simbolizada a contaminação que o niilismo opera no tempo, desvirtuando o potencial da decisão ética que a consciência de um retomar infundável desperta. O pastor, ouvindo Zaratustra, mata ele mesmo a serpente arrancando-lhe a cabeça com uma mordida, e se transforma, transfigurando-se em *homem além do homem*. Este segundo ato mostra que mesmo Zaratustra, mais tarde identificado como o jovem pastor, ainda não expulsou completamente o niilismo de si.

Nesse sentido, a abordagem que Yolanda Muñoz (2021, p. 97) propõe utiliza o texto de Michel Foucault *Theatrum Philosophicum*, para o qual existem vários níveis possíveis de interpretação ou leitura do roteiro, inclusive considerando-o uma leitura

¹⁰⁸ “Segundo Sánchez Pascual, é grande a semelhança entre essa árdua subida de Zaratustra, carregando o ‘espírito de gravidade’, e um trecho das *Mil e uma noites*, na quinta viagem de Simbá, o Marujo, em que ele tem de carregar um ancião que o perturba continuamente. E para G. Parkes haveria um paralelo entre esse encontro com um ser ‘meio anão, meio toupeira’ e aquele do herói Siegfried com o anão Mime, na ópera *Siegfried*, de Wagner.” (Nota de rodapé n. 100, In NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. E-book).

material, reflexiva e problematizadora dos textos de Deleuze *Lógica do Sentido e Diferença e Repetição*.

Foucault enfatiza a ideia de acontecimento (*événement*), marcando três tentativas recentes – e malsucedidas – de a filosofia pensá-lo: neopositivismo, fenomenologia e filosofia da história, e fala da necessidade de invenção e das dificuldades do pensamento a-categórico. Assim sendo, o Eterno Retorno de Nietzsche se inscreve como excesso, não pode ser compreendido facilmente e que os conteúdos não o podem preencher. Muñoz prossegue:

Também podemos ler o *Theatrum Philosophicum* como um espaço privilegiado que mascara uma reflexão sobre o tempo; que considera um “eterno presente”, no qual o presente é pensado sem plenitude e o eterno sem unidade. Outrossim, é possível caminhar entre essas camadas teatrais e realizar, ainda, uma outra leitura. Se repararmos no jogo constituído pelas palavras iniciais e finais dessa encenação, vislumbraremos um nível mais esquecido e alegremente superficial, inscrito no gesto que constitui e impulsiona o próprio roteiro, capaz de fazer pulsar máscaras atrás de máscaras, “o segredo de ser sem segredo”, procedendo rousselianamente, isto é, como no Raymond Roussel foucaultiano [...] sendo “impossível decidir se há um segredo ou vários e quais são” (Foucault, 1963, p.19) (MUÑOZ, 2021, p. 97).

Vejamos, nas palavras do próprio Foucault, o quão *sui generis* lhe parece a escrita nietzschiana, que compõe a cena do Teatro Filosófico:

Poderemos então dizer que, na história, a univocação do ser foi pensada por três vezes de cada vez: por Duns Scotus, por Spinoza, e, por último por Nietzsche que teria sido o primeiro a tê-la planejado como retorno e não como abstração ou como substância? Digamos antes que Nietzsche chegou a pensar o eterno Retorno; ou melhor, que o indicou como sendo insuportável de pensar. Insuportável porque, apenas entrevisto através dos seus signos, fixa-se nesta imagem do círculo que leva consigo a ameaça fatal do retorno de cada coisa – reiteração da aranha; trata-se de pensar este insuportável pois, todavia, não é mais do que um signo vazio, uma poterna a franquear, esta voz sem força do abismo, cuja aproximação, indissociavelmente, é felicidade e desgosto. Zaratustra, em relação ao Retorno é o “Fursprecher”, o que fala por..., em lugar de... Zaratustra não é a imagem, mas o símbolo de Nietzsche. O símbolo (que deve ser distinguido do sintoma) da ruptura: o símbolo mais próximo da insuportabilidade do pensamento do retorno, Nietzsche deixou de pensar o retorno eterno. Desde há cerca de um século, o maior empenho da filosofia radicou-se a pensar este retorno (FOUCAULT, 1997, p. 79-80).

