



**UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA**  
**JOSÉ RICARDO DA ROCHA CACCIARI**

***STALKER, DE ANDREI TARKOVSKI, E A MISE-EN-SCÈNE COMO FORMA DE***  
**EXPERIÊNCIA**

**Palhoça**  
**2017**



**UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA**  
**JOSÉ RICARDO DA ROCHA CACCIARI**

***STALKER*, DE ANDREI TARKOVSKI, E A *MISE-EN-SCÈNE* COMO FORMA DE  
EXPERIÊNCIA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Prof.<sup>ª</sup>. Dra. Ana Carolina Cernicchiaro

Palhoça

2017

C12 Cacciari, José Ricardo da Rocha, 1967-  
*Stalker*, de Andrei Tarkovski, e a *Mise-en-scène* como forma de  
experiência / José Ricardo da Rocha Cacciari. – 2017.  
96 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Sul de Santa Catarina,  
Pós-graduação em Ciências da Linguagem.  
Orientação: Prof. Dra. Ana Carolina Cernicchiaro

1. Análise do discurso. 2. Cinema - Análise do discurso. I.  
Tarkovski, Andrei Arsenevich, 1932-1986. II. Benjamin, Walter, 1892-  
1940. III. Cernicchiaro, Ana Carolina IV. Universidade do Sul de Santa  
Catarina. VI. Título.

CDD (21. ed.) 401.41

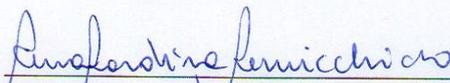
Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Universitária da Unisul

**JOSÉ RICARDO DA ROCHA CACCIARI**

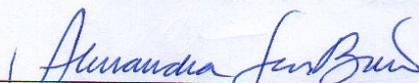
**Stalker, de Andrei Tarkovski, e a Mise-en-scène como forma de experiência.**

Esta Dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Palhoça, 1 de agosto de 2017.



Professora e orientadora Ana Carolina Cernicchiaro, Doutora.  
Universidade do Sul de Santa Catarina



Professora Alessandra Soares Brandão, Doutora.  
Universidade Federal de Santa Catarina



Professora Ramayana Lira de Sousa, Doutora.  
Universidade do Sul de Santa Catarina

#### Dedicatórias:

À minha mãe Maria Aparecida Cacciari (em memória) que, embora tenhamos dividido tão pouco tempo neste mundo, permanece viva em minha memória.

À minha tia Agueda Pires da Rocha (em memória) que, assumindo o papel de mãe esteve presente na maior parte de minha vida, me despertou o interesse pelo cinema e também permanece viva em minha memória;

Ao meu pai José Luiz Moreira Cacciari eterno amigo e companheiro, também cinéfilo e presença constante em minha vida - meu exemplo como conduta pela busca pelo conhecimento.

Aos meus irmãos Luiz Ernesto Cacciari, Clarice Cacciari e Gregório Cacciari que compartilham a luta pela vida profissional e seguem como referências para minha busca pelo aperfeiçoamento.

## AGRADECIMENTOS

À Minha Tia Agueda Pires da Rocha (em Memória) que desde minha infância foi a primeira pessoa que me ensinou as noções de cinema e incentivou a paixão pela área. Me presenteou aos meus 12 anos com uma filmadora e um projetor super 8 onde fiz meus primeiros curtas-metragens passando a entender como funcionava a linguagem cinematográfica.

Ao meu pai José Luiz Moreira Cacciari que me apoiou para o estudo de Cinema e Audiovisual e sempre foi uma referência de disciplina e busca pelo conhecimento. E sua esposa Carmen Cacciari que também em minha infância me passou importantes informações sobre os filmes da época.

Aos meus Irmãos Luiz Ernesto da Rocha Cacciari, Gregório Cacciari e Clarice Cacciari que estão sempre presentes na minha vida e mesmo que a distância às vezes nos separe, o reencontro é sempre alegre e festivo.

Aos meus sobrinhos Isabel, Leonardo e Lorenzo com quem tenho momentos de extrema felicidade e me permitem abandonar minha couraça de adulto e voltar a ser criança - qualidade que entendo essencial ao artista. Espero que algum dia perdoem o tio tão ausente que luta contra a mediocridade para chegar a algum ponto de equilíbrio na vida.

À minha Orientadora Ana Carolina Cernicchiaro, sempre presente cujo extremo conhecimento, paciência e bondade fez com que os rascunhos iniciais se tornassem o presente trabalho.

Ao Corpo Docente da UNISUL - do PPGCL e da Graduação em Cinema e Audiovisual - cujo conhecimento infinito, entusiasmo constante e clima de amizade fazem com que a UNISUL seja o melhor ambiente de estudo acadêmico em que já estive - uma comunidade fraterna e de convívio muito agradável.

A todos os colegas do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (em especial Roberto Svolenski e Daniel Medeiros - cujos “cafés reflexivos” reativaram as forças para continuar o trabalho, abriram muitas portas de reflexão e, claro, foram grandes momentos de

confraternização) que, com grande amizade e parceria compartilham os ótimos momentos vividos no curso.

A todos os meus queridos amigos e colegas do Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual da UNISUL (em especial os parceiros Karol Alves e Igor Miguel Joner); das aulas e oficinas de Teatro - em especial da Cia Irreversível (cujo diretor Marcello Serra foi responsável por despertar em mim a paixão pelo teatro) que têm a cada dia aumentado meu contato e aproximação com essa “entidade” da qual tão pouco sabemos chamada Arte.

À CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior e à FAPESC - Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina, que por meio do auxílio de financiamento de taxas para pesquisa permitiu o desenvolvimento e conclusão do presente estudo.

A todos no ambiente da UNISUL: administração, biblioteca, restaurantes, serviço de limpeza, fotocopiadoras, lojas... pessoas de grande importância constituindo um todo harmônico que permite uma convivência sempre agradável.

Às minhas entidades protetoras às quais peço auxílio e que ajudam a acalmar minha mente e espírito em momentos de pressão e angústia.

*A arte, como afirmei anteriormente, atinge as emoções de uma pessoa, não sua razão. Sua função, por assim dizer, é modificar e libertar a alma humana, tornando-a receptiva ao bem. Quando vemos um bom filme, admiramos uma pintura, ou ouvimos uma música (partindo do pressuposto de que se trata do “nosso tipo de arte”) ficamos desarmados e arrebatados já de início - mas não por uma ideia, nem por um conceito.*

*(Andrei Tarkovski)*

## RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo pensar o filme *Stalker*, do diretor russo Andrei Tarkovski, a partir do conceito de experiência do filósofo Walter Benjamin. O estudo se pautou pela análise da *mise-en-scène* do filme, de forma a pensá-la como potência de quebra do automatismo e de percepção das imagens como forma de “sentir” a vida - conceito presente no texto de reflexão de Viktor Chklovski *A arte como procedimento*.

Palavras-chave: *Stalker*, Andrei Tarkovski, Walter Benjamin, Viktor Chklovski, *mise-en-scène*, experiência, automatismo

## ABSTRACT

The present research aims to think about the film *Stalker*, by the Russian director Andrei Tarkovski, from the concept of experience of the philosopher Walter Benjamin. The study was based on the analysis of the film's *mise-en-scène*, in order to think of it as a power to break the automatism and to perceive the images as a way of "feeling" life - a concept present in the reflection text of Viktor Chklovsky *Art as procedure*

Keywords: *Stalker*, Andrei Tarkovski, Walter Benjamin, Viktor Chklovsky, *mise-en-scène*, experience, automatism

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cena de abertura do filme <i>Stalker</i> (1979).....	17
Figura 2 - Cena do filme <i>Stalker</i> (1979) filha do casal adormecida.....	26
Figura 3 - Cena do filme <i>Stalker</i> (1979) stalker veste-se para sair do quarto.....	27
Figura 4 - Cena do filme <i>Stalker</i> (1979) cerco da "Zona".....	34
Figura 5 - Cena do filme <i>Stalker</i> (1979) cena dos objetos submersos.....	40
Figura 6 - Cena do filme <i>Stalker</i> (1979) cena dos objetos submersos .....	40
Figura 7 - Cena do filme <i>Stalker</i> (1979) cena dos objetos submersos.....	40
Figura 8 - Cena do filme <i>Stalker</i> (1979) travelling de aproximação .....	46
Figura 9 - Cena do filme <i>Stalker</i> (1979) travelling de aproximação.....	47
Figura 10 - Cena do filme <i>Stalker</i> (1979) plano contemplativo.....	53
Figura 11 - Cena do filme <i>Stalker</i> (1979) plano narrativo.....	54
Figura 12 - Cena do filme <i>Stalker</i> (1979) plano descritivo.....	56
Figura 13 - Cena do filme <i>Stalker</i> (1979) esposa do stalker fala para a câmera.....	60
Figura 14 - Cena do filme <i>Stalker</i> (1979) em frente à entrada do "Quarto".....	71
Figura 15 - Cena do filme <i>Stalker</i> (1979) rostos.....	74
Figura 16 - Cena do filme <i>Stalker</i> (1979) corrosão dos objetos.....	80
Figura 17 - Cena do filme <i>Stalker</i> (1979) cena do telefone.....	83
Figura 18 - Cena do filme <i>Stalker</i> (1979) biblioteca do stalker.....	85
Figura 19 - Cena do filme <i>Stalker</i> (1979) escritor e mulher antes da chegada do stalker.....	92

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>2</b>	<b>O FILME <i>STALKER</i> E A <i>MISE-EN-SCÈNE</i>.....</b>	<b>17</b>
2.1	A POSIÇÃO NARRATIVA DA CÂMERA.....	44
<b>3</b>	<b>A EXPERIÊNCIA EM <i>STALKER</i>.....</b>	<b>62</b>
<b>4</b>	<b>O DESGASTE DOS OBJETOS E A FUGA DA MODERNIDADE .....</b>	<b>78</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>93</b>
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>94</b>

## 1 INTRODUÇÃO

No filme *Stalker* (1979), do diretor russo Andrei Tarkovski, acompanhamos um grupo de pessoas - um escritor, um cientista e o guia (chamado justamente Stalker) - a um local chamado "a Zona" onde, segundo rumores, os sonhos podem ser realizados e que, justamente por isso, fora isolada do acesso da população.

*Stalker* é um filme de planos longos, enquadramentos estáticos e uma câmera que se move através de travellings vagarosos. Imagens que, proponho pensar, nos aproximam da experiência de Walter Benjamin, na medida em que funcionam como uma espécie de desautomatização, ou seja, de saída da anestesia que a vida contemporânea tende a nos levar. Em suas reflexões, o filósofo alemão questionava a perda da experiência diante do ritmo frenético da vida moderna (que se acelera cada dia mais), da agitação das grandes cidades, da hipervalorização do progresso (o novo como valor em si) e da dificuldade de transmissão oral dos saberes diante dos meios cada vez mais individualistas e alienantes de produção. Como afirma Viktor Chklovski, citando Tolstoi, "se toda a vida complexa de muita gente se desenrola inconscientemente, então é como se essa vida não tivesse sido"<sup>1</sup>. Segundo o teórico formalista, a automatização nos faz perder a experiência com objetos, pessoas, sentimentos, enfim, com a vida. Mas "eis que", defende ele em sua teoria da "Arte como procedimento", "para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte"<sup>2</sup>.

É neste sentido que *Stalker* apresenta uma possibilidade de nos devolver uma certa experiência, no sentido benjaminiano do termo, com os objetos, as pessoas, as paisagens. Aliás, cabe destacar que a escolha dessas paisagens, sua monotonia, o enquadramento preciso dos objetos, sua "inutilidade" diante da narrativa, a "realidade material autônoma", como afirma Gilles Deleuze a partir do cinema de Visconti, os longos planos, apresentam uma potência contemplativa, uma forma imersiva de narrativa que potencializa uma outra experiência diante do mundo. O que se está buscando na presente pesquisa é a compreensão dos efeitos da potencialidade da imagem em termos dos objetos de cena, da ambientação, do cenário, da iluminação, encenação e dos movimentos de câmera, ou seja, da *mise-en-scène*.

---

<sup>1</sup> CHKLOVSKI, Viktor. "A arte como procedimento". In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura - Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971, p. 44.

<sup>2</sup> CHKLOVSKI, Viktor. "A arte como procedimento". *Op. Cit.* p. 45.

Para a presente pesquisa tomamos como ponto de partida a seguinte questão: a *mise-en-scène* utilizada pelo diretor Andrei Tarkovski no filme *Stalker* pode quebrar o automatismo na forma como Chklovski o entende? Essa quebra poderia ser pensada como um retorno à experiência de acordo com o entendimento de Walter Benjamin? Quais elementos da *mise-en-scène* seriam possíveis de serem pensados com essa potência de retorno à experiência?

As leituras que Susan Buck-Morss e Maria Rita Kehl fazem de Benjamin podem auxiliar a entender como a perda da experiência foi se modificando após o texto de Benjamin e como esta perda se dá nos dias atuais - bem como o cinema como uma forma de retorno à experiência pensando essa hipótese sobre a *mise-en-scène* no filme *Stalker*. Para este desenvolvimento na pesquisa foi pensada a seguinte estrutura metodológica:

Primeiramente iremos conhecer o filme e o diretor, buscar teóricos que informam sobre o título do filme - uma palavra de língua inglesa utilizada em uma obra cinematográfica soviética - e uma breve análise da postura política de Tarkovski localizando-o no panorama cinematográfico da União Soviética em 1979 - ano de lançamento do filme *Stalker*.

Após partiremos para o estudo da própria *mise-en-scène*. As reflexões históricas dos principais teóricos e cineastas que estudaram a abrangência do termo buscando uma definição. A mais generalizante encontrada foi: *mise-en-scène* é o que é “levado para a tela”. Na pesquisa buscaremos qual definição atende melhor aos critérios de análise da *mise-en-scène* de forma a pensar, por meio destes critérios, a possibilidade de retorno à experiência. Os seguintes elementos serão priorizados: cenário, atores, objetos de cena, som, quadro e extraquadro (incluindo as saídas e entradas dos atores), posição narrativa da câmera, montagem e plano-sequência, enfim, do controle do diretor sobre o que mostrar e não mostrar. Como meio exemplificativo e análise do filme várias cenas são estudadas na pesquisa das definições buscando-se o diálogo entre as reflexões teóricas a respeito da *mise-en-scène* e sua utilização efetiva no filme *Stalker*.

Como terceiro passo iremos pesquisar as reflexões do filósofo francês Gilles Deleuze em relação ao seu entendimento a respeito da transição da cinematografia anterior à Segunda Guerra Mundial. Especialmente um estudo que passa pela *mise-en-scène* de Alfred Hitchcock (como exemplo citado por Deleuze), o Neorrealismo Italiano e o cinema do pós-guerra. O filósofo entende que os objetos e as imagens passaram a ter outra função na tela - o que pode ser pensado em conjunto com a *mise-en-scène*. Buscaremos também a análise dos objetos de cena e a forma de registro de suas imagens relacionadas com o mencionado Neorrealismo Italiano e os esquemas ótico-sonoros nas teorias propostas por Deleuze.

Depois trataremos do posicionamento da câmera como narradora da história, pois a potência das imagens e sua duração na cinematografia de *Stalker* podem ser relacionadas com a imersão do espectador no filme. Os planos de Tarkovski em relação ao conceito de Deleuze foram classificados em contemplativo, descritivo e narrativo - para sistematizar as montagens e a condução da história possibilitando pensar a potência de experiência no cinema.

A pesquisa também abordará a análise do pensamento do formalista russo Viktor Chklovski em relação à quebra do automatismo como forma de devolver a sensação de sentir o mundo no contato com os objetos. Chklovski trata do distanciamento e estranhamento e será necessário contextualizar estes conceitos junto às reflexões do dramaturgo Bertolt Brecht.

Toda esta estruturação teórica e análise de cenas servem para buscar os elementos na cinematografia de *Stalker* que permitam pensá-lo como forma de imersão na narrativa. A partir daí se buscará entender a experiência de acordo com as reflexões de Walter Benjamin e como a perda dessa experiência se ampliou para fora das trincheiras após a guerra. Elementos como: produção capitalista, tempo da fábrica, choque anestético são analisados pela filósofa Susan Buck-Morris e pela psicanalista Maria Rita Kehl que realizam uma leitura da obra de Benjamin atualizando-a aos tempos contemporâneos. Os termos presentes nas reflexões de Benjamin, como experiência, narrativa, vivência, choque, agitação, efeito traumático, pós-guerra, entre outras causas da perda da experiência, são pensados pelas duas pesquisadoras estabelecendo pontos de contato com a perda da experiência nos dias atuais e pensando na possibilidade de quebra da anestesia atual por meio do cinema, cujos elementos podem estar presentes na cinematografia de *Stalker*.

Em seguida buscar-se-á pensar as reflexões de Benjamin com a *mise-en-scène* de *Stalker* e a sua potência de imersão como diminuição da agitação da vida moderna e, por isso, aproximação com a experiência. Tendo em vista estabelecer esta relação buscar-se-á no filme elementos que permitam pensar uma identificação do filme com uma possível fuga do mundo pós-industrial, o personagem Stalker como um narrador, a viagem à “Zona” como forma de experiência tanto para o espectador que se insere na sala de cinema e se encontra imerso como para o personagem do filme que busca uma saída de mundo anti-utópico acelerado, sob as exigências da sociedade pós-industrial e marcado por elementos de anestesia.

A pesquisa também irá abranger as características de desgaste e deterioração dos objetos e cenários e seus detalhes como forma de resgate da experiência pela longa duração dos enquadramentos da câmera de Tarkovski em *Stalker*. Sua *mise-en-scène* permite a demorada análise dos objetos. Pelo desgaste das coisas e dos cenários e na forma como são enquadrados propõe-se aqui pensá-los de acordo com as reflexões de Deleuze e Chklovski na

busca da sua não funcionalidade na narrativa e da quebra do automatismo como volta a sentir o mundo, o que pode ser uma forma de retorno à experiência.

Para isso alguns elementos da *mise-en-scène* foram escolhidos para se pensar o contraponto sociedade pós-industrial/fábrica/tempo da fábrica em contraposição à experiência/campo de um lado e o ritmo imersivo e contemplativo de outro. Seriam aqueles os elementos da modernidade enquanto estes possibilitariam um retorno à experiência? Como exemplos propomos pensar os trens como elementos da sociedade moderna por meio de sua presença visual e sonora em *Stalker*. Uma presença que soa como um chamado para o automatismo e para a anestesia da vida longe da experiência.

A presente pesquisa está estruturada em três capítulos:

No primeiro capítulo, serão analisados alguns trechos do filme tendo em vista a construção da *mise-en-scène*. Para isso, é importante, primeiramente, definir esse polêmico conceito a partir de teóricos do cinema como David Bordwell e Noel Burch. A decupagem das cenas buscará pensar como o sistema ótico-sonoro, segundo a expressão de Gilles Deleuze, parece ter prioridade em relação ao sistema sensório-motor do cinema clássico. Neste capítulo também serão analisados pontos de contato com a teoria de Viktor Chklovski, procurando pensar as imagens do filme *Stalker* como forma de nos fazer restabelecer a percepção através da singularização ou do estranhamento, e não do reconhecimento.

O segundo capítulo será guiado pelas definições de experiência e narrativa de Walter Benjamin e pelas leituras que Susan Buck-Morss e Maria Rita Kehl fazem dos textos do filósofo, procurando pensar as imagens de *Stalker* como forma de devolver experiência diante do automatismo ou anestesia da contemporaneidade.

No terceiro capítulo, as análises do primeiro e do segundo capítulos serão relacionadas com as imagens de *Stalker* buscando entender a quebra da anestesia e a relação das imagens com a experiência buscando alternativas para a contemporaneidade.

## 2 O FILME *STALKER* E A *MISE-EN-SCÈNE*

O filme *Stalker* (1979), do diretor russo Andrei Tarkovski, começa em um bar, cenário que serve de fundo para a apresentação dos créditos de abertura. A história inicia no amanhecer de um dia qualquer. A rotina do local é mostrada em imagens que retratam em tom sépia – coloração predominante nas cenas que se passam na cidade – um cenário triste, pesado e melancólico como a vida do personagem principal – o stalker do título. Nesse ambiente monocromático, mostra-se primeiramente o atendente do bar enquanto liga as luzes e abre o estabelecimento. Ainda durante os créditos de abertura, um vulto entra no campo visual da cena vindo por trás da câmera. Trata-se de um dos personagens que iremos conhecer mais tarde. A enigmática figura se escora na mesa, à espera de algo que ainda não foi revelado ao espectador. Esse é o primeiro contato do público com o filme.

Figura 1 - Cena do filme *Stalker* (1979)



Fonte: *Stalker* (1979) de Tarkovski, (<https://celluloidwickerman.com/2012/07/29/how-historical-and-cultural-dynamics-shaped-the-work-of-andrei-tarkovsky-part-1-stalker/>)

Terminados os créditos de abertura, uma epígrafe contextualiza a história do filme. Ela não chega a localizar os eventos geograficamente e em que época os acontecimentos se passam. O espectador não recebe essas informações, mas, os fatos sobre os quais o texto

introdutório se refere situam o espectador no contexto da narrativa. Na epígrafe, o depoimento de um cientista relata a existência de uma região chamada “a Zona”, que parece ter sido resultado da queda de um meteorito, conforme buscamos no filme:

O que foi isto? A queda de um meteorito? Uma visita de seres do abismo cósmico? Fosse como fosse, no nosso pequeno país, surgiu o milagre dos milagres, a Zona. Enviamos tropas para lá. Não voltaram. Cercamos a Zona com cordões policiais...e fizemos bem...aliás, não sei... (da entrevista do Professor Walles, prêmio Nobel.)<sup>3</sup>( 3m16s)

O texto da epígrafe não atesta essa certeza. Pairam boatos de que nesse local há um “quarto” onde os desejos de quem nele ingressa são realizados. O texto explica que, depois da percepção de manifestações desses fenômenos, o local foi cercado pelo Estado e isolado da população. Nesse contexto, surgem, então, algumas pessoas capazes de guiar clandestinamente os interessados em ter acesso à “Zona”: os “stalkers”, viajantes que conhecem os caminhos e os modos de evitar as armadilhas do local, conduzindo, com segurança, as pessoas até o “Quarto” – como é chamada a sala dentro da “Zona” em que os desejos são realizados. A história do filme começa a acontecer de fato quando um desses stalkers é contratado para levar um escritor e um cientista até a área de realização dos desejos. A jornada desses personagens é contada com a duração de longos planos em uma narrativa longa e imersiva.

O filme se concentra especialmente na história desse stalker. O título do filme faz referência tanto ao personagem quanto à qualidade da atividade que exerce. No filme, ele não recebe outro nome além da atribuição de sua função. Inclusive por isso, cabe informar o leitor sobre esse termo “stalker”. Encontramos pesquisadores que nos remetem ao significado da palavra, por exemplo, de acordo com Ekaterina Vólkova Américo e Edécio Américo, em artigo publicado na revista *Cult*:

A própria palavra é um neologismo criado pelos irmãos Strugátski [autores da obra *Roadside Picnic* na qual *Stalker* se baseia], que hoje faz parte da língua, e define guias que levam excursões às construções abandonadas, como a cidade de Pripiat, próxima ao local de catástrofe nuclear de Tchernóbyl<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> STALKER. Direção: Andrei Tarkovski. [s.l.]: Continental Vídeo, ano. 1979, 1 DVD (161 min). ( 3m16s)

<sup>4</sup> AMÉRICO, Ekaterina Vólkova; AMÉRICO, Edécio. “O Stalker, de Tarkovski”. In: *Revista Cult*, núm. 214. São Paulo: Bregantini, 2016, p. 52.

Outros pesquisadores também buscam a origem da palavra destacando sua relação com a língua inglesa. É o caso do teórico Serge Daney que, em texto sobre o filme de Tarkovski, explica a definição do termo usado no título:

“to stalk” é um verbo em inglês (é mesmo um verbo regular). “To stalk” é precisamente perseguir de perto, uma forma de se aproximar gingando, uma marcha, quase uma dança. No “stalk”, a parte do corpo que tem medo permanece para trás, e aquela que não tem segue adiante. Com suas pausas e seus pânicos, o “stalk” é a marcha de quem avança em território desconhecido<sup>5</sup>.

Com isso, Daney parece se referir tanto aos perigos que os personagens enfrentam ao entrar na “Zona” quanto à movimentação lenta e necessária em um território desconhecido. A cautela é um dos elementos da história e isso aumenta a apreensão do espectador por aquilo que ocorre na região isolada.

