



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE  
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL**

**AMANDA MARIA DE MESQUITA SOARES**

**Em que direção voa o foguete? Representações do Desejo e a  
Ficção Científica em *Stalker*, de Andrei Tarkovsky**

**FORTALEZA  
2022**

AMANDA MARIA DE MESQUITA SOARES

Em que direção voa o foguete? Representações do Desejo e a  
Ficção Científica em *Stalker*, de Andrei Tarkovsky

Trabalho de Conclusão de curso apresentado ao  
Curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de  
Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará,  
como requisito parcial à obtenção do título de  
Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Me. Shirley Mônica Silva Martins

**FORTALEZA**  
**2022**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

S652q Soares, Amanda Maria de Mesquita.  
Em que direção voa o foguete? Representações do Desejo e a Ficção Científica em Stalker, de Andrei Tarkovsky / Amanda Maria de Mesquita Soares. – 2022.  
66 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Curso de Cinema e Audiovisual, Fortaleza, 2022.  
Orientação: Profa. Ma. Shirley Mônica Silva Martins.

1. Cinema. 2. História. 3. Subversão. 4. Subjetividade. 5. Identidade. I. Título.

CDD 791.4

---

AMANDA MARIA DE MESQUITA SOARES

Trabalho de Conclusão de curso apresentado ao  
Curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de  
Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará,  
como requisito parcial à obtenção do título de  
Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>ª</sup>. Ms. Shirley Mônica Silva Martins (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Ms. Yuri Firmeza  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof<sup>ª</sup>. Ms. Cristiana de Souza Parente  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

## AGRADECIMENTOS

É muito claro que minha maior guia - intelectual, espiritual e amorosa é Sandra, professora Sandra Mesquita, Sandrinha, Maroca, minha mãe. Ela já não está mais entre os caminhos categorizados pela matéria, por onde andou com passos firmes e felizes, criando-me para enfeitá-los com arte. Sem a sabedoria de seu amor, eu jamais poderia ver esse mundo com tanta beleza e liberdade. O cinema foi um dos pilares da base de nossa linda relação que era, e é, como num filme, cheia de emoções. Sigo tentando fazer o que aprendi com ela, que é encarar de frente os desafios que me couberem, mesmo que estes venham acompanhados de dor; afinal, já diria uma música pela qual compartilhávamos o gosto, “*o amor só é bom se doer*”. Sou extremamente feliz pelas pessoas que ela colocou em meu caminho: meu pai Edson, vovó Telma e minhas meninas Carol, Bárbara, Maria Clara e Regina.

Também dedico esse trabalho aos meus incontáveis amigos, que não posso privilegiar por parágrafo, pois não caberia. Certamente esse projeto é um reflexo da minha “imaginação fértil”, uma nuance da minha personalidade “nas nuvens”; à isso devo minha criatividade, coisa na qual eles sempre acreditaram lealmente. Além de, claro, me acompanharem numa cervejinha para aliviar o cansaço durante esse processo.

Agradeço ao meu companheiro Kolja, pelo amor e admiração que me dedica, assim como o interminável respeito e apoio à minha forma de enxergar a realidade. Com ele, compartilho este e todos os meus outros sonhos.

Por fim, devo dizer que esse trabalho não teria se concretizado, se não fosse pela sensibilidade extraordinária da minha orientadora Shirley Martins, uma educadora humana e artista fascinante.

*“A vida será mais bem vivida quando não tiver sentido”*

— Albert Camus

## RESUMO

O trabalho tem como proposta realizar uma análise do filme *Stalker* (1979), dirigido pelo diretor soviético-russo Andrei Tarkovsky durante o período da Guerra Fria. A pesquisa explora os elementos do gênero de ficção científica que, junto das formas de manifestações sociais e filosóficas, caracterizam a construção identitária dos personagens principais - professor, escritor e stalker. Intenta-se compreender os modos de subjetivação da realidade, a fim de apontar as relações subversivas entre cinema e história.

**Palavras-chave:** Cinema.. História. Subversão. Subjetividade. Identidade.

## ABSTRACT

This work proposes to perform an analysis of the movie *Stalker* (1979), directed by the Soviet-Russian director Andrei Tarkovsky during the period of the Cold War. The research explores the elements of the science fiction genre that, with the forms of social and philosophical manifestations, characterize the identity construction of the main characters - professor, writer and stalker. It is intended to understand the modes of subjectivation of reality in order to point out the subversive relations between cinema and history.

**Keywords:** Cinema. History. Subversion. Subjectivity. Identity.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 01.....	13
Figura 02.....	23
Figura 03.....	25
Figura 04.....	25
Figura 05.....	27
Figura 06.....	34
Figura 07.....	36
Figura 08.....	37
Figura 09.....	38
Figura 10.....	46
Figura 11.....	50
Figura 12.....	54
Figura 13.....	57

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. PROFESSOR.....	16
1.1 Produção.....	16
1.2 Ciência.....	19
1.3 Poder.....	24
2. ESCRITOR.....	30
2.1 Homem.....	30
2.2 Paixão.....	32
2.3 Desencanto.....	36
3. STALKER.....	43
3.1 Transgressão.....	43
3.2 Fé.....	45
3.3 Espírito.....	49
3.4 Esperança.....	52
CONCLUSÃO.....	60
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	66

## Introdução

Os russos fazem parte dos “cinemas” evidenciados nos estudos dos primórdios da relação entre o homem e a imagem. A cinematografia russa tem vasta influência sobre a história da humanidade, conhecida seja por meio da utilização engenhosa da montagem para o desenvolvimento dramático, como pelo peso revolucionário de suas entrelinhas narrativas.

O cinema soviético absorveu para seu cerne as singularidades da manifestação identitária, que deve-se à estrutura de seu pensamento social e cultural. O período que abarcou a Guerra Fria é um recorte histórico da relação sorratamente assombrosa entre União Soviética e Estados Unidos, que por outro lado compreendeu uma turbulência política histórica.

Em 1945, os Estados Unidos iniciaram o primeiro teste nuclear da história da humanidade - o chamado *Trinity Test*, e quatro anos mais tarde a União Soviética realizou um teste com a *RDS-1*, sua primeira bomba atômica. Tais acontecimentos desencadearam milhares de detonações de armas nucleares no decorrer das décadas seguintes. Em 1961, é erguido o Muro de Berlim, dividindo Alemanha oriental e ocidental, e já no ano de 1962, os blocos travaram um dos conflitos mais tensos da guerra: a *Crise dos Mísseis de Cuba*. Em 1979, a União Soviética invadiu o Afeganistão e iniciou uma guerra que durou dez anos, com participação dos Estados Unidos, empobrecendo drasticamente a custo de altos investimentos bélicos. Sete anos mais tarde, um reator nuclear explodiu na *Usina Nuclear de Chernobyl*, causando milhares de mortes a longo prazo. Essas breves informações somente contextualizam a União Soviética em seus últimos anos, em alguns fatos que resultaram em sua dissolução estrutural e na confusão identitária de seu povo.

Enquanto isso o cinema soviético tentava entender a realidade que o cercava, e dentre realizadores como Elem Klimov, Lev Kulechov e Mikhail Kalatozov, estava Andrei Tarkovsky e seus filmes de universos intrigantes e comunicação complexa. À etapa mais conturbada do conflito confere a produção mais ávida do diretor, que lançou até três filmes na década de 1970.

Esse estudo de caso se atém ao seu último filme em solo soviético, a saber, *Stalker* (1979). Ressalta-se que, diferente da polarização em que se encontrava o mundo, o cinema de

Tarkovsky se coloca numa região outra, escorre entre seus dedos e permeia significações que nem ele mesmo poderia prever.

Contrário a rótulos, ele afirmava não gostar que seus filmes fossem categorizados como ficção científica, entretanto é possível enxergar traços de gênero em *Stalker*, embora por outro prisma.

Sua obra não tratou especificamente de aspectos como a era nuclear, corrida espacial ou vida extraterrestre, elementos mais próximos do cinema norte-americano. Estava inclinado a discutir tais questões com uma abordagem mais metafísica e sensorial, o que concedeu um arbítrio singular ao seu trabalho.

Desse modo, seu cinema funcionaria como agente da história, termo emprestado do historiador Marc Ferro e sobre o qual essa monografia se debruça. Segundo o autor (1992, p 14), “as autoridades desejam tornar submisso o cinema, este entretanto pretende permanecer autônomo, agindo como contra-poder, criando e propondo uma visão de mundo inédita”. Nesta perspectiva, o cinema não é mais somente um “contador de histórias”, passando a ser co-criador desta, se auto-gerindo.

No livro *Esculpir o Tempo*, Andrei Tarkovsky aponta para algumas concepções do seu fazer cinematográfico, ao traçar uma linha tênue entre o tempo do real e o tempo da ficção. Ele apresenta a conexão entre estes dois tempos como tentativa de atribuir sentido: primeiro o objeto filmado como materialização do tempo do real; e o filme, não só montado, como dotado de ritmo próprio, sugerindo um outro tempo que se sobrepõe ao da ficção.

Desse ponto de vista, o pensamento de Tarkovsky suplementa a teoria de que o filme penetra o real e a ficção, implicando uma outra realidade que produz saberes independentes. O objetivo desta monografia é buscar entender como e através do que é possível estruturar esses livres saberes, o que eles são e o que provocam.

Quer dizer, identificar o que é esse não-lugar em que o cinema age como *contra-poder* (FERRO, 1992, p.14). Em linhas gerais, esse trabalho visa explorar a capacidade do cinema de

construir pontes entre diferentes campos do saber, subvertendo conceitos pré-estabelecidos e oferecendo um pensamento crítico e livre acerca da criatividade.

*Stalker* é uma adaptação de um livro chamado *Piquenique na Estrada*, material em que Tarkovsky se apoiou e adaptou - junto de seus autores, Arkádi Strugatsky e Boris Strugatsky - o texto, para que o roteiro do filme atendesse às conformidades exigidas pelas autoridades soviéticas. A geopolítica a partir da qual o filme foi criado é o pano de fundo onde a análise da representação se apoia.

Assim sendo, esse estudo se dá através da construção dos personagens, a figura que estes simbolizam dentro do tempo ficcional e como é possível enxergar as inquietudes de uma sociedade através dos processos de subjetivação da realidade.

O filme se passa num momento pós-apocalíptico e gira em torno da existência de um lugar chamado zona, um misterioso território cercado pelas forças armadas, sob justificativa de que ali havia caído um meteoro. Dentro dela, há um cômodo sobrenatural, uma sala que promete realizar os desejos dos que nela adentram.



Figura 1: O escritor, o professor e o stalker na zona, respectivamente.  
Fonte: screenmusings.org

Para penetrar nessa região inóspita, é necessário pagar alguém que ilicitamente leve pessoas até lá. O stalker é um desses guias clandestinos. Fadado a um dever que consiste em

levar pessoas aonde elas podem realizar seus desejos, ele se revela alguém cheio de perturbações, tamanha sua responsabilidade. Dois homens - de codinomes escritor e professor - embarcam junto dele nessa densa jornada existencial.

As problemáticas que surgem no filme são menos dúvidas e resoluções encerradas do que a viabilidade de abertura de caminhos completamente desconhecidos, tão imprevisíveis quanto a zona. Uma fala do escritor antecipa a dúvida enquanto única certeza que se tem, antes mesmo de encarar a viagem:

Tudo que eu estava lhes dizendo antes era mentira. Eu não ligo para a inspiração. Mas como posso saber o nome daquilo que quero? Como posso saber se, no fundo, não quero o que quero? Ou que na verdade quero, o que eu não quero? Essas coisas são intangíveis. No momento que você as nomeia perdem o sentido, se derretem e dissolvem, como uma água-viva sob o sol. Você os viu por aí. Minha consciência quer o triunfo do vegetarianismo. Meu subconsciente anseia por um bife suculento. E eu? O que eu quero? Quero dominar o mundo, no mínimo (Tarkovsky, Strugatsky, 1979, 00:28).

O desdobramento conjunto e suas divergências são o que tornam possível a ascendência de suas discussões. Para chegar a este ponto e saber o que nele consta, é preciso analisar o que precedeu o comportamento desse cinema, que também se configura nos personagens do filme. Que desejo são estes, como e porque eles são subvertidos?

Para tanto, a apreciação do filme foi dissolvida em três capítulos que analisam respectivamente seus três personagens principais, a fim de pensar o *modus operandi* de Tarkovsky. Intenta-se associar suas escolhas narrativas para estabelecer um diálogo sobre o que se distingue entre “*leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica da história*” (FERRO, 1992, p.19).

A primeira parte da pesquisa analisa o personagem professor, que possui o desejo de realizar um grande feito científico, encontrar alguma exatidão nas coisas ou mesmo decidir a verdade pelo mundo. A ele cabem as discussões postas pela produção, ciência e poder.

A segunda parte analisa o personagem escritor, que deseja ser admirado e ter de volta sua inspiração. Ele é analisado na perspectiva do homem, da paixão e do desencanto.

Por último, o terceiro capítulo examina o personagem stalker. O seu desejo é concomitante à metamorfose de seus companheiros e realiza-se em congruência com a sua própria existência. Para entender como ele se origina, exploram-se noções livremente nomeadas de transgressão, fé, espírito e esperança.

A partir desse itinerário, permite-se que a pesquisa esboce o movimento - mais circular, do que linear - de Andrei Tarkovsky na construção dos personagens de *Stalker*, bem como apresente os atributos simbólicos - históricos, filosóficos e sociológicos - imprescindíveis para a compreensão da totalidade do escopo filmico.

## 1. Professor

### 1.1 Produção

Um certo cinema moderno perpassou seu processo de inovação estética e linguística pela lógica da industrialização no que diz respeito ao fluxo de produção, aspecto notório nos filmes realizados na segunda metade do século passado. O que se viu não somente nas nações envolvidas na Guerra Fria mas em todo o mundo, foi uma produção seguramente massiva das mais variadas técnicas do fazer cinematográfico. Com a ascensão do chamado *Cinema de Autor*<sup>1</sup> nos anos 1950, realizadores empenharam-se em incorporar suas facetas à materialização do objeto-filme. O território que hoje ocupa a Rússia é berço do que se entende como Filme de Autor antes mesmo que o termo pudesse ser notório. Pode-se dizer que a riqueza dos conteúdos cinematográficos do início do século XX se dá pela sua tendência experimental, onde o percurso da criação e a vivência dos realizadores foram entrelaçados em via de mão única até o produto final. Com a economia liderada por empresas estatais, era desafiador para os artistas soviéticos estruturarem planejamentos que se adequassem ao cenário político-financeiro.

Decerto que o modelo de burocratização de recursos contribuiu para a densidade narrativa dos filmes da época, especialmente no caso de Tarkovsky. Desse modo, sua *mise-en-scène* está associada principalmente à poesia, não por ter sido (como comumente relatam) a maneira mais viável encontrada por ele de realizar suas obras dentro do regime, mas porque ela se apresentara como o campo ideal de argumentação.

Essa crítica da ordem e dos meios de produção vigentes que perpassa diretores e diretoras do *cinema de autor* é geralmente traduzida por intérpretes com certo tom de maniqueísmo. A crítica de Tarkovsky não provém de uma oposição ao socialismo, tampouco de uma apreciação do estado. Ela é perpetuada por uma contínua dialética que lhe é concedida pela arte. De nada adiantaria a crítica se confinada a determinismos conceituais.

---

<sup>1</sup> O termo se refere às realizações cinematográficas cujas características tornam-se um postulado de um determinado autor, conotando suas singularidades narrativas, conceituais e estéticas. As particularidades são perceptíveis dentro e fora do conjunto da obra, sendo notadas também enquanto discurso. O cinema de autor tomou enorme proporção e ganhou maior potência principalmente a partir da Nouvelle Vague.



Ao invés da politização ser institucional, ela é amparada por reflexões filosóficas - nas quais quaisquer povos ou nações estão imersas. Tanto que Andrei recusava possíveis canonizações<sup>2</sup>, ao passo que sabia o quão limitante para seu trabalho era a falta de apoio de produtoras e distribuidoras na União Soviética. Todo cinema é uma relação de poder, à medida que é um dispositivo que se impõe sobre algo.

Assim funcionava, por exemplo, a proposital escolha temática para filmes norte-americanos em que a instituição família era destruída pela guerra, quando as mulheres e filhos de soldados - que estavam fora também para morrer ou destruir outras famílias - sofriam com a incerteza do retorno dos heróis de sua nação.

A Guerra Fria foi complacente com os equívocos do positivismo. As motivações humanas eram movidas por máquinas voadoras, aventuras planetárias, capacidade de extermínio e votos de confiança, onde por sua vez o cinema foi utilizado como um dos combustíveis de alimentação desse quadro.

