

Universidade Federal de São Carlos – UFSCar
Departamento de Artes e Comunicação – DAC
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som – PPGIS

PAULO AFONSO MONTEIRO DELFINI

***Stalker*, de Andrei Tarkovski - as semelhanças e dessemelhanças com
Piquenique à Beira da Estrada, de Arkadi e Boris Strugatski**

São Carlos
Março – 2018

Universidade Federal de São Carlos – UFSCar
Departamento de Artes e Comunicação – DAC
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som – PPGIS

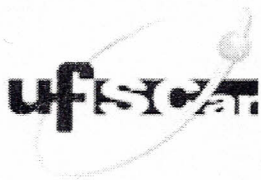
PAULO AFONSO MONTEIRO DELFINI

***Stalker*, de Andrei Tarkovski - as semelhanças e dessemelhanças com *Piquenique à Beira da Estrada*, de Arkadi e Boris Strugatski**

Dissertação apresentada à banca examinadora para a atribuição do título de mestre pelo PPGIS – Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar (Universidade Federal de São Carlos). Linha de Pesquisa: Narrativa Audiovisual

Orientadora: Profa. Dr^a Josette Maria Alves de Souza Monzani

São Carlos
Março – 2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Paulo Afonso Monteiro Delfini, realizada em 13/03/2018:



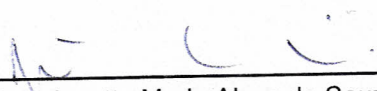
Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani
UFSCar



Prof. Dr. Carlos Eduardo Ortolani Prado de Moura
USP

Profa. Dra. Renata Correia Lima Ferreira Gomes
UFRB

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) Renata Correia Lima Ferreira Gomes e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ao) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.



Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani

Agradecimentos

Agradeço em primeiro lugar a minha querida orientadora a Profa. Dr^a Josette Maria Alves de Souza Monzani, que nunca mediu esforços para poder me orientar no caminho correto para concluir esta etapa. Obrigado de coração!!!!

À Capes, por me possibilitar condições necessárias para poder realizar este mestrado.

Agradeço também aos meus pais José Eduardo Delfini e Vera Lúcia Monteiro que sempre contribuíram de alguma forma para que eu pudesse seguir os caminhos cinematográficos e ao meus irmãos Leonardo e Eduardo (*in memoriam*) pela parceria da vida!

A todos os meus colegas do programa PPGIS que contribuíram e me instigaram na conquista pelo conhecimento, principalmente aos amigos: Guilherme Bonini, Mário Righetti, Gilmara Feliciano, Fernando Fiori, Moema Pascoini, Carlos Eduardo (Dudu) Magalhães, Paulinha Poiet e a todos professores do programa com os quais pude ter o prazer de aprender.

A minha querida companheira Mônica Escamilha que aturou os momentos de estresse e cansaço sendo compreensiva, obrigado pelo carinho e parceria!

Às amigas Djaine Damiani e Patrícia Anzini que me mostraram que a educação é o caminho para um mundo melhor!

À Laís Sampaio nova amiga que ajudou na leitura, apresentando um ponto diferente sobre os escritos.

As minhas queridas Tias Tescari (*in memoriam*) que me ensinaram a gostar de aprender e a estudar, além de terem contribuído para meu crescimento cultural e educacional.

Para todos que se foram durante o processo... e aos novos que chegaram!

E, por fim, à Andrei Tarkovski, que me ensinou muito com seus tão poucos filmes, e à todos os grandes mestres do cinema.

Vida longa ao cinema.

Resumo

A presente dissertação tem como objetivo realizar um estudo sobre o processo da tradução escrita para audiovisual entre duas linguagens: literatura e cinema tendo como objeto a novela *Piquenique à Beira da Estrada* (1972) dos Irmãos Arkadi e Boris Strugatski e sua tradução para o cinema: o filme *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovski. Para isso, estabeleceu-se como procedimento, uma análise detalhada de ambas as obras destacando as semelhanças e como estágio intermediário o roteiro do filme para identificação das diferenças. O viés teórico utilizado para este trabalho, parte dos estudos de Haroldo de Campos sobre a transcrição, recriação e a tradução poética e também as teorias de Júlio Plaza sobre a Tradução Intersemiótica. Serão trabalhados ainda os elementos fílmicos abordados por intermédio da linguagem cinematográfica para realizar análises e assim compreender melhor o estilo e a ótica poética de Andrei Tarkovski e suas demais relações com a narrativa da obra. Em um último momento as análises terão como intuito a compreensão da construção temporal e espacial fazendo um paralelo entre as narrativas da obra literária e da obra cinematográfica.

Palavras-chave: *Stalker*, Transcrição, Andrei Tarkovski, Processo criativo.

Abstract

The present dissertation aims to carry out a study on the process of written translation for audiovisual between two languages: Literature and Cinema, with the object of the novel *Roadside Picnic* (1972) by Brothers Arkadi and Boris Strugatski and their translation to the cinema: the film *Stalker* (1979) by Andrei Tarkovski. For this, a detailed analysis of both works was established as a procedure, highlighting the similarities and, as an intermediate stage, the script of the film to identify the dissimilarities. The theoretical bias used for this work is based on the studies of Haroldo de Campos on transcription, re-creation and poetic translation, as well as the theories of Julio Plaza on Intersemiotic Translation. We will also work on the film elements approached through cinematographic language to perform analyzes and thus better understand the style and poetic optics of Andrei Tarkovski and his other relations with the narrative of the work. At a last moment the analyzes will have as an intention the understanding of the temporal and spatial construction making a parallel between the narratives of the literary work and the cinematographic work.

Keywords: *Stalker*, Transcreation, Andrei Tarkovski, Creative process.

Sumário

Introdução	01
1. Nas veredas da Zona.....	06
1.1 A novela dos Irmãos Arkadi e Boris Strugatski - <i>Piquenique à Beira da Estrada</i> ...	06
1.1.1 O Prólogo da novela.....	06
1.1.2 Redrick Schuhart, 23 anos, solteiro, preparador na filial de Harmont do Instituto Internacional das Culturas Extraterrestres	07
1.1.3 Redrick Schuhart, 28 anos, casado sem profissão	10
1.1.4 Richard Noonan, 51 anos, representante dos fornecedores de equipamento eletrônico da filial Harmontesa da IIC	12
1.1.5 Redrick Schuhart, 31 anos	13
1.2 O filme <i>Stalker</i>	14
1.3 Considerações sobre as semelhanças e dessemelhanças existentes entre as obras ...	24
1.3.1 A trama	24
1.3.2 Personagens: <i>Stalker</i> , <i>Escritor</i> , <i>Professor</i> e a família do <i>Stalker</i>	37
1.3.3 Coordenadas espaciais.....	39
2. As escolhas e o caminho poético de Tarkovski.....	41
2.1 O prólogo no filme	43
2.2 Jornada entre <i>Quartos</i>	49
2.3 O número Três: triângulos e tríades	59
2.4 Jornada para a <i>Zona</i>	62
2.5 Elementos da Natureza e os eventos da <i>Zona</i>	67
2.5.1 O vento, assobios e ruídos: elemento Ar	68
2.5.2 Brasa e luzes: elemento Fogo	70
2.5.3 A travessia do limiar das águas: elemento Água.....	73
2.5.4 Dunas, areia e solo fértil: elemento Terra.....	75
Considerações Finais	77
Bibliografia.....	82
Ficha Técnica do Filme	84

Introdução

A história do cinema é formada por diversos diretores que contribuíram para o desenvolvimento e elevação da realização cinematográfica ao patamar de arte. Muitos destes diretores envolveram-se com o fazer cinema de forma tão profunda que o cinema contaminou e hibridizou-se em suas próprias vidas. Dentre estes diretores está Andrei Tarkovski, suas obras destacam-se, pois ele conseguiu transpor em seus filmes uma construção poética muito profícua em que a realidade, a sensibilidade e a vida estão enfatizadas e constantemente presentes.

Os filmes de Tarkovski tem uma carga de dramaticidade representativa, são densos e até mesmo de difícil compreensão, o que acarreta um mistério em torno de toda sua filmografia. Seus filmes apresentam características bem particulares e específicas, dentre estas particularidades está a construção poética que envolve o sua realização cinematográfica.

Durante sua infância, Andrei estudou música e pintura, além de receber forte influência sobre literatura e poesia de seu pai, o poeta Arseni Tarkovski, considerado por ele e pela crítica um dos maiores poetas da Rússia, estes fatores aproximaram o diretor do conhecimento sobre a arte e contribuíram para que sua percepção se apurasse em relação a sua visão poética e realista da vida, que muitas vezes soava como certo pessimismo.

Quando questionado sobre sua infância com a música e a pintura Tarkovski afirma:

Me perguntam se lamento não ser músico, maestro de orquestra (gostaria de ser) ou pintor. Sim, agora lamento. Me parece que a música seria mais fácil. Em minha infância não queria ser nem músico e nem pintor. Meu modo de vida era vegetativo. Pensava pouco. Mas sentia bem as coisas, as percebia. A infância é sempre bela e não importa se é boa ou ruim: sempre são os momentos mais felizes (BARASH, 2011, p.474)¹.

Esta afirmação do diretor deixa claro que “sentir” e “perceber” era parte de sua vida desde criança e isto certamente contribuiu para que ele pudesse ter maior

¹Todas as notas referentes à Zoia Barash são constituídas por excertos de seu livro por nós traduzidos.

percepção das coisas que cercam a vida e a realidade, tema recorrente e muito representado em sua cinematografia.

As influências da poesia de seu pai também são muito marcadas em suas obras, que segundo o diretor “possuem um enorme potencial espiritual e para ele o mais importante é o conceito espiritual da vida” (Ibid. 2011, p. 474).

Quando entrou no *Instituto Estatal Russo de Cinema de Moscou* (VGIK) não tinha ideia do que era o ofício de cineasta e afirma que quando se graduou continuava sem saber, tinha aprendido um ofício, mas não via nenhuma vocação própria para fazer cinema. O que percebeu foi que poderia se aproximar da música e da poesia através do cinema.

Andrei Tarkovski é um dos diretores que melhor representa a poesia no cinema, por toda sua obra podemos perceber que a arte, o humano e o sentimento estão de maneira presente em seus filmes, em todo o contexto que envolve o fazer cinematográfico. Existe uma conexão com as questões que permeavam suas dúvidas em relação à realização de filmes que foram amadurecendo-o como artista e realizador, durante a sua carreira.

A construção imagética, a música, a importância da literatura, da poesia e da construção narrativa é muito peculiar nos filmes do diretor e isto instigou-nos a realizar os estudos sobre os processos de criação e de recriação para que pudéssemos adentrar a este universo Tarkovskiano direcionando-nos a compreender melhor suas escolhas éticas e estéticas.

Estas escolhas, possivelmente, foram a maior influência que definiram o caminho de uma pesquisa mais aprofundada sobre o diretor russo que mais representa a arte, a poesia e o cinema conceitualmente formalizado como objeto de arte. Aprofundarmos neste universo do diretor abrangerá uma maior compreensão da poética, de como ele trabalhava artisticamente para transpor os roteiros escritos para o texto visual complexo e profundo e sua obra.

Stalker é o quinto longa-metragem da carreira cinematográfica de Andrei Tarkovski, realizado pela *Mosfilm* (Estúdio de Cinema Soviético) e o último de seus trabalhos rodados na União Soviética. O filme foi inspirado na novela de ficção científica *Piquenique à Beira da Estrada*, escrita pelos irmãos Boris e Arkadi Strugatski, os mesmos responsáveis pela elaboração do roteiro que deu origem à obra cinematográfica. A novela, que havia sido lançada em 1972, chegou ao conhecimento de Tarkovski somente no começo de 1973, quando considerou que o livro seria um bom

roteiro para um filme de ficção científica, gênero esse que havia explorado antes em *Solaris* (1972), também inspirado em uma obra literária homônima, de Stanislav Lem, como afirma o diretor em seus diários

Acabei de ler uma novela de ficção científica dos Strugatsky: *Piquenique no Meio-fio*. Também poderia ser feito um roteiro formidável por alguém (TARKOVSKI, 2012, p.79).

Essa afirmação mostra seu interesse pela história do livro, mas ele continua desenvolvendo seus projetos e trabalhando no roteiro de *O Espelho* (1974) e em uma recriação² para o teatro de *O Idiota* de Fiodor Dostoiévski, não deixando de lado a ideia de que *Piquenique à Beira da Estrada* seria uma das obras que gostaria de realizar.

Em 1974, Tarkovski volta a escrever em seu diário acerca da possibilidade de realizar o filme:

Vou escrever uma carta a Ermash³, em que vou exigir o lançamento de um dos seguintes títulos: 1) *O Idiota*; 2) *A Morte de Ivan Ilitch*; 3) Sobre Dostoiévski. E talvez um quarto, *Piquenique no Meio-Fio* (TARKOVSKI, 2012, p.130).

Em anotações em seu diário fica claro o interesse de Tarkovski por realizar o filme, porém, somente em 1975 propõe sua ideia aos próprios irmãos Boris e Arkadi Strugatsky, reconhecidos escritores russos de ficção científica, que redigiriam o roteiro em colaboração com ele. Tal proposta, no entanto, não foi efetivada, visto que a escrita do roteiro ficou apenas nas mãos dos irmãos Strugatski, cabendo a Tarkovski a supervisão do conteúdo.

As filmagens de *Stalker* foram iniciadas em fevereiro de 1977. Porém, como muitos dos filmes de Tarkovski, *Stalker* teve uma produção muito conturbada em virtude de um terremoto que obrigou a mudança da locação das externas⁴, que deveriam acontecer em Isfara, cidade do Tajiquistão. Este fato atrasaria as filmagens em um mês,

² O termo recriação é empregado por Haroldo de Campos em seu ensaio de 1962: “Da Tradução como criação e como crítica” como sinônimo de tradução criativa, em que o texto que está sendo traduzido tende a ser uma criação paralela com característica de ser autônoma e recíproca ao original e é definida pelo próprio Haroldo como uma “prática isomórfica” (CAMPOS, 1976, p. 91).

³Presidente do Comitê Estadual de Cinematografia do Conselho de Ministros da União Soviética.

⁴Externas são cenas filmadas em locações que estão localizadas em posições fora de qualquer abrigo.

e as transfeririam para uma usina hidrelétrica abandonada, localizada próxima a Tallinn, capital da Estônia.

Ocorreram adversidades e a que mais afetou o diretor e mudou completamente os caminhos do filme foi um problema com os negativos, durante a revelação nos laboratórios da *Mosfilm*. Aqueles foram danificados por um problema técnico⁵ que velou todo o material e tudo o que havia sido filmado se perdeu, resultando em algumas sérias mudanças. Um novo processo de produção foi iniciado, incluindo a reescrita do roteiro, que teve que ser reformulado para se ajustar a um novo orçamento e aos prazos para a conclusão e o lançamento do filme.

Em seu livro *Esculpir o Tempo* (2002), Tarkovski descreve os obstáculos surgidos na realização de um filme, presentes em cada momento da criação:

A trajetória do filme, da sua concepção até o acabamento final no estúdio, é ameaçada por todo tipo de obstáculos, relacionados não apenas a problemas técnicos, mas também ao enorme número de pessoas envolvidas na produção (TARKOVSKI, 2002, p.149).

Segundo os pesquisadores dos roteiros dos filmes de Andrei Tarkovski, William Powell e Natasha Synessios (1999, p.376), para o filme *Stalker* (1979) foram desenvolvidas treze versões de roteiro. Entretanto, com os problemas técnicos pelos quais o filme passou, o roteiro foi reformulado em duas outras novas versões, e a versão final foi a que realmente se transformou no filme que chegou ao público (Ibid. 1999, p.376).

Segundo o diretor, em entrevistas concedidas a Tonino Guerra em 1979, somente dois elementos da novela dos irmãos Strugatski estão presentes no filme: os conceitos de *Zona* e de *Stalker* (GIANVITO, 2006, p.51). Entretanto, após análise comparativa entre as obras, encontramos algumas referências menores também presentes em ambas. Um dos principais objetivos deste trabalho é, desta forma, identificar esses elementos e também as dessemelhanças entre a novela e o filme e os sentidos a eles relativos.

Por se tratar de uma tradução entre linguagens, da escrita para a audiovisual, a referência à obra original, a novela *Piquenique à Beira da Estrada* (1972), está sempre

⁵ Segundo as informações coletadas no livro **Collected Screenplays** de Andrei Tarkovski, as películas que foram compradas para o filme faziam parte de um lote com defeito e eram de marca diferente do material usado nos laboratórios, ocasionando assim problemas com a revelação dos negativos.

presente na tradução intersemiótica⁶, mesmo que sutilmente, como afirma Walter Benjamin (2008, p.26):

A tradução é em primeiro lugar uma forma. E concebê-la como tal significa antes de tudo o regresso ao original em que ao fim e ao cabo se encontra afinal *a lei* que determina e contém a “traduzibilidade” da obra (BENJAMIN, 2008, p. 26. Grifo nosso).

Dessa maneira, os processos de retorno à obra original transportam para a obra traduzida, elementos referenciais e significativos, enfatizando a presença do original na tradução e mostrando a correlação existente entre novela e filme.

⁶ Tradução intersemiótica é o processo de transposição da linguagem verbal, para a linguagem não verbal. Uma passagem, uma tradução de signos linguísticos para representações e códigos visuais.

Capítulo 1 – Nas veredas da Zona

Faremos inicialmente uma síntese da novela *Piquenique à Beira da Estrada* (1972) dos irmãos Arkadi e Boris Strugatski, e do filme *Stalker*, (1979) de Andrei Tarkovski, para em seguida destacar e evidenciar as principais semelhanças e diferenças apresentadas entre essas obras e, dessa forma, estabelecer caminhos para os sentidos por cada uma delas apontados.

A novela dos irmãos Strugatski é dividida em um prólogo e quatro capítulos que narram como foi a visita alienígena a Terra, e sobre o personagem principal, o *Stalker*⁷ (2012, p. 175), Redrick⁸ Schuhart, durante o período de oito anos de sua vida, perto do local em que houve a queda de um meteorito o que causou a possível visita de extraterrestres.

Para que possamos nos aprofundar com mais objetividade, buscaremos estabelecer as relações entre as obras, por intermédio de um resumo geral de ambas, por um lado a novela dos Irmãos Strugatski, *Piquenique a Beira da Estrada* (1972) e, por outro lado, a obra cinematográfica *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovski, com o intuito de organizar uma aproximação comparativa entre elas.

1.1 A novela dos Irmãos Arkadi e Boris Strugatski: *Piquenique à Beira da Estrada*

1.1.1 O prólogo da novela

A apresentação de todo o cenário da novela é feito por intermédio do prólogo e que tem como título: “Excerto da entrevista do Dr. Valentin Pilman por ocasião da entrega do ‘Prêmio Nobel de Física’ em 19..., concedida ao enviado especial da Rádio de Harmont” (1985, p. 07).

A entrevista detalha o “Radiante de Pilman” que foi uma descoberta realizada por um aluno a que fora dada o nome do Dr. Pilman como homenagem. Tal descoberta

⁷ *STALKER* é o nome escolhido para o filme e está baseado no verbo *to stalk* – andar furtivamente, andar em segredo, feito em segredo, de forma escondida. (segundo as anotações nos Diários de Tarkovski). O nome foi tirado da própria novela, piquenique a beira da estrada criado pelos irmãos Boris e Arkadi Strugatski.

⁸ Nome dado ao personagem principal da novela e ao seu apelido abreviado “Red” que faz alusão as características do biótipo canadense: ruivo, pele branca e avermelhada.

está relacionada com uma curva suave de seis disparos vindos a partir da linha Terra-Deneba⁹ que deram origem as seis “Zonas da Visita”, mas que era uma descoberta sem muito destaque, posto que a importância estava relacionada à Visita que os terráqueos teriam recebido e à criação das “Zonas da Visita”, mais especificamente a “Zona” de Harmont¹⁰.

O Dr. Pilman também diz não acreditar nos conflitos que eram relatados entre os humanos e os visitantes durante os treze anos do acontecimento da Visita. Esta havia sido a mais importante das descobertas científicas da humanidade, e não tinha importância saber quem eram, de onde vieram, para onde foram e porque ficaram tão pouco tempo, mas sim saber que a humanidade não estava sozinha no universo.

Diferentemente dos outros cientistas de renome, ele não acredita que os objetos encontrados nas Zonas de Visitas possam modificar o curso da história do mundo. Ele diz também que não é um especialista no assunto e que faz parte de um grupo na ONU¹¹ que recebe o nome de COMPROVIS¹², que tem como prioridade manter em segurança os objetos vindos dos extraterrestres para que somente o ‘Instituto Internacional das Culturas Extraterrestres’ tenha acesso àqueles objetos.

É relatada também a nova profissão de *Stalkers* - que são pessoas que invadem a Zona da Visita [de Harmont] para roubar e vender artefatos extraterrestres - e, na entrevista, o Dr. Pilman deixa clara sua preocupação com o uso de tais artefatos que podem chegar às mãos de pessoas e organizações irresponsáveis.

1.1.2 Redrick Schuhart, 23 anos, solteiro, preparador na filial de Harmont do Instituto Internacional das Culturas Extraterrestres

Redrick Schuhart está com seu companheiro de trabalho Kirill¹³, no 'Instituto Internacional das Culturas Extraterrestres' e Kirill está organizando as “Ocas”¹⁴ no cofre do depósito do Instituto.

⁹ Deneba é a estrela alfa da Constelação do Cisne.

¹⁰ Harmont é o nome dado a cidade fictícia em que acontecem as ações na novela dos Irmãos Arkadi e Boris Strugatski, traduzida por sua proximidade com a palavra *Harmony* do inglês que significa Harmonia.

¹¹ Organizações das Nações Unidas.

¹² Comissão da ONU para os 'Problemas da Visita'.

¹³ Kirill foi um bispo ortodoxo russo. Ele se tornou Patriarca de Moscou e de toda a Rússia e Primaz da Igreja Ortodoxa Russa em 01 de Fevereiro de 2009. Seu nome foi inspirado em um dos irmãos (Kirill e Methodius) que foram teólogos cristãos bizantinos e missionários cristãos. Através de seu trabalho, eles influenciaram o desenvolvimento cultural de todos os eslavos, pelos quais receberam o título de "apóstolos dos eslavos". Eles são creditados por inventarem o alfabeto Glagolítico (que originou o

Redrick está impressionado por ver como as “Ocas” causam em Kirill uma aparência de hipnose; ele fica completamente envolvido com os objetos quando mexe com eles. Esses objetos já tiveram a comprovação científica de que não tem funcionalidade alguma para a ciência e muito menos para a humanidade. Durante o tempo de observação, Redrick, também chamado de *Red* (vermelho), apressa Kirill para que eles possam ir ao *Borstch*¹⁵, o bar em que os funcionários do Instituto costumam se encontrar para beber e comer. Para chamar a atenção, Red pergunta à Kirill se ele já havia visto uma “Oca Cheia” e isto atrai a atenção dele. O amigo revela saber da existência desse objeto dentro da Zona e que tem um mapa de como chegar até lá. Ambos se apressam e comentam sobre os valores pagos no mercado clandestino às “Ocas” vazias e que se fossem “Ocas cheias” o valor seria bem maior. Combinam um horário para entrar na Zona. Red pergunta quem seria o terceiro membro a entrar junto com eles, e o amigo questiona se era mesmo necessário mais uma pessoa para acompanhá-los, porém, Red responde para Kirill que sempre entram em três para que dois trabalhem e um só observe, no caso de ser necessário contar o que aconteceu durante o tempo que estiveram por lá. Então, combinam de levar o Tender,¹⁶ um pesquisador do Instituto que é mais velho, que já esteve na Zona e sabe como agir.

No dia seguinte, Red chega ao Instituto e seus superiores o procuram e levam-no para um interrogatório onde é questionado sobre as invasões como *Stalker*; apresentam um relatório e o acusam de estar retirando objetos de dentro da Zona. Após o interrogatório pelos seus superiores, Red diz que não vai mais entrar na Zona e Kirill fala sobre o quanto valeria a “Oca” cheia, e que eles teriam que ir para poderem fazer esse dinheiro, porém, Red diz que *Stalkers* não se importam somente com o dinheiro. Depois de Red ser convencido, adentram a Zona junto de Tender, o ajudante mais velho. Eles entram com uma nave pilotada por Tender segundo os comandos de Redrick que, para demarcar o caminho e se livrar das armadilhas, arremessa parafusos com a

alfabeto Cirílico, o alfabeto Russo), o primeiro alfabeto usado para transcrever eslavo eclesiástico, e também foram responsáveis por criar o primeiro código civil eslavo. Ambos os irmãos são venerados na Igreja Ortodoxa como santos com o título de "igual aos apóstolos". Em 1880, o Papa Leão XIII introduziu sua festa no calendário da Igreja Católica Romana. Em 1980, o Papa João Paulo II declarou-os santos copadroeiros da Europa, juntamente com Bento de Núrsia.

¹⁴ Ocas são objetos deixados pelos extraterrestres dentro da Zona da Visita: “Não é mais do que 2 discos de cobre do tamanho de um prato, de mais ou menos cinco milímetros de espessura e quatrocentos milímetros de distância entre os dois discos, mas para além da distância não há mais nada... Mas, apesar disto, entre os discos deve ter alguma coisa, pelo que percebi, deve ser um gênero de força...” (STRUGATSKI, 1972, p.11-12).

¹⁵ Significados de *Bortch*: vomitar; sopa russa de beterraba; o bar frequentado pelos funcionários do 'Instituto de Pesquisas Extraterrestres'.