Serguei Monin (2016) vê nas práticas de liberdade da Antiguidade, lidas por Foucault, especialmente no conceito de parresía, uma performance ética, a franqueza que

assume com coragem e desprendimento a verdade que propõe, sinalizando-as em seu próprio corpo. Com este olhar, Monin quer estabelecer conexões com o pensamento e a obra cinematográfica de Tarkovski. Recorrendo a Deleuze, vê interdependências entre o pensamento de Foucault e a arte de Tarkovski. Ao falar da ética dos gregos, Foucault também propõe uma estética da existência, um princípio criativo que busca constantemente reinventar a vida como uma obra de arte. A propósito, surge daí a pergunta sobre como essas práticas de liberdade que, essencialmente, envolvem a subjetivação do sujeito consigo mesmo, o autoconhecimento e processos de veridicção individual, podem se manifestar na coletividade e possibilitar o surgimento de uma ética e uma política para o futuro do mundo.

No trecho seguinte, do livro *Esculpir o Tempo* de Tarkovski, essa ética se postula esteticamente como sacrifício:

Mas, ai de nós, a tragédia é que não sabemos ser livres – pedimos liberdade para nós mesmos em detrimento dos outros, e não queremos renunciar a nada de nós mesmos em prol do outro: isso seria usurpar nossos direitos e liberdades pessoais. Hoje, todos nós estamos contaminados por um egoísmo extraordinário, e isso não é liberdade: liberdade significa aprender a exigir apenas de si mesmo, não da vida ou dos outros, e saber como doar: significa sacrifício em nome do amor (TARKOVSKI, 2010, p. 217).

Desiludido com a concepção individualista de livre arbítrio na sociedade ocidental, Tarkovski quer falar de um exercício de liberdade: a luta espiritual do indivíduo que, internamente, busca condições para ser livre, embora esteja condicionado pela necessidade de se sacrificar ao tempo e à sociedade em que vive. Não será acaso as referências ao Japão no filme, tampouco o Yin-Yang estampado no quimono que Alexander veste quando principia a cumprir sua promessa sacrificial, o mesmo que usava para brincar com seu pequeno filho. Este símbolo é muito presente em religiões como budismo, confucionismo, taoísmo; remete à harmonia, combinação, cooperação entre opostos, bem e mal, liberdade e necessidade, vida e morte, passado e futuro. Nessa linha, Oswaldo Giacóia sentencia que:

Aquilo que se pode vislumbrar, a partir da contribuição de uma interpretação budista do ensinamento do *amor fati* – ou seja, da culminância da filosofia de Nietzsche –, é a experiência da liberdade como criação. A coincidência de acaso e necessidade presente na noção de liberdade como inflexão da necessidade (*Wende der Not*) é comparável à unicidade e singularidade absoluta de toda criação

artística e de todo lance num jogo sem trapaça. [...] O trânsito realizado pelo ensinamento zen-budista do *Karma* facilita uma aproximação entre Friedrich Nietzsche e Søren Kierkegaard que, a despeito das inegáveis diferenças no *enjeu* filosófico, permite relacioná-los sob uma perspectiva de enorme interesse, aquela da repetição. Repetir, tanto para Nietzsche quanto para Kierkegaard, pode ser *também* uma liberação, um retorno a Si de alguém a quem a própria vida tornou sujeito, ensejando, a própria vida, uma repetição como uma *retomada de Si-Próprio* (GIACÓIA, 2013).

De igual modo, a noção de liberdade de Tarkovski e a estética da existência identificada por Foucault na cultura grega se conectam. Para Foucault, uma prática de liberdade é um processo ético, é cuidado de si, um processo político de cuidado dos outros no âmbito coletivo. Portanto, a crítica que faz Tarkovski ao tempo e à sociedade ocidentais essencialmente materialistas e individualistas é uma rejeição ao ideal de liberdade irrestrita e centrada exclusivamente no livre arbítrio (MONIN, 2016, p. 65). A liberdade que age politicamente, isto é, para a coletividade, é fator que une os três pensadores.

