



RELICI
STALKER, A ZONA ONÍRICA METAFÍSICA DE TARKOVSKY¹

Raphael Dorsa Neto²

RESUMO

Por intermédio de um estudo qualitativo realizado mediante variadas fontes, escritas e audiovisuais, pesquisou-se o cinema autoral de Andrei Arsenyevich Tarkovsky, cineasta soviético de origem russa que, com seu cinema pessoal, subverteu métodos da indústria cinematográfica, tendo criado trabalhos que ainda hoje provocam no espectador diversos sentimentos, misturando os efeitos dos gêneros cinematográficos sobre o público. O artigo faz a análise fílmica de *Stalker* e se subdivide da seguinte forma: ao início faz uma abordagem sobre as características do cinema de autor, um rápido panorama sobre Tarkovsky e sobre o que é o gênero no cinema. Segue a abordagem sobre o drama na visão tarkovskiana e o papel do cinema como arte, como um agente transformador da visão de mundo do espectador. Por fim, e também ao longo do texto, a análise fílmica propriamente dita de *Stalker*, que em 2019 completa quarenta anos de seu lançamento, talvez o filme mais metafísico de Tarkovsky.

Palavras-chave: cinema de autor, gênero cinematográfico, *Stalker*, Tarkovsky, existencialismo, metafísica.

ABSTRACT

Through a qualitative study carried out through various written and audiovisual sources, the authored cinema of Andrei Arsenyevich Tarkovsky was researched, a Soviet filmmaker, who, with his personal cinema, subverted the methods of the film industry creating works that still provoke the viewers in various ways feelings, mixing the effects of film genres on the audience. The article analyses the movie *Stalker* and is subdivided as follows: at first it takes a look at the characteristics of author cinema, a brief overview of Tarkovsky and what the genre represents in cinema. Follows the approach to drama in the Tarkovsky vision and the role of cinema as art as a transformative agent of the viewer's worldview. Finally, and also throughout the text, *Stalker's* own film analysis, which in 2019 turns forty years into its release, perhaps Tarkovsky's most metaphysical movie.

¹ Recebido em 16/01/2020.

² Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. raphaeldorsa40@gmail.com
Revista Livre de Cinema, v. 7, n. 3, p. 7-33, set-dez, 2020
ISSN: 2357-8807



RELICI

Keywords: author's cinema, cinematographic gender, *Stalker*, Tarkovsky, existentialism, metaphysics.

INTRODUÇÃO

O cinema se consolidou ao longo do último século como uma arte e, como tal, tornou-se uma importante fonte não apenas de entretenimento, geralmente associado ao cinema indústria, mas também um difusor de ideias e um instrumento significativo de crítica social. Como toda forma de expressão artística é um poderoso instrumento de reflexão, de autoconhecimento, para aqueles que se deixam tocar pela obra no âmbito de uma abordagem existencial, ou metafísica, a que arte se propõe, ou seja, tocar o espectador em aspectos essenciais da vida humana, como a fé, o amor, o sofrimento e a esperança. Há inúmeros gêneros cinematográficos mas que, ainda assim, não são suficientes para classificar o cinema de autor, um cinema que, em sua essência, tende a subverter o gênero, um cinema que não se limita a uma simples rotulagem, tendo a principal função de exprimir a visão própria do diretor em busca de um público contestador e ávido por originalidade.

Com o nascimento do neorrealismo surgiu um cinema que exigia cada vez mais pensamento, o pensamento no sentido de que, nesse novo cinema, a percepção não se prolonga mais em ação, em imagem-movimento mas, deixa de existir em função da ação, se relacionando diretamente com a imagem-tempo. No rol de produções de cineastas, pensadores, da primeira geração pós-guerra, foi trazida ao estudo a obra *Stalker*, do russo Andrei Tarkovsky, que em suas considerações traz uma exegese do filme, uma análise das diversas camadas do universo cinematográfico.



RELICI

ASPECTOS DA METODOLOGIA

O artigo é exploratório, de natureza qualitativa, descrevendo, especificamente, a obra cinematográfica *Stalker*, sintetizando e comparando análises obtidas não apenas na literatura acadêmica. Livros, capítulos de livros sobre cinema e sobre filosofia, filmes e entrevistas, que abordam aspectos muito particulares e técnicos do cinema autoral de Tarkovsky, foram adotados, demonstrando como o uso da sétima arte, dentre as mais variadas áreas do conhecimento, é capaz de abordar, sob diversos ângulos, qualquer tema ou assunto. A finalidade do estudo é fazer a análise cinematográfica do filme em questão em todas as suas camadas, a filosófica, a psicológica, a musicológica, a cenográfica, a artística, a fotográfica, a estética, a direção de arte, as cores, o figurino, a direção, a análise de algumas cenas-chave para o desenrolar da narrativa e do trabalho extra-campo, com informações históricas e dos bastidores, essenciais para o entendimento da mensagem implícita, mostrando o papel de uma obra de ficção científica tida como marcante na ampla trajetória do cinema e os motivos que fazem de *Stalker*, quarenta anos após seu lançamento, um filme relevante na historiografia da sétima arte.

O CINEMA AUTORAL DE ANDREI TARKOVSKY

O cinema é, antes de tudo, uma arte coletiva, colaborativa. No entanto, é impossível negar que por trás da construção de uma obra audiovisual há sempre o olhar de um realizador apontando o caminho a ser seguido. O cinema de autor é uma forma de produção cinematográfica na qual o diretor é tido como a principal força criativa na realização do filme. O pensamento crítico e a doutrina dessa forma de cinema surgiram no contexto francês no final dos anos 1940, a partir das reflexões teóricas de André Bazin e de outros pensadores do cinema, quando pressentiram a morte de uma certa concepção de cinema (METZ, 1972, p.57).



RELICI

10

Segundo Tarkovsky, na introdução do seu livro *Esculpir o Tempo*, o cinema é o meio pelo qual situamos os problemas mais complexos do mundo moderno no nível dos grandes problemas que, ao longo dos séculos, foram objetos da literatura, da música e da pintura. O cineasta ainda vaticina que é preciso buscar sempre o caminho ao longo do qual deve mover-se a arte do cinema:

Percebi que, em geral, o reconhecimento dos princípios de minha profissão dava-se em mim através do questionamento das teorias estabelecidas e do desejo de expressar a minha própria compreensão dos princípios fundamentais da arte (TARKOVSKY, 1998)³.

Chamado por muitos de drama metafísico, o cinema de autor trafega entre a ciência, a arte, a filosofia e a religião. Conforme dito por Tarkovsky (1998, p.44), “na ciência, quando ocorre o momento da descoberta, a lógica é substituída pela intuição. Na arte, como na religião, a intuição equivale à crença, à fé. É um estado de alma, não um método de pensamento”.