¹⁶ *Tender*, como adjetivo: meigo, atencioso, terno; como substantivo: encarregado.

finalidade de encontrar os “gravicentros”¹⁷ que são falhas de gravidade no território da visita, e outras armadilhas possíveis da Zona.

Enquanto sobrevoam o caminho, Redrick apresenta a descrição do que aconteceu aos moradores do bairro vizinho da Zona. Diz que a maioria ficou cega por barulhos repentinos e os que não ficaram cegos contraíram peste. Chegam à Zona e adentram-na com toda cautela. Durante a entrada na Zona, a narração que esta sendo feita em primeira pessoa na voz de Redrick, descreve fisicamente o espaço, como foi feita a entrada, as alucinações e os delírios que os visitantes sofrem por estarem no perímetro da Zona. O narrador apresenta também todo o caminho e o cenário com caminhões abandonados, alguns ao ar livre e sem se deteriorarem por treze anos e alguns dentro de garagens também intocados pelo tempo.

Os personagens chegam ao lugar em que está a “Oca cheia”, fazem os procedimentos padrões de aterrissagem, Tender fica na nave enquanto Redrick e Kirill entram para pegar o objeto. Red repara que algumas teias de aranha prateadas estão ali; às vezes ele pensa se tratar de alucinação, mas descobre a verdade quando em um momento de descuido, Kirill encosta nas teias e as arrebenta propiciando pequenos estalos. Redrick se preocupa, mas as analisa de perto e percebe que não aconteceu nada na roupa especial que usam para entrar na Zona. Após a missão, voltam para a base e são recebidos por cientistas, jornalistas e por todos os membros do Instituto, que fazem elogios e querem ouvir os relatos dos heróis que entraram na Zona e saíram ilesos.

Red retira-se rapidamente do evento de recepção e vai para o chuveiro e, enquanto toma banho, se questiona sobre haver deixado acontecer o descuido com Kirill e a teia de aranha prateada. Kirill chega ao vestiário e Red pede para ver as costas do amigo, pois teve uma visão e percebe que foi só uma ilusão criada pela Zona. Então, abraça o amigo e diz que está tudo bem, que vai ao *Borstch* e que espera por ele no bar.

Redrick sai do Instituto a caminho do *Borstch* e, no caminho, é abordado pelo Capitão Quaterblood¹⁸ que questiona o que ele fazia na antezona. Rapidamente ele responde que agora faz parte da equipe dos trabalhadores do Instituto e, em meio a provocações, contorna bem a situação e vai para o *Borstch*. Já no *Borstch*, ele presta a atenção em Ernest, o dono do recinto, a maneira com que ele tem habilidade e perspicácia para lustrar copos e ele lhe responde que realmente essa é a grande habilidade dos *barmen*. Um Agente de Imigração o procura para oferecer moradia em

¹⁷ Locais na Zona que existem falhas gravitacionais, são como armadilhas, buracos de gravidade.

¹⁸ O nome *Quarterblood* tem como tradução do inglês: sangue comum.

outro país, mas ele está bem convicto de que o lugar dele é ali mesmo em Harmont. Durante seu diálogo com o agente, o cenário de Harmont fica bem descrito como um lugar onde a vida não tem muita evolução e muito menos perspectivas. Após o longo diálogo, Red dispensa o Agente de imigração. Um grupo de trabalhadores do Instituto chega ao *Borstch* e se encontra com Red. Eles tomam umas bebidas juntos e reclamam um pouco das condições de vida e de trabalho e, durante este tempo, o telefone do *Borstch* toca e Dick, um dos trabalhadores do Instituto, é chamado para atendê-lo. Dick volta e diz que Kirill havia morrido, mas, empolgado pela bebida, Red não entende direito, porém, cai em si e percebe o fato. Acusa a Zona de ter feito aquilo com Kirill e começa a ver as teias prateadas da zona por todo lugar. Vai até o balcão e começa a acusar Ernest de traficante e oportunista. Num determinado momento, já muito embriagado, não se recorda de como acordou no banheiro e nem de como foi levado até lá; deixa uma “coisa”, um objeto sem descrição, uma pequena bomba para se vingar da morte do amigo, da confusão que acontecera no bar devido às acusações contra Ernest. Ouve a sirene da polícia e foge; durante a fuga se culpa pela perda do amigo.

Redrick está andando pela rua e encontra Guta. Ele muda completamente seu ânimo, está feliz em vê-la, porém ela está muito preocupada e diz não querer abortar o filho que está esperando dele, mas que sua mãe a está forçando a abortar por estar grávida de um *Stalker* e que isto seria quase como uma maldição, mas que, mesmo assim ela está disposta a criar o filho que terá com ele, mesmo que ele esteja ausente. Abraçam-se, Guta chora e pergunta: “O que é que vai nos acontecer?” (STRUGATSKI, 1982, p.59).

1.1.3 Redrick Schuhart, 28 anos, casado sem profissão

Durante o segundo capítulo da novela, Redrick está voltando de uma incursão na Zona junto do amigo e o mais antigo *Stalker*, o Abutre *Barbridge*¹⁹. Ambos estão escondidos em um cemitério para que possam voltar com as tralhas²⁰, esperando a saída dos militares que vigiam a Zona. Barbridge está ferido, suas pernas foram engolidas pela “geléia”²¹, e Redrick zela pela saúde do amigo, durante o tempo em que estão à espreita dos militares que estão fazendo a ronda no local. *Barbridge* pede que Redrick

¹⁹ *Barbridge Junction*: é o nome dado à junção de alguns canais em um condado do interior da Inglaterra.

²⁰ Nome dado pelos *Stalkers* aos objetos alienígenas retirados da Zona.

²¹ Nome dado à substância azulada encontrada dentro da Zona que já fora em outro momento um grande destruidor e causador de mortes, durante um experimento malsucedido.

não o deixe para trás e promete dar ao amigo o mapa para que ele encontre a Esfera Dourada, se este escapar com vida daquela situação. Depois de muita espera, eles conseguem despistar os militares, Red esconde as tralhas em um fundo falso no carro, organizam uma simulação de que estavam pescando e voltam para Harmont, onde procuram a ajuda de *Butcher*²² para cuidar dos ferimentos de Barbridge. Butcher é um antigo médico que usava as “tralhas” para ajudar os *Stalkers* feridos durante as incursões pela Zona.

Após deixar o amigo para ser cuidado pelo velho médico, vai para sua casa, conversa com Guta, pede para ela fazer o peixe que teoricamente trouxe da pescaria, observa Uistiti²³, a filha do casal que está dormindo, e vai para o banho. Antes de ir tomar banho ele analisa as tralhas, depois as separa, as embrulha em um saco e as esconde.

Durante o tempo que passa em casa o dia começa a raiar e Uistiti acorda e vai brincar com ele. Ele descreve a filha como uma criança toda peluda com penugens finas e douradas, uma aparência próxima a de um macaco. Redrick sai de sua casa carregando consigo o saco com as tralhas da Zona. Ele aguarda em um bar enquanto espera o tempo passar, para que possa chegar no horário combinado e acaba se encontrando com Richard Noonam, um dos pesquisadores do Instituto. Noonam pergunta a Redrick se ele não tem interesse em voltar a trabalhar no Instituto, porém Red afirma que o trabalho que fazia, agora está sendo feito por robôs e que o que ganharia seria muito pouco. Noonam parte em seu carro a caminho do Instituto.

Redrick encontra-se com Rouco e com o Ossos Grandes para vender-lhes algumas das tralhas que eles tinham encomendado. Red recebe o dinheiro e aceita outra encomenda deles, ao garantirem que, se ele trouxer essa encomenda, ganhará tanto dinheiro que não precisará voltar à Zona durante muito tempo. Ele então sai com o dinheiro, passa pela casa de *Barbridge*, deixa parte do dinheiro que era do amigo com os filhos dele. Um dos filhos de Barbridge também apresenta uma mutação como Uistiti, por conta de ser também filho de um *Stalker*.

Saindo da casa dos filhos do amigo ele vai para o *Borstch*; chegando lá vai entregar e vender o restante das tralhas para Ernest e cai em uma emboscada. Consegue fugir e organizar a encomenda para o Rouco e para o Ossos Grandes e pede que entreguem todo o dinheiro para Guta. Imediatamente, liga para Guta e avisa que vai ser

²² *Butcher*: Açougueiro.

²³ Uistiti é o nome dado a pequenos macacos da América do Sul (micos e saguis).

preso e deixa dinheiro para que ela cuide de Uistiti durante o período em que ele ficará preso.

1.1.4 Richard Noonan,²⁴ 51 anos, representante dos fornecedores de equipamento eletrônico da filial Harmontesa da IICE

Richard Noonan foi chamado pelo seu superior do Instituto de Pesquisas Extra Terrestres para descobrir porque motivo existem muitos equipamentos da Zona sendo vendidos no mercado negro. Os *Stalkers* estão todos aposentados, sendo substituídos por *Stalkers* mecânicos, robôs que fazem a incursão na Zona e que não correm risco de vida.

Noonan é questionado pelo superior se seria possível que Barbridge estivesse por trás destes contrabandos, então ele afirma que acha difícil, pois Barbridge está muito doente estando agora mais ligado a seus novos empreendimentos: quatro bares, uma escola de dança, além dos piqueniques próximos à área da Zona que tem como alvo, turistas e oficiais da guarnição. É questionado também por alguns nomes de *Stalkers*, mas afirma que estão todos aposentados e afastados das atividades ilegais e ainda diz ser impossível que seja Redrick, pois este saiu a um mês da prisão.

Noonan vai a procura de alguns *Stalkers* aposentados, pressiona-os para tentar descobrir algo, mas continua sem respostas; aqueles, mesmo agindo de forma violenta e ofensiva, acabam dizendo que não sabem mesmo dos detalhes sobre os objetos contrabandeados. Em sua busca Noonan encontra no *Borstch* o Dr. Pilman, o mesmo do prólogo e, em um longo diálogo, a conversa chega ao evento da visita e o que foi ela.

Durante sua investigação descobre que, para o Dr. Pilman, a visita nada mais foi que uma passagem dos extraterrestres pela Terra, como uma parada. Dirigiam-se a outro lugar e encontram a Terra, parando para um piquenique. Daí o nome do livro: *Piquenique à beira da estrada* e, nesta passagem, deixaram rastros do piquenique que fizeram. Além da própria hipótese do Dr. Pilman, de que a visita foi somente uma parada para um piquenique, ele fala sobre outras duas hipóteses existentes; a hipótese dos xenólogos que afirmam que a visita não aconteceu, mas está por vir, e que uma civilização de inteligência superior ao homem enviou objetos (as tralhas encontradas na

²⁴ *Síndrome de Noonan*: síndrome de origem genética semelhante à *Síndrome de Turner*, que gera deficiências físicas específicas, porém, no caso da *Síndrome de Noonan* ela ocorre em ambos os sexos, diferentemente da *Síndrome de Turner* que afeta somente as mulheres.

Zona) e contentores com amostragens para que sejam estudadas e, os humanos, enviem sinais que significariam que estão prontos para o contato. Uma terceira hipótese seria a de que a visita aconteceu, mas não acabou ainda, e de que eles estão em contato com os extraterrestres sem se darem conta. Dr. Pilman acredita que os visitantes construíram ninhos nas Zonas e estudam os humanos preparando-os para o “milagre do futuro”. Noonan concorda com esta última hipótese, pois ela justifica as atividades místicas que acontecem dentro da Zona. O diálogo se estende, discorrendo-se sobre ciência e a importância dela para os homens, que estão muito longe das descobertas que ainda estão por vir, Noonan e Pilman falam sobre a existência e sobre como ela está ligada diretamente à ciência e ao futuro da humanidade.

Conversam ainda sobre os equipamentos encontrados na Zona e sobre a existência de uma esfera dourada que realiza os desejos de quem consegue encontrá-la, porém, o *Professor* diz que isso é uma lenda dos *Stalkers*. Ele também revela algumas das atividades que ocorrem dentro da Zona, e fala sobre a influência que ela exerce nos humanos e que são fatos pouco estudados. No fim do diálogo Pilman afirma que aos humanos, a Zona causa sérias mutações que acabam por afetar o fenótipo e o genótipo e os homens começam a produzir fenômenos extrafísicos e extrabiológicos.

Noonan faz uma visita a Redrick que acaba de sair da prisão. Ele chega e se encontra com Guta e com Uistiti, pois tem que esperar em virtude de Redrick estar com uma visita e em companhia de seu pai, velho e catatônico. Redrick aparece com Barbridge, o visitante que estava em conversa enquanto Noonan o aguardava. Eles se despedem e Red inicia uma conversa com Noonan, que revela os problemas sobre as invasões da Zona, sobre os *Stalkers* e também sobre uma Esfera Dourada que é capaz de realizar os desejos de quem a tocar. Ambos bebem e jantam com Guta e Uistiti, que se apresenta toda tímida para Noonan.

1.1.5 Redrick Schuhart, 31 anos

Redrick se encontra na ante Zona junto de Artur, filho de Barbridge. Eles esperam o dia raiar e a neblina baixar para poderem fazer uma incursão a um dos locais de difícil acesso dentro da Zona. Eles estão à procura da misteriosa “Esfera Dourada dos Desejos”, aguardando ansiosamente para que tenham seus desejos realizados. Com um mapa nas mãos, revelam espaços da Zona que nunca haviam sido comentados com ninguém; ambos estão aflitos e sempre à espera do que pode acontecer. Os viajantes

percorrem o caminho, Artur sempre ansioso à frente e Redrick sempre à espreita, vigiando cada passo do novato *Stalker*. Passam por algumas armadilhas que revelam um espaço diferente daquele apresentado no mapa e alguns restos de *Stalkers* que tentaram chegar ali.

(...) Repetia [o Stalker] apenas mentalmente, com desespero, como uma oração: Sou um animal, bem vêes que sou um animal. Não sei falar, não me ensinaram a falar, não sei pensar, estes cabrões não me deixaram aprender a pensar. Mas se fores mesmo como se diz... toda poderosa, realizando tudo, entendendo tudo, olha bem dentro de mim. Olha para minha alma, sei que lá dentro está tudo que é preciso. Tem de estar. Porque minha alma nunca a vendi a ninguém! É minha, é humana! Tira tu própria de mim aquilo que eu quero, porque é impossível que os meus desejos sejam maus!... Maldição! Não posso inventar senão as palavras que ele pronunciou: felicidades para todos, GRATUITAMENTE E QUE NINGUEM SAIA PREJUDICADO! (STRUGATSKI, 1972, p.185).

1.2 O filme *Stalker*

Apresentaremos, a partir deste momento, um relato breve relacionado à obra cinematográfica de Andrei Tarkovski, para que possamos identificar mais proximamente as semelhanças e dessemelhanças com a novela dos irmãos Strugatski.

O filme é composto por um prólogo, apresentado após os créditos iniciais, e está dividido em duas partes. Durante a abertura do filme, os créditos iniciais se sobrepõem à imagem de um bar onde se encontra seu dono, como se estivesse preparando o estabelecimento para abrir. O *Professor*, um dos personagens do filme, entra no bar, se acomoda na mesa, pede uma bebida e a toma. Todos os créditos aparecem sobrepostos sobre a imagem do bar e ao final dos créditos entra o nome do filme: *STALKER - CTAnKEP*.

Na tela seguinte, no *prólogo*, em intertítulos, a entrevista do Dr. Wallace, prêmio Nobel, conta o que aconteceu na pequena cidade onde se passa a história, como surgiu a Zona e o que é este lugar.

As imagens do filme se iniciam com uma coloração sépia e escurecida. Começam com um *travelling*²⁵ inicial em *zoom in*²⁶ adentrando uma porta entreaberta: o quarto do personagem principal, o *Stalker*.

Um segundo *travelling*, da direita para a esquerda, mostra elementos sobre um criado mudo ao lado da cama, e apresenta a mulher, a filha e o *Stalker* que estão deitados. O *travelling* volta até o criado mudo novamente, tudo acompanhado de uma trepidação causada pela passagem de um trem, anunciado pelo som que envolve a sequência.

O *Stalker* se levanta, veste-se e pega o relógio da mulher preso na guarda da cama. Sai do quarto silenciosamente para não acordar ninguém, vai até a cozinha e acende o fogo do aquecedor. Começa a escovar os dentes, a luz da cozinha se acende e explode em alto brilho. A esposa aparece perguntando se ele vai novamente para a Zona. Uma discussão revela um conflito entre eles relacionado com as suas idas e vindas da Zona e o período em que esteve preso devido às incursões até lá, além da preocupação com a filha mutante, que não anda e nem fala. A mulher do *Stalker* sofre muito com sua partida, em uma interpretação dramática e teatral. É mostrado um plano longo dela se contorcendo em cima de uma cadeira, e logo depois ela cai no chão e chora bastante se dizendo amaldiçoada.

O *Stalker* atravessa os trilhos e se encontra com o *Escritor* que se gaba a uma moça sobre a Zona, sobre questões científicas e metafísicas que comprovam a existência de seres não humanos e sobre a possibilidade de ela acompanhá-los na jornada. O *Stalker* dispensa a moça e ela sai com o carro, ofendendo o *Escritor*.

O *Stalker* e o *Escritor* chegam ao mesmo bar em que o *Professor* se encontra. O *Stalker* diz que eles têm que esperar pelo momento certo para poderem ir até a Zona. Esperam por um determinado trem que passa para dentro da Zona até o Instituto. Quando o trem passa, o *Stalker* diz que está na hora deles atravessarem a fronteira protegida. O *Professor* entrega umas chaves para o *Stalker*, eles saem do bar. O *Escritor* sai e diz ter esquecido de comprar cigarros, o *Professor* o alerta para que não volte, dizendo que voltar pode ser de mau agouro. O *Stalker* pede que o dono do bar avise a esposa dele, caso ele não volte.

²⁵ Movimento realizado com a câmera sobre trilhos para dar a sensação de “viagem”; é todo movimento de câmera em que esta realmente se desloca no espaço - em oposição aos movimentos de panorâmica, nos quais a câmera apenas gira sobre o seu próprio eixo, sem se deslocar.

²⁶ Movimento de deslocamento frontal que aproxima o objeto filmado.

Com um jipe, eles percorrem as ruínas que fazem a divisa entre a cidade e a Zona, área militar fortemente protegida que fica à beira da via férrea. Um soldado faz uma ronda de moto, eles se escondem e conseguem despistá-lo. Esperam pela passagem do trem, passam com o carro seguindo o trem sobre os trilhos, atravessando a divisa. Os soldados começam a disparar contra eles que fogem em meio às ruínas e às saraivadas de balas. Escondem o jipe, se direcionam até uma vagonete que está nos trilhos, ligam o seu motor, ajeitam-se e seguem viagem. Neste momento eles viajam pelos trilhos a caminho da Zona. Um *close up*²⁷ dos personagens principais revela um movimento contínuo de trilhos que, acompanhado da trilha sonora, dá a impressão de uma viagem longa. Logo toda imagem sépia se torna colorida: estão dentro da Zona. Chegam a um local onde a natureza é tranquila, bela e colorida, diferentemente do espaço cinzento onde vivem. O local está abandonado e as imagens possuem alguns restos de veículos, vagões de trens e tanques de guerra consumidos pelo tempo, marcas de uma possível guerra ali travada.

O *Stalker* conta algumas coisas sobre o ‘Porco Espinho’, seu mestre, que o ensinou a andar pela Zona. Pede que o *Professor* prepare algumas porcas amarradas com lenços brancos e também que os dois fiquem por ali um pouco porque precisa fazer algo. Ao sair os demais viajantes iniciam um diálogo que revela parte da personalidade do *Stalker*.

Escritor: - Onde ele vai?

Professor: - Parece que quer estar só.

Escritor: - Por que? Quando nem mesmo três se sentem bem aqui.

Professor: - É o encontro com a Zona. Ele é o *Stalker*.

Escritor: - E depois?

Professor: - *Stalker* é, em certo sentido, uma vocação.

O *Professor* conversa com o *Escritor* sobre o *Stalker* dizendo que ele teve muitos problemas com a Zona, fala sobre suas prisões, sobre acidentes e sobre a filha mutante. Falam também sobre o 'Porco Espinho' e o que aconteceu com ele, quando ouvem um uivo de cachorro e comentam que tem alguém por lá. Imagens de ruínas e teias de aranha dominam toda a natureza: uma imagem em *tilt*²⁸, de baixo para cima, revela isto. O *Stalker*, como se estivesse dando e recebendo as boas vindas, se direciona

²⁷ Plano cinematográfico de enquadramento que enfatiza o rosto do ator, dando privilégio às expressões detalhadas da face.

²⁸ *Tilt*: Movimento de câmera de cima para baixo ou vice-versa respeitando o eixo da câmera.

a uma relva. Nesse local ele parece encontrar-se completamente envolto pela Zona, uma espécie de conexão o leva a se deitar e a ficar em silêncio, em estado *Zen*²⁹.

Os dois continuam esperando a volta do *Stalker* para que possam seguir a jornada, e comentam sobre o que aconteceu na Zona. Falam sobre o meteorito, sobre o sumiço das pessoas, sobre o quarto onde os desejos se realizam e, que foi exatamente quando descobriram esse lugar, que passaram a proteger a Zona.

O *Stalker* volta de seu reencontro com a Zona e se junta aos companheiros de jornada. Ele envia de volta a vagonete que desaparece em meio à neblina sobre os trilhos. O *Stalker* alerta sobre os perigos e que os caminhos tem que ser seguidos à risca, por conta das mudanças que a Zona faz constantemente. Ele arremessa uma das porcas com o lenço branco nela amarrado e seguem: ele manda o *Professor* ir à frente, seguido pelo *Escritor* e ele por último.

Um *travelling* em *zoom in* caminha em direção aos restos de um veículo consumido pelo tempo e dominado pela natureza; plantas, ferrugem e fungos. O movimento atravessa a estrutura do veículo e passa por uma das janelas revelando os três personagens e vários veículos e tanques de guerra ao fundo: restos da guerra travada entre as tropas enviadas e os alienígenas (conforme a explicação dada, nos intertítulos, na entrevista do Dr. Wallace). Continuam jogando as porcas com lenços amarrados como guias para saber o caminho a ser tomado e não correrem riscos de cair em alguma armadilha da Zona.

O *Escritor* tenta arrancar uma planta e é advertido pelo *Stalker*, que arremessa uma barra de ferro contra ele, dizendo que a Zona exige respeito senão ela castiga os invasores. O *Stalker* decide dar a volta para chegar ao quarto dos desejos, afirma que se for pelo caminho em linha reta, que seria o mais fácil, tudo pode se complicar.

O *Escritor* se recusa a fazer o caminho que o *Stalker* está indicando e abre uma garrafa para beber algo, o *Stalker* pega a garrafa e derrama todo seu conteúdo, dizendo que ali não se pode beber bebidas alcoólicas. O *Escritor* zanga-se e decide que não vai mais seguir viagem junto deles e que irá embora. Então, é alertado pelo *Stalker* a fazer determinado caminho e que preste atenção, se notar algo de diferente, que volte imediatamente.

²⁹ A palavra "zen" vem do termo em sânscrito Dhyana, que denota o estado de concentração típico da prática meditativa; estado de espírito de serenidade, tranquilidade e conforto.

O *Escritor* continua seu caminho e uma rajada forte de vento o impede de continuar caminhando. Uma voz *over* ordena que pare e, de longe, o *Professor* questiona o *Stalker* sobre a ordem dada para o *Escritor*, mas o *Stalker* responde que não deu ordem alguma. O *Escritor* rapidamente retorna e pergunta por que foi chamado e novamente o *Stalker* afirma que não chamou ninguém. O *Escritor* começa a questioná-lo sobre a garrafa de bebida que foi entornada fora e se zanga. O *Stalker* pede, em tom enfurecido, que ele pare com aquilo. O *Professor* resolve que vai ficar por ali e esperar pela volta deles. O *Stalker* diz que ele não durará nem uma hora sem sua presença e que ninguém volta pelo caminho pelo qual entrou, afirmando que seria melhor então todos voltarem, e que ele devolveria o dinheiro que lhe foi pago. Ele pergunta se o *Professor* recuperou o juízo, e este diz que ele então lance sua porca. O *Stalker* lança a porca e o *Professor* se coloca à frente no caminho, logo atrás vai o *Escritor*, seguido pelo *Stalker*.

Fim da primeira parte.

Segunda parte: o *Escritor* e o *Professor* descansam enquanto o *Stalker* fala com eles. Uma pedra é jogada dentro de um poço com um líquido prateado, a turbulência mexe o líquido por um tempo, que parece efervescer.