Um sacrifício necessário: ideias de Nietzsche e Foucault nas cenas de Tarkovski

Há, nas questões que gravitam o Eterno Retorno de Nietzsche, consequências éticas, cosmológicas e teológicas (GONÇALVES 2009, p. 81-82), e o conceito está, desde o início, envolto em complexidade hermenêutica. Posto que não seja um tema predominante nas discussões nietzschianas, o pensamento abissal terá implicações diretas com a temporalidade cristã:

Talvez o Cristianismo viva apenas dentro da sua temporalidade, porque apesar de ter constituído marcadores do tempo muito antes dos relógios de pulso – a marcação das horas nas torres e sinos das Igrejas –, os princípios teológicos da redenção final e da “comunicação” com o divino exige a espiritualização quase total do tempo (*nota de rodapé*, GONÇALVES, 2009, p. 80).

Em vários dos *Fragmentos* em que Nietzsche retoma a sua doutrina, há um confronto direto entre o pensamento do Eterno Retorno e o cristianismo, o que, no dizer de Gonçalves, citando excertos de 1881, promove uma fabulosa inversão do aparato punitivo cristão e de uma certa *teologia do rebanho* que dociliza pessoas ressentidas sob o comando de sacerdotes. O retornar nietzschiano, em que pese ser eterno, não profere

ameaças como a condenação ao inferno, nem acredita no pecado instituído pelo cristianismo (GONÇALVES, 2009, p. 80).

“No cristianismo, recusa-se um ‘dionisíaco dizer-sim ao mundo (...) tal como ele é’”, a enxergar a eternidade que existe neste mundo para afirmar a eternidade de outro mundo; enquanto Nietzsche postula “A eternidade como retorno contra a eternidade como finalidade, equilíbrio, ultramundo” (ABE, 2019, p. 132). A doutrina em questão também não espera por atos de bem-aventuranças ou por bênçãos, apenas busca consciente e decididamente aceitar a recorrência infinita. Questiona, contudo, os temas fundamentais do cristianismo: criação, providência e redenção se tornam figuras do impossível. Para Nietzsche, aquela teologia prescritiva, de recompensas e punições, se enfraquece perante a força centrípeta do Eterno Retorno, e a vivência reiterada do *mesmo* neutraliza a pretensão de soberania transcendente do cristianismo.

Pierre Klossowski chega a dizer que o Eterno Retorno é um *complot* sem uma finalidade específica, uma revolução que nada propõe além de dismantelar as grandes referências de ordem tradicional; é um retorno à Grécia dionisíaca, à intensidade em detrimento da figuração (GONÇALVES, 2009).

No entanto, essa arma de guerra vai aos poucos sendo reservada ao depósito. De acordo com Gonçalves, a guinada de Nietzsche para o âmbito cosmológico que, em 1887, com a *Genealogia da Moral* desconstrói intensamente a tipologia antropológica cristã, deixa de lado o Eterno Retorno e a temporalidade: “O ataque é agora feito a jusante do aparato cosmológico. Má Consciência, Ressentimento e Ideal Ascético são figuras da cosmovisão humana, demasiado humana, é na vontade de interpretação que passa a situar-se o núcleo da estratégia anticristã” (GONÇALVES, 2009, p. 81).

Cem anos depois de Nietzsche, em 1986, aos 54 anos e vivenciando um câncer, o renomado cineasta russo Andrei Tarkovski lançaria seu último filme, chamado *O sacrifício*. O enredo gira em torno da personagem de Alexander, um ator e jornalista aposentado que se tornou escritor e palestrante e estava perto de comemorar seus 50 anos de idade. As cenas, com marcações teatrais, são filmadas em plano aberto, sem alternar câmeras ou fazer montagens posteriores. Um cuidado artístico contra a cultura de massas.

Alexander vive com sua esposa Adelaide, seu pequeno filho e duas empregadas Maria e Marta¹⁰⁹ numa região isolada da Suécia, à beira de uma praia fria de neveiros.

¹⁰⁹ Nos Evangelhos bíblicos, Maria e Marta, não por acaso, são duas irmãs de Lázaro (que foi ressuscitado pelo Cristo). Elas recebem a Jesus e o atendem de diferentes formas (Lucas 10.38-49): enquanto Maria

A distância geográfica e social contribui para dar um aspecto de parábola ao filme: a história poderia ocorrer em qualquer lugar e ter um significado universal (SILVA, 2014, p. 99-100). Admirador da arte sacra, Alexander passa os dias imerso em reflexões melancólicas sobre o sentido da vida e o destino da humanidade, muitas vezes na companhia apenas de seu pequeno filho, que brinca silente durante as digressões do pai.