O cineasta autoral é um inovador por natureza, um inventor, e invenção é movimento, o invento nasce de uma necessidade interior que o ser humano tem de criar, de produzir esse movimento, de vê-lo transformar-se em algo mais que um sonho. Com um olhar transformador e inquieto, o cineasta autoral trabalha com o novo que, quando nasce é apenas sonho. O novo é a visão antecipada de um futuro, de uma realidade, que só o sonhador vê, visionário. Ele deve ter também a ingenuidade, que não é pejorativa, é uma característica da condição do homem que se permite ser livre de ideias preconcebidas. Pode-se dizer que o cineasta autoral é um desbravador do novo, um criador de originalidade em sua essência.

O cinema é uma forma de pensamento. Os grandes cineastas são pensadores. Só que não pensam conceitualmente, como os filósofos: pensam por imagens. Daí a primeira tese de Deleuze ao elaborar uma classificação das imagens... (MACHADO, 2009).

3 *Esculpir o Tempo*, publicação póstuma com título original em alemão *DIE VERSIEGELTE ZEIT*, Martins Fontes Editora Ltda., São Paulo, 1998.



RELICI

Diante do exposto, é plausível relacionar o cinema de autor ao domínio não apenas das técnicas cinematográficas. A realização plástica de um filme depende, muitas vezes, do estado e das circunstâncias específicas de um determinado personagem, ou seja, de um trabalho forte de construção psicológica dos personagens, além do trabalho com os atores.

Para Tarkovsky, "...o sentido da cena não pode estar concentrado no texto dos personagens. Na vida real, as palavras têm pouco significado, e só raramente, e por muito pouco tempo, pode-se testemunhar uma perfeita harmonia entre palavra e gesto, palavra e ato, palavra e sentido. [...] no mais das vezes, porém, elas se contradizem" (TARKOVSKY, 1998 p.87).

Como a poesia, o cinema também é cheio de rimas e de dissonâncias (comentários)⁴, de referências cruzadas. Como a poesia e a literatura, o cinema usa imagens, motivos, metáforas, alusões, alegorias, repetições, fábulas, refrões, pontos de vista subjetivos, lirismo e assim por diante. Muitos cineastas, como a maioria dos poetas, escritores, pintores, têm sua própria paleta de cores, sua luz (estilos de iluminação), sua lente, seu próprio vocabulário, cheio de palavras (ou planos), com suas próprias frases (ou movimentos de câmera) e suas próprias citações e referências.

A construção do gênero cinematográfico

Os gêneros funcionam como um paradigma de expectativa. Assistir a um filme "de ficção científica" ou "policial" já é saber, mais ou menos, o que vai ser contado. No cinema, cada categoria (animação, documentário, experimental, ficção), gênero e/ou subgênero de filme possui fórmulas preconcebidas para a resolução ou apresentação dos conflitos. Para Minadeo, no gênero policial, em especial no

4 Comentário em *cinema*: quando a trilha sonora ou o figurino, ou ambos, estão propositalmente dissonantes do clima da cena.



RELICI

12

subgênero *noir*, os personagens e as tramas apresentam características específicas em sua composição. O *noir* surgiu nos anos 1940 e trouxe consigo características inovadoras como a retratação de seus personagens em um mundo pessimista; o herói é apresentado como uma pessoa fracassada, detetive fracassado ou sarcástico; a moral *noir* é relativa, sem que se possa afiançar sobre o caráter de ninguém; usa muito as sombras e costuma ser em preto-e-branco (mas não é uma regra); a trama é passada em um universo noturno, nublado e sombrio – causa da denominação ao gênero em língua francesa; as locações internas são escuras e claustrofóbicas; há um segredo de um passado distante; um crime é o enredo principal, com ciúmes e corrupção, ou seja, há perfis de personagens planejados, ainda amarrado ao cinema de ação, com pouca exploração psicológica ou reflexiva e ganchos⁵ quase obrigatórios, clichês. (MINADEO, 2019 p. 38).

Assim como nos outros gêneros, a ficção científica também apresenta suas características e, também, seus clichês. A ficção científica é uma forma de ficção que se desenvolveu com força no século XX, praticamente nascendo com o cinema em Viagem à Lua⁶, dos irmãos Méliès, e se refere a qualquer ficção que inclua um fator científico como um componente essencial da narrativa. Este tipo de ficção trabalha principalmente com o impacto da ciência – real ou imaginária – sobre a sociedade ou sobre os indivíduos.

Alguns elementos usados com frequência nos filmes caracterizam um filme como de ficção científica, são eles: princípios científicos novos ou que contradizem as leis da física, como viagem no tempo ou buracos de minhoca; personagens alienígenas, mutantes, robóticos, holográficos, andróides, bem como personagens

5 Gancho: Momento de grande interesse que precede a um comercial. Pequenos ou grandes clímax, arranjados de modo tal que não permitam que o espectador abandone a história. - <http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm> – Jorge Machado (org.) Acesso em 15 abr. 2019.

6 Viagem à Lua estreou em Paris, em 1902, e foi inspirado em dois romances de sua época: "Da Terra à Lua", de Júlio Verne, e "Os Primeiros Homens na Lua", de H. G. Wells.



RELICI

13

que desafiem a evolução humana; universos paralelos e outras dimensões e a viagem entre nossa realidade e estes outros lugares; tempo estabelecido no futuro, em linhas do tempo alternativas ou no passado histórico que contradizem os fatos históricos e arqueológicos conhecidos e estabelecidos; cenários assépticos baseados na Terra, no espaço, em outros corpos celestes ou em viagens interplanetárias; cenários baseados no interior da crosta terrestre ou em outros planetas; tecnologia plausível como armas de raio *laser*, teletransporte, computadores conscientes; diferentes ou novos sistemas políticos utópicos, distópicos, pós-apocalípticos; habilidades paranormais, como telepatia, telecinese e controle da mente, em suma se baseia em princípios científicos, ficcionais ou não.

Os gêneros cinematográficos são formas utilizadas para distinguir os vários tipos de filmes, uma classificação que foi derivada dos estudos literários, das artes cênicas da Grécia antiga, e que serve como instrumento para a análise do cinema, mas também são normalmente utilizados para fins de categorização comercial. A seguir estão relacionados alguns gêneros (incluídas aqui as categorias já mencionadas), a saber: ação; animação; aventura; cinema “de arte”; chanchada; cinema catástrofe, comédia em seus subgêneros comédia de ação, dramática, de costumes e romântica; dança; erótico; pornô; documentário (incluindo o *fake doc* ou *mockmentary*); drama; espionagem, faroeste ou *western*, ficção científica, filmes de guerra, horror, experimental, musical, filme policial e seus subgêneros *noir* e *neo-noir*; romance; suspense e terror⁷.