Os avanços tecnológicos obtiveram grande sucesso e certos benefícios para a sociedade resultaram deles, sem dúvida. A problemática se encontra na pressa com a qual chegou-se até

---

<sup>2</sup> “Tarkovsky’s renown began with *Ivan’s Childhood* (1962), an orphaned project that was entrusted to the novice director as a last resort. Tarkovsky shot the film in the fluid manner typical of the Soviet New Wave during the Thaw period that followed Nikita Khrushchev’s condemnation of Joseph Stalin in 1956. In the West, Tarkovsky’s debut joined such films as Mikhail Kalatozov’s *The Cranes Are Flying* (1957) and Grigorii Chukhrai’s *The Ballad of a Soldier* (1959) in providing unsuspected glimpses of the Soviet people’s suffering during World War II and their potential rejuvenation, represented equally by the films’ young protagonists and bold, self-confident aesthetic manner. Both at home and abroad, *Ivan’s Childhood* captured the spirit of the moment, and at the tender age of 30, Tarkovsky found himself lauded at premiere European festivals, discussed by leading European intellectuals and pushed to the forefront of Soviet culture. Unlike his closest peers, however, Tarkovsky refused to allow this acclaim to drown out the more subtle promptings of his individual artistic voice (BIRD, 2008, p.7.)” - A fama de Tarkovsky começou com a *Infância de Ivan* (1962), um projeto órfão que foi confiado ao diretor novato como último recurso. Tarkovsky rodou o filme da maneira fluida típica da Nova Onda Soviética durante o período do Thaw que se seguiu à condenação de Nikita Khrushchev a Joseph Stalin, em 1956. No Ocidente, a estréia de Tarkovsky juntou-se a filmes como *Quando Voam as Cegonhas* (1957) de Mikhail Kalatozov e *A Balada do Soldado* (1959) de Grigorii Chukhrai ao proporcionar vislumbres insuspeitados do sofrimento do povo soviético durante a Segunda Guerra Mundial e seu rejuvenescimento potencial, representado igualmente pelos jovens protagonistas dos filmes e pela forma ousada e autoconfiante da estética. Tanto no país como no exterior, a *Infância de Ivan* captou o espírito do momento e, aos 30 anos de idade, Tarkovsky se viu elogiado em festivais europeus de estréia, discutidos por importantes intelectuais europeus e empurrado para a vanguarda da cultura soviética. Ao contrário de seus pares mais próximos, porém, Tarkovsky recusou-se a permitir que esta aclamação abafasse os sussurros mais sutis de sua voz artística individual (BIRD, tradução nossa, 2008, p.7. )”.

eles, atropelando uma série de implicitudes que moldam povos até os dias de hoje. A tensão entre os Estados Unidos e a União Soviética é fruto das urgências justificadas pela competitividade<sup>3</sup>

Nessa proporção, o poder simbólico<sup>4</sup> é o troféu ganho ao final da luta. E o que impulsiona esse jogo senão a imposição egóica? A tentativa de entender a natureza do embate é quase que uma auto-espionagem, ou melhor, uma auto descoberta. Nesse conflito, as mais diversas figuras procuraram respostas nas entrelinhas, nas fendas de si e do outro.

Políticos, militares, empresários, jornalistas, artistas, médicos, engenheiros e professores - todos trabalharam a favor da ciência em algum nível, para o bem ou para o mal. Nesse sentido, a ciência age em prol dessa consciência, que é o exercício de investigar que propulsiona a máquina de transformação da realidade. Particularmente se imaginados no papel de cientistas, os professores desempenham bem o experimento de dar relevância menos para a síntese do que para a tese e a antítese<sup>5</sup>.

Mas nem sempre é assim: ocorre que o ato de ensinar coincide com o de conhecer, posta a mutabilidade das coisas. O conhecimento também pode parecer aterrador quando percebe-se que ele gera este paradoxo em si. Logo para aqueles que anseiam o alcance da sabedoria máxima, o conhecimento pode parecer um pódio sem chegada. Porém, saber algo é acompanhar o ato de conhecer, que é constante. O conhecimento não se conclui, mas aprender e ensinar o perpetuam no tempo. Este é o complexo do professor, um dos personagens principais da trama.

---

<sup>3</sup> Como por exemplo, a apropriação de territórios para teste atômicos como a área *Semipalatinsk*, uma região do Cazaquistão ou *Atol de Bikini*, uma ilha no pacífico - as Ilhas Marshall - onde a União Soviética e os Estados Unidos realizaram experimentos nucleares, respectivamente.

<sup>4</sup> O conceito de *Poder Simbólico* foi introduzido por Pierre Bourdieu. Ele o define como “*um poder de construção da realidade*” (BOURDIEU, 1998, p.9) “*que trata os diferentes universos simbólicos, mito, língua, arte, ciência, como instrumentos de conhecimento e construção do mundo dos objetos*” (BOURDIEU, 1998, p.8) e “*que cumprem a função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação*” (BOURDIEU, 1998, p.11)”.

<sup>5</sup> Para Friedrich Hegel, as transformações sociais se dão por meio das ideias, ou seja, a *dialética histórica* compreende a realidade em si. O movimento tese-antítese-síntese dá à dialética o caráter natural inerente à sociedade, a partir da qual se pode entender o percurso histórico. Tal pensamento deu sustento a ideia do Estado como organismo legítimo e absoluto, resultante desse processo. Já para Karl Marx, é a força operária que, impulsionada pela luta de classes, provoca as transformações sociais. É através da matéria e dos esqueleto produtivo que as ideias se movimentam e modificam as estruturas. Essa teoria foi desenvolvida na obra *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel*, que viria a manifestar o pensamento do *materialismo histórico dialético*.

## 1.2 Ciência

O professor é um cientista. Um homem de grande porte - o mais alto dos três personagens principais, aparentemente robusto e seguro. Uma aura de convicção paira sobre sua personalidade, reafirmando seus ideais de sensatez. Ao ser indagado pelo escritor sobre as razões que o fazem precisar da zona, ele responde pontualmente: “Pode-se dizer que sou um cientista, de certa forma”.

Desse modo, ainda que nublado no início do filme, o desejo que o conduz até a zona apoia-se no fato de ser um físico renomado. Se o desejo é o fio condutor dessa estória, esta sombra de dúvida e mistério é a primeira nuance que denuncia que o professor possui lá seus mecanismos de proteção. Num primeiro momento, é difícil entender o que esse personagem preenche no enredo, pois as suas intenções não são conjecturáveis, nem se sabe ao certo a sua utilidade prática. Isso surge como um enigma intencional lançado ao espectador, que paralelamente procura uma aplicabilidade do desejo do personagem.

O que acoberta a superficialidade, parece inquestionável como uma fórmula matemática. Por ser professor-cientista, o personagem se reduz à sua profissão para que seu desejo pareça óbvio: o de se apropriar de um campo de investigação - A zona. No entanto, segundo a divisão social do trabalho<sup>6</sup> aquilo que rege a lógica de produção é antes de mais nada a moral, configurando uma sujeição tão profunda quanto qualquer outra: a submissão ao seu próprio espírito.

Este é o primeiro engano, a zona é um organismo que inverte o sentido de dominação. Ela provoca aos visitantes o desconforto de dar de cara com suas próprias contradições e por consequência, a forma como estes lidam com isso é a engrenagem que gere a dinâmica do lugar.

É de subestimar quais respostas um cientista poderia obter, que a zona não pudesse por si só entregar. Em “Guerra e Cinema”, a criação dessa superficialidade é percebida na alcunha de

---

<sup>6</sup> No livro de mesmo nome, a *divisão social do trabalho* segundo Émile Durkheim (1983) aponta para o problema da *funcionalidade* que, uma vez determinando a forma a partir da qual se dá uma prática de produção, desencadeia um processo de alienação da compreensão da totalidade do sistema produtivo. Além disso, a *função* gera uma discrepância social na medida em que associa identidade e trabalho, hierarquizando o conhecimento.

“guerra psicológica” conferida à tensão em que estava envolvida o solo soviético e pode ser elucidada por Paul Virilio, no que toca a imagem:

Dos primeiros mísseis da Segunda Guerra Mundial até a bomba de Hiroshima, a *arma de teatro* substituiu o *teatro de operações* e, ainda que fora de moda, o termo *arma de teatro*, empregado pelos militares, revela que *a história das batalhas é, antes de mais nada, a história da metamorfose de seus campos de percepção*. Ou seja, a guerra consiste menos em obter vitórias “materiais” (territoriais, econômicas...) do que em apropriar-se da “imaterialidade” dos campos de percepção (VIRILIO, 2005, p. 2).

Mais do que uma arma com silenciador, a Guerra Fria - e aqueles que nela estavam inseridos - desenvolveram artifícios que operavam na micropolítica. A ameaça das bombas nucleares era justificada pela ciência, quando na verdade ela está única e exclusivamente a favor dos interesses da hegemonia. Custando inúmeras vidas, os países sob influência dos blocos leste e oeste foram os palcos que subsidiaram o espetáculo dos conflitos armados. A histeria gerada ocasionou um certo fascínio fúnebre que dá à destruição a dimensão de uma vestimenta impossível, dos elementos extraterrestres - no sentido máximo de estranheza, como corpo presente na humanidade. O cinema foi um poderoso átomo na composição do que mais parecia uma força imaterial do além; e tudo aquilo que não é palpável tem o pretexto da crença para se apoiar. O capitalismo foi mentor: as superproduções hollywoodianas propunham fundamentar a perversidade da ciência como solução para consequências de problemas que o próprio Estado criou.

Falseando uma cumplicidade com classes subservientes, o Estado presta contas de toda atrocidade e para tanto não é preciso sequer voltar ao cinema do século passado. Recentemente, foi lançado o último filme da franquia de James Bond<sup>7</sup>, protagonizado pela estrela - o homem branco e de olhos azuis - Daniel Craig. Dessa vez, o agente 007 têm que caçar o vilão cuja

---

<sup>7</sup> Pude no final do mês de outubro de 2021 assistir ao filme duas vezes, em salas de cinema diferentes situadas na cidade de Bremen, norte da Alemanha. A primeira vez (em alemão, sem legendas) no Schauburg Kino, um pequeno cinema clássico de circuito cultural no centro da cidade, numa tela Fullscreen. Já a segunda (em inglês, com legendas em alemão) no Cinemaxx, em um enorme prédio com uma sala de cinema extensa, em uma tela Cinemascope 21:9 e qualidade de som superior - o que parece substancial para a imersão no universo em questão. O público do primeiro cinema reagia menos às grandes explosões, manobras radicais e habilidade de operar máquinas de Bond do que às piadas - geralmente sexuais, ao sentimentalismo, às estratégias da inteligência britânica ou ao bordão clássico do personagem, visivelmente discrepante da experiência na sala de cinema mais moderna, onde os jovens telespectadores demonstraram empolgação muito mais aos aspectos mecânicos da mise en scène, ou seja, o visual, como por exemplo os constantes sustos à revelação do rosto do vilão ou a compaixão com questões familiares da história, demonstrando uma relação muito passional ainda que não houvesse a primeira vista nada de inovador e inesperado na obra que finalizou a saga de James Bond.

origem é russa e está prestes a destruir não só a vida de James Bond como a de todo o planeta. A razão que motiva a causa do vilão Safin, estrelado por Rami Malek, é a de que em uma operação da qual somente ele sobreviveu quando criança, sua família foi assassinada por Sr. White. Esse personagem era membro da facção Spectre e pai de Madeleine que não por coincidência, é o par romântico de Bond e mãe de sua recém descoberta filha. Para infantilizar a vontade de vingança do personagem, o investimento é o clássico, somando o maléfico e o burlesco. Além de visto como “terrorista”, a figura que representa o mal aparece inicialmente com uma máscara assustadora e inexpressiva, numa clara tentativa de desumanização. Para concretizá-la, ao retirar a máscara ele expõe um rosto cuja textura da pele é estragada e se assemelha a algo entre queimaduras ou uma intoxicação. Por outro lado, há também um lado não sombrio, mas ridículo, representado pelo cientista-químico atrapalhado, estéril de vontades próprias e com um enorme bigode à la “camarada soviético”. Safin mantém uma grande central numa ilha onde fabrica uma arma bioquímica, para onde leva Madeleine e a menina, atraindo Bond. Este se torna um mártir por resgatar sua “família” - que outrora fora abandonada em detrimento de sua arriscada vida profissional - e também um herói, que morre no campo de batalha em clima de aceitação.

Esse tipo de happy-ending está estritamente ligado ao processo de falseamento das dimensões da guerra por meio da imagem que, segundo Paul Virilio, é a manipulação dos campos de percepção. Para ele, o grau de nocividade do inimigo é mediado pela relação entre as personas engendradas pelos oponentes, podendo aproximar ou distanciar-se da realidade em níveis distintos:

Produtora abusiva de movimento, que mistura as performances dos meios de destruição ao desempenho dos meios de comunicação de destruição, a guerra, ao falsificar as distâncias, falsifica a aparência, pois para o polemárcio toda dimensão é instável e a ele se apresenta em estado isolado, fora de seu controle. (...) Derivada de figuras e figurações da realidade física, a teoria científica - que subentende o esforço militar - alcançaria em meio século as aspirações surrealistas de uma cinemática desconhecida: a completa destruição dos campos de percepção (VIRILIO, 2005, p. 51. p. 67).

O discurso e o visual daquilo que ao mesmo tempo tudo cria e tudo destrói é o que dá o empoderamento mitológico à Guerra Fria. Como a presença do Technicolor, o mistério da sua ausência nas explosões em tela também pode guiar, ainda que cegamente, a ótica humana.

A desintegração instantânea das coisas remonta ao cristianismo quando o homem é a imagem de Deus - e subtraído somente a isto, feito de barro ou da costela de Adão, “vindo e

retornando ao pó”. As explorações planetárias e a corrida das máquinas, bem como o recente turismo e portanto, capitalização espacial, insinuam a insaciabilidade do homem. A emergência do imaginário destrutivo familiariza o apocalipse do real e vai, pouco a pouco, tomando seu lugar.

A existência da farsa e do mito se legitima na medida em que a fé é depositada, independente de sua natureza. Para tanto, o falseamento do arquétipo da guerra é forjado como uma incumbência sagrada que recaiu sobre o homem. Analisando os *campos de percepção* imbricados na Guerra Fria, é possível identificar que o ponto de falseamento é a questão através do qual se projeta o personagem professor, em *Stalker*. O já citado Paul Virilio esclarece de onde se origina o fenômeno:

Depois da separação entre a Igreja e o Estado na França, ocorre em toda a Europa, no início do século XX, a queda das monarquias e dos impérios de direito divino. O primeiro conflito mundial marca o fim das relações privilegiadas entre as antigas religiões e os jovens Estados militar-industriais. Fundados sobre a violência aberta, como na União Soviética, esses Estados necessitam, para serem aceitos, da adesão do maior número possível de pessoas (devem tornar-se legais), de criar uma nova unanimidade, daí a urgente necessidade de se impor às massas cultos de substituição. Ao chegar ao poder, o materialismo místico e cientificista do século XIX transforma-se em uma efetuação dos “milagres” da ciência realizados pela técnica. O pseudo-advento da Razão na História torna-se, paradoxalmente, uma confusão de cultos, um sincretismo tecnófilo, a implementação de toda uma demonologia periférica e suas inquisições, em que o culto da personalidade é um dos aspectos mais conhecidos (VIRILIO, 2005, p. 64).

Diante disso, a ciência é posta à égide do celeste de modo que sobre ela não se faça necessário julgamento moral ou ético, recebendo um poder simbólico desproporcional considerando seu potencial mortífero. Esse ponto de vista dialoga diretamente com as reflexões da artista francesa Hélène Puisseux sobre o papel e a imagem do Cinema em seu texto “Imagens da Era Nuclear” tomando como exemplo o discurso<sup>8</sup> de Harry Truman sobre o lançamento da

---

<sup>8</sup> “*Há poucos instantes, um avião do exército americano jogou uma bomba sobre Hiroshima; ela destruiu as bases militares inimigas. É uma bomba atômica; é uma concentração de energia atômica, que é a força primária do universo e da qual o Sol retira sua energia, que foi jogada sobre aqueles que propagaram a guerra no Extremo Oriente. Gastamos mais de dois bilhões de dólares num pôquer científico (a scientific gamble) muito oneroso e ganhamos. Nós inventamos a bomba atômica e nós a usamos, e continuaremos a fazê-lo enquanto o Japão estiver em condições de lutar e não houver capitulado. É uma terrível responsabilidade que nos é incumbida. Agradecemos a Deus que ela esteja em nossas mãos e não nas dos nossos inimigos, e suplicamos para que Ele nos guie na sua utilização segundo os Seus Caminhos e os Seus Desígnios* (PUISEUX, 2009, p. 316)” - a autora cita o anúncio do presidente Harry Truman em uma rádio norte-americana, no dia 06 de agosto de 1945, marcando o fim da Segunda Guerra Mundial e a posse atômica, o início da Guerra Fria.

bomba que detonou Hiroshima. A exemplo, eis o trecho de uma crítica ao recorrente comportamento patológico e insalubre dos Estados Unidos diante da catástrofe

O infantil triunfalismo americano oculta o embaraço e a complexidade da descoberta e de seu emprego; o massacre de centenas de milhares de civis, transformados em cinzas, derretidos em uma fração de segundo; uma cidade quase totalmente arrasada e carbonizada, e, logo em seguida, mais outra, após o lançamento da segunda bomba em 9 de agosto, sobre Nagasaki. Trata-se de que no discurso de Truman? de um caso de dinheiro: dois bilhões de dólares a serem justificados perante os contribuintes; de um caso científico: será, aliás, a manchete do jornal *Le Monde* datado de 8 de agosto, “Uma revolução científica”; de um caso sobrenatural, a ser colocado com urgência sob a responsabilidade do Deus cristão, tentando subtraí-la dos Estados Unidos, com sua variante megalômana - a reportar à “força primária do universo”, à força domada do Sol. Finalmente, de um caso maquiado, pois, bem se sabe que foram menos “as bases militares inimigas” as destruídas, do que as dezenas de milhares de civis e casas urbanas; tratando-se do que em breve irá se chamar de crime contra a humanidade (PUISEUX, p. 217).

A argumentação da autora tece o *modus operandi* dos Estados Unidos que, sob o aval da ciência, justifica a violação dos direitos humanos, bem como às custas da moral e da ética soteriológica extremamente fecunda no cristianismo, ampara a morte e o sofrimento. Essa prática repercute em toda a postura estadunidense, a fim de sustentar o lucro e a vitória.