No dia de seu aniversário, recebe a visita da filha adulta Julia e de dois amigos: Victor, o médico da família – e aparente amor frustrado de Adelaide – e Otto, que também é carteiro da região. Contudo, a festa se interrompe pelos olhares atônitos nas notícias da televisão, que anunciam o início de uma terceira guerra, uma guerra nuclear. Não adiantaria fugir ou se esconder, pois não havia lugar seguro na Europa.

Desesperado, Alexander volta-se para Deus, malgrado jamais ter demonstrado crença ou praticar religião (DEPOORTERE, 2017, p. 54). Promete sacrificar tudo o que o aprisiona, isto é, sua bela casa e carro, e fazer um voto perpétuo de silêncio, contanto que Deus salvasse sua família e amigos do iminente holocausto nuclear. Certa noite Otto vai a Alexander como quem teve uma epifania: trazia a última esperança, e o protagonista deveria apenas realizar uma tarefa um tanto exótica... ou seria erótica? Completando sua missão, tudo ficou em paz na manhã seguinte, como se ameaça alguma tivesse existido.

A destruição iminente deu lugar a um recomeço. Alexander então cumprirá sua parte no acordo: incendiar sua casa após ter despistado sua família para um passeio pela floresta. Termina sendo levado de ambulância para um hospital psiquiátrico, já que não podia se explicar devido ao voto de silêncio. Alexander sacrificara seus bens e sua voz em prol de sua família e amigos, também de toda a humanidade e das futuras gerações.

Na peça cinematográfica, o tema do fim do mundo se destaca em pelo menos dois aspectos. De acordo com Torres (2020) em “Um outro destino para o tempo em *O sacrifício*, de Tarkovski”, são eles: a crítica à sociedade moderna e ao seu ideal de progresso tecnológico, notadamente à ameaça nuclear; e a ruptura com essa sociedade demasiado secularizada que deixou de lado a beleza, se afastou da religião, da transcendência.

Andrei Tarkovski não se professava religioso, mas explicita sua conexão com o cristianismo, em especial o de tradição ortodoxa. Traduz ideais de fé, moral, verdade e espiritualidade em sua arte (TORRES, 2020). Suas obras não são necessariamente sobre moralidade, e podem ser descritas como polissêmicas. São permeadas por um misticismo

se põe a ouvi-lo como uma discípula, a outra, Marta, põe-se a servi-lo com hospitalidade. A atitude contemplativa, porém, é dita mais louvável do que o atarefamento de Marta.

que transcende os dogmas institucionais, empregando o conceito de salvação pela arte e pela imagem que adquire caráter sagrado, pela alteridade.

No início do filme, Alexander planta uma árvore morta enquanto conta a seu filho uma fábula oriental em que um monge, por três anos ininterruptos, cuida de uma árvore morta que revive e floresce. Acredita que uma ação simples, repetida diariamente, pode de alguma forma transformar o mundo, como se houvesse uma força holística que governa os fenômenos.

Logo após, Otto aparece dando voltas em sua bicicleta e falando sobre a melancolia de Alexander, sobre expectativas que nutrimos quanto a algo grande que está por vir e não sabemos nomear. Sentia-se numa estação assistindo eternamente aos trens circularem. Eis a leitura tarkovskiana do Eterno Retorno, retomando o Anão e sua preocupação filosófica com a “rotação eterna”, que faz tudo voltar exatamente igual, ou melhor dizendo, com pouquíssimas variações. Um espetáculo que se repete idêntico, mas em horários distintos. Mesmo sabendo que tudo se repete, seguimos sem esperanças, nos deixamos afligir por uma espera angustiante. Ante a isto, Alexander se questiona se a humanidade conseguiria construir alguma lei ou verdade absoluta ou universal. Ao que Otto retruca: “Verdade? Mas qual verdade?”.

Essas cenas iniciais, filmadas em plano único, capturam intenções fundamentais do filme, e no desenvolvimento trata do conflito entre a suposta ordem “natural” das coisas e sua *temporalidade linear* ante a um tempo que rompe com essa estrutura e *transcende os limites* do cotidiano.