Narração *over* durante esta imagem:

*Que se cumpra o idealizado.
Que acreditem.
Que riem das suas paixões.
Porque o que consideram paixão, na realidade, não é energia espiritual...
mas apenas fricção entre a alma e o mundo externo.
O mais importante é que acreditem neles próprios...
e se tornem indefesos como crianças...
porque a fraqueza é grande, enquanto a força é nada
Quando o homem nasce, é fraco e flexível...
quando morre, é impassível e duro.
Quando uma árvore cresce, é tenra e flexível...
quando se torna seca e dura, ela morre.
A dureza e a força são atributos da morte...
flexibilidade e a fraqueza são a frescura do ser.
Por isso, quem endurece, nunca vencerá.*

Os viajantes chegam ao túnel seco, o *Professor* esquece sua mochila onde descansava e diz que não pode seguir viagem sem a mochila, que precisa buscá-la. O *Stalker* diz que nunca ninguém voltou pelo caminho que veio, e pergunta o que tem na mochila, dizendo para o *Professor* não se preocupar, que o “quarto” dará tudo que ele desejar. O *Stalker* arremessa mais uma porca com lenço amarrado e ela cai, eles descem pela escada, e o *Professor* volta para pegar a mochila, eles chegam ao túnel seco mas,

ironicamente, o lugar é em meio a uma cachoeira, a qual o *Stalker* afirma ser uma armadilha da Zona. Adentram o túnel seco, em meio a cachoeiras que escorrem por ruínas e voltam ao mesmo lugar onde estavam o *Professor* e o *Escritor* descansando: lá estava o *Professor* com sua mochila aguardando por eles que se reencontram. O *Stalker* pergunta como o *Professor* passou à frente e ele diz que não foi para frente, que voltou para buscar a mochila e que tinha feito o caminho andando. O *Escritor* vê uma das porcas com lenço pendurada acima da cabeça deles e pergunta como ela foi parar ali, o *Stalker* afirma que é uma armadilha e que o Porco Espinho deixou ela ali. Ele fica sem entender como a Zona os deixou passar. Uma neblina encobre a imagem. Então, eles param para descansar, todos deitam e encostam a cabeça no chão e nesse momento parecem dialogar, por meio de telepatia, com a Zona. Um cachorro preto aparece e se aproxima do *Stalker* durante o tempo que eles ficam ali deitados descansando. Muita água na paisagem, nesse momento. Abrem um debate e caem no sono, o *Stalker* sonha: Um campo arado com um arbusto, uma mata e montanha ao fundo; venta e levanta poeira, um movimento de *Panorâmica* da direita para a esquerda acompanha a poeira que se levanta.

Um *travelling* em *close* mostra o *Stalker* dormindo em plano zenital (de cima da tela para baixo) e revela vários elementos que se encontram embaixo da água: uma pedra com musgo, uma bomba de pressão, um espelho, fotografias de três árvores, um aquário redondo com seis peixes, outra bomba de pressão, uma pequena caixa com uma bomba de pressão quebrada, algumas moedas dentro desta caixa, uma imagem de um santo (São João Batista) e algumas moedas em volta, restos de ferro e de coisas quebradas, uma metralhadora, uma engrenagem de relógio, uma mola, um pedaço de um calendário com o número vinte e oito, fios, pedaços de ferro, tudo envolto em água suja. O *travelling* termina revelando a mão do *Stalker* dentro da água, o plano começa a abrir (em tom sépia); após o corte, em outra imagem aparece o cachorro preto que está deitado e se levanta: ele está sobre uma estrutura em ruínas e a imagem é colorida.

Os personagens acordam e continuam a viagem. Chegam a um túnel e o *Stalker* diz que é o lugar mais perigoso para eles passarem. Então, eles tiram a sorte no jogo do palito, o *Escritor* perde e tem que ser o primeiro, o segundo é o *Professor* e o *Stalker* segue por último. Chegam a uma sala inundada. O *Escritor* é orientado pelo *Stalker* para atravessar a sala com cuidado, porém ele está armado e tira a arma do coldre; a engatilha e o *Stalker* novamente o alerta sobre a possibilidade de a Zona reagir. Afirma

que ele precisa deixar a arma para trás. Em seguida, diz para ele esperar na entrada da próxima sala.

O *Escritor* joga a arma no chão e atravessa a sala inundada, depois o *Professor* e, por último, o *Stalker* que, antes de atravessar a sala inundada, para na porta e empurra a arma que o *Escritor* tinha deixado no chão para dentro da água. Ele atravessa a sala.

O *Professor* está na sala das Dunas e o *Stalker* grita:

Stalker: - *Escritor, para trás!*
Stalker: - *Aonde vai, seu suicida?*
Stalker: - *Disse-lhe que esperasse na saída!*
Stalker: - *Pare! Não se mexa!*

O *Stalker* arremessa uma porca com lenço na sala das dunas, a porca quica no chão empoeirado branco levantando a poeira, tanto o *Professor* como o *Stalker* se jogam no chão sem saber o que vai acontecer. O *Escritor* coloca a mão no rosto, uma ave sobrevoa a sala das dunas, a cena da ave se repete e desta vez a ave sobrevoa e pousa na sala das dunas. O *Professor* e o *Stalker* estão deitados no chão na sala das dunas. O *Escritor* está deitado próximo uma poça d'água ao lado de um poço dentro da sala das dunas, ele se levanta do chão e senta à beirada do poço, levanta pega uma pedra e a solta dentro do poço e senta novamente na beirada do mesmo. Ao fundo, teias de aranha num pilar compõem a cena do espaço. Um *travelling* em *zoom in* vai aproximando de um plano geral ao *close up* e o *Escritor* diz:

Escritor: - *Mais uma experiência.*
Escritor: - *Experiências, fatos, a verdade em última instância.*
Escritor: - *Grosso modo, não existem fatos, muito menos aqui.*
Escritor: - *Tudo isto é uma invenção idiota de não sei quem.*
Escritor: - *Não está vendo?*
Escritor: - *Você, claro, quer saber quem foi o inventor.*
Escritor: - *E por que.*
Escritor: - *De que lhe valerão os conhecimentos?*
Escritor: - *Em quem doerá a consciência? Em mim?*
Escritor: - *Não tenho consciência, só os nervos.*
Escritor: - *Se um canalha me censura, uma ferida.*
Escritor: - *Outro canalha me elogia, outra ferida.*
Escritor: - *Ofereço a alma e o coração, me devoram a alma e o coração.*
Escritor: - *Tiro uma vileza da minha alma, devoram a vileza.*
Escritor: - *São todos muito letrados! Todos com fome de sensações.*
Escritor: - *Todos se agitam à minha volta, jornalistas...redatores, críticos, mulheres sem dinheiro...*
Escritor: - *Todos exigindo: "mais, mais!"*
Escritor: - *Que droga de Escritor sou eu, se odeio escrever?*
Escritor: - *Se, para mim, é um martírio, um suplício, uma vergonha...como se estivesse espremendo hemorróidas para fora?*
Escritor: - *Antes, pensava que os meus livros faziam alguém se sentir melhor.*

Escritor:- Mas ninguém precisa de mim!
Escritor:- Quando eu morrer, após dois dias, começam a devorar outro.
Escritor:- Esperava refazê-los, mas feito acabei por ser eu!
Escritor:- A imagem e semelhança deles!
Escritor:- Antes, o futuro era apenas a continuação do presente.
Escritor:- Transformações vislumbravam-se muito longe, no horizonte.
Escritor:- Agora, porém, o futuro e o presente fundiram-se.
Escritor:- Estarão eles prontos para isto? Não querem saber de nada!
Escritor:- Apenas devoram!

O *Stalker* do outro lado da sala das dunas diz que ele tem muita sorte e que viverá cem anos. O *Escritor* levanta a cabeça como se voltasse de um transe e diz:

Escritor:- E por que não a eternidade, como o Judeu errante?

Levanta-se e caminha em direção ao *Stalker* e ao *Professor*. O *Stalker* fala a ele que deve ser boa pessoa e que o túnel é o pior lugar da Zona, que é o lugar conhecido como triturador de carnes, que muita gente morreu ali e que o “Porco Espinho” mandou o irmão ao invés dele ter ido. Eles discutem sobre sorte, destino e felicidade, sobre quem realmente comanda a Zona ou a vontade do *Stalker*? O cachorro preto aparece numa sala inundada ele desce de uma estrutura e caminha em direção aos três que se encontram numa sala pequena onde se tem um telefone, o telefone toca e o *Escritor* atende, responde grosseiramente e desliga o telefone. Param a discussão e olham para o telefone estranhamente. O *Professor* pega o telefone, disca e pede para chamar no laboratório número nove, ele revela que encontrou o que procuravam e que estava a dois passos do objetivo final. Revela sua localização e fala sobre uma delação revelando que esta no lugar, que podem denunciá-lo e que está a dois passos do lugar esperado.

Após desligar o telefone o *Stalker* pergunta o que ele esta planejando e ele levanta o questionamento sobre a “sala dos desejos” e o que aconteceria se todos soubessem que iriam querer todos ir até o lugar, de que poderia cair em mãos erradas.

O *Escritor* retruca e começa mexer numa coroa de espinhos que encontrou no lugar que eles estão. Então, ele discursa, liga um disjuntor que acende uma lâmpada que se ilumina completamente e se apaga em segundos. O *Stalker* diz que precisam se apressar para não terem problemas na volta, pois está escurecendo. O *Escritor* coloca a coroa de espinhos na cabeça e diz:

Escritor:- Não se iluda, não o perdão.

O *Stalker* retruca:

Stalker:- Seu perdão não é necessário.

O cachorro preto chora deitado num corredor estreito onde ao fundo encontram-se dois cadáveres em decomposição, como um casal que morreu abraçado. Um *travelling* em *zoom in* fecha o plano para mostrar os cadáveres e revela uma planta, uma flor no meio dos dois. Os viajantes chegam a uma sala completamente alagada, que é a antessala do quarto dos desejos, o *Stalker* anuncia o lugar e revela que estão no limiar, depois de um discurso sobre a sala e sobre os desejos e como deve ser feita a entrada no quarto dos desejos, finaliza com a frase: “- O importante é acreditar.” O *Stalker* indica o *Escritor* para ser o primeiro, porém o *Escritor* diz que não quer mais. O *Professor* saca de sua mochila algumas peças e monta uma bomba, anunciando que vai explodir o lugar e que não terão paz enquanto existir a Zona. O *Stalker* tenta impedi-lo e os três se desentendem.

O *Escritor* arremessa o *Stalker* para longe do *Professor* e o *Stalker* grita: “- Por que está me batendo? Ele quer destruir sua esperança.” E se levanta chorando e discursa dizendo que ali é o único lugar que se pode viver na Terra, que eles foram até lá e pergunta: “- Porque querem destruir a esperança?”. O *Escritor* arremessa-o para longe, grita dizendo para que cale a boca e retruca dizendo que ele faz dinheiro levando as pessoas até a Zona. O *Stalker* retruca dizendo que os *Stalkers* não podem entrar no quarto, que nada podem fazer e que só a Zona tem sentido para eles.

Stalker: - Tudo o que tenho esta aqui, compreende? Aqui, na Zona! - A felicidade, a liberdade, a dignidade, tudo está aqui!

Diz que leva as pessoas sem esperança até lá e que dessa forma, ele pode ajudar estas pessoas a terem esperança. O *Professor* desarma a bomba e a joga na água, o telefone toca incansavelmente sem que ninguém o atenda, os três sentam-se defronte a sala dos desejos. Um *travelling* em *zoom out* revela a parte de dentro da sala dos desejos. O *Stalker* murmura que se ele morasse ali com a mulher e a filha ninguém os incomodaria. Um som de trovão rasga o ambiente. Uma chuva repentina começa dentro da sala dos desejos e também repentinamente para de chover. O *Professor* joga um pedaço da bomba desmontada dentro da sala dos desejos. Um plano zenital de detalhes mostra a parte da bomba que cai dentro do quarto alagado e uma carpa nada próximo ao

pedaço da bomba. Uma mancha de óleo vai encobrendo toda a água no plano. Ao fundo, a trilha toca o *bolero de Ravel* mixado com sons de trem sobre os trilhos.

Uma imagem de dentro do bar mostra a mulher do *Stalker* e sua filha, esperando por eles, que estão sentados dentro do bar, molhados, junto com o cachorro que os seguiu até ali.

A mulher do *Stalker* entra no bar e diz para que ele vá, pois sua filha o espera. Ele sai, coloca a menina sobre seus ombros e vai embora. Dentro do bar a imagem está em tom sépia e fora, quando o *Stalker* carrega a filha, a imagem torna-se colorida. Chegando em casa, a mulher coloca leite em uma tigela para o cachorro preto que os segue. A imagem em tom sépia gera um contraste forte entre o cenário e o leite na tigela. O cachorro se aproxima e começa a beber o leite. O *Stalker* deita-se ao lado da tigela junto ao cachorro bebendo leite e diz estar muito cansado. Ainda deitado, questiona a fé do *Cientista* e do *Escritor* e, se mostra irritado por eles não crerem em nada e afirma que eles têm o órgão da fé atrofiado, que não precisam dele. O plano vai abrindo, mostrando-o deitado no chão ao fundo de uma biblioteca com muitos livros na estante. A mulher cuida do *Stalker*, pede que ele se levante e que deite em outro lugar, depois pede que ele tire sua roupa molhada, o coloca na cama para dormir, o cobre e ajeita suas coisas, senta ao seu lado na cama e ajeita o travesseiro. O plano geral vai se aproximando e a trilha sonora aumentando de volume. O *Stalker* questiona novamente as pessoas que ele levou para a Zona, a mulher pede que ele se acalme, que tenha pena e não fique irritado, mas ele insiste e diz que precisa ver os olhos deles, são olhos vazios. Dizem que querem se vender o tempo todo. A mulher dá um remédio com um copo d'água para ele. Este aparenta estar tendo alucinações e se indigna com os dois, por serem céticos, pois não precisavam do quarto. Ela pede que ele se acalme e tente dormir, e questiona se ele quer que ela o acompanhe até o quarto. Ele se vira e dorme, ela olha-o com ternura.

A esposa do *Stalker* olha para a câmera, ascende um cigarro e com o intuito de falar com o espectador, em um tom de confissão, diz que sua mãe a alertara sobre ele, que era um *Stalker*, que viveria sofrendo e que ter filhos com ele era como uma maldição. Porém, só junto dele ela era feliz e que preferia esta felicidade ao invés de não ter nenhuma. Confessa ter passado muita vergonha, mas que nunca se arrependeu. Esta é a sua vida e as pessoas são assim e, se tivesse sido diferente, teria sido infeliz e sem esperança. O plano aberto da imagem vai se fechando até um plano médio com a personagem olhando diretamente para o espectador, acentuando o tom de confissão. Em

um *close up* lateral da filha do *Stalker* lendo um livro, sentada a beira de uma mesa, a câmara se afasta em *travelling zoom out*. Há alguns copos sobre a mesa. Uma poesia é declamada *over*:

*Quando por um instante fugaz eles se erguem...
E teu olhar voa célere
Como relâmpago no céu.
Mas há um encanto mais poderoso ainda
Nos olhos voltados para o chão...
No momento de um beijo apaixonado...
Quando brilha por entre as pálpebras baixas
A sombria, obscura chama do desejo.*

A filha do *Stalker* movimentava os copos através de telecinese³⁰ até que um deles caiu da mesa. O plano abre em um *travelling zoom out* e revela-a sentada à mesa dentro de uma sala, ao som de um trem passando e todo o ambiente tremendo com a vibração do trem. Ela deita a cabeça sobre a mesa. Ao fundo, a trilha sonora toca a *Nona Sinfonia* de Ludwig Van Beethoven.

1.3 Considerações sobre as semelhanças e dessemelhanças existentes entre as obras

1.3.1 A trama

Os créditos iniciais do filme são expostos sobre as imagens de um bar onde será o local de encontro entre os três viajantes que irão incursionar para dentro da Zona. Tanto na ida quanto na volta, se encontram neste bar. Podemos dizer que essas sequências fazem referência direta ao *Bortch*, o bar que é ponto de encontro dos trabalhadores do 'Instituto de Pesquisas Extraterrestres' e também do desenvolvimento de diversas ações na novela, apresentado logo no primeiro capítulo.

No filme, durante três momentos ele se faz em evidência, durante a apresentação dos créditos iniciais, no ponto de encontro entre os viajantes e no ponto de retorno da jornada, onde a esposa do *Stalker* e sua filha vão encontrá-lo.

No primeiro capítulo da novela, Red vai até o *Bortch* após deixar o Instituto depois de ter voltado da Zona. Já no fim do segundo capítulo Redrick, o *Stalker* em questão, vai ser entregue para os militares que o prenderão. A descrição da cena e do

³⁰ Capacidade de movimentar as coisas com a força da mente, também chamada de psicossinese.

cenário relata de forma descritiva as imagens, relacionando as sequências respectivas do filme:

Aquela hora do dia, o Bortch está vazio. Ernest está por trás do balcão, a esfregar os copos e verificar a limpeza, à transparência. (STRUGATSKI, 1982, p.43)

E, em outro trecho, continuando essa descrição:

...mas o Ernest já estava no seu posto: esfregava os copos, deitando olhares carrancudos sobre três tipos desconhecidos que bebiam cerveja numa mesa ao canto (Ibid., 1982, p.99).

O prólogo da novela apresenta-se como uma introdução, uma vez que vai revelando como foi a “visita” que aconteceu na Terra e que ocasionou a criação do lugar conhecido como “Zona” - uma área militar protegida na cidade de Harmont³¹ - onde os visitantes estiveram e deixaram inúmeros objetos³². Este prólogo é apresentado como uma entrevista realizada na Rádio da cidade pelo Dr. Valentin Pilman, vencedor do prêmio Nobel de Física.

Já na obra cinematográfica, o prólogo é apresentado como texto descrito em forma de caracteres contextualizando o que foi a “Visita” que deu origem à “Zona” e, é também destacado como parte da entrevista de um professor vencedor do Prêmio Nobel, porém este se chama Walles e não Pilman como na novela. Pode-se ver na descrição em caracteres, uma relação de semelhança, porém em um formato resumido da entrevista apresentada no prólogo da novela, mas deixando claras as ações que ocorreram e como foram as situações que originaram o espaço proibido:

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.

Desta maneira, acreditamos que com este texto em forma de caracteres, apresentou-se concisamente e de forma econômica todo o ambiente da “Zona”,

³¹ Cidade onde se passa a história na obra literária.

³² Os objetos encontrados na novela foram deixados por alienígenas durante a passagem pela Terra, o que deu origem à “Zona”. Dentre esses objetos podemos destacar: a “Oca”, que pode ser vazia ou cheia; a “Geleia da Bruxa”; a “Careca de Mosquito”; a “Panaceia Azul”; os “alfinetes”; as “baterias”; as “Pulseiras”; as “Salpicadelas Pretas”; as “Esponjas”; as “Zinzines”; a “Argila Gasosa”; o “Vagabundo Dick”; os “Alegres Fantasmas” e “A Máquina dos Desejos”.

deixando claro quais os acontecimentos que a originaram, sem que se precise ser construídas sequências filmadas para apresentação destes elementos. Entendemos desta forma, que foi uma proposta econômica do diretor durante a apresentação e a descrição do ambiente.

A relação entre as duas obras, no que diz respeito ao prólogo, tem uma proximidade consideravelmente importante entre elas. As funções narrativas de apresentação do cenário e das situações que envolvem toda a diegese estão bem claras e objetivas.

No primeiro capítulo do livro, encontramos diversas evidências das semelhanças entre as obras, vamos aqui demonstrar estas semelhanças para que possamos aproximar os objetos de estudo com o intuito de mapearmos estas proximidades para que possamos realizar uma análise aprofundada que será parte do segundo capítulo dessa dissertação.

Uma semelhança como tema da obra cinematográfica é a incursão de três personagens para dentro da Zona na qual fora proibida a entrada, após inúmeros conflitos e mortes ocorridas por ocasião da queda de um meteorito que originou a Visita de extraterrestres na região.

O título do primeiro capítulo da novela (Redrick Schuhart, 23 anos, solteiro, preparador na filial de Harmont do ‘Instituto Internacional das Culturas Extraterrestres’) deixa claro que será relatada a vida do personagem principal sendo nomeado. Nesse capítulo da novela, a história se desenvolve com Redrick Schuhart sendo guia de dois ajudantes na missão de incursão para dentro da Zona, em busca de um objeto específico em um local pouco conhecido e muito evitado por todos os preparadores do Instituto. Eles adentram a Zona com uma nave que é pilotada por um dos tripulantes durante a ida e na volta ela retorna automaticamente para o ponto de origem da jornada.

No filme, a entrada também acontece com os três personagens e se dá por meio de um vagonete (pequeno vagão que se locomove sobre trilhos de trem) que percorre um longo caminho em que os três personagens se deslocam em *close up*, em movimento de *travelling*, deixando para trás uma realidade de fotografia sépia e monocromática de uma cidade suja, fria e com clima sombrio e, quando adentram ao espaço protegido, surge um universo de cores vivas, paz e tranquilidade.

Essa diferença entre imagens tem fundamental importância na narrativa do filme, tendo em vista que diferencia o espaço real da vida cotidiana que se apresenta em tons monocromáticos e o espaço sagrado da Zona, que é apresentado em imagens coloridas.

No livro, durante a primeira viagem de incursão para a Zona, ocorre a descrição do espaço, as armadilhas e a maneira com a qual se locomover dentro deste lugar misterioso, cujo espaço tem vida própria. Já no filme, isso também é descrito em diálogos entre o *Stalker* e os outros dois viajantes, que se comprometem a fazer tudo o que o guia disser, para não serem colocados em risco e caírem nas armadilhas que a Zona cria de acordo com os pensamentos, medos e angústias dos visitantes.

Na obra filmica, o cenário é muito parecido com as descrições apresentadas na novela, no que se diz respeito a ambientação dentro da Zona.

Uns cones de rocha amarela, carris, carris, carris, em cima dos carris uma locomotiva pequena com plataformas...Enfim, uma paisagem industrial. Só que não há gente, nem mortos, nem vivos. A garagem se pode ver: um grande tubo cinzento, portas escancaradas e os caminhos num terreno alcatroado. Há treze anos que ali estão, e nada feito (STRUGATSKI, 1985, p.20)³³.

No primeiro capítulo do livro, apresenta-se o Bortch³⁴ e também o que virá a ser a família de Redrick, sua namorada Guta, que o encontra no fim do capítulo para anunciar que está grávida de Uistiti³⁵, porém a filha será apresentada somente no final do segundo capítulo da novela.

Os três personagens no filme são representados pelo *Stalker*, por um escritor e por um professor. O *Stalker*, considerado como um guia conduz os outros dois para a incursão dentro da Zona, em busca de um quarto que realiza os desejos mais profundos e cada um dos personagens faz referência à fé, à arte e à ciência, áreas do conhecimento muito exploradas por Tarkovski em toda sua obra.

Conforme afirma Tejeda:

Pois se em suas obras anteriores Tarkovski aborda o “material” que fornece seus conhecimentos em diversos campos, ou seja, história, arte, progresso científico ou a memória, em *Stalker* ele reflete sobre as formas de obter esse conhecimento representado como uma metáfora em cada um dos três personagens principais: os olhos da fé incorporada no próprio *Stalker*, na ciência, o professor, e no campo artístico, o escritor (TEJEDA, 2010, p.45)³⁶.

³³ Todas as citações que envolvem a novela dos irmãos Strugatski estão sendo relatadas com a mesma grafia escrita na obra de origem portuguesa e se diferencia um pouco da grafia do português escrito no Brasil.

³⁴ *Bortch*: vomitar; sopa russa de beterraba; o bar frequentado pelos funcionários do 'Instituto de Pesquisas Extraterrestres'.

³⁵ Uistiti é o nome dado a pequenos macacos da América do Sul (micos e saguis).

³⁶ Todas as notas referentes a Carlos Tejeda são constituídas por excertos de seu livro por nós traduzidos.

Podemos considerar que estes três personagens fazem referência aos mesmos três que adentram a Zona no primeiro capítulo do livro; um *Stalker*, experiente, e outros dois novatos que fazem sua primeira incursão.

As porcas amarradas com lenços, que no filme são arremessadas pelo *Stalker* para identificar as armadilhas do espaço inóspito, também estão presentes no livro e funcionam como objetos que definem a direção a ser tomada e onde estão as armadilhas dentro da Zona.

A primeira sequência do filme se inicia com um movimento de *travelling zoom in*³⁷; uma porta entreaberta em um quarto em que ao fundo se encontra uma cama de casal e um par de muletas ao lado da cama. Assim, apresenta-se no filme, o espaço onde vive o *Stalker*. Logo em um segundo plano, a câmera em posição zenital³⁸ em *travelling* expõe uma pequena mesa com alguns medicamentos e o núcleo familiar do personagem principal, que acordado, olha para a mulher e a filha com expressão de preocupação.

Ele se levanta da cama, veste-se, pega um relógio que está na cabeceira e sai do quarto em direção a cozinha, onde lava o rosto e escova os dentes; come alguma coisa, é surpreendido pela esposa que o questiona sobre o relógio dela e diz estar desconfiada de que ele vai entrar na Zona. Há uma discussão entre ambos e ela se diz amaldiçoada por ter que estar com ele e por ter a filha mutante, sem pernas, que não fala e é dependente dela para tudo. Guta pede que ele pense na filha antes de partir e que vai ser muito difícil se ela tiver de cuidar da filha sozinha, se algo acontecer a ele, como ser preso novamente.

As relações familiares são elementos significativos dentro da história de ambas as obras, tanto na novela como no filme, além das demais discussões entre a esposa e o *Stalker* para que ele não volte mais para a Zona.

Na novela, no final do primeiro capítulo, antes mesmo deles se casarem, Guta vai ao seu encontro para dizer que esta grávida e que sua mãe quer que ela aborte por ser um filho de um *Stalker*, porque acreditam que a filha sofrerá de mutações.

No filme, a relação familiar com sua esposa é descrita por imagens e diálogos no começo da diegese, quando ela questiona as incursões dele e como é necessária sua presença para que possam criar juntos, a filha doente.

Retomamos aqui ao início da obra cinematográfica, quando surpreendido ao se preparar para sair, a esposa questiona se o *Stalker* vai para a Zona e diz que deseja que

³⁷ Movimento realizado com a câmera sobre trilhos para dar a sensação de entrada no espaço em questão.

³⁸ Plano realizado visualizando-se a partir de cima, a imagem que está sendo filmada.

ele apodreça lá, em planos com enquadramentos mais fechados, compostos com ambos em cena e uma fotografia marcada por um forte contraste entre claro e escuro e em tonalidade sépia. Eles desenvolvem o diálogo com alta carga dramática e ela se apresenta insatisfeita e muito sofrida, chora e se desespera porque ele não lhe dá ouvidos. Deixa em evidência que ele havia sido preso e que se fosse pego novamente ficaria mais tempo preso.