### 1.3 Poder

Assim, olhemos agora para o roteiro no que diz respeito à construção do personagem professor. O personagem é um homem alto e ágil, que transparece segurança e tranquilidade diante dos acontecimentos. Seu repertório oral é curto e objetivo, sendo o personagem com maior impulso resolutivo. O professor chega antes de seus companheiros no ponto de encontro.



Figura 2: Bar, ponto de encontro para ir até a zona.  
Fonte: screenmusings.org

Tal instante antecede a cena em que os três viajantes tentam driblar as balas do exército rumo ao trilho que se destina à zona e é também o momento em que o professor e o escritor se conhecem. Esse último, em contrapartida ao personagem analisado, fala exacerbadamente e lança sobre o companheiro em tom retórico: - *Deve ser chato né? Buscar a verdade.* O plano aberto e a aproximação da câmera tendem a ensaiar um possível elo entre os personagens, que logo é substituído pela dúvida do escritor sobre a aptidão do professor enquanto cientista. Surge de uma conversa em que ele o impede de retornar ao bar para comprar cigarros que havia esquecido, dizendo que isso pode ser um “mau sinal”. A imprevisibilidade e as superstições que podem surgir dela não fazem parte da exatidão das leis da física.

Ele é proativo desde o início da história e toma a frente: Chegando na zona, ele começa a preparar porcas metálicas amarradas a fiapos de pano, usadas para identificar se o chão adiante é firme. Em seguida, sem pestanejar, ele aceita a ordem de stalker de ir à frente, liderando a



caminhada. Sentado despreocupadamente num toco de árvore, ele responde às inquietações do escritor, que anda de um lado para o outro, contestando a ausência imediata de stalker logo na chegada. Uma das poucas coisas que parece carecer é a de ensinar e explicar as coisas ao seu redor, por mais que a zona seja dotada de uma autonomia que calcula suas próprias armadilhas e impõe problemáticas.

O escritor é o personagem que faz conveniente o contraponto com o racionalismo e o pragmatismo do professor. Para ele, as preocupações do escritor são qualificadas pela sua natureza fútil, já deixando perceptível na sua postura. Não chega sequer a configurar uma inconformidade, mas um comportamento de indiferença. A verbalização é pontual, como numa cena em que o escritor - perante as ordens circunspectas de stalker e a inconclusão que emana a zona - decide adentrar numa ruína e seguir o caminho sozinho. Ao se deparar com uma força invisível que o impede de prosseguir, ele retorna para o grupo acreditando ser culpa de um dos dois, ao que é ironizado por professor.

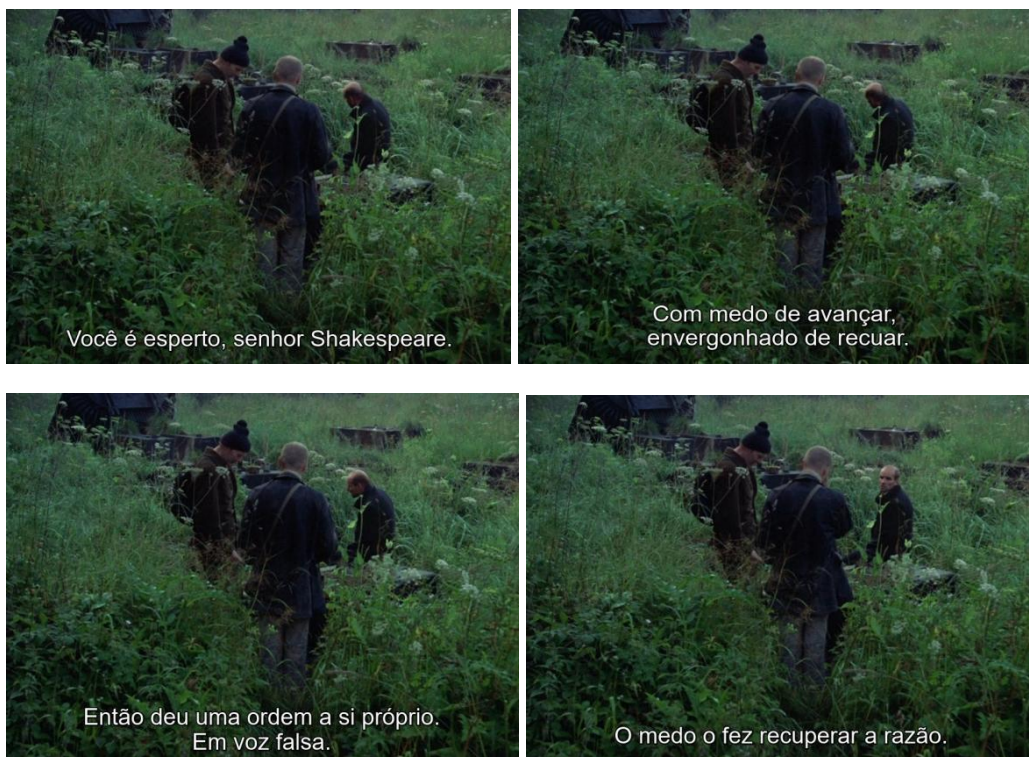


Figura 3: Armadilhas da zona.  
Fonte: Captura de tela do filme.

A sentença do último plano - “*o medo o fez recuperar a razão*” - aparece como apontamento da fragilidade que só pode ser solucionada por meio da opressão do temor. Cessar o sofrimento é repreendê-lo, varrer para debaixo do tapete. A superação é centrada no controle do estado de espírito e o controle é entendido como racionalização. Isso, no entanto, se entrelaça à tentativa de mascarar sua própria vulnerabilidade, deixando mais densa a problemática desse personagem. Seguindo com a expedição, o stalker sugere que eles atravessem o Túnel Seco, trocadilho com uma passagem que contém fortes quedas d’água, por vezes sendo preciso até nadar. Percebendo a ausência de sua mochila, o professor insiste em retornar para procurá-la, mesmo sabendo que os caminhos da zona estão em mutação constante, existindo o risco de simplesmente se perder. Do ponto de vista estilístico, o professor é o único a usar um gorro e a tentar proteger-se; ele carrega consigo essa mochila, a qual tem dificuldade de abandonar.



Figura 4: Professor

Fonte: [tarkovskyphotoarchive.tumblr.com](http://tarkovskyphotoarchive.tumblr.com)

Esse gesto dá uma nota de importância à questão material, ainda que para chegar na parada final ele só precise de fé. Contrariando o stalker, ele some e reaparece no final do Túnel, onde acendeu uma fogueira e está fazendo um lanche. Uma alusão ao “piquenique à beira da estrada”. Diz ter chegado ali “de quatro, engatinhando a maior parte do caminho”, o que não explica ter chegado antes do escritor e do Stalker, que estavam à frente. O professor respeita a zona e as regras emitidas pelo stalker não por atribuir a ela uma crença de lugar sagrado. Ele o faz porque admite-a como campo investigativo, já que ele é um cientista e não deve interferir no

seu objeto para conservar sua neutralidade e imparcialidade. São poucos os momentos em que o professor desobedece às vontades de stalker, o que só ocorre em movimentos pessoais, como o episódio da mochila. Em seus diálogos, ele se mostra intransigente, sem competência para estabelecer uma relação em que não marginalize o outro. Ao fim da última cena mencionada, novamente os “clientes” de stalker começam a trocar farpas.

Não meta o nariz em coisas alheias se não entende do que se trata, se você souber o que quero dizer. - diz o professor. O escritor debocha: - O que há para entender nisso? O teorema binominal e suas explicações. (...) Decide encher a mochila de manômetros, termômetros e outras merdas... E resolve infiltrar na zona, ilegalmente... e colocar todos os milagres à prova da álgebra. Parecendo não estar ali, o stalker pensa alto: - ninguém no mundo ouviu falar da zona. Televisão, fãs delirantes... Pessoas que transportam vassouras como se fossem grinaldas de louro. Mas a discussão prossegue: Escritor: - E aí é que aparece o nosso professor, todo de branco e declara: “Abracadabra, Hocus Pocus...” E é claro, ficam todos gritando, "Dê a ele o Prêmio Nobel!"

Professor: - Seu escritorzinho fuleiro, psicólogo de meia-tigela! Só serve pra escrever em banheiros públicos, seu charlatão!

Escritor: - Que coisa fraca. Chama isso de insulto? Você nem sabe como funciona.

Professor: - Está bem, estou tentando o Prêmio Nobel. E você, está aqui por que? Quer abençoar a humanidade com pérolas da sua inspiração comprada? Eu cuspo na humanidade. De toda a humanidade, apenas um homem me interessa. E sou eu mesmo (TARKOVSKY, STRUGATSKY, 1979, 01:16).

A defesa do professor envereda-se pelo menosprezo e inferiorização do trabalho do escritor, numa visão empobrecida da realidade. Ele valida a existência do outro segundo sua escala produtiva. Isso se dá pela valorização da força de trabalho acima dos princípios do sujeito que a emprega. Esse sujeito é operário, figura tão retratada no cinema russo de vanguarda. A questão existencial pode ser compreendida no desprezo pelo outro. Oferecer indiferença e desprezo à subjetividade de outrem, ainda é - mesmo que contra a consciência - uma inclinação ao outro. Finalmente, ao experienciar a entrada na sala, toda essa carcaça criada pelo professor cai por terra - assim como todo o desfecho do filme. Os personagens entram numa espécie de transe, mas que não possui nenhuma outra misticidade senão a da esperança. Toda a magicidade da sala reside no fato de que lá não possui nada de incrível ou sobrenatural e só existe proporcionalmente à convicção nela.

Ao se deparar com a imensidão do nada, o professor liga para o laboratório onde trabalha e conta que foi até a sigilosa zona, levando consigo algo que encontrou num Bunker. Ele teme pela possibilidade de que a crença no lugar dê aos *“imperadores frustrados, os grandes*

*inquisidores, fuhrers e auto-denominados benfeitores*" (TARKOVSKY, STRUGATSKY, 01:57) a propulsão do absurdo e, conseqüentemente, a destruição do mundo. Ele revela uma bomba de 20 kilotons e promete explodir a sala para salvar a vida humana da catástrofe. Porém, desiste do plano por se dar conta mais tarde de que seu desejo seria de natureza correlacional. Suas motivações morrem, pois não será em si um herói sem o reconhecimento e a validação das grandes instituições detentoras da verdade, que é o que figura o poder simbólico.

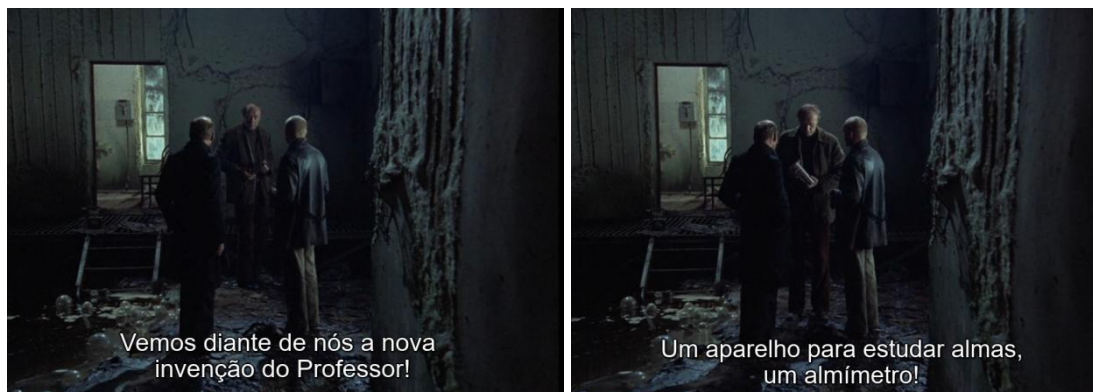


Figura 5: Reflexões na sala.  
Fonte: Captura de tela do filme.

Além disso, a zona realiza os desejos mais profundos do homem e não, ao contrário do que se pensa, as vaidades imediatas, soluções paliativas ou tudo aquilo que de alguma forma sirva para saciar as trivialidades do ego. Ao perceber isso, o professor na verdade conclui que de nada adianta destruir a zona, pois *“mesmo que seja algum tipo de milagre, ainda faz parte da natureza e portanto uma esperança”* (TARKOVSKY, STRUGATSKY, 02:09). Portanto, não caberia a ele assumir o trono de um Messias que, injuriado com suas próprias frustrações, sacrifica-se para recompensar sua existência. Na ligação, o chefe do laboratório diz que o professor só está determinado a estragar a reputação da instituição porque, anos antes, ele dormira com sua mulher. O professor retruca, dizendo que sempre sentiu medo dele e, dali em diante, esvaiu-se. É fato que explorar uma zona restrita - contra a vontade do grupo social em que estava inserido - se sobrepõe ao desejo que ele carrega. Esse desejo mais íntimo do personagem é, na realidade, libertar-se das continências que o controlam. Por isso, a dificuldade de, ao fim, compreender o que almeja.

A decadência não depende muito do que se deseja, é uma auto corrosão inevitável dado que a vida é passível de erros. Os erros e as incongruências podem ser falseados, mas ainda estarão presentes. A busca de uma verdade aponta para uma fantasia perigosa, que Hélène Puisseux identifica como uma fresta de esperança que emerge da tragédia da era nuclear:

No meio do mundo de coações que a circunda e a faz nascer, a zona permanece sob a ameaça, é verdade, dos dosímetros, mas aqui, ela tem a fama de oferecer aos homens a ocasião de resistir às instituições religiosas, políticas e econômicas que lá fora só engendram polícia desconfiada, igrejas sequiosas, guerras e destruições. (...) Da mesma forma no espaço, onde se aceitam as zonas proibidas, secretas, perigosas e mortais, com controles, polícias, fronteiras e especialistas. Os documentários, as reportagens, as grandes ficções de antecipação apresentaram dois mundos, não combináveis justapostos, o antes e o depois, o Leste e o Oeste, indivíduos eruditos e indivíduos comuns. O nuclear é oferecido ao pensamento como uma fratura entre dois mundos, uma zona opaca onde nem o risco nem o perigo podem ser confrontados com dados compreensíveis. O espectador olha o debate nuclear se desenvolver como um conto de fadas ou como uma querela teológica, que a sua ignorância técnica lhe impede de seguir e compreender e que faz apelo à crença sem o ajudar a compreender o mistério, ou para preservá-lo. Resta o medo, o distanciamento, o branco, a esperança (PUISEUX, 2009, p.340).

O filósofo esloveno Slavoj Žižek escreveu em seu livro “Lacrimae Rerum - Ensaios sobre o Cinema Moderno” um capítulo-ensaio sobre a obra de Andrei Tarkovsky. Ele o intitulou “Andrei Tarkovsky ou A Coisa Vinda do Interior” e fez um passeio por todas as obras do diretor, Sua noção da “Coisa” - que seria a consciência e/ou a epifania - em *Stalker* suplementa diretamente o que se refletiu neste capítulo quando exhibe o paradoxo da Esperança enquanto não-lugar atravessado pela Farsa, pela máscara na qual todos, ao fim, acreditam:

Assim, a zona não é um espaço fantasmático puramente mental onde encontramos (ou no qual projetamos) a verdade sobre nós próprios, mas a presença material, o Real de uma alteridade absoluta incompatível com as regras e leis do nosso universo. Por causa disso, no final do romance, o herói, quando está perante a Esfera Dourada - como é designada a câmara em que os desejos são realizados -, sofre uma espécie de conversão espiritual, mas essa experiência está muito mais próxima daquilo que Lacan chamou de “destituição subjetiva”, uma consciência súbita da absoluta ausência de sentido de nossos elos sociais (ŽIZEK, 2018, p.117).

As transfigurações da ciência nesse personagem engendram uma crítica fina de Tarkovsky menos às instituições em si do que às forças que as amparam.

A zona não é destruída pois, por mais que seja fruto da fé, é um organismo autárquico para onde se converge proporcionalmente tanto o bem, quanto o mal. Confere a definição de inerência em seu significado mais puro e é, para todos os efeitos, “o vazio que sustenta o desejo (ZIZEK, 2018, p.118)”.

## 2. Escritor

### 2.1 Homem

Andrei Tarkovsky realizou seu primeiro longa-metragem *A Infância de Ivan* (1962) dois anos antes do fim do governo de Nikita Khrushchov<sup>9</sup> (1953-1964). Após sua saída, Leonid Brejnev<sup>10</sup> assume o poder e lidera a União Soviética por 18 anos, onde Tarkovsky realiza outros quatro filmes, a saber, *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *O Espelho* (1975) e *Stalker* (1979). Contrariado com a pressão e todas as burocracias políticas e financeiras que o governo exercia sobre suas produções, ele decidiu sair da URSS. Na Itália, dirige *Nostalgia* (1983) e perde o apoio da MOSFILM, que mantinha sua obra sob vigilância. Ele então foge para a Suécia, onde dirige *O Sacrifício* (1986), último filme de sua carreira.

Seu percurso artístico e sua obra foram inevitavelmente perpassados pelas suas vivências em sociedade. Andrei teria consciência de que esse sistema era na prática, uma leitura distinta do que foi pensado como ideal socialista. Isso afetava sua percepção da realidade e logo seus filmes remontavam-na pelo seu prisma. Alguns deles - especialmente *Solaris*, *Stalker* e mais tarde *O Sacrifício* - exprimem com mais intimidade a angústia causada pelos conflitos existenciais comuns a quem estava na União Soviética durante a Guerra Fria<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Sucessor de Stalin, o Secretário-Geral do Partido Comunista da União Soviética Nikita Khrushchov foi um grande opositor às suas práticas e ficou conhecido pela “fase de degelo”, que afrouxava a política de repressão e censura na União Soviética. Entre os acontecimentos mais marcantes de seu governo estão o *Discurso Secreto*, que denunciava os abusos de poder cometidos por Stalin, e a A Crise dos Mísseis de Cuba, que foi quando os Estados Unidos puseram mísseis na Itália e na Turquia apontados para a URSS, que em resposta alocaram mísseis em Cuba apontados para o país inimigo, gerando uma forte aflição no mundo todo. Por essas e outras posturas, Khrushchov foi deposto em 1964, sendo substituído por Leonid Brejnev.