Otto, além de carteiro, era “colecionador de incidentes inexplicáveis, mas verdadeiros”. Conta às visitas sobre uma viúva que, em 1940, procurou um fotógrafo para registrá-la com seu filho, que completava dezoito anos e partia para a guerra. No front, o jovem acabou morrendo. Desolada, a mulher se esqueceu completamente das fotos. Vinte anos mais tarde, em 1960, foi a um profissional tirar retratos para presentear uma amiga. No entanto, as fotos reveladas traziam um mistério: a viúva parecia ter a idade de então, mas, ao seu lado, posava o filho, com a mesma aparência de quando morrera em combate. A família de Alexander, incrédula, contestou; mas Otto assegurou ter o tal retrato como prova, e cópia autenticada da certidão de nascimento e de óbito do rapaz.

Após a oração do protagonista, Otto voltaria à casa, no meio da noite, como quem teve uma epifania: Alexander deveria dormir com a criada, Maria – supostamente uma feiticeira, embora nada objetivamente o indicasse. Esta era a única esperança. A princípio contrariado, cede e vai até a casa de Maria. Aliás, nos esboços iniciais de Tarkovski, o

filme se chamaria *A Bruxa*, e um homem seria curado de uma doença fatal após transar com ela (DEPOORTERE, 2017, p. 57). O iminente holocausto nuclear e o pacto com Deus são extensões das ideias ensaísticas e dubiedades propositais do autor.

Não obstante, na trama que se desvela, pressupor a presença ou ausência de Deus determina se o sacrifício de Alexander é desejável ou falso. Se não há Deus – que exige ou pelo menos aceite ofertas dessa natureza – qualquer tentativa de alcançar algo além deste mundo é vã, e a atitude da personagem é inútil. Contudo, o longa-metragem parece não pretender cravar que Deus existe, e a índole místico-insana de Alexander resta ambígua: santo ou lunático?

Maria recepciona um tanto maternalmente a Alexander que, mesmo fragilizado, trará a redenção. Hesitante, mas compreensiva, acolhe-o em seu seio, para um intercuro de instintos edipianos e de sacerdócio pagão, em que a sexualidade é ponte com o sagrado. Um Deus cristão-ortodoxo aceitaria um adultério como meio de salvação? Na literatura bíblica e no imaginário religioso os pecados são precisamente a razão do juízo divino. Todavia, a hipótese do filme não seria de todo herética, pois os desígnios divinos se cumprem até por meios imorais, muitos dos quais eternizaram os personagens bíblicos.

Na verdade, a linguagem e todo seu simbolismo transformam o enredo numa verdadeira manifestação filosófica e, ao mesmo tempo, o inscreve numa dimensão mística. Traduz artisticamente aquilo que, pela razão, não se pode abarcar, tampouco contornar-lhe a ambiguidade.

Assim, a filosofia e a poesia cinematográficas de Andrei Tarkovski são a sua resposta, apaixonadamente cultivada, a certo “estado de coisas” no mundo contemporâneo que provoca um profundo mal-estar no artista. Pois não será a mera sensação de impotência frente a uma realidade cruel [...] e sim, uma tomada de posição e de ação, independentemente das possibilidades de sua eficácia no sentido lógico. Tomando emprestada a imagem e a parábola que abrem e encerram *O Sacrifício*: para tais poetas, o mundo pode ser uma árvore seca, infrutífera; mas não deixará jamais de ser regado por eles com fé, com poesia, com sacrifício (SILVA, 2014, p. 107).

O cinema de Tarkovski é tido como idiossincrático e desafiador por parte da crítica e por pensadores contemporâneos (SILVA, 2014, p. 94). Nada obstante, pela arte quer resgatar o mito, o rito, o sonho e o mágico; reconstruir zonas do sagrado esvaziadas por novos paradigmas de civilização, pelo imaginário tecnicista e pelo consumismo. Objetiva fomentar a reflexão sem absolutizar leituras:

A metáfora do filme [*O sacrifício*] é coerente com a ação e não precisa de esclarecimento. Eu sabia que o filme estaria aberto a várias interpretações, mas evitei deliberadamente indicar conclusões específicas, pois achei que o público deveria encontrá-las de modo independente. Na verdade, era minha intenção provocar reações diferentes (TARKOVSKI, 1998, p. 268).

