

IMAGEM, POESIA E MEIO AMBIENTE EM "STALKER" DE TARKOVSKY

FABRÍCIA SILVA DANTAS (UEPB), LUCIANO BARBOSA JUSTINO (UEPB).

Resumo

Este trabalho é fruto das discussões sobre a relação da literatura com outras formas de linguagem, como a do cinema. Entende-se aqui que Stalker de Tarkovsky estabelece essa relação de duas maneiras: a primeira mais óbvia e direta, enquanto tradução de um romance dos irmãos Strugatsky e, para nós mais importante, enquanto a construção de um "estado poético". Stalker põe em cena "multifacetadas potencialidades de percepção, afetos e expressão" devido a, por um lado, os personagens estarem divididos em três regimes, cada um deles representado por um tipo, o professor, o escritor e o próprio stalker; os primeiros configurando uma relação científica e intelectual com a natureza e o stalker, em sentido oposto, representando uma dimensão vivencial com ela. Mas a relação do filme com a literatura é mais profunda em outro aspecto, os personagens são colocados em um ambiente pregnante que os obriga a lidar em proximidade com o sólido e o líquido, o aberto e o fechado, o claro e o escuro, o liso e o textural, a natureza e a máquina. É esta relação integradora com o meio ambiente em que o filme coloca as personagens, não raro problemática para eles, que estamos chamando de estado poético. Há no filme um diálogo entre maneiras abstratas, intelectuais e científicas e formas afetuais, vivenciais, em uma palavra, ecológicas de percepção. Em termos semióticos, o simbólico é pensado pelo indicial e pelo icônico. Entendemos que Stalker potencializa práticas educativas que consigam interagir modos de vida abstratos e sensíveis rumo a uma relação integradora complexa entre linguagem e cultura. Como princípios teórico-metodológicos utilizaremos a semiótica de matriz peirceana de Santaella (2002) e Bougnoux (1994) e a fenomenologia de Bachelard (1993) e de Michel Maffesoli (1998).

Palavras-chave:

poesia, cinema, meio ambiente.

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, na abertura do filme.

1. *Stalker, Cinema, Poiesis*

Os diálogos da literatura com diversas artes são conhecidos, assimilando-se e emprestando-se características para mutuamente enriquecer seu conteúdo e seus

procedimentos formais. Numa época em que sobressaem a interdisciplinaridade e a intersemiose, as pesquisas sobre a relação da literatura com outras formas de linguagem, em especial com o cinema, vem crescendo não se restringindo somente aos questionamentos sobre a fidelidade de um filme a uma determinada obra literária. No entanto, das diversas formas de diálogo entre literatura e cinema sobressaem as pesquisas a respeito das formas de tradução, que têm privilegiado uma perspectiva narrativa ao abordar aquilo que o cinema e a literatura têm de mais visível, a narratividade. Apesar da fecundidade de tais abordagens, certos filmes, independentemente de traduzirem ou não uma obra literária, parecerão mais produtivos se observados numa perspectiva poética, possibilitando a abordagem de um cinema que não pretende simplesmente traduzir um enredo narrativamente, mas articular, para além do caráter narrativo que o filme possa conter, uma poética que, através de uma maneira singular de colocar em cena os aspectos sonoros, verbais e visuais, ressalta uma maneira mais própria da poesia que da narrativa.

Para não se cair numa concepção de poesia excessivamente metafórica, como comumente se faz quando se trata da sua relação com o cinema, será preciso entender a poesia como uma maneira toda sua de colocar em cena os interlocutores, as linguagens e o meio-ambiente, na qual sobressai a relação espaço-tempo, nesta ordem, e não tempo-espaço, como na narrativa. Dito de outra maneira, na narrativa, o tempo toma a dianteira, a relação presente, passado, futuro é o fundamento da narratividade; na poesia, algo diverso acontece, nela a relação entre sujeito e linguagem coloca o espaço como inalienável, daí se falar não raro de performatividade da enunciação poética (ZUMTHOR, 1997). Bachelard vai sugerir que a poesia coloca a linguagem em estado de emergência (1993), Jakobson que materializa a linguagem (1986). Entende-se a poesia aqui como potencializando tudo isso através de uma força inalienável do meio ambiente, das relações espaciais que sujeitos e linguagens se colocam, neste sentido, toda poesia constrói uma eco-linguagem, no duplo sentido de uma linguagem que ecoa intersemioticamente imagem, som e palavra, que o cinema potencializa, e que é ao mesmo tempo espaço de vivência. Octávio Paz (2006), retomando uma concepção integradora da *poiesis*, historiou os riscos da passagem da poesia enquanto intersemiose a sua redução textualista e seu correlato individualismo:

Pela eliminação da música, da caligrafia e da iluminação, a poesia reduziu-se até converter-se quase exclusivamente em uma arte do entendimento. Palavra escrita e ritmo interior arte mental. Assim, ao silêncio

e afastamento que a leitura do poema exige, temos que acrescentar a concretização. O leitor se esforça por compreender o que quer dizer o texto e sua atenção é mais intensa que a do ouvinte ou que a do leitor medieval, para quem a leitura do manuscrito era igualmente contemplação de uma paisagem simbólica (p. 127).

Uma ideia de *poiesis* que leve em conta o contexto da imagem poderá entrar em cena para ajudar a explicar os rumos exigidos pelos diferentes modos de se relacionar com mídias visuais, como a do cinema, nesse caso. A poesia não se compõe de uma ideia que abarque qualquer forma afetiva de tratamento dos objetos, no entanto está apta a ir além do espaço pautado de uma folha de papel. No cinema, o tratamento das imagens ganha contornos que aproximam as linguagens da poesia e do cinema. Em Tarkovski, a linguagem cinematográfica não lida somente com um conjunto de elementos audiovisuais postos narrativamente, mas com uma semiose que extrai do cotidiano aquilo que aparentemente não se percebe, mas que está lá (CAÑIZAL, 1996).

Isto posto, o diretor de um filme pode ser um poeta e se nutre, sobretudo, de uma poética da imagem (MACIEL, 2004). Tarkovski, comparado ao poeta, nos inquieta quanto ao estilo de combinar os elementos do seu filme: tomadas lentas, muitas vezes focalizando o escorrer de águas; o recorrente foco do rosto dos personagens; um pássaro que aparece e desaparece inesperadamente; ou ainda, o aparente anonimato de seus três personagens principais, conhecidos apenas pelos seus ofícios – o "Professor", o "Escritor" e o "Stalker", para nos fazer também caminhar pelos misteriosos caminhos que a poesia nos mostra.

Em *Stalker*[1] (1979), dirigido por Andrei Tarkovski, dois sujeitos – “o Professor” e “o Escritor” – contratam um “Stalker”, uma espécie de guia, para ajudá-los a percorrer o universo da “Zona”, lugar misterioso e proibido. Adentrar na Zona é cometer um crime. Na abertura do filme uma voz-off anuncia esse lugar proibido, mencionado como “o milagre dos milagres” pelo “Professor Walles”. Eles procuram “o Quarto”, lugar cobiçado por possibilitar a realização do mais íntimo e valioso desejo de cada ser humano que nele adentra, situado no interior da Zona. Neste sentido, tão misterioso quanto a Zona e o que ela pode utopicamente representar, ao espectador se apresenta o desejo que move a ambos, e do próprio Stalker. Uma estranha atmosfera de mistério envolve os primeiros minutos do filme, corroborado pela fotografia “descolorida”, terrosa, embora o ambiente

pareça, no quarto do Stalker, antes de ele sair para encontrar com seus companheiros de viagem, de uma família comum de alguma província. Aliás, a ambigüidade entre o misterioso e o banal vai percorrer todo o filme.