<sup>10</sup> Leonid Brejnev sucedeu Nikita Khrushchov e era considerado um neostalinista. Além de alavancar a corrida espacial, o governo de Brejnev teve participação em diversos conflitos armados como a Invasão à Tchecoslováquia, a Guerra do Afeganistão e a Guerra do Vietnã, despendendo altos gastos com a indústria bélica e o suprimento aos exércitos aliados, o que levou a URSS a uma crise financeira.

<sup>11</sup> Esses filmes têm uma narrativa e estética que revelam traços geralmente trabalhados pelo gênero de Ficção Científica, como por exemplo espaços distópicos, situações extremas pós ou pré-guerra, figuras extraterrestres ou

Havia um conflito de liberdade entre apoiar o Estado (que deveria conservar os ideais de justiça, bem comum e igualdade) e questionar as práticas desse Estado que, naquele momento, se opunham a estes ideais ao hierarquizar, violentar e oprimir o povo. A extremidade em que se encontrava o Estado Soviético abriu portas para o que eles mais temiam, o ocidente. Os Estados Unidos se aproveitaram do quadro instável para apresentar-se como mártir, a solução da “ameaça” comunista. O capitalismo surge como um remédio aos problemas do Estado Soviético, embora o Estado Capitalista se utilize da seguinte façanha: o acúmulo de bens e riquezas e a mais valia<sup>12</sup> poderiam compensar suas consequências - desigualdade social, pobreza e violência -, já que, em troca, a economia de mercado concede a “liberdade” de competir e o “mérito” de ganhar. Assim, a criação identitária estava muito conectada às tensões e expectativas diplomáticas dos cidadãos.

Em 2013, a jornalista ucraniana Svetlana Aléksietvich escreveu sobre esse misto de sentimentos no livro “*O Fim do Homem Soviético*”, reunindo uma série de entrevistas feitas entre 1991 e 2012. As falas são de cidadãos velhos e jovens, cuja realidade se remodelou em uma velocidade quase imperceptível aos olhos, mas gritante ao imaginário popular. Ela traz à luz, com relatos reais, os conflitos existenciais puncionados pelo cenário político da URSS:

Foi na primeira guerra da Tchetchênia... Conheci uma mulher numa estação de trem em Moscou, ela era de algum lugar nos arredores de Tambov. Estava indo para a Tchetchênia, buscar o filho da guerra: “Não quero que ele morra. Não quero que ele mate”. O Estado já não possuía a sua alma. Era uma pessoa livre. Havia poucas pessoas como aquela. Havia mais pessoas que se irritavam com a liberdade: “Comprei três jornais, e em cada um tinha uma verdade. Onde é que está a verdade real? Antes você lia o jornal *Pravda*\*<sup>13</sup> de manhã e ficava sabendo de tudo. Entendia tudo.” (ALÉKSIETVICH, 2016, p.23).

Esse trecho apresenta duas interpretações possíveis da liberdade. Por um lado, liberdade significava *poder renunciar ao Estado*, livrar-se dele. Por outro, liberdade era *ter o direito de*

---

parcialmente inumanos etc. Tarkovsky se antagonizava à categorização de seus filmes pela possibilidade de ser interpretado como um produto final concluído como consequência das convenções do gênero - quando na verdade ele criticava agudamente os princípios da razão. Na verdade, os filmes tratavam mais de filosofia, poesia, capacidade de subjetivação e imaginação. A ficção científica servia de pano de fundo como um lugar que tornava possível lançar a sombra de dúvida sobre a realidade conhecida, a estrutura vigente.

<sup>12</sup> A *Mais Valia* é um conceito elaborado por Karl Marx para explicar o lucro dos donos dos meios de produção e a desproporção do valor ganho pelo operário. O operário produz em tempo integral, mas recebe apenas parte do valor do produto final, pois o dono do meio de produção detém a maior parte do lucro.

<sup>13</sup> “*Pravda* em russo significa verdade”. Extraído do livro *O Fim do Homem Soviético* (2016, p. 23), da escritora russa Svetlana Aléksievitch.

*escolher o Estado* e absorver suas verdades. Para os cidadãos que apostaram na segunda perspectiva, era difícil digerir que aquilo que compunha sua identidade poderia se desintegrar. Geralmente, a população mais velha cresceu com a URSS e aquilo fora a única verdade por eles vivenciada.

De repente, deparam-se com o impasse; as múltiplas perspectivas de liberdade fragmentaram o que era a “*verdade*”. A criação identitária estava muito conectada às tensões e expectativas diplomáticas dos cidadãos. No caso da antiga URSS, o ideal de igualdade social foi sucumbido pelo autoritarismo da instituição que tentou sustentá-la. O poder se transformou na “*verdade buscada*”, a realidade absoluta. No entanto, um homem verdadeiramente apaixonado carece de conhecer suas paixões, se estas vão assumir o lugar da representação.

## **2.2 Paixão**

O personagem do escritor é um homem apaixonado. Diferente do professor, seus desejos têm ligações diretas com suas emoções. No primeiro momento, com emoções mais imediatas, as que catapultam facilmente para o equívoco. É difícil que o espectador se distraia da presença do escritor, quando é ele que guia parte dos diálogos entre os personagens e os monólogos. Mas a voz que lhe é concedida na história não é a única razão para tanto, pois ele é desastrado, impulsivo, inclinado a vícios e tragicômico.

Ele é mais “humanizado” e pode se aproximar mais do cidadão comum. Seus sentimentos são visíveis e audíveis, mas pouco nítidos para ele mesmo. Não porque seu desejo não esteja definido - ao contrário do desejo ofuscado do professor, no bar ele menciona que o que procura na zona é a inspiração para escrever. A instabilidade acontece porque ele está com frequência questionando essa busca. Ele quer entender qual a razão de precisar de inspiração.

O arco do personagem gira em torno do *questionamento*. O que importa para ele não é tanto o encontro com a verdade, mas o que o move até ela. A sua inquietude central é o porquê de não se questionar a verdade. Se a verdade é um construto composto por impressões humanas da realidade, ela está suscetível à falha. Quando aqui se menciona a “falha da verdade”, não necessariamente se refere a um fracasso, mas a possibilidade de sua existência ser fragmentada.



O escritor confronta a verdade dialogicamente. Quando de fato começam a andar pela floresta da zona, stalker diz para que o professor comece a ir na frente jogando as porcas. Eles passam por um grande terreno com tanques velhos. Dentro de um deles, um corpo se decompõe junto da carcaça enferrujada do veículo. O escritor diz lembrar: “*Meu Deus! Onde estão... Ficaram aqui dentro desse jeito? Essa gente? (...) Eu me lembro deles se amontoando na estação. Eu ainda era um menino. Pensava-se, na época, que alguém queria nos conquistar.*” (TARKOVSKY, STRUGATSKY, 1979, 51:39) fazendo sugestão aos soviéticos que foram presos e exterminados nos campos de concentração alemães na Segunda Guerra Mundial. Mais adiante o escritor começa a mexer numa árvore, deixando stalker enfurecido, que lança um cano de ferro contra ele.

Além disso, o stalker descarta a substância alcóolica da garrafa do escritor, ao fingir que queria um gole. Irritado com as regras engessadas impostas pelo stalker, ele começa a confrontar as opiniões e decisões dos companheiros. Depois da travessia do Túnel Seco, a discussão entre o professor e o escritor é substituída por um diálogo com o stalker:

Escritor: Sabe “*Sr.Einstein*” isso aí não vou discutir com você. A verdade nasce do maldito debate. Ouça Chingachgook - pergunta ele ao stalker - Você trouxe muita gente para cá? - o stalker responde: Não tanto quanto gostaria. O escritor continua a questionar e a retórica segue: - Esse não é o x da questão. Porque eles vieram? O que queriam?

Stalker: Felicidade mais do que qualquer coisa.

Escritor: Sim, mas que tipo de felicidade?

Stalker: As pessoas não gostam de revelar seus pensamentos mais íntimos. Isso não diz respeito nem a você nem a mim.

Escritor: De qualquer forma você teve sorte. Em toda minha vida eu nunca vi uma pessoa feliz.

Stalker: Nem eu. Eles voltam da sala e eu os levo de volta e não volto a vê-los nunca mais. Os desejos não se tornam realidade imediatamente

Escritor: Nunca quis usar a sala para si mesmo?

Stalker: Não, me sinto bem como estou. - O diálogo é sequenciado por um monólogo, cuja voz o professor tenta sem sucesso interromper: - Você faria a gentileza de me deixar em paz? Deixe-me dormir, não dormi a noite toda. Mantenha seus complexos para você. - O escritor o ignora e insiste: - Seja como for, toda a sua tecnologia, todos esses malditos reatores, essas engrenagens e outras idiotices, são para que as pessoas possam trabalhar menos e consumir mais. São apenas muletas, próteses. E a humanidade existe com o objetivo de criar obras de arte. Ao contrário de outras atividades humanas, ela é altruísta. Suprema ilusão, imagens da verdade absoluta! Está me ouvindo professor? (TARKOVSKY, STRUGATSKY, 1979, 01:38).

Dito isso, é notável que a construção do personagem do escritor traz a reflexão sobre a retórica, já que o escritor age seguindo uma lógica da dialética. É interessante ressaltar que se

conecta mais ao materialismo histórico dialético de Karl Marx que, diferente de Hegel, pauta a luta de classes como força motriz para a transformação do pensamento. Por essa razão, a relação do escritor e do professor se mostra perturbadora, enquanto que o stalker assume uma personalidade mais misteriosa e fantástica, logo, mais difícil de ser questionada.

O professor, se auto afirma por meio de sua profissão - sustentada pelo fazer científico -, em detrimento do escritor que, além de ser reprimido pelos companheiros, tem de lidar com as frustrações de sua profissão. Se pensada do ponto de vista fabril, a escrita é uma força de trabalho que não pode ser mediada pela lógica, não é um conceito exato. É uma tarefa ligada à empiria, envolvendo o sujeito que a opera diretamente com o sensível.

A sua utilidade prática e a sua demanda são variáveis, o que impede de reduzir o seu valor a uma questão monetária. A fim de ilustrar isso, a câmera filma os três personagens deitados no chão em primeiro plano e *travelling in*. O clássico campo e contracampo é trocado pelo diálogo e a voz é o sentido audiovisual que liga os planos entre si.



Figura 6: Pausa para descanso na zona.  
Fonte: Captura de tela do filme.

O personagem surge então como contraponto ao conservadorismo e pragmatismo que emanam do professor. Por meio disso, o filme cria a relação entre a construção da identidade de um indivíduo em coexistência com os valores sociais do lugar que ele ocupa - no caso, os que a guerra trouxe à tona para os soviéticos.

Andrei Tarkovsky questionava a elegibilidade da realidade sociopolítica como molde para sua identidade. O cinema surge como uma resposta que opta por exprimir essa realidade no campo da representação. Seu método dialético é a criação de universos oníricos. Uma vez ligados à consciência - também de classe -, esses universos lhe permitiriam pensar um novo “real”, o que ele detalha com precisão em seu livro *Esculpindo o Tempo*:

O que me agrada extraordinariamente no cinema são as articulações poéticas, a lógica da poesia. Parecem-me perfeitamente adequadas ao potencial do cinema enquanto a mais verdadeira e poética das formas de arte. Estou por certo muito mais à vontade com elas do que com a dramaturgia tradicional, que une imagens através de um desenvolvimento linear e rigidamente lógico do enredo. Esta forma exageradamente correta de ligar os acontecimentos geralmente faz com que os mesmos sejam forçados a se ajustar arbitrariamente a uma sequência, obedecendo a uma determinada noção abstrata de ordem. E, mesmo quando não é isso o que acontece, mesmo quando o enredo é determinado pelos personagens, constata-se que a lógica das ligações fundamenta-se numa interpretação simplista da complexidade da existência. O material cinematográfico, porém, pode ser combinado de outra forma, cuja característica principal é permitir que se exponha à lógica do pensamento de uma pessoa. Este é o fundamento lógico que irá determinar a sequência dos acontecimentos e a montagem, que os transforma num todo. A origem e o desenvolvimento do pensamento estão sujeitos a leis próprias e às vezes exigem formas de expressão muito diferentes dos padrões de especulação lógica. Na minha opinião, o raciocínio poético está mais próximo das leis através das quais se desenvolve o pensamento e, portanto, mais próximo da vida, do que a lógica da dramaturgia tradicional. E, no entanto, os métodos do drama tradicional são vistos como os únicos modelos possíveis, e são eles que, há muitos anos, determinam a forma de expressão do conflito dramático (TARKOVSKY, 1984, p. 16-17).

Sobre isso, o *universo tarkovskyano* consistia em emular um tempo desconhecido. Esse tempo é menos uma realidade representada e descrita ou uma realidade completamente fantástica e arbitrária, do que uma tentativa de burlar esses dois opostos, criando um “novo tempo” entre eles. O objeto-filme final seria o *tempo do real* e o *tempo filmico* em consonância com os *sentidos e a capacidade de abstração de quem o assiste*. O sujeito que recebe o filme não precisa ter uma série de habilidades sobrenaturais para absorvê-lo, bastando deixar-se perder no tempo do material filmico, a fim de que suas vivências sejam atravessadas por ele. Em *Stalker*, no que tange a continuação da menção às intenções do diretor,

(...) a dissolução de nossa ligação com a própria realidade; bruscamente, as outras pessoas são desrealizadas, e a realidade é sentida como um turbilhão confuso de formas e sons, de modo que deixamos de ser capazes de formular nosso desejo. Em *Stalker*, tal como em *Solaris*, a “mistificação idealista” de Tarkovski consiste no fato de ele recuar perante essa alteridade radical da Coisa sem sentido e reduzir o encontro com a Coisa à “viagem anterior” em direção à nossa verdade. É a essa incompatibilidade entre nosso universo e o universo extraterrestre que se refere o título do romance. Os objetos estranhos que são encontrados na zona e que fascinam os humanos são, com toda a probabilidade, simples resíduos, o lixo deixado pelos alienígenas que passaram fugazmente por nosso planeta, semelhante aos restos que um grupo de pessoas deixa depois de um piquenique numa floresta à beira da estrada... Assim, a paisagem tarkovskiana típica (de resíduos humanos em decomposição já em parte absorvidos pela natureza) constitui, no romance, precisamente o que caracteriza a zona do ponto de vista (impossível) dos visitantes extraterrestres (ZIZEK, 2018, p. 117).

Em suma, a ficção de Tarkovsky não pretende oferecer um submundo extraordinário - alienígena, extraterrestre - onde somente lá se encontra a grande revelação. Não há necessidade de um entorpecimento para distorcer a realidade; não é preciso distanciar-se de si até o extremo oposto para acessar a intimidade. O sentido se coloca exatamente abaixo do nariz daquele que a procura, aqui e agora. O que há de místico é o fato de ele nos acompanhar tal qual um espírito que habita um corpo e embora ele esteja lá, o corpo também pode ser vazio, em igual congruência com presença inerente do espírito.

### **2.3 Desencanto**

Na problematização teórica do personagem escritor, surge a fé. Embora o escritor seja o personagem mais (entre muitas aspas) difícil de lidar, ele demonstra maior predisposição para encarar os percalços da zona. Ainda que seja medroso, mergulha fundo nos episódios da trama tanto que, mais rápido do que os demais, ele parece se deparar com a realidade dura da sala dos Desejos. O escritor percebe ao longo do caminho que o cerne do seu desejo diz respeito à sua relação com o outro. O que ele quer só existe no lugar de espera de amor e admiração do outro, logo o desejo por inspiração parte da sua vontade de ser amado, desejado. Não no ser, mas no estar. O seu desejo sofre uma desintegração, na medida em que ele entende que jamais escrevera por amor à escrita ou por amor a si. Em busca de se reconhecerem em explicações postuladas, seus leitores desejam insaciavelmente histórias contadas que os representem pois, somente assim, se entendem como parte do mundo. Paradoxalmente, o Escritor, ao tentar preencher as

lacunas de seus leitores, acaba por se tornar um deles, sentindo o dever de correspondê-los para assim, sentir-se preenchido.

Retomando a decupagem; após atravessar um túnel<sup>14</sup>, o escritor questiona porquê ele tem de ser o primeiro a seguir em frente de novo. Existe uma sensação de desvalorização, já que ele é colocado sempre em perigo. Ao ser indagado a abrir a porta no final do túnel, ele saca uma arma de fogo, ao que stalker reprime fortemente e, ao mesmo tempo, diz poder salvá-lo de qualquer coisa - exceto se o escritor manuseá-la.

Passando pela porta, ele se depara com uma água que o alcança até o peito, abandonando a arma no corredor inundado. Esse gesto nos fala que ali está sendo deixada toda a proteção contra a vida real, os seus medos terrenos se esvaem na lama envelhecida. O paraíso lhe ofereceria toda a felicidade que desejasse, fazendo qualquer temor parecer insignificante.

Em contrapartida, o professor não tem coragem de fazer o mesmo. No corredor, ele levanta sua mochila para não molhar, até então dizendo carregar uma “ampola para proteção”, que mais tarde ele revelaria ser a bomba. Quando o stalker passa pela água, avista a arma de fogo sobre uma pedra e a submerge por completo, encerrando o ciclo.



Figura 7: Arma de fogo.  
Fonte: screenmusings.org

---

<sup>14</sup> Neste plano é possível encontrar semelhanças com planos do filme 2001: Uma Odisséia no Espaço, de Stanley Kubrick, lançado em 1968.