No trecho do filme em que os três viajantes chegam à Zona, o *Stalker* pede para que os outros dois o esperem um momento. Ele caminha até uma relva e se deita, realizando um contato íntimo com o espaço que tem características sagradas; em narrativa paralela, um diálogo entre o *Professor* e o *Escritor* fala sobre os inúmeros problemas já enfrentados pelo *Stalker*, por ser ele um *Stalker*, falam da mulher, das prisões e da filha mutante que nasceu assim, por ele visitar constantemente a Zona. Neste caso, as relações com o passado do *Stalker* são remetidas por diálogos entre o *Professor* e o *Escritor*. Na novela são colocados em dois capítulos e em dois momentos diferentes: entre Redrick e Guta nos capítulos 1 e 2 e também entre Guta e Noonan no capítulo 3. Desta maneira, a construção entre literatura e cinema está sendo intermediada por diálogos e pela dramaticidade da cena que envolve estes momentos.

Na novela, a filha do casal é citada no fim do primeiro capítulo no momento em que Guta vai a procura de Redrick para anunciar sua gravidez; já no segundo capítulo, Uistiti já aparece como uma criança crescida e com as características físicas próximas a um símio³⁹. No filme ela já existe e é apresentada junto com o núcleo familiar do *Stalker*, contextualizando o diálogo final do primeiro capítulo do livro em que Guta diz que sua mãe quer que ela aborte e que ter um filho com um *Stalker* seria uma maldição.

No filme, estes diálogos entre o *Stalker* e esposa acontecem logo na segunda sequência dentro da casa deles; o *Stalker* é surpreendido pela mulher ao sair para fazer a incursão para a Zona e também na penúltima sequência, depois de ela ter acomodado para que o marido descansasse, ela olha para câmera como numa confissão e relata a discriminação sofrida por eles, devido ao fator do marido ser um *Stalker* e da filha ser mutante. Esta sequência faz referência ao diálogo com o visitante Richard Noonan no final do capítulo três da novela.

³⁹ Na versão do livro, da tradução em inglês *Roadside Picnic* encontrada em um *site* específico sobre os irmãos Strugatski (*Russian Sci-fi Authors*) a filha do casal tem o nome de *Monkey* que, traduzido para o português, significa *Macaca*. Vide: <http://www.rusf.ru/abs/english/>

As ações que resultam em sua prisão, ainda no fim do segundo capítulo da novela, e sobre a mutação da filha foram substituídas pela cena dele deitado enquanto o *Professor* e o *Escritor* dialogam sobre os acontecimentos da vida dele, contextualizando suas prisões, a mutação da filha e os problemas por ele enfrentados por ser um *Stalker*. Desta maneira, acreditamos na possibilidade da economia e condensação da história que Tarkovski usa para poder resumir a apresentação da história do protagonista.

O título do capítulo dois da novela (Redrick Schuhart, 28 anos, casado sem profissão) tem como principal evidência dentro da história do filme a relação de Redrick com sua falta de trabalho: ele é um *Stalker* por vocação e também realiza as visitas à Zona como forma de ganhar dinheiro para sustentar a família.

No filme, a entrada para a Zona é protegida por forças militares, para que os viajantes consigam passar pelo forte esquema de segurança, eles são guiados pelo *Stalker* e precisam seguir seu plano, para que entrem sem serem presos ou mortos.

Durante o início do segundo capítulo da novela, os militares estão vigiando uma das saídas da “Zona”, os personagens estão escondidos à espreita para poderem sair ilesos, despistando os militares. Na novela, eles já estavam dentro da Zona e no filme eles adentrariam ao lugar, porém a situação em que se encontram é muito semelhante: eles têm que ficar escondidos para não serem descobertos, presos ou até mesmo mortos.

Após conseguir sair da Zona, Redrick retorna para casa, cansado, molhado e com frio, sendo então acolhido por Guta, que uma vez mais questiona suas incursões à Zona. Este desfecho é recorrente na novela toda vez que Redrick volta da Zona.

Na sequência final do filme, a esposa do *Stalker* o acolhe depois do seu retorno da Zona, ele está todo molhado e com frio e também indignado com as relações entre a falta de fé do *Escritor* e do *Professor*.

Ainda no segundo capítulo da novela, Redrick encontra-se sem emprego e incursionou para dentro da Zona em busca de equipamentos alienígenas para vender e fazer dinheiro. Ele leva os equipamentos para que possam ser vendidos para pessoas que garantem que se ele trouxer alguma coisa relacionada a um determinado objeto, numa próxima incursão, ele ganhará bastante dinheiro e não precisará voltar à Zona por muito tempo. Com a venda que ele fez, pega parte do dinheiro que era do amigo Abutre Barbridge e leva para a família de Barbridge, que também tem filhos que sofrem de mutações (algumas deformidades e dificuldades em andar) e que são descritas no livro. Após sair da casa dos filhos do amigo, vai até o *Bortch* e organiza a venda destes

objetos “roubados” e cai em uma emboscada preparada pelo próprio Ernest que o trai e vai preso.

Esta traição, podemos dizer que na obra cinematográfica faz relação com a traição do *Cientista* que leva em sua mochila uma bomba para poder destruir o quarto dos desejos, ocasionando um conflito e a agressão física entre os três personagens. O *Stalker* suplica para que o *Cientista/Professor* não exploda o local, pois somente na Zona a vida dele tem sentido, e que naquele lugar ele costuma levar pessoas para que consigam ter sua esperança de volta.

Paralelamente, podemos enquadrar esse momento de traição em ambas as obras como parte do processo tradutório, o ato da traição existe, porém não é feito pelo mesmo personagem que o faz na novela, o Ernest e também em condições diferenciadas. Ainda, durante parte do tempo em que tenta fugir dos homens que se emboscaram contra ele, Redrick passa por caminhos muito parecidos com o ambiente da Zona no filme. Na novela, depois de ter fugido e antes de ser preso, o *Stalker* prepara tudo para que Guta e Uistiti não fiquem sem auxílio. Ele faz algumas ligações e se entrega para o Capitão Quaterbloob e seus homens.

Em uma análise de tradução intersemiótica, encontramos esse momento na obra cinematográfica quando os personagens estão deixando o bar para partirem e entrarem na Zona e o *Stalker* se dirige ao atendente do bar pedindo para que ele avise sua esposa caso aconteça algo e ele não volte.

Partiremos agora para os apontamentos gerais do capítulo três da novela e as relações com a obra cinematográfica.

O título do capítulo 3 (Richard Noonan, 51 anos. Representante dos fornecedores de equipamento eletrônico da filial Harmontesa da IICE) não apresenta relação direta com o filme, não ficando claro se este personagem e o Instituto existem de forma representativa para o enredo do filme. Esse é o único capítulo do livro em que Redrick não é o protagonista da história. Ele está preso, porém, no fim desse capítulo, ele sai da prisão. Richard Noonan foi chamado pelos superiores do 'Instituto de Pesquisas Extra Terrestres' para descobrir porque motivo existem muitos equipamentos da Zona sendo vendidos. O *Stalkers* estão todos aposentados, foram substituídos por *Stalkers* mecânicos, robôs que fazem a incursão e não correm risco de vida. Em sua investigação, ele encontra no *Borsch* o Dr. Pilman, o mesmo do prólogo do livro e, em um longo diálogo, eles conversam sobre a visita e sobre os equipamentos encontrados na Zona. Descobre também que, para o Dr. Pilman, a visita nada mais foi que uma passagem dos

extraterrestres pela Terra, como uma parada. Ao se dirigirem a outro lugar, encontram a Terra e param para um piquenique, como comentado anteriormente. Além dessa hipótese da visita, ele revela também a existência de uma esfera dourada que realiza os desejos de quem consegue tocá-la, retomando a lenda levantada no segundo capítulo, quando Barbridge afirma para Red que tem o mapa para a chegada à esfera e o daria a ele depois que esse o salvasse.

Neste terceiro capítulo, mesmo que distante das ações que envolvem o filme, esse diálogo entre Pilman e Noonan aproxima as questões científicas que são levantadas pelos dois. Podemos levantar a hipótese de que esse diálogo complementa o que é revelado durante o prólogo da novela, porém encontraremos mais evidências dessas relações - no que se diz respeito a questões existenciais e científicas - levantadas por eles e o que foi levantado pelo filme de Tarkovski.

Algumas ações narradas durante esse capítulo, acreditamos estar vinculadas com determinadas ações que acontecem no filme. Para isso vamos delimitar aqui algumas delas para que possam ser aprofundadas no capítulo seguinte dessa dissertação.

Noonan deixa o prédio do Instituto e vai em busca de sua investigação. Encontramos evidência de acontecimentos repentinos que tem relação com a influência da Zona na cidade de Harmont, porém no filme estas atividades acontecem em algumas sequências: elementos da natureza se manifestando misteriosamente; chuvas e neblina repentinas; rajadas de vento que funcionam como diálogo da Zona com os personagens; manifestações metafísicas que se materializam de acordo com os sentimentos, medos e angústias dos visitantes.

Podemos perceber isso no trecho em que Strugatski descreve uma ação de forma clara e a mesma é repetida em uma sequência do filme. “A chuva começou a cair de repente, como se alguém tivesse no céu entornando uma bacia cheia de água. O piso ficou escorregadio, o carro derrapava nas curvas” (STRUGATSKI, 1985, p. 109).

Enquanto os personagens esperam decidir se entram no quarto dos desejos, uma chuva repentina se inicia dentro do quarto dos desejos, uma ação que se desenrola de forma natural, como um milagre, como um elemento vivo e participante da história.

Em determinado momento, no início do filme, o *Stalker* e o *Escritor* se desentendem e o *Escritor* diz que vai embora e que não quer mais fazer parte daquilo. Ele tenta voltar e uma rajada de vento começa, impedindo que ele caminhe, uma voz o chama de longe e ele pensa que foi o *Stalker* que o chamou, porém o *Stalker* afirma ter sido a Zona, que ela entendeu os medos que ele estava sentindo e transformou

determinado sentimento em acontecimentos metafísicos, envolvendo as atividades da natureza como manifestação da sua superioridade em relação à fragilidade do homem. Acreditamos que essas ações estão relacionadas com questões científicas, evolucionistas, tecnológicas e existencialistas da humanidade, debatidas neste diálogo entre Noonan e Pillman, na novela: “A humanidade em geral é um sistema demasiado estacionário, não há nada que o atinja” (Ibid.1985, p.128). Ambos detalham seus conhecimentos sobre a visita e como esta seria um acontecimento importante para que a humanidade pudesse evoluir; embatem conhecimentos da ciência comprobatória, a física com a ficção científica; fazem da racionalidade do homem um questionamento sobre a possibilidade de criar coisas para ampliar as perspectivas humanas e manter a esperança.

Ouçá. Vão perguntar-me por que é que o homem é grande? – Citou Ele. Por ter criado uma segunda natureza? Por ter posto em movimentos forças quase cósmicas? Por ter, em prazos mínimos, conquistado o Planeta e aberto uma janela para o universo? Não! É grande porque, apesar de tudo isto, sobreviveu e está decidido a continuar (STRUGATSKI, 1985, p. 132).

Em uma desavença entre posicionamentos em relação à humanidade e à ciência, o Dr. Pilman deixa claro que a ciência é superior ao Homem e é rebatido pelas ideias de Noonan que deixa claro, no trecho acima, uma recorrente relação do homem com a esperança e a vontade de prosseguir vivendo e evoluindo.

Pressupomos uma relação entre as três metáforas que Carlos Tejeda faz ao aproximar cada um dos personagens do filme com elementos da sociedade que estão em debate neste diálogo: a ciência, para o *Professor*; a espiritualidade, para o *Stalker*, e a arte, para o *Escritor*. Acreditamos que podemos considerar essa metáfora uma relação deste capítulo com determinados diálogos sobre a esperança, encontrados também no filme. Ressaltamos novamente que esse aprofundamento será parte integrante do segundo capítulo do presente trabalho. Ainda nesse diálogo, Noonan e Pillman falam sobre a Máquina dos Desejos, sobre alguns objetos encontrados dentro da Zona e também sobre os eventos paranormais⁴⁰ que acontecem de forma misteriosa lá dentro, o

⁴⁰ - Carecas de mosquito ou Gravicocentrados: zonas de alta gravidade; - Salpicadelas negras: “pequenas bolas negras que tem um domínio gigantesco de um espaço que possui outras propriedades alheias ao nosso, e que adotou esta forma de vida escolhida devido ao nosso espaço...” (STRUGATSKI, 1985, p.137); - O Vagabundo Dick “é precisamente esse urso mecânico hipotético que anda de trás para frente dentro das ruínas da fábrica” (STRUGATSKI, 1985, p.138); - Alegres fantasmas “são uma turbulência perigosa que acontece em certos locais da Zona” (Ibid., 1985, p.138).

que tem relação direta com a vida, com o organismo vivo que é a Zona, como menciona o *Stalker*, no diálogo com o *Escritor*:

Stalker: - A Zona é um complexo sistema... de armadilhas, se querem... todas são mortais. Não sei o que se passa aqui quando não tem ninguém, mas quando aparecem pessoas tudo começa a mexer. As antigas armadilhas somem e novas surgem. Os lugares seguros tornam-se intransitáveis e o caminho ora é fácil, ora é infinitamente emaranhado. É a Zona. Por vezes parece até caprichosa. Mas é em cada momento, como a fizemos com o nosso espírito.

Algumas pessoas tiveram que voltar da metade. Outras morreram mesmo na entrada do Lugar. Tudo que se passa aqui dependerá apenas de nós, não da Zona!

Escritor: - Quer dizer, a Zona deixa entrar os bons e decapita os maus?

Stalker: - Não sei. Parece-me que deixa entrar... quem já não tem esperança, os infelizes, não os bons ou os maus.

Stalker: - Mas até o mais infeliz dos infelizes morrerá, se não se comportar. Você teve sorte, ela avisou-o.

Ainda no diálogo entre Noonan e Pilman, fala-se sobre o que seria uma das principais questões que podemos trabalhar no processo de tradução: os fenômenos extrafísicos e extrabiológicos causados pela Zona nos seres humanos que têm contato com ela.

Todos aqueles que tiveram contatos suficientemente prolongados com a Zona sofreram modificações, tanto fenotípicas como genotípicas. Sabe como são os filhos dos Stalkers, sabe o que acontece aos próprios Stalkers... (STRUGATSKI, 1985, p.139).

Novamente podemos relacionar esse trecho da novela com o diálogo entre o *Professor* e o *Escritor*, enquanto o *Stalker* estabelece sua conexão com a Zona logo no momento em que chegam. Mencionam os cataclismas que aconteceram em Detroit e a relação com os imigrantes que foram de Harmont para aquela cidade, carregando com eles a “maldição” dos fenômenos. O Dr. Pilman fortalece o argumento dizendo que somente os imigrantes que vivenciaram a Visita exercem estas ações, gerando cataclismas como terremotos, tempestades e catástrofes climáticas.

Dando seguimento à novela, Noonan faz uma visita a Redrick que acaba de sair da prisão, pois precisa saber se ele está envolvido nos contrabandos. O diálogo que ele tem com Guta remete mais uma vez à questão das dificuldades e do preconceito que sofrem pela mutação da filha e pelo motivo de Red ser um *Stalker*. Analogamente,

acreditamos ter uma ligação com a sequência filmica em que a esposa do *Stalker* faz sua confissão para a câmera, com a possibilidade de uma economia em relação ao personagem de Noonan que não existe no filme. Por intermédio da ação de Tarkovski, esse diálogo é inserido em um contexto diferente, com a eliminação do personagem de Noonan que pode ser considerado supérfluo e desviante da atenção do espectador do filme.

Os diálogos realizados entre o Dr. Pilman e Noonan tem uma ligação direta com os conceitos relacionados à esperança, vida e ao existencialismo que são também questionados em diálogos gerais durante o filme, principalmente dentro da Zona.

Depois do longo diálogo entre Noonan e Guta, Redrick aparece e conversa com Noonan, que revela os problemas sobre as invasões da Zona, os *Stalkers* e também sobre a Esfera Dourada. Nesse capítulo, a referência está na revelação do “Objeto dos Desejos” que, na novela, é uma Esfera Dourada e, no filme, um quarto que quem adentra realiza o seu desejo mais profundo, mais íntimo e inconsciente.

No terceiro capítulo, enquanto Noonan investiga alguns antigos *Stalkers*, em diálogo com o Sr. Lemkhen, relata que existe uma lenda sobre a Bola Dourada e que se alguém a tocasse teria seus desejos realizados, é o que descreve o trecho abaixo:

Lenkhen: - A Bola Dourada é uma lenda – respondeu ele com uma voz desprovida de inflexões. – Uma construção mítica da Zona com a forma e o aspecto de uma bola de cor dourada destinada a realizar os desejos das pessoas.

Noonan: - Qualquer desejo?

Lenkhen: - Segundo o texto canônico da lenda, qualquer desejo. No entanto existem variantes... (STRUGATSKI, 1985, p.114)

Acreditam que o *Stalker* chamado “Caixa-de-óculos” foi o responsável por esta descoberta, mas ninguém sabe ao certo. Podemos dizer que esse *Stalker* na novela faz referência ao *Stalker* “Porco-Espinho” que é o mestre do *Stalker* protagonista do filme e ensinou tudo o que ele sabe sobre a Zona e inclusive mostrou a ele o Quarto dos Desejos.

As máquinas do desejo, relacionadas entre a novela e o filme tem construções diferentes: na novela, uma Esfera Dourada que se tocada realiza desejos, e no filme um quarto em meio às ruínas da Zona que se alguém adentrar terá seu desejo mais íntimo realizado. Uma esfera dourada, mesmo sendo mítica na novela, pode ser levada para

fora da Zona, pesquisada, estudada e removida do ambiente. Um quarto é um espaço físico específico que não pode ser removido de dentro da Zona.

O quarto descobre o desejo mais íntimo de quem o adentra e depois o realiza. No filme, a questão do desejo pessoal foi tratada de forma mais aprofundada e isso levanta outro importante foco sobre o processo de tradução ou recriação que acreditamos poder analisar.

No filme, o *Stalker* não pode entrar no quarto e os dois visitantes quando chegam até ele temem entrar, recuam por medo do que poderia acontecer a eles por desconhecerem seus desejos profundos.

Durante o início do quarto capítulo da novela (Redrick Schuhart, 31 anos), os dois personagens Redrick e Arthur (filho de Barbridge) fazem uma entrada na Zona e a descrição é praticamente a mesma da situação da entrada na Zona do filme. O que difere é a quantidade de personagens que na novela são dois e no filme são três. Entendemos essa opção também como uma economia, a entrada do capítulo 1 e a do capítulo 3 foram condensadas em uma única entrada dos três protagonistas do filme.

As descrições físicas do espaço no filme, tanto da Zona quanto de fora fazem referência direta à novela e podemos considerar que são elementos de tradução direta com semelhanças consideráveis para a construção de uma ambientação cênica.

Na obra de Tarkovski, o *Escritor* está sempre à frente, seguido do *Professor* e do *Stalker*. Estão sempre nessa ordem porque, segundo o *Stalker*, foi a maneira que a Zona decidiu; mesmo quando o *Escritor* questiona essa colocação, é tirado num jogo de sorte quem assumiria a frente e novamente o *Escritor* é o escolhido. Podemos levar em consideração que essas escolhas feitas pela Zona possam também estar relacionadas ao destino de cada um deles dentro daquele espaço, que cada um projeta por intermédio dos sentimentos que apresenta. No filme, fica claro que a Zona identifica os sentimentos dos indivíduos e os transforma em ações e acontecimentos físicos e metafísicos.

Na sequência do filme, depois da travessia do túnel seco, o lugar mais temido da jornada, que o *Stalker* chama de “tritador de carne”, o *Escritor* apresenta uma arma em punho e o guia pede que ele a deixe de lado, pois senão poderia ser morto pela Zona. Essa mesma cena aparece na novela nesse capítulo: Arthur apresenta uma arma e Red diz a ele que não seria necessária, pois ali não há ninguém em quem atirar.

Durante o caminho e próximos de chegar na Esfera Dourada dos Desejos, na novela, Arthur acaba sendo pego por uma armadilha e morre. Essa armadilha, acreditamos estar referenciada no filme durante a sequência em que o *Professor* se

separa dos outros dois que seguem adiante na viagem. Porém, quando chegam até um determinado lugar, um lapso de tempo e espaço manifestado pela Zona os coloca no mesmo lugar em que o *Professor* se encontrava descansando, ou seja, ele havia voltado para trás para buscar sua mochila e a Zona o colocou perdido naquele local. O *Stalker* identifica o fato como uma armadilha da Zona e diz que precisam descansar. Essa sequência apresenta uma imagem com fogo, imagens de lava vulcânica, água e um tornado em meio a uma mata isolada.

As referências aos cadáveres mortos com a flor encontrados na sequência do túnel seco no filme também tiveram origem nesse capítulo da novela, na qual é apresentado o corpo de um dos *Stalkers* que tentou chegar à Esfera, mas nunca retornou.

Redrick chega até a Esfera Dourada e oraliza seu desejo que tem um sentido de esperança para toda a humanidade.

1.3.2 Personagens: *Stalker*, *Escritor*, *Professor* e a família do *Stalker*

O *Stalker* - um guia que conhece os caminhos para o quarto dos desejos e seus dois companheiros, o *Professor* e o *Escritor*, apelidos determinados pelo protagonista para que os personagens sejam chamados somente assim: na Zona não há necessidade de nomes.

Podemos dizer que o personagem da novela, Redrick Schuhart, está relacionado diretamente com o *Stalker* - protagonista do filme, vivido pelo ator Alexander Kaidanovski (que, inclusive, apresenta semelhanças físicas com o personagem da novela). Além de ambos sofrerem de uma mutação extrassensorial, uma relação espiritual e sensitiva com a “Zona”. Essa é inclusive uma semelhança fundamental na relação entre os protagonistas e que demandará uma análise aprofundada no próximo capítulo.

Os *Stalkers* têm uma relação mística e de muito respeito com o ambiente da “Zona”, considerado um espaço sagrado para eles. Essa relação se estende a uma reverência pela Natureza e por sua grandiosidade perante os homens, aliás, um tema recorrente na obra do cineasta russo.

Redrick, ou simplesmente “Red”, na novela, como é conhecido por seus companheiros no 'Instituto', tem uma relação direta com o visual do ator escolhido para ser o protagonista do filme. Na novela, ele aparenta ter características de ser uma pessoa

ruiva e consecutivamente com pele muito branca que se avermelha quando demanda algum esforço ou atividade física. Deve-se a esse fator possivelmente ele chamar-se “Red” (vermelho, em inglês). Por se passar em uma cidade chamada *Harmont*, um vilarejo canadense, intensifica-se ainda mais a possibilidade do personagem ter tais características físicas - traço pertinente aos canadenses. Algumas vezes ele também é chamado provocativamente por “cenoura”, que apresenta características com tons avermelhados e alaranjados, evidenciando ainda mais a hipótese dessa particularidade.

Na obra cinematográfica, o ator escolhido remete muito a essas características físicas do personagem *Red* na novela, apesar de ser loiro ao invés de ruivo e também ter pele bem branca. Ambos têm uma relação espiritual e de respeito com a “Zona”, e também sofrem as mutações que “Ela” origina, porém, na obra de Tarkovski, a representação da mutação se destaca como uma mecha esbranquiçada no cabelo do protagonista, que se evidencia em determinados planos durante o filme, além da sensibilização com o espaço da natureza, em uma mistura de respeito e veneração.

O personagem do *Escritor*⁴¹ apresenta a característica de ser uma pessoa famosa, de meia idade, e que está constantemente sendo cortejado pelos seus admiradores, que participa sempre de rodas onde seus livros e escritos são debatidos. Durante a apresentação deste personagem no filme, ele está embriagado, aparentemente vindo de uma noite de bebedeiras e se apresenta de forma arrogante e tenta impressionar uma mulher jovem muito bem vestida. Ele revela ser uma pessoa descrente, sem esperanças e muito falante, como se tivesse a intenção de se posicionar perante a existência. Ele acredita que o mundo é regido pela força e pelo materialismo, nada que se apresente de forma metafísica e com características de misticismo. O motivo de sua viagem até o quarto dos desejos é a busca pela inspiração perdida.

O *Professor*⁴², como é chamado pelo *Stalker*, é químico, idoso, apresenta-se como cientista, de poucas palavras e demonstra ser supersticioso e também misterioso, além de ter conhecimento sobre a história de vida do *Stalker*, do Porco Espinho⁴³ e sobre a Zona; tem conhecimento da queda do meteorito e sobre o desaparecimento das pessoas que se aventuraram em buscar aquele ambiente inóspito e proibido.

⁴¹ Interpretado pelo ator Anatoliy Solonitsyn que já havia trabalhado com Tarkovski em outros filmes: *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972) e *O Espelho* (1975).

⁴² Interpretado pelo ator Nikolay Grinko que também já havia trabalhado com Tarkovski nos filmes: *A Infância de Ivan* (1962), *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972) e *O Espelho* (1975).

⁴³ *Porco Espinho* é o nome dado ao mestre do *Stalker*, um antigo *Stalker* que adentrou o quarto dos desejos, ficou muito rico e depois se suicidou em poucas semanas.