Também Gabriela Soares da Silva analisa o termo em seu artigo sobre as obras *Stalker* e *Solaris*, de Tarkovski, e atribui a origem do nome aos autores da história original. Assim, percebe-se que não se trata de uma criação ou atribuição de Tarkovski, mas de um termo que já constava do texto original cujo título era “Piquenique à beira da estrada”.

nome dado pelos irmãos Strugátski, em sua novela, aos indivíduos que vivem à margem da lei, homens que ingressam ilegalmente na Zona para subtrair dela objetos de valor, alheios ao conhecimento humano e cobiçados no mercado negro. [Em nota de rodapé, no texto: “Stalker é uma palavra de origem inglesa que se refere à pessoa que segue e observa, que espreita, faz tocaia”]<sup>6</sup>.

O termo “stalker” então remete a significados que vão desde a atribuição da atividade do personagem e da identificação dele na narrativa até a cautela e a ilegalidade da função diante do perigo na entrada da Zona – seja pelas armadilhas presentes no local, seja pelo cerco determinado pelo Estado, tal qual se percebe ao longo da narrativa.

Gabriela Soares da Silva também destaca a posição política de Tarkovski nas obras *Solaris* e *Stalker*, pois, com elas e com a criação de uma linguagem poética, o diretor soviético procurou se libertar da censura e das imposições do regime soviético. Silva observa

---

<sup>5</sup> DANEY, Serge. “Stalker por Serge Daney”. Disponível em: <<http://dicionariosdecinema.blogspot.com.br/2016/09/stalker-por-serge-daney.html>> Acesso em: 18.07.2017

<sup>6</sup> SILVA, Gabriela Soares da. “A Utopia e a ficção científica – Solaris e Stalker”. In: *Panorama Tarkovski*. São Paulo: Kinoruss, 2016, p. 115.

que Tarkovski utilizou o gênero da ficção científica de modo tão transgressor a fim de expressar “os anseios e tormentos da realidade”<sup>7</sup>. Ou melhor, Tarkovski teria utilizado o gênero para evitar as imposições do Estado, segundo as quais os artistas deveriam utilizar a arte para promover o comunismo, tendo como base uma ilusão das utopias. Tarkovski, contudo, teria utilizado o gênero de forma inversa, mostrando uma manifestação “utópica negativa (ou antiutópica)” – e, em função disso, ele sofreria as pressões que resultaram em seu exílio fora da União Soviética, logo após o lançamento de *Stalker*. Nas palavras da própria pesquisadora:

A partir dessa imagem, delineava-se a possibilidade de um futuro distinto e, para tanto, seria necessário esmagar qualquer resquício do passado nocivo que pudesse atrapalhar. Tem-se, como um dos resultados e, talvez, o que está no cerne das mudanças radicais, a eliminação da memória, das ideias e de indivíduos atrelados ao passado e, portanto, conservadores. Nessas circunstâncias, a utopia surge para cumprir o papel de substituir a imagem de um mundo em destruição ou que se deseja destruir [...] Enquanto manifestação contrária, por meio da exacerbação, surge a narrativa utópica negativa (ou antiutópica)<sup>8</sup>.

Então, uma leitura possível de *Stalker* como uma utopia inversa exporia o Estado como responsável por cercar a região onde os desejos poderiam ser materializados – o que se opõe ao alcance da utopia pela população. Tarkovski, ao utilizar-se dessa poética, teria transgredido o ideal do Estado soviético na utilização da arte como veículo da utopia. Nas palavras de Gabriela Soares:

A subversão feita por Tarkovski do gênero de ficção científica é inteligível na comparação entre os filmes e as suas fontes literárias, porque é no paralelo das diferenças que se evidenciam as questões principais, os motivos que movem a ação de cada história. É somente nesse movimento que *Stalker* e *Soliaris* podem ser encarados como uma não aceitação da utopia tecnocrática e uma problematização da ciência enquanto fator não-naturalizado e que, portanto, constitui-se em um tópico secundário nos dois filmes. A não-ficção científica é uma resistência às correntes impostas pelo regime soviético, em nome de um certo projeto de utopia coletiva, e é reforçado ao reverter essa perspectiva, direcionando a ficção para a realidade interior do ser, nas buscas individuais que se afiguram na forma do desejo (em *Stalker*, a motivação é a busca pelo quarto capaz de realizar qualquer coisa que o indivíduo peça; em *Soliaris*, a culpa e o remorso transfiguram-se na vontade do personagem de ter Khari de volta)<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> SILVA, Gabriela Soares da. *Op. Cit.* p. 109

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 111-112.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 124-125.

Também é possível perceber a política de resistência nos filmes de Tarkovski pela análise que Adalberto Muller fez de sua obra na introdução ao dossiê sobre Andrei Tarkovski publicado na *Revista Cult*:

Mas para além da questão artística, ou mesclada com ela, a força do cinema de Tarkovski está no modo incomum como ele conciliou questões afetivas e políticas com questões religiosas, dentro de um regime (o soviético) que havia já banido e até mesmo coibia a expressão de religiosidade. Por isso um filme como *Andrei Rublev* (que completa cinquenta anos em 2016), foi tão surpreendente quanto incômodo na União Soviética, no auge da Guerra Fria<sup>10</sup>.

Dito isso, retornemos à cena de abertura de *Stalker*. O que está em cena é uma imagem contemplativa, feita por uma câmera estática, em que apenas os personagens se movimentam dentro do espaço cênico. Até mesmo a trilha sonora, constituída por notas de longa duração<sup>11</sup>, ambienta e potencializa o efeito contemplativo da cena.

No caso de *Stalker*, esta característica de contemplação é mostrada pela forma de captação das imagens, tal qual definida por Tarkovski, ou seja, especialmente com uma câmera estática e, em outros casos, em *travelling* (deslocamento de câmera) muito sutil, lento, quase imperceptível, porém dinâmico – ao ponto de concentrar a atenção no elemento dominante da cena.

A câmera parece assumir uma atitude de observação em relação ao interior do bar. O uso da câmera estática pode ser pensado como uma forma de causar no espectador uma desaceleração no ritmo de sua vida cotidiana, na velocidade com que seu dia a dia é conduzido, assim como seus atos e pensamentos. A entrada no cinema, a imersão na sala escura, essa sensação de isolamento e, ao mesmo tempo, de sonho coletivo – já que outros espectadores compartilham a experiência de assistir ao mesmo filme na mesma exibição – podem guardar uma potência enquanto fatores de atuação sobre os sentidos do espectador. Em virtude disso, esses aspectos são capazes de reduzir ou ampliarem a agitação do ritmo da vida de quem assiste e se deixa imergir nas imagens na tela.

---

<sup>10</sup> MULLER, Adalberto. “Introdução – Dossiê Tarkovski”. In: *Revista Cult*, núm. 214. São Paulo: Bregantini, 2016, p. 37.

<sup>11</sup> “*Duração é o tempo de produção do som*”. LACERDA, Osvaldo. *Compendio de teoria elementar da música*. 7 ed. São Paulo: Ricordi, 1961, p. 1.

Para realizar uma análise do filme *Stalker*, um dos elementos que cabe destacar – em função da força de composição das imagens – diz respeito à *mise-en-scène*, ou seja, à base de composição da imagem pelo cineasta.

Os elementos que estão no campo visual do filme e no extracampo e que se apresentam ao espectador são o que se denomina, no cinema, *mise-en-scène*, palavra de origem francesa cuja definição apresenta variações. Uma delas se refere à escolha do diretor para o que vai ser mostrado ou ocultado nas imagens do filme e em sua condução narrativa. Na já mencionada primeira cena – abertura do filme e créditos –, ocorrida no bar, o espectador é apresentado ao cenário e tem um primeiro contato com os personagens, com a proposta narrativa do filme e com a *mise-en-scène* elaborada por Andrei Tarkovski.

A *mise-en-scène* é objeto de vários estudos de cinema. É um elemento que serve para a presente pesquisa como critério de análise das cenas. Diante disso, buscamos os conceitos que nos permitiram delimitar o objeto, definindo quais, dentre os vários elementos formadores da imagem e da condução narrativa cinematográfica, serão os focos da presente análise.

Dois dos principais teóricos que iremos abordar para buscar formas de definir a *mise-en-scène* são David Bordwell e Kristin Thompson. Em *A arte do cinema – uma introdução*, os autores afirmam que:

Em francês, originalmente, *mise-en-scène* [...] significa “pôr em cena”, uma palavra aplicada, a princípio, à prática de direção teatral. Os estudiosos de cinema, estendendo o termo para direção cinematográfica, o utilizam para expressar o controle do diretor sobre o que aparece no quadro filmico. Como seria o esperado, *mise-en-scène* inclui os aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento dos personagens. No controle da *mise-en-scène*, o diretor *encena o evento* para a câmera<sup>12</sup>.

Na mesma obra, Bordwell e Thompson enumeram quais os elementos que julgam importantes para a abrangência da definição: “Podemos assinalar quatro áreas de possibilidades para seleção e controle que a *mise-en-scène* oferece ao cineasta: cenário, figurino e maquiagem, iluminação, e encenação”<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema – uma introdução*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, Editora da USP, 2013, p. 205.

<sup>13</sup> BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Op. Cit.* p. 209

Porém, conforme mencionado anteriormente, a *mise-en-scène* comporta variações na amplitude de suas definições. O próprio Bordwell, em estudo anterior, publicado com o título de *Figuras traçadas na luz*, afirma que:

Poucos termos da estética do filme são tão polivalentes como esse. Em francês, significa o que em inglês, chamamos de “direção” e suas origens estão no teatro. *Mettre en scène* é “montar a ação no palco” e isso implica em dirigir a interpretação, a iluminação, o cenário, o figurino etc. Desde Bazin, alguns críticos passam a tratar a *mise-en-scène* simplesmente como o processo inteiro da direção de um filme, incluindo a encenação, a montagem e a trilha sonora. Contudo, os críticos dos *Cahiers* preferem reduzir o significado do termo. Reafirmando Bazin, instituem a dicotomia *mise-en-scène*/ montagem (concebida como montagem agressiva ou montagem padronizada da continuidade). A tendência do diretor de *mise-en-scène* é minimizar o papel da montagem, criando significado e emoção principalmente por meio do que acontece dentro de cada plano<sup>14</sup>.

Bordwell continua sua argumentação com uma análise da evolução do conceito de *mise-en-scène*:

Os jovens críticos ultrapassam Bazin, tratando a *mise-en-scène* como processo e produto. A *mise-en-scène* compreende todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento da câmera [...] O termo também se refere ao resultado na tela: a maneira como os atores entram na composição do quadro, o modo como a ação se desenrola no fluxo temporal<sup>15</sup>.

Fundamentando e alargando as bases da pesquisa sobre o termo, Bordwell inclui a definição do crítico e diretor François Truffaut sobre a *mise-en-scène*: “Para François Truffaut a *mise-en-scène* compreendia ‘a posição da câmera, o ângulo selecionado, a duração da tomada, o gesto do ator’, em resumo, ‘simultaneamente a história que está sendo contada e a maneira de contá-la’”<sup>16</sup>. De acordo com essa definição de Truffaut, também entendemos importante incluir na presente análise a posição da câmera e os enquadramentos na seleção das imagens de *Stalker*, pois, para a abordagem do tema proposto na presente pesquisa entendemos ser a câmera um fator importante para a construção da imagem e da elaboração das cenas.

---

<sup>14</sup> BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2008, p. 33

<sup>15</sup> BORDWELL, David. *Op. cit.*, p. 33.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 33-34.

Outro pesquisador que vem a nos auxiliar a definir a *mise-en-scène* é Luiz Carlos Oliveira Jr., que, em seu livro *A mise-en-scène no cinema*, além de traçar um panorama histórico, apresenta definições que servem para complementar a presente pesquisa. Oliveira nos informa de que o termo vem do teatro, tendo sido, posteriormente, aplicado ao cinema. Aliás, lembre-se de que Georges Méliès não se furtava a dizer que o cinema “é um trabalho absolutamente análogo à preparação de uma peça de teatro”<sup>17</sup>. Segundo Oliveira, a ideia de *mise-en-scène* significa “levar alguma coisa para a cena, a fim de mostrá-la”<sup>18</sup>. Ou melhor:

No início, a expressão *mise-en-scène* tem um sentido restrito e parece designar exclusivamente o trabalho de regulação da ação a filmar. Em seguida, ela se referirá também à direção do conjunto do *plateau*, assim como à disposição dos cenários. Uma vez expandida, a noção de *mise-en-scène* implicará não somente “a arte de regular a ação cênica em todas as suas faces e em todos os seus aspectos” [Giraud, *apud* Gaudreault 2008, p. 129], mas também a direção das tomadas de vistas, ou dos quadros<sup>19</sup>.

Oliveira Jr. nos auxiliará nos critérios que nos parecem importantes para a análise das imagens de *Stalker*, isto é, a inclusão da posição narrativa da câmera e o registro das imagens. O autor entende que a forma como a câmera registra as imagens e, ao mesmo tempo, sua mobilidade pode amplificar os recursos expressivos destacando e “potencializando a dramaticidade dos fatos”<sup>20</sup>. As atuações dos atores, seus gestos, seus olhares e movimentos, ritmo em cena, posição no espaço geográfico também podem ser potencializados pela câmera, conforme seu posicionamento e sua movimentação. A aproximação ou afastamento da câmera pode intensificar a expressividade da cena e direcionar o olhar do espectador para um determinado objeto. No teatro, os recursos para direcionar a atenção do espectador seriam outros, tais como a fala do ator, a iluminação e a imobilidade dos outros atores. No cinema, por outro lado, o *close-up* seria um desses recursos<sup>21</sup>.

Oliveira Jr. menciona esses elementos como aqueles que, na *mise-en-scène* do cinema, poderiam amplificar as sensações servindo de instrumental para a narratividade e para a linguagem cinematográfica. Outros elementos a que Oliveira Jr. faz referência também se baseiam nas limitações do registro fílmico pela câmera como, por exemplo, os limites do

---

<sup>17</sup> MÉLIÈS *apud* OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *A mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papyrus, 2013, p.17.

<sup>18</sup> OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *Op. cit.* p. 25

<sup>19</sup> *Ibidem* p. 25-26.

<sup>20</sup> *Ibidem* p.23.

<sup>21</sup> MUNSTERBERG, Hugo. “A atenção”. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, p. 29-35.

quadro. Portanto, a potência da cena, também, não se limita ao que é registrado no campo visual útil da cena, mas no extracampo: “graças à restrição benéfica do quadro, torna-se uma força (ou uma energia). Tudo se passa como se o quadro, ao condicionar a encenação, ao clarificá-la, ao torna-la definitiva se tornasse uma espécie de lente que foca a sua energia”<sup>22</sup>. Muitas vezes, isso é potencializado pelo som fora do quadro – algo que acontece em algumas sequências de *Stalker*. Assim, para Oliveira Jr.:

a câmera e sua mobilidade ampliam os recursos expressivos, potencializando a dramaticidade dos fatos e dos gestos. O potencial de efeito de cada movimento, de cada olhar, de cada palpitação do corpo, que, no teatro, precisava do excesso e da mímica para se amplificar, tem a seu serviço, no cinema, o quadro – e o plano, em sentido mais vasto (que leva em conta duração, movimento, foco, reconfiguração permanente do enquadramento etc.)<sup>23</sup>.

Em vários momentos de *Stalker* temos o som potencializando a amplitude do cenário. Na sequência em que um dos personagens – o professor – atravessa um cenário em busca de uma vagonete, tiros são ouvidos e, assim, a sensação de perigo no ambiente é revelada por um elemento não registrado pela câmera. Isso por si só exemplifica essa potência a que Oliveira Jr. se refere nos elementos não registrados na cena. O perigo, então, está presente mesmo fora dos limites do quadro.

Outro motivo que contribui para nos valermos da inclusão da câmera nos critérios de *mise-en-scène* é a seleção de enquadramento dos objetos presentes no cenário como elementos de descrição, conforme veremos a seguir através das análises de Gilles Deleuze. Percebemos a importância da *mise-en-scène* já nas primeiras imagens do filme. Depois dos créditos e da mencionada epígrafe, um corte no filme apresenta a imagem de uma porta entreaberta. O espectador é convidado a ingressar na história e na vida do personagem principal: o stalker. Esse é o personagem que conduz as pessoas à “Zona”, contornando e evitando os impedimentos, os bloqueios impostos pela força estatal a fim de isolar o local. A própria “Zona” está repleta de armadilhas. É possível observar no personagem stalker alguém envelhecido, tendo sofrido tanto pelas viagens à “Zona” como pelas sucessivas prisões por conta da ilegalidade de sua atividade. Em sua primeira aparição no filme, o protagonista é mostrado deitado em sua cama, dormindo junto com a mulher e a filha. Ele se levanta e sai, sorrateiramente, do quarto, com o devido cuidado para não despertar as duas adormecidas.

---

<sup>22</sup> OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *Op. cit.*, p. 23

<sup>23</sup> *Ibidem.* p. 23.

Por meio da *mise-en-scène*, Tarkovski define e estabelece as relações de cena apenas com o deslocamento da câmera e dos olhares dos personagens, que, mesmo imóveis, ganham força na narrativa em virtude da escolha dos ângulos e da movimentação com que a câmera registra as imagens demoradamente. Ou seja, os personagens, mesmo imóveis, ganham força na narrativa em virtude da forma com que são enquadrados no campo visual. Do ponto de vista da câmera, o espectador entra no quarto e no filme. A composição fotográfica se assemelha a uma moldura. Trata-se de um enquadramento que registra a porta de entrada, dando lugar a uma dupla inserção, tanto no filme como nas vidas daquelas pessoas.

Nessa primeira cena, a *mise-en-scène* é realizada, no que tange ao posicionamento da câmera, em dois pontos de enquadramento. Há um enquadramento com eixo óptico horizontal, estando a câmera com sua linha de horizonte coincidindo com a altura dos olhos de um espectador de pé e que entra no quarto pela porta. Temos também um segundo ponto de vista que registra em *plongée* – com uma câmera de cima para baixo<sup>24</sup> – as imagens da família dormindo, em eixo óptico vertical. Nesse momento, o operador da câmera aponta sua lente objetiva verticalmente para o solo, registrando de um ponto de vista superior as imagens e deslocando-se em *travelling* – movimento que “consiste num deslocamento de câmera durante o qual permanecem constantes o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória do deslocamento”<sup>25</sup>. Assim, o operador enquadra a esposa e, depois, descrevendo o trajeto para a esquerda da cama, passa pela filha do casal até encontrar o stalker. Logo em seguida, realiza o percurso invertido, retornando ao ponto inicial. Ao longo desse registro visual, percebe-se que a esposa do stalker está de olhos abertos. Entre ela e o protagonista, dorme a filha do casal. O marido, também de olhos abertos, à espreita, imóvel, observa a esposa e a filha deitadas.

Figura 2 - Cena do filme *Stalker* (1979)



Fonte: *Stalker* (1979) de Tarkovski, (<https://www.theculturium.com/andrei-tarkovsky-cinematic-genius/>)

<sup>24</sup> RODRIGUES, Chris. *O cinema e a produção*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007, p. 32.

<sup>25</sup> MARTIN, Marcel. *Linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 47.

A espera do stalker e a demora no foco dos personagens estáticos são necessárias para a criação de uma atmosfera de suspense. A câmera observa e revela a situação dos personagens. A miséria, a pobreza, um quarto com o solo úmido que trepida quando um trem passa por perto da casa. Enquanto a filha dorme, a esposa, estando desperta, parece saber de algo. Está angustiada. Os olhos abertos fitam o nada. O stalker, também de olhos abertos, olha para a esposa, imóvel, certificando-se do sono dela a fim de deixar o leito sem que ela percebesse. Toda essa situação é descrita no decorrer desse plano-sequência. As cenas revelam ao espectador a realidade de uma família que, inserida em um ambiente de pobreza, parece permanecer estagnada. Após a descrição da cama e dos personagens, depois do reposicionamento da câmera, há um plano geral do quarto. É nesse momento que o stalker se levanta, veste as calças e pega o relógio da esposa, que estava pendurado em um dos ornamentos da cabeceira da cama.

Figura 3 - Cena do filme *Stalker* (1979)



Fonte: *Stalker* (1979) de Tarkovski, (<http://weirdfictionreview.com/2013/07/in-the-zone-an-excursion-into-andrei-tarkovskys-film-stalker/> )

A *mise-en-scène*, nesse caso, inclui os seguintes elementos: a) o cenário composto pelo quarto onde os personagens descansam – as paredes refletem a miséria das condições de sua vida – e pelos objetos – um livro no chão, um copo de água sobre uma cadeira, uma maçã mordida, um chumaço de algodão, duas pílulas brancas, uma caixa de metal com um jogo de seringas e agulhas, algumas fora da caixa, e um pedaço de papel amassado –, b) os personagens – o stalker, a esposa e a filha que dorme entre eles – e c) os enquadramentos. São as escolhas em torno daquilo que se quer mostrar. Ao passo que a câmera se movimenta, ela confere força narrativa para cada um dos pontos de foco e dos objetos selecionados pela objetiva.

Além de *Stalker* usar a *mise-en-scène* como conjunto de elementos de cenário e, ao mesmo tempo, como maneira de o diretor selecionar o que será mostrado, também há aqueles elementos de cena que se localizam fora do alcance do campo visual. Nesse sentido, o que se encontra no local está potencialmente em cena, mesmo que fora do campo visual da câmera. Esses elementos fazem parte da *mise-en-scène*. Aliás, a qualquer momento, esses elementos da totalidade do ambiente filmado podem ser trazidos ao campo de enquadramento. O extracampo é o que não se encontra no registro da câmera, mas que, ainda assim, está presente no ambiente fílmico. O extracampo também é um elemento importante e necessário para a análise fílmica, pois, a partir do momento em que os objetos ou a ação fora do campo de cena têm função na narrativa, esses elementos se relacionam com o conteúdo da imagem.

O extracampo também é um tema abordado pelo teórico Noel Burch em sua obra. Segundo ele,

Para compreender a natureza do espaço no cinema, pode ser útil considerar que se trata, efetivamente, de *dois* espaços: o que existe em cada quadro e o que existe fora do quadro. Para os objetivos dessa discussão, a definição de espaço do campo (ou do quadro) é extremamente simples: constitui tudo o que o olho percebe na tela. O espaço-fora-da-tela ou quadro é, neste nível de análise, de ordem mais complexa. Divide-se em seis “segmentos”: os limites imediatos dos quatro primeiros segmentos são determinados pelos quatro cantos da tela: são projeções imaginárias no espaço ambiente das quatro faces de uma “pirâmide” (esta é, evidentemente, uma simplificação). O quinto elemento não pode ser definido com a mesma (falsa) precisão geométrica e, no entanto, ninguém contestará a existência de um espaço-fora-da-tela, “atrás da câmera”, diferente dos segmentos de espaço em volta da tela, mesmo que as personagens tenham acesso a ele passando geralmente à esquerda ou direita da câmera. Enfim, o sexto segmento compreende tudo o que se encontra atrás do cenário (ou atrás de um elemento do cenário): tem-se acesso a ele saindo por uma porta, contornando a esquina de uma rua,

escondendo-se atrás de uma pilastra ou de uma personagem. Num limite extremo, este segmento do espaço encontra-se “atrás” do horizonte.<sup>26</sup>

Dessa maneira, podemos compreender como são tratados em relação à *mise-en-scène* os espaços que não se encontram visualmente captados pelo registro visual da câmera, mas estão potencialmente presentes na obra fílmica. Assim que algo se manifesta ao campo visual ou sonoro do filme estes espaços ganham força e presença para o espectador. Conforme analisa Burch, “enquanto o quadro está vazio, todo o espaço ambiente possui o mesmo potencial: a partir do momento em que a personagem entra, o segmento de espaço de onde ela surge assume uma existência *específica e primordial*”<sup>27</sup>.

A respeito do uso do extracampo em *Stalker*, Luiz Carlos Oliveira Jr. tece os seguintes comentários, disponíveis em artigo publicado na revista eletrônica *Contracampo*:

Se Tarkovski aqui insiste em filmar seus atores em primeiro plano – muitas vezes um rosto que surge inesperadamente do extra-campo – é porque essa expressão, que não é mais que uma expressão, contém uma substância importantíssima e de que o filme se alimentará a todo segundo<sup>28</sup>.

Uma das várias formas pelas quais Tarkovski faz uso do extracampo é manter a câmera estática como elemento da construção da *mise-en-scène*, registrando o acontecimento enquanto os personagens se deslocam dentro e fora do campo visual da imagem. Ao não interromper a filmagem, mesmo com o personagem ou o elemento de ação – às vezes, um carro, um trem – fora do campo visual, Tarkovski mostra que a narrativa fílmica decorre independentemente dos cortes de cena e do direcionamento do foco da ação. Sem cortes, a câmera pode acompanhar ou não o personagem.