A cena seguinte tem início sob gritos do stalker tentando impedir o escritor. O cômodo onde se encontram é um enorme galpão, cheio de amontoados de areia que parecem simétricas em tonalidades esverdeadas. Além desses dois importantes aspectos do cenário, outros dois se sobressaem para a narrativa: a porca jogada e a aparição de uma ave. A porca é lançada pela última vez, pois é o último momento em que a fé no desconhecido - na sala - existe. No instante em que o escritor se incorpora (e conhece) à sala, o processo de desencanto se inicia. O escritor parece atordoado e a ave surge como uma alucinação, quebrando mais uma vez a noção de tempo-espço desde o Túnel Seco. A ave é o limbo que separa os dois tempos - o do real e o do sonho. Ela aparece e some como um vestígio do tempo real, da vida fora da zona. É um rastro da humanidade e portanto de seus efêmeros desejos. O escritor faz um o monólogo<sup>15</sup>, encontrando conforto e conformação na sua própria angústia.



Figura 8: Epifania.  
Fonte: Google Imagens

---

<sup>15</sup> “Mais um experimento. Experiências, fatos, a verdade em última instância. Não existe nada além dos fatos. Especialmente aqui. Tudo isto é uma invenção idiota de alguém. Não acham isso? Mas você, é claro, tem que descobrir quem é o inventor. Que bem seu conhecimento pode trazer? Quem terá dor de consciência por isso? Eu? Eu não tenho consciência, somente nervos! Se algum babaca me critica, eu me ferro! Outro babaca me elogia, e me ferro de novo! Você coloca seu coração e alma no seu trabalho, e eles o devoram! Eles até devoram a imundície em sua alma, são todos tão letrados! Todos sofreram de atrofia dos sentidos! Todos continuam a se aglomerar... Jornalistas, editores, críticos, um fluxo constante de mulheres. Todos clamando por mais! Que droga de escritor sou eu que odeia escrever? Se, para mim, é um martírio, um suplício, uma vergonha, como se estivessem me tirando umas hemorróidas. Eu costumava pensar que alguém iria tornar-se melhor por causa dos meus livros. Não, ninguém precisa de mim! Se eu morrer, em alguns dias, encontrarão outra pessoa para devorar. Eu até tentei mudá-los, mas eles é que me mudaram, me fazendo sua imagem e semelhança! O futuro costumava ser continuação do presente, com as mudanças sendo vislumbradas atrás do horizonte. Agora, porém, o futuro e o presente se fundiram. Eles estão prontos para isso? Eles não querem saber nada, tudo o que eles fazem é engolir!” extraído de *Stalker*, 1:47.

Em um outro cômodo, o escritor faz uma coroa de espinhos enquanto retruca as justificativas de stalker. Tarkovsky agrega um elemento que é referência da fé cristã para abordar a dissonância com noções de salvação. Se na literatura bíblica a coroa de espinhos representa os pecados do homem carregados por Jesus Cristo, na cena em questão, o escritor se auto coroa e diz não perdoar o stalker. Ele se aproxima da câmera, posicionando-se em primeiro plano e dizendo “A propósito, fica claro para mim que toda essa recitação de poemas e desvios, não é nada mais do que uma forma de pedir desculpas. Eu consigo entender você. Infância difícil, ambiente despropício. Mas não se iluda, que eu não vou lhe perdoar.”



Figura 9: Coroa de espinhos.  
Fonte: screenmusings.org

O gesto é feito para desvincular a fé e o altruísmo. No cristianismo, a prática da bondade - nesse sentido, o perdão - está associada ao efeito de remissão dos pecados mortais e à garantia de entrada no paraíso. No entanto, o escritor não perdoa a provocação da fé pela esperança, ele assume a responsabilidade de sua miséria espiritual, assim também renunciando a uma espécie de salvação. Quando a sala na verdade revela o seu desejo mais profundo, ela existe somente pela possibilidade de alimentá-lo. A esperança da realização do desejo consiste na consciência de sua natureza leviana. Pode-se justificar que não há nada de sobrenatural na morte ou desaparecimento daqueles que visitaram a zona. Se para complementar a existência o homem

necessita agregar a si aquilo que é não-vital, a vida é reduzida à frivolidade. Então, para que viver? O escritor alcança a aceitação da complexidade da consciência. Segundo Zizek (2018, p.118) “Com efeito, essa zona misteriosa é efetivamente idêntica à nossa realidade comum; o que lhe confere a aura de mistério é o próprio limite, isto é, o fato de a zona ser considerada inacessível, proibida”.

O título deste subcapítulo partiu do conceito weberiano de “*desencanto*”<sup>16</sup>, introduzido para ajudar no entendimento da desilusão social e que serve de pontapé para um esboço mais amplo sobre a trajetória do personagem. O escritor passa a ver o “abandono da esperança” como um processo necessário para o autoconhecimento.

Indo além do desencanto, é possível apreendê-lo como meio de convivência com a realidade. O reconhecimento de seus próprios demônios como parte intrínseca do seu eu faz com que a busca por um sentido único - pela verdade - pareça menos interessante do que desfrutar das aprendizagens no meio do caminho, sejam elas dolorosas ou não.

Por isso, é objetivo que Tarkovsky construa no escritor o contraste entre um homem emotivo, carregado de uma insegurança que tenta não aparentar mas que, no final, é alguém que encara os fatos com mais tranquilidade que seus companheiros. Assim, a capacidade dialética é o elemento que proporciona a compreensão do todo.

Esse aspecto do filme também pôde ser percebido por outro estudo, o artigo “*O nômade soviético: A máquina de guerra de ficção científica de Tarkovsky*”, publicado em 2016 pela UNF - *University of North Florida*, na revista *Bulletin of Science, Technology & Society*<sup>17</sup>. No texto, o autor Brook W. R. Pearson analisa o cinema de Tarkovsky por meio do conceito de “Máquina de Guerra” elaborado pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, apontando a religião na perspectiva marxista a exemplo disso.

---

<sup>16</sup> “Desencanto” ou “Desencanto do Mundo” é um termo utilizado pelo filósofo alemão Max Weber para expressar o processo de frustração que uma sociedade sofre quando a vida cotidiana é perpassada pela racionalização, que tende a mecanizar nossa forma de ser e agir no mundo.

<sup>17</sup> The Soviet Nomad: Tarkovsky's Science Fiction War Machine



De acordo com o autor, a Máquina de Guerra (PEARSON, 2016, p. 2) é um conjunto de estratégias utilizadas para enfrentar e responder às formas de controle, que recebe o caráter nômade pela capacidade de reformulação e transformação<sup>18</sup>, como a arte, a ciência e a filosofia. Posto isso, ele explica como A Máquina de Guerra de Karl Marx - o Socialismo - foi deturpada pelo Estado e gerou uma amálgama de regras; dentre elas, a manutenção de um rigoroso ateísmo. Ocorre que, quando Marx escreve que “*a religião é o ópio do povo*”<sup>19</sup>, ele não sugere a aniquilação de crenças, mas indica que:

lidar com a religião é fundamental para a produção da consciência de classe necessária para provocar a revolução. (...) O sofrimento contra o qual a religião pode anestésiar as pessoas é exatamente o sofrimento do qual o povo precisa para se tornar fundamentalmente consciente. Não pode ser entorpecido, ou isso será tolerável. (...) Da perspectiva da crítica de Deleuze e Guattari, esta supressão pode ser vista como parte da máquina de guerra anticapitalista de Marx sendo apropriada pelo Estado, e usada de uma forma que foi muito além do alvo original da máquina de guerra como desenvolvida por Marx. (PEARSON, tradução nossa, 2016, p. 3)<sup>20</sup>.

Pearson descreve como *Stalker* se coloca como uma Máquina de Guerra que burla suas amarras, sem combater a fé, mas incorporando-a no corpo da estrutura contra a qual combate. Segundo o autor, isso é notável na harmonização do cenário: a procura da realização de um desejo decadente (sujeira, ruínas, imagens cristãs, escritos e seringas), às custas de uma fé que não tem conhecimento da sua natureza:

Exceto que, em Marx a religião é um opiáceo que só tem a possibilidade de embotar o proletariado a seu verdadeiro sofrimento; as pessoas em *Stalker* ainda vivem em contínuo sofrimento. Aqui, nas ruínas da Zona, o sedativo característico da religião que de fato impedia o povo de poder controlar seu próprio destino antes da revolução, foi substituído pelo anseio do escritor, do professor e do stalker. (PEARSON, tradução nossa, 2016, p. 7)<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> “It is in this context that Deleuze and Guattari (1987) introduce the notion of a “war machine”—the ability of nomads (both the visual metaphor of geographical nomads and the nomadic capability/identity of human being) to oppose the State’s organization of them (PEARSON, 2016, p.2)”.

<sup>19</sup> *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel*.

<sup>20</sup> “*Dealing with religion is fundamental to the production of the class consciousness necessary to bringing about revolution. (...) The suffering against which religion can anaesthetize the people is exactly the suffering of which the people need to become fundamentally aware. It cannot be dulled, or it will be tolerable. (...) From the perspective of Deleuze and Guattari’s critique, this suppression can be seen as a part of Marx’s anticapitalist war machine being appropriated by the State, and used in a fashion that went well beyond the original target of the war machine as developed by Marx.* (PEARSON, 2016, p. 3)”

<sup>21</sup> “*Except, where in Marx religion is an opiate that has the possibility only to dull the proletariat to its real suffering, the people in Stalker are still living in continual suffering. Here, in the ruins of the Zone, the sedative characteristics of religion that did indeed keep the people from being able to control their own fate before the Revolution has been replaced by the yearning suffering of the Writer, the Professor, and the Stalker.*” (PEARSON, 2016, p. 7)

O personagem do escritor foi criado pela correlação entre o seu processo de desencanto e um movimento de contrariedade do sujeito social. Não se trata de um partidarismo, uma oposição ou um alinhamento às formas de poder vigentes, mas ressalta o *questionamento* - aquilo que separa a tese e a síntese. Assim como Deleuze e Guattari reforçam o poder do pensamento crítico,

A máquina de guerra responde a outras regras. Não estamos dizendo isso eles são melhores, é claro, só que animam uma indisciplina do guerreiro fundamental, um questionamento da hierarquia, perpétua chantagem por abandono ou traição, e um sentido muito volátil de honra, o que, mais uma vez, impede a formação do Estado. (DELEUZE, GUATTARI, apud PEARSON, tradução nossa, 2016, p.2)<sup>22</sup>

Assim como a dialética marxista considera o entrelace entre sujeito e sociedade algo mútuo e contínuo, ela também assume a instabilidade das coisas. Isso torna perturbador a inconstância do sentimento de pertencimento, sobretudo no que diz respeito à questão dos desejos. Isso é destacado nos depoimentos de Aleksiévitich:

Um engenheiro naquela época recebia cento e trinta rublos, e eu na sala de caldeiras, noventa: ou seja, você aceitava perder quarenta rublos, mas em compensação recebia liberdade absoluta. Nós líamos livros, líamos muito. Conversávamos. Pensávamos que estávamos produzindo ideais. Sonhávamos com a revolução, mas tínhamos medo de não chegar a vê-la. Levávamos uma vida bem fechada, não sabíamos o que acontecia no mundo. [...] Com a perestroika tudo acabou... O capitalismo veio com tudo... Noventa rublos viraram dez dólares. Não dava para viver com aquilo. Saímos da cozinha e fomos para a rua, e ali ficou claro que não tínhamos ideias, só tínhamos ficado sentados, conversando esse tempo todo. De algum lugar, surgiram pessoas completamente diferentes: jovens com casacos violeta e anéis dourados. E com novas regras do jogo: se você tem dinheiro, é um ser humano; se não tem, não é ninguém. Quem se importa se você leu todo o Hegel? (ALEKSIÉVITCH, 2016, p.36).

Contudo, como cidadão soviético, Tarkovsky demarca a importância do itinerário antes do ponto de partida e de chegada, fugindo à lógica capitalista de ganhar ou perder. Enquanto artista, o seu cinema é a sua máquina de guerra contra qualquer tipo de dominação e controle, seja por subjetivar questões filosóficas e metafísicas nas molduras do gênero de ficção científica; seja por enxergar a fragilidade humana como engrenagem substancial para o andamento da vida; ou por oferecer múltiplas leituras de uma mesma realidade.

---

<sup>22</sup> “*The war machine answers to other rules. We are not saying that they are better, of course, only that they animate a fundamental indiscipline of the warrior, a questioning of hierarchy, perpetual blackmail by abandonment or betrayal, and a very volatile sense of honor; all of which, once again, impedes the formation of the State.* (PEARSON, 2016, p. 2)”

### 3. Stalker

#### 3.1 Transgressão

A abnegação é um ato que escorre entre gerações. Essa virtude está atrelada a diversos tipos de cultura, sofrendo transformações antropológicas ao longo da história e ligando-se também ao poder simbólico. Serve de parâmetro para “classificar o bem e o mal”, se quando comparada entre sociedades distintas num processo de alteridade.<sup>23</sup>

No que concerne à arte, a abnegação pode ser modificada pelas camadas de subjetividade produzidas por esta. A representação - intervencionada pelo ser humano - é uma impressão da realidade, constituindo um objeto outro. Na literatura de Dostoievski, por exemplo, os personagens carregam diversas controvérsias acerca do bem e do mal, do certo e do errado, conferindo a um mesmo ser uma figura benevolente e vilanesca.

Assim também são os personagens fantásticos da mitologia eslava como Baba Yaga<sup>24</sup>, com senso de justiça particular. Já na Rússia católica, uma outra figura controversa é a de Rasputín - o conselheiro do czar Nicolau II -, cuja misticidade estava associada tanto à sua capacidade curandeira, como aos boatos de seu envolvimento com ocultismo e orgias<sup>25</sup>.

Dito isso, observa-se que não existe um só julgamento do que seja a abnegação, pois ela é constituída de fundamentos culturais característicos de cada sociedade que a pratica. Nesse

---

<sup>23</sup> Por exemplo, nas igrejas evangélicas brasileiras, é comum jejuar periodicamente em prol de alguma causa. Já em religiões afro-brasileiras (a depender da organização/casa), para participar de certos rituais é comum abdicar de relações sexuais ou ingestão de bebidas alcoólicas por um determinado intervalo de tempo. Os gestos de abnegação variam entre as diferentes crenças, podendo vir a gerar dissensos entre elas.

<sup>24</sup> Segundo a mitologia eslava, Baba Yaga é uma velha feiticeira de aparência hostil e assustadora, que sobrevoa florestas em cima de uma espécie de barril de madeira. As teorias do folclore russo relatam que ela agiria conforme quisesse: ora ela possui poderes de cura e com isso ajuda aqueles que adentram a floresta; ora ela pode ser canibal e utilizar os ossos daqueles que devorou para ornamentar sua casa.

<sup>25</sup> Grigori Rasputin nasceu na Rússia em 1869. Conhecido por ter dons de cura, foi convidado pela família real para tratar o filho do czar, que sofria de hemofilia. A partir disso, tornou-se muito presente na família Romanov, tendo grande influência sobre as decisões do czar, o que gerou tumulto no povo russo e levantou uma série de polêmicas a seu respeito sobre magia, bruxaria e lascividade. Bastante citado na cultura pop, Rasputin já foi personagem da Disney no filme de animação *Anastasia* (1997), além de tema de música do Boney M., em 1978, grupo musical alemão de gênero disco.

sentido, é possível dizer que não toda a cultura, mas notoriamente a arte russa permite - do ponto de vista geopolítico ocidental - personalidades que carregam níveis de ambiguidade.

O stalker é um personagem retratado no princípio de ambiguidade da abnegação, podendo ser descrito como um mártir, algo comum àqueles que comungam com alguns tipos de crenças e religiões ortodoxas. No contexto do filme, tal lógica remete ao comportamento das crenças ramificadas da fé cristã, já que antes da instauração da URSS a Rússia era um país majoritariamente católico.

Um mártir é alguém que, a fim de redimir seus pecados, oferece penitências em troca para compensar suas falhas. As penitências por sua vez são atividades que de alguma forma retornam algum sofrimento como punição. O homem infringe as leis divinas e se arrepende, o que torna a culpa um sentimento nobre. No caso do stalker, o personagem tende a personificar mais a fé desenfreada do que o próprio sacrifício ao preocupar-se menos com as recompensas, do que com o altruísmo associado à prática. A recompensa lhe parece como uma causalidade, inerente ao seu indivíduo - quase como uma condição natural, e não algo a que está sujeito.

No entanto, se a recompensa é dada em parte para aqueles com quem é altruísta - certo de que, segundo seu princípio, nem sempre são merecedores -, o stalker padece sobre suas incertezas. A recompensa não é promessa do plano superior ou posterior à vida, mas sentido - ou o nada - da própria existência.

Com efeito, somente os *stalkers* vão a zona, assim não há curvas e leis que não as deles, consumando o fato de que a ida até lá é também a transferência de seus sentimentos para um espaço onde estes podem ser vivenciados em legitimidade. Tanto é que o filme somente ganha cor quando se passa na zona, sendo todo o restante em tom sépia, exceto quando o stalker adormece e sonha com o que parece ser a realidade fora dali.

Assim sendo, essa história fala da ambiguidade de um homem que encontra a graça no sofrimento ao passo de que esse seria o único caminho que lhe levaria para a plenitude de sua alma. O personagem é centrado na vivência da dor para se chegar a uma consciência maior de si que, em outras palavras, simboliza uma grandeza encontrada em enxergar sua *pequenez*.