O cineasta acreditava interagir com o infinito por meio da arte, que tem o poder de elevar a razão e os sentimentos a um estado de transcendência. Propõe que a arte não apenas reflita, mas também transcenda a realidade. É justamente à perda de referenciais míticos, ao desencanto metafísico de um mundo amordaçado pela razão que Tarkovski atribui o mal-estar da civilização.

O espectador é confrontado com enigmas e perguntas que permaneceriam sem resposta (DEPOORTERE, 2017, p. 55-56). Mas, fica explicitada na película a intenção de revisitar dilemas humanos em ao menos duas ocasiões. O primeiro se relaciona ao coletivo: recria – como na cultura de povos antigos – uma conexão entre o sacrifício individual e o destino da comunidade. Em segundo lugar, ao lado da iminente destruição do planeta, revelam-se as crises pessoais: o casamento pouco satisfatório de Alexander e Adelaide, sugerindo que ele se portava com indiferença, e que sua mulher amava mesmo a Victor, com quem realmente queria ter se casado.

A autoidentificação dos autores com personagens ou cenas que criam é experiência comum entre Nietzsche e Tarkovski. Zaratustra ou mesmo o Anão podem ser facetas de Nietzsche. A visão do Anão sobre o eterno retorno é a ambiguidade do filósofo, é o peso que arrasta para baixo, impede a progressão, bem ilustrado pela metáfora das gotas de chumbo. Do outro lado, Zaratustra discorda de seu interlocutor, embora deixe em aberto o significado apropriado. Talvez porque ainda também não o soubesse.

Quando filmava *O sacrifício*, Tarkovski estava na Suécia. A experiência de desterro é marcante para o diretor que deixou seu país e buscou asilo em outras nações. Esta viagem ao exílio, afirma Brás (2016, p. 175), é tanto uma jornada física quanto a busca interior por sentido para a existência. A pessoa exilada é obrigada a recomeçar sua vida e, nesse processo, a refletir a identidade de ser humano, reavaliar passado, presente e futuro. Essa peregrinação interior passa até pela impossibilidade de retorno à pátria de origem.

Não obstante, a produção artística de Tarkovski não se resigna a uma finalidade psicológica ou existencial particular. O

(...) que Tarkovsky faz não é no sentido de uma réplica, mas antes de sugestão, anulando qualquer ideia de que tentaria, através do cinema, reconstruir um passado remoto como os nostálgicos restauracionistas pretendem. Ansiar por um tempo diferente, neste caso, significa ultrapassar a premissa da nostalgia que consiste na irreversibilidade do tempo e na irrepetibilidade da experiência, para a qual o Eterno Retorno referido no primeiro diálogo entre Otto e Alexander é uma saída, enquanto possibilidade de regressar a um tempo em que a nostalgia ainda não se fazia sentir (BRÁS, 2016, p. 179).

Os degredados percebem a felicidade completamente distante, sentem a realidade como um muro intransponível, um presente eterno que só pode ser superado pela reinvenção de si mesmo, por novas práticas. Olhando para trás, busca-se por condições de possibilidade para construir um futuro de retorno ao mundo que lhe dá identidade. Paradoxalmente, lá está o ponto em que sua existência começa a ser apagada, sua humanidade anulada. É-se exilado para o lugar do silenciamento, condenado a sobreviver em uma nova terra, onde seu nome também sequer é mencionado.

O caminho se constitui, sem dúvida, processo de subjetivação, de apreensão do eterno retorno, de coragem para encarar o mundo. É oportunidade de resgatar as práticas de si de que Foucault falava e que foram sendo esquecidas ao longo da história, especialmente devido à moral disciplinadora negadora do corpo do Cristianismo. O sacrifício de Alexander, todavia, é mais uma subjetivação do sujeito por si mesmo do que entrega a um transcendente, ao que lhe é externo.

A metáfora do sacrifício em Tarkovski tem interessantes correspondências com a conceituação de Foucault sobre a relação entre parresía, fé e religiosidade, bem como o desenvolvimento de um “polo antiparresiástico”. Em suas últimas aulas, no curso *Coragem da verdade*, Foucault identifica um “polo positivo”, de afirmação, no modo de existência dos cínicos na Antiguidade, inclusive a herança cínica guardada pelo cristão na sua relação com Deus.