Diante disso, é possível considerar que, para a narrativa de Tarkovski, pode interessar mais o acontecimento que se desenvolve fora do campo visual do que o olhar constante da objetiva sobre o personagem que desempenha a ação. Muitas vezes, o ator realiza a cena no extracampo. Temos pelo menos dois exemplos do uso do extracampo nas cenas iniciais de *Stalker*. O primeiro está na já mencionada cena dos créditos iniciais, com a chegada do professor ao bar. O personagem entra em campo por trás da câmera e, ao cortar o espaço de

---

<sup>26</sup> BURCH, NÖEL. *Praxis do Cinema*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 37.

<sup>27</sup> BURCH. . *Op. cit.*p.40.

<sup>28</sup> OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. “Stalker”. In: *Revista Contracampo*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/61/stalker.htm>> Acesso em: 19.07.2017

registro visual, torna-se enigmático, gerando um efeito de suspense. Não se revela nada dele. O extracampo funciona como o limite à visão do espectador, pois, até esse instante, ainda não se tinha apresentado o personagem, apenas o cenário e o dono do bar. Depois da entrada do personagem no campo, temos duas presenças humanas em cena: o dono do bar, cuja função está revelada pela própria ação de abrir o estabelecimento e o personagem invasor de quem ainda nada se sabe. Assim, o extracampo funciona tanto para acentuar a dúvida sobre o personagem que entrou em cena quanto para demarcar que há um espaço externo ao registro filmico cujos elementos não são totalmente conhecidos pelo espectador. Mostra-se, então, ao espectador que o universo da narrativa, exterior ao registro visual, existe independentemente da câmera e faz parte da *mise-en-scène*, mesmo que nem sempre presente no campo visual do filme.

O segundo exemplo ocorre na cena do quarto do Stalker. Depois de se vestir, o Stalker caminha pelo quarto e sai do registro visual pela direita do quadro para, em seguida, retornar ao enquadramento pela mesma lateral. A câmera não se move acompanhando o personagem, nem corta ou interrompe o registro<sup>29</sup>. Burch nos esclarece da importância deste quadro vazio e do que se desenvolve no extracampo: “quanto mais o quadro vazio se prolongar, mais se criará uma tensão entre o espaço da tela e o espaço-fora-da-tela, predominando este último sobre o espaço do quadro (cujo interesse se esgota mais rapidamente, na medida em que esse espaço é mais simples, funcionando a tela branca...ou escura como limite)<sup>30</sup>”.

Ao retornar ao quadro, o stalker entra em primeiro plano na cena. A narratividade do fragmento se completa com dois elementos: a troca de foco pela aproximação do stalker – quando ele sai do quarto e, posteriormente, quando ele sai da cena – e a manutenção do enquadramento fixo, que direciona o interesse para a porta entreaberta, de onde é possível ver, ao fundo, a esposa do personagem se levantar e sentar na cama. A profundidade de campo é a técnica usada por Tarkovski para mostrar, no mesmo plano, a saída do stalker e a ação da esposa do personagem. O ajuste de foco evidencia a visão da ação da esposa do protagonista.

O registro visual da reação da esposa antecipa aquela que virá em seguida. Através do uso da profundidade de campo, o espectador é convidado a notar que o segredo da partida do stalker foi percebido e que o protagonista está se retirando sem a aprovação do cônjuge. Isso

---

<sup>29</sup> Também há um objetivo narrativo nessa opção. No final do filme, na parede à direita do quadro não registrado pela câmera, há uma imensa biblioteca. Caso a câmera acompanhasse o personagem e registrasse a parede do quarto, ela retiraria o impacto da cena posterior, acrescentando ao personagem outra leitura, o que provavelmente mudaria consideravelmente a noção que o espectador tem do protagonista durante o filme. Por isso, essa parede só é revelada no final.

<sup>30</sup> BURCH. . *Op. cit.*p.46

servirá de tema para o primeiro diálogo do filme – na verdade, uma discussão entre o casal. Todo esse efeito narrativo é apresentado pela *mise-en-scène*, aqui manifestada pela movimentação dos atores, pela técnica de enquadramento e pelo uso da profundidade de campo e até mesmo pelo registro pela câmera. Com esses recursos, Tarkovski apresenta o conflito entre os personagens e marca as reações de ambos no desenvolver da cena. Os diálogos contextualizam a cena.

Muda-se, então, o ponto de vista. Opera-se o corte. Tarkovski utiliza planos de longa duração, mas também utiliza os cortes não confinando toda a narrativa da sequência em um único plano. O diretor mantém a unidade de cena após os cortes. O uso dos planos longos convida à contemplação, mas Tarkovski realiza os cortes e mantém a unidade de cena na sequência.

O stalker está na sala ao lado e liga o aquecedor. Antes de chegar ao local, em extracampo, sua esposa acende a luz, antecipando sua presença ainda não registrada pela câmera. A personagem não está em cena e a imagem mostra apenas que a luz foi acesa. A presença da esposa é revelada através de um corte. O stalker liga o aquecedor e escova os dentes e, enquanto isso, inicia uma discussão entre eles.

O Stalker, mesmo tentando esconder sua saída, é abordado pela esposa, que havia constatado suas intenções. A *mise-en-scène* é suficiente para expor a premissa do relacionamento do casal. Os elementos de cena e a forma de enquadramento corroboram essa compreensão. Os diálogos, o posicionamento dos atores no espaço, a relação entre eles no momento anterior em que haviam sido filmados ao despertar, a postura corporal e o tratamento da cena como um todo, ou seja, toda a *mise-en-scène* de Tarkovski, é constituída de elementos que servem para colocar em evidência a relação entre o stalker e sua esposa. Ela desaprova a atuação do personagem enquanto stalker. Isso fica patente na cena anterior, naquela em que a família estava dormindo e ela desperta e parecendo ansiosa, aguardando a saída do marido para viajar até a “Zona”. Aliás, logo depois de ele sair do quarto ela desperta e vai falar com ele, pois já sabe que ele sairá para exercer sua atividade de stalker.

Pouco depois, é quando se dá o diálogo que esclarece e sublinha aquilo que a *mise-en-scène* sugeria e a esposa acusa seu marido de egoísmo por seguir na atividade sem pensar na família – em especial na filha. Ela o repreende porque vê o perigo da ilicitude recorrente na atividade de stalker e, assim, tenta convencê-lo de desistir das viagens. A tristeza da esposa fica evidente e é possível perceber isso através de um enquadramento em que a atriz, chorando, se coloca diante do ator, interpondo-se entre ele e a câmera, como que criando um obstáculo à passagem do stalker. Essa é uma das modalidades em que, dentro da *mise-en-*

*scène*, a posição do ator no cenário determina as relações dos personagens. O stalker passa pela esposa, atravessando bruscamente a sala.

A cena termina quando a câmera evidencia, por meio do recurso de profundidade de campo, a filha do casal sentada na cama, no momento em que o stalker, depois da discussão, passa mais uma vez pela porta do quarto, dando a entender, assim, que a filha ouviu a discussão do casal. A filha está em posição semelhante àquela ocupada anteriormente pela esposa. Isso pode ser pensado como uma repetição do motivo visual. Essa repetição no cerne da *mise-en-scène* e no enquadramento, por sua vez, parece potencializar a culpa do personagem, conforme a definição estabelecida por Oliveira Jr.

É possível perceber que o trabalho de *mise-en-scène* de Tarkovski mantém a ação presente dentro de uma sequência filmica ininterrupta. Tarkovski utiliza poucos cortes, de tal sorte que os planos longos adquirem potência contemplativa pela forma com que a sucessão de eventos se desenvolve. O diretor não se apoia na montagem para produzir ritmo mais acelerado e dar movimento às cenas pelo encadeamento dos fragmentos. Esses aspectos ficam a cargo da própria *mise-en-scène*, que determina o movimento da cena e faz com que os atores e a câmera estabeleçam o andamento das cenas. Muitas vezes essa movimentação ocorre pelo conteúdo visual dos próprios fotogramas. Mesmo nas cenas em que o ritmo da ação se intensifica, por exemplo, quando os personagens passam pelos cercos de entrada na “Zona”, a ação acontece, não por meio do corte e da montagem, mas sim pela ação interna ao fotograma, pois é possível perceber a movimentação da câmera enfocando vários elementos do cenário ao mesmo tempo em que a movimentação acontece.

Tarkovski mantém os planos longos para que os personagens desenvolvam sua movimentação pausadamente. Isso contribui para oferecer ao espectador um estado de contemplação e de imersão no filme. Um exemplo disso pode ser encontrado na sequência em que os personagens são filmados à distância, depois de subirem nos blocos de concreto existentes no local, enquanto atravessam de forma lenta e pausada a vegetação da “Zona” na direção de uma casa à frente. No decorrer dessa ação, os personagens dialogam, jogam objetos – as porcas amarradas em lenços, que sinalizam que o ambiente está seguro. Conforme diz Pablo Capanna, “para descubrir el camino seguro, el guía va arrojando tuercas envueltas en trapos. Ellas permitirán reconocer las trampas mortales que parecen asechar a los viajeros”<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> CAPANNA, Pablo. *Andréi Tarkovski – el icono y la pantalla*. Mar del Plata: Letra Sudaca Ediciones, 2016, p. 118.

Esses planos longos são realizados com a câmera fixa, sem uso de *travellings* – algo que destaca ainda mais a ação única. Esse plano geral aberto<sup>32</sup> permite que a câmera capte o desenvolvimento dos atores pelo cenário, sem que se realizem cortes no decorrer cena. Isso também pode ser entendido como uma forma de potencializar a imersão na obra. O diretor se utiliza de *travellings*, “panorâmicas” – ou seja, a rotação da câmera em torno do seu eixo vertical ou horizontal, transversal, sem deslocamento do aparelho –, “trajetórias” – que dizem respeito à união indeterminada dos movimentos de *travelling* e da panorâmica<sup>33</sup> –, sem contar os recursos óticos das lentes objetivas no *zoom* para aproximar ou distanciar a imagem dos objetos e dos personagens. Tudo isso são elementos para construir a *mise-en-scène*.

Um momento em que podemos destacar e exemplificar o uso da panorâmica está na sequência que antecede a passagem do primeiro cerco de entrada na “Zona”. A câmera registra os personagens atrás de uma viga ou janela. O stalker está em segundo plano e a viga que emoldura a cena em primeiro. O personagem sai, entra no carro onde estão os outros dois viajantes e dá partida, afastando-se da câmera e deixando o cenário para virar à direita, bem distante. A câmera permanece registrando as imagens e descreve uma panorâmica para o lado direito, partindo da viga, passando por uma parede e enquadrando um portão por onde passam trilhos de trem. Aí se encontra um personagem que vem abrir o portão para dar entrada a um trem que, vindo do fundo, se aproxima. O trem passa e o carro com o stalker e os viajantes segue o trem e ultrapassa o portão. Nesse trajeto, eles descrevem um arco de movimentação no extracampo. Toda essa sequência de entrada é filmada sem que a câmera seja movida do lugar realizando o corte apenas quando o carro passa a seguir o trem. As diversas composições fotográficas e o dinamismo no registro narrativo visual são criados exclusivamente pela panorâmica. Dessa maneira, Tarkovski, cria vários campos visuais sem necessidade de cortar o plano, enquadrando vários pontos do cenário e mantendo o plano longo, sem prejuízo da dinâmica visual narrativa.

---

<sup>32</sup> O Plano Geral Aberto (PGA) é utilizado para mostrar cenas exteriores ou em interiores amplos, mostrando de uma só vez o espaço da ação. Cf. RODRIGUES, Chris. *Op. cit.*, p. 28.

<sup>33</sup> MARTIN, Marcel. *Op. cit.*, p. 51-53.

Figura 4 - Cena do filme *Stalker* (1979)

Fonte: *Stalker* (1979) de Tarkovski, (<https://br.pinterest.com/pin/567172146804744346/> )

Outro exemplo de plano longo pode ser encontrado quando o jipe com os personagens passa o segundo cerco de isolamento da “Zona”, aproveitando-se da entrada de um trem que já havia sido revistado pelos policiais do cerco. Quando é percebido pelos vigias, o jipe é recebido a tiros. É uma cena que ganha movimento dentro do mesmo plano. A dinâmica é acentuada pelo registro de um enquadramento em *travelling* que acompanha o veículo e, quando os tiros iniciam, o registro visual se desloca em panorâmica para enquadrar os policiais.

Há também uma sequência que merece análise pelo uso da profundidade de campo em vários níveis no mesmo plano. Depois de entrar no cerco, o professor vai até o local onde se encontra a vagonete que levará ele e seus companheiros até a “Zona”. O personagem se movimenta através de uma construção em ruínas. Ele realiza sua ação no cenário sem a interrupção do plano. A câmera o acompanha em *travelling* até que o personagem saia para o extraplano. Assim que a câmera deixa de captar a imagem do professor, o foco se concentra na água, mantendo as plantas em primeiro plano. Os ruídos agitam o local e, depois de um

zoom, é possível ver no reflexo da água a movimentação de sombras pelas janelas refletidas e movimento de tiros na superfície da água.

Tarkovski cria sua *mise-en-scène* de forma a narrar visualmente três níveis de profundidade no mesmo quadro: o primeiro se refere à ação contínua do ator no cenário e às plantas que assumem o primeiro plano assim que o personagem sai para o extracampo; o segundo registro diz respeito à ameaça próxima marcada pelos movimentos registrados no reflexo das águas, onde é possível ver, no plano ao fundo, as sombras que se agitam nas janelas; o terceiro plano, entre as plantas e as janelas, trata da superfície da água, que parece se mover em função dos tiros.

Essas modalidades de construção da *mise-en-scène* são constituídas por cenas de duração longa, onde há poucos cortes ou, às vezes, nenhum. São formas de narrativa cinematográfica que não se concentram tão somente na ação dos personagens, mas que definem seu ritmo pela *mise-en-scène*. Podemos aproximar essa forma de narrativa daquelas analisadas por Gilles Deleuze quando avalia as mudanças do cinema no pós-guerra.

No entender do filósofo francês, muitos elementos de cena têm sua função modificada no registro fílmico e na narrativa, como, por exemplo, os objetos no cenário.

Os objetos que constam da cena não têm, necessariamente, uma função somente narrativa, mas, além disso, descritiva e contemplativa. Aliás, vale destacar que todo o filme *Stalker* trabalha com essa potência da imagem, não pelo que sugere da narrativa, não pelo que diz da ação, mas pelos objetos, personagens, paisagens que mostra. Conforme afirma Oliveira Jr.:

É antes um filme que pode ser visto abstraindo-se toda sua carga de significação mais complexa (que lá está de forma latente) e atendo-se tão-somente aos seus aspectos mais básicos. Melhor ainda: é um filme para se apreciar não pelo que ele sugere, mas pelo que ele *mostra*: as expressões faciais de *Stalker* devem ser vistas como movimentos do rosto.

Cada vinco, cada cicatriz facial em *Stalker* aparece como um traço físico de raríssima força; uma concepção escultural da imagem cinematográfica, menos um acontecimento da luz do que um esgarçamento das trevas (como diria Artur Omar).

Tarkovski não precisa construir através de falas (apesar delas existirem, e não em pequeno número) ou situações o que seu filme já expõe através de rostos, deslocamentos e paisagens<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. “Stalker”. In: *Revista Contracampo*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/61/stalker.htm>> Acesso em: 19.07.2017

Nesse sentido, é possível pensar as imagens de *Stalker* a partir do conceito de situação ótico-sonora mencionada por Gilles Deleuze. Em sua obra *Imagem-tempo*, o filósofo fala sobre a passagem do cinema do período clássico – anterior à Segunda Guerra Mundial – para o cinema do pós-guerra como uma transição do sistema sensório-motor para um sistema puramente ótico-sonoro. Ele mostra como no neorrealismo italiano, por exemplo, os personagens e os objetos de cena adquirem novas potencialidades. Deleuze se utiliza de um exemplo do filme *Umberto D* (1952), do diretor Vittorio De Sica, para nos apresentar ao que seria uma situação ótica pura: “Eis que, numa situação comum ou cotidiana, no curso de uma série de gestos insignificantes, mas que por isso mesmo obedecem, muito, a esquemas sensório-motores simples, o que subitamente surgiu foi uma *situação ótica pura*”<sup>35</sup>.

Deleuze dá seguimento a sua reflexão sobre a situação ótica pura através dos seguintes termos:

o que define o neorrealismo é essa ascensão de situações puramente óticas (e sonoras, embora não houvesse som sincronizado no começo do neorrealismo), que se distinguem, essencialmente das situações sensório-motoras da imagem-ação no antigo realismo. Talvez isso seja tão importante quanto a conquista de um espaço puramente ótico na pintura, ocorrida com o impressionismo. Objeta-se que o espectador sempre se defrontou com “descrições”, com imagens óticas e sonoras, e nada mais<sup>36</sup>.

Por isso, Deleuze menciona a importância da criança como tendo papel fundamental no neorrealismo italiano. O filósofo francês atentou para a forma como a personagem infantil percebe os acontecimentos da história e especialmente como ele sente a potência dos fatos. Deleuze vê a maneira como a personagem infantil é afetada pelos fatos e que desencadeiam sua impotência motora, mas também ampliam sua percepção do mundo. Ou seja, os acontecimentos que aumentam “sua aptidão para ver e ouvir”<sup>37</sup>.

Segundo Deleuze, no cinema clássico, “os personagens reagem às situações [...] o espectador percebia era uma imagem sensório-motora da qual participava mais ou menos”<sup>38</sup>, por identificação com os personagens. Hitchcock inaugurou a reversão deste ponto de vista, incluindo o espectador no filme<sup>39</sup>.

---

<sup>35</sup> DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 10.

<sup>36</sup> DELEUZE, Gilles. *Op. Cit* p. 11.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 11-12.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 11.

Uma das maneiras pelas quais a *mise-en-scène* pode ser utilizada para potencializar essa forma de percepção da imagem está na utilização do plano-sequência. É o que nos diz Oleg Aronson no texto publicado em *Panorama Tarkovski*:

Não por acaso, os exemplos básicos de uso do plano-sequência são encontrados na cinematografia posterior à Segunda Guerra que, de acordo com Gilles Deleuze, descobre a imagem-tempo que transformou a até então dominante imagem-movimento, formada justamente pelo quadro e a montagem. A imagem tempo aparece quando todas as possibilidades expressivas da imagem-movimento estão esgotadas, quando o som, a luz e o espaço fora do quadro foram, até tal ponto, apropriados pela percepção cinematográfica, que a diferença entre o mundo e o representado deixa de ser essencial<sup>40</sup>.

Aronson continua sua exposição destacando a forma como Hitchcock realiza esta utilização do plano-sequência em *Festim Diabólico – Rope* (1948): “Nesses casos, o plano-sequência dá ao espectador uma certa totalidade da percepção”<sup>41</sup>. Esse, aliás, é um dos elementos que Tarkovski trabalha na *mise-en-scène* em *Stalker*. Anderson segue sua análise do plano-sequência deste modo:

Aqui o plano-sequência dá relevo justamente àquilo que fica além dos limites do visível, àquilo que escapa, criando uma espécie de “nódoa cega” da ação da “própria” vida que se introduz no quadro ou, falando em termos de Deleuze, constituindo seu conteúdo virtual<sup>42</sup>.

Através da leitura apresentada por Deleuze, é possível pensar que o espectador mantinha uma relação com o filme com certo distanciamento, acompanhando o que se desenrolava na tela. O protagonista, porém, precisava agir sobre a realidade da história para influir na solução da trama. Era o que caracterizava as situações sensório-motoras. O espectador, no entanto, apenas observava enquanto o protagonista atuava na trama do filme. Nos filmes de Hitchcock, segundo Deleuze, ao introduzir o suspense, o diretor inseria o espectador na trama, mas, sem possibilidade de ação. O espectador, agora inserido no contexto da história apenas sentia a angústia de ver o que ocorria na tela e os efeitos dos acontecimentos potencializados: “Ele registra mais que reage”<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> AROSON, Oleg. “Andrei Tarkovski – a economia do plano sequência”. In: *Panorama Tarkovski*. São Paulo: Kinoruss, 2016, p. 289.

<sup>41</sup> AROSON, Oleg. *Op. Cit.* p. 290.

<sup>42</sup> *Ibidem.* p. 290.

<sup>43</sup> DELEUZE, Gilles. *Op. cit.*, p. 11.

No pós-guerra, com o surgimento do neorrealismo italiano, o que deu consistência a uma nova imagem foi o afrouxamento destes vínculos sensório-motores. De acordo com Deleuze:

o afrouxamento dos vínculos sensório-motores, todos esses caracteres eram importantes, mas somente enquanto condições preliminares. Eles tornavam possível, mas ainda não constituíam, a nova imagem. O que a constituiu é a situação puramente ótica e sonora, que substituiu as situações sensório-motoras enfraquecidas<sup>44</sup>.

Mas as modificações sofridas pela imagem e pela relação espectador-imagem também se deram em relação aos objetos, que a partir daí passaram a conquistar uma realidade material autônoma:

No antigo realismo ou de acordo com a imagem-ação, os objetos e meios já tinham realidade própria, mas esta era uma realidade funcional, estreitamente determinada pelas exigências da situação, ainda que estas fossem tão poéticas quanto dramáticas (por exemplo, o valor emocional dos objetos em Elia Kazan). A situação se prolongava, pois, diretamente em ação e paixão. Ao contrário, desde *Obsessão* já aparece o que nunca mais deixará de se desenvolver em Visconti: os objetos e meios conquistam uma realidade material autônoma que os faz valerem por si mesmos<sup>45</sup>.

Partindo das imagens de *Stalker*, é possível considerar como a câmera, por se deter no registro dos objetos, os contempla. Esses objetos não possuem uma função clara na narrativa, ou seja, possuem uma realidade material autônoma que, por isso mesmo, nos permite estabelecer pontos de contato com o neorrealismo. Não se trata, aqui, de buscar uma comparação entre o neorrealismo e a obra de Tarkovski, mas de pensar como o cineasta soviético também possibilita que os objetos de sua *mise-en-scène*, em especial em *Stalker*, tenham uma realidade autônoma. Assim como no neorrealismo, tal qual nos mostra Deleuze, essa situação ótico-sonora se dá como uma potência de sonho, um caráter onírico – como em *Stalker*:

Do mesmo modo, se a banalidade cotidiana tem tanta importância, é porque, submetida a esquemas sensório-motores automáticos e já construídos, ela é ainda mais capaz, à menor perturbação do equilíbrio entre a excitação e a resposta [...] de escapar subitamente às leis desses esquematismo e de se revelar a si mesma numa nudez, crueza e brutalidade visuais e sonoras que

---

<sup>44</sup> Ibidem. p. 11-12.

<sup>45</sup> Ibidem. p. 12-13.

a tornam insuportável, dando-lhe o aspecto de sonho ou pesadelo. Da crise da imagem-ação à pura imagem ótico-sonora há, portanto, uma passagem necessária. Ora é uma evolução que permite passar de um aspecto a outro: começamos por filmes de balada/perambulação com ligações sensório-motoras debilitadas, e depois chegamos às situações puramente óticas e sonoras<sup>46</sup>.

Uma cena em que é possível perceber esses elementos é aquela dos objetos submersos, na qual aparecem tanto esse caráter de sonho quanto essa autonomia dos objetos. É o que Oleg Aronson nos aponta através dos seguintes termos:

Lembremos o famoso plano-sequência de *Stalker* (1979), em que a câmera se movimenta suavemente sobre o chão alagado do quarto, captando os objetos mais variados, deixados pela civilização na sua retirada. Entre eles, algumas seringas, louças, uma pistola mauser, diversos aparelhos ultrapassados, moedas, um ícone, pedaços de jornal, folhas de almanaque, um cofre que o espectador atento já observou no filme *Solaris*... É claro que é possível construir um complexo semiótico-hermenêutico fazendo uma leitura de cada um dos objetos e do filme como um todo. No entanto não tem importância se analisarmos cada um dos elementos no quadro a partir da ideia geral do filme ou, pelo contrário, reunimos o sentido a partir dos indícios espalhados das coisas<sup>47</sup>.

Na cena dos objetos submersos, logo depois dos personagens ultrapassarem uma ruína inundada chamada de “túnel seco”, as imagens de Tarkovski parecem imobilizar os personagens e realizar um hiato no andamento linear da história. Enquanto isso, a câmera assume outra posição narrativa, outro ponto de vista. Não se trata de uma visão objetiva como a do observar dos fatos, nem subjetiva, que vem do ponto de vista de um personagem ao contar a história estando presente nela, nem, tampouco, do espectador, que observa do outro lado da tela. Faz-se referência, antes, à visão de um outro narrador, que vê a cena em tom sépia, mesmo que isso ocorra em um momento da narrativa em que as cores já surgiram. Aqui, a câmera parece observar os acontecimentos de um ponto de vista mais poético e distante da narrativa anterior do filme.