Diferente de um católico na Idade Média, o stalker não busca o perdão pelos seus pecados para garantia do futuro num paraíso, mas sim uma saída do ego seguido de um olhar para si. Esse é o dissenso que propõe uma reflexão sobre a inexatidão do estado das coisas e os opostos de um mesmo ser,

*Stalker* é um bom exemplo dessa lógica paradoxal do limite que separa nossa realidade cotidiana do espaço fantasmático. (...) A zona é um puro vazio estrutural constituído/definido por uma barreira simbólica - para além dessa barreira, na zona, não há nada e/ou há exatamente as mesmas coisas que fora dela. (ZIZEK, 2018, p. 117 e 118).

Se colocado sob o pano de fundo histórico, esse limite representa a linha tênue entre extremos de uma igreja ortodoxa e de um ateísmo rígido, mas, em outras palavras, de uma crença e não-crença intensas. Após ele, estão os outros tipos de subjetivação do pensamento humano, que são subcategorizadas por não circundarem segundo as diretrizes de um lado só.

A exemplo do filme, essa categoria de subjetividade é a crença de ordem do desejo. Ora, para que não se creia em algo, é necessário reconhecer o *antagônico* como parte complementar na autenticação daquilo que se defende. Então, o que poderia ser a totalidade do desejo senão uma aceitação também daquilo que imagina-se não querer?

Assim, ao stalker retornam as questões do filme trazidas por esse paradoxo de liberdade: o poder simbólico, o desencanto do sentido e a esperança frustrada. Para ele, convergem as estruturas que rompem e revelam o que está além desse limite.

### 3.2 Fé

O mistério que recai sobre a zona e a sala não é mais curioso que aquele que cerca o protagonista desta história. Pode-se partir da seguinte pergunta: por que o nome do personagem principal intitula o filme? Como já observado, a obra tem um caráter cíclico e o stalker é o ponto de convergência das questões levantadas. É possível analisá-lo conforme o personagem recicla as problemáticas anteriores.

É importante lembrar quem são os *stalkers*: são guias que levam pessoas clandestinamente até a zona em troca de dinheiro. Já que a prática é ilegal, eles são pessoas marginalizadas, inclusive “amaldiçoadas” pelas armadilhas do lugar. O stalker que protagoniza essa história mora num casebre com sua família: uma esposa amargurada que reprova seu ofício e uma filha.

A filha, Martuska - única personagem cujo nome é revelado - é uma criança que não consegue andar. Os rumores são de que ela nascera assim como efeito de ser filha de um stalker e, além disso, ela possuiria poderes sobrenaturais devido à energia da zona. Com esse cenário, o stalker vive uma situação de tormenta constante.

Ele considera o seu trabalho necessário, apesar do perigo tanto das forças armadas, como da influência mística e imprevisível do local. Mesmo que isso o mantenha perturbado, assume as difíceis consequências que o afetam. A cena que dá início ao filme mostra que uma existência dolorosa é vista por ele como um sacrifício necessário para poder executar seu dever.

A câmera chega perto de uma porta entreaberta e invade o quarto devagar, onde numa cama estão deitados o stalker, Martuska e a esposa, respectivamente. Ela enquadra a superfície de uma cadeira, com uma maçã mordida, papéis usados, algodão, um copo d'água, comprimidos e uma caixa com uma seringa sobre ela, como se ali houvesse alguém adoecido ou entorpecido.

Numa panorâmica da direita para a esquerda, a câmera paira da mesa para a cama, permitindo perceber que somente a filha está adormecida entre eles; o stalker e a esposa estão acordados, mas sem que um saiba do outro. É interessante apontar o jogo narrativo de Tarkovsky nesse plano, quando stalker olha à sua direita, pois não se sabe se ele olha para confirmar que as duas estão dormindo ou para observar o copo que se move “sozinho” sobre a mesa.



Figura 10: A realidade fora da zona.  
Fonte: screenmusings.org.

Ele se levanta e sai do cômodo às escondidas, com passos silenciosos. Enquanto escova seus dentes com pressa, sua mulher o alcança e reprova seu retorno compulsivo à zona. Irritada, ela fala sobre o tempo que lhe é roubado, longe da filha e da vida “normal”, dizendo não poder esperá-lo para sempre, pois um dia morrerá. A mulher também menciona que ele já esteve preso e que há risco de ser preso outra vez, ao que ele responde bruscamente: *“Prisão? Estou preso em todos os lugares.”*

Essa afirmação desperta para noções de liberdade e aprisionamento. Se estiver “preso”, segundo as leis do mundo real, “liberta-se” do ato promíscuo de invadir o espaço restrito, de provar do fruto proibido. Se “liberta-se” da vida cotidiana, das instituições de controle - família, estado, trabalho -, pode experimentar do desconhecido; porém, estará condenado a viver sua verdade, o que demanda a elevação do espírito para encarar os sofrimentos do “eu”.

Na relação controle  $x$  trabalho, é importante ressaltar que, aqui, pode-se interpretar como uma referência ao retorno à casa, ao sustento do lar e a satisfação ao mundo material. A recompensa monetária extraída do trabalho tem sentido somente no mundo fora da zona, para o qual stalker dá menos importância do que para o encontro espiritual que é possível quando se está nela.

Logo, parece inevitável a necessidade de abdicção - seja do que for -, em detrimento de algo. Por essa razão, ele sofre, já que seu ser é composto por estas abdições, ou seja, de suas perdas e as consequências vindas delas. O aspecto da perda encontra profundidade na *Noção de Dispêndio*, objeto de estudo de Georges Bataille:

A atividade humana não é inteiramente redutível a processos de produção e de conservação, e o consumo deve ser dividido em duas partes distintas. A primeira, redutível, é representada pelo uso do mínimo necessário para os indivíduos de uma dada sociedade, à conservação da vida e ao prosseguimento da atividade produtiva: trata-se, portanto, simplesmente da condição fundamental desta última. A segunda parte é representada pelos dispêndios ditos improdutivo: o luxo, os jogos, os espetáculos, as artes, a atividade sexual perversa (isto é, desviada da finalidade genital) representam atividades que, pelo menos nas condições primitivas, têm em si mesmas seu fim. (...) Esse princípio da perda, ou seja, do dispêndio incondicional, por mais contrário que seja ao princípio econômico da balança de pagamentos (o dispêndio regularmente compensado pela aquisição), racional apenas no sentido estrito da palavra, pode ser colocado em evidência com a ajuda de um pequeno número de exemplos tomados de empréstimo à experiência comum: (...) Os cultos exigem um desperdício sanguinolento de homens e de animais de sacrifício. O sacrifício não é outra coisa, no sentido etimológico da palavra, que não a da produção de coisas sagradas. Antes de tudo, fica claro que as coisas sagradas são constituídas por uma operação de perda: o sucesso do cristianismo, em particular, deve ser explicado pelo valor do tema da crucificação infamante do filho de Deus, que leva a angústia humana a uma representação da perda e da desgraça sem limite. (BATAILLE, 2016, p.21, p. 22).

Posto isso, o trabalho do stalker consiste em convencer os visitantes - senão a ele mesmo - da importância da perda. O poderio não se concentra, nesse caso, na aquisição e nem na acumulação, mas em um exercício de abrir mão. Para tanto, Tarkovsky cria um universo visualmente em decomposição e vazio: “o mundo real”, que não difere muito do que o que ele é fora da ficção. No quarto onde os três personagens dormem, há somente uma cama e uma cadeira que serve de mesa de cabeceira, às costas de uma parede disforme. Ao fechar das portas, a sujeira do vidro quase não permite mais enxergar todo o cômodo. O outro lugar apresentado é um compartimento confuso: há uma lareira, um pia, onde stalker escova os dentes, panelas, algo como um banheiro e uma cozinha.



É um lugar abandonado em que os objetos e as pessoas - aos frangalhos - se perderam no tempo ou até esqueceram que ele existe. Quando a esposa acorda, segura a caixa que estava sobre a cadeira junto da seringa para aguentar a partida de stalker e a dura realidade que lhe é imcumbida. Ela cai sobre o chão, esperneia, grita e chora, estupefata menos pela tristeza do que pela ira, o que, disparadamente defronta com a reação da esposa cujo marido vai para a guerra, onde a espera é o elemento que imortaliza o amor entre os dois e a figura da mulher é dócil e dotada de uma esperança domesticada.

A relação do stalker e de sua esposa é o primeiro vestígio do lugar da perda, na medida em que ela constitui a ponte entre o mundo real e o mundo da zona para o stalker, sendo esse talvez o maior motivo de sua volta. Isso pode ser expressado pelo contentamento em tom de conformidade da esposa no final do filme: “ (...) *Isso é o que nós somos, mesmo que não tivéssemos tido infortúnios, não teríamos estado melhor; porque, neste caso, não teria havido felicidade e não teria havido nenhuma esperança.*” (TARKOVSKY, STRUGATSKY, 1979, 02:36). Dessa forma, a espera é o entorpecimento que condiciona o abandono à realidade destruída, numa casa em ruínas, surgindo dela a esperança. Então, o retorno é a compensação - e não o ganho, que retroalimenta essa esperança, tornando-a legítima.

### 3.3 Espírito

Em *Stalker*, o cinema traz outras impressões temporais, remontando o que poderia ser um estado de pós-guerra. Os objetos de cena são muito mais próximos da vida real do que o que normalmente é assimilado ao se pensar no gênero de ficção científica. A diferença da ficção soviética de Tarkovsky está menos concentrada no bombardeio da imagem, mas no grande espectro de sentidos que podem ser produzidos a partir dela. Assim, os poucos elementos que incomodam e são indigestos tomam conta de quase toda a tela e, embora de aparência morta, ela é silenciosamente assombrosa.

Em geral, o futuro pré e pós-apocalíptico ilustrado por Tarkovsky<sup>26</sup> contrasta com o clássico imaginário da ficção científica norte-americana pelo ausência da física das “novas”

---

<sup>26</sup> *Solaris* (1972), *Stalker* (1979) e mais tarde *O Sacrifício* (1986).

coisas. Popularmente, neste último, existe uma poluição visual caracterizada pelo excesso da tecnologia das naves espaciais, arranha-céus, carros e luzes neon cintilantes do progressismo - seja do que restou do passado ou de um produto que resultou desses restos e que agora se identifica como “o novo”.

No entanto, o futuro em *Stalker* (RILEY, 2017) opta por imbuir em seu cenário uma espécie de lixo residual resultante da busca pelo progresso, os excrementos que os conflitos deixaram pelo caminho - no passado, ou seja, ruínas, sujeira e deterioração<sup>27</sup>.

Os objetos que compõem o cenário tarkovskiano não se reintegram ao futuro, permanecem em estado de ferrugem e decomposição, ou seja, permanecem como rastro do passado. Em *Stalker*, esses objetos se relacionam de maneira oblíqua com a natureza, que se

---

<sup>27</sup> According to the article *Hauntology, Ruins, and the Failure of the Future in Andrei Tarkovsky's Stalker*, written by John a. Riley: “*Stalker is a manifestation of a peculiar kind of disjointed time and stained place, for three reasons: a ruined landscape, a science fiction turn to the past, and the notion of a supernatural zone itself. A landscape littered with ruins is a landscape stained by time. The industrial ruins seen in Stalker are a trace of the economic stagnation that had set into the Soviet Union by the Brezhnev era. Both the monochrome world of decaying bars, railway sidings, and barbed wire and the colorful, verdant, waterlogged world inside the zone are full of decaying and ruined buildings. (...) Related to this oneiric experience of ruins is Stalker's turn away from futuristic iconography and toward a disjointed version of an earlier era. Stalker is ostensibly a science fiction story. In fact, it starkly dramatizes the failure of the future to appear. Soviet conceptions of the future fixated upon space travel, starting with the mythologizing of sputnik satellites and Yuri Gagarin. (...) The iconography of space travel and science fiction had been inscribed in the Soviet imaginary since Sputnik-1 was launched in 1957. Tarkovsky chose to make two science fiction films (the first being Solaris) precisely because this preexisting world of imagery and its association with Soviet progress allowed him to work in a context easily understood and appreciated by Soviet authorities. However, by the time Stalker was finally released, Tarkovsky and his scriptwriters (the Strugatsky brothers, who were adapting their own novel) had removed almost all the tropes and iconography of science fiction; in their place was a focus on the decaying, he rusting, and the ruined. (2017, p.4, p.6)*” - De acordo com o artigo *Fantologia, Ruínas, e o Fracasso em Stalker de Andrei Tarkovsky*, escrito por John a. Riley: “*Stalker é uma manifestação de um tipo peculiar de tempo desarticulado e lugar manchado, por três razões: uma paisagem em ruínas, uma ficção científica voltada para o passado e a própria noção de uma zona sobrenatural. Uma paisagem repleta de ruínas é uma paisagem manchada pelo tempo. As ruínas industriais vistas em Stalker são um traço da estagnação econômica que se instalou na União Soviética na era Brezhnev. Tanto o mundo monocromático de bares decadentes, trilhos ferroviários e arame farpado quanto o mundo colorido, verdejante e alagado dentro da zona estão cheios de construções decadentes e arruinadas. (...) Relacionado a esta experiência onírica de ruínas está o afastamento de Stalker da iconografia futurista e em direção a uma versão desarticulada de uma era anterior. Stalker é ostensivamente uma história de ficção científica. De fato, ele dramatiza fortemente o fracasso do futuro para aparecer. As concepções soviéticas do futuro fixadas nas viagens espaciais, começaram com a mitologização dos satélites sputnik e Yuri Gagarin. (...) A iconografia das viagens espaciais e da ficção científica tinha sido inscrita no imaginário soviético desde que o Sputnik-1 foi lançado em 1957. Tarkovsky escolheu fazer dois filmes de ficção científica (sendo Solaris o primeiro) precisamente porque este mundo pré-existente de imagens e sua associação com o progresso soviético lhe permitiram trabalhar num contexto facilmente compreendido e apreciado pelas autoridades soviéticas. No entanto, quando Stalker foi finalmente lançado, Tarkovsky e seus roteiristas (os irmãos Strugatsky, que estavam adaptando seu próprio romance) haviam removido quase todos os tropos e a iconografia da ficção científica; em seu lugar estava um foco na decadência, ferrugem e arruinação (2017, tradução nossa, p.4, p.6.)”.*

manifesta com uma vitalidade orgânica, semelhante a um espírito que organiza um corpo. A natureza é o que parece ter sobrevivido aos percalços do tempo e das imposições humanas, como aquilo que prevaleceu do passado enferrujado. Dois elementos inegavelmente constantes são a terra e a água, em diferentes estados físicos. As árvores, pequenas plantas e o gramado aparecem em um verde vivo. Já a água é abundante, como no Túnel Seco, nas poças e na umidade que se condensa aos resíduos, gerando uma lama grudada em pisos e paredes.



Figura 11: O espírito da natureza - planos diversos.  
Fonte: Captura de tela do filme.

Nos ambientes em que o estado de degradação é maior, a presença destes elementos parece se impregnar com mais insistência. Tarkovsky concede à natureza uma presença indissociável da zona, de modo que seu caráter mágico e misterioso centra-se sobretudo nisso. A natureza não se comporta com indiferença quanto aos visitantes; ela causa algumas

interferências durante a jornada, dando à zona uma personificação de nível espectral e dificultando seu acesso.

A zona age como um ventríloquo, um fantasma ou alguma figura que opera num plano desconhecido, ao passo de que também encontra eco nas próprias projeções dos personagens sobre o lugar. Existe um jogo de sentidos produzido acerca da cognoscibilidade da zona: estaria ela se comportando autonomamente ou ela estaria respondendo à elevação do que existe no inconsciente do professor e do escritor?

Pode-se tomar como exemplo o momento em que o escritor decide seguir caminho sozinho e é impedido por uma *voz off* ou quando o professor parece ter chegado ao final do túnel seco antes dos outros, ainda que fosse temporalmente desconexo. No primeiro caso, sendo o escritor um personagem guiado por suas emoções, estaria ele na verdade com medo do que poderia encontrar pela frente, deixando-o paralisado. Já no segundo, a ausência do medo de fazer para com o que estava determinado - buscar sua mochila - condicionou a chegada antecipada do professor.

Não há necessidade de opor as duas sentenças da pergunta, se levado em consideração de que a experiência metafísica se dá também a partir do processo de alteridade com o real. É nesse sentido que stalker imbrica aquilo que poderia ser concebido como *fê*: a perda não está na matéria, mas nas relações a partir dela - enquanto real. A perda encontra-se nos afetos, nos valores da troca, nas noções de liberdade, na natureza intangível e na atemporalidade dos sentidos.

### 3.4 Esperança

O desenrolar da reforma protestante foi muito mais além da superação do poder social e econômico da Igreja. As críticas de Lutero contra as indulgências tomaram outros rumos pelo discurso de Calvino e influenciaram fortemente o desenvolvimento do capitalismo<sup>28</sup>. Se antes a

---

<sup>28</sup> “Em um plano fundamental, sua doutrina tem o mesmo sentido que a de Lutero. Calvino rejeita tanto quanto Lutero o mérito e as obras, mas seus princípios, articulados de modo um pouco diferente, têm mais consequências. Para ele o fim não é a salvação pessoal, mas a glorificação de Deus, que não deve ser procurada apenas pela oração, mas pela ação - a santificação do mundo pela luta e pelo trabalho.” (BATAILLE, 2016, p. 119).

salvação fora alcançada através das dádivas e sacrifícios conforme a moralidade dos princípios cristãos da igreja católica, logo mais ela ganharia outra dimensão. A obra terrena, mediada pelo homem - e portanto pela lógica de produção do capital - passou a intermediar o alcance da salvação.

Bataille (2016, p. 64) categoriza essas distinções como “sociedade de consumação” e “sociedade de empreendimento”, onde o excesso não é mais despendido de forma arbitrária, passando a ser lapidado de acordo com uma finalidade útil. Pode-se dizer que um dos aspectos que contribuíram para a transição da sociedade feudal para a sociedade capitalista foi a inversão do ideal da graça, onde o processo linear transformou-se em processo cíclico.