Gênero é um conceito que difunde e padroniza o cinema de *Hollywood* que desde os primórdios produzia filmes com características esquematizadas que atraíam, como ainda atraem, audiências específicas com a finalidade de segmentar o mercado. Muitos filmes, porém, não se encaixam em apenas um gênero, trafegam

7 Graeme Turner (1997). Gênero, *in*: cinema como prática social. [S.l.]: Summus Editorial. ISBN 9788532305879



RELICI

14

entre os gêneros. Outros são forçosamente enquadrados em um. O cinema “de gênero” é um termo ainda utilizado para nomear esses filmes que se utilizam, em especial da fantasia, para mesclar os gêneros, como é o caso do terror, gênero tido pelos teóricos como derivado da fusão da fantasia e do horror.

Mas o que define um gênero? A explicação que talvez seja mais adequada ao universo comercial do cinema, é que o gênero seria um ajuntamento de características que se repetem, uma mera necessidade de catalogação, diferentemente do estilo, que seria muito mais uma característica do autor do que da obra em si. Assim sendo, pode-se afirmar que, no cinema, o que define um gênero são as indicações das semelhanças e como elas são agrupadas, enquanto que o estilo ressalta as diferenças entre cada autor, cada cineasta. Os cineastas autorais são aqueles que subvertem os métodos da indústria e criam trabalhos que misturam os efeitos sobre o público.

Para Didi-Huberman, o ato de pousar o olhar sobre uma imagem da arte passa a ser então saber nomear tudo que se vê, tudo que se lê no visível. Segundo Huberman, existe aí um modelo implícito de verdade que sobrepõe a correspondência entre a realidade e o intelecto, o conceito da omnitranslucidez das imagens (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.11).

As imagens não devem sua eficácia à transmissão de saberes, mas se baseiam nos entrelaçamentos de saberes já transmitidos, produzidos, transformados e apreendidos. Assim, as escolhas sobre qual gênero assistir ajudam o espectador a resolver seus dilemas de forma subjetiva. Então, a imagem do horror, a imagem da guerra, em si, para Huberman, é inocente. O que é culpado, eventualmente, é o olhar, ou seja, é a utilização que se faz dessa imagem. Huberman, porém, não acredita na necessidade de censurar determinado tipo de objeto, mas sim na necessidade de modificar a atitude subjetiva ou, a leitura que se faz sobre o objeto, pois o olhar não é “puro”, não é um “órgão sem pulsão” como disse Didi-Huberman.



RELICI

15

Não conseguimos analisar uma imagem sozinha, dissociada do todo, do universo ao redor dela. No caso de um filme, o espectador, consciente ou inconscientemente, não analisa uma cena, um *frame*, dissociado da montagem do filme, ou seja, a imagem não é apenas aquilo que se está vendo, o obviamente visível, mas, citando Huberman, de forma poética, a imagem é também o branco de fundo entre a Virgem e o anjo no afresco A Anunciação na cela de Fra Angelico, no Convento San Marco, em Florença, Itália. Didi-Huberman faz uma crítica à visão de Alpers, da pintura/imagem exata, como uma lente extremamente transparente, descritiva do mundo visível. Para Didi-Huberman a pintura/imagem tem espessura (para quem a enxerga como um todo), não é apenas uma superfície. Há quem afirme que todo filme poder ser enquadrado em um gênero e há quem defenda que o drama é amplo demais para ser considerado gênero. Em *Stalker*, por exemplo, não há personagens simples, planos ou lineares, que se possa analisar com base em padrões fixos.

O drama metafísico na visão Tarkoviskyana

No campo das artes, a palavra drama pode conter múltiplos significados. Segundo o dicionário Houaiss, drama pode significar uma forma narrativa em que se figura ou imita a ação direta dos indivíduos, dos personagens, texto em verso ou prosa, escrito para ser encenado. Pode ser, ainda, qualquer narrativa no âmbito da prosa literária em que haja conflito ou atrito, podendo ser um conto, uma novela, um romance etc. O termo é também encontrado no cinema, na televisão, no rádio, significando um texto ficcional, peça teatral ou filme de caráter não cômico, que apresenta um desenvolvimento de fatos e circunstâncias compatíveis com os da vida real. Neste sentido o cinema de autor, também chamado de drama metafísico é, de certa forma, um cinema existencialista.

No campo da filosofia, metafísica e existencialismo estabelecem que,



RELICI

16

respectivamente e de maneira bem simplificada, a essência precede a existência e; a existência precede a essência. Sartre afirma que se Deus não existe, há um ser no qual a existência precede a essência, um ser que existe antes de poder ser definido por qualquer conceito: este ser é o homem ou, como diz Heidegger, a realidade humana (SARTRE, 1970, p.04).

Para Sartre a realidade não existe a não ser na ação e acrescenta que o homem nada mais é do que o seu projeto, e que só existe na medida em que se realiza, não é nada além do conjunto de seus atos, nada mais que sua vida (SARTRE, 1970, p.11).

...alguma vez se acusou um artista que faz um quadro de ele não se inspirar em regras estabelecidas *a priori*? Alguém, alguma vez lhe indicou que quadro deveria fazer? [...] não existem valores estéticos *a priori*, mas existem valores que se tornam visíveis... (SARTRE, 1970).

Por sua vez, Metafísica é o título de uma série de livros produzidos pelo filósofo grego Aristóteles, após seus tratados sobre Física. Etimologicamente esses livros ficaram conhecidos como *tà metà tà physiká*, ou seja, os que estão depois da física, além do físico. Aristóteles usava geralmente a expressão "filosofia primeira" ou Teologia, em contraste com a "filosofia segunda" ou Física, para fazer referência ao estudo do ser em geral. No entanto, a palavra metafísica acabou por se impor como denominação da ciência que, em conformidade com a teologia aristotélica, ocupa-se das características mais gerais dos seres ou da natureza da realidade⁸.

Metafísica, em um sentido mais amplo, é também existencialista. Talvez não seja uma definição muito precisa, pois a metafísica, para a filosofia, é como o axioma⁹ para a matemática, um dogma, um mistério. Na visão existencialista, o que

8 Reale & Antiseri, 1990, p. 179.

9 Premissa considerada necessariamente evidente e verdadeira, fundamento de uma demonstração, porém ela mesma indemonstrável, originada, segundo a tradição racionalista, de princípios inatos da consciência ou, segundo os empiristas, de generalizações da observação empírica - o princípio aristotélico da contradição ("nada pode ser e não ser simultaneamente") foi considerado desde a Antiguidade um axioma fundamental da filosofia.