---

<sup>46</sup> Ibidem. p. 12.

<sup>47</sup> ARONSON, Oleg. *Op. cit.*, p. 293-294.

Figura 5 - Cena do filme *Stalker* (1979)

Fonte: *Stalker* (1979) de Tarkovski, (<https://www.youtube.com/watch?v=s0VJa3HmsJQ>)

Figura 6 - Cena do filme *Stalker* (1979)

Fonte: *Stalker* (1979) de Tarkovski, (<https://www.youtube.com/watch?v=s0VJa3HmsJQ>)

Figura 7 - Cena do filme *Stalker* (1979)

Fonte: *Stalker* (1979) de Tarkovski, ([http://offscreen.com/view/temporal\\_defamiliarization](http://offscreen.com/view/temporal_defamiliarization))

Em *Stalker*, a câmera assume um registro descritivo e contemplativo não só na cena dos objetos submersos. Isso acontece em vários momentos do filme, por exemplo, quando ela observa os objetos no local, que revelam as marcas do tempo em suas superfícies. A história que se mostra presente nos objetos pode ser pensada como uma forma de manter uma experiência viva. Nessas passagens, em vez de a história ser contada pela ação, a câmera leva o espectador até o objeto, ao cenário. Em determinados momentos, até mesmo os rostos dos personagens são tratados como objetos, são descritos pela câmera e não representados em função da narrativa. Pensando nas reflexões do teórico Viktor Chklovski, a relação com o mundo se dá, aqui, pela singularização ou pelo estranhamento. O termo em língua russa original utilizado por Chklovski foi *Ostranenie* e foi publicado em seu trabalho publicado em 1917 “A Arte como procedimento”.

As coisas existem pelo que são e não necessariamente por sua função narrativa. São, portanto, no entender de Deleuze, imagens ótico-sonoras.

Os objetos podem, portanto, ser vistos em sua autonomia em relação à história. Essa autonomia, tal qual nos mostra Chklovski, além do caráter onírico, singulariza os objetos, de forma que podemos entendê-los como tendo uma potência que possa permitir ao espectador sair do automatismo em que a vida inconsciente nos leva:

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a direção da percepção. O ato de percepção da arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado<sup>48</sup>.

O conceito de “singularização” tem sua origem no idioma russo – i.e., *ostranenie* – que também pode ser entendido como “estranhamento”. Encontramos definições e aplicações desse termo nos estudos das artes cênicas e nas artes audiovisuais. Vale mencionar os estudos apresentados por algumas pesquisadoras da Universidade Federal do Espírito Santo/Centro de Educação/PPGE em artigo intitulado “Estranhamento como categoria estética em arte”. As autoras Foreste e Camargo destacam o seguinte em relação à *ostranenie*:

Originalmente utilizada como neologismo por Viktor Chklovski (1917), a palavra *Ostranenie* relacionava-se ao efeito de distanciamento do modo

---

<sup>48</sup> CHKLOVSKI, Viktor. "A arte como procedimento". *Op. Cit.* p. 45.

comum, do cotidiano que pode ser proporcionado pela obra de arte [...] A arte, sendo um fim em si mesmo, teria a função de distanciar o sujeito de uma dimensão universal para o particular<sup>49</sup>.

Também destacamos do artigo de Danielle Rosa – intitulado “Estranhamento ou o efeito de estranhamento”, voltado às artes cênicas – as seguintes considerações em torno do estranhamento e de sua relação com as teorias de Bertolt Brecht:

Para Chklovski este termo seria o efeito criado pela obra de arte para distanciar o público causando a sensação de estranhamento em relação ao modo comum como apreendemos o mundo e a arte, e a partir disso permitiria que o público entrasse em uma outra dimensão que seria visível através do olhar artístico e ou estético [...]

Distanciar, causar estranhamento no âmbito da cena teatral é tirar o espectador de um lugar conhecido, natural e fazer brotar a sensação de espanto, curiosidade e desconhecimento para que ele tenha uma postura crítica, tirando-o do estado amorfo criando o estado ativo e conectado com a obra. O estranhamento é uma forma de questionar o processo de trazer a naturalização que continua presente em nosso olhar.

O efeito de estranhamento (ou distanciação) consiste em uma prática que permite tirar a naturalidade da cena teatral, o rompimento da quarta parede e a sua utilização requer uma mudança no que se pode denominar habitual e cotidiano.

V-Effekt ou Efeito V do alemão Verfremdungseffekt que em francês effet de distanciation é uma elaboração de Bertolt Brecht que pode ser traduzido como “efeito de estranhamento” ou “efeito de distanciamento” e ainda como “efeito de desilusão”. Para Brecht distanciar é “historicizar” e o “desconhecido desenvolve-se somente a partir do conhecido”, ou seja, você só pode se distanciar de algo que você conhece e que lhe é cotidiano. Então, partindo do que podemos chamar de conhecido, habitual, cria-se o “desconhecido”, o estranho<sup>50</sup>.

Em *Stalker*, temos alguns casos de cenas em que é possível perceber esse “estranhamento”. Isso pode se observar exemplarmente depois da passagem do “túnel seco” e quando a esposa do protagonista fala diretamente à câmera. Essa forma de alterar a posição narrativa da câmera e da narrativa do filme pode ser pensada como distanciamento do espectador em relação à obra. Nesse caso, a câmera poderia ser pensada como tendo uma subjetividade similar ao olhar do espectador e isso poderia ampliar a experiência de estar inserido na narrativa. Semelhante ao que o dramaturgo Bertolt Brecht chamava de “quebra da

---

<sup>49</sup> FOERSTE, Gerda Margit Schütz. “Estranhamento como categoria estética em arte”. Disponível em: <[http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/ceav/fernanda\\_monteiro\\_barreto\\_camargo.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/ceav/fernanda_monteiro_barreto_camargo.pdf)> Acesso em: 21.07.2017.

<sup>50</sup> ROSA, Danielle. “Estranhamento ou efeito de estranhamento”. Disponível em: <<http://daniellerosa.webnode.com.br/news/estranhamento-ou-efeito-de-estranhamento-/>> Acesso em: 21.07.2017

quarta parede” – expressão indicativa da parede imaginária entre o palco teatral (no formato de “Palco Italiano”) e a plateia, que, por outro lado, tenderia a desaparecer, criando um efeito de “estranhamento” e de “distanciamento”, de modo que o espectador se perceba ativo na realidade do espetáculo. Sobre a existência desse efeito no cinema, Marcel Martin apresenta estas observações:

Mais tarde, quando o cinema se liberta completamente da influência do teatro, o fato do ator dirigir-se diretamente ao espectador (por intermédio da câmera) irá adquirir um efeito dramático inesperado, porque o espectador se sente diretamente atingido [...] Podemos ver aqui um equivalente do *distanciamento* brechtiano, mediante o qual o ator (vale dizer, o autor) dirige-se diretamente ao espectador, considerado não uma testemunha passiva, mas um indivíduo capaz de tomar partido diante das implicações morais do espetáculo<sup>51</sup>.

Em relação à essa forma de registro dos objetos pela câmera, *Stalker* faz com que se perceba tal efeito por meio da contemplação dos objetos, dos cenários e dos rostos. Também é interessante mencionar que o estranhamento em Brecht, conforme citação acima, pode se dar pela quebra da quarta parede – conceito da instância teatral que se refere ao termo cunhado por André Antoine (1858-1943):

para designar a parede imaginária situada na altura do ARCO DO PROSCÊNIO que separa o PALCO da PLATEIA. A quarta parede constitui uma convenção do NATURALISMO no teatro, e sua prática exigiu o desenvolvimento de uma técnica de interpretação em que o ATOR simula, através de seu comportamento, a continuidade do CENÁRIO através dos quatro lados do palco. Em consequência, o ator representa ignorando a presença do espectador diante dele<sup>52</sup>.

Na cena mencionada, os objetos não parecem dispostos de forma narrativa nem parecem assumir a função de conduzir os acontecimentos da história. Ao contrário, eles parecem ser os registros de um mundo que se perdeu, uma forma de contemplar a história que se foi. Os longos planos enquadrando os objetos de forma contemplativa podem ser percebidos como uma alternativa para o automatismo da vida moderna. Parecem assemelhados às imagens ótico-sonoras mencionadas por Deleuze.

Serge Daney faz uma leitura de *Stalker* assinalando que um filme pode ser apenas observado, sem necessidade de busca por interpretações ou símbolos – aliás, isso vem ao

---

<sup>51</sup> MARTIN, Marcel. *Op. cit.*, p. 34-35.

<sup>52</sup> VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 2010, p. 196

encontro das reflexões de Deleuze em relação à autonomia dos objetos de cena. Assim, de acordo com Daney:

Um filme, podemos interpretá-lo. Este se presta a isto (mesmo que no fim das contas se furte). Mas não somos obrigados. Um filme pode-se também olhá-lo. Podemos capturar a aparição de coisas que nunca tínhamos visto em um filme. O espectador-sentinela vê coisas que o espectador-intérprete não sabe mais ver. O sentinela permanece na superfície, pois não mais crê no fundo<sup>53</sup>.

Com isso, os objetos na cena podem voltar a ter a potência de nos fazer sentir o mundo. A possibilidade de observá-los enquanto a câmera os descreve parece poder reconectar o ser humano ao mundo, recompondo-o por meio da anulação da função narrativa dos objetos, ou mesmo quando se busca a contemplação. Nesse caso, os objetos adquirem essa potência de serem percebidos. É assim que, ao se reestabelecer sua percepção através da singularização, também se faz com que retornem a ser o que são, rompendo o automatismo da relação simbólica com as imagens. Prossegue Serge Daney:

Quando o filme acabou, quando estamos um pouco cansados de interpretar, quando comemos tudo o que nos foi entregue, o que resta? O mesmo filme, exatamente. As mesmas imagens insistentes. A mesma Zona com a presença da água, seu lodaçal sinistro, seus metais enferrujados, a vegetação voraz, a umidade. Como todos os filmes que desencadeiam no espectador uma fúria interpretativa, *Stalker* é um filme que marca pela presença física dos elementos, sua existência teimosa, sua forma de ser aí. Mesmo se não houvesse ninguém para vê-los, para se aproximar ou filmá-los. Isto não é de ontem: já em Andrei Roublev havia a lama, este ponto zero da forma. Em *Stalker*, há uma presença orgânica dos elementos: a água rosada, os charcos embebem a terra e corroem as ruínas<sup>54</sup>.

## 2.1 A POSIÇÃO NARRATIVA DA CÂMERA

Em *Stalker*, o registro das imagens ocorre de várias formas. Em uma visão técnica da cinematografia, buscando o posicionamento narrativo, a câmera pode ser percebida assumindo várias formas de registro que se fundem à narrativa da história. Refletindo sobre o registro das imagens e da concepção de *Stalker*, Luiz Carlos de Oliveira Jr. expõe as seguintes considerações:

---

<sup>53</sup> DANAY, Serge. *Op. cit.*

<sup>54</sup> DANAY, Serge. *Op. cit.*

O que dizer então de *Stalker*? O óbvio: que a beleza de suas imagens é estonteante, que seus atores principais (Anatoli Solonitsin, Nikolai Grimko e Alexander Kaidanovski) estão brilhantes, que a *mise-en-scène* é um espetáculo tanto do binômio revelação/ocultação (como quando a câmera sai de um personagem apenas para reencontrá-lo mais adiante, após ele se deslocar fora-de-quadro) quanto da prestidigitação (o que é aquele plano-seqüência em que a câmera se distancia dos três, atravessa uma passagem retangular e depois uma enorme poça, estaciona do outro lado, enquadrando-os numa "moldura dentro da moldura", assiste ao início e ao término da chuva, muda a iluminação, enfim, o que é aquilo tudo?)<sup>55</sup>.

Quando, anteriormente, estabelecemos o conceito de *mise-en-scène* de forma a incluir a câmera – bem como o ponto de vista no registro visual – foi por também ser importante pensar a posição narrativa ocupada por ela em *Stalker*. Quem é essa câmera na obra de Tarkovski? Qual a postura que ela desempenha na narrativa do filme? Quem é o narrador dos fatos, dessa história? A partir de qual ponto de vista a história é contada? Que tipo de narratividade essa câmera conduz e como esse estilo narrativo pode ser sentido pelo espectador?

No cinema, a câmera pode desempenhar diferentes posições narrativas. Podemos ter uma câmera objetiva quando o ponto de vista da narrativa se situa fora dos acontecimentos contidos na história, apenas observando-os de forma distante. Também pode ser subjetiva, quando narra a história pelos olhos ou a partir do ponto de vista de algum personagem ou de vários. Em *Stalker*, Tarkovski trabalha com várias possibilidades de câmara e isso exerce uma influência direta sobre o relato dos eventos do filme.

Na maior parte da narrativa, a câmera se comporta como objetiva, está oculta aos olhos dos personagens e acompanha o desenvolvimento da história sem participar dela. Podemos perceber esse papel nos momentos de filmagem em que o diretor mantém a câmera registrando, sem cortes, estática, quase como um observador.

Como exemplo desse papel desempenhado pela câmera podemos destacar o encontro dos três personagens – o escritor, o stalker e o professor – no bar, antes de partirem rumo à “Zona”. Conforme o diálogo se desenvolve, a câmera – lentamente e de forma muito sutil – se aproxima da mesa, como se o espectador, inserido, aqui, na narrativa por meio de uma câmera objetiva, buscasse ouvir mais atentamente o diálogo que ocorre entre os personagens. Tarkovski trabalha com uma câmera que observa e invade o espaço de diálogo privado entre

---

<sup>55</sup> OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. “Stalker”. *Op. Cit.* Acesso em: 19.07.2017

eles. Ela é invasiva, mas não percebida pelos personagens. Mantém-se, dessa forma, o interesse do espectador, ou seja, investindo no suspense em torno do conteúdo da conversa mantida pelos personagens. Essa forma de *travelling* sutil, de aproximação lenta, ocorre quando o foco da cena está no diálogo dos personagens, como se o observador percebesse a evolução do diálogo, a progressão, o aprofundamento de intensidade da conversa, de interesse da cena, buscando, assim, a aproximação com a ação. Trata-se de um tipo de movimento de câmera utilizado várias vezes no filme, como, por exemplo, no diálogo que ocorre na chegada à “Zona” assim que os personagens descem da vagonete. Essa técnica confere interesse à narrativa por se opor ao corte e à utilização de “planos únicos” em campo e contracampo<sup>56</sup>, modificando o ponto de vista e a perspectiva do espectador sobre os personagens e a conversa. A câmera intensifica o interesse, pois o texto dos personagens apresenta detalhes da história que despertam curiosidade no espectador e impulsionam o roteiro para a frente.

Figura 8 - Cena do filme *Stalker* (1979)



Fonte: *Stalker* (1979) de Tarkovski, (<https://br.pinterest.com/pin/378513543656076533/>)

---

<sup>56</sup> BORDWELL, David. *Op. cit.*, p. 21: “[você] pode dar a cada personagem uma tomada separada sempre que ele fala ou reage: o “plano único”, para os diretores americanos”.

Figura 9 - Cena do filme *Stalker* (1979)

Fonte: *Stalker* (1979) de Tarkovski, (<http://www.multitudenredada.com/2010/09/stalker-1979-el-sci-fi-humanista.html> )

Em um dos planos-sequência de *Stalker*, é possível perceber a continuidade da narrativa ao longo da *mise-en-scène*. A câmera se comporta como se estivesse presente nos acontecimentos. Trata-se da sequência que vem logo depois de os personagens saírem do bar, quando o jipe entra em ruas vazias. Ao notarem a presença de um policial, os personagens acabam se escondendo e deixam a impressão de o veículo estar vazio. Nessa cena, a *mise-en-scène* é planejada de forma que não haja alternância campo/contracampo durante a ação. Isso pode ser assumido como um exemplo de como a câmera, evitando deslocar a posição de registro das imagens, pode se adaptar à geografia do local. É possível pensar na opção por não realizar o campo/contracampo como possibilidade de narrativa contínua. A câmera estática e o ajuste de foco buscando o objeto ao fundo pode ser visto como uma forma da câmera se comportar como um observador. Isso se percebe pela opção de Tarkovski não buscar o enquadramento em dois pontos do cenário em alternância. Quando a câmera sai de um espaço geográfico, o cineasta a reposiciona, mas apenas mais uma vez, para o novo local. A câmera é, então, mantida na nova posição, não retornando ao quadro anterior em contracampo. Nessa

nova posição, a câmera segue registrando a saída do policial em primeiro plano, quando, ao fundo, perceptível em grande profundidade de campo, os personagens saem com o jipe.

Podemos refletir sobre uma câmera que ocupa espaços de observação em oposição à função prioritária da narrativa da história – é o que Tarkovski menciona em sua obra como truque da cinematografia. Aliás, em *Stalker* a prioridade parece ser a jornada dos personagens, os eventos, o “estar nos locais”, o “perceber o ambiente”. O diretor mantém, aqui, dois planos longos para toda a sequência. Podemos pensar que a *mise-en-scène* de Tarkovski mantém a posição narrativa da câmera enquanto observadora, ou seja, o de presenciar os fatos como um espectador/observador na realidade da cena.

Introduzindo o espectador no filme, tirando-o de sua posição e colocando-o como observador da vida, pode-se pensar numa narrativa que o aproxima das reflexões de Chklovski e de Deleuze na busca por voltar a sentir a vida. Essa câmera, que se posiciona de forma mais próxima do ponto de vista do espectador, pode ser entendida como uma forma de experiência ótico-sonora.

Tarkovski, em sua obra, parece evitar os mencionados “truques” do cinema, aqueles que apresentam a narrativa da cena como uma forma de artifício. Quando o cineasta reflete sobre a linearidade da narrativa, Tarkovski parece entender a sequência dos acontecimentos da cena como menciona:

Uma das condições essenciais e imutáveis do cinema determina que na tela as ações devem se desenvolver seqüencialmente, não importa se concebidas como simultâneas ou retrospectivas, ou algo do gênero. Para apresentar dois ou mais processos como simultâneos ou paralelos, é preciso necessariamente mostrá-los um em seguida ao outro; a montagem deve ser seqüencial. Não há outra forma de fazê-lo<sup>57</sup>.

O cineasta soviético parece buscar formas de se opor à construção das sequências que utilizam pontos de vista distantes e enquadramentos artificiais. É assim que Tarkovski apresenta os argumentos em seu livro:

Nos últimos anos, os avanços da técnica cinematográfica fizeram nascer uma aberração específica (ou nela degeneraram): o enquadramento é dividido em duas ou mais partes, nas quais duas ou mais ações paralelas podem ser mostradas simultaneamente. A meu ver, trata-se de uma inovação espúria;

---

<sup>57</sup> TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 81

estão sendo criadas pseudoconvenções que não são parte orgânica do cinema, sendo, portanto, estéreis<sup>58</sup>.

Portanto, pode-se pensar que, na busca de Tarkovski por um cinema que coloque sua narrativa o mais próximo da sucessão de fatos e de acordo com a realidade, os artificialismos que se incorporaram à linguagem narrativa cinematográfica podem ser evitados em prol de uma fluência sequencial que prioriza a linearidade. Esse parece ser o caso de *Stalker*:

O único resultado seria o caos; as leis da percepção seriam rompidas, e o autor do filme "em múltiplas telas" deparar-se-ia inevitavelmente com a tarefa de reduzir, de alguma forma, a simultaneidade à seqüência, ou, em outras palavras, de elaborar para cada caso um complexo sistema de convenções<sup>59</sup>.

Oleg Aronson, no texto publicado na coletânea *Panorama Tarkovski*, apresenta uma visão capaz de corroborar as reflexões apresentadas acima, ou seja:

a cinematografia contemporânea está repleta de episódios tecnicamente sofisticados, nos quais o movimento de câmera deixa de ser comparável com a sensibilidade humana ou, mais exatamente, aponta para as possibilidades de ampliação da percepção, limitada pela moldura da experiência perceptiva cotidiana<sup>60</sup>.

Outra seqüência em que é possível pensar a respeito da câmera como próxima do ponto de vista do espectador acontece depois da passagem do primeiro cerco de isolamento da “Zona”, quando o jipe entra de ré em um galpão escuro. O stalker sai do veículo, movimentase pelo ambiente, pisa em chapas de metal e, depois de sair do quadro, caminha no espaço. A câmera o segue em alguns momentos, mas, como o personagem sai do campo visual, ela descreve um *travelling* acrescido de *zoom*. Assim, o registro visual alterna seu foco utilizando-o como expressividade na profundidade de campo. A câmera se desloca para a direita enquadrando uma porta, logo após, uma janela com os vidros quebrados e, depois, encontra o rosto do stalker. Aqui podemos pensar na câmera presente, viva, que procura o objeto em meio às dificuldades de movimentação pelo cenário, encontrando o stalker por trás de uma parede. Nessa forma de narrativa, a câmera trabalha com uma seqüência onde não há variação dos acontecimentos. Ela apenas registra a distribuição dos personagens em cena e

---

<sup>58</sup> TARKOVSKI, Andrei. *Op. Cit.* p. 81

<sup>59</sup> *Ibidem.* p. 80-82.

<sup>60</sup> ARONSON, Oleg. *Op. cit.*, p. 288.

utiliza os recursos técnicos para elaborar um plano descritivo. A *mise-en-scène* é construída através do uso da profundidade de campo, do *travelling* e de um breve *zoom* aproximativo.

Os planos-sequência de Tarkovski podem ser pensados como formas de buscar uma câmera tão próxima do campo de visão quanto o de um observador da cena. O plano-sequência pode ser visto como tendo essa natureza inerente, de buscar que o espectador se sinta próximo dos acontecimentos.

As reflexões de Oleg Aronson sobre o plano-sequência na obra de Tarkovski, mais uma vez, parecem auxiliar na reflexão dessas possibilidades:

Por um lado, esse plano-sequência nos remete ao próprio início da tecnologia cinematográfica que desconhecia a montagem e, por outro lado, inicia o mais importante movimento para a dimensão da sequência na cinematografia, o movimento dentro do plano, isto é, a possibilidade da montagem interna, a montagem sem marca de montagem. Nesse sentido no plano-sequência, já está contida, no aspecto técnico, “toda” a cinematografia, isto é, o enquadramento somado à montagem. Gilles Deleuze (1925-1995) mostrou que o quadro e a montagem constituem essas duas características técnicas fundamentais que criam um novo tipo de imagem (a imagem cinematográfica) que captura o mundo do movimento e, como consequência, a própria inconstância do mundo nos atos preceptivos elementares<sup>61</sup>.

Outra forma de pensar essa aproximação entre a câmera e o observador remete às sequências em que a câmera se encontra distante e atravessa um objeto, indo em direção ao foco de cena ou comportando-se de forma invasiva – atravessando cenários em busca do ponto de atenção, como um observador que persegue um objeto de interesse. A câmera, em *Stalker*, é capaz de atravessar obstáculos, como uma janela de um carro abandonado, uma porta, uma viga, uma janela quebrada. O olhar vai à busca do objeto observado. Outras vezes, a câmera permanece estática, deixando a ação periférica desenvolver a história enquanto, imóvel, ela registra o tempo. Há casos em que fica oculta, à espreita, simplesmente observando o tempo que passa diante da objetiva, como na sequência em que os três personagens atravessam o campo depois da entrada na entrada na “Zona” em Plano Geral Aberto.

Aliás, pode-se pensar na posição narrativa da câmera como uma espécie de stalker, pois de acordo com a definição de Serge Daney para o termo “stalker” citada logo no início do presente trabalho como “perseguir de perto” esta atividade e forma de buscar as imagens da câmera também pode ser pensada como uma forma de “stalkear” a imagem, o personagem.

---

<sup>61</sup> Ibidem. p. 288.

A potência da posição narrativa da câmera, portanto, parece desenvolver a “coreografia” cautelosa com que o personagem adentra a região proibida.

Também é digno de consideração o fato de que, apesar de o stalker ser o protagonista do filme, não se percebe sua subjetividade por trás da lente da câmera. A história não é contada por ele. O protagonista não necessariamente expõe sua visão da narrativa para o espectador. Isso fica evidente, por exemplo, no início do filme, quando ele discute com sua esposa. Na cena inicial, depois dos créditos, antes de sair do quarto, o stalker havia pego um objeto que estava na grade de cabeceira da cama. No momento em que a esposa entra em cena, o espectador é informado de que se trata do relógio dela. A primeira fala do filme é: “Para que você quer o meu relógio?”. Depois de discutirem, ela tenta recuperar o relógio da mão do stalker. Ele bruscamente o tira dela e sai. A esposa cai no chão demonstrando grande sofrimento. A câmera não acompanha o stalker, mas segue registrando a esposa do protagonista. Não há corte. A dor da esposa é marcada pela permanência da câmera no registro da cena. Torna-se mais importante marcar a emoção da personagem e não acompanhar o protagonista – isso caracterizaria a câmera como objetiva.