A família do *Stalker* é formada por sua esposa e filha. Na novela a esposa é chamada pelo nome de Guta, e sua filha por Uistiti. Na obra cinematográfica eles não têm nomes, assim como os outros personagens, apenas são chamados de filha e esposa do *Stalker*. Guta, a esposa, na novela é muito dedicada e apaixonada por Redrick e dedica também toda a atenção à filha mutante Uistiti. É uma pessoa de aparência sofrida e carrega a maldição de ser a esposa de um *Stalker*, e de ter a filha deficiente. Aparenta ser uma mulher atraente, mas que têm em sua fisionomia as cicatrizes das tristezas que sofre por fazer parte da família de Redrick. Na obra de Tarkovski as características de sofrimento foram preservadas, pois ela também se preocupa com o fato de seu marido fazer as incursões para dentro da Zona. Uistiti, a filha do casal, tem características físicas muito próximas de um pequeno símio, com o rosto coberto de penugens finas e avermelhadas, é uma criança quieta porém muito amorosa com seu pai, é tímida e ao mesmo tempo curiosa. No filme a criança aparenta ser normal, porém sua mutação não apresenta características de um símio, ela não anda e também não fala, e recebe a influência genética de seu pai por ele ser um *Stalker*. Ela tem o poder de mover as coisas telepaticamente e aparenta ter a mesma relação que o pai com a Zona, porém nunca foi até o lugar mítico.

1.3.3 Coordenadas espaciais

Na obra literária, a entrevista do prólogo é feita na rádio de Harmont, uma pacata cidade fictícia do Canadá, onde aconteceu a queda do meteorito que deu origem à “Zona da Visita”. No longa-metragem, não se evidencia o nome da cidade, mas o cenário aparenta ser de uma cidade portuária próxima a uma ferrovia, um local úmido e com muita neblina.

Em ambas as obras existem indústrias que produzem muita fumaça e tem características físicas muito próximas de coloração acinzentada. Acreditamos que a escolha do tom sépia para as imagens do filme fora do ambiente da “Zona” se dê por este motivo, além de ter uma característica de ser um ambiente frio, pacato e muito desolado. Pela descrição apresentada na novela, podemos evidenciar esta característica, “(...) E tom cinza, o cinza em todo o lado. O cinza todos os dias, todas as tardes, todas as noites” (STRUGATSKI, 1985, p. 50-51).

De modo geral, podemos concluir parcialmente que os capítulos do livro que mais se assemelham com o filme são o prólogo, o capítulo um e o capítulo quatro, porém os outros dois capítulos - tanto o dois quanto o três apresentam elementos que fazem parte da construção do enredo secundário do filme, como histórias que são contadas por meio de diálogos entre os personagens do filme.

Do primeiro capítulo temos, no filme, a incursão para dentro da Zona feita por três personagens, um *Stalker* e os dois novatos; as porcas com lenços amarrados para guiar o caminho com segurança; as armadilhas da Zona; a tensão dos personagens; o bar *Borsch*; a família do *Stalker*, Guta e Uistiti, a filha mutante, e a influência da Zona sobre o *Stalker*.

Do quarto capítulo temos na diegese a busca pelo local realizador dos desejos; as armadilhas; a relação do homem com a natureza; os cadáveres, a poeira branca sobre os pés na sala das dunas; o deitar na água, o fogo, a brasa e os trovões.

O filme é dividido em duas partes, e a segunda parte apresenta uma semelhança considerável com o quarto e último capítulo do livro; a primeira parte traz as passagens pela Antezona que é uma área de proteção militar.

O primeiro roteiro do filme tinha como título “A Máquina dos Desejos” ou “A Esfera Dourada”, referência direta ao objeto que foi traduzido finalmente como o “Quarto dos Desejos”.

Capítulo 2 – As escolhas e o caminho poético de Tarkovski

No capítulo anterior realizamos uma leitura comparativa entre ambas as obras e destacamos as semelhanças e dessemelhanças entre elas existentes. Ao realizar aquela etapa pudemos conhecer melhor nosso objeto de pesquisa e compreender as escolhas estilísticas e temáticas feitas por Tarkovski e como estas caracterizaram a busca pelos sentidos que o diretor compôs em sua obra audiovisual. As dessemelhanças revelam, mais do que as semelhanças, as opções de Tarkovski e os sentidos delas na composição fílmica. Neste capítulo, realizaremos uma análise do filme dividindo a obra em blocos narrativos para que possamos compreender melhor a maneira com a qual as dessemelhanças foram sendo construídas. Não se pode deixar de enfatizar que abordaremos o estilo único e característico de Tarkovski, além dos problemas pelos quais o filme passou para ser realizado e como esses problemas interferiram no resultado conclusivo da obra.

Sabemos que os próprios irmãos Strugatski escreveram a novela e o roteiro, porém as definições que caracterizaram a obra final são do diretor. Dessa maneira, por intermédio das dessemelhanças poderemos entender melhor o sentido poético pretendido por Tarkovski e como sua proposta de direção se concretizou.

Não podemos deixar de levar em consideração que os temas abordados são de profundidade psicológica e filosófica, que levantam questionamentos sobre a vida, a existência, a sociedade, a espiritualidade e as relações entre fé e esperança e, por isso, as escolhas do diretor são de fundamental importância para a construção de uma obra que aborda estes temas delicados e profundos, diferentemente da novela que tem um enfoque mais voltado para a visita de extraterrestres à Terra, caracterizando-se como uma novela de ficção científica.

Escolhemos as dessemelhanças como parâmetro principal de análise e, dessa forma, pensamos poder compreender melhor como o diretor construiu artisticamente o filme, apresentando um resultado muito diferente daquele da obra literária, porém com características da obra original presentes em sua gene, através das semelhanças mantidas entre ambas. Assim afirma Silva:

A partir de alguns elementos que caracterizam os livros que embasaram o roteiro cinematográfico de *Stalker* e *Solaris*, enquanto gênero de ficção

científica propõe-se aqui saber de que modo o gênero é utilizado nos filmes de Tarkovski e que diferenças essenciais o diretor promove.

O cineasta russo levanta uma questão primordial que pode ajudar a entender algumas escolhas feitas por ele nas adaptações de *Solaris* e *Stalker*. Para Tarkovski, saber o que é específico da linguagem cinematográfica e indispensável e, para tanto, se faz necessário desvincular o cinema das outras artes. No caso da literatura, não é diferente. Porém, surge a necessidade de pensar de que maneira lidar com um roteiro desenvolvido a partir de um texto literário.[...] Neste sentido, ao invés de tratar as películas de Tarkovski como adaptações de obras literárias é apropriado pensar em recriações, pois não há uma mera tentativa de transpor palavras em imagens, visto que o filme trata do enredo e do gênero de uma perspectiva distinta da dos livros (SILVA, 2016, p.113-115).

Realizaremos, a partir desse momento, uma análise da obra audiovisual buscando uma melhor aproximação à sua construção narrativa e aos modos como ela foi definida pelo diretor, diferentemente do apresentado no primeiro capítulo dessa dissertação, que apresenta a obra de maneira descritiva. Vamos abordar a partir de agora também características narrativas, destacando a linguagem cinematográfica e relacionando fotografia, trilha sonora, cenografia, montagem e personagens com a finalidade de desenvolver uma percepção melhor da construção estética e discursiva da obra.

Após essa análise, faremos um mapeamento dos blocos narrativos, utilizando dessa forma a busca por um sentido construído por Tarkovski para definir os temas-eixo abordados no filme.

Segundo as palavras do próprio Tarkovski, em entrevista concedida ao roteirista Tonino Guerra em sua primeira viagem a Itália em 1979, o cineasta afirma que a única semelhança entre a obra original e o seu filme são os dois conceitos que estão presentes nas duas obras, *Stalker* e *Zona*⁴⁴.

A pergunta de Tonino Guerra direcionada para Tarkovski foi a de como ele teve a inspiração para fazer *Stalker* e como a ideia de transformar a novela dos Strugatski em filme veio à sua mente, segundo esse excerto da entrevista editada por Gianvito:

Eu havia recomendado a novela *Piquenique a Beira da Estrada*, para meu amigo cineasta Giorgi Kalatozishvili, pensando na possibilidade de transformá-la em um filme. Depois, não sei porquê, Giorgi não conseguiu os direitos dos autores da novela, os irmãos Strugatski, e então ele abandonou a ideia desse filme. A ideia começou a virar minha cabeça, em primeiro lugar de vez em quando e depois cada vez mais e mais vezes. Pareceu-me que essa

⁴⁴ De *Télérama*, nº 1535 (13 de junho de 1979). Reimpressa sob permissão. Traduzida do francês para o inglês por Deborah Theodore. No caso, a tradução do inglês para o português é nossa.

novela poderia ser transformada em filme com uma unidade de localização, tempo e ação. Esta unidade clássica – a Aristotélica, na minha opinião – nos permite abordar um cinema verdadeiramente autêntico que, para mim, não é filme de ação, dinâmico e que se expõe de dentro para fora. Devo dizer, também, que o roteiro de *Stalker* não tem nada em comum com a novela *Piquenique a Beira da Estrada*, exceto pelas duas palavras, *Stalker* e *Zona*. Veja que a história das origens do meu filme é enganosa (GIANVITO, 2006, p.51).

Nessa entrevista podemos constatar, segundo as palavras do próprio Tarkovski, a diferença entre as obras literária e cinematográfica.

2.1 O prólogo no filme

Durante a abertura do filme, antes do *fade in*⁴⁵ inicial, aparecem no canto esquerdo inferior da tela os caracteres “segunda união artística”⁴⁶; novamente um outro *fade in* e a cena se inicia e apresenta um bar que aparentemente se encontra ainda fechado; ele será aberto por seu atendente que, ao entrar no recinto, vindo de uma porta localizada no canto esquerdo da tela e que dá passagem para a parte interna do bar, acende um cigarro, atravessa o quadro da esquerda para a direita e volta atravessando o quadro novamente para acender a luz do bar; ao acender a luz, vemos ao fundo, em segundo plano, na parte superior da tela, as luzes piscando para serem acesas e, juntamente com elas, o título do filme aparece sobreposto à cena.

Quando o cigarro é aceso, podemos destacar o elemento fogo sendo citado pela força da brasa e também da fumaça expelida pelo personagem, o que acarreta novamente, por esse meio, a possibilidade de conflito e tensão que irá se desenrolar com o enredo da trama, enfatizada pela primeira vez em relação ao fogo e à luz que de alguma forma não se apresenta normalizada, momentos antes do crédito com o título do filme ser exibido na cena, podemos levantar aqui as questões que o *Stalker* seja iluminado, um ser espiritual, que se confirma por meio de sua inocência e sua relação mágica com a Zona.

O atendente olha para as luzes piscando, deixando clara a impressão de que algo está errado com as luzes. O aparecer das luzes piscando, no momento em que surge o título da obra, faz uma sutil referência ao fato de que o *Stalker* tem influência metafísica

⁴⁵ Linguagem técnica cinematográfica de transição da tela escura para a clara que traz a imagem de início do filme.

⁴⁶ Referência direta à segunda equipe de produção do filme que teve que ser reformulada após os problemas ocorridos com a primeira versão.

sobre a realidade local. De forma direta e simples o diretor anuncia que adentramos ao universo cinematográfico em que coisas estranhas podem acontecer quando se está em contato com o *Stalker* e com a *Zona*. Mais à frente, perceberemos melhor essas colocações.

A imagem em preto e branco apresenta um ambiente escuro, sujo, degradado e aparentemente molhado, e a composição fotográfica, em conjunto com o cenário⁴⁷ e a pintura encontrada na locação do bar, carrega uma estética muito próxima das pinceladas marcantes da pintura expressionista, porém, em movimento. Segundo Mengs,

Interior do bar, fotografado como se fosse uma tela animada. Contra luz sem concessões, manchas flutuantes de sépias em pinceladas grossas colocam diante do espectador uma cena de algumas características expressionistas que se movem parcimoniosamente sob os títulos de créditos (MENGS, 2016, p.24)⁴⁸.

Inicia-se dessa forma a apresentação dos créditos em letras amarelas sobrepostas à imagem em preto e branco de um plano geral do bar. O plano estático faz papel de um observador externo apresentando o espaço que será o ponto de encontro dos personagens, colocando assim a câmera como um agente da narrativa que assiste às ações.

Um dos três viajantes (o *Cientista*) entra pelo lado esquerdo da tela deixando a impressão de que está junto ao espectador; acomoda-se e aguarda, olhando diretamente para o espectador, transmitindo a sensação de que está sendo observado. O personagem continua tomando sua bebida, que aparenta ser um café, para superar o frio, e oscila entre olhar para o espectador e para dentro do bar, deixando claro que está ali como forasteiro, tanto quanto o espectador.

Durante esse momento o atendente sai de cena e fecha a porta ao fundo, por onde entrava a maior parte da luz na cena, fundindo assim o personagem, o *Cientista*, ao ambiente escuro do bar e levantando a hipótese de que ele é um personagem obscuro na história do filme, pois se confunde com a imagem devido à tonalidade escura do seu figurino e do cenário.

⁴⁷ O cenário também foi construído por Tarkovski, segundo é apresentado nos créditos iniciais do filme. A partir do cabeçalho do roteiro, essa sequência foi rodada em estúdio e não em locação (TARKOVSKI, Andrei. **Collected Screenplays**. Londres: Faber and Faber Ltd, 1999, p. 381).

⁴⁸ Todas as traduções de Mengs são de nossa autoria.

Novamente o título do filme surge e segue-se para os caracteres do prólogo - que fazem a apresentação do que ocorreu num passado remoto, transportando e situando o espectador no que ocorreu antes daqueles eventos.

Esse prólogo tem como funcionalidade narrativa dar condição de compreensão ao contexto no qual a diegese será construída, e que faz parte da recriação escolhida por Tarkovski. Inicialmente, a primeira versão do roteiro é descrita da seguinte maneira por Powell e Synnessios:

A primeira versão do roteiro escrito é datado de 1976, e é aberto com a voz de um locutor descrevendo a estranha visitação do espaço sideral, acompanhado de cenas de pânico e catástrofe: longas filas de carros fugindo, pessoas feridas e queimadas são atendidas por enfermeiras, ruínas em chamas, ruas queimadas, grandes construções metálicas sendo destruídas, ambulâncias, soldados. A cena seguinte têm cientistas e chefes do Instituto que discutem a Zona - suas peculiaridades e os objetos lá encontrados. A União Soviética é mencionada como o primeiro estado a transformar a Zona em um lugar de Pesquisa Internacional, pondo fim à caçada cósmica, como se exploram os tesouros dali e que isto é a vocação do *Stalker*. Uma discussão segue sobre *Stalkers* e suas ações, bem como uma exposição da ganância e os males da pesquisa privada (POWELL e SYNESSIOS, 1999, p.377)⁴⁹.

Talvez tenha havido essa mudança por conta das adversidades ocorridas durante o processo de realização da primeira versão do filme, ou o diretor, durante as filmagens, teria decidido alterá-la, em função de seu projeto poético⁵⁰. Sendo assim, com essas colocações feitas, podemos encontrar diversas peculiaridades nas dessemelhanças encontradas na sequência inicial que foi modificada na versão final tanto do roteiro como do filme.

Estas sequências imagéticas com a narração nos remetem, de certa forma, às cenas de guerra que estão presentes no filme anterior de Tarkovski: *O Espelho (Zerkalo, 1975)*. Elas foram possivelmente descartadas por conta da economia necessária para a realização da obra, tanto financeira quanto narrativamente, levando em consideração

⁴⁹ Todas as traduções de Powell e Synnessios são de nossa autoria.

⁵⁰ Projeto poético, segundo Cecilia Almeida Salles, tem o seguinte sentido: “Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único. Este projeto estético de caráter individual, está localizado em um espaço e um tempo que inevitavelmente afetam o artista. Os documentos de processos, muitas vezes, preservam marcas da relação do ambiente que envolve os processos criativos e a obra em construção. Anotações de leituras de livros e jornais e observações sobre espetáculos assistidos ou exposições visitadas são exemplos dessa relação do artista com o mundo que o rodeia. São registros da inevitável imersão do artista no mundo que o envolve. Por meio dessas formas de retenção de dados, conhecemos, entre outras coisas, as questões que o preocupam e suas preferências estéticas” (SALLES, 1998, p. 37).

que o trecho ocuparia um quinto do tempo total do filme (POWELL e SYNESSIOS, 1999, p. 377), o que ocasionaria uma sequência muito longa para um prólogo narrativo e com uma funcionalidade que poderia ser resolvida na contextualização utilizada por caracteres.

Segundos antes do *fade in* inicial da cena, ainda em tela preta, a trilha sonora tem início: também em *fade in* o som uníssono de órgão se complementa com um instrumento de cordas acompanhado de uma melodia feita por uma flauta e, que é também interpolado por sons sintetizados. O tom de mistério e incerteza que a trilha sonora desperta é característica marcante no filme e podemos considerar que a melodia apresentada é a música tema do filme, pois retorna por diversas vezes, principalmente quando o protagonista - o *Stalker* - está em cena.

A apresentação do núcleo familiar do *Stalker* se faz de forma poética e se desenvolve diretamente com longos planos em *travelling*, trazendo um clima de relação temporal diferente daqueles dos ambientes do mundo caótico em que vivem. Em primeiro plano apresenta-se uma porta entreaberta e a câmera em movimento de *travelling* adentra o quarto do núcleo familiar do *Stalker*⁵¹, um novo mundo está sendo introduzido ao espectador e a sutileza do movimento realizado pela câmera conduz essa entrada de forma semelhante à entrada em um sonho, em um mundo onírico. O *travelling* lento e ritmado conduz o espectador para dentro da diegese e da vida desses personagens, deixando claro que a partir desse momento a câmera conduz a narrativa como um espectador dentro desse universo ficcional.

O espectador passa agora a ser um dos viajantes, e não mais um agente passivo, o movimento que o conduz introduz a realidade pobre e humilde da vida daqueles que habitam aquele recinto e apresenta o núcleo familiar do personagem principal. As muletas encontradas na cena deixam claro que ali vive alguém doente, que depende daquelas ferramentas para andar, porém não fica claro qual deles é esse personagem que será anunciado pelo diálogo entre a esposa e o *Stalker*, na sequência seguinte e que também será retomada no final do filme.

Após adentrar ao quarto o plano se mantém fixo por alguns segundos, o plano estático destaca novamente no cenário, características de uma pintura expressionista em tom sépia, porém, feita na imagem cinematográfica, as pinceladas grosseiras em toda

⁵¹ O nome do filme foi tirado do verbo em inglês *to stalk* = andar furtivamente. Este significado também está enfatizado em anotações feitas pelo próprio Tarkovski em seu livro **Diários 1970 – 1986**, em 14 de Dezembro de 1976 (TARKOVSKI, 2012, p. 175).

composição da imagem, registram a condição de precariedade da realidade em que vivem aquelas pessoas.

O silêncio durante o início do movimento é rompido por uma buzina de trem ao fundo que aparenta longinquamente estar chegando próximo à estação; durante o plano fixo a buzina soa novamente, agora mais próxima que na primeira soada, o trem se aproxima, em uma possível homenagem de Tarkovski aos irmãos Lumière na famosa e conhecida cena de “A Chegada do Trem na Estação”, que é considerada a primeira obra apresentada em uma sessão pública de cinema, e dessa forma o diretor situa que a localização da casa do *Stalker* fica próxima de ferrovias.

A trepidação da passagem do trem faz com que objetos⁵² sobre uma pequena mesa redonda de metal se movimentem de forma irregular, e um copo com água passa a se movimentar sozinho deslizando de um lado para outro da pequena mesa. No segundo plano, o chão molhado carrega a característica de um lugar pobre, úmido e frio. O caminho percorrido pelo copo ao deslizar sobre a pequena mesa é chamada por Mengs (2016, p. 26) de “O caminho íntimo” - relação esta que o autor afirma estar ligada à jornada - desconhecida e estranha - que o personagem principal fará no decorrer de todo o filme. Pode-se dizer que também se faz referência ao despertar de um novo dia, de uma nova incursão e que intimamente está ligado ao despertar de uma consciência que ocorrerá durante a incursão.

A câmera em plano zenital, novamente desliza em *travelling* lateral da direita para a esquerda apresentando os personagens que compõem o núcleo familiar do *Stalker*: a esposa está acordada e com expressão de preocupação, a filha que dorme tranquilamente e o *Stalker* que olha ininterruptamente para o movimentar do copo d’água - em uma prévia do que acontece com as pessoas que adentram a *Zona* e sofrem da mutação extra-sensorial: Ele está movimentando o copo mentalmente ou o copo se move com a trepidação do trem? perguntamo-nos em um primeiro momento.

Se a trepidação movimentou o copo, porque os outros objetos não se moveram também? Estamos diante de um momento em que sutilmente o poder da telecinese dos “contaminados” pela *Zona* se revela? Essa relação remete ainda ao poder telecinético da filha do *Stalker*, apresentado na sequência final do filme e, que abordaremos mais

⁵² Um copo com água (água, elemento da natureza que aparece de forma abundante no filme e que será devidamente trabalhado posteriormente); uma maçã mordida (o fim da inocência ou a partida para um lugar desconhecido, Adão e Eva que são expulsos do Paraíso após morderem o fruto da “Árvore do Conhecimento” que muitas vezes é representado pela maçã, e são obrigados a partir para um lugar desconhecido, para fora da *Zona*?), remédios, seringas, papel amassado e um chumaço de algodão.

adiante de forma aprofundada. A expressão de tensão do *Stalker* deixa claro que algo preocupante vai acontecer no decorrer do seu dia e, o seu olhar fixo para a pequena mesa com objetos, confirma que ele move o copo com o poder de telecinese. Ele se levanta e sutilmente se veste de forma lenta e silenciosa. Seus movimentos no plano geral são quase imperceptíveis, metaforicamente relacionados ao seu perfil psicológico que deixa transparecer, de maneira sutil, a sua inocência e a preocupação com o conforto de sua família. Essa é a sua única característica que se assemelha ao perfil do protagonista da novela dos irmãos Strugatski.

Na obra dos Strugatski, Redrick Schuhart - o *Stalker* - é um trabalhador do *Instituto de Pesquisas sobre Visitas Extraterrestres* que, em suas horas vagas, invade a *Zona* de forma clandestina para roubar objetos deixados pelos visitantes extraterrestres para alimentar um mercado informal existente em Hammond (a cidade onde se passa a novela) e, dessa maneira, conseguir aumentar seus ganhos em dinheiro, porém, ele usa deste dinheiro para cuidar da sua família e de sua filha que sofre com a mutação genética. O personagem também demonstra nitidamente que carrega um ódio pelos militares que são responsáveis pelo instituto.

Já no filme, o personagem do *Stalker* é um guia autônomo que busca por meio das incursões à *Zona*, atrair a felicidade para os que ele conduz. Existe também a relação com o dinheiro que ele recebe dos visitantes para levá-los e, fica explícito que isso para ele é o que menos importa, mas que isso novamente está ligado ao cuidado com a família e, em especial, com a filha doente.

A diferença entre os personagens é muito marcante. Silva afirma, deixando claro sobre a definição do personagem

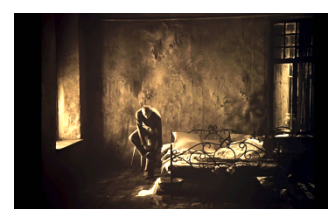
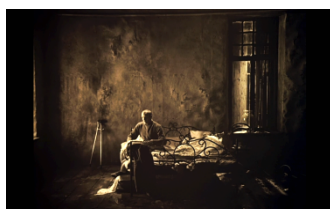
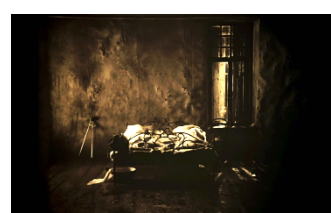
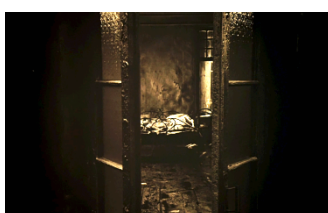
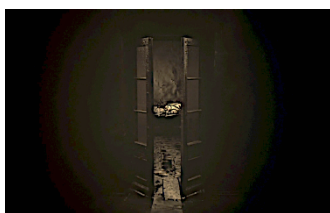
No filme de Tarkovski a ação está centrada em apenas um *Stalker*. É ele quem nos guia pela *Zona*; é a partir de suas experiências que podemos conhecê-la. A sua importância é uma das mudanças que mais contribuíram para o rumo singular do filme em relação ao livro. Já na construção do roteiro, Tarkovski pediu a Arkadi Strugátski que o *Stalker* fosse completamente diferente do que ele teria criado no romance: “‘Como você quer que seja?’ [...] ‘Como eu poderia saber? Porém não quero esse *bandido* de vocês no roteiro’”(STRUGATSKI *apud* SILVA, 2016, p.116).

2.2 Jornada entre *Quartos*

Após se encontrarem no bar, os viajantes buscam chegar ao *Quarto dos Desejos* (dentro da *Zona*) e, quando o *Stalker* retorna para sua casa, ao final do filme, ele se aconchega novamente no mesmo quarto que deixara antes de partir para a viagem rumo à *Zona*. Uma viagem com objetivo certo, porém, com um destino incerto. Nada ali na *Zona* é simples e factual, ela é um personagem na diegese, assim como “Os Quartos”. Se excluirmos os caminhos da *Zona* pela Natureza e os ambientes inóspitos (áreas externas), teremos uma ligação direta entre os quartos (áreas internas).