RELICI

17

resta para a metafísica é, nada menos que, descobrir os desígnios superiores que justificam uma existência sem sentido. Sobre saber qual o real sentido da existência: qual seria o desejo mais íntimo de uma pessoa? O que seria um lugar onde seus desejos mais íntimos fossem realizados? O que são, ou ainda, quais são, esses desejos mais profundos? Seriam desejos altruístas? Ou cinicamente egoístas? Assim, o desejo mais íntimo dos contratantes (o escritor e o cientista) é poupado pela complexidade de sua abordagem ao longo do filme. Em vez de um filme de ficção científica, *Stalker* é, antes de tudo, uma parábola filosófica, moral, como diz o guia, o *Stalker*: “...A Zona é muito complexa e cheia de armadilhas. Os caminhos que nos levam ao Quarto não serão os mesmos que nos trarão de volta da Zona...”. O que ele quis dizer com caminho não era, necessariamente, o caminho físico, e sim os motivos – os motivos que nos levam à Zona não serão os mesmos que nos trarão de volta. Isso pode ser inferido logo no início do filme quando se afirma que aqueles primeiros que foram enviados, pelo exército, à Zona, jamais retornaram.

Para Slavoj Žižek, filósofo e psicanalista esloveno, em seu filme *O Guia Perverso do Cinema*¹⁰, isso aconteceu porque o espaço mágico no centro da Zona é um lugar onde se diz que seus desejos serão realizados sob a condição de que você esteja apto a formulá-los. É claro que nunca se está apto a isso, o que explica porque todos falharam no Quarto.

Tarkovsky, ao analisar sozinho uma determinada questão, tinha a tendência de cair em um estado contemplativo que se ajustasse à tendência metafísica da sua personalidade, o que não propiciava um processo de criação ágil e vigoroso, uma vez que resultava apenas em material emocional para a elaboração, mais ou menos harmoniosa, de um arcabouço para suas ideias e concepções (TARKOVSKY, 1998

10 Documentário do Reino Unido, de 2006, dirigido por Sophie Fiennes, roteirizado e estrelado por Žižek.



RELICI

p.07).

O meu mais fervoroso desejo sempre foi o de conseguir me expressar nos meus filmes, de dizer tudo com absoluta sinceridade, sem impor aos outros os meus pontos de vista (TARKOVSKY, 1998).

De acordo com Tarkovsky, a criação artística, não está sujeita a leis absolutas e válidas para todas as épocas; uma vez que está ligada ao objetivo mais geral do conhecimento do mundo. A criação artística tem um número infinito de facetas e de vínculos que ligam o homem a sua atividade vital; e, mesmo que seja interminável o caminho que leva ao conhecimento, nenhum dos passos que aproximam o homem de uma compreensão plena do significado da sua existência pode ser desprezado como pequeno demais (TARKOVSKY, 1998 p.09).

Por várias razões – econômicas, sociais, políticas, morais, artísticas – o cinema de ação entra em crise depois da Segunda Guerra. Foi a partir do neorrealismo, surgido na Itália do pós-guerra, que tais buscas, tais reflexões, como por exemplo, o significado da existência humana, começaram a fazer parte do universo do cinema. Com o neorrealismo, realizadores como Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Federico Fellini, entre outros, deram contribuições substanciais ao cinema, fundando as bases para que a próxima geração de cineastas desse continuidade ao cinema de autor nos mais diversos lugares do planeta. Uma visão pura, superior, do cinema moderno, é uma visão essencialmente metafísica. Cineastas como Glauber Rocha, Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Stanley Kubrick, Akira Kurosawa, Ingmar Bergman e Andrei Tarkovsky são considerados ícones do cinema autoral moderno e que, nos anos 60 do século passado, alguns desses, foram precursores de movimentos como a *Nouvelle Vague* e a *Rive Gauche*, na França, e do Cinema Novo, no Brasil.

...criação de situações óticas e sonoras puras, o neorrealismo realiza a substituição do cinema de ação por um cinema de vidência. Trata-se de um cinema visionário, que substitui a simples visão, a visão empírica, por uma visão pura ou superior... (MACHADO, 2009).



RELICI

Em uma carta publicada no jornal acadêmico do Instituto de Cinema de Moscou, um espectador disse que ninguém pode entender como Tarkovski conseguiu, através dos recursos oferecidos pelo cinema, criar uma obra de tal profundidade filosófica. Habitado ao fato de que cinema é sempre história, ação, personagens, e o costumeiro *happy end*, o público também tenta encontrar esses componentes em seus filmes, e, não os encontrando, sente-se frequentemente desapontado (TARKOVSKY, 1998 p.04).

Uma nova percepção do tempo

Para Deleuze, o cinema se divide em dois momentos, o cinema clássico e o cinema moderno. Em ambos, o tempo é o elemento principal, é aquele elemento que altera a percepção do espectador na transição entre o que se chama de imagem-movimento para a imagem-tempo, ou seja, do cinema clássico para o cinema moderno, do cinema de ação para o cinema contemplativo, reflexivo, de pensamento. O cinema clássico é um de cinema de ação, porque no encadeamento sensório-motor¹¹ a ação é o fundamental. O encadeamento das imagens existe em função da ação. As forças do meio agem sobre um personagem criando uma situação na qual ele é tomado, o personagem reage, respondendo com uma ação a essa situação, e o resultado é uma nova situação, uma situação modificada, então temos o conceito de imagem-movimento.

Já no cinema moderno, diferentemente de um fio condutor ou da forte conexão que ligava os acontecimentos uns aos outros no cinema de ação, as ligações, os encadeamentos entre as imagens se tornam agora fracos, aparecem

¹¹Para Jean Piaget, são exercícios que consistem na repetição de gestos como agitar os braços, sacudir objetos, caminhar, pular, correr, etc. São estruturas que se modificam com o desenvolvimento mental e que tornam-se cada vez mais refinadas à medida em que, a criança, torna-se mais apta a generalizar os estímulos. Por este motivo, os esquemas cognitivos do adulto são derivados dos esquemas sensório-motores da criança. <http://penta.ufrgs.br/~marcia/teopiag.htm>. Acesso em 15 abr. 2019.