É possível perguntar se Tarkovski, através da utilização de várias formas narrativas com que compõe sua *mise-en-scène* e da posição narrativa da câmera, pode nos deixar, enquanto espectadores, livres para acompanhar a viagem e os personagens. Desse modo, o espectador faz experiência do encontro com o que é vivido pelos personagens, sua própria jornada no cenário, nos objetos e na cena do filme.

Parece-nos, então, importante analisar o conceito que Tarkovski elabora em torno dos “blocos de tempo” – i.e., “o material de trabalho do cineasta”<sup>62</sup>. Tarkovski, em *Esculpir o tempo*, afirma que o cineasta se assemelha a um escultor, pois o filme é constituído de fragmentos, os “componentes essenciais” da imagem fílmica, que ele chama de “blocos de tempo”. Eles formam uma totalidade, uma integridade. Por meio de cortes, o cineasta ajustará a obra à visão que tem em mente. Assim, de acordo com as reflexões de Tarkovski<sup>63</sup>:

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

---

<sup>62</sup> TARKOVSKI, Andrei. *Op. cit.*, p. 72.

<sup>63</sup> *Ibidem*. p. 72.

um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica<sup>64</sup>.

Podemos elaborar, então, uma classificação da forma como Tarkovski utiliza os mencionados “blocos de tempo” na narrativa. Quando Tarkovski estabeleceu esse conceito, parece-nos que ele se referia ao registro que a câmera faz em um plano com um conteúdo unificado, coeso, por exemplo, que registre um motivo específico com uma duração adequada a cada narratividade que a cena exija – não só longo, mas, que mantenha coerência com o motivo enquadrado (como percebemos nas cenas da caminhada dos personagens no campo). Assim como um bloco de mármore utilizado para esculpir em meio físico, o “bloco de tempo” pode ser pensado como um “componente essencial da imagem cinematográfica”<sup>65</sup> que serve para ser talhada pelo diretor. Alguns tipos de plano, em função da unicidade do conteúdo de suas imagens, podem ser pensados como “blocos de tempo”. Daí que possamos considerar uma classificação – pelo menos em relação a *Stalker* – conforme três tipos de planos. Partindo da análise da forma como Gilles Deleuze expõe as “descrições” a respeito das imagens óptico-sonoras podemos elaborar uma classificação dos planos em *Stalker*. São eles: “planos descritivos”, “planos narrativos” e, expandindo-se pela obra do diretor soviético, um “plano contemplativo”. Cada uma dessas categorias apresenta um efeito distinto em *Stalker*.

No “plano contemplativo” a câmera, geralmente fixa, registra um local, um quadro, uma paisagem, um cenário. Embora não haja ação, há convite para que o espectador mergulhe nas imagens. Um exemplo da utilização do “plano contemplativo” pode ser encontrado na sequência que se apresenta logo na chegada à “Zona”, quando o stalker se afasta dos outros personagens para se deitar na vegetação. O plano imediatamente anterior ao do momento em que o stalker aparece deitando na mata nos parece ser um “plano contemplativo”. Nesse plano, em meio à vegetação, a câmera enquadra resíduos de caixas de fiação elétrica e postes caídos, uma árvore seca com uma teia de aranha no cume e, em *travelling* ascendente, um plano geral em que são mostradas a vegetação do local e uma casa ao fundo. O registro visual se demora longamente nessa paisagem, permitindo, assim, que se contemple o local. A solidão e o vazio do ambiente, aliados à paisagem sonora, podem funcionar como um convite ao espectador para que ele observe o registro visual como um todo, cabendo-lhe dirigir seus olhos para os detalhes. Como um convite à imersão nas imagens. Desse modo, é possível estabelecer um paralelo com o “sentir o mundo”, tal qual no pensamento de Chklovski, uma

---

<sup>64</sup> Ibidem. p. 72.

<sup>65</sup> Ibidem. p. 72..

vez que não parece haver simbolismo nos elementos, apenas um registro demorado do ambiente.

Figura 10 - Cena do filme *Stalker* (1979)



Fonte: *Stalker* (1979) de Tarkovski, (<http://www.patheos.com/blogs/summathissummathat/2014/03/the-stunning-images-of-andrei-tarkovskys-stalker/> )

No “plano narrativo”, uma sequência inteira sem cortes é registrada narrando a mesma ação, como podemos ver em cada uma das passagens pelo cerco impeditivo de entrada na “Zona”. Nessas sequências, o veículo se movimenta através do cenário sem que o registro visual sofra interrupções. Os planos são longos e cada um deles acompanha a movimentação tanto dos atores quanto do veículo pelo cenário, como uma forma de narrar a condução do acontecimento. Em alguns planos, os atores chegam até mesmo a sair do enquadramento para, logo em seguida, serem procurados e alcançados pelo quadro da câmera. As sequências seguem de modo a registrar a integridade dos movimentos dos atores e dos veículos. Nesse tipo de plano, em alguns momentos, podemos observar que Tarkovski utiliza o plano-sequência tradicional, mas, nesses casos, abre mão do extremo rigor técnico na sincronia dos eventos – isso confere à narrativa a característica de evitar aqueles “truques” do cinema, tal qual se mencionou anteriormente. Em um plano-sequência similar àquele empregado por Orson Welles – como podemos perceber na cena de abertura de “A Marca da Maldade” –, a qualidade técnica permite que a ação da câmera acompanhe cada um dos acontecimentos.

Assim, faz-se com que se ofereça ao espectador uma visão perfeita daquilo que a câmera mostra.

Figura 11 - Cena do filme *Stalker* (1979)



Fonte: *Stalker* (1979) de Tarkovski, (<https://br.pinterest.com/pin/21955116908331942/>)

No plano-sequência utilizado no cinema clássico, a *mise-en-scène* também demonstra apuro e coerência de sincronia nas ações. Objetiva-se, afinal, contar a história do ponto de vista do diretor. O foco é perfeitamente ajustado ao que a narrativa pede. O *travelling* alcança no momento correto a ação que a história quer relatar. Por outro lado, em vários planos de *Stalker*, em especial depois da passagem do primeiro portão de entrada no cerco da “Zona”, a câmera é confrontada com alguns obstáculos técnicos: há perda momentânea de foco, dificuldade de acompanhar o personagem que se movimenta pelos acidentes físicos do local, ingresso por passagens e aberturas de difícil acesso como janelas quebradas, entre cercas e tábuas. Pode-se pensar, então, em um “plano narrativo” para além do plano-sequência, pois o registro nos parece pretender conferir à câmera, antes de perfeição técnica em relação ao registro visual, a característica de estar no local, permitindo que haja pequenos desajustes técnicos na cena.

Como exemplo desse “plano narrativo”, podemos mencionar os momentos em que o foco demora em se ajustar ao objeto na procura pelo enquadramento – essa, aliás, é uma característica do olho humano. Esse (des)ajuste da câmera se configura especialmente por meio dos tropeços, das trepidações da trajetória de acompanhamento, dos acidentes de percurso que acontecem pelo fato de a câmera estar no mesmo ambiente dos personagens. A

câmera se comporta de uma forma mais “viva” e presente no testemunho dos acontecimentos. Essa é uma das formas pelas quais entendemos importante diferenciar o “plano narrativo” do “plano-sequência”. Esse tipo de “plano” também nos parece convidar o espectador a “sentir o mundo” em função da aproximação do espectador com a presença física dos acidentes de cenário.

Na terceira forma, temos o “plano descritivo”. Nele, há movimentação da câmera para enquadrar diversos objetos e pessoas, mas não ações, nem cenários estáticos. Isso, ademais, pode levar a pensar na existência de pontos comuns com as reflexões de Chklovski. O “plano descritivo” se diferencia do “plano contemplativo”. Enquanto esse registra simultaneamente vários objetos, paisagens, cenários, aquele permanece no registro visual de um objeto específico que, então, preenche a tela demoradamente. No “plano descritivo”, o registro de cada objeto se encontra no quadro como que havendo uma sorte de singularização. Isso, aliás, nos parece muito próximo do modo como Chklovski percebia a arte, ou seja, como potência de sentir o mundo. Nesse caso, as imagens “descrevem o que veem” para o espectador. Em *Stalker*, a sequência que mais se assemelha a esse “bloco de tempo descritivo” é aquela que traz o registro visual dos objetos submersos quando os personagens param para descansar logo depois do “túnel seco”<sup>66</sup>. Frise-se que talvez esse seja o ponto de maior semelhança com as considerações de Chklovski, por exemplo, quando ele afirma “que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento”<sup>67</sup>.

Nessa cena, cada objeto é enquadrado em separado na tela: um aquário dentro d’água e peixes aprisionados, uma metralhadora, seringas, instrumentos de metal que lembram instrumentos de laboratório, uma lata, moedas, uma pintura de caráter religioso, restos de um relógio, uma bala de canhão ou uma bomba. A câmera descreve um *travelling* com eixo óptico vertical enquadrando, em seu próprio tempo, os objetos. Ela se desloca, ainda que lentamente, cada vez em direção a um novo objeto, sem cortar o plano. Não há o aspecto de “solidão” e de “imensidão” exemplar no “plano contemplativo”, no qual o cenário ou a paisagem oferece ao espectador o olhar a ser direcionado de acordo com seu interesse. Aqui os objetos são selecionados, dando margem à percepção de uma forma de singularização.

---

<sup>66</sup> Aqui cabe explicar que, no decorrer da narrativa de *Stalker*, alguns locais e passagens são nomeados pelos personagens: “túnel seco”, “máquina de triturar carne”. Utilizamos esses termos para remeter a análise ao ponto do filme. Quando essas nomeações inexistem, o pesquisador irá criá-los com o intuito de localizar o leitor na análise. É assim que se fará referência a uma sala em que há uma espécie de deserto em miniatura – a “miniduna”.

<sup>67</sup> CHKLOVSKI, Viktor. "A arte como procedimento". *Op. cit.*, p. 45.

Figura 12 - Cena do filme *Stalker* (1979)

Fonte: *Stalker* (1979) de Tarkovski, (<https://the-artifice.com/tarkovskys-stalker-deep/>)

Há outro exemplo do “plano descritivo” na cena de abertura, quando surge uma cadeira ao lado da cama do casal e da filha. Percebe-se que, sobre a cadeira ao lado da cama, há uma maçã mordida, um pedaço de papel amassado, uma caixa de metal com seringas – algumas estão fora –, duas pílulas, e, no chão, um livro. A câmera, permanecendo parada em uma distância razoável e em plano geral, poderia criar um registro contemplativo. Porém, ao seguir descritivamente um objeto de cada vez, o deslocamento da câmera modifica a natureza do plano, tornando-o descritivo.

Tarkovski utiliza a câmera para descrever os cenários e os objetos nos planos de longa duração e, justamente por isso, as marcas tanto dos objetos quanto do cenário são evidenciadas. Mesmo quando os personagens se movimentam pelo cenário, há tempo suficiente para que o espectador observe as características do ambiente e se dê conta da decadência dos espaços. Tudo se deteriora. Toda tinta está se descascando, apodrecendo, as paredes estão todas com rebocos soltos, caindo. Azulejos cheios de umidade, manchas de fungos, construções em ruínas. O túnel – nomeado pelo stalker de “máquina de triturar carne” – por onde os personagens têm que passar está repleto de estalactites de gelo.

Esse modo de utilização dos planos também se configura na sequência dos objetos submersos. Contudo, nesse momento do filme, a câmera parece assumir uma característica narrativa distinta das funções até então exercidas pela linguagem cinematográfica de *Stalker*. Podemos considerar essa cena como surgimento de um narrador diferente.

Isso fica evidente quando a câmera, de forma poética, abandona sua função objetiva de registrar os acontecimentos. A autonomia dos objetos e o caráter onírico do filme estão exemplarmente presentes na “cena dos objetos submersos”. Nesse momento, depois de passar pelo “túnel seco”, surge a voz desse outro narrador que até então não se fez presente no filme.

Esse “narrador”, essa “voz por trás da câmera”, como podemos denominá-la, declama um trecho bíblico extraído do *Apocalipse de São João*:

E sobreveio então um grande terremoto  
 O sol escureceu como um tecido de crina  
 A lua tornou-se vermelha como sangue  
 E as estrelas do céu caíram na terra  
 Como fruta verde que cai da figueira  
 Agitada por forte ventania  
 O céu desapareceu como um pedaço de papiro que se enrola  
 E todos os montes e ilhas foram tirados de seus lugares  
 Então os reis – os grandes  
 Os ricos os poderosos  
 Os fortes e todos os homens livres  
 Esconderam-se nas cavernas e grutas das montanhas  
 E diriam as montanhas e os rochedos – caíam sobre nós  
 Escondei-nos da face daquele que está no trono  
 E da ira do cordeiro  
 Porque chegou o grande dia da ira  
 E quem vai sobreviver<sup>68</sup>.

O estranhamento inscrito nessa cena surge pela presença da narração em *off*, por essa voz extra-diegética ao fazer uso do texto do Apocalipse de São João, que desloca o espectador de sua posição. A cena parece relacionar o texto ao estado caótico do local e dos objetos retratados.

A separação da câmera em relação à diegese, mencionada nessa sequência, pode ser pensada como um momento de liberdade narrativa, uma vez que a câmera parece se soltar da estrutura do filme, ou melhor, da função de “contar a história”. Essa independência da câmera pode ser pensada como uma espécie de “interlúdio” na narração da viagem. Cabe citar Pablo Capanna quando descreve essa mesma cena destacando outros elementos:

Mientras los tres duermen, la cámara pasa revista al paisaje. Sopla algo de viento, como en el momento en que la Voz detuvo al Escritor. Bajo el agua se ve chatarra, piezas mecánicas, jeringas y peces: hemos vuelto al color sepia. Alcanzamos a distinguir una imagen religiosa (el *San Juan Bautista* de Van Eyck), monedas, una ametralladora, un resorte, un reloj. Se oye una voz femenina que lee un pasaje del *Apocalipsis*, pero acaba entre caracajadas<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> *Apocalipse de São João* [6, 12]. In: STALKER. Direção: Andrei Tarkovski. [s.l.]: Continental Vídeo, ano. 1979, 1 DVD (161 min).

<sup>69</sup> CAPANNA, Pablo. *Op. Cit.* p. 119-120.

Como num sonho, a narrativa parece se abrir para um pensamento, uma reflexão. Nessa sequência, a presença dos elementos não diegéticos rompe com a estrutura narrativa anterior, já que uma narração em *off* ainda não havia surgido na narrativa de *Stalker*. Outro elemento não-diegético é a trilha sonora musical não ambiente – algo que já havia surgido na narrativa. Mesmo assim, nesse momento, o elemento musical acrescido à narração em *off* parece sublinhar o caráter onírico da câmera. Esses elementos podem ser pensados como uma forma de reforçar a reflexão. O retorno, nesse momento, ao uso do tom sépia da fotografia parece cindir a narrativa em duas, gerando o conflito e a separação entre a viagem dentro da “Zona” e a visão desse “outro narrador” do local e dos personagens.

É interessante pensar que, nesse ponto, há uma quebra da continuidade fílmica passível de ser percebida em função do posicionamento dos personagens no local. Assim que eles ultrapassam o túnel seco e param para descansar, o espectador tem dificuldade de se posicionar no espaço geográfico do local. Eles, inicialmente, se posicionam junto de uma cachoeira ou queda d’água. O stalker se deita num local próximo. Assim que a sequência dos objetos submersos e o caráter de sonho começam, a câmera enquadra o stalker em posições distintas – deitado de costas, de bruços, deitado em um local semelhante a um pátio, sem qualquer cachoeira por perto, em águas calmas. Por sua vez, os outros dois personagens estão num terreno pantanoso, que parece outro local. É quando surge um cão no cenário – ele se aproxima do stalker. O estranhamento é ainda mais forte pois o stalker aparece deitado num terreno cercado por muros – um local totalmente diferente de onde eles estavam. Há, portanto, alternância de local, de posicionamento dos atores. Isso parece sugerir o caráter surrealista de um sonho, ou melhor, tanto pela liberdade da câmera como pela ausência de coerência nos posicionamentos dos personagens e do local onde se encontram. Tarkovski se declara admirador do cineasta espanhol Luis Buñuel. Daí que a semelhança com o surrealismo do diretor espanhol possa servir como uma chave de leitura para essa cena, que parece transitar entre a narrativa realista e aquela onírica.

Em alguns momentos, o estranhamento brechtiano também se faz presente em *Stalker*, quando a câmera se mostra aos personagens que inclusive chegam a interagir com ela. É o que vemos na cena em que os personagens descansam na “Zona”, depois de passarem pelo “túnel seco”. (Salientamos que a denominação pode ser vista como uma ironia, tal qual o próprio stalker dá a entender, pois, de fato, trata-se de uma ruína totalmente inundada por uma cachoeira.) O stalker desperta depois da cena de sonho e olha diretamente para a câmera, como que percebendo, sem surpresa, a presença do observador. Em seguida, a câmera registra o professor e o escritor deitados, adormecidos. A câmera descreve um *travelling* lateral

partindo do rosto do professor até o do escritor, que abre os olhos e, em seguida, fita a câmera.

Ao realizar o movimento de retorno ao rosto do professor, a lente enquadra o personagem que também está desperto. A ação de acordar e abrir os olhos foi desenvolvida no extracampo. Ele também olha diretamente para a objetiva. Como há uma voz em extracampo, permanece a dúvida se os personagens estariam olhando para a câmera que seria o espectador ou a objetiva estaria assumindo a posição narrativa do stalker. A dúvida surge quando o stalker, ao despertar, também dirige seu olhar para a câmera. Isso dá a entender que um quarto personagem observa os outros três. Daí que o espectador possa sentir um efeito de estranhamento. Qualquer que seja o caso, o olhar dos personagens é direcionado para a objetiva, causando o estranhamento que atinge o espectador.

Logo em seguida, num plano que enquadra o escritor e o professor, ambos olham diretamente para a câmera. Não há expressão de angústia, pavor ou agitação. Eles não se sentem incomodados pela presença do observador.

Retornando à reflexão a respeito da citação do *Apocalipse de São João*, entendemos ser possível refletir sobre o texto relacionando-o aos destroços do ambiente e também ao término de uma etapa. A cena, em *Stalker*, pode ser vista como a finalização de um período da história, um momento de transição. Percebe-se inclusive que se trata da última das passagens na “Zona”, que ocorre a céu aberto. Depois desse ponto da jornada, em que os personagens seguem até o “Quarto”, a ação acontece em ambientes fechados. É possível pensar no texto do *Apocalipse* como forma de narrar uma catástrofe, uma destruição por vir, diante da qual as pessoas têm que fugir, esconder-se, a fim de que não sejam atingidas pela força dos eventos.

Em um paralelo com as imagens dos objetos submersos, observamos que se tratam de resíduos abandonados, inutilizados. O passado guarda apenas a possibilidade de contemplação: há objetos abandonados, destituídos de sua utilidade. A “pedra enquanto pedra”, o objeto enquanto “visão e não reconhecimento”, de acordo com os termos de Chklovski<sup>70</sup>. O utensílio sem utilidade, não convertido em conceito, apenas como ele próprio. Talvez nisso resida o paralelo entre as imagens e o texto bíblico. É o final, o “livrar-se do conceito”, o término de uma etapa, pois, no filme, a partir desse momento, os personagens ingressarão em túneis, distantes da luz do sol, enclausurados. Algo que pode remeter à sobrevivência em um bunker depois de uma catástrofe nuclear ou algo semelhante. A água

---

<sup>70</sup> CHKLOVSKI, Viktor. "A arte como procedimento". *Op. Cit.* p. 45..

pode ser pensada como elemento de transição e purificação. É o que nos dizem Américo e Américo:

entre outros símbolos presentes na obra, a água tem uma função substancial. Aliás, como em todos os filmes de Tarkovski, a água é também uma personagem. Ela representa a nossa relação, infelizmente, cada vez mais distante com a natureza e, além disso, mitologicamente, indica a travessia dos mundos, um ritual de passagem. Tarkovski usa a imagem da água como um reflexo do tempo, a história narrada e a previsão do futuro. Em uma das cenas do filme, pela água corrente é possível ver ícones, imagens de textos sagrados e um calendário que mostra a data de 29 de dezembro, um prenúncio da morte do próprio diretor. Já no contexto bíblico a água é um símbolo da palavra de Deus, em sua ação purificadora relacionada à vida espiritual. O rito de purificação acontece antes da entrada no suposto quarto onde são realizados os desejos. Durante o percurso são anunciadas diversas “armadilhas”, que na verdade parecem nada mais ser do que a nossa própria dificuldade de entender os percalços da vida. Porém o medo do desconhecido faz com que os personagens não entrem no Quarto que também pode ser interpretado como um confessionário. O Escritor tem medo de revelar sua vida pregressa e o Professor quer destruir a fé, pois, se todos acreditarem nesse lugar, será ainda mais difícil viver. Nesse momento a nova tomada traz de volta a cor inicial do filme, ou melhor, a ausência de cores<sup>71</sup>.

Outro exemplo da presença da câmera e do estranhamento brechtiano, ocorre próximo do final, quando se apresenta o monólogo da esposa do stalker, que direciona sua fala para a câmara.

Figura 13 - Cena do filme *Stalker* (1979)



Fonte: *Stalker* (1979) de Tarkovski,

([https://www.ridus.ru/images/2015/4/20/286729/large\\_54ec7fac91.jpg](https://www.ridus.ru/images/2015/4/20/286729/large_54ec7fac91.jpg))

---

<sup>71</sup> AMÉRICO; AMÉRICO. *Op. cit.*, p. 52.

Em cada um dos exemplos citados, tanto na sequência depois do “túnel seco” quanto naquela da casa do stalker, a percepção das imagens e, conseqüentemente, a experiência sentida pelo espectador é diferente. No primeiro caso, o ambiente, o olhar dos personagens, a sequência como um todo nos transmite sensação de calma, exaustão, passividade e de descanso depois do despertar. Já no monólogo da esposa, a personagem busca conquistar a cumplicidade do espectador, mesmo sem a resposta ativa de quem detém o aparelho de filmagem. A câmera se insere no contexto e sua presença afeta a atriz em cena. Em ambos os momentos, há uma câmera presente no local e na história, mas que, mesmo assim, não influencia no desenvolvimento da narrativa. Sua presença, no entanto, sentida pelos personagens apresenta experiências distintas em função da reação e da interação com as pessoas registradas.

### 3 A EXPERIÊNCIA EM *STALKER*

Em “O Narrador”, o filósofo Walter Benjamin aborda diversas vezes o tema da experiência e a forma como ela está em vias de se perder. Ele localiza a origem da experiência na atividade de contar histórias entre os viajantes e entre os aldeões das pequenas comunidades. Para Benjamin, entre os fatores que contribuem para essa perda, destacam-se o progresso dos meios de produção, as guerras e, conseqüentemente, o declínio da arte de narrar histórias, em decorrência da transformação das formas literárias, que incluem o surgimento do romance burguês e a informação como técnica literária mais recente. Essas instâncias estariam afastando o leitor da experiência. Ou seja:

É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências<sup>72</sup>.

As reflexões do filósofo a respeito da guerra são exemplares pelos efeitos percebidos nos combatentes que, retornando das trincheiras, permaneciam em silêncio, incapazes de relatar qualquer experiência. A vivência da guerra os teria tornado incomunicáveis. Conforme suas palavras:

está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos<sup>73</sup>.

No entender de Benjamin, a arte de narrar decorre da experiência, daquilo que foi vivido ou aprendido e que é possível transmitir. Essa transmissão da experiência estaria sedimentada na autoridade dos idosos. A guerra e seu choque traumático, ao calar os combatentes, teria como efeito a redução da capacidade de narrar e, assim, a experiência se perderia:

---

<sup>72</sup> BENJAMIN, Walter. “Experiência e Pobreza” In: *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.114-115.

<sup>73</sup> BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.* p. 114-115.

Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?<sup>74</sup>

Atualmente, podemos perceber a agitação da vida, o excesso de informações, as exigências do sistema capitalista e da necessidade de superprodutividade – esses são alguns fatores capazes de diminuir a experiência. Após estudar as reflexões que Benjamin apresentou em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, a filósofa Susan Buck-Morss percebeu como esses efeitos da modernidade se desenvolveram no tempo.