O quarto geralmente representa o ambiente da casa em que acontecem as relações íntimas, os sonhos e onde o aconchego e o descanso devem estar garantidos. Ao penetrarmos no quarto do *Stalker*, somos apresentados a um cenário simples e pobre, pouco carregado de elementos cenográficos, exceto pela pequena mesa no canto direito da imagem que, em conjunto com a falta de cores na imagem, enfatiza a movimentação sutil e a expressão física do personagem, deixando transparecer sua sensibilidade, sua solidão, sua pobreza e mais ainda, que suas ações têm conformidade com a sua intuição. Essas características destacam sua fragilidade perante o mundo hostil além daquelas paredes, pois podemos dizer que esses traços fazem uma conexão direta entre as características psicológicas desse personagem e o universo espiritual que ele evoca. O quarto que vemos não é um quarto que carrega marcas acolhedoras em seu mobiliário, porém se trata de estar num lugar onde talvez ele e sua família estejam seguros e tranquilos, dada a expressão construída pela câmera e pela luz, a iluminação construída para a fotografia e, os movimentos sutis da câmera também fortalecem este propósito narrativo.

Fotogramas da sequência de abertura do filme e apresentação do personagem principal (*Stalker*) e sua morada. Relatando características da simplicidade no cenário e da pobreza do *Stalker* e sua família:



O *Stalker* deixa pra trás esse espaço de proteção e parte como guia de dois personagens em busca de um outro quarto, o *Quarto dos Desejos*. Contudo, para chegar naquele lugar, ele precisa atravessar o ambiente ‘vivo’ e incerto da *Zona*.

Segundo Mengs (2016, p. 23), o cenário do quarto degradado, assim como os objetos presentes nele, são representações características do diretor que costuma evidenciar o contraste entre a matéria e o espírito, entre a passagem do tempo e o que permaneceu vivo com a passagem do tempo: as *marcas* do tempo. O *Stalker* é descoberto pela esposa indo para a *Zona*, ele está com o relógio que pertence a ela. É preciso saber do tempo, por isso ele carrega consigo o relógio, conhecendo muito bem o seu destino, sabe da diferença temporal que existe entre a *Zona* e o espaço da vida real: na *Zona* o tempo corre de forma diferente da temporalidade habitualmente vivida fora dela.

O relógio é o objeto que dá início ao diálogo entre a esposa e o *Stalker*, quando ela questiona o porquê dele estar saindo com o relógio e com isso intui que ele vai voltar novamente para a *Zona*, deixando claro sua insatisfação com esse fato.

Já o *Quarto dos desejos* é um lugar relacionado ao processo de realização dos desejos mais íntimos e inusitados, uma vez que não se sabe a fundo o que aconteceria se um deles entrasse. Por isso, no momento em que eles lá chegam, há uma crise gerada pela tensão e pelo medo frente ao desconhecido. O *Quarto* vai passando a fazer parte da narrativa do filme, enquanto personagem, principalmente quando todos se sentam perante a entrada do tão esperado local que, depois de tantos riscos corridos, gera receios antes de ser adentrado. O ponto de vista da câmera carrega a visão que o *Quarto* teria dos viajantes, amedrontados e receosos em adentrá-lo e revela a fraqueza de todos ali presentes, além de levantar a questão de que eles, a todo o tempo estavam sendo observados pela *Zona* e por seus ambientes que reconheciam neles os seus medos, frustrações, angústias e desejos profundos.

Dentro da *Zona* os viajantes percorrem espaços abertos que vão se afunilando e causando cada vez mais a sensação de sufoco e aprisionamento. Se relacionarmos o *Quarto* com o modelo proposto por Sigmund Freud da constituição do aparelho psíquico, podemos supor que ele está diretamente ligado ao inconsciente que, segundo Freud, é onde os desejos ficam armazenados e são despertados por meio dos sonhos. Dessa maneira, os viajantes percorrem todo o caminho pela *Zona* que apresenta diversas variações de terrenos, espaços, armadilhas e perigos buscando chegar ao *Quarto dos*

Desejos para pedirem/expressarem o desejo mais íntimo de cada um. Mas, ao ali chegarem se recusam a entrar, por temerem ter descoberta sua intimidade. Sendo assim, por livre associação, podemos analogamente dizer que o caminho que percorrem é o caminho do conhecimento interior, afinal o *Quarto* e a *Zona* conseguem identificar o que ocorre no mais íntimo de cada um, o desejo inconsciente de cada personagem.

Ao deixar o quarto de sua morada, o personagem entra em quadro ocupando o primeiro plano em *close up* e observa a família em segundo plano. Ele olha para trás, pela porta entreaberta, com tom de dúvida, preocupação e de despedida. A iluminação da cena contribui com contrastes claros entre luz e sombra, acentuando-se esse clima de dúvidas em relação à sua volta e à sua preocupação em cuidar da família, assim como a mudança de foco realizada pela câmera que deixa o segundo plano enfatizando, no primeiro plano, a expressão do *Stalker*.

No momento em que ele deixa o enquadramento, o foco retoma novamente ao plano de fundo observando a esposa que se levanta da cama e caminha para surpreendê-lo. Antes de ser surpreendido pela esposa, enquanto se prepara para a jornada, ele acende o fogo do aquecedor e, através do elemento fogo, cria a relação de conflito que irá se desenrolar. A esposa acende a luz que atinge um ápice de brilho e *estoura* enfatizando novamente a relação conflituosa que se inicia a partir de seu questionamento “Para que você quer meu relógio?”. Podemos associar o estouro da luz ao poder telecinético por parte do *Stalker* que, assustado por ser surpreendido, acaba por fazer a luz estourar. A esposa questiona novamente se ele não teria preocupações com as pessoas da casa e que, se fosse por ele, não teria problemas, porém seria importante pensar na filha e também nela. Esse diálogo deixa clara a relação de economia feita por Tarkovski em relação à obra literária em que o personagem do *Stalker* fica preso por cinco anos e depois retoma as atividades ilegais invadindo a *Zona*. Aqui a história é resolvida por meio de um diálogo que enfatiza a monotonia e o desânimo da esposa por ter que esperá-lo enquanto ele esteve preso e por correr o risco de uma nova ausência sua, caso ele seja preso novamente.

Durante o início do diálogo, a esposa está enquadrada em plano médio e caminha em direção a ele. Ela é enquadrada em *close up* atraindo a atenção de quem escuta, o espectador, e também o *Stalker*; ao chegar no enquadramento de *close up* a luz se torna bastante contrastada deixando seu lado direito do rosto completamente escurecido, a tensão da cena está motivada e a iluminação enfatiza essa sensação. O plano muda em contra plano para o *Stalker*, que está novamente em primeiro plano,

porém oprimido no canto direito da tela, e, em segundo plano, a chama fortemente acesa do aquecedor ressalta o aquecimento da discussão, a taxa de contraste novamente está presente e comprova a tensão no diálogo da sequência.

Ao caminhar no sentido da janela a esposa anda junto dele e para em frente a ele que está voltado para o lado esquerdo da tela - enquanto ela está no lado direito - retratando assim um desalinhamento de pensamentos e ações: estão em sentidos opostos e em desacordo um para com o outro, a esposa se lamenta da mentira de suas promessas de que irá buscar um trabalho normal que não envolva voltar à *Zona*.

A atuação, posicionamento e marcação da cena delimita bem o processo de desacordo, ele se vira de costas para a esposa quando ela afirma que o marido será preso novamente, neste momento o *Stalker* posiciona-se verbalmente determinando seu pessimismo existencial e deixa claro que o mundo não passa de uma prisão: “Não vê que tudo para mim é uma prisão?!”. E abandona a cena saindo de quadro enquanto ela tenta agarrá-lo sem sucesso.

Uma sequência muito bem elaborada dramaticamente por Tarkovski, com uma densidade que carrega características muito marcantes nos detalhes que abrangem diversos elementos desde a cenografia, posicionamento e movimentação dos atores, enquadramento e luz. Sendo assim, o diretor contextualiza os elementos da história do personagem com passado e presente muito bem definidos com o diálogo e a *mise-en-scène*. Após o conflito e, ao sair para fazer a incursão para a *Zona*, a esposa tem uma crise de choro, tristeza e desespero fortemente interpretada pela atriz Alisa Freyndlikh.⁵³

Durante esse diálogo, a mulher sempre está olhando e falando para a câmera, o diretor usa do artifício da quebra da quarta parede, o que representa a voz direta dela sendo dita para o espectador, confessando seu sofrimento e aflições. Essa é uma das sequências em que enquadrados o que chamamos de dessemelhanças, em que poeticamente o diretor busca soluções para construir e recriar a obra dos Strugatski. A contextualização sobre o passado é retratada em um diálogo entre Guta (a esposa) e Richard Noonan (pesquisador do *Instituto de Assuntos Sobre a Visita Extraterrestre*) durante o capítulo três da obra literária. Por meio da direção, Tarkovski consegue

⁵³ Segundo os relatos do assistente de direção, Evgenyi Tsymbal, em *workshop* realizado em Belo Horizonte, em 01 de fevereiro de 2016, falando sobre o processo de realização do filme, a atriz realmente teve um ataque histérico e precisou ser medicada depois da gravação da cena.

desenvolver de forma eficaz e muito econômica as informações, condensando personagens e diálogos e resolvendo de forma dramática toda a ação.

Sendo assim, o diretor encarrega o núcleo familiar e, principalmente, a esposa do *Stalker* de transportar o sofrimento humano e dramático presente no filme enfatizando o amor e a preocupação dessa pessoa pelo marido e pela filha, deixando claro que o que a faz sofrer é a incerteza perante a viagem do marido que pode ser sem volta, ou porque será preso ou morto. Ela representa diretamente a voz consciente do personagem principal, a história do *Stalker*, do pouco que sabemos, é relatada por meio de diálogos (na sequência inicial na casa deles e no monólogo, ao final do filme, que funciona como uma confissão), é o que afirma Mengs:

O pouco que sabemos de *Stalker* deve-se a sua mulher. Ela não apenas sugere – por meio de seus cuidados e reprovações – parte da história passada entre ambos, mas também que aflui na própria base da ação, pois o amor da mulher está de acordo, ou melhor dizendo, está na mesma frequência que impulsiona a vontade que *Stalker* tem de servir (MENGs *apud* JALLAGEAS e BARROS, 2016, p. 206).

Essa construção da personagem, que coloca a condição do amor da esposa fazendo uma ligação direta com o *Stalker* e a sua necessidade de servir ao próximo, incluindo sua esposa e filha, pois, embora a tristeza e o sofrimento da esposa sejam marcados dramaticamente pela sua espera, o que ele busca é conseguir condições financeiras necessárias para cuidar da família.

A esposa faz o papel da voz humana e sensível do *Stalker*, pois este abrange uma característica quase demiurga e que, em sua simplicidade e inocência, precisa ser fortalecida por uma voz consciente, que revele tanto a sua história passada como as aflições diárias sofridas por ele.

O *Stalker* preocupa-se também com ambas e a constatação disso está na sequência em que os viajantes estão à espreita, decidindo se entram ou não no *Quarto dos Desejos*, e o *Stalker* diz:

- E se abandonasse tudo...
pegasse minha mulher, filha e me mudasse para aqui?
Para sempre.
Aqui não há ninguém.
Ninguém as trataria mal.

Sua preocupação é manter a mulher e a filha em segurança e protegidas do mundo caótico além da *Zona*, afinal somente na *Zona* ele encontra paz e tranquilidade, por mais perigosa que ela seja, ali é o paraíso para ele que sabe que, por ser um lugar proibido não sofrerá mais preconceitos e ataques da sociedade que os exclui, provando assim que o que sente pela mulher e pela filha seria o mais puro amor.

A sequência final de diálogo entre a esposa e o *Stalker* foi incluída na nova versão do filme que foi reescrita por Tarkovski e realocada de posicionamento durante a montagem, por indicação da montadora do filme. É o que afirma Synessios:

Outra cena importante, tão reveladora deste novo *Stalker*, foi escrita por Tarkovski durante as filmagens. É a conversa entre ele e sua esposa em seu retorno para casa. Esta cena, juntamente com a brilhante sugestão da editora Liudmila Feiginova de mudar o monólogo da esposa da cena do bar para o final do filme, onde ela agora aborda a audiência, é o que levou Tarkovski a escrever: “Em *Stalker* eu fiz uma declaração completa - ou seja, que o amor humano é capaz de resistir a qualquer teorização seca sobre a desesperança do mundo. Esse sentimento é a nossa posse positiva comum e incontestável. Mas já não sabemos como amar...” (SYNESSIOS, 1999, p. 379).

A composição sonora do final da sequência tem início com o choro da esposa que cai no chão, complementado com gritos e gemidos de dor que, em seguida, passam a ser sobrepostos pelo som do trem sobre os trilhos, ruído que vai se intensificando junto com o sofrimento da personagem. Sobreposta em camada, uma música uníssona vai se amplificando conforme o plano se fecha em um plano médio da esposa caída; unissonamente se assemelhando a um apito de trem temos o som amplificado de um avião em rasante que amplifica assim a tensão da composição entre imagem, interpretação e som. A cena tem um corte seco para a próxima sequência, sugerindo assim um novo ambiente e dando continuidade à narrativa.

Em meio à forte neblina, o *Stalker* atravessa os trilhos da ferrovia próxima de sua moradia, confirmando novamente que sua casa está localizada próxima aos trilhos e que, a partir dali, ele atravessa uma linha que divide o mundo obscuro e caótico em que habitam, do mundo desconhecido que vão adentrar.

O complexo férreo, com uma quantidade grande de linhas, denota simbolicamente uma relação, a qual Chevalier e Gheerbrant chamam de “Princípio Cósmico Impessoal” - em que os diversos caminhos fazem analogias ao aparelho psíquico e seus complexos:

A rede de estrada de ferro vai afirmar-se como uma imagem do Princípio Cósmico Impessoal, impondo sua lei e seu ritmo inexoráveis aos seus conteúdos psíquicos particulares e autônomos, tais como o Ego e os complexos. O interesse geral ultrapassa os interesses particulares. A rede representa igualmente as forças de ligação e coordenação, atuando no seio do conjunto psíquico. Evoca a vida universal que se impõe com todo o seu poder implacável (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982, p. 897).

Dessa maneira, todo o diálogo anterior com a esposa tem uma ligação com os princípios simbólicos que esta sequência de transição carrega, preparando ainda para dar continuidade ao diálogo da sequência seguinte e deixando claro novamente que os caminhos que seguirão a partir desta jornada traria um caminho próximo ao conceito psicanalítico da relação entre os desejos e o inconsciente.

Seguindo o caminho, ele se encontra com o *Escritor* que conversa com uma mulher e o diálogo dos dois [*Escritor* e mulher] destaca a relação entre ficção e realidade, deixando claro que não encontraremos alienígenas e naves espaciais em nenhum momento do filme, embora o diálogo transcrito a seguir, faça referência à *Zona*:

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

Mulher: - E o Triângulo das Bermudas? Não quer me dizer que...

Escritor: - Quero. Não existe nenhum Triângulo das Bermudas. Existe apenas o triângulo ABC semelhante ao triângulo A' B' C'. Não sente a tristeza fatal dessa afirmação? Por exemplo, interessante foi viver na Idade Média. Cada casa tinha um duende, cada igreja, Deus. A humanidade era jovem! Agora, um em cada quatro é um velho. Enfadonho demais, meu anjo!

Mulher: - Mas dizia que a Zona é obra...de uma supercivilização...

Escritor: - Isso tudo também é enfadonho, com suas leis e triângulos... sem duendes e, certamente, sem Deus. Porque se Deus é o tal triângulo... então, já não sei mais nada. Isto é para mim! Formidável! Adeus querida.

Quando se trata de filmes de ficção científica, como é o caso da obra literária que originou o filme, geralmente temos exemplares de naves espaciais e alienígenas, porém em *Stalker* isto não acontece e o próprio Tarkovski afirma para Tonino Guerra⁵⁴

⁵⁴ Esse diálogo é parte de uma entrevista concedida a Tonino Guerra em **Tempo Di Viaggio - 1983**, o seu primeiro filme de exílio rodado na Itália.

que aquele é o seu filme em que conseguiu deixar de lado toda e qualquer evidência de ficção científica, aproximando a obra ao mais próximo do humano e da vida, embora seja originária de um romance de ficção científica.⁵⁵ Além das referências que o diálogo entre o *Escritor* e a mulher fazem à ficção científica, o *Escritor* enfatiza também que o controle do mundo está com aqueles que se utilizam da força como forma de manter o poder. Nesse caso, se refere às forças militares, às relações diretas com as potências bélicas e a guerra; “O mundo é regido pelas Leis do Ferro Fundido”.

No filme de Tarkovski nitidamente temos essas condições do *poder* pelas “Leis do Ferro Fundido”, o mundo é sujo, caótico e regido pelas forças militares que controlam aquele lugar, incluindo a *Zona*, porém, ali dentro, as leis que regem o tempo-espaço são outras e estão diretamente ligadas às condições das forças exercidas pela Natureza e das relações dessas com as situações psicológicas de quem a adentra. Em nenhum momento do filme nos deparamos com quaisquer manifestações extraterrenas ou naves espaciais, guerras e *lasers*, o que vemos são as manifestações da Natureza como forma de poder e força.

Não podemos omitir as relações com a força militar que controla a *Zona*, obviamente nos ambientes externos e limítrofes entre o mundo possível e o mundo proibido, as mesmas forças que, segundo o prólogo, foram enviadas para a *Zona* e de lá nunca voltaram. A exemplo dessas passagens, notavelmente atentamos para os tanques de guerra abandonados, apodrecendo pela ação do tempo, logo no início da jornada dos três viajantes, já dentro da *Zona*, afinal o controle do mundo deveria ser regido pelas *leis do ferro fundido*, contudo, ali dentro, elas não funcionam, apesar de cercarem e cercearem a entrada naquele território.

O encontro entre os viajantes [*Stalker*, o *Cientista* e o *Escritor*] acontece no mesmo bar onde se inicia a diegese, e onde acontece a apresentação dos créditos iniciais

⁵⁵ Quando Tonino dirige a seguinte pergunta: *A ficção científica é um mundo que te apaixona ou um modo de fugir da realidade?* Tarkovski responde: *Nem uma coisa nem outra. A ficção científica não me atrai de modo especial, e não gosto nada de escapar à vida. Quando um filme se refugia em um gênero vira cinema comercial, mas no mau sentido. Não sou contra a procura do sucesso de público...mas me oponho a um cinema exclusivamente comercial. Por isto quando realizei filmes de ficção científica, nunca os considerei como tal. Nesse sentido considero Solaris um insucesso... porque não consegui sair dos esquemas do gênero...evitar certos detalhes fantasiosos no filme. Já no filme Stalker, tirado de um romance de ficção científica, parece que consegui superar o gênero e destruir qualquer sinal de ficção científica. E fiquei muito satisfeito. Cortar o cinema em gêneros, para mim é inadmissível. O cinema é uma forma de arte que abraça tudo, o trágico, o cômico, o triste, o alegre e só quando ele é tudo isto reflete a vida em seu todo. De qualquer modo não gosto de cinema comercial, e não ligo, em especial, à ficção científica. Portanto, quando realizo um filme, cuido antes de tudo de eliminar qualquer sinal que o ligue a um dado gênero (Tempo di Viaggio - 1983).*

sobrepostos, porém agora temos os três viajantes unidos. Novamente estamos adentrando um ambiente isolado na narrativa, o bar, o ponto de encontro que se refere diretamente ao *Borsch* que, na obra literária, é o ponto de encontro dos trabalhadores do *Instituto de Pesquisas sobre a Visita Extraterrestre*.

Para os protagonistas da diegese, além de ser um ponto de encontro é também o momento da apresentação dos viajantes, é nesse recinto fechado que ficamos sabendo quem são os companheiros do *Stalker* que querem conhecer a *Zona* e o *Quarto dos Desejos*. É ali que se dá o ponto de partida da jornada misteriosa que os três participarão e também o ponto de retorno, uma outra locação fechada, uma sequência interna das poucas que temos no filme todo, que em sua grande maioria acontece em sequências externas e naturais.

Durante a apresentação dos personagens, temos toda uma tensão envolvida pelos nomes dos viajantes e também, nos diálogos, os motivos pelos quais eles querem conhecer o mítico *Quarto dos Desejos*. Na obra dos Strugatski o bar tem a importância de ser o espaço onde *Redrick* (o *Stalker*) é traído e preso em uma emboscada, tentando vender objetos de contrabando trazidos da *Zona* de forma ilegal, além de ser o local onde sabem dos boatos sobre o que acontece no instituto e sobre os *Stalkers*. Uma referência de espaço confinado, porém um quarto transitório para o início da jornada. Nem sequer temos uma imagem da fachada e da parte externa do espaço, somente temos uma visão de dentro para fora, pela porta de vidro do recinto. Pela porta vemos ao fundo indústrias, fumaça e a *Zona* compondo com o horizonte da imagem, e é por essa porta que vemos o *Stalker* adentrando ao local de ponto de encontro seguido pelo *Escritor* que escorrega e cai bem de frente à porta. Ele esbraveja sem saber o que aconteceu. A queda pode ser um *pedido* de humildade a ele.

Em contra plano a entrada e como ponto de vista do *Escritor* vemos o bar por inteiro em plano geral, o *Stalker* se dirige ao dono do bar e o cumprimenta enquanto o *Professor/Cientista* pega sua bolsa e se prepara para a saída, quando o *Stalker* diz para que aguarde e que ainda tem tempo para saírem. Os três dão início a uma conversa e nela o *Escritor* tenta se apresentar e é interrompido pelo *Stalker* dizendo que ele é o *Escritor*, o outro viajante pergunta como ele vai ser chamado e o *Stalker* o “batiza” de *Professor*.

Essa ação de ocultar nomes e deixar claro somente *apelidos* aponta para uma direção que delimita uma conotação global, universal dos personagens ao espectador, conforme bem nos explica Mengs

Despojados de sua particularidade, seres e lugares tornam-se sinais, sinalizações, nós de incerteza, ancoradouro no universo representativo que flutua e desdobra-se além de toda definição; pessoas e cenários tendem a aludir às atitudes, pontos de vista ou à evocação de contexto ao invés de explicar circunstâncias precisas. O uso de apelidos cumpre assim um duplo propósito: o tempo que introduz as nuances da fábula e da parábola, dilui o personalismo em um jogo de forças que afeta emocionalmente o espectador e cuja harmonia geral apresenta uma imagem global do ser humano (MEGNS, 2016, p. 30-31).

No diálogo seguinte, a aproximação da câmera em *travelling zoom in*, a tensão entre ambos [*Professor e Escritor*] é gerada por questionamentos em tons de provocação sobre a ciência, a busca da verdade e a arte, além de questionamentos sobre o que cada um busca no *Quarto dos Desejos*.

O *Professor* apresenta assim sua maneira cética de acreditar nas coisas do mundo e da vida, questionando com sua fala provocadora:

Professor: - *Você escreve sobre o quê?*

Escritor: - *Sobre meus leitores.*

Professor: - *É óbvio que não vale a pena escrever sobre outros temas.*

Escritor: - *Quer saber de uma coisa? Não vale a pena escrever sobre nada. Você é químico?*

Professor: - *Antes, físico.*

Escritor: - *Também é enfadonho, não é verdade? A busca da verdade. Ela se escondendo, e você a procurando. Uma cavadinha aqui, ora, ora! O núcleo é composto de prótons! Outra cavadinha, que beleza! O triângulo ABC é semelhante ao triângulo A' B' C'. Comigo é diferente. Encontro a verdade mas enquanto cavo... Ela transforma-se inacreditavelmente... num monte de... desculpe, prefiro não dizer. Com você, é tudo simples! Imagine-se, porém, um vaso antigo num museu. Na antiguidade, era usado como balde de lixo... e hoje é motivo da admiração geral... pela beleza lacônica do seu desenho e a forma invulgar. E fica todo mundo de boca aberta! De repente, sabe-se que nada tem de antigo... e que foi imposto aos arqueólogos por um brincalhão... só para se divertir. Estranho, mas as bocas fecham-se. Grandes apreciadores...*

Professor: - *Está sempre pensando nisso?*

Escritor: - *Deus me livre! Na verdade, eu nunca penso muito. Me faz mal.*

Professor: - *É impossível escrever e pensar sem parar no êxito ou fracasso.*

Escritor: - *Naturalmente! Mas se daqui a cem anos ninguém ler as minhas obras... para que então escrevi tudo isso?*

O plano fecha em um plano médio com os três focados em forma de triângulo com o *Stalker* ocupando o meio e a vértice principal deste triângulo, iluminado por contra luz como uma auréola vindo da porta ao fundo; dessa maneira, ele é o único que se destaca dentre os que estão em cena, representando novamente a questão da tríade envolvida tanto no diálogo inicial como no diálogo que se apresenta nessa sequência.

Após anunciar que era hora deles partirem, o *Stalker* fica sozinho no plano e pede para que o dono do Bar avise sua esposa caso ele não volte, referência direta ao livro e novamente uma dessemelhança porque na obra literária o pedido é feito por telefone para que o amigo *Abutre Barbridge* a avise, personagem esse que nem existe na obra fílmica, consistindo em mais uma economia de personagem que Tarkovski apresenta.

Os três deixam separadamente o bar e se encaminham para o *jeep* que os levará para dentro da *Zona*; no momento da saída o *Escritor* diz que se esqueceu de comprar cigarros e vai voltar quando é surpreendido pelo *Professor* sobre a possibilidade de ele voltar e trazer má sorte para a jornada; nesse momento é colocada em cheque novamente a questão 'científica' do *Professor* quando o *Escritor* diz:

Escritor: - Droga! Esqueci de comprar cigarros.

Professor: - Não volte.

Escritor: - Por quê?

Professor: - É mau sinal.

Escritor: - Vocês são todos uns...

Professor: - Uns o quê?

Escritor: - Acreditam em qualquer bobagem. Vou guardar para quando não aguentar mais. É mesmo cientista?