A priori, seguia-se um conjunto de normas de ordem do sacrifício e proporcionava a obtenção da graça como compensação da perda. Posteriormente, o movimento da graça findava-se na realização de uma obra na qual, a sua potência construtiva em si determinava a recompensa da graça. Analogamente, é uma questão precedida pela teoria *weberiana*<sup>29</sup>, que já apontava para as problemáticas cujo estudo de Bataille se debruçou quase meio século mais tarde<sup>30</sup>:

(...) Isto porque todos, sem exceção, recebem uma vocação da Providência Divina, vocação que deve ser por todos reconhecida e exercida. Essa vocação não é, como no luteranismo, um destino ao qual cada um deva se submeter, mas um mandamento de Deus a todos, para que trabalhem na Sua glorificação. (...) Como vimos, a ascese orientava todo o seu vigor principalmente contra uma atitude: a de desfrutar espontaneamente a vida e tudo o que ela tem para nos oferecer. (...) A fanática oposição dos puritanos à disposição do Rei era legalmente permitir certos divertimentos populares no domingo, fora das horas de culto, não foi apenas motivada pelo distúrbio do repouso sabático, mas pela premeditada distração da vida santificada que ela provoca. E quando o Rei reagia, por meio de severas punições, a qualquer ataque à legalidade de tais esportes, fazia-o conscientemente para quebrar a tendência anti-autoritária do asceticismo, tão cheia de riscos para o Estado. A sociedade monárquico-feudal defendia os que queriam divertir-se contra a moral da burguesia ascendente e as convenções ascéticas insubmissas à autoridade, da mesma forma que a atual sociedade capitalista tende a proteger os que querem trabalhar contra a moralidade de classe do proletariado e do anti-autoritário sindicato. (WEBER, 1983, p. 114, p.120).

---

<sup>29</sup> “*A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*”, de Max Weber (1983).

<sup>30</sup> “*A Parte Maldita - Precedida de A Noção de Dispêndio*”, de Georges Bataille (2016).

A graça divina agora era a sinalização da prosperidade, a recompensa resultante. Isso transformou a relação do homem com o trabalho e com a perda, já que o capital iria se preocupar menos com a acumulação do que com a possibilidade de investir. A riqueza se aproximou do caráter útil da matéria, condenando o luxo, o rito, o espetáculo ou tudo aquilo que desvia o olhar da vida segundo a lógica de produção.

Cria-se uma assimilação entre trabalho e vocação, evocando uma espécie de necessidade que pressiona a dar à perda o caráter útil. O stalker situa-se nesse lugar-purgatório e o incorpora como uma vontade pela qual o espírito está predestinado a ser regido. O clímax da narrativa é atingido os personagens percebem que não há nada especialmente místico na zona, nem tampouco uma sala onde os desejos se realizam.

O professor deseja explodir a sala com sua bomba e o stalker tenta impedi-lo a todo custo, mas é empurrado e jogado no chão várias vezes pelo escritor enquanto grita “Ele quer destruir sua esperança!”. O escritor - frustrado com a realidade - coloca o stalker como um ser humano desprezível, ignóbil. O stalker entra em um colapso e expurga toda sua tormenta, como um desabafo.

O escritor diz: - Você não se importa com as pessoas! Só ganha dinheiro se aproveitando de nossa angústia! Mas o problema não é o dinheiro. Você curte esse lugar. Se sente como o Deus Todo-Poderoso aqui. Você, um piolho hipócrita, decide quem vai viver e quem vai morrer aqui. Ele delibera! Agora, eu entendo porque vocês, *stalkers*, nunca entram na sala. Se deleitam com todo esse poder, esse mistério e sua autoridade! - estarecido, o stalker responde: Isso não é verdade. Você está errado. Um *stalker* não pode entrar na sala. Não podemos sequer pensar no interesse próprio! Lembre-se do Porco-Espinho! Sim, você está certo. Eu sou um piolho. Eu não fiz nada de bom no mundo, nem posso fazer. Não pude dar nada nem mesmo à minha esposa. Nem mesmo amigos posso ter. Mas não me tire o que é meu! Me privaram de tudo lá fora, além do arame farpado. Tudo o que é meu está aqui. Você entende? Aqui! Na zona! Minha felicidade, minha liberdade, minha dignidade. Está tudo aqui! Trago aqui pessoas como eu. Desesperadas e atormentadas. As pessoas que não têm mais esperança. Ninguém mais pode ajudá-las, só eu! E eu posso ajudá-los... sou um piolho. Sim, o piolho pode! Eu fico tão feliz por poder ajudá-las que chego a chorar. E isso é tudo. Eu não quero nada mais. (TARKOVSKY, STRUGATSKY, 1979, 02:12).

O escritor afirma que nem mesmo o próprio stalker tem dimensão do que se passa ali e pode-se dizer que essa é a única verdade sobre a zona. Este território é fruto de um postulado de fé forjado pelo stalker e, ainda que ele tenha consciência da farsa, ele a alimenta porque

acredita na sua missão - que está estritamente ligada a sua incapacidade de viver no mundo fora da zona - de salvar as pessoas do sofrimento interior.

O stalker acredita na auto negação e/ou abnegação de si mesmo para realizar o seu desejo e é por essa razão que é na sua própria miséria que ele encontra sentido. Portanto, é possível acreditar que a troca do serviço por alguma quantia de dinheiro tem a função única de dar à sua vocação – fora da zona – o caráter útil. Resta tentar atender aos critérios do que se compreende enquanto verdadeiro, para que possa ser e estar na realidade, ainda que esta seja completamente desprovida de fé.

Um plano geral enquadra os personagens tácitos, olhando para o que seria a sala. Antes que a câmera se afaste em um lento *travelling back*, o escritor estende o braço pelas costas do stalker, como quem consola um amigo. Ao lado e ainda em pé, o professor desarma a bomba e em seguida senta para contemplar a chuva que entra em cena, para somente depois jogar na água um fragmento do explosivo. No plano seguinte, o fragmento submerso é cercado por alguns peixes curiosos, sumindo por debaixo de um óleo denso que invade todo o quadro e finaliza a cena. Tamanho é o sentimento da perda e da ausência, que é capaz de preencher toda a sala, deixando os personagens paralisados em tela. A quebra de expectativa transmite igual sensação de impotência àquele que assiste.

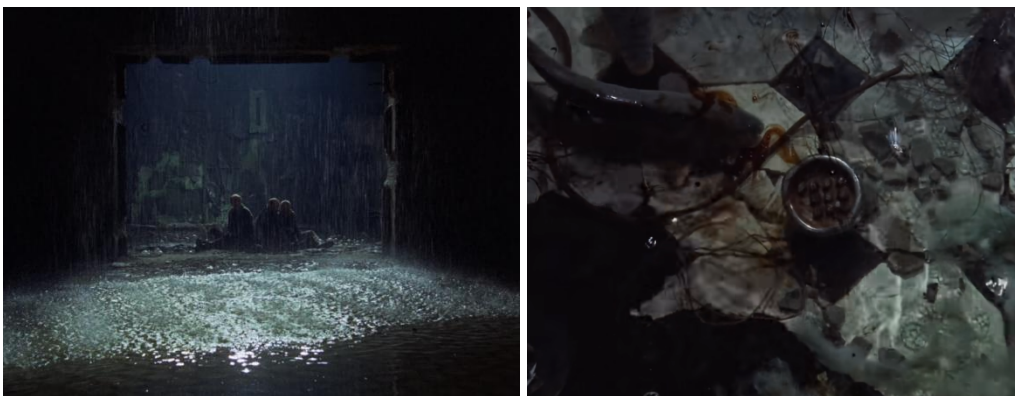


Figura 12: Subversão.  
Fonte: Captura de tela do filme.

De volta ao bar onde se encontraram para dar partida, os três personagens voltam ao mundo fora da zona, novamente em sépia. A esposa do stalker vai buscá-lo e leva Maturka, que aparece curiosamente pela primeira vez em pé, sem ajuda. A família volta para casa e, com eles, um cachorro que passou a acompanhar a jornada na zona, simbolizando uma nova lucidez ou a sobreposição de dois mundos. Em casa, o stalker agoniza sobre a cama e fala desolado sobre a frustração da esperança que acomete o homem:

E se dizem intelectuais! Esses escritores e cientistas! Eles não acreditam em nada! O órgão da crença neles, se atrofiou por falta de uso. Meu Deus, que gente.. Você não os viu? Têm os olhos vazios. A única coisa com que se preocupam é não se vender muito barato! Em como conseguir o máximo possível de cada movimento emocional! Eles sabem que foram nascidos com um propósito! Os escolhidos! Porque, afinal, eles só vivem uma vez! Pode alguém assim, não acreditar em nada? Ninguém mais acredita, não são só esses dois. Ninguém! Quem vou levar até lá? Oh, Deus. E o que é pior de tudo é que ninguém precisa daquela sala, e todo o meu esforço é em vão! (TARKOVSKY, STRUGATSKY, 1979, 02:30).

A última fala de stalker aponta para o fato de que a esperança nada mais é que uma crença falseada pela nossa consciência, como estratégia de sobrevivência frente a nossa própria incapacidade de compreender a realidade a nossa volta. Isso não significa de forma alguma dizer que ela é ilegítima; essa história não se trata de um conto niilista, bem como não se trata de um salto sem rumo de fé. É uma história que não se reduz aos antagonismos, mas não os desconsidera. Aponta para a possibilidade de que - seja nas esferas científica, emocional, religiosa e social de maneira geral - as aparições da esperança podem assumir formas diferentes. Nisso, não há nada tão desconhecido e abstrato que possa ameaçar a realidade vigente, não há algo extraordinariamente místico e perigoso que não a nossa própria potencialidade de nos colocarmos subjetivamente.

Funciona como uma força que estimula a percepção; está de algum jeito em cada um de nós e em lugar nenhum. Logo, a crença em seu estado de pureza plena é impossível, já que o desejo surge da experiência com o mundo - além de uma expressão parcial daquilo que está presente na essência -, podendo ser permeado por ele. O desejo não é dado e súbito, nem tampouco a esperança.

A crítica inevitável de Tarkovsky à realidade soviética do governo Brejnev também sugere um apelo para uma realidade que poderia concretamente chegar a um senso de equidade



se os interesses do Estado não fossem absolutos. Nesse sentido, o desejo foi moldado pelo caráter útil do operário. O desejo do triunfo sobre o outro e da aquisição do poder demandou um enorme empreendimento (grandes investimentos em lançamentos de foguetes e satélites, empreendimentos bélicos, suplementação de guerras para países aliados, o *gulag*<sup>31</sup>, e em contrapartida reprimiu uma série de outros desejos, os ditos dispêndios improdutivos<sup>32</sup> (objetos da literatura, cinema, música, teatro). Contemporizando o que Weber havia pensado em *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, Bataille descreveu sobre as similitudes da reforma e do marxismo<sup>33</sup>, quando este último ao ser apropriado pelo Estado, sofreu um processo de *coisificação* próximo ao utilitarismo aplicado ao desenvolvimento das sociedades capitalistas.

O protestantismo remetia para o outro mundo o encontro do homem com sua verdade. O marxismo, que herdou seu vigor e deu uma forma clara a veleidades desordenadas, excluiu, mais ainda do que o calvinismo, a tendência do homem de se procurar diretamente quando age, excluiu decididamente a tolice da ação sentimental<sup>34</sup>. Reservando a ação para a mudança da organização material, Marx colocou distintamente o que o calvinismo tinha apenas esboçado: uma independência radical da coisa (da economia) em relação a outras preocupações (religiosas ou, geralmente afetivas). (...) A liberdade dada à coisa, à produção, foi, ao contrário, a possibilidade comum. Não havia necessidade de manter a espiritualidade mais pura - e mais pobre -, que no início só era bastante rigorosa para equilibrar a sujeição de todo o corpo e da atividade à coisa. Mas, uma vez admitido o princípio da servidão, o mundo das coisas (o mundo da indústria moderna) podia se desenvolver por si mesmo, sem pensar mais no Deus ausente. O interesse estava claro em espíritos sempre prontos a apreender o objeto real, a deixar a intimidade escapar para fora da consciência desperta. O reinado da coisa era, aliás, mantido pela propensão natural à servidão. Correspondia, no mesmo movimento, a essa vontade de potência pura (de crescimento sem outro fim que não o crescimento) (BATAILLE, 2016, p. 136, p.137).

No entanto, no que concerne aos equívocos da Guerra Fria, Bataille não se apega somente às medidas repressivas em razão da industrialização soviética, as quais, por fim, reconhece terem sido concessões necessárias para o desenvolvimento econômico da Rússia, que encontrava-se em um alarmante atraso em comparação com outros países. Além disso, a crítica à recusa do dispêndio improdutivo se estende à uma análise da astúcia norte-americana e o lugar de onde ela sempre opera. A segunda metade do capítulo dedica-se ao Plano Marshall, que é identificado por Bataille como uma atividade de dispêndio improdutivo, onde o excedente não é

---

<sup>31</sup> Consolidando-se por volta de 1930 - durante o governo de Stalin, o *Gulag* era como se chamavam os campos onde, opositores do regime, criminosos e presos políticos eram obrigados a trabalhar forçadamente em condições subumanas, de forma a censurar qualquer prática contrária às impostas pelo estado soviético. Parte daqueles que não foram exilados do país, estavam destinados à tortura ou morte no *Gulag*.

<sup>32</sup> BATAILLE, *A parte maldita*, p. 21.

<sup>33</sup> BATAILLE, *A parte maldita*, p.124.

<sup>34</sup> BATAILLE, *A parte maldita*, p.127.

destinado ao empreendimento. No entanto, ele não desvia-se do fato de que “o investimento de interesse mundial também seria de interesse norte-americano”,

Esse aspecto do mundo moderno escapa à maioria daqueles que tentam compreendê-lo; a situação, de modo paradoxal, é dirigida pelo fato de que, sem o temor salutar dos soviets (ou de qualquer ameaça análoga), não haveria Plano Marshall. Na verdade, a diplomacia do Kremlin detém a chave dos cofres norte-americanos. É a tensão que ela mantém no mundo que, paradoxalmente, determina seus movimentos. Tais afirmações resvalariam facilmente para o absurdo, mas se pode dizer que, sem a URSS, sem a política de tensão a que ela se apegava, o mundo capitalista seguramente não evitaria a paralisia. Essa verdade domina a evolução presente (BATAILLE, 2016, p. 161, p. 162).

Poderia-se pensar num primeiro momento que, por se tratar de uma doação, o Plano Marshall era um recuo à lógica maquinal da economia, porém, há nisso um lucro simbólico incomensurável. Os Estados Unidos certamente estavam menos preocupados em auxiliar as nações devastadas pela Segunda Guerra Mundial, do que propagar - como o também fazem no cinema - a imagem de bom moço, a fim de evitar que os ideais comunistas se espalhassem pela Europa.

Assim, não há sistema que não apresente contradições em seu funcionamento, bem como não há sociedade que não se relacione com sua capacidade de perder. A construção do personagem de stalker pauta essa lógica paradoxal, onde a esperança é uma representação íntima das formas de subjetivação da realidade. A crença reflete - não somente na esfera da religião, mas na política e na arte - uma manifestação do encontro com nós mesmos, quando em consonância com os sentidos produzidos pelo modo de ser. O detalhe de que a esperança não é algo mágico, mas encontra-se potencialmente em tudo, traz a graça de questionar a natureza do que se deseja, mas também a dificuldade de desejar em si.

Em *Stalker*, o bloqueio diz respeito à impossibilidade (para nós, homens modernos, corruptos, racionais e não crentes) de atingir o estado de crença pura, do desejo imediato - a câmara em plena zona tem de permanecer vazia; quando penetramos nela, não somos capazes de formular um desejo (ZIZEK, 2018, p. 119).

A sala vazia é um espelhamento do ser humano que, uma vez vazio, tenta por meio da crença e da esperança encontrar sentido para preencher essa lacuna interior. A clássica cena, que finaliza o filme, encerra o arco do stalker mostrando que em alguma dimensão da existência sua esperança correspondeu ao seu desejo.



Figura 13: Matuszka  
Fonte: Captura de tela do filme.

Matuszka aparentemente pôde ficar em pé sem muletas. Posteriormente, ela consegue mover os copos da mesa sem força física ao passo que esses movimentos se confundem com a aproximação do que parece um trem, fazendo com que a estrutura da casa se mexa. Aqui, Tarkovsky dá rumo ao seu salto de fé: um caminho bifurcado. Estaria a filha curada como resultado dos sacrifícios do pai? Mas, se a zona é um falseamento da crença, como ela é capaz de mover objetos somente com a força do desejo? Afinal, pode-se ouvir o ruído que anuncia a chegada do trem em *off screen*, mas não é possível vê-lo e comprová-lo. O que Tarkovsky oferece para se buscar enquanto resposta depende em particular de quanto a realidade pode estar inclinada à relatividade do tempo-espço (no seu cinema, o ato de *esculpir o tempo*), ou seja, o quão longe podem ir as subjetivações de uma mesma realidade, ainda que por outras vias de inteligibilidade.

## Conclusão

Entre distopias, invasões alienígenas e quartas dimensões, *Stalker* surge como uma obra filmica que conta uma narrativa mas também *faz a história* e arquiteta saberes próprios. O filme possui adornos de gênero que marcam presença muito menos física e materialmente, de fato proporcionando uma viagem para além das terras misteriosas e desconhecidas designadas pela ficção científica<sup>35</sup>.