Buck-Morss percebe que, nos dias atuais, tal qual Benjamin havia previsto, a informação e o tempo do capitalismo – com sua característica de aceleração na veiculação das mensagens – estão reduzindo a experiência e levando-a ao declínio, de sorte que o excesso de estímulos pode inclusive formar um ser humano capaz de responder apenas de forma automática aos estímulos externos. Quando a experiência empobrece, a reflexão enfraquece e o sujeito se torna impassível, apático, inerte.

Escreve Benjamin: “A ameaça destas energias é de choques. Quanto mais prontamente a consciência registra estes choques, tanto menos provavelmente eles terão um efeito traumático”. Sob uma tensão extrema, o ego emprega a consciência como uns para-choques, bloqueando a abertura do sistema sinestético e isolando assim a consciência presente da memória do passado. Sem a dimensão da memória a experiência se empobrece. O problema é que, nas condições do choque moderno – os choques quotidianos do mundo moderno – responder a estímulos sem pensar tornou-se uma necessidade de sobrevivência<sup>75</sup>.

Entendemos que há relação entre a reflexão elaborada por Buck-Morss e o automatismo mencionado por Chklovski quando entende que o “sentir a vida” se modifica em função do automatismo. Por exemplo, o excesso de agitação promove uma perda da consciência das tarefas mais corriqueiras. Chklovski dá destaque às seguintes observações:

---

<sup>74</sup> Ibidem. p. 114.

<sup>75</sup> BUCK-MORRS, Susan. “Estética e Anestésica: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado”. In: *Travessia. Revista de Literatura*, núm. 33, UFSC, Ilha de Santa Catarina, ago-dez. 1996, p. 22.

As leis de nosso discurso prosaico com frases inacabadas e palavras pronunciadas pela metade se explicam pelo processo de automatização. É um processo onde a expressão ideal é a álgebra, ou onde os objetos são substituídos pelos símbolos [...] O objeto passa ao nosso lado como se estivesse empacotado, nós sabemos que ele existe a partir do lugar que ele ocupa, mas vemos apenas sua superfície. Sob influência de tal percepção, o objeto enfraquece, primeiro como percepção, depois na sua reprodução [...] No processo de algebrização, de automatismo do objeto, obtemos a máxima economia de forças perceptivas: os objetos são, ou dados por um só de seus traços, por exemplo, o número, ou reproduzidos como se seguissemos uma fórmula, sem que eles apareçam à consciência<sup>76</sup>.

Para Chklovski, a automatização estaria no processo de maximização dos procedimentos mentais em busca de economia de forças, “mas como as forças são limitadas, a alma tende a realizar o processo de percepção o mais racionalmente possível, ou, o que resulta no mesmo, com o resultado máximo”<sup>77</sup>. O automatismo estaria coordenando os atos de maneira a tornar inconscientes as ações e isso ao ponto de o sujeito não mais as recordar:

Eu secava no quarto e, fazendo uma volta, aproximei-me do divã e não podia me lembrar se o havia secado ou não. Como estes movimentos são habituais e inconscientes, não me lembrava e sentia que já era impossível fazê-lo. Então, se sequei e me esqueci, isto é, se agi inconscientemente, era exatamente como se não o tivesse feito. Se alguém conscientemente me tivesse visto, poder-se-ia reconstituir o gesto. Mas se ninguém o viu ou se o viu inconscientemente, se toda a vida complexa de muita gente se desenrola inconscientemente, então é como se esta vida não tivesse sido (Nota do Diário de Leon Tolstói de 28 de fevereiro de 1897)<sup>78</sup>.

Considerando as imagens de *Stalker* e o modo como Tarkovski parece se inclinar pela busca de uma cinematografia que se propunha mais próxima da observação, da contemplação e de uma forma de oferecer ao espectador uma imersão nas imagens, podemos refletir sobre uma utilização da narrativa cinematográfica capaz de encontrar pontos de contato com a experiência que Benjamin entendia estar em declínio e com a saída do automatismo que Chklovski percebia na vida cotidiana. O crítico de cinema Roger Ebert, ao elaborar uma crítica sobre outro dos filmes de Tarkovski – *Solaris* –, ao mesmo tempo em que elucida a capacidade do diretor de trabalhar com ritmo mais lento, também menciona como uma parcela do público se mostra relutante diante de sua linguagem cinematográfica – algo que poderia ser visto como uma decorrência da agitação da vida atual:

---

<sup>76</sup> CHKLOVSKI. *Op. cit.*, p. 44.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 42-43.

<sup>78</sup> TOLSTÓI apud CHKLOVSKI. *Op. cit.*, p. 44.

Os filmes do mestre russo Andrei Tarkovski são mais ambientações do que entretenimentos. Às vezes se diz que são longos demais, porém isto significa não entendê-los: ele utiliza a duração e a profundidade para nos acalmar, para nos afastar da velocidade de nossas vidas, para nos levar a uma zona de sonho e meditação. Ao permitir que uma sequência tenha duração aparentemente injustificável, podemos escolher. Ou nos aborrecemos ou utilizamos o interlúdio como oportunidade para consolidar a ação que se passou antes e trabalhá-lo como nossas próprias reflexões<sup>79</sup>.

A linguagem cinematográfica de Tarkovski parece apresentar uma potência de expor imagens de modo a permitir que o espectador vivencie os cenários, os objetos, os detalhes, o som dos ventos, o silêncio dos ambientes, a movimentação dos personagens dentro do ambiente, além de vários outros elementos da *mise-en-scène* que produzem uma narrativa mais próxima daquela a que Benjamin se referia. *Stalker* pode ser pensado, por meio de sua *mise-en-scène*, com uma abordagem mais contemplativa dos planos percebida através de sua duração longa, e, além disso, como uma potência de retorno ao sentir o mundo, pois os objetos, os cenários, as movimentações, a posição da câmera e até mesmo a forma como o diretor enquadra os rostos dos atores na tela parece tratar as imagens de acordo com o que Deleuze falava a respeito da aquisição da realidade autônoma pelos objetos.

Maria Rita Kehl, ao tratar da narrativa e do desenvolvimento da história, toma como ponto de referência uma forma mais ritmada de contar, que se diferencia da velocidade que perpassa os relatos na contemporaneidade. Em sua reflexão, a psicanalista percebe a diferença de temporalidade do contar a história em relação à agitação da vida atual da seguinte maneira:

Independentemente do sentido das palavras que contam a história, uma narrativa é uma forma linear e ritmada que se desenrola ao longo de um determinado tempo. Este é muito diferente das temporalidades simultâneas que caracterizam os procedimentos técnicos para os quais a vida contemporânea exige competência, e cujo paradigma são as diversas ações comunicativas simultâneas permitidas pela estrutura de rede da internet, por exemplo<sup>80</sup>.

Oleg Aronson no texto publicado em *Panorama Tarkovski* acrescenta:

---

<sup>79</sup> EBERT, Roger. *Grandes Filmes*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 465.

<sup>80</sup> KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: atualidades das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009. P. 159

passemos a nos ocupar dos filmes de Andrei Tarkovski, para quem o uso do plano-sequência é característico não apenas como procedimento cinematográfico, pois ele também descobriu a especificidade singular desse procedimento que se relaciona diretamente com a cinematografia e com a memória [...] Ao falarmos hoje de plano-sequência, em muitos sentidos, podemos afirmar que, graças a Tarkovski, no momento em que o plano-sequência se torna uma necessidade para a imagem cinematográfica, significa que entra em vigor a função de manter na memória aquilo que se perdeu, que foi gasto e é irrecuperável. Contudo, a irrecuperabilidade existe não por causa da fraqueza da memória, mas pelo sem sentido e irrelevância do próprio objeto<sup>81</sup>.

Em *Stalker*, o olhar, os planos descritivos, contemplativos e narrativos, segundo a concepção de cinema de Andrei Tarkovski, são elementos da linguagem cinematográfica que podem ser pensados como fatores que aproximam o espectador da experiência benjaminiana e do “sentir a vida” em Chklovski. Relacionando com os argumentos apresentados por Maria Rita Kehl na contraposição entre a agitação da contemporaneidade e a narração, o ato de contar histórias por meio das imagens, no cinema, pode ter uma potência de permitir e oferecer ao espectador registros visuais passíveis de serem observados demoradamente.

A experiência, em *Stalker*, não parece se constituir através da transmissão de um possível símbolo da imagem, mas pelo fato de estar na posição do espectador, i.e., como observador do que ocorre em cena. Trata-se de perceber a sucessão das imagens, o movimento e imergir tanto nos planos longos quanto nas imagens pelo posicionamento predominantemente estático da câmera. Pode-se pensar que a observação da cena em sua profundidade de campo e na longa duração do plano é uma forma de produção de experiência – isso se percebe nas imagens criadas pelo diretor: contemplar a estranha figura no bar, observar o casal dormindo, apresentar um plano com objetos ao lado da cama, uma vegetação com destroços, a ferrugem dos objetos, a água que cai com seu peso e densidade, uma pedra caindo em um poço e o tempo que leva para a superfície do líquido iniciar sua regeneração e deixar ao espectador a opção por escolher qual objeto ver na composição visual. Diante disso, podemos pensar que as imagens não são uma forma de contar uma história, mas sim, uma forma de levar o espectador ao ambiente filmado, de oferecer a ele uma possibilidade de sentir o ambiente, de sentir a vida dos personagens, de sentir os sons do campo, o silêncio dos objetos abandonados. Esses registros visuais, próximos das imagens ótico-sonoras deleuzianas, podem ser uma conexão com a experiência benjaminiana.

---

<sup>81</sup> ARONSON, Oleg. *Op. cit.*, p. 290-291.

Para Benjamin, outros motivos também seriam capazes de influenciar no desaparecimento da experiência; por exemplo, a evolução da forma literária em dois tipos: um deles seria a informação veiculada pela imprensa, uma forma pobre em sabedoria e não baseada na experiência; outro seria o romance burguês, que aborda histórias cuja concepção parte de um autor isolado. Por seu isolamento, pela forma de conceber sua escrita longe dos grupos, ou seja, afastado da comunidade, esse autor teria perdido o intercâmbio de experiências. O narrador, para Benjamin, extrai material para sua narração tanto da própria experiência como da alheia:

A tradição oral, patrimônio da poesia épica tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes<sup>82</sup>.

Maria Rita Kehl também estudou as considerações de Walter Benjamin, os efeitos que a guerra e a aceleração do tempo trouxeram às gerações posteriores, além do modo como a forma de trabalho atual estaria se relacionando com a perda da experiência. Assim, no entender de Rita Kehl, lê-se que:

A velocidade das mudanças que se generalizaram a partir da guerra de 1914 exigiu que as pessoas se despojassem tanto de sua própria história quanto da memória de seus antepassados. Na vivência cotidiana dos sobreviventes, habitantes das cidades devastadas e reconstruídas, era necessário impedir as invasões do psiquismo pelas reminiscências espontâneas (fragmentos *vivos* do passado no presente), por pelo menos duas razões: em primeiro lugar, porque a memória de tantas referências destruídas tornaria a vida insuportável; em segundo, para manter a atenção consciente trabalhando a todo o vapor a fim de promover as reações adequadas e imediatas aos estímulos e solicitações do novo mundo<sup>83</sup>.

A perda da experiência, para Maria Rita Kehl, estaria relacionada à produtividade do sistema capitalista. As exigências do capital e da agitação do tempo funcionariam como um isolamento do sujeito. Ele estaria perdendo a comunicação e a transmissão de experiências que se dava nos momentos de ócio e na paz do trabalho realizado de forma mais artesanal. A

---

<sup>82</sup> BENJAMIN, Walter. “O Narrador” In: *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 201.

<sup>83</sup> KEHL, Maria Rita. *Op. cit.*, p. 44.

modernidade capitalista estaria reduzindo essa capacidade de vivenciar as histórias pela lentidão do trabalho:

A experiência, perdida para nós, de viver e trabalhar em um ritmo não ordenado pela produtividade permitia que o abandono dos sujeitos à temporalidade guardasse uma proximidade grande com o tempo do sonho, embalado por outra experiência que também se perdeu: a experiência do ócio, ou do tédio vivido sem angústia, como puro tempo vazio a ser preenchido pela fantasia. De todas as experiências subjetivas que a história deixou para trás, talvez a mais perdida, para o sujeito contemporâneo, seja a do abandono da mente à lenta passagem das horas: tempo do devaneio, do ócio prazeroso, dedicado a contar e a rememorar histórias<sup>84</sup>.

Na leitura que Maria Rita Kehl faz de Benjamin, a transmissão da experiência estava presente nos períodos anteriores ao capitalismo. O contato direto com o narrador, o intercâmbio de experiências de forma mais “viva”, mais “presente” permitiria que as atividades dos trabalhadores não apenas fossem atividades de manutenção da subsistência, mas também oportunidade de manter as histórias vivas e presentes:

A relação entre o tempo e as narrativas tem um determinante comum: as formas históricas do trabalho. A transmissão da experiência, no sentido benjaminiano, é tributária das formas pré-capitalistas de produção; o grupo que se reunia em torno do narrador tanto poderia estar ocioso em torno de uma fogueira quanto ocupado, sem pressa, pelo trabalho coletivo, artesanal. Essas teriam sido formas de se viver a temporalidade quando o tempo não era rigorosamente contado pela medida do dinheiro<sup>85</sup>.

Através da percepção de um excesso de estímulos, é possível estabelecer um paralelo entre a perda da experiência na vida moderna e os combatentes que retornavam da guerra na época das trincheiras. Os choques, as exigências do capital têm colocado os sujeitos contemporâneos diante da pobreza de experiência. As exigências da vida atual, a aceleração dos grandes centros, a velocidade dos acontecimentos, a necessidade de adaptação às novas realidades são perceptíveis na economia, na difusão da informação e até mesmo nas ameaças de ataque dentro dos grandes centros. Elas estão, portanto, fora de um campo de batalha específico – como é o caso do terrorismo –, mas, mesmo assim, criam no sujeito da contemporaneidade um choque similar ao da guerra.

Não há mais tempo para refletir sobre a experiência, sobre as narrativas. Em poucas décadas, a informação adquiriu uma velocidade de difusão que impede o sujeito

---

<sup>84</sup> Ibidem. p. 164.

<sup>85</sup> Ibidem. p. 163.

contemporâneo de sentir a vida. Essa agitação – acrescida às ameaças e inseguranças da vida atual, bem como à necessidade constante de cumprir com os objetivos do capital – tem produzido choques nos sujeitos, choques que os colocam em estado de insensibilidade. Sem tempo para reflexão, sem imersão nas formas atuais da informação e sem experiência, o ser humano, adaptando-se apenas ao tempo da realidade atual, se torna anestesiado, incapaz de construir uma paisagem interna de meditações e reflexões. São efeitos da evolução dos meios de produção, das exigências cada vez maiores do capital e do tempo da máquina, do progresso.

As respostas motoras de mudanças bruscas e encaixes, os sacões de uma máquina têm a sua contrapartida psíquica na “secção do tempo” em uma sequência de movimentos repetitivos sem desenvolvimento. O efeito no sistema sinestético é brutalizante. As capacidades miméticas, ao invés de incorporarem o mundo exterior como uma forma de capacitação (*empowerment*) ou “inervação”, são usadas como uma deflexão contra ele. O sorriso que se desenha automaticamente nos passantes alija o contacto; é um reflexo que “funciona como um absorvente mimético do choque”<sup>86</sup>.

A vida atual exige respostas rápidas e não refletidas para a manutenção da vida cotidiana. É o que destaca Maria Rita Kehl em sua reflexão:

O sucesso de grande parte de nossas ações cotidianas, que exigem respostas rápidas a estímulos contínuos, depende de que não nos deixemos tomar pelos devaneios, pelas fantasias, por reminiscências espontâneas [...] Para Bergson, a disponibilidade da atenção consciente depende da inibição de tais atividades psíquicas inúteis à vida prática. Não é do recalque freudiano que se trata aqui, mas do que o senso comum costuma designar como *repressão*: o ato, que tanto pode ser voluntário quanto automático, de afastar da consciência imagens, lembranças, fantasias e pensamentos que possam nos distrair das tarefas mais urgentes do presente<sup>87</sup>.

Buck-Morss, em sua leitura do texto benjaminiano sobre a “obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, coloca em relação Freud e Benjamin a fim de pensar como os choques causados pelos conflitos bélicos teriam seus reflexos na vida moderna. Trata-se, com isso, de prestar atenção no mundo regido pela produção capitalista, onde, nos parques fabris, os operários estão sujeitos a se desvincularem das experiências, em que o excesso de estímulos da sociedade foi ditado pelo consumo. Buck-Morss, então, considera que:

---

<sup>86</sup> BUCK-MORRS, Susan. *Op. cit.*, p. 23.

<sup>87</sup> KEHL, Maria Rita. *Op. cit.*, p. 160-161.

Freud estava interessado na neurose de guerra, o trauma de choques nervosos e de acidentes catastróficos que afligiram soldados na primeira guerra mundial. Benjamin sustentava que esta experiência do campo de guerra “se tornou a norma” da vida moderna. Percepções que antes suscitavam reflexos conscientes são agora fontes de impulsos de choque dos quais a consciência deve se esquivar. Na produção industrial, bem como na guerra moderna, em meio à multidão das ruas e em encontros eróticos, em parques de diversão e em cassinos de jogo, o choque é a essência mesma da experiência moderna. O ambiente tecnologicamente alterado expõe o aparato sensorial humano a choques físicos que têm o seu correspondente em choques psíquicos<sup>88</sup>.

Walter Benjamin também mostra como um dos fatores de redução da experiência diz respeito à evolução dos meios de produção. A produção artesanal dos bens de consumo – como a arte de fiar, por exemplo – era uma oportunidade de intercambiar experiências que mantinham a narração. O filósofo destaca que não há mais como contar histórias no momento de fiar em decorrência da modificação da atividade do trabalhador. A alienação no parque fabril, o desconhecimento do processo completo de fabricação do produto, a submissão e a repetitividade na operação da máquina foram, pouco a pouco, alienando o trabalhador, que, por outro lado, também se distanciou de seus colegas de trabalho e foi deixando de intercambiar experiências.

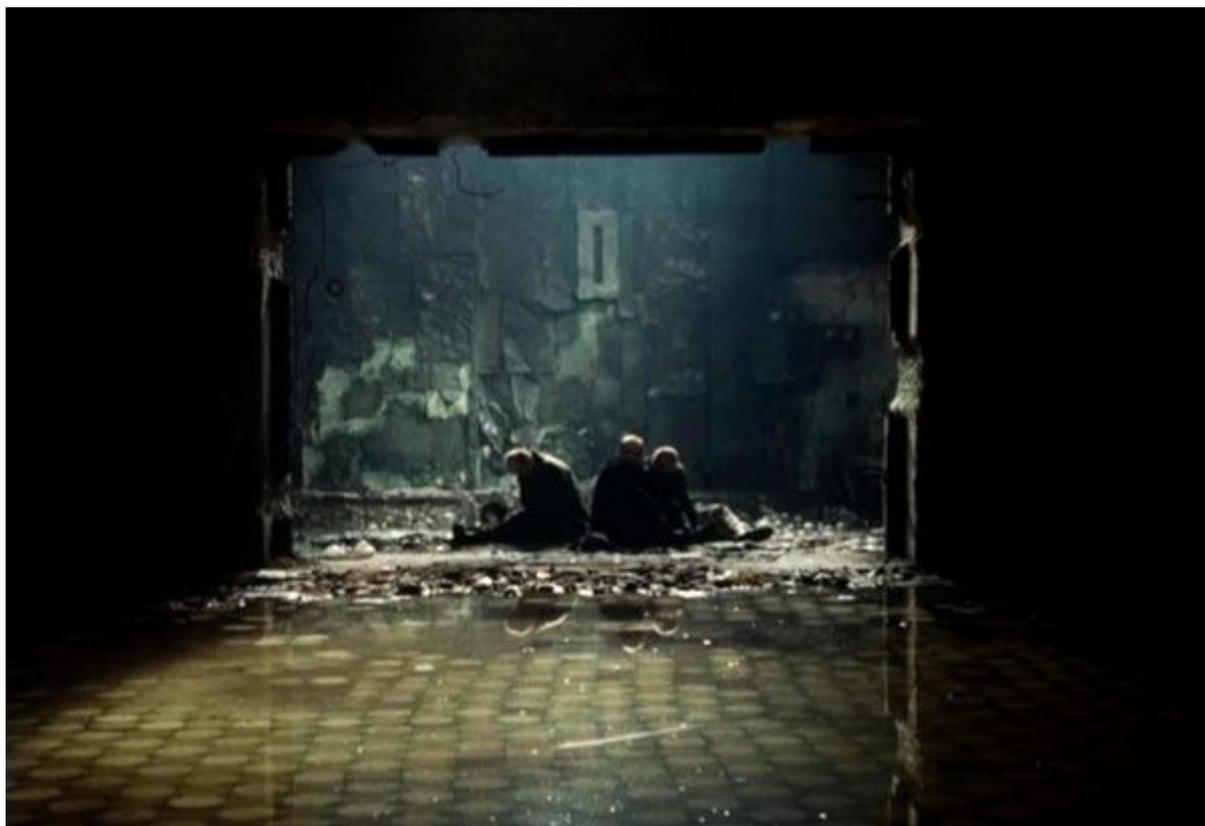
Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual<sup>89</sup>.

Em determinado momento de *Stalker*, ao final da jornada pela “Zona”, quando os personagens chegam na antessala do “Quarto”, eles se encontram diante de um impasse sobre o que fazer, pois parecem não se sentirem capazes de entrar na enigmática sala. Através de uma leitura em torno das considerações apresentadas nas páginas anteriores, podemos aventar uma forma de apatia atuando nos personagens. Poderia ser uma ausência do que desejar diante da perda do sentir.

---

<sup>88</sup> BUCK-MORSS, Susan. *Op. cit.*, p. 22.

<sup>89</sup> BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 204-205.

Figura 14 - Cena do filme *Stalker* (1979)

Fonte: *Stalker* (1979) de Tarkovski, (<https://hollywoodforest.com/2012/11/04/ecologies-of-the-moving-image-new-ecocinema-book-by-adrian-ivakhiv/>)

Pablo Capanna, na obra sobre o cineasta soviético, descreve essa sequência do filme, nestes termos:

Los tres permanecen un largo rato en el umbral del Cuarto de los Deseos, sin atreverse a entrar, acurrucados en el suelo, espalda contra espalda, como en una inversión del ícono de la Trinidad, en el cual los ángeles parecen dialogar. La cámara los contempla como si estuviéramos situados *dentro* del cuarto. El professor va desarmando lentamente la bomba y arroja las piezas al agua. [ ] La escena se prolonga más allá de lo tolerable. Los tres están en el portal: a ratos los baña una luz dorada, por momentos llueve. Vuelve a sonar el teléfono y la banda sonora inicia el contrapunto entre el traqueteo del tren (emblema del mundo alienado) y los triunfales compases del *Bolero* de Ravel, signo de esperanza<sup>90</sup>.

Para Benjamin, a experiência é o fundamento da arte narrativa, que, por sua vez, teria suas bases assentadas tanto na convivência do narrador com outras pessoas quanto no acúmulo das histórias que cada um acrescentava à narrativa: “A experiência que passa de

---

<sup>90</sup> CAPANNA, Pablo. *Op. cit.*, p. 121.

pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”<sup>91</sup>.

O empobrecimento da memória é uma das hipóteses com que Walter Benjamin trabalha e que Rita Kehl recupera em seu texto. Ou seja:

Avancemos ainda uma segunda hipótese de Walter Benjamin sobre a “nova forma de miséria” que teria surgido a partir do “monstruoso desenvolvimento da técnica”. De que forma de miséria se trata? Do empobrecimento de uma dimensão fundamental do saber e da memória, que escapa a todas as competências técnicas e científicas: trata-se da transmissão da experiência. A experiência que passa de geração em geração não é idêntica à perpetuação da tradição, cuja principal função é indicar o lugar que cada um deve ocupar na ordem social, assim como o tipo de comportamento adequado a tal lugar. A tradição participa dos mecanismos de estabilização e perpetuação do poder; a experiência, por sua vez, não tem relação com a autoridade e sim com o sentido que uma coletividade é capaz de extrair a partir do que seus antepassados viveram, ou das narrativas que seus contemporâneos trouxeram de regiões e de países distantes. A desmoralização da experiência, para Walter Benjamin, torna os indivíduos disponíveis para aceitar qualquer coisa que lhes seja apresentada sob a forma de novidade<sup>92</sup>.

Diante desses aspectos, a psicanalista conclui que:

A pretensão da ciência de recobrir todo o campo do saber revela-se vã; a ciência não é o Conhecimento, é apenas um subconjunto dele que exclui, por exemplo, “o saber-viver, o saber-fazer, o saber-escutar etc.” Esses saberes remetem ao que Walter Benjamin chama de experiência, cuja transmissão depende das formas narrativas<sup>93</sup>.