Já dentro do *jeep*, em meio a muita neblina e chuva, percorrem ruas da cidade de forma labiríntica, o *Stalker* aparenta estar mais perdido do que sabendo exatamente aonde vai, embora a sugestão da sequência seja de que ele esteja se escondendo da ronda policial que existe no local. Porém, o mais importante é a questão ligada aos caminhos do labirinto que eles percorrem até chegar ao ponto onde vão atravessar a estação que divide a cidade e a *Zona*. Quando atravessam, precisam fugir das balas que os soldados que protegem a divisa estão atirando, sequência que envolve muita ação e muita movimentação; é a sequência de maior ação no filme, onde nitidamente podemos ver que a questão da violência assola os espaços fora da *Zona*.

2.3 O número Três: triângulos e tríades

A representação do número três possivelmente foi escolhida por Tarkovski por relações simbólicas que remetem à divindade, à trindade sagrada, ao tripé de sustentação mencionado no capítulo anterior em que se confluem a Arte, representada pelo *Escritor*, a Ciência/Pesquisa pelo *Professor* e a Espiritualidade pelo *Stalker*, assim

como no núcleo familiar ela se faz presente: a Consciência figurada na Esposa, a Mediação entre matéria e espírito feita pelo *Stalker* e a Espiritualidade representada pela filha deles.

Diversas referências ao número três são evidenciadas na diegese. Assim, decidimos levar em consideração as composições fotográficas do filme em que temos o triângulo formado pelos personagens. Buscaremos dessa forma levantar posicionamentos simbólicos que possam traduzir as relações com as questões fílmicas referentes ao número três.

Segundo diversas tradições religiosas pelo mundo, o número três carrega um simbolismo que remete a questões espirituais, desde as concepções básicas da formação do Universo até elementos sagrados que tem como objetivo a transmutação e a transformação.

O três é um número fundamental universalmente. Exprime uma ordem intelectual e espiritual, em Deus, no cosmos ou no homem. Sintetiza a triunidade do ser vivo ou resulta da conjunção de 1 e de 2 produzido, neste caso, da União do Céu e da Terra (...) Mas, geralmente o três como número, o primeiro ímpar é o número do Céu e o dois o número da Terra, pois o um é anterior a sua polarização. O três, de acordo com os chineses, é um número perfeito, a expressão da totalidade da conclusão: nada lhe pode ser acrescentado.

É a conclusão da manifestação: o homem, o filho do Céu e da Terra, completa a Grande Tríade. Para os cristãos é inclusive a perfeição da Unidade Divina: Deus é um em três pessoas (...). O tempo é triplo, presente, passado e futuro (...) uma visão global da unidade-complexidade de todo ser da natureza que se resume nas três fases da existência: aparecimento, evolução e transformação (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982, p.899-902).

Dessa maneira, se pensarmos nas questões relacionadas à transformação levando em conta a jornada dos viajantes, a transformação dos três acontece, a do *Stalker* todas as vezes que ele entra na Zona, a do *Escritor* e do *Professor* acontece durante toda a viagem em forma de questionamentos feitos por eles sobre o que realmente estão fazendo ali e o que realmente querem. A viagem ali não é só em busca do quarto que realiza os desejos e sim por meio da transformação do seu consciente, é uma viagem de mudança onde os antigos viajantes ficam para trás a partir do momento em que cruzam a linha limítrofe entre a realidade e a Zona - que tem este poder de transformar. Assim

foi com eles e, antes também, com o Porco Espinho⁵⁶ e seu irmão, e todos os que ali passaram.

Desta maneira delimitamos diversos elementos, sequências e composição do cenário e também fotográfica, que conduzem as questões que envolvem o número três e as relações com as transformações que as personagens passam durante a jornada.

Já mencionamos acima os três viajantes, a família do *Stalker*, os diálogos que envolvem os triângulos e também as relações com as divindades do passado nos diálogos, além dos planos em que são compostos os três personagens em quadro o que acontece em sua maioria principalmente quando estão dentro da *Zona*.

Enfatizaremos aqui também alguns elementos que aparecem de forma a fortalecer a reflexão sobre as tríades construídas pelo diretor. Muitas vezes o cenário é composto por imagens em que as linhas estão formando desenhos de triângulos, porém, não nos ateremos aos diversos tipos de triângulos existentes, mas onde eles estejam naturalmente sendo exibidos.

Simbolicamente o triângulo está ligado às questões da trindade, das tríades e das divindades, afinal são sempre três lados que se constroem a forma geométrica assim como em diversas questões ligadas a espiritualidade temos os quesitos que abordam desta forma relações com o número três, o triângulo e diversos elementos que estão presentes no filme.

Segundo Salynskiy⁵⁷, a obra de Tarkovski é abordada por diversos níveis simbólicos, porém ele enfatiza três dos níveis de linguagem simbólica:

Nos filmes de Tarkovski existem alguns níveis simbólicos, ou de linguagens simbólicas. Na primeira linguagem simbólica, os elementos da natureza e alguns objetos são dotados de sentidos simbólicos. A segunda, menos conhecida, é mais difícil identificar e a ciência pouco a descreve. Chamá-la-ei de topológica, do grego *topos*, *locus*. A linguagem topológica se liga aos momentos no decorrer do filme nos quais são alocados aos acontecimentos. A terceira linguagem simbólica é muito limitada quanto ao seu volume, e por isso eu permiti, denominá-la-ei como “meia linguagem”; ela é ligada com as locações com os locais de filmagem, os quais em alguns, mas não em todos os casos, estão ligados aos sentimentos simbólicos (SALYNSKIY *apud* RATTON et. al., 2017, p.430).

⁵⁶ Porco Espinho foi o mestre do *Stalker*, que o ensinou os caminhos para caminhar pela Zona e que também como os viajantes aqui só tem um apelido como identificação.

⁵⁷ Pesquisador Dmitry Salynskiy é criador do conceito educacional “Hermenêutica do Cinema ou cinehermenêutica” e autor do livro “*Cine-hermenêutica em Tarkovski*”, onde faz apontamentos sobre toda a obra do diretor.

Desta maneira abrangeremos a partir deste momento, planos e sequências que apresentem em sua composição as referências que foram encontradas em que o número três se faz presente. Sendo assim, destacaremos a composição, os elementos da *mise-en-scène*, a composição fotográfica e também o posicionamento das personagens que remetam visivelmente a elementos que culminem na formação de triângulos e de uma composição baseados em tríades.

Sequências selecionadas para representar a *mise-en-scène* e a colocação em tríades e em forma de triângulos:



Encontro entre o *Stalker* e o *Escritor*



O encontro dos viajantes no bar



O embarque no Jeep para ir a *Zona*



Embarcando na vagonete

2.4 Jornada para a *Zona*

A viagem até a *Zona* é um dos pontos importantes de confluência entre as duas obras [literária e cinematográfica], levando em consideração que ambas tem esse caminho, porém são narradas de formas respectivas em cada linguagem.

No livro, a viagem feita até a *Zona* é diferente da viagem feita no filme, apresentando elementos mais próximos da ficção científica. Já no filme, ela se dá por meio de trilhos de trem e imagens estabelecidas de maneira mais poética.

A viagem, na obra dos Strugatski, se dá a partir de um terminal de viagem que parte do *Instituto de Estudos sobre a Visita*, e os viajantes adentram com uma pequena nave chamada de “Chinelo”, uma alusão direta de proteção para os pés que caminham sobre a *Zona*. O chinelo sobrevoa a cidade até adentrar ao território proibido e os seus tripulantes são três: o *Stalker* “Red” e mais dois novatos.

Para fazer a viagem eles se utilizam de roupas especiais para não serem contaminados pela radiação presente na *Zona* e também para não ter contato direto com os objetos que lá estão.

Quando adentram ao espaço da *Zona*, eles sofrem com algumas reações físicas e emocionais que o contato com o local desenvolve nas pessoas, até mesmo no *Stalker*. Sobre isso discorre *Red* em sua narração em primeira pessoa durante a incursão:

Pronto, a Zona! E, imediatamente aquele arrepio... De cada vez que venho cá sinto aquele arrepio, e até agora não sei se é a Zona que me dá boas vindas ou se os meus nervos de Stalker já não são aquilo que eram. De cada vez, penso para comigo: quando voltar vou perguntar aos outros se sentem a mesma coisa, e de cada vez, esqueço-me.(...) Ainda não tínhamos tempo de chegar ao primeiro marco e ele começou a falar. Como os novatos costumam fazer dentro da Zona: os dentes batem uns contra os outros, o coração não aguenta, já não sabem onde é que se está, têm vergonha, mas não conseguem aguentar. Na minha opinião, passa-se com eles uma coisa parecida com uma constipação que não depende do homem. O nariz pinga enada feito. Meu Deus, o que eles contam! Ora pasmam com a paisagem, ora desatam a expor uma data de idéias acerca dos Visitantes, ora falam de coisas sem relação nenhuma com o trabalho (...) Mal ele calou, ouvi: brrr-brrr... Kirill olhou para mim, dentes cerrados, lábios abertos (STRUGATSKI, 1985, p. 26-27).

Esse trecho da obra literária relata a entrada dos visitantes na *Zona* e enfatiza as sensações físicas e emocionais que eles sentem durante o contato com o ambiente que estão adentrando; na obra cinematográfica existe uma relação muito próxima a essas sensações e destacamos aqui um exemplo importante da tradução entre linguagens. Na obra fílmica, a abordagem é feita por meio dos elementos da linguagem cinematográfica, a narrativa no filme não está em primeira pessoa e sim feita por quem observa de fora, ou seja, em terceira pessoa, e novamente a câmera faz seu papel de observador colocando o espectador como parte da viagem que os personagens estão fazendo.

Tarkovski enfatiza a relação humana em meio à ficção científica mais uma vez, utilizando-se de um vagonete⁵⁸ para a realização da viagem até a *Zona*.

Toda a Jornada já havia se iniciado na sequência anterior com o *jeep* em que os três percorrem as ruas nebulosas e labirínticas da cidade, porém, agora enfatizaremos a sequência em que os viajantes adentram o vagonete e começam a jornada pelos trilhos para a *Zona*.

⁵⁸ Também conhecido como “manobreira”, pequeno vagão motorizado de tração própria, muitas vezes utilizado para manobras de vagões maiores.

A relação que faremos aqui entre os trilhos e o trem tem uma simbologia ligada a questões da evolução e do desenvolvimento tecnológico. Sabemos que, historicamente a grande expansão do mundo progressista se deu por meio do crescimento das linhas férreas por todo o mundo, desta maneira, acreditamos que o fato da viagem acontecer por meio de uma linha férrea aponta a possibilidade de um caminho para o futuro, para um mundo evoluído que fora abandonado. O símbolo relacionado ao trem faz parte do inconsciente coletivo e já está registrado como desenvolvimento e progresso no conhecimento universal, desta maneira o destino da viagem para um espaço de *felicidade* se dá também por meio do deslocamento pelos trilhos e pela mudança do local de origem dos personagens, o que acarreta condições diretamente ligadas à transformação dos viajantes, simbolicamente ligadas ao caminho pelo trilho do trem, no caso aqui, pelo vagonete.

O trem é a imagem da vida coletiva, da vida social, do destino que nos carregam. Evoca o veículo da evolução, que dificilmente tomamos, na direção certa ou errada, ou que perdemos; simboliza uma evolução psíquica, uma tomada de consciência que prepara a uma nova vida (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982, p. 897).

Na construção cinematográfica desta sequência, temos o movimento que, especialmente neste caso, chamaremos de *travelling do travelling*: os viajantes percorrem, pelo vagonete, toda a distância entre o mundo em que vivem até a *Zona*, e são acompanhados pela câmera no movimento de *travelling*. Toda a sequência, desde que eles iniciam a viagem com o vagonete até o plano final na parada dentro da *Zona*, totaliza o tempo de 4'35" (quatro minutos e trinta e cinco segundos). Uma sequência longa, porém, para os padrões do diretor está dentro das características de seu estilo. Essa sequência tem uma importância fundamental em questões espaciais, é no final dela que as imagens mudam de preto e branco em tom sépia para colorido, o que ocasiona uma diferenciação evidente entre o espaço da vida cotidiana e o espaço da *Zona*.

Tarkovski deixou relatado em seu livro *Esculpir o Tempo* (Martins Fontes, São Paulo, 2002) que as imagens coloridas para o filme soam de forma artificial, porém, se bem trabalhadas, podem transpor a obra colorida para um patamar mais próximo da pintura e da arte; para fazer a diferenciação entre as imagens coloridas e a produção banalizada pela introdução das cores no cinema, é necessário fazer a alternância destas imagens entre coloridas e monocromáticas, desde que atendam a um propósito.

O caráter pictórico de uma tomada, que em geral deve-se apenas à qualidade do filme, é mais um elemento artificial que oprime a imagem, e é necessário fazer alguma coisa para neutralizar esta tendência, se o objetivo for a fidelidade para com a vida. É preciso neutralizar a cor, modificar o impacto que ela exerce sobre o público. Se a cor torna-se um elemento dramático dominante de uma tomada, isto significa que diretor e o *camera-man* estão empregando os métodos do pintor para atingir o público. É por esse motivo que hoje é tão fácil constatar que um filme médio, feito com competência, produz o mesmo efeito que as revistas elegantes, luxuosamente ilustradas. A fotografia em cores entra em conflito com a expressividade da imagem.

Talvez a maneira de Neutralizar o efeito produzido pelas cores seja alternar sequências coloridas e monocromáticas, de tal maneira que a impressão criada pelo espectro seja espaçada, diminuída (TARKOVSKI, 2002, p. 166).

Durante o início da sequência em plano geral os três adentram ao vagonete, o *Stalker* à frente manejando os controles, ao seu lado o *Professor* e de costas o *Escritor*. O *Stalker* dá início ao motor e eles partem com a câmera registrando o movimento por uma panorâmica da esquerda para a direita. Já no plano seguinte se dá o início do movimento em *travelling*. Em um primeiro momento temos o *Escritor* enquadrado em *close up* lateral, sua feição de preocupação deixa a sensação de que ele tem dúvidas se deveria ou não fazer a jornada, às vezes olha para trás intercalando os olhares com períodos em que mantém os olhos fechados como se estivesse dormindo. Possivelmente no diálogo anterior ele já apresentava as influências da *Zona* quando relata que tem dúvidas sobre o que realmente quer ao ir a busca do *Quarto dos Desejos*, ele apresenta o rosto suado, o que possivelmente é também efeito da *Zona* agindo de forma física sobre ele. O *Escritor* é o único que está voltado para trás, de acordo com o sentido da viagem, uma forma de figurar que ele está mesmo preso ao mundo real e que está arrependido de ter ido.

O *travelling* acelera o movimento - caminhando para a esquerda da tela - e o foco se volta para a paisagem mostrando os elementos que estão pelo caminho, o que concretiza novamente as falas do *Escritor*:

Escritor: - O mundo é regido pelas leis do ferro fundido, pois vemos diversos materiais em ferro e aço abandonados ali pelo caminho: canos, carcaças de barcos, restos de trens, restos de motores e uma quantidade de entulhos de ferro jogados em meio ao caminho e ofuscados por uma forte neblina.

O plano muda com um corte com o mesmo enquadramento para o *Professor* que olha pra trás, em relação ao sentido do movimento, como se procurasse alguém que os

estivesse seguindo, porém trás também um olhar perdido e vago. O deslocamento do fundo da imagem em relação aos personagens carrega a impressão de que eles estão confusos, pois todos os elementos da imagem e a imagem em si estão em movimento.

O *Professor* está de costas para a câmera triangulando novamente em relação aos outros dois personagens, ele olha também para trás como se buscasse ver se estão sendo perseguidos, o plano percorre em panorâmica para a esquerda e coloca o *Stalker* em foco exatamente ao lado em que ele apresenta a mancha esbranquiçada no cabelo (possivelmente relacionada à mutação que a *Zona* provocou nele). Ele também está suado como o *Escritor*, e está sempre olhando para frente, seus olhos focam o horizonte e a expressão facial dele tem uma conotação de esperança.

A câmera retorna em *travelling* para a direita e foca o *Professor* novamente olhando para frente, porém ele volta seu olhar para trás no momento em que a câmera o enquadra; novamente a câmera percorre o caminho para a direita e foca novamente o cenário em movimento e mais restos de ferros tendo, ao fundo, prédios que aparentam estar vazios. Um corte para o *Escritor* que olha para baixo com tom de preocupação e arrependimento, mas que, ao mesmo tempo, parece estar em transe, assim como os outros dois personagens.

Novamente um corte e o *Stalker* entra em cena olhando para os lados ansiosamente aguardando a chegada e, novamente, o plano volta-se para o *Escritor* que desperta do transe e levanta sua cabeça deixando de olhar para trás e passando a olhar para frente. O plano muda para o ponto de vista dos viajantes chegando à *Zona*: imagens de uma paisagem ampla em plano geral com cores marcantes e de destaques. Dentro da *Zona*, a diegese passa a ser colorida relatando um mundo *psicológico fictício*, pois Tarkovski afirma que na vida a imagem em preto e branco carrega mais realidade e verdade interior.

Por mais estranho que pareça, embora o mundo seja colorido, a imagem em preto e branco aproxima-se mais da verdade psicológica e naturalista da arte, fundamentada em propriedades especiais da visão e da audição (TARKOVSKI, 2002, p. 166).

Com esta afirmação de Tarkovski, podemos entender melhor a escolha estética entre diferenciar a vida real e a *Zona* com os quesitos relacionados à monocromia e às imagens coloridas. Onde a realidade interior é mais expressa, ou expressiva e pura, as

imagens são monocromáticas; onde a fantasia e o irreal impera, as imagens são coloridas.

A trilha sonora apresenta uma sonoridade em que se misturam sons de trilhos sendo percorridos por trens e diversos sons sintetizados, sons produzidos com diversas tonalidades com tendências metálicas e ruídos produzidos de forma estridente e prolongada, misturados e mixados com a sonoridade dos trilhos passando pelas rodas de aço do vagonete que, em sua construção diegética, delimitam as sensações relacionadas ao que sentem os personagens durante a jornada de entrada no espaço da *Zona*.

Levantamos aqui uma questão sobre a tradução entre linguagens: o som se encarregaria de trazer à tona os sentimentos dos viajantes e a imagem ilustraria de forma visual as características físicas do que sentem eles. Também não se pode deixar de considerar que ao entrarem na *Zona* o som automaticamente cessa e o sentimento de silêncio e paz perdura por alguns segundos. Realmente aquele é um lugar em que a paz está presente, por mais perigosa e cheia de armadilhas que este espaço possua, ele realmente tem elementos que caracterizam harmonia e tranquilidade.

Uma imagem panorâmica da esquerda para a direita finaliza a viagem de entrada na *Zona*, apresentando o espaço amplo e a natureza viva em abundância. Embora tenha uma carcaça de um caminhão encostado e ruínas de postes e fios velhos à solta, a natureza trás a sensação de tranquilidade e paz.

2.5 Elementos da Natureza e os eventos da *Zona*

O filme apresenta forças da natureza que são relacionadas como ações próprias da *Zona* e, dessa forma, eventos naturais são vistos enquanto manifestações de forças alheias à vontade humana. Logo ao chegarem na *Zona*, o *Stalker* pede para que os viajantes o esperem ali, pois precisa fazer algo. Ele se afasta dos outros e como numa reverência, ajoelha-se e se mostra grato por estar ali no local que é sagrado para ele. Sua conexão com a natureza da *Zona* é muito clara, sua integração e harmonia com as plantas e insetos do lugar são nitidamente retratadas na sequência. Vê-se em suas mãos uma pequena lagarta se movendo, a lagarta que tem como princípio a transformação e a mutação, revelando novamente o momento de relacionamento com a natureza e com a mudança que ocorre com ele a cada nova jornada. Por mais que ele volte ali, sempre há

uma mudança acontecendo, fazendo com que ele se sinta em casa e cada vez mais parte de todo o sistema complexo da *Zona*.

Seus olhos fechados representam a paz e a tranquilidade; quando se abrem, apresenta-se mais uma vez o seu despertar mágico para o ambiente, sua conexão com o espaço e sua transformação; notamos que quando retorna e se encontra com os outros viajantes, ele está mais entusiasmado e com expressões faciais bastante diferentes daquelas das sequências anteriores.

A partir deste momento, relacionaremos os eventos naturais ocorridos dentro da *Zona*, como ação do organismo vivo que ela representa e também a composição narrativa que, carregada por ela, resulta em manifestações que envolvem os elementos da natureza. Sobre isso, afirma Tejeda

Em *Stalker* entre o começo e o fim do filme que se dá na casa em ruínas do guia, entre o início e o fim da viagem no bar, a natureza da *Zona* é outro grande protagonista do filme (TEJEDA, 2010, p. 68).

Em toda a obra do diretor, os elementos da natureza⁵⁹ estão presentes e carregam elementos significativos e diegéticos. Ressaltaremos alguns exemplos, de maior importância para a construção narrativa, que abordam de certa maneira todo o caminho que os viajantes percorrem e também como esses elementos são respostas da *Zona* ao que os personagens sentem.

2.5.1 O vento, assobios e ruídos: elemento Ar

Ao iniciarem a viagem, os protagonistas atravessam uma relva, seguindo as ordens e direções que o *Stalker* ordena, afinal ele é o único que tem habilidade para caminhar por aquelas terras.

O *Stalker* diz que o local para o qual se dirigem fica logo à frente, mas que para chegar precisam dar a volta porque os caminhos por ali são assim, não se pode andar em linha reta, eles têm que seguir os caminhos que as porcas arremessadas indicam, porém, o *Escritor* apresenta-se um pouco impaciente e irritado achando que foi enganado pelo guia e faz alguns questionamentos.

⁵⁹ Fogo, Terra, Ar, Água - elementos que são representados pela cultura universal como a base dos elementos naturais e que formam a natureza.

A caminhada continua e o *Escritor* tenta arrancar uma planta e o *Stalker* o reprime, atirando nele uma barra de ferro, um dos elementos da natureza de maior densidade e rigidez, associado ali ao *Escritor* que resiste a seguir o caminho indicado pelo guia. O *Stalker* esbraveja com o *Escritor*:

Stalker: - *Já disse, não toque nisto!*

Escritor: - *Está louco, enlouqueceu?*

Stalker: - *Já disse que isso não é um passeio.*

Stalker: - *A Zona exige respeito, caso contrário, castiga.*

O *Escritor* o questiona sobre os caminhos e as dificuldades que o guia aparenta estar colocando e saca uma garrafa de bebida para beber; o *Stalker* pede a garrafa e despeja o conteúdo desta no chão. Nesse momento, em que o líquido está sendo derramado, o *Stalker* diz que está começando a ventar e pergunta se eles não sentem.

O plano aberto se fecha em um *close-up* focando o *Escritor* que diz poucas palavras e decide seguir o caminho sozinho. O plano segue o caminhar dele em *panorâmica* e vai abrindo o quadro, enquadrando os três novamente, porém, com o *Escritor* deixando os outros para trás, seguindo seu caminho, enquanto os outros dois somente o observam indo embora.

O plano se fecha novamente enquadrando o *Professor* que caminha e a câmera o acompanha como se estivesse seguindo-o e, ao fundo, desfocada, está a *Casa* onde fica o *Quarto dos Desejos*. Os passos deles em meio à mata são os únicos sons que ouvimos. Em contra plano, a *Casa* se torna um personagem que observa o *Escritor*, com expressão de preocupação, avançando em sua direção. O vento se manifesta como diálogo e começa a se intensificar quando um ruído de trovão surge e uma voz diz para ele que *pare e não se mexa*. Nesse momento, a câmera volta em *travelling zoom out*⁶⁰ e parte da *Casa* parecendo estar olhando para o *Escritor*. A natureza manifesta-se ali pelo vento e pelo som do trovão como uma voz da *Zona*, dando as instruções para que o *Escritor* não continue seu caminho.

A voz em forma de vento e som de trovão se manifesta como elemento narrativo para definir o caminho pelo qual o *Escritor* não deve seguir: o vento, e o som do trovão se propagam pelo ar como ondas sonoras e dessa metáfora entendemos “a voz” da *Zona*

⁶⁰ Movimento de câmera realizado em caminho no trilho, para trás, ocasionando a abertura do plano.

como sendo parte da ação desse personagem que agora *atua* diretamente na narrativa. Uma manifestação da natureza como ação diegética, construindo sentido na narrativa proposta por Tarkovski, de forma poética, envolvendo a natureza e sua força.

Enquanto o *Stalker* explica sobre a vida e as armadilhas da *Zona*, uma forte neblina começa a se formar ao fundo escondendo por detrás dela a *Casa* onde se encontra o *Quarto dos Desejos*, enfatizando novamente o elemento Ar e, outra vez, esse diálogo metafórico se apresenta de forma icônica como voz desse personagem que transforma a locação (neblina). Ao final de sua fala, o *Stalker* diz:

- *Você teve sorte, ela transforma, avisou-o.*

Na sequência seguinte, ao arremessar a porca com o pano para descobrir o novo caminho “a voz” da *Zona* se propaga por meio do canto do pássaro Cuco,⁶¹ encerrando assim a primeira parte do filme e deixando como resposta que aquele é o caminho certo a ser seguido pelos viajantes, segundo a sensibilidade perceptiva do guia.

Desta forma podemos concluir realmente que o elemento ar - representado pelo vento, trovão, neblina e pelo canto dos pássaros - tem função narrativa como voz desse personagem onipresente da *Zona*, enfatizando também uma questão divina em relação à natureza.