RELICI

20

agora enfraquecidos como se existissem por acaso. A substituição das situações sensorio-motoras por situações óticas e sonoras puras capazes de produzir novos modos de compreensão cria um cinema onde não é preciso mais ser essencialmente narrativo, cria um cinema onde as questões sensorial, psicológica, emocional, ética, social etc passam a ser levadas em consideração (MACHADO, 2009 p. 205).

Para Machado, em seu livro *Deleuze e a Crise do Cinema Clássico*, a relação que Deleuze estabelece entre percepção e ação para caracterizar os dois tipos de cinema estabelece que, se para um a percepção é normalmente orientada para a ação, para o outro a percepção artística, isto é, liberta da percepção pragmática, interessada, seletiva, é capaz de revelar com intensidade aquilo que é real, aquilo que de fato importa.

Algumas características, portanto, estão na base da nova imagem: a situação dispersiva, lacunar, as ligações fracas entre as imagens, a errância dos personagens e a tomada de consciência dos clichês. Ou mais precisamente, as características da crise da imagem-ação são a condição negativa da nova imagem pensante, que se dá precisamente com o surgimento de situações óticas e sonoras puras, capazes de romper com o esquema sensorio-motor. E a importância dessa visão é que ela suspende o reconhecimento sensorio-motor da coisa ou a percepção de clichês, proporcionando um conhecimento e uma ação revolucionários. Esse cinema moderno se dá conta de que os esquemas sensorio-motores não permitiam ver o mundo, se dá conta de que eles reproduziam clichês, davam respostas prontas. E, ao mesmo tempo, ele é capaz de escapar dos clichês criando uma verdadeira imagem. Para Deleuze, não vivemos propriamente num mundo de imagens, mas num mundo de clichês.



RELICI

STALKER – UMA VISITA DE HABITANTES DO ABISMO CÓSMICO?

Vencedor do prêmio especial do júri do Festival de Cinema de Cannes em 1980, *Stalker* é o quinto dos sete filmes de Andrei Tarkovsky. Ao custo aproximado de dois milhões e seiscentos mil dólares, quase o dobro do que foi inicialmente estimado à época, ele foi o último filme do diretor rodado na então União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – U.R.S.S., mais precisamente na República da Estônia. Gravado entre maio e agosto de 1977, a pós-produção seguiu por todo ano de 1978, sendo lançado apenas em 1979. Inicialmente mal recebido na U.R.S.S., só passou a ter visibilidade, especialmente no Ocidente, após a seleção oficial para Cannes.

Apesar das dificuldades logísticas e financeiras, dos choques de personalidades, das interrupções e dos recomeços, do extenso ciclo de produção, *Stalker* acabou sendo o mais completo e hipnótico filme de Tarkovsky (SKAKOV, 2012 p. 442).

A profundidade do tema e a dúvida sobre a veracidade da estória contada, buscados pelo autor, já são postos logo em sua sinopse - aquele contrato tácito feito entre o espectador e a obra - o que faz da busca dos três personagens uma jornada insólita: Após a suposta queda de meteoritos numa região do planeta, essa região adquire propriedades estranhas e é chamada de Zona. Dentro da Zona, diz a lenda ter o Quarto, que seria um lugar onde todos os seus desejos são realizados. Temendo que a população invada a Zona à procura do Quarto, o exército a isola, mas eles próprios não têm coragem de entrar nela. Apenas alguns poucos, chamados *Stalkers*, têm habilidade suficiente para entrar e sobreviver lá dentro. Um dia, um escritor famoso e um físico contratam um *Stalker* para os guiarem ao Quarto, sem exatamente saber o que procuram.

Inspirado no livro cult, *Piquenique à Beira da Estrada* (*The Roadside Picnic*), de 1972, dos irmãos Boris e Arkady Strugatsky, o roteiro de *Stalker* teve oito



RELICI

22

tratamentos antes de chegar a sua nona e última versão, todas escritas pela dupla e completamente diferente da versão original, com a supervisão atenta de Tarkovsky¹².

Com 161 minutos de duração, o filme é dividido em duas partes com um total de apenas 20 cenas e 142 planos, um número de planos considerado extremamente baixo para os filmes da década de 70, segundo Robinson. O filme é preenchido com uma variedade de digressões narrativas que funcionam em níveis temporais e espaciais que são diferentes do enredo principal.

...em um filme na *Hollywood* da década de 70, um plano dura quatro ou cinco segundos. Uma produção tipicamente hollywoodiana, em um filme de duas horas e meia, tem entre 800 e 1000 planos. Na década de 90 não era incomum ter filmes com 1500-2000 planos (ROBINSON, 2006).

Stalker é um filme no qual quase nada acontece. Não há ação no sentido tradicional de *Hollywood*, a ação do protagonista é profundamente interiorizada e contemplativa, beirando o misticismo. Em *Stalker*, Tarkovsky demonstra todo seu estilo, já amadurecido, marcado por longos planos, lentos planos-sequência, lentos *zoom in* e *travellings*, onde o tempo se expande suavemente, sua assinatura. Muitos planos duram alguns minutos, a câmera passeia logo acima das superfícies, quase sempre alagadas, molhadas ou úmidas. Os planos impactam com a dinâmica de sua cinematografia, e eles se encaixam perfeitamente. A tensão em cada plano parece sustentar algo iminente - como se alguma coisa extraordinária, ou intrigante, estivesse prestes a acontecer - que só se revela na vigésima e última cena, em um único plano, um *zoom out* de um *close up* em que a filha do *Stalker* está sentada à mesa, brincando telecineticamente com os copos.

O humor está sutilmente presente na obra, quando no meio do filme, já próximo ao Quarto, uma cena inusitada onde a energia elétrica funciona e um

12 The Cinema of Tarkovsky - Labyrinths of Space and Time - Nariman Skakov – Publicado em 2012 por I.B.Tauris & Co Ltd



RELICI

23

telefone antigo inesperadamente toca, e o Cientista atende e conversa com a pessoa que ligou – um ingrediente surreal.

Os dois filmes posteriores de Tarkovsky, os filmes do exílio, também possuem essa qualidade, de estar à beira da destruição - ou transfiguração. *Stalker* é um filme em processo de derretimento em si mesmo, como se o filme em si pudesse ser varrido ou dissolvido pela água (ROBINSON, 2006 p. 445, 446).