Tarkovski defende que a comunicação entre cineasta e espectador decorre da experiência da pessoa que veja as cenas do filme. Para ele, o cineasta não deve tornar a obra fílmica mais acessível ao público<sup>94</sup>. Ao mesmo tempo, ele precisa contar com a experiência do espectador para que se estabeleça a comunicação entre ambos.

Podemos concluir, então, que, para Benjamin, a experiência acontece entre as pessoas com tempo para imersão na narrativa. O tempo, a imersão, o envolvimento, o intercambiar de experiências, todas essas formas de o narrador e de o ouvinte se relacionarem cria um

---

<sup>91</sup> BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 198.

<sup>92</sup> KEHL, Maria Rita. *Op. cit.*, p. 155-156.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>94</sup> TARKOVSKI, Andrei. *Op. cit.*, p. 207.

ambiente propício para que a experiência se mantenha na atividade de narrativa. Esse meio fértil para a experiência, no entender de Walter Benjamin, estaria se perdendo na contemporaneidade, com a evolução dos meios de produção e a agitação da vida atual.

Tendo em vista essas características da experiência e da arte de narrar, podemos pensar a forma utilizada por Tarkovski para contar *Stalker* como uma retomada da narrativa que busca transmitir e gerar experiências, pois, em vários momentos, o filme pode ser lido como uma fuga da cidade pós-industrial, do ritmo da produção capitalista. Como se disse mais acima, no cinema atual, que é fruto da evolução dos meios de produção, da forma do romance e da agilidade na condução filmica das histórias, também a imersão na experiência narrativa tem diminuído. Pela forma hipnótica como Tarkovski desenvolve *Stalker*, a obra pode ser lida como uma resistência ao tempo capitalista, pobre em experiência.

Para Walter Benjamin, ao realizar sua obra, o artesão deixava a marca de sua mão na argila. Na contemporaneidade, o sujeito não se afasta do mundo e do tempo dos meios de produção, fica preso à produção, à fábrica. Susan Buck-Morss ressalta essas condições em sua obra:

Em nenhum outro lugar a mimese como um reflexo defensivo é mais aparente do que na fábrica, onde (Benjamin cita Marx) “trabalhadores aprendem a coordenar gestos com o movimento incessante de um autômato” “independentemente da vontade do trabalhador, o artigo em elaboração chega à sua esfera de ação e dela se afasta com igual arbitrariedade”. A exploração deve ser entendida aqui como uma categoria cognitiva, e não econômica: o sistema fabril, danificando cada um dos sentidos humanos, paralisa a imaginação do trabalhador. O seu trabalho é “isolado da experiência”; a memória é substituída pela resposta condicionada, pelo aprendizado por treinamento mecânico, pela destreza repetitiva: “a prática de nada vale”<sup>95</sup>.

A filósofa faz referência ao poder das imagens nesse mesmo texto em nota de rodapé que diz o seguinte:

Neste contexto, o filme reconstitui a experiência, estabelecendo a percepção na “forma de choques” como o seu princípio formal (p. 132). *Como é* construído um filme, se ele atravessa o escudo entorpecente da consciência ou apenas oferece um “treino intensivo” (*drill*) para fortalecimento de suas defesas, se torna uma questão de crucial importância política<sup>96</sup>.

---

<sup>95</sup> BUCK-MORSS, Susan. *Op. cit.*, p. 23.

<sup>96</sup> *Ibidem. Op. cit.*, p. 24.

Outra sequência que nos faz pensar sobre pontos de aproximação com a experiência benjaminiana é aquela da viagem dos personagens na vagonete até a chegada à “Zona”. Durante o percurso, há pequenos cortes na narrativa, mas os planos longos mantêm o ritmo da viagem. Tarkovski registra as imagens por trás das cabeças dos personagens e, em alguns momentos, seus rostos em perfil. No decorrer da sequência, passa-se a direcionar o registro visual para o cenário, mostrando o afastamento da cidade e a aproximação da vegetação, quando os objetos ligados à indústria e à urbanidade (canos, vigas de metal) vão se tornando mais escassos e desaparecendo, por fim, na paisagem. A cidade vai sendo substituída pelo campo conforme a viagem vai chegando ao final. Nos termos de Capanna: “Durante varios minutos los vemos cruzar un paisaje de chatarra industrial. La cámara estudia las facciones de cada uno de los viajeros, como delineando sus personalidades”<sup>97</sup>.

Figura 15 - Cena do filme *Stalker* (1979)



Fonte: *Stalker* (1979) de Tarkovski, (<https://markeldersonelderson.blogspot.com.br/2013/10/stalker-andrei-tarkovsky.html>)

No momento em que a câmera direciona o foco para os rostos dos atores, as imagens se demoram na captação das expressões, sublinhando a contraposição existente entre as faces e a sucata – os resíduos da atividade industrial urbana. Esse afastamento pode ser pensado como um princípio do isolamento do meio urbano e uma espécie de rito de passagem para voltar a sentir o mundo. Pode-se pensar dessa forma, pois o último plano, que retrata a viagem sobre a vagonete em movimento, tem o foco nos resíduos. Depois disso, há um corte que já posiciona o olhar da câmera nas cores da “Zona”.

O stalker, ao chegar à “Zona”, no momento em que deita no solo, volta a sentir o mundo. Quando passa pelo “túnel seco” e adormece, ele também sente o mundo, os objetos sem simbolismos, apenas abandonados. Ali pode deitar, sentir o mundo nos objetos submersos. Passa-se a sentir o mundo ao redor. Pablo Capanna descreve a cena assim: “El

---

<sup>97</sup> CAPANNA, Pablo. *Op. cit.*, p. 117.

*stalker* se arrodilla, y luego se tiende en el suelo como se quisiera abrazar la tierra al reencontrarse con lo que siente como su verdadera patria”<sup>98</sup>.

A construção filmica de *Stalker* pode ser pensada como uma aproximação da experiência benjaminiana, assim como o artesão, referido pelo filósofo, que mergulha na arte de fiar, sentindo a experiência. Em *Stalker*, Tarkovski concebe imagens que podem conter uma potência de convidar o espectador a imergir na história pela forma contemplativa, afastando-se da agitação da vida urbana. Enquanto a modernização dos meios de produção tornaria a vida agitada e diminuiria a experiência, o contato com a obra filmica induziria um estado mais próximo da experiência e da arte de narrar. As imagens propostas por Tarkovski através da imersão quase hipnótica tendem a aproximar o espectador de uma singular experiência. O espectador seria, portanto, um sujeito que busca estabelecer uma relação com a memória e com a experiência.

Podemos estabelecer, assim, uma aproximação entre Benjamin e Tarkovski, já que o último manifesta a importância das raízes do narrador na obra e sua relação com a comunidade em que vive:

Em todos os meus filmes o tema das raízes sempre teve uma importância muito grande: laços com a casa paterna, com a infância, com o país, com a Terra. Sempre achei que fosse importante deixar claro que eu também pertencço a uma tradição particular, a uma cultura, a um círculo de pessoas ou de ideias. Não será idealismo imaginar que um artista, ou qualquer outra pessoa, seja capaz de se marginalizar de 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 um produto da realidade que o cerca [...] não deixei de ser filho de meu país. Sou um fragmento dele, uma partícula e espero expressão a ideias que tenham raízes profundas em nossas tradições históricas e culturais<sup>99</sup>.

Maria Rita Kehl nos mostra esse retorno às narrativas como forma de memorização do passado:

Mas é importante lembrar que as narrativas não são uma forma de memorização do passado: são a própria *atualização do passado no presente*. Ao narrar, “é o ato presente que desdobra, a cada vez, a temporalidade efêmera que se estende entre o *Eu ouvi* e o *Vocês vão ouvir*”. Também em Lyotard, a narrativa insere aquele que sabe contá-la, juntamente com os que a escutam, como elos de uma grande corrente que liga as gerações passadas

---

<sup>98</sup> Ibidem. p. 118.

<sup>99</sup> TARKOVSKI, Andrei. *Op. cit.*, p. 209.

às presentes e transmite a experiência de umas às outras. Tal saber não tem nenhuma relação com a competência ou a autoridade individuais, pois o único mérito do narrador é o fato de também ter sido, algum dia, ouvinte de outras narrativas – isso eleva automaticamente todos aqueles que agora a escutam à mesma condição cultural de todos os narradores passados [...] Em Benjamin, a experiência, que provê sentido à vida e preserva alguma sabedoria acumulada que nos permita enfrentá-la, já não serve para nada quando as novas gerações têm de enfrentar um mundo irreconhecível para seus pais e avós<sup>100</sup>.

A história contada pelo diretor/narrador se desenvolve no curso de um dia, cronológica e linearmente, de forma que a jornada dos personagens se aproxima da jornada do próprio público ao longo de sua a experiência de imersão no filme. Tarkovski utiliza elipses – i.e., saltos no tempo da história por ocasião dos cortes de montagem –, mas as reduz tanto quanto possível, evitando saltos na história e, assim, aproximando o espectador da experiência da jornada do filme.

em *Stalker* eu queria que não houvesse nenhum lapso de tempo entre as tomadas. Meu desejo era que o tempo e seu fluir fossem revelados, que tivessem existência própria no interior de cada quadro; para que as articulações entre as tomadas fossem nada mais do que a continuidade da ação, para que não implicassem nenhum deslocamento temporal, e para que não funcionassem como um mecanismo para selecionar e organizar dramaticamente o material - eu queria que o filme todo desse a impressão de ter sido feito em uma única tomada<sup>101</sup>.

O cineasta russo também trabalha essa experiência diegeticamente, ao nível dos personagens, da trama, enfim, do mundo que cria. Ele registra a experiência vivida pelos personagens. Sob esse ponto de vista, também podemos pensar o stalker do filme como um narrador no sentido benjaminiano do termo: ao retirar os outros personagens da cidade, o protagonista os afasta do progresso no qual a modernidade urbana não permite a experiência, em que as exigências do trabalho nos meios de produção afastam o ser humano da experiência. Inundados de informação e de atividade produtiva a capacidade de intercambiar experiências enfraquece. Ou melhor, conforme expõe Maria Rita Kehl:

O neurótico moderno suporta mal as condições de seu ganho de liberdade, sobretudo porque uma parte desse ganho lhe é expropriada pelo aumento da *velocidade*. Ao desconhecer os termos do testamento que determina a herança simbólica de seus antepassados, ao representar-se como autor

---

<sup>100</sup> KEHL, Maria Rita. *Op. cit.*, p. 159.

<sup>101</sup> TARKOVSKI, Andrei. *Op. cit.*, p. 234.

solitário de sua história de vida e de sua escolha de destino em um mundo que torna obsoletos os ensinamentos e as experiências transmitidas pelas gerações anteriores à sua, o sujeito moderno negocia seu desejo na moeda da culpa neurótica [...] Excluído o elemento trágico que determinou o mutismo dos soldados egressos do *front* em 1919 e mantido apenas o da rapidez da resposta consciente aos estímulos, observamos que a velocidade domina a quase totalidade de nossa relação com o tempo<sup>102</sup>.

Então, tal qual se destacou mais acima, é possível pensar que a experiência de que trata Walter Benjamin pode ser resgatada na potência das imagens de *Stalker*, uma vez que a imersão em um ambiente de arte cinematográfica pode, ao permitir voltar a sentir os objetos, oferecer uma escapatória da anestesia causada pela agitação da contemporaneidade.

---

<sup>102</sup> KEHL, Maria Rita. *Op. cit.*, p. 166-168.

#### 4 O DESGASTE DOS OBJETOS E A FUGA DA MODERNIDADE

Nos capítulos anteriores, esta pesquisa esteve concentrada em torno da relação entre os objetos, as imagens e a história do filme e, assim, com o espectador. Essa relação foi pensada como uma forma de aproximação entre cinema e experiência, em função de *Stalker* apresentar um princípio de imagem contemplativa. Na linguagem cinematográfica anterior à segunda guerra, o protagonista atuaria na história resolvendo os problemas da história do filme e atuando no espaço da cena. No período pós-guerra surgiu outra forma de retratar a realidade no cinema e que criava a imobilidade do personagem. É o que nos diz Gilles Deleuze:

Mas só agora é que a identificação se reverte efetivamente: a personagem tornou-se uma espécie de espectador. Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação. Ele registra, mais que reage. Está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais do que engajado numa ação<sup>103</sup>.

Refletindo sobre esse ponto, pensamos que os objetos voltam a ter a potência de nos fazer sentir o mundo. A possibilidade de observá-los enquanto a câmera os descreve parece poder reconectar o ser humano ao mundo, dando margem, além disso, a uma conexão com a experiência. Recompõe-se, dessa forma, a experiência ao romper a anestesia decorrente dos choques da modernidade. Por meio da anulação da função narrativa dos objetos e da contemplação, os objetos adquirem potência de serem percebidos como são e reestabelecem sua percepção através da singularização, de retornarem a ser o que são.

Assim, Chklovski expõe com estas palavras essa forma de buscar a reconexão com a percepção dos objetos:

Os objetos muitas vezes percebidos começam a ser percebidos como reconhecimento: o objeto se acha diante de nós, sabemos-lo, mas não o vemos. Por isso nada podemos dizer sobre ele. O procedimento de singularização em L. Tolstoi consiste no fato de que ele não chama o objeto por seu nome, mas o descreve como se o visse pela primeira vez e trata cada incidente como se acontecesse pela primeira vez; além disso, emprega na descrição do objeto, não os nomes geralmente dados às partes, mas outras palavras tomadas emprestadas da descrição das partes correspondentes em outros objetos<sup>104</sup>.

---

<sup>103</sup> DELEUZE, Gilles. *Op. cit.*, p. 11.

<sup>104</sup> CHKLOVSKI, Viktor. “A arte como procedimento”. *Op. cit.*, p. 45-46.

Os objetos, no entanto, sofrem a ação da natureza. Eles incorporam em suas faces a história que passou. Nesse sentido, sua imagem, ao ser registrada pela câmera, parece se assemelhar à vivência tal qual entendida por Walter Benjamin, sendo que ela surge como um dos elementos formadores da experiência.

A própria caracterização da “Zona” deixa isso evidente. Trata-se de um lugar onde a natureza corrói os objetos abandonados pela civilização, ou seja, aí se apresenta a ruína. O afastamento dos personagens em relação aos elementos do progresso e à disciplina estatal também corroboram essa leitura. Os personagens se afastam das linhas dos trens, saem dos “trilhos” da civilização, por assim dizer, colocam-se à margem da estrada, do Estado, da cidade, do tempo dos meios de produção, dos “trilhos do progresso”, dos limites e das fronteiras. Eles trespassam os cercos totalitários desse tempo carente de experiência e contornam as armadilhas da entrada na “Zona”. Percebe-se isso, por exemplo, na cena em que os personagens chegam à “Zona”. Saem da vagonete, deixando-a para trás a fim de que a jornada dos personagens na “Zona” comece. É quando eles finalmente abandonam os trilhos – a modernidade – e avançam pelo campo. Esse arranjo fica ainda mais evidente na chegada à “Zona”, quando o stalker se afasta dos outros dois personagens para buscar aquilo de que precisava: um mergulho na vegetação, relaxar e mergulhar na ausência da modernidade. Luiz Carlos de Oliveira Jr. destaca o seguinte:

Com *Stalker* Tarkovski consagra sua aptidão, já lindamente presente em *O Espelho*, para filmar deslocamentos e conformações corporais. Cada personagem tem sua marcha própria, sua envergadura física, sua "presença orgânica". Tudo é orgânico em *Stalker*, incluindo a água, a terra, o vento, o fogo, tudo. A recorrência dos quatro elementos na obra de Tarkovski, como bem sabemos, tem muito mais uma função física do que simbólica. A água possui uma aparição constante em *Stalker*, o filme mais úmido da história, e sua importância está justamente na sua natureza, ou seja, em ser uma matéria primitiva, um dos constituintes fundamentais e preponderantes de tudo que existe no mundo, a começar pelos homens. E não é só a imagem-miriade da água (lago, poça, chuva, goteira), é também seu som em diversas modalidades (ora um barulho de cachoeira, ora um gotejar que ocupa praticamente toda a banda sonora). Embora passe por entre os dedos, a água tem um peso. Embora passem perante nossos olhos e não voltem, as imagens de Tarkovski têm um peso: a densidade não só do tempo que elas materializam, mas também do estranhamento que, mesmo terminado o filme, não se esgota em nenhuma interpretação. As locações são fábricas desativadas, cemitérios de tanques de guerra, ruínas as mais diversas – um fosso no centro de um mundo pós-apocalíptico onde a fabulação tem um papel tão relativizado quanto reprimido<sup>105</sup>.

---

<sup>105</sup> OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. “Stalker”. *Op. Cit.* Acesso em: 19.07.2017

Nas imagens de *Stalker* tudo está em decomposição, em deterioração, enferrujando, desabando. A ação do tempo e do abandono é implacável. Essa outra das formas de contemplação elaboradas pelo cineasta e se faz sensível através dos tanques de guerra abandonados no campo, das armas sob a água, dos rostos dos personagens, das paredes que estão se destruindo no quarto, do bar, das ruínas, da antessala do “Quarto”. O espectador passa a sentir o mundo pelo estabelecimento de uma relação ótico-sonora em que os objetos de cena demonstram marcas de deterioração, marca de uma história gravada por meio da decomposição dos materiais.

Figura 16 - Cena do filme *Stalker* (1979)



Fonte: *Stalker* (1979) de Tarkovski, ([http://toshifujiwara.blogspot.com.br/2011/03/blog-post\\_30.html](http://toshifujiwara.blogspot.com.br/2011/03/blog-post_30.html))

Há corrosão nas coisas. Ela está registrada na face externa do objeto. O abandono deixa marcas na superfície. Isso resta ainda mais evidente através do registro fotográfico. Desintegração e envelhecimento são elementos importantes na narrativa de *Stalker*, pois das imagens dos objetos podem surgir relações com a experiência. A arte nos fazendo voltar a sentir o mundo por meio dos objetos inanimados, uma vez que eles guardam sua história, conforme a informação que Tarkovski, em sua obra *Esculpir o Tempo*, nos apresenta em relação ao pensamento do jornalista Ovchinnikov:

Em seu relato sobre o Japão, o jornalista soviético Ovchinnikov escreveu: “Considera-se que o tempo, *per se*, ajuda a tornar conhecida a essência das

coisas. Os japoneses, portanto, têm um fascínio especial por todos os sinais de velhice. Sentem-se atraídos pelo tom escurecido de uma velha árvore, pela aspereza de uma rocha ou até mesmo pelo aspecto sujo de uma figura cujas extremidades foram manuseadas por um grande número de pessoas. A todos esses sinais de uma idade avançada eles dão o nome de *saba*, que significa, literalmente, 'corrosão'. *Saba*, então, é um desgaste natural da matéria, o fascínio da antigüidade, a marca do tempo, ou patina. *Sabá*, como elemento do belo, corporifica a ligação entre arte e natureza”<sup>106</sup>.

Tanto na cidade como na “Zona”, percebemos a história nos cenários e nos objetos. A deterioração, o tempo que passa e deixa suas marcas nos objetos. Porém, na cidade, percebe-se, através do arranjo cênico, uma certa manutenção da modernidade: as ruas pelas quais os personagens passam para chegar ao cerco da “Zona”, os trilhos dos trens, o bar. Mesmo deteriorados, eles ainda se sobrepõem ao ambiente natural. A modernidade de um sistema de produção mantém a civilidade e a urbanidade no local. Por meio dessas imagens, podemos perceber na cidade a manutenção do cenário pós-industrial.

Assim que os personagens entram na vagonete em direção ao campo, as imagens se alternam com os rostos dos personagens. Percebe-se que os canos, os postes, os resíduos industriais gradativamente passam a diminuir em quantidade e, aqueles poucos que restam, começam a ser quase “engolidos” pelo campo, pela natureza. Algo semelhante, aliás, aconteceu com as tropas enviadas à “Zona”, que não retornaram, tal como se havia destacado na epígrafe do filme. Desse modo, as marcas da cidade vão se desvanecendo na natureza. Os objetos que restam na “Zona” – i.e., resíduos de equipamentos bélicos, postes de luz e lixo humano – sofrem a corrosão do abandono.

Esses objetos contam sua história, os acontecimentos passados no decorrer de anos, décadas. Na sequência em que os personagens chegam à “Zona”, vários objetos que se encontram no local têm as marcas da história e do abandono. São postes caídos, caixas, fios, objetos deixados à margem dos trilhos, resíduos abandonados no local. Nas cenas no campo, Tarkovski registra a corrosão dos tanques de guerra deixados para trás, cobertos pela vegetação, carcomidos pela ferrugem. Há uma história nessas marcas. A experiência, o sentir o mundo estão impressos no abandono, na decomposição, na vegetação que, ao longo dos anos, foi cobrindo os objetos. Aqui, a câmera encontra as marcas do objeto filmado. É a própria imagem que contém esse registro. Assim, tudo, em *Stalker*, está se decompondo e o diretor capta as alterações decorrentes de uma certa inércia, de certo apagamento, por assim dizer, da agitação característica da modernidade.

---

<sup>106</sup> TARKOVSKI, Andrei. *Op. cit.*, p. 66.

Nesses exemplos, percebemos elementos da modernidade que podem ser assumidos enquanto obstáculos à experiência: o som dos trens, os trilhos, os portões, as cercas, o isolamento. Parece-nos possível uma reflexão que os aproxime à anestesia – produzida pela perda da experiência no pós-guerra. Trata-se de algo que se torna perceptível no caminho de afastamento dos trilhos, dos elementos da urbanidade moderna, quando os personagens seguem sua viagem até a “Zona”. A própria vagonete que os leva parece ser uma forma de oposição aos grandes trens. Fica evidente a necessidade de desligamento da vida na cidade quando o stalker, logo na chegada à “Zona”, dispensa a vagonete, ligando seu motor e lançando-a de volta aos trilhos, como que rompendo com uma eventual possibilidade de retorno às máquinas.

Longe da cidade, do ritmo intenso, os personagens voltam a sentir o mundo, a perceber a cor, o ar, a sentir a força da água enquanto água, enquanto elementos da natureza que estavam perdidos, soterrados pelo progresso, pelas leis do ferro fundido – como comenta o escritor. Até quando os personagens viviam confinados em suas casas e nos bares sem cores, sem sensações, suas experiências haviam se perdido. Eles estavam desconectados da sensação do mundo em virtude do automatismo. Isso pode ser percebido na forma como Tarkovski nos expõe as imagens. Eles permaneciam distantes do mundo, anestesiados.

É por esse gesto político de tentar atravessar o “escudo entorpecente da consciência” que o cinema de Tarkovski parece optar. As imagens de *Stalker* são como formas de quebrar o estado anestésico e retornar às sensações, à reflexão, à imersão por meio da experiência. Nesse mundo regido pela ausência de experiência, o cinema pode ser uma saída dos “trilhos do progresso”, fora da vida da fábrica, da produção, da alienação. A sala de cinema como a margem dos trilhos, como uma forma de experiência, de imersão na narrativa.

Uma das características da imagem que parece expor esse contraste reside no tom sépia do início do filme, interrompido durante a jornada até o local em que se encontra o “Quarto”, quando as finalmente as cores surgem. Sobre isso, podemos citar as observações de Gabriela Soares:

A imagem da película mostra vivamente a oposição entre os dois espaços. A cidade, em que vive o stalker, é um lugar cinzento, escuro, degradado, frio; a Zona, em contrapartida, é dotada de uma vegetação abundante, mas não como em idílio, pois ela recobre os restos de uma civilização anterior ao “piquenique”. Desse modo ela é um espaço misterioso e insondável<sup>107</sup>.

---

<sup>107</sup> SOARES, Gabriela. *Op. cit.*, p. 117.

Os autores Américo e Américo também fazem referência a esse detalhe da narrativa em seu texto sobre o filme:

A trama se desenrola em torno de três personagens sem nome e sem esperanças na vida: o Stalker, o Escritor e o Professor. Os três vivem uma vida sem cores, como mostra o início e o final do filme, e apenas quando eles se distanciam do cotidiano e adentraram a Zona, as cores aparecem, como uma esperança, pois lá há liberdade de as pessoas externarem seus medos, falarem sobre sentimentos e desejos<sup>108</sup>.

Essa é uma forma de expor sentimentos e desejos que surgem nos personagens assim que eles se aproximam do “Quarto”. Nessa cena, há um telefone no cenário que toca e é atendido pelo professor que, então, passa a manter um diálogo com um antigo colega, cuja esposa, aliás, havia tido um caso com o professor. A voz no telefone o ameaça com a perda da credibilidade no mundo científico. A cena pode ser pensada como uma das formas de obstáculo manifestado pela “Zona”, uma de suas armadilhas para evitar a aproximação do “Quarto”.