2.5.2 Brasa e luzes: elemento Fogo

O elemento fogo se representa de diversas formas no filme de Tarkovski e carrega com elas significados simbólicos ligados diretamente aos primeiros níveis de significação de suas obras. Por diversas vezes em *Stalker* podemos ver as relações pictóricas representadas por meio de cigarros, no caso do dono do bar, do cigarro da esposa durante a confissão final, na chama que aquece a água para que o protagonista se lave antes da jornada e também em luzes que, desde a abertura do filme, se fazem presentes piscando, ou estourando em alta luz, brilhando como uma explosão. A bomba

⁶¹ O pássaro cuco (*Cuculus canorus*) geralmente começa a cantar para enfatizar a chegada do solstício de primavera, principalmente na Europa onde se reproduzem e refugiam-se do inverno migrando para a África. Em tradições xamânicas, ele representa o mensageiro para novos caminhos.

nuclear também faz referência a questões ligadas ao fogo e à guerra, a brasa que incandesce e esquenta em meio a água quando atravessam o túnel seco.

O fogo como um elemento natural está ligado às simbologias mais antigas que, segundo Salynskiy, fazem parte da base da primeira linguagem simbólica de Tarkovski, além de se relacionarem com questões espirituais, segundo as tradições xamânicas:

Na primeira base da linguagem simbólica de Tarkovski residem os elementos naturais: fogo, água e árvores – fenômenos sagrados antigos referentes a conceitos básicos quanto o bem, o mal e o ser humano. Eles se elevam ao contraste e oposição característicos do xamanismo, entre o “nosso” mundo e o mundo “não nosso”, ao contraste entre o dia e a noite e também ao antagonismo entre os deuses do Sol e da Lua (SALYNSKIY *apud* RATTON...[et.al.], 2017, p.430).

O fogo carrega também o simbolismo relacionado ao sol e a Deus, o Poderoso onipresente que se refere ao poder da *Zona* como geradora das armadilhas e responsável pelo destino dos viajantes.

No diálogo anterior, na sequência em que o elemento fogo aparece, um trecho do *Tao Te King* é citado e faz referência à vida e à morte. Acreditamos que se enfatize ali um ponto de passagem para um outro nível de consciência e uma mudança de linha de ação. Antes desta sequência, o *Stalker* e o *Escritor* percebem a ausência do *Professor/Cientista*, que havia voltado para buscar a mochila que tinha esquecido em outro lugar. Segundo o *Stalker*, caso ele voltasse, o risco de morrer seria eminente e esta relação está diretamente ligada com a possibilidade existente na linha tênue entre a vida e a morte, e também num momento de mudança da história, pois, quando chegam ao fim do caminho que estavam atravessando, encontram o *Professor* esperando os outros dois viajantes, no exato momento em que o guia anuncia que isso é uma anomalia e que uma armadilha da *Zona* foi despertada. Essa sequência representa também o ponto de transformação da consciência dos personagens, pois, a partir deste momento eles dormem e sonham e os sonhos são vivenciados com todos juntos e é um sonho compartilhado, em uma espécie de transe que os mesmos sofrem como influência da *Zona* sobre eles e que aumenta a reflexão deles em relação às questões sobre a vida e a existência.

Um conflito é gerado no diálogo entre o *Escritor* e o *Professor* em tons ofensivos. Ambos começam a ofender um ao outro, revelando quem realmente são, provocam-se e escolhem cada um seu canto para se deitar.

Em imagem novamente em tom sépia, em que o *Stalker* está deitado sobre uma pequena ilha em meio à água, o *Escritor* diz:

Escritor:-*Não quero saber da humanidade.*

Escritor:- *De toda a humanidade...só me interessa uma pessoa...*

Escritor:- *Eu!*

Escritor:- *Quero saber se tenho algum valor ou, se como os outros, sou um bosta.*

Professor:- *E se for realmente uma bosta?*

Escritor:- *Sabe Sr. Einstein, não me agrada discutir com você.*

Escritor:- *Da discussão nasce a maldita verdade.*

Nessa sequência, a imagem retoma novamente a cor sépia relacionando o sonho com as questões árduas da vida fora da *Zona* e com o egoísmo exacerbado do personagem do *Escritor* representando a vida real e a verdade ocasionada pela discussão de ambos.

Na construção do *Sonho do Stalker*, Tarkovski consegue transpor poeticamente todos os elementos que estão no entorno utilizando-se de recursos básicos entre cor a sépia - com uma montagem muito próxima do que vem a ser uma poesia japonesa, um *hai-kai* - um dos tipos preferidos de poesia do diretor. Neste período ele estava muito entusiasmado com a filosofia oriental e o Zen budismo e em seu diário ele faz diversas anotações sobre temas Zen. Sua construção cria uma sequência permeada de poesia que tem uma estrutura muito próxima à estrutura da poesia japonesa.

O diretor faz uso de imagens em sépia para trazer os elementos e retomar as questões relacionadas ao denso e a “*uma decrepitude estética*”, segundo Peter Green, citado por Mengs:

Temos assim um universo em um grão de areia, as premissas de um Haikai e do minimalismo. “*Na natureza, prefiro o pequeno. Microcosmos, no macrocosmos; superfícies limitadas. Eu gosto da atitude japonesa pela natureza. Centra-se em um espaço confinado, reflexo do infinito*”. Ao longo dos anos, Andrei coloca no espaço da película uma forma sublimada de jardim japonês, o que aponta uma qualidade específica em sua cinematografia (MENGS, 2016, p. 90).

Ao fundo, a esposa do *Stalker* narra uma passagem do *Apocalipse de São João* trazendo novamente para fora da *Zona* e relacionando as imagens sépias com este espaço criado pela narração feita pela esposa e, com base para esse som em

*Background*⁶², a imagem sonora é composta pela água escorrendo, pingando e respingando. Todas as imagens são trabalhadas em um movimento de *travelling* que compõe uma duração temporal diferente daquela da vida real, e de forma a se parecer também a um sonho, fragmentado e com elementos que confundem o fato do personagem estar acordado ou dormindo. A sequência finaliza com a movimentação da terra fértil e de um redemoinho em que os elementos se misturam, o vento e a terra. Primazia poética estruturada em imagens de densidade profunda e filosófica.

2.5.3 A travessia do limiar das águas: elemento Água

Esse é o elemento da natureza que mais aparece nos filmes de Tarkovski e, no nosso objeto de pesquisa, não poderia ser diferente. Esse elemento aparece em abundância e em seus diversos formatos: rios, cachoeiras, lagos, poças de água, em diversas formas e formatos.

A água está relacionada com a passagem do tempo e com elementos de transformação na estrutura da diegese; em determinados trechos do filme ela delimita o posicionamento de pontos de mudança da história. Apresenta [a água] também uma forma de batismo alegórico para os que estão adentrando na *Zona* pela primeira vez, podemos até mencionar a sequência em que a imagem de São João Batista aparece ao fundo da água, dentro do *Quarto dos Desejos*. Essa ideia foi-nos sugerida por Tejeda

Um cerimonial de trânsito que demonstra sua mais clara representação em *Stalker*: um guia, a modo de um sumo sacerdote, leva seus guiados por um território proibido chamado de *Zona*, uma viagem que o *Stalker* transforma em labirinto, daí sua sinuosidade, que tem que passar por uma série de provas: andar sobre os mesmos passos, lançar uma porca amarrada com lenço para comprovar se o terreno é firme; a permanência coberta de água que implica afundar nela, como a de um batismo, que passa por ela; a passagem pelos túneis, até o altar, a Sala dos Desejos, lugar sagrado, ou onde reside o sagrado (TEJEDA, 2010, p. 167).

A água representa aqui a transformação e a purificação dos personagens para que possam adentrar ao *Quarto dos Desejos*. Durante vários momentos da jornada eles precisam atravessar lugares alagados, desde o começo do filme e a cada travessia uma

⁶² *Background* é o nome técnico dado ao som de fundo de uma sequência que ilustra o que chamamos de imagens sonoras, criando uma ambientação sonora de sentido visual.

nova mudança acontece também com os personagens rumo ao despertar cada vez mais próximo do autoconhecimento.

A água atua, além disso, como um elemento de nivelamento, os viajantes pisam constantemente em poças e áreas regadas que a câmera examina em detalhes, forjando uma espécie de submundo visual em que sujeira e detritos iniciam o trânsito definitivo (MENGS, 2016, p.56).

Assim como diversos elementos são apresentados pela câmera debaixo da água, sofrendo alterações pela passagem do tempo, além de corroídos pela água transformando tudo em tempo passado, há elementos que se apresentam desgastados e se desmancham como se chegassem a mesma forma uníssona e sem formas diferenciadas. Objetos que compõem a memória de tempos passados e da passagem do tempo e que, registrados pela câmera em *Travelling* em velocidade lenta, enfatizam a passagem do tempo.

Depois de adentrar a *Zona*, a maioria dos planos em *travelling* apresentam movimentos bastante lentos e precisos, como se os movimentos fossem trabalhados em tempos diferentes do Tempo fora daquele lugar. As relações temporais ali são determinadas, na grande parte do tempo, pelos *travellings*, porém aqui neste caso, a conjugação entre a água e os movimentos realizados enfatiza ainda mais as relações temporais que metaforicamente se fundem às mudanças e transformações psíquicas dos personagens.

Quando chegam ao *Quarto dos Desejos*, todos se recusam a entrar; demonstram medo do que pode ocorrer, de certa forma respeitam a natureza da *Zona* e seus eventos, que nada mais são que a materialização dos sentimentos profundos dos viajantes.

De dentro do *Quarto dos Desejos* vemos os viajantes sentados, sendo vistos pelo *Quarto* que assim também se torna um personagem da diegese. O silêncio ao se observar os três ali sentados e transformados, tanto física quanto psiquicamente, denota os questionamentos internos pelos quais cada um deles passa e uma forte chuva dentro do *Quarto* cai rompendo o silêncio, purificando finalmente o espaço tão cobiçado durante todo o desenrolar da narrativa.

A Chuva tem sido a representação da comunicação entre o céu com a terra (...) a chuva se dá bem com a evocação e a melancolia, abre as portas da alma e desperta uma distância interior propensa ou sonhadora. - A arte nos devolve o que eu empresto da realidade (MENGS, 2016, p.101).

A chuva é vista de dentro do *Quarto dos Desejos* pelo próprio *Quarto*, pelos olhos do espectador, e contemplada pelos viajantes; todos estão juntos neste momento, a jornada chegou ao fim e tudo correu bem, embora nenhum dos viajantes tenha tido coragem de enfrentar o desconhecido além do seu consciente – o desejo –, estão todos em comunhão com aquele momento único e limitado, porque em breve a chuva cessa – é o fim da jornada de transformação e autoconhecimento.

O plano seguinte mostra as imagens da bomba que o *Professor* desmontou para não mais explodir o *Quarto dos Desejos*; uma carpa, representando a vida em transformação sendo coberta por uma mancha de óleo; a transição sonora com sons de trilhos de trem e do *Bolero de Ravel* - transmitem a sensação de estarmos adentrando a um túnel e sendo transportados de volta para a vida real, dentro da taberna, que é onde o novo plano se abre.

A água transmutou os personagens, metaforicamente representada pelas diversas formas em que ela se apresentou durante toda a jornada: a *Zona* é um lugar de transformação.

2.5.4 Dunas, areia e solo fértil: elemento Terra

A terra é para os filmes de Tarkovski como aquela que dá a vida, que é o espaço natural em que vivem os homens e os animais e onde brota toda a vegetação; uma microesfera do universo com seu vasto campo de vida nela presente: é onde acontece o decorrer da vida.

A vida se faz presente quando o *Stalker* faz suas reverências e sua conexão com a *Zona* ao chegar ao local sagrado, todo o entorno faz-se representação do elemento *terra*.

O elemento terra também se evidencia durante a chegada à *Sala das Dunas* (terreno infértil) em que os protagonistas se preparam para entrar no espaço onde está o *Quarto dos Desejos*; novamente se ouve o canto do pássaro Cuco e ele passa voando. A cena se repete, registrando mais uma vez a indicação de que ali é o caminho certo, a *Zona* fala novamente através da poeira levantada quando a porca com o lenço toca o solo, ao ser arremessada para indicar a direção para seguir-se a viagem.

E, ao final do sonho do *Stalker*, a terra remexida com o vento sendo levantado pela poeira - representando a movimentação que acontece no decorrer da vida e da caminhada -, faz ver poeticamente as imagens sendo construídas para produzir sentido narrativo.

Considerações Finais

A relação entre as obras escrita e cinematográfica expõe de forma bastante representativa questões relacionadas ao que chamamos de tradução entre linguagens, segundo os conceitos da transcrição e da recriação.

A novela carrega a essência de características importantes que continuam presentes nas temáticas que o filme discute, porém de forma muito tímida e não muito reflexiva. Já na obra filmica de Tarkovski apresenta-se uma peculiaridade muito característica do diretor em sua composição e, apesar da distância longínqua da sua obra de origem - a novela dos irmãos Strugatski - os questionamentos levantados sobre a esperança, a ciência e o futuro incerto da humanidade são caracterizados de forma representativa pelo diretor, aprofundando ainda mais os temas de maneira bastante consistente e reflexiva. A construção de uma ficção científica com características humanistas aborda uma relação mais direta, deixando os fatos e as questões metafísicas mais pontuadas nas relações entre os homens e as reflexões sobre a existência, a fé e a vida.

O filme se torna uma jornada ao autoconhecimento que transpassa a tela e atinge reflexivamente o espectador abordando questionamentos profundos traduzidos em imagens, além de contar com diálogos densos que, complementados pela trilha sonora, compõem a totalidade da obra deixando claramente um questionamento sobre a existência humana e os valores da vida.

Se buscarmos relações com os filmes de ficção científica realizados na época podemos notar o quanto *Stalker* difere de obras contemporâneas a ela, alguns com características marcantes e humanas, mas muito apoiadas em estéticas que abusam de efeitos visuais e computação gráfica, enquanto ele se foca simplesmente nas relações humanas, no existencialismo e no autoconhecimento, deixando única e exclusivamente a sequência final da obra com apenas um resquício de elementos clássicos da ficção científica, quando a filha do *Stalker* movimentava os copos por meio de telecinese, claramente deixando um resquício de esperança para uma nova geração que está presente no mundo.

Referimo-nos a um filme realizado em meio a muitos problemas e possíveis cancelamentos por parte dos Estúdios *Mosfilm* e do *Instituto de Cinema Soviético*, por pressões e mudanças de planos, prazos e recursos financeiros.

O filme passou pela troca de equipe, troca de locação, redução de recursos financeiros e teve que ser totalmente refeito, adaptado e a equipe reduzida para poder encaixar no que lhe havia sobrado de finanças para terminar o filme, mas isso não deixou que o filme caísse num conceito de um mero filme de ficção científica com alienígenas e naves espaciais e lhe rendeu o 'Prêmio do Júri Ecumênico' no *Festival de Cannes* de 1980 e o 'Prêmio do Público', menção especial no festival *Fantasporto* de 1983 (Festival Internacional de Porto).

O período de realização custou um infarto para o diretor e muitas dúvidas relacionadas ao fazer cinematográfico, por ser seu último filme feito em terras russas. Ele deixa claro que com todas as questões que ele passava para realizar seus filmes estava cada vez mais difícil se manter na Rússia e, portanto, por mais que ele amasse o país que era seu berço escolheu o exílio e a liberdade de realização e criação. Muitas vezes as diferenças entre os mundos relacionados à *Zona* e ao mundo fora da *Zona* nos fizeram pensar que estas escolhas foram determinadas como metáforas às condições políticas e à censura impostas pelo sistema além das proibições e demais dificuldades encontradas por ele para realizar não só *Stalker*, mas também todas as suas obras realizadas em terras russas.

Seus filmes sempre foram muito marcantes e presentes em festivais por todo o mundo e renderam diversos prêmios em festivais importantes, e eram reconhecidos em todo o mundo, mas na Rússia eram censurados e proibidos de serem exibidos. Suas obras se relacionam entre si e fazem uma grande construção de um conteúdo representativo para o cinema mundial com seus sete longas-metragens que se auto referenciam e que muitas vezes, metaforicamente, aparentam estar falando sobre a própria vida e as dificuldades que o diretor passou durante sua carreira, deixando evidente um resquício de seu sufoco para poder realizar sua obra artística.

Os filmes de Tarkovski são simbolicamente interligados e construídos por intermédio de uma linguagem específica que foi fundamentada desde seus primeiros filmes ocasionando a construção de um conjunto de linguagem característico e bastante denso em toda sua realização, é o que afirma Salynskiy

O sistema simbólico de Tarkovski nasceu em seus primeiros filmes e nunca foi modificado. Por isso, podem aparecer falsas impressões que as regras desta linguagem simbólica lhe foram fornecidas por alguém de maneira previamente pronta. Na realidade, o motivo de um sistema tão completo reside na própria linguagem. A linguagem pode existir somente na forma de sistema e quando falamos externamente ao sistema ela se desintegra em

alegorias arbitrárias. É exatamente a constância dos significados que transforma o conjunto de sinais em linguagem. Esta é uma propriedade de todas as linguagens e ela ressalta que a simbologia de Tarkovski é a própria linguagem e não um conjunto alegórico (SALYNSKIY, *apud* RATTON...[et al.], 2017, p.429).

Sendo assim podemos concluir realmente que as referências simbólicas foram construídas por Tarkovski durante toda sua carreira e que sua obra se consolida como um grande referencial do cinema mundial e se fundamenta como um cinema específico do diretor com sua densidade artística, que envolve o conjunto das artes e linguagens em seu cinema, salientando uma percepção de um caráter autobiográfico, determinado por elementos que se solidificam por meio da repetição tanto sistêmica como temática em toda a sua obra.

Tarkovski apresenta em seu filme *Stalker* uma capacidade de síntese bastante consistente por conseguir transpassar a temática diegética abordada no livro por intermédio da tradução entre linguagens. Ele consegue sintetizar diálogos, situações, a história dos personagens por meio de diálogos, redução da quantidade de personagens e condensa elementos que juntos apresentam uma funcionalidade narrativa e, desta maneira, consegue inserir na diegese todo o aprofundamento temático relacionado a questões espirituais e psíquicas.

O *Stalker* é um líder espiritual, que acredita na *Zona* como um lugar sagrado e, como guia para alcançar este lugar sagrado e, também acredita em seu poder de salvar as pessoas conduzindo-as até o *Quarto dos Desejos* que pode proporcionar felicidade e esperança para eles.

Embora no diálogo final com a esposa possamos perceber que ele se encontra bastante desapontado, não por ele próprio, mas sim pelas pessoas como as que ele conduziu para a jornada durante o filme. Diz estar cansado de pessoas céticas, sem fé e sem esperança, mas, após esta sequência - durante a sequência final - a obra ressalta uma nova esperança para ele através de sua filha que possui poderes psíquicos.

Toda a jornada de transformação que os personagens passam, durante o filme, tem um caráter narrativo de mudança de consciência, pois, ao final, nenhum deles realmente realizou o que se propôs, ao fazer a viagem e a incursão pela *Zona* (adentrar ao *Quarto*).

O *Escritor* arrepende-se e diz não saber exatamente o que queria ao chegar ao *Quarto*, tomado pelo medo e pela incerteza que foi sendo construída pelo caminho e

avisado por sinais emitidos pela *Zona* que, por meio da natureza, se manifestou e fez com que ele sofresse sua transformação psíquica.

O *Cientista/Professor* também não realiza o que foi determinado a fazer: explodir a *Zona*. Ele volta atrás e desarma a bomba, desiste de cumprir o que achava certo, por influência do *Stalker* e também da *Zona*. No fundo ele demonstra a força incrédula da ciência perante a espiritualidade, mas que, ao ser tomado também pela influência que a *Zona* exerceu sobre ele, se redime e deixa de fazer aquilo que havia proposto, ou seja, se transforma.

Desta maneira, o diretor consegue abordar profundamente questões humanas relacionadas à espiritualidade e à força psíquica, tratando elementos metafísicos de forma bastante consistente e sem recursos artificiais a mais do que os recursos humanos, diálogos profundos, referências filosóficas e artísticas.

O filme, por sua densidade, ressalta a importância que existe nas questões sobre a esperança, que também é a essência da obra literária e que está presente de forma bastante marcante. Dessa maneira, os diálogos existenciais são enfatizados fazendo paralelos constantes com a vida de cada um dos personagens, levantando aos questionamentos que se encaixam na reflexão, principalmente dos espectadores, questionando a Ciência (a energia nuclear e sua força), a Arte (pelos questionamentos levantados sobre a poesia e demais linguagens artísticas, enfatizando também, em determinado momento, a música e sua efemeridade) e a Fé (pelo personagem demiurgo do *Stalker* e de sua filha). Em todos os filmes de Tarkovski, a natureza e sua força têm papéis fundamentais, revelando ao homem seu lugar como elemento participante/integrante dessa natureza. O homem ainda não está apto a vencer a natureza, deve apenas ser submisso e agir com respeito pela poderosa força que ela exerce perante os seres que fazem parte desse sistema universal e natural.

Na obra os viajantes sofrem diversas vezes com estas influências naturais, principalmente quando estão dentro da *Zona*, diferentemente de quando estão protegidos e longe deste lugar em que a natureza entende os medos e aflições e os transformam em *ações* que, narrativamente, se caracterizam como manifestações do lugar sagrado.

No filme *Stalker*, nosso objeto de pesquisa, o diretor apresenta os elementos mais compreensíveis de uma narrativa tradicional e ele poeticamente a constrói com bases em um livro que não aborda a mesma densidade filosófica e poética em sua

história - que apresenta elementos mais simples, narrativamente falando - se comparada ao filme.

Desta maneira, concluímos que realmente nos resta enfatizar o que Tarkovski deixou registrado na entrevista concedida a Tonino Guerra quando afirma que da obra dos Strugatski - basicamente -, somente as palavras *Zona* e *Stalker* se assemelham com o seu filme, e que, embora a relação com a esperança, que é a essência da novela esteja presente, a ênfase que ele traz em seu filme carrega questões que abordam de forma intensa toda uma reflexão sobre a ética, a arte, a ciência e a espiritualidade: os componentes da existência humana.

Bibliografia

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2013.
- AUMONT, Jacques. **Cinema e a Encenação**. Lisboa: Texto & Grafia, 2006.
- BACHELAR, Gaston. **A dialética da duração**. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- _____. **A Água e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BARASH, Zoia. **El Cine Soviético del Principio al Fin**. La Habana: ICAIC, 2011.
- BARROS, Erivoneide; JALLAGEAS, Neide. **Panorama Tarkovski**. São Paulo: Kinoruss Edições e Cultura, 2016.
- BAUDOU, Jacques. **A Ficção Científica**. Tradução Carlos Nunes. Lisboa: Publicações Europa-America Lda, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **A Tarefa do Tradutor**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- CAMPOS, Haroldo. **Da Transcrição - Poética e Semiótica da Operação Tradutora**. Belo Horizonte, Fale/UFMG: Viva Voz: 2011.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: Editora Jose Olympio LTDA, 2005.
- CHION, Michel. **A Audiovisão**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- DUFOUR, Éric. **O Cinema de Ficção Científica**. Lisboa: Texto & Grafia, 2012.
- EISENSTEIN, Serguei M. Um curso sobre o tratamento. Em: Xavier, Ismail (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- GIANVITO, John. **Andrei Tarkovski Interviews**. Mississipi, Faber and Faber, 2006.
- JACKOBSON, Roman. **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MENGS, Antonio. **Stalker, la metáfora del camino**. Madrid: Rialp, 2016.
- NUNES, Benedito. **O Tempo na Narrativa**. São Paulo: Ática, 2000.
- PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RATTON, Phillipe. **Tarkovski: Eterno Retorno**, Belo Horizonte: Fundação Clovis Salgado, 2017.
- SALLES, Cecilia de Almeida. **Ato Inacabado – Processo de Criação Artística**. São Paulo: Anablume Editora, 1998.
- SKAKOV, Nariman. **The Cinema of Tarkovski – Labyrinths of Space and Time**. Nova York: I.B.Tauris, 2012.
- STALKER, Andrei Tarkovski. **Rússia. Mosfilm. 1979**.

- STRUGATSKI, Arkadi; Boris. **Stalker**. Lisboa: Caminho ficção científica, 1985.
- TARKOVSKI, Andrei. **Collected Screenplays**. London: Faber and Faber. Translation: Willian Powell and Natasha Synessios, 1999.
- TARKOVSKI, Andrei. **Diários 1970 – 1986**. São Paulo: É Realizações, 2012.
- _____. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- TEJEDA, Carlos. **Andrei Tarkovski**. Madri: Ediciones Catedra, 2010.
- TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. **Introdução a Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

Ficha Técnica do Filme

Título no Brasil: *Stalker*

Título original: *Stalker*

Tempo de duração: 163 minutos

Ano de lançamento: 1979

País de origem: Rússia

Produção: *Mosfilm*

Baseado no livro: *Piquenique à beira da Estrada* (1972) (Arkadi Strugatski, Boris Strugatski)

Direção de produção: Alla Demidova

Direção: Andrei Tarkovski

Roteiro: Arkandi Strugatski, Boris Strugatski, Andrei Tarkovski (este último, não creditado)

Trilha Sonora: Eduard Artemiev, com fragmentos do *Bolero* de Ravel e da *Nona Sinfonia* de Beethoven

Direção de Fotografia: Alexandr Kniajinski

Poemas: Fiódor Tiutchev e Arseni Alexandrovich Tarkovski

Direção de arte: A. Merkúlov

Figurino: Nelly Fómina

Som: V. Sharun

Montagem: Ludmila Feganova

Elenco:

Aleksandr Kaidanovsky (*Stalker*)

Alisa Frejndlikh (esposa do *Stalker*)

Anatoli Solonitsyn (*Escritor*)

Nikolai Grinko (*Professor*)

Natasha Abramova (filha do *Stalker*)

Link - IMDB: <http://www.imdb.com/title/tt0079944/>