A vida cínica era uma completa renúncia às convenções, abraçava uma existência errante e marginal que escandaliza os outros com sua verdade, enquanto desafiava a modos de vida outros, ainda que isso arriscasse a reputação ou mesmo a vida do parresiasta (MONIN, 2016, p. 69). A veridicção levava o cínico a um momento originário, de criação, a um face-a-face com Deus. De fato, esse máximo desnudamento estabelecia uma relação de confiança e de dependência de Deus. A enunciação da verdade cínica é prática de si. Por sua vez, a moral cristã instituiu a prática do confessionário, em que o indivíduo não pode dizer sua própria vida, deve “confessar” o que o poder pastoral define.

O apelo de Tarkovski é, portanto, por um reencontro do indivíduo com essa espiritualidade, seja por meio da arte ou da fé; é para operar a subjetivação do sujeito consigo mesmo, à maneira dos parresíastas que produzem a diferença em si mesmos e convidam outros a também reavaliarem suas formas de existência. Em tempo, cabe aqui revisar uma questão semântica preciosa para a compreensão do Eterno Retorno e da atuação do indivíduo na retomada da cena de sua existência:

Em língua portuguesa, traduz-se *Wiederholung* por repetição. No alemão, o termo alude a *re-tomada*; em português, no entanto, a palavra correspondente evoca uma *re-petitio* (de *peto, petere, petitum, pedir*; demandar novamente (repetitivo), portanto, um desejo, uma expressão de vontade não solipsista, que se abre para...), buscando a re-apropriação de si: devir sujeito (em Kierkegaard e Nietzsche) é um *tornar-se o que se é*, e pode significar também pedir e receber de volta aquilo que sempre se foi, adquirir de novo aquilo que já fora dado como natureza (GIACÓIA, 2013).

O protagonista de *O sacrifício* se aproxima do uso da parresía como coragem, aquela que, diria Foucault, se opõe ao sentimento de distanciamento do mundo e às coisas do mundo. Em outras palavras, não busca necessariamente o transcendente, mas uma afirmação do mundo, a superação de seu próprio niilismo, ou como diria Nietzsche, de um niilismo incompleto, passivo, que resulta de evolução humana, mas que não causa mudança de valores, apenas manifesta a vontade de nada, o que neste caso é colocar o indivíduo em direção à alteridade.

Enredos interminados

Friedrich Nietzsche não desenvolveria completa ou sistematicamente a doutrina Eterno Retorno, mas a recepção de seu pensamento por Heidegger, Deleuze, Klossowski e outros traria novas perspectivas à ideia da repetição. Nietzsche indicou caminhos filosóficos e lançou enigmas que requerem atenção e criatividade para decifrar, ao mesmo tempo em que constroem um teatro filosófico bastante original.

O filósofo do eterno retorno, contudo, tinha certa cautela pelo sentido comum de atos sacrificiais. Perguntando-se sobre o que nos tornaria nobres, concluía no aforismo 55 de *A gaia ciência* que “Certamente não é fazer sacrifícios; [pois] também o voluptuoso frenético faz sacrifícios”, igualmente “não é fazer algo por outros e fazê-lo sem egoísmo: talvez a consistência no egoísmo seja maior precisamente nas pessoas nobres” (NIETZSCHE, 2011). Em outras palavras, o que torna alguém nobre é a

(...) utilização de uma rara e singular medida e quase uma loucura: a sensação de calor em coisas que para todos os demais são frias: a percepção de valores para os quais ainda não se inventou uma balança: o sacrifício em altares dedicados a um deus desconhecido: uma coragem sem o desejo de honras: uma satisfação consigo mesmo que transborda e se comunica a pessoas e coisas (NIETZSCHE, 2011).

Alexander e seu sacrifício sobremodo peculiar carregam algo de nobreza e algo de contrassenso. Participará da guerra, mas subvertendo-a. Sabe que não haverá vencedores, também não tem por meta ser patriótico, mas impedir a destruição total, atitude que, à luz do aforismo 338 de *Gaia ciência*, faz-lhe nobre:

Tão logo irrompe hoje alguma guerra, com ela sempre irrompe também, precisamente nos indivíduos mais nobres de um povo, um prazer que é certamente escondido: com arrebatamento eles se lançam ao novo perigo da *morte*, porque no sacrifício pela pátria acreditam finalmente obter a permissão há muito buscada – a permissão de *desviar-se de sua meta*: – a guerra, para eles, é um rodeio em direção ao suicídio, mas um rodeio com boa consciência (NIETZSCHE, 2011).