Figura 17 - Cena do filme *Stalker* (1979)



Fonte: *Stalker* (1979) de Tarkovski, Google.

---

<sup>108</sup> AMÉRICO; AMÉRICO. *Op. cit.*, p. 53.

Seria *Stalker*, como forma de arte, uma possibilidade de retorno ao sentir o mundo? Voltaríamos, depois da experiência de assistir ao filme, a vermos as cores? Para isso, poderíamos refletir sobre a maneira como o stalker passa a ver as cores também na cidade depois de seu retorno da “Zona”. Ele, ademais, parece trazer as cores para sua casa. Sua filha move o mundo. Ambos podem ser observados nas circunstâncias de uma forma de resgate da experiência.

Capanna, ao mencionar o retorno dos personagens à cidade, descreve as sequências que se passam depois do regresso da “Zona” nos seguintes termos:

En la escena siguiente, el *stalker* se ha reencontrado con su mujer y su hija. Los tres entran al bar donde están el Escritor y el Profesor, que parecen haber vuelto de la Zona sin recordar nada de lo ocurrido. El perro negro los ha seguido. La esposa del *stalker* se lo ofrece sin éxito al Escritor y termina por llevárselo ella. Se oye un tren lejano, y algunos arpegios [...] El *stalker* y su familia vuelven a casa. Ahora el mundo cotidiano está iluminado por el color<sup>109</sup>.

Sobre o retorno da “Zona” em direção à cidade na posse das cores, pode-se dizer que esse aspecto faz considerar um retorno da experiência, por meio da vivência fora da urbanidade, uma forma de quebra do choque pelo contato dos personagens com os objetos e a vida dentro da “Zona”. O stalker parece tocado pelas várias experiências de imersão na “Zona”. Por outro lado, os outros personagens, por não terem quebrado o choque na mesma intensidade, se mostram mudos no retorno ao bar. Relacionando esse mutismo com as reflexões de Benjamin, seria possível dizer que eles estavam incapacitados de transmitir experiências, de narrar, por terem imergido na experiência do local. O stalker parece entender que a falta de fé dos outros dois protagonistas foi um fator impeditivo para a percepção do ambiente da “Zona” e da magia que lá está presente – i.e., a quebra do automatismo da urbanidade contemporânea. Sobre a chegada das cores na cidade, talvez mantidas pela vivência da esposa e da filha do stalker, mencionamos mais uma vez o texto de Américo e Américo:

A mulher de Stalker – uma alusão ao feminino e, em especial, à mãe do diretor – e a filha doente, suposta vítima da influência maligna da Zona, na verdade parecem ser a salvação, as únicas que aprenderam a amar e aceitar as diferenças. Não é por acaso que, no filme, a cor retorna quando elas aparecem<sup>110</sup>.

---

<sup>109</sup> CAPANNA, Pablo. *Op. cit.*, p. 121.

<sup>110</sup> AMÉRICO; AMÉRICO. *Op. cit.*, p. 54.

Depois do retorno à cidade, as cores desaparecem mais uma vez, em uma sequência em que a esposa do protagonista serve uma tigela de leite ao cachorro que os acompanhou para fora da “Zona”. Aos poucos, a câmera nos revela que a imensa coleção de livros se encontra no quarto do stalker, ocultada na primeira cena quando a câmera registrou o quarto da família. Sendo assim, o personagem parece ter sido um leitor, uma pessoa ligada à literatura, à narrativa. O stalker se deita e se sente enfraquecido.

Figura 18 - Cena do filme *Stalker* (1979)



Fonte: *Stalker* (1979) de Tarkovski, (<https://waytorussia.net/WhatIsRussia/Cinema-Tarkovsky-Parajanov.html> )

Depois de o stalker ser ajudado a se levantar pela esposa e deitar na cama, ele se refere à ausência de fé do professor e do escritor. Enfraquecido, lamenta que a jornada através da “Zona” não tenha surtido efeito nos outros dois. Nesse diálogo, podemos pensar numa conexão com a perda da experiência. E uma das leituras possíveis em relação às reflexões de Benjamin, Buck-Morris e Maria Rita Kehl residiria justamente na incapacidade de os

personagens retornarem à experiência. Ao sentir o mundo. Ao desconectarem-se dessa contemporaneidade onde o ritmo capitalista os torna insensíveis, automatizados, distantes do mundo. Ambos, escritor e professor, anestesiados pela vida moderna, não teriam retornado à experiência. É assim que nos informa Maria Rita Kehl:

O melancólico benjaminiano vê-se desadaptado, ou excluído, das crenças que sustentam a vida social de seu tempo; mas ao contrário do empenho investigativo e criativo que caracteriza seus precursores renascentistas, sente-se abatido pelo sentimento da inutilidade de suas ações. Daí a relação entre a melancolia e o fatalismo, sentimento de insignificância do sujeito como agente de transformações, tanto na vida privada quanto na política<sup>111</sup>.

Para o stalker, porém, cada ida à “Zona” restituía sua necessidade de sentir o mundo, tal qual é possível perceber na cena em que ele deita na vegetação. O personagem parece se revoltar com os outros dois, pois a viagem à “Zona”, ou seja, o afastamento da urbanidade não parece ter causado o mesmo efeito. Eles parecem estar tão dessensibilizados que o afastamento do mundo da cidade não surte qualquer efeito sobre eles. Capanna apresenta estas considerações:

El *Stalker* está en su casa, dándole de comer al perro. Se siente enfermo: está agotado y desalentado. Admite que los hombres ya no parecen necesitar de la Zona, porque carecen de fe. Se acuesta, agobiado, y su esposa lo consuela. [...] De pronto, la mujer se vuelve hacia la cámara y le habla a los espectadores. Ella, que en las primeras escenas increpaba al marido por no tener un oficio útil, ahora está orgullosa de haberlo acompañado en la vida. No está arrepentida, porque cree que “es mejor una amarga felicidad que una vida triste y gris”<sup>112</sup>.

O automatismo dos outros dois personagens não parece ter sido rompido. Eles não voltaram a sentir o mundo. Enquanto isso, o stalker deita em seu leito auxiliado pela esposa. Está exausto, sua energia diminuiu na viagem, mas não parece ser devido à exposição à “Zona”, senão à “falta de fé”, conforme nos diz o personagem, daqueles que ele conduziu até o “Quarto”.

Traição e fatalismo: ambos dizem respeito a uma modalidade de alienação, no duplo sentido da palavra, em que o fascínio pelas formas imaginárias (*semblante*) do Outro obscurece a dimensão do conflito. É o que ocorre na vida social nos casos em que injustiças, desigualdade e exploração, que nos

---

<sup>111</sup> KEHL, Maria Rita. *Op. cit.*, p. 81.

<sup>112</sup> CAPANNA, Pablo. *Op. cit.*, p. 122.

primórdios do capitalismo produziram conflitos entre classes, ficam obscurecidos em função da atração exercida pelo espetáculo do triunfo dos vencedores. Ocorre na vida psíquica, quando o sujeito abre mão de sua via desejante em nome de um suposto bem do Outro, a quem ele espera servir<sup>113</sup>.

Seria o stalker alguém que busca servir o outro a fim de restituir a fé? Poderia essa fé ser pensada como o retorno da experiência? Luiz Carlos Oliveira Jr. apresenta os seguintes comentários em torno da posição do stalker no retorno à cidade:

Em *Stalker*, as aparências são o jogo atraente da vastidão de superfície, algo muito distinto da acepção pejorativa – e mais usual – que as toma em oposição a essência. A aparência é o que recobre todas as coisas, é a pele do filme, mas também sua medula (não custa lembrar que a origem embrionária do sistema nervoso central é ectodérmica). E por que ultrapassar a superfície, se quem olha (dentro do filme e para o filme) não acredita na profundidade? "Eles não têm fé!", reclama o Stalker, personagem que será descrito mais adiante<sup>114</sup>.

A respeito dessa questão relacionada à perda da capacidade de sonhar, mais uma vez encontramos um ponto relevante nas considerações de Maria Rita Kehl:

Abatido pela fatalidade de uma existência sem finalidade, que tem como “o mais remoto ponto de fuga [uma] *interminável perspectiva de meios*”, o depressivo pode seguir como um autônomo, sem chamar a atenção para o seu sofrimento a não ser em função da falta de capacidade de sonhar ou de se alegrar. Sabemos que nem todos os depressivos retiram-se, fisicamente, do convívio com os outros e das tarefas que lhes cabe cumprir. Muitos se retiram apenas emocionalmente, funcionando num simulacro de normalidade, numa vida morta da qual não esperam nada que torne o futuro desejável<sup>115</sup>.

Também é possível pensar no stalker como alguém que sente uma vida improdutiva. Um melancólico. Alguém que precisa retornar ao sentir a vida. Alguém que perdeu a sensibilidade da contemporaneidade. Uma espécie de autômato que busca na “Zona” uma esperança de voltar a ter um futuro desejável. Nos termos de Maria Rita Kehl:

---

<sup>113</sup> KEHL, Maria Rita. *Op. cit.*, p. 89.

<sup>114</sup> OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. “Stalker”. *Op. Cit.* Acesso em: 19.07.2017

<sup>115</sup> KEHL, Maria Rita. *Op. cit.*, p. 157.

A *vivência* corresponde ao uso que fazemos de grande parte do nosso tempo, sob domínio da vida produtiva nas condições contemporâneas. A que se deve a pressa do sujeito contemporâneo? Não ao valor que ele atribui ao seu tempo, como costumamos pensar, e sim, ao contrário, à sua desvalorização. Pouco se questiona a ideia de que o valor do tempo se mede pelo dinheiro. O homem contemporâneo tem horror a tudo o que possa ser considerado “perda de tempo”, que para ele é sinônimo de perda de dinheiro [...] É evidente o sentimento de mundo vazio, ou de vida vazia, que decorre da supremacia da vivência sobre a experiência<sup>116</sup>.

Gabriela Soares também trata da questão do personagem abnegado e devoto na busca pelo ideal, desdobrando-a para suas origens até considerar o modo como se enraíza no povo soviético. Ou seja:

Pode-se citar, por exemplo, o revolucionário filósofo e crítico Nikolái Gavrilovitch Tchernichévski (1828-1889), com o seu romance *O que fazer?* (*Chto delat'?*), de cujas páginas nasceu o protótipo de um herói abnegado e devotado a uma causa. Tal herói transformou-se no arquétipo, se assim podemos denominar, do bolchevique, do homem soviético do futuro (*homo sovieticus*). Esse herói arquetípico alia-se ao descontentamento com a ordem vigente criando um cenário favorável ao surgimento de uma utopia<sup>117</sup>.

Então, podemos pensar no stalker como uma derivação desse arquétipo. Conforme destacamos no primeiro capítulo deste estudo, *Stalker* também pode ser pensado como uma forma de resistência à utopia comunista. Esse aspecto relaciona-se ao observado no texto de Américo e Américo, que dá destaque ao protagonista:

Se, no romance original, *Stalker* conduzia expedições à “Zona” para ganhar dinheiro, no filme ele adquiriu traços de um louco, um mendigo vidente, personagem muito querido na cultura russa, e único a ter permissão de falar verdades desagradáveis mesmo diante do tsar<sup>118</sup>.

Em *Stalker*, a primeira parte da narrativa é registrada em tom sépia. É possível pensar no volume do contraste claro-escuro ancorando a narrativa junto ao peso do solo, do aço, dos trens e dos metais da cidade industrial. A fotografia da obra também é importante para acentuar as condições de miséria e pobreza em que o stalker vive. Nos momentos iniciais do filme, depois da discussão do protagonista com a esposa e depois de ele sair de casa, o stalker

---

<sup>116</sup> Ibidem, p. 161.

<sup>117</sup> SOARES, Gabriela. *Op. cit.*, p. 111.

<sup>118</sup> AMÉRICO, AMÉRICO. *Op. cit.*, p. 52.

é visto caminhando por entre os trilhos, próximo a um porto. Nessa sequência, o protagonista encontra o escritor. É uma longa cena com apenas um corte, que passa do enquadramento do stalker nos trilhos para os rostos do escritor e de uma mulher em primeiro plano. Inicia-se um lento *travelling* de recuo. Na cena, o escritor está dialogando com uma mulher. Ele pretende que ela os acompanhe na viagem até a “Zona”. O stalker caminha enquanto a câmera o acompanha, deslocando-se em *travelling* lateral.

A voz do escritor está em extracampo, antecipando a apresentação do personagem ao espectador. A cena se expande em um plano longo cujo próximo corte vem apenas na entrada dos personagens no bar. No diálogo dessa cena, o escritor deixa claro seu ceticismo quanto às credências relacionadas ao “fantástico”. Ele expõe suas ideias à mulher, que o acompanha. O stalker chega, pede que a mulher se retire e repreende o escritor pelo consumo de bebida alcoólica. Também cabe assinalar que, em determinado momento da jornada na “Zona”, o escritor, ao levar a garrafa à boca, é interpelado pelo stalker, que pede um gole. Ao receber a garrafa, o stalker se afasta e esvazia o conteúdo na vegetação, eliminando, assim, a possibilidade de que o escritor viesse a se embriagar.

Um elemento importante durante toda a narrativa de *Stalker* e que nos parece possível de ser pensado como uma menção à modernidade é o som dos trens. Esse som surge tanto na primeira cena, enquanto o casal dorme, quanto na cena de depois da discussão do casal, quando ela permanece caída no chão chorando. O trem, nesse ponto, parece estar associado ao sofrimento da miséria da vida na cidade e talvez possa ser pensado como som do aprisionamento na urbanidade. A esposa do stalker não vai à “Zona”, ela não conhece o local, não conhece as possibilidades e não teve a “experiência” de abandonar a urbanidade, de deixar a cidade. Seu sonho, aquilo que ela almeja – uma vida tranquila junto ao marido e à filha – parece totalmente sufocado pelo som do trem. A personagem pode ser lida como alguém encarcerado na vida cotidiana, pobre de experiência. Ela teme que o stalker, por buscar um retorno ao sentir a vida, seja punido.

Cabe lembrar que, logo no início do filme, quando o stalker é indagado por sua esposa sobre os motivos de ele continuar realizando suas atividades na “Zona”, ele responde “você sabe que eu preciso disso”. Trata-se de uma afirmativa da busca pelo afastamento do meio da cidade, estéril em experiência. O stalker parece buscar, então, esse reencontro com o mundo, com a vida, afastando-se da cidade, local em que nenhum sonho é realizado. Ele mesmo não deixa de expor seu desejo por esse retorno à possibilidade de fazer experiência e à natureza. Ele almeja escapar da agitação, do progresso, do mundo regido pelos meios de produção. Luiz Carlos de Oliveira Jr. também aborda essa questão, dizendo o seguinte:

Do mesmo modo, a mulher do Stalker dá um ataque histérico no começo do filme, tentando impedi-lo de ir à Zona, mas o que ela não percebe (na verdade, finge não perceber) é que ele pertence àquele limbo. O Stalker é o tecido de transição entre o Escritor (com sua garrafa de vodka embrulhada numa sacolinha plástica) e o Professor (com sua mochila de suprimentos e artefatos secretos)<sup>119</sup>.

A cena também é alvo de comentário de Pablo Capanna:

El hombre se levanta y enciende la hornalla. La cocina es tan sombría como el bar. Se escucha constantemente el paso de los trenes y el agua hace ruido en las cañerías. La mujer también se levante y maldice a su esposo, que se dispone a volver a la Zona, arriesgando la vida. Al parecer, él ha pasado un tiempo preso, aunque confiesa que “para mí, el mundo entero es una cárcel...”<sup>120</sup>.

Sobre essa necessidade de o stalker estar em contato com a “Zona” parece que a realidade da cidade, longe da experiência e imersa no choque, tem efeitos anestéticos sobre ele. Podemos pensar que esse não seria mais que o aprisionamento que ele sente – o encarceramento. Na “Zona”, ele reencontra sua liberdade e não abre mão dela nem diante da possibilidade da prisão, pois fora da “Zona” já entende que está aprisionado.

Ao longo das cenas de *Stalker*, é possível ler uma espécie de fuga do progresso, das máquinas, do tempo capitalista. Na sociedade em que tudo se define pelo tempo de produção, em que a experiência se reduz e se faz menos intensa – quase extinta –, o tempo se transforma em tempo da anestesia, em tempo de redução das sensações, do ser humano indiferente. Isso pode ser visto no estado de anestesia dos personagens do filme. Uma realidade desprovida de cores, de sensações. É dessa existência anestésica que o stalker precisa fugir. Ele quer voltar à natureza, resgatar uma dimensão de experiência que só encontra dentro da “Zona”.

O stalker, embasado no que resgatou de experiência, adquirida tanto de forma pessoal – pelas vezes que já realizou a jornada –, quanto pelo contato com as pessoas que conduziu, mantém viva a experiência da imersão no estado reflexivo, escapando da anestesia da vida rotineira e destinada à produção. O stalker conduz a jornada dos personagens à experiência,

---

<sup>119</sup> OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. “Stalker”. *Op. Cit.* Acesso em 19.07.2017

<sup>120</sup> CAPANNA, Pablo. *Op. cit.*, p. 116.

quebrando esse choque anestésico ocasionado pela vivência em uma sociedade muito similar à nossa. Uma sociedade de estímulo-resposta, fruto do tempo dos meios de produção, da indústria, das leis do capital.

Por isso, os trens e trilhos têm essa presença constante no filme de Tarkovski. Logo no início do filme, o som do trem agita o quarto em que o *stalker* dorme, faz os móveis vibrarem, o copo d'água se agitar antes mesmo de que o *stalker* desperte para se preparar para sua jornada. O som do trem surge novamente como um espectro do progresso, da rotina da vida diária, assim que o *Stalker* sai de casa. Logo depois, o *stalker* é mostrado nos trilhos do trem, imerso na realidade técnica que determina o modo de vida da comunidade. Observamos sua rotina envolta nesse progresso. Em seguida, ele chega a um porto onde o escritor – o primeiro dos viajantes a ser levado pelo *stalker* à “Zona” – está conversando com uma mulher, provavelmente convidada para também ir à “Zona”, mas imediatamente dispensada da viagem pelo *stalker*. As palavras do escritor para a mulher contextualizam o filme e sublinham o meio onde os personagens habitam. Diz o escritor:

Meu amor, o mundo é enfadonho demais. Não há nada, nem telepatia, nem fantasmas, nem discos voadores, nada disso existe. O mundo é regido pelas leis do ferro-fundido. É triste. Infelizmente estas leis são invioláveis. Elas não sabem violar-se a si próprias. Não conte com discos voadores, seria muito empolgante<sup>121</sup>.

É dessas “leis do ferro fundido” que *stalker* quer fugir – o personagem e o filme –, ambos resgatando uma temporalidade em que a experiência ainda é possível.

---

<sup>121</sup> STALKER. Direção: Andrei Tarkovski. [s.l.]: Continental Vídeo, ano. 1979, 1 DVD (161 min).

Figura 19 - Cena do filme *Stalker* (1979)



Fonte: *Stalker* (1979) de Tarkovski, (<http://www.ferdyonfilms.com/2011/stalker-1979/9094/>)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Com a presente pesquisa buscamos estabelecer pontos de contato entre o filme *Stalker* do diretor Andrei Tarkovski e o conceito de experiência conforme o define Walter Benjamin em *Experiência e Pobreza* e *O Narrador*. A *mise-en-scène*, os planos longos que registram demoradamente paisagens, cenários e objetos, a lentidão dos movimentos dos personagens, a câmera que não interrompe seu fluxo quando os personagens saem para o extracampo são elementos que podem ser pensados como uma aproximação à experiência que Benjamin entendia estar prestes a se perder, tendo em vista a aceleração da vida na contemporaneidade pelo desenvolvimento tecnológico. O filme contém, neste sentido, uma potência de desaceleração do ritmo da contemporaneidade, uma alternativa ao choque da vida moderna, que causa a automatização das ações e pensamentos devido à necessidade de resposta imediata aos estímulos.

Mais que isso, suas imagens teriam a potência de restabelecer a percepção por meio da singularização ou do estranhamento, conforme vimos com Viktor Chklovski, ou pela autonomia dos objetos, conforme vimos com Gilles Deleuze. Segundo Deleuze, o cinema do pós-guerra marcou uma transformação no cinema clássico, já que as situações sensório-motoras foram substituídas por situações óptico-sonoras, nas quais os objetos conquistaram uma realidade material autônoma, como se, ao registrá-los, a câmera estivesse contemplando esses objetos, de forma que a situação “óptico-sonora” parece possuir uma potência de sonho. Em *Stalker* isso aparece de diferentes maneiras, especialmente no que se refere à *mise-en-scène*, conforme vimos, por exemplo, na cena dos objetos submersos, no qual a autonomia diegética dos objetos parece dar ao registro visual um caráter de sonho.

Esse caráter onírico que permeia o filme, mas também a posição narrativa da câmera, o uso do extracampo, a condução lenta das cenas, os planos gerais dos cenários, a observação prolongada dos personagens, o enquadramento detalhado dos objetos, enfim, a linguagem cinematográfica de Tarkovski como um todo parece sugerir um retorno à experiência, uma alternativa ao choque e à automatização da vida moderna, uma espécie de saída da anestesia, que oferece ao espectador uma forma de desacelerar o ritmo dos reflexos. Apresenta-se, assim, uma possibilidade de escape da modernidade pela redução do excesso de estímulos da vida contemporânea, uma imersão que nos levaria a voltar a experienciar o mundo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMÉRICO, Ekaterina Vólkova; AMÉRICO, Edécio. “O Stalker, de Tarkovski”. In: *Revista Cult*, núm. 214. São Paulo: Bregantini, 2016, p.51-54.

AROSON, Oleg. “Andrei Tarkovski – a economia do plano sequência”. In: *Panorama Tarkovski*. São Paulo: Kinoruss, 2016,

BENJAMIN, Walter. “Experiência e Pobreza” In: *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.114-115.

\_\_\_\_\_. “O Narrador” In: *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2008.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema – uma introdução*. Campinas – São Paulo: Unicamp – EdUSP, 2013.

BUCK-MORRS, Susan. “Estética e Anestésica: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado”. In: *Travessia. Revista de Literatura*, núm. 33, UFSC, Ilha de Santa Catarina, ago-dez. 1996, p. 11-41

BURCH, NÖEL. *Praxis do Cinema*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CAPANNA, Pablo. *Andréi Tarkovski – el ícono y la pantalla*. Mar del Plata: Letra Sudaca Ediciones, 2016.

CHKLOVSKI, Viktor. "A arte como procedimento". In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da Literatura – Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 39-56.

DANEY, Serge. “Stalker por Serge Daney”. Disponível em: <<http://dicionariosdecinema.blogspot.com.br/2016/09/stalker-por-serge-daney.html>> Acesso em: 18.07.2017

DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

EBERT, Roger. *Grandes Filmes*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

FOERSTE, Gerda Margit Schütz. “Estranhamento como categoria estética em arte”. Disponível em: <[http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/ceav/fernanda\\_monteiro\\_barreto\\_camargo.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/ceav/fernanda_monteiro_barreto_camargo.pdf)> Acesso em: 21.07.2017.

JALLAGEAS, Neide; BARROS, Erivoneide (Org.). *Panorama Tarkovski*. São Paulo: Kinoruss, 2016.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: atualidades das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

LACERDA, Oswaldo. *Compendio de teoria elementar da música*. 7 ed. São Paulo: Ricordi.

MARTIN, Marcel. *Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MULLER, Adalberto. “Introdução – Dossiê Tarkovski”. In: *Revista Cult*, núm. 214. São Paulo: Bregantini, 2016.

MUNSTERBERG, Hugo. “A atenção”. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. *A mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

\_\_\_\_\_. “Stalker”. In: *Revista Contracampo*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/61/stalker.htm>> Acesso em: 19.07.2017

RODRIGUES, Chris. *O cinema e a produção*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2007.

ROSA, Danielle. “Estranhamento ou efeito de estranhamento”. Disponível em: <<http://daniellerosa.webnode.com.br/news/estranhamento-ou-efeito-de-estranhamento-/>>

Acesso em: 21.07.2017.

SILVA, Gabriela Soares da. “A Utopia e a ficção científica – Soliaris e Stalker”. In: *Panorama Tarkovski*. São Paulo: Kinoruss, 2016

STALKER. Direção: Andrei Tarkovski. [s.l.]: Continental Vídeo, ano. 1979, 1 DVD (161 min).

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. 6 ed. Porto Alegre: L&PM, 2010.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.