No que se pode dizer sobre as generalidades do Cinema Moderno na segunda metade do século XX, não é comum avistar o cinema de Andrei Tarkovsky diretamente datado ou associado, talvez devido à singularidade linguística de sua obra. Porém, junto de *Stalker*, títulos como *Um Homem com uma Câmera*<sup>36</sup> (1929), *Asas*<sup>37</sup> (1966), *Vá e Veja*<sup>38</sup> (1985), *Arca Russa*<sup>39</sup> (2002) e mais recentemente *Ispytanie*<sup>40</sup> (2014) deixam evidente que a *lapidação da passagem do tempo* é um aspecto translúcido no cinema soviético e russo. É importante pontuar aqui o traço particular e relevante para o processo criativo de Tarkovsky, que foi acentuado por ele em *Esculpir o Tempo* quando deu à montagem uma importância diferente daquelas que foram dadas pelos cineastas de vanguarda. Para ele, o *ritmo* é o caráter fundamental do filme, para o qual a montagem é na verdade um meio, um procedimento de ordenação do material que provoca organicamente a elevação de sua essência:

A imagem cinematográfica nasce durante a filmagem, e existe no interior do quadro. Durante as filmagens, portanto, concentro-me na passagem do tempo no quadro, para reproduzi-la e registrá-la. A montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme; no interior de cujos vasos sanguíneos pulsa um tempo de diferentes pressões rítmicas que lhe dão vida (...) Num curioso processo retroativo, uma estrutura que se auto-organiza adquire forma durante a montagem, graças às propriedades específicas conferidas ao material durante as filmagens. A natureza essencial do material filmado manifesta-se através do caráter da montagem. (TARKOVSKY, 1998, p. 135, p. 136).

---

<sup>35</sup> “Qual é o gênero de Bresson? Ele não tem nenhum. Ele é Bresson. Ele é, em si mesmo, um gênero. Antonioni, Fellini, Bergman, Kurosawa, Dovjenco, Vigo, Mizoguchi, Buñuel - não são iguais senão a si próprios. O próprio conceito de gênero tem a frieza de um túmulo.” extraído *Esculpir o Tempo* (1998), de Andrei Tarkovsky.

<sup>36</sup> Dziga Vertov

<sup>37</sup> Larisa Shepitko

<sup>38</sup> Elem Klimov

<sup>39</sup> Alexandr Sokurov

<sup>40</sup> Alexander Kott

Em termos técnicos, é a partir desse entendimento que ele concebe o tempo em seus filmes. Isso produz uma imersão tal que soma à experiência do espectador um contato íntimo - quase onírico -, justificando seus longos planos e lentos *travelling in e out*<sup>41</sup>.

Os universos por ele subjetivados foram colocados na sombra da dúvida quando foram questionados pela sua capacidade de consumação, ao que ele rebateu:

Não será idealismo imaginar que um artista, ou qualquer outra pessoa, seja capaz de se marginalizar da sua sociedade e do seu tempo, de se “libertar” do tempo e do espaço em que nasceu? Sempre pensei que qualquer pessoa, e qualquer artista (por mais distantes que possam ser as posições estéticas e teóricas dos artistas contemporâneos) deve ser necessariamente produto da realidade que o cerca (TARKOVSKY, 1998, p. 198).

Essa afirmação reforça que é inevitável que uma obra seja perpassada pela realidade daquele que a cria. É como a pertinente pergunta feita pela epistemologia das ciências sociais: como analisar um objeto sem que aquele que o observa não intervenha, com a lente do seu real, naquilo que se analisa? Desse modo, não há imparcialidade no fazer cinematográfico. Isso não quer dizer que sempre exista na prática um objetivo ideológico, porque ainda quando existe, o filme recebe outras leituras ao ser permeado pelas múltiplas óticas de quem o assiste. Segundo Robert Bird (2008, p. 9), em muitos aspectos, os filmes de Tarkovsky continuaram a ser definidos por sua politização da Guerra Fria<sup>42</sup>.

Logo, por mais que ele se recusasse a categorizar seu pensamento em gêneros cinematográficos, partidos políticos, crenças religiosas e estéticas narrativas, ele não podia se abster da influência que seus filmes exerciam sobre a realidade. Assim como outros de seus

---

<sup>41</sup> Tarkovsky se utiliza com frequência desse movimento de câmera, sendo uma característica perceptível em muitos de seus filmes. Tratando-se de *Stalker*, o diretor disse que “queria que o filme todo desse a impressão de ter sido feito numa única tomada. (TARKOVSKY, 1998, p. 234)”.

<sup>42</sup> “In many respects Tarkovsky’s films have continued to be defined by their Cold War politicization. This is especially true of Tarkovsky’s final film *Sacrifice* (1986), which has often been presented as his testament to the world, a warning of impending disaster stemming from nuclear war, capitalist materialism and modern dislocation, perceived messages that were buttressed by the publication in 1986 of his book *Sculpting in Time*.” Em muitos aspectos, os filmes de Tarkovsky continuaram a ser definidos por sua politização da Guerra Fria. Isto é especialmente evidente no desfecho do filme de Tarkovsky, *Sacrifice* (1986), que tem sido frequentemente apresentado como seu testamento ao mundo, um alerta do desastre iminente em decorrência da guerra nuclear, materialismo capitalista e deslocamento moderno, mensagens percebidas que foram colocadas em evidência pela publicação de seu livro *Esculpir o Tempo* em 1986 (BIRD, 2008, p. 9, tradução nossa).

filmes, *Stalker* evoca reflexões em seu estado mais primário: sobre poder, paixão, fé, liberdade e esperança que, em algum nível, se entrelaçam aos conflitos desembocados pela violência, pelo controle e cerceamento.

Diante disso, a problematização suscitada por essa pesquisa encontrou ressonância com o termo levantado por Marc Ferro (1992, p.14), ao dizer que o cinema age como *contra-poder*. Para o autor, existe a *leitura cinematográfica da história*, que implica o fato de que para que os acontecimentos possam ser narrados, o historiador precisa dos preceitos que concebem o passado para emular a história no objeto-filme. Já a *leitura histórica do filme* é o lugar onde o cinema antecipa a leitura da história, esta é analisada a partir dele. Levando isso em consideração, o cinema desperta tensões e cria embates diretos nas instituições sociais onde está inserido. Coloca-se como um franco-atirador que, à espreita, atira em seu alvo antes mesmo que sua potencialidade destrutiva - no sentido do filme, transformadora - seja notada. Ele cria suas próprias relações, destituindo molduras da realidade e concedendo à arte um caráter libertário. Infiltra-se como um espião nas estruturas e dá novos sentidos a ela, apresentando-se como unidade capaz de subvertê-las. Sobre essas estruturas, Michel Foucault afirma:

Admite-se que o estruturalismo tenha sido o esforço mais sistemático para eliminar, não apenas da etnologia, mas de uma série de outras ciências e até da história, o conceito de acontecimento. Daí a recusa das análises que se referem ao campo simbólico ou ao campo das estruturas significantes, e o recurso às análises que se fazem em termos de genealogia das relações de força, de desenvolvimentos estratégicos e de táticas. Creio que aquilo que se deve ter como referência não é o grande modelo de língua e dos signos, mas sim da guerra e da batalha. A historicidade que nos domina e nos determina é belicosa e não linguística. Relação de poder, não relação de sentido. A história não tem “sentido”, o que não quer dizer que seja absurda ou incoerente. Ao contrário, é inteligível e deve poder ser analisada em seus menores detalhes, mas segundo a inteligibilidade das lutas, das estratégias, das táticas. Nem a dialética (como lógica de contradição), nem a semiótica (como estrutura de comunicação) poderiam dar conta do que é inteligibilidade intrínseca dos confrontos (FOUCAULT, 2015, p. 41).

No ápice da Guerra Fria, as ciências humanas apontavam para a importância de analisar a embriologia do poder e da verdade através das operações micropolíticas que sutilmente as sustentavam, para assim combatê-las. Posto isso, essa análise buscou compreender em que medida *Stalker* atuou como uma “*contra-análise da sociedade*” (FERRO, p. 1992, p. 79). A construção dos personagens pôde ser observada como uma leitura do cenário político da URSS, em pleno governo Brejnev, período que sucedeu o degelo.

O professor surge como um simbolismo da ciência, do positivismo e das instituições, sendo o seu desejo o mais messiânico possível: o de salvar o mundo. Tanto quanto o Estado, o professor se apresenta como uma solução para um problema que faz parte de sua própria gênese e contra o qual é difícil lutar. A crítica volta-se para a natureza do Estado em geral - seja ele capitalista ou comunista - que é a de exercer controle coercitivo sobre a sociedade, mediante sua própria lógica de moral, ética e justiça.

Em segunda instância, o escritor representa a humanidade, as paixões e os anseios. Desse ponto de vista é ele quem, submerso na angústia causada pela futilidade de seus sentimentos, conduz a história à tomada de consciência, como um fio condutor. O seu desejo estava tão inclinado ao seu ego que foi, paralelamente, o que o fortificou e o que o destruiu. Assim, refere-se ao sujeito comum, aquele que sentiu no espírito a desfiguração de sua identidade, vista em declínio junto ao sistema.

Por fim, o stalker é um suspiro, um ato de fé, uma cartada que não serve para encerrar a dor e a destruição; existem para serem utilizadas como mecanismos que dão sentido ao desejo de reformular a realidade. Para Tarkovsky, o combate não precisa se dar no ataque, mas nas estratégias de sobrevivência que surpreendem e desestabilizam o inimigo: as armas da defesa que também operam na micropolítica, como o desejo, a crença, a esperança e de acordo com sua própria experiência, a arte<sup>43</sup>.

Em *Esculpir o Tempo* (1998), Tarkovsky toma os capítulos VI e VII para abordar com mais profundidade *Stalker* - eles recebem os títulos de “O autor em busca de um público” e “A responsabilidade do artista”, respectivamente. Nesse trecho do livro, ele faz uma crítica ao equívoco de relacionar a relevância de uma obra ao seu nível de *funcionalidade*. Ele argumenta que o espírito que movimenta o filme é independente, na medida em que afeta o espectador pela

---

<sup>43</sup> “Então, qual é o tema principal que deveria ecoar através de *Stalker*? Em termos gerais, é o tema da dignidade humana; o que é esta dignidade; e como um homem sofre se não tiver amor próprio. (...) Desse modo, os dois homens atingiram seu objetivo. Havia passado por muita coisa, refletindo sobre si mesmos, reavaliando a si mesmos; e não têm coragem de ultrapassar a soleira da sala que lutaram para alcançar com o risco da própria vida. Eles se dão conta de que são imperfeitos no mais profundo e trágico nível de consciência. Conseguiram força para olhar para dentro de si mesmos - e ficaram horrorizados; mas no final falta-lhes a força espiritual para acreditar em si mesmos.” (TARKOVSKY, 1998, p. 238).

via da percepção, do sensorial e do emocional, não podendo assim ser nivelado pelo grau de obediência aos critérios de inteligibilidade do público. Em seguida, o diretor elenca o problema da liberdade. Segundo ele, a responsabilidade do artista é a de criar uma arte subversiva a fim de fugir dos moldes do cinema comercial, que exerce a funcionalidade de reproduzir e conservar as regras do real, ou seja, de alienar.

Para ser livre, é preciso apenas sê-lo, sem pedir a permissão de ninguém. (...) Porém essa espécie de liberdade requer um elevado grau de autoconsciência, consciência da responsabilidade para consigo próprio e, portanto, para com os outros. Mas, aí 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. (...) Não quero que o leitor me entenda me compreenda mal: estou falando de liberdade em seu mais alto sentido moral. Não quero polemizar, ou lançar dúvidas sobre os valores e conquistas inquestionáveis que caracterizam as democracias europeias. Contudo, as condições dessas democracias colocam em relevo o problema do vazio espiritual e a solidão do homem. Parece-me que na luta por liberdades políticas - por mais importantes que sejam - o homem moderno perdeu de vista aquela liberdade que desfrutou em todas as épocas anteriores: a de ser capaz de se sacrificar ao tempo e à sociedade em que vive. (TARKOVSKY, 1998, p. 217).

Em outras palavras, se o cinema é uma consciência apta a acessar metafisicamente o corpo do sujeito, o cineasta tem o compromisso humano e social de viabilizar o pensamento crítico acerca da realidade posta. Essa lógica retoma o paradoxo da liberdade lançado no filme, na fala de stalker: “*Prisão? Estou preso em todos os lugares.*”. Por conseguinte, a liberdade existe conforme à sua função de possibilitar diferentes formas de pensar, ser e existir no mundo, ou seja, exerce sobre si mesma uma condição que lhe é intrínseca.

O intuito da pesquisa era verificar onde se dá a competência latente de subversão do cinema diante das formas de controle do pensamento. Esse domínio pôde ser observado quando: Andrei Tarkovsky, enquanto cineasta e sujeito social burlou os engessamentos de seu meio para realizar seu filme; refletiu nele questões mais densas do que aquilo que sua superfície - para passar pelo crivo institucional - propôs, inovando as noções de tempo e espaço na ficção científica; e conseqüentemente quando o filme-objeto *Stalker*, ao ser atravessado pelo sensível, admite problematizar e pensar a macro proporção de um corpo - como a guerra - em suas variadas dimensões. Assim sendo, a análise proporcionou um estudo aprofundado que se mostra substancial para entender a realização cinematográfica, possibilitando enxergar o arcabouço metafórico que amplia a imagem e o som. Além disso, ressalta a potencialidade do cinema como



espírito transformador para a subversão da realidade e criação de sobreposições à ela por meio da produção de subjetividade.

Hoje, no possível futuro previsto por *Stalker* - entre as pandemias, o megalomaniaco turismo espacial, as fronteiras que torturam e o conservadorismo que violenta -, é quando a arte pode entrar em estado de efervescência, encontrando as formas mais extraordinárias de burlar os entraves da realidade cotidiana. Por fim, a pergunta inicial que dá título a essa monografia não almeja obter uma resposta exata. O que pode-se dizer é que o conhecimento - esse foguete anarquista que transcende o tempo da história - pode voar em qualquer direção, inclusive orbitar em mais de um caminho e chegar a mais de um lugar, se assim fortemente desejar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Livros

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **O fim do homem soviético**. [2013]. Tradução de Lucas Simone. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita** [1949] - Precedida de “A noção de dispêndio” [1933]. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BIRD, Robert. **Elements of Cinema**. Londres: Reaktion Books LTD, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico** [1989]. Tradução de Fernando Tomaz (português de Portugal). 2. ed. Lisboa: DIFEL; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

DURKHEIM, Émile. **Da divisão do trabalho social** [1893]. Tradução de Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FERRO, Marc. **Cinema e história** [1977]. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder** [1978]. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

MARX, Karl. **Crítica da Filosofia do Direito de Hegel** [1843]. Tradução de Conceição Jardim e Eduardo Lúcio Nogueira. 2. ed. Lisboa: Presença, 1983.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo** [1984]. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VIRILIO, Paul. **Guerra e Cinema** [1984]. Tradução de Paulo Roberto Pires. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2005.

WEBER, Max. **A Ética protestante e o espírito do capitalismo** [1905]. Tradução de M. Irene de Q. F. Szmrecsányi e Tomás J. M. K Szmrecsányi. 3. ed. São Paulo: Biblioteca Pioneira de Ciências Sociais - Livraria Pioneira Editora, 1983.

ZIZEK, Slavoj. **Lacrimae Rerum: ensaios sobre cinema moderno** [2005]. Tradução de Luís Leitão e Ricardo Gozzi. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

### **Artigos:**

PEARSON, Brook. **The Soviet Nomad: Tarkovsky's Science Fiction War Machine**. In: Bulletin of Science, Technology & Society, v. 35, n. 3-4, p. 67-75, fev. 2016. Disponível em: <[https://www.academia.edu/23061813/The\\_Soviet\\_Nomad\\_Tarkovsky\\_s\\_Science\\_Fiction\\_War\\_Machine](https://www.academia.edu/23061813/The_Soviet_Nomad_Tarkovsky_s_Science_Fiction_War_Machine)>. Acesso em: 10 dez. 2021.

PUISEUX, Hélène. **Imagens da Era Nuclear**. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni; FEIGELSON, Kristian (org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

RILEY, John. **Hauntology, Ruins, and the Failure of the Future in Andrei Tarkovsky's Stalker**. In: *Journal of Film and Video*, v. 69, n. 1, p. 18-26, primavera de 2017.

Disponível em: <[https://www.academia.edu/33788915/Hauntology\\_Ruins\\_and\\_the\\_Failure\\_of\\_the\\_Future\\_in\\_Andrei\\_Tarkovskys\\_Stalker](https://www.academia.edu/33788915/Hauntology_Ruins_and_the_Failure_of_the_Future_in_Andrei_Tarkovskys_Stalker)>. Acesso em: 10 dez. 2021.

### **Filmes:**

Stalker (1979), direção de Andrei Tarkovsky

Solaris (1972), direção de Andrei Tarkovsky

O Sacrifício (1986), direção de Andrei Tarkovsky

Nostalgia (1983), direção de Andrei Tarkovsky

O Espelho (1975), direção de Andrei Tarkovsky

Andrei Rublev (1966), direção de Andrei Tarkovsky

A Infância de Ivan (1962), direção de Andrei Tarkovsky

James Bond - Sem Tempo para Morrer (2021), direção de Cary Fukunaga

2001: Uma Odisseia no Espaço (1968), direção de Stanley Kubrick

Um Homem com uma Câmera (1929), direção de Dziga Vertov

Asas (1966), direção de Larisa Shepitko

Vá e Veja (1985), direção de Elem Klimov

Arca Russa (2002), direção de Aleksandr Sokurov

Ispytanie (2014), direção de Aleksandr Kott

O Guia Pervertido do Cinema (2006), direção de Sophie Fiennes