Os planos longos, abertos, ressaltam mais que apenas o enquadramento, mais do que a fotografia, a tensão é criada com parcimônia, da mesma forma que a trilha sonora. Nas cenas externas, em especial, a paisagem se impõe sobre o indivíduo e, nos planos mais fechados, um mergulho profundo no imaginário dos personagens, já no campo da subjetividade. Planos *Over The Shoulder*, em *close* $\frac{3}{4}$, quase de perfil, nuca, alguns frontais quebrando a quarta parede nos momentos mais dramáticos, um quase olho-no-olho, como quando a esposa do *Stalker*, em um monólogo, fala diretamente para a câmera. Os atores, frequentemente, encaravam a câmera, se encarregando de fazer a imersão psicológica. Em vez de procurar esconder a tela ou passá-la como realidade, Tarkovsky joga constantemente com sua mediação – não para superar a separação entre o ator e o espectador, ou entre ficção e realidade, mas para transformar sua inter-relação (BIRD, 2008 p.81).

Em *Stalker*, Tarkovsky queria que não houvesse elipse de tempo entre os planos. Ele queria que o tempo e sua passagem fossem revelados, para ter sua existência dentro de cada quadro para que as articulações entre os planos fossem a continuação da ação e nada mais, para não envolver nenhum deslocamento de tempo, para não funcionar como um mecanismo que servisse para selecionar e organizar dramaturgicamente o material (SKAKOV, 2012 p.141). “...eu queria que fosse como se todo o filme tivesse sido feito em um único plano sequência” (SKAKOV, 2012).



RELICI

24

Tarkovsky também assina a direção de arte que, no sistema hollywoodiano, é separada do *Production Designer*. O *production designer*, em *Hollywood*, é o profissional que veste o *set*, diferente do *Cinematographer* - diretor de arte (ROBINSON 2012 p. 445).

Dessa forma, toda a concepção estética, os objetos, as cores, tudo ficou a cargo de Tarkovsky (*Production Designer and Cinematographer*), de laborar a textura estilística dos *sets*, da paisagem, aproveitando as partes sem diálogos do roteiro para a ambientação específica das cenas. Isso resultou em uma longa lista para o Departamento de Arte, que continha: mangueiras, plataformas e caminhões-pipa para fazer a chuva criar poças, máquinas de fumaça para o nevoeiro onipresente da Zona, muitas plantas, piscinas, grama permanentemente úmida ou orvalhada e lixo espalhado por toda parte. No topo da lista veículos militares desmantelados, blindados retorcidos e todo o tipo de ferros-velhos rejeitados por fábricas e hospitais, máquinas e detritos espalhados pela Zona (jornais, cabos, pedaços de metal, armas enferrujadas). No filme, a Zona é uma região que sofreu uma explosão de origem misteriosa (fala-se em asteroide ou nave alienígena) e que depois de anos de incêndios, ficou uma região devastada, com ruínas industriais e urbanas cercadas de florestas com postes, máquinas e linhas férreas abandonadas.

A percepção da cor, tanto no cinema como na vida, é um fenômeno ao qual, via de regra, ninguém dedica muita atenção. A cor ilustra as fases e emoções dos personagens e pode possuir significados diferentes dependendo do gênero do filme ao qual se está assistindo. Dentro do universalismo de definições, podemos começar distinguindo entre cores quentes e cores frias, e elas não apenas conduzem a um estado de calor ou frescor, de alegria ou tristeza, elas podem remeter a diversos sentimentos¹³. Em *Stalker* nenhuma cor quente foi usada. As

13 <http://www.blog.365filmes.com.br/2017/09/o-que-as-cores-representam-na-setima-arte.html>
Acesso em: 15 abr. 2019.



RELICI

25

cores frias, como o azul e o verde, podem representar introspecção, tristeza, calma, passividade, solidão, tranquilidade e frio. Podem também ser associadas ao anoitecer, ao místico e à água, enfim, todos aqueles elementos que estão presentes em *Stalker*. As cores preto e cinza são neutras e foram usadas com as outras cores para ressaltar o efeito das cores utilizadas, com exceção da echarpe amarelo-terroso, na filha do *Stalker*.

Para Tarkovsky, o aspecto de pintura realizado para a execução de um plano (enquadramento) é mais um elemento artificial que oprime a imagem, onde é preciso fazer alguma coisa para neutralizar essa tendência, se o objetivo for a fidelidade para com a vida. "...É preciso tentar neutralizar a cor, modificar o impacto que ela exerce sobre o público. A cor não deve se tornar o elemento dramático dominante de uma tomada" (TARKOVSKY, 1998 p.166).

Uma das maiores dificuldades ligadas à realização gráfica de um filme é, certamente, a cor. A cor é a principal ferramenta para demonstrar a temperatura de um filme. É por meio dela que se compreende rapidamente o clima em que o filme se passa, antes mesmo que se mostrem os figurinos. *Stalker* começa com um visual sépia em alto contraste, e quando os três personagens chegam ao lugar chamado "Zona", o filme se torna colorido, com paisagens vastas e inabitadas, transmitindo uma sensação de liberdade, misturada à curiosidade em relação ao desconhecido. O grande desafio da direção de arte e da fotografia é a cromatografia do filme, utilizando-se de cores e texturas que reagissem bem à luz e à lente, tanto com o filtro sépia quanto como em cores. Texturas desgastadas, decrépitas, as paredes descascadas, sem reboco, com as ferragens à mostra, as cores escuras, neutras e cor de terra do figurino sóbrio, com exceção da echarpe amarelo-terroso, mas igualmente sóbria, sempre presa à cabeça da filha do *Stalker*. Da concepção



RELICI

26

estética, aparentemente niilista¹⁴ do filme, derivou-se um mundo onde tudo está em ruínas. O aspecto naturalista e fluido do filme quando os personagens estão na “Zona”, não retrata, em sua totalidade, o trabalho meticuloso da fotografia de Aleksandr Kniazhinsk e da direção de arte, na casa, no bar, na fronteira da Zona guardada pelo exército, aqueles planos sobre onde tudo é real e sépia. Conforme Tarkovsky, a forma de neutralizar o efeito produzido pelas cores talvez fosse alternar sequências coloridas e monocromáticas, de tal maneira que a impressão criada pelo espectro completo fosse diminuída (TARKOVSKY, 1998).

Tarkovsky e o cinegrafista, Vadim Yusov, criaram composições complexas em foco profundo, com ação no primeiro plano e a meia distância (às vezes distorcendo o foco entre atores, e muitas vezes tendo um ator em primeiro plano, ouvindo um ator sem foco em segundo plano) em um estudo detalhado sobre a movimentação dos corpos e a topografia das superfícies (da imagem, dos rostos, das paredes). Tarkovsky dirigiu seus atores meticulosamente, de modo a passar a ação de um *close-up*, em primeiro plano, para um segundo plano, à distância (ROBINSON, 2006 p. 323).