Alexander não foi um *kamikaze*, tampouco recebeu louros por algum heroísmo, pois que ninguém o soube. Não se permitiu desviar da meta.

Em Nietzsche coragem é mais valiosa que compaixão. A alegria está na partilha, a verdadeira ajuda está fundamentada numa compreensão integral da realidade concreta:

Você também quererá ajudar: mas apenas [ajudará] aqueles cuja miséria *compreende* inteiramente, pois têm com você uma dor e uma esperança em comum – os seus *amigos*: e apenas do modo como você ajuda a si mesmo: – eu quero fazê-los mais corajosos, mais resistentes, mais simples, mais alegres! Eu quero ensinar-lhes o que agora tão poucos entendem, e os pregadores da compaixão menos que todos: – *a partilha da alegria!* (NIETZSCHE, 2011).

No prólogo de *Zarathustra* assim fala o profeta: “Amo aqueles que não buscam primeiramente atrás das estrelas uma razão para declinar e serem sacrificados: mas que se sacrificam à terra, para que um dia a terra venha a ser do super-homem” (NIETZSCHE, 2011). Nietzsche, como Tarkovski, tem esperança de um novo homem, um novo sujeito, a inaugurar um mundo em que a ética se traduza em alteridade, em atitude política e em cuidado de si. Consagrando-se cordeiro de sacrifício, Alexander o faz por quem cuja dor, esperança e alegria lhe é conhecida. É assim que salva o mundo. Em lugar de desprezo ao presente e ao imanente, Nietzsche, Foucault e Tarkovski propõem uma ética da

coragem, de sacrificar-se à terra, isto é, à realidade, que é o verdadeiro campo de batalha. *Amor fati*.

REFERÊNCIAS

ABE, P. “A dupla eternidade em Nietzsche”. *Poesis - Revista de Filosofia*. Montes Claros, v. 18, n. 1, 2019.

BRÁS, R. M. Tarkovsky: a memória das origens em *Nostalgia e O Sacrifício*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2016. 272 p.

DEPOORTERE, F. “Self-Sacrifice and the Other(s): Reflections on Andrei Tarkovsky’s The Sacrifice” p. 54-70. *Studies in Theology and Religion*, 22. Leiden: Brill, 2017.

FOUCAULT, M. Nietzsche, Freud e Marx; *Theatrum Philosophicum*. Trad. Jorge Lima Barreto. São Paulo: Princípio Editora, 1997. 81 p.

GIACÓIA, O. Nietzsche: O humano como memória e como promessa. *Vozes*. 2ª ed. São Paulo: Vozes, 2013. E-book

GONÇALVES, V. “Anotações sobre o Eterno Retorno: para além do cristianismo”. *Revista Trágica: Estudos sobre Nietzsche*. v. 2, n. 2, 2º sem 2009, p. 64-82

MONIN, S. “Foucault e a parresía no cinema de Tarkovski: o problema da coragem da verdade”. *Revista A!* n. 6, 2016/02.

MUÑOZ, Y. G. G. “Klossowski: Um fantasma entre Nietzsche e Foucault?” p. 89-102. *Princípios: Revista de Filosofia*, Natal, v. 28, n. 57, set. - dez. 2021

NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. E-book

NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. E-book

NIETZSCHE, F. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Trad. Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. E-book

SILVA, A. R. O. “Fé, poesia e sacrifício no cinema de Andrei Tarkovski” p. 90-108. *Baleia na Rede - Estudos em arte e sociedade*, n. 11, vol. 1, 2014.

TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo: Tarkovski*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TORRES, C. “Um outro destino para o tempo em *O sacrifício*, de Tarkovski”. *Multiplot!* - Revista de Cinema, 22 abr 2020. Disponível em: <<https://multiplotcinema.com.br/2020/04/um-outro-destino-para-o-tempo-em-o-sacrificio-de-tarkovski/>>