A trilha sonora, de Eduard Artemiev, é essencialmente incidental, minimalista, usada em momentos-chave do filme. Por exemplo, em uma cena de tensão um batimento cardíaco é ouvido na trilha sonora, em outra cena a música surge do “clac-clac” hipnótico nos trilhos sob o vagonete que leva os viajantes em direção à Zona, e também no fim do filme, uma criativa extrapolação dos sons diegéticos. Percebe-se, também, que ao longo do filme, o diretor dá um tratamento especial aos diversos sons provenientes da água, um forte componente da textura fílmica e sonora.

A trilha sonora enfatiza o movimento: escorrendo, rangendo, farfalhando, os ruídos da natureza em movimento, mundo que nunca fica parado. Mesmo

14 Niilismo: ponto de vista que considera que as crenças e os valores tradicionais são infundados e que não há qualquer sentido ou utilidade na existência.



RELICI

27

quando o quadro de Tarkovsky parece ser estático, a trilha sonora evoca movimento (ROBINSON, 2006).

Eduard Artemiev disse ter se surpreendido com a atitude de Tarkovsky perante a música em seus filmes. No primeiro contato entre o compositor e o diretor, em 1970, Tarkovsky disse logo de cara que não precisava de um compositor e sim dos ouvidos de um compositor e de seu domínio sobre o som, para organizar a música e criar efeitos musicais. Ele não precisava de música como um tema em desenvolvimento, dizia que um filme não é um concerto, é outra coisa, algo especial¹⁵.

Tarkovsky se utilizava da música quando não conseguia resolver algo com meios cinematográficos mas, quase sempre, ele tinha os meios suficientes então precisava do músico para organizar os sons de fundo. E se um filme precisasse de música ele recorria então à música dos mestres. Ele não queria que a música fosse um suporte para a imagem. Para ele o cinema não tinha raízes, era uma arte muito nova e que, para dar ao espectador uma sensação de raízes profundas, que ligasse o cinema ao mundo da arte, era preciso usar a música dos mestres, assim como, da mesma forma ele citava as pinturas dos antigos mestres, ou inseria poemas em *cross-over* como nas digressões em *Stalker*.

Com essa visão, durante a colaboração entre Tarkovsky e Artemiev, o músico teve que criar uma linguagem especial que nunca mais foi usada por ele em outros trabalhos. Ele criou um sistema próprio de signos, seu próprio sistema de gravação e composição em um ciclo que se iniciou com Tarkovsky e se encerrou com ele¹⁶. A trilha composta para *Stalker* é o resultado de um longo trabalho de pesquisa sobre sons de origem indiana, oriental, tibetana, de músicas religiosas russas e músicas tradicionais do Arzerbaijão, utilizando instrumentos dos mais variados como a cítara e o tar, mesclados à música eletroacústica e eletrônica.

15 Transcrição de entrevista concedida por Artemiev incluída no DVD "Dossie Tarkovski III"

16 Idem.



RELICI

28

A organicidade da música é notada, também, no final do filme, quando o trem passa e, junto ao som, ao ritmo das rodas nos trilhos, Tarkovsky ouviu uma melodia familiar, um trecho do último movimento da nona sinfonia de Beethoven, e todo o conjunto de trabalhos que afetariam o espectador subconscientemente porque todos conheciam o tema, a mesma análise serve para o Bolero, de Maurice Ravel. Para Tarkovsky, quando se anda de trem ou se passa algum tempo contemplando uma cachoeira, é possível ouvir alguma música, seja no som dos trilhos, no ruído rítmico das rodas ou nas melodias desenhadas pelo som da água. E era só isso que ele queria mostrar, era só uma cena peculiar com um efeito especial porque todos têm suas próprias memórias ligadas àquele som, não havia nenhum outro significado além de uma relação estreita entre o som, a imagem e o sentimento.

Nos últimos momentos do filme a filha do *Stalker*, uma menina deficiente, parece andar sozinha, mas a ilusão é revelada à medida que a câmera faz o *zoom out*. *Stalker*, com a filha em seus ombros, junto com sua esposa e o cachorro que o acompanha pela Zona, cruzam uma paisagem devastada - seu terreno familiar, como ele mesmo diz quando chega à Zona com os antigos contratantes: "Aqui estamos. Finalmente em casa".

Já no apartamento da família, não mais em sépia, o *close up* final em um *zoom out* de quatro minutos de duração, na filha do *Stalker*, vem como uma surpresa em uma pequena demonstração de poder ao mover os três copos de vidro sobre a mesa quando ela empurra, telecineticamente, um dos copos até a borda, onde ele cai, bate contra o chão (percebe-se o som do choque do copo contra o chão) e não se quebra. Seu rosto tranquilo, envolto na echarpe amarela, como um véu, tem certas afinidades com a iconográfica imagem da Virgem Maria da igreja ortodoxa russa, retratada por Andrei Rublev (SKAKOV, 2012).



RELICI

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Tarkovsky, tudo que há de novo na arte surgiu em resposta a uma necessidade espiritual, e sua função é fazer aquelas indagações que são de suprema importância para nossa época. O cinema foi a primeira forma de arte a nascer em decorrência de uma invenção tecnológica, em resposta a uma necessidade vital (TARKOVSKY, 1998 p.95).

O cinema de Andrei Tarkovsky é tecnológico, psicológico, filosófico, metafísico, existencial, transcendental e poético (usou poemas para compor as digressões em *off* em *Stalker*)¹⁷, e se restringe, como qualquer forma de arte, a um aspecto da nossa descoberta espiritual e emocional a respeito da realidade circundante.

Em *Stalker*, faço uma afirmação cabal: a de que basta o amor pela humanidade para provar que é falsa a suposição grosseira de que não há esperança para o mundo. Este sentimento é o nosso valor comum e indiscutivelmente positivo. Apesar de já quase não sabermos amar... (TARKOVSKY, 1998).

A solução de Tarkovsky para essa tensão, segundo Zizek, é o obscurantismo religioso. A forma de sair desse impasse é o auto-sacrifício. O que torna Tarkovsky e *Stalker* interessantes é a forma do filme, que usa como elemento material de densidade pré-narrativa, o próprio tempo, com uma inércia, uma monotonia do tempo. O tempo não é só um meio leve e neutro onde as coisas acontecem. É possível sentir a densidade do próprio tempo.

Os objetos, as coisas mostradas em *Stalker* são marcadores de tempo. Ele até mesmo trata as pessoas desse jeito. Se olharmos para o rosto ímpar do *Stalker*, é o rosto de alguém exposto a muita radiação, como se estivesse se decompondo, se esfacelando em vida (ZIZEK, 2006).

É a desintegração da própria textura material da realidade que fornece a profundidade espiritual. Quando os sujeitos tarkovskianos rezam, eles não olham

17 "Cinema poético" é uma expressão que já se tornou lugar-comum, disse Tarkovsky - Esculpir o Tempo, pag 75. Os poemas usados no filme são de Fedor Tiutchev e de Arseny Tarkovsky, poeta, jornalista, tradutor russo (1907-1989), pai de Andrei Tarkovsky.



RELICI

30

para cima, olham para baixo, chegando por vezes pôr a cabeça no chão, como em *Stalker*. Tarkovsky afeta o espectador em um nível que é muito mais profundo, muito mais crucial para nossa experiência que todos os seus clichês espirituais sobre elevar-se acima da realidade material.

Concluo que o *Stalker*, para Tarkovsky, é um mártir, uma pessoa com muito peso sobre os ombros e que, assim como Cristo, tem consciência disso, por isso a alusão à coroa de espinhos no cartaz do filme (Anexo), momento quando o escritor zomba do estado emocional do seu guia através da Zona, que se encontra num estado paradoxal de equilíbrio instável entre a ânsia pela felicidade (uma vida de privações, um casamento em crise, uma filha paraplégica) e a convicção de que a felicidade, enquanto realidade ou estado exequível, não existe. De acordo com a obra dos irmãos Strugatski, o *Stalker* seria uma pessoa que rouba objetos da Zona para revendê-los depois, um intruso, que vive às custas daquele ambiente. O tratamento dado pelo diretor ao protagonista é muito diferente do roteiro original, nobre.

Tarkovsky utiliza contrastes entre luz e sombras para marcar dúvidas em relação à vida e o sentimento de angústia, principalmente no começo, quando os personagens estão inseridos naquela sociedade opressora e onde tudo é sépia em alto-contraste.

O filme é repleto de simbologia cristã e reflete a fé do diretor. A divisão do pão fica a cargo do cientista, compartilhando seu sanduíche. Outras referências da escritura bíblica cristã são notadas quando a esposa do *Stalker* recita trechos da Revelação de São João, e o *Stalker* lê os versos sobre o ocorrido na estrada para Emaús, do Evangelho de São Lucas – “*Por que estais perturbados? E por que essa dúvida em vossos corações?*”. Três dias depois da crucificação, dois discípulos estão a caminho de Emaús quando Cristo se une a eles, e eles não o reconhecem, e pergunta qual a razão da tristeza dos discípulos (BIRD, 2008).



RELICI

31

A felicidade é um conceito abstrato e moral. A verdadeira felicidade consiste, como se sabe, na aspiração àquela felicidade que não pode ser senão absoluta: aquele absoluto pelo qual ansiamos, por Tarkovsky:

Imaginemos que as pessoas alcançaram a felicidade — a manifestação de uma perfeita liberdade da vontade humana: nesse exato instante, a personalidade será destruída.[...]A ligação entre os seres que vivem em sociedade é cortada como o cordão umbilical de uma criança recém-nascida. Consequentemente, a sociedade é destruída. Removida a força da gravidade, os objetos põem-se a voar pelo espaço¹⁸.

Stalker não trata da visita de habitantes do abismo cósmico, não trata de alienígenas ou sobre ficção científica, mas de uma jornada íntima, uma jornada ao espaço interior de cada ser humano em busca do seu próprio Quarto, é um tratado sobre as relações interpessoais. A mensagem de fundo em *Stalker* é que quando nós nos sentamos e esperamos que as nossas necessidades sejam satisfeitas como em um passe de mágica, não estabelecemos laços com ninguém. Nosso crescimento só é possível quanto nos permitimos viver, também, experiências desconfortáveis, incômodas, sofridas.

Muitos já escreveram sobre o filme e as discussões sobre *Stalker* são infindáveis, sobre seus propósitos, a crítica velada do regime soviético, seus simbolismos: seguir a linha do trem, fugir da repressão, buscar o desconhecido, flertar com o proibido, construindo um imaginário que permeia toda a viagem dos astronautas da Zona, cada um em busca do seu próprio velocino de ouro. O cineasta sempre dizia que todas as análises eram possíveis.

Existencialista por natureza, intimista e detalhista, Tarkovsky queria investigar a fundo a consciência humana. Ao explorar o racionalismo ao extremo, muito bem representado pelo inicial ceticismo dos contratantes, *Stalker* é introspectivo, enigmático, bem apoiado em correntes filosóficas e compensa com uma leve dose de fantasia, o que deixa o filme ainda mais interessante.

18 Esculpir o Tempo - Martins Fontes Editora Ltda., São Paulo, 1998.

Revista Livre de Cinema, v. 7, n. 3, p. 7-33, set-dez, 2020

ISSN: 2357-8807



RELICI

32

A busca pelo autoconhecimento levou o cineasta a produzir uma obra que pode ser considerada uma das mais singulares da história do cinema, com altíssimo poder de figurabilidade buscando, e materializando, conceitos e valores absolutos como a verdade, o amor, e a consciência.

Tarkovski morreria de câncer, no exílio, sete anos após *Stalker*, na periferia de Paris, aos cinquenta e um anos de idade, mas ainda deixaria *Nostalgia*, de 1983, com o qual revisita sua infância e, *O Sacrifício*, de 1986, explorando temas como a esperança e a perseverança.

REFERÊNCIAS

BIRD, R. ***Andrei Tarkovsky_ Elements of Cinema***, Reaktion Books, 2008.

DIDI-HUBERMAN, G. ***Diante da Imagem***, São Paulo: Editora 34, 2013.

GRAEME, T. Gênero, *In: Cinema como Prática Social*. [S.I.]: Summus Editorial, 1997.

MASCARELLO, F. *Film Noir*. In: *História do Cinema Mundial*. Mascarello, F. (Org.). Campinas: Papirus, 2006.

MACHADO, R. ***Deleuze, a Arte e a Filosofia***. Machado, R. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2009.

MINADEO, R. ***Gênero Neo-Noir: Realidade, Características e Algumas Obras***. *Revista Livre de Cinema*, v. 6, n.1, p.36-65, jan-abr, 2019 ISSN: 2357-8807

ROBINSON, J.M. ***The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky***, Crescent Moon, 2006.

SARTRE, J. P. ***L'Existentialisme est un Humanisme***, Les Éditions Nagel, Paris, 1970.

SKAKOV, N. ***The Cinema of Tarkovsky - Labyrinths of Space and Time***, I.B.Tauris & Co Ltd, 2012.

TARKOVSKY, A. ***Esculpir o Tempo***, Martins Fontes Editora Ltda, São Paulo, 1998.



RELICI

33

ANEXO