O percurso até chegarem à Zona é cheio de percalços, pois os personagens precisam passar pelos seguranças que protegem a entrada na Zona. Durante o percurso, os três personagens vão discutindo sobre os valores que cada um tem sobre a vida, a fé, a religião, a esperança etc., enfrentando armadilhas, desafiam a Zona e a si mesmos. Ao longo de todo o filme, os diálogos são breves e raros, mas intensos, permeados por poemas e pelos princípios filosóficos de cada um, que nos fazem saber, embora sem se saber de todo, o que os move para aquele lugar. A poesia do filme em questão está fundamentada naquilo que subjaz ao encontro desses três peregrinos com o meio ambiente do filme. A forma que cada um, de um ângulo diferente, lida com os espaços – tunél, casa, bar, máquinas, com o outro etc. – projeta uma ótica singular sobre a concepção de vida que eles têm. O Escritor, o Professor e o Stalker constituem a representação de três pontos de vista sobre modos de conceber a vida, defendidos por eles ao longo das discussões travadas na difícil caminhada até a Zona, ou seja, até a possibilidade de concretização do seu recondido desejo.

O encontro com a “Zona” é, para nós, o encontro com a própria poesia. A Zona torna-se um espaço de manifestação poética. A poesia é o ponto de encontro e de transformação da ambivalência sugerida pelos personagens principais do filme, espaço convivencial. O Stalker funciona como elo de ligação entre seus companheiros e a poesia, levando-os a (re)conhecer o dado sensório, representado pela experiência com a Zona, e, portanto, poético.

1. Imagem, *Poiesis*, meio ambiente

Compreende-se aqui meio ambiente um tanto na esteira de Daniel Bournoux (1996), como aquilo que está entre, em volta e no interior dos corpos. Não o tomamos como sinônimo de natureza, pois o meio ambiente natural é apenas uma parte. Em *Stalker*, um meio ambiente maquínico (GUATARRI, 2000) permeia todo o filme, em certo sentido, o filme se desenrola em espaços de ruína, restos de ferro retorcidos, de instalações elétricas, de carros e de armamentos pesados fora de uso. Por isso, toma-se aqui a ecocrítica num sentido um tanto

heterodoxo em relação à forma comum com a que ecocrítica tem proposto a noção de meio ambiente (Cf. GARRARD, 2006).

O meio ambiente é para nós antes um espaço vivencial que “natural”; partimos do pressuposto de que este espaço vivencial é construído e não simplesmente herdado (anexo1). O filme de Tarkovski tem muito a dizer sobre isso, na medida em que a Zona, sendo espaço ao mesmo tempo utópico e de ruína, está cheia de historicidade. Se enquanto espaço utópico aponta para o futuro, e talvez seja o futuro o que buscam as personagens, talvez advenha daí a sensação de estarmos diante de um filme fortemente “modernista”, a ruína lhe demonstra um passado, um processo em que o humano artifício e a natureza se permeiam.

Mas a ruína não se ergue em monumento, em espaço de perda, ela se torna cotidiana, esbarra-se nela pelo caminho a toda vez, e o próprio “Quarto” da Zona é cheio de infiltrações, pelas quais a água, o lodo e a grama invadem as alvenarias e as ferragens (anexo 2).

Pode-se dividir o meio ambiente de *Stalker* em dois momentos: um espaço preliminar, fora da Zona – a casa e o bar, onde os personagens se encontram para a viagem (anexo 1) -, e o espaço da própria Zona (anexos 2 e 3) – com a presença intrigante de um vasto espaço aberto por onde afloram a grama e plantas comuns e que pode ter sido, em alguma época anterior, uma fábrica ou usina, cuja espaço de maior densidade é o “Quarto”. Nos dois casos, observamos paisagens norteadas por imagens referentes à natureza e à máquina, ao sólido e ao líquido, ao claro e ao escuro, ao aberto ao fechado, ao liso e ao textural, pelo qual os personagens têm que caminhar e interagir, por vezes se deitando, por outras sendo obrigados a caminhar curvados.

Pensar nos espaços e nos elementos que os compõem nos aponta formas diferentes de experimentar o meio ambiente: uma relação científica e intelectual com a natureza, demonstrada pelo Professor e pelo Escritor e, do outro lado, uma relação sensível e vivencial, representada pelo Stalker. Os ambientes são pregnantes e parecem exigir dos sujeitos que nele adentram um envolvimento que força-os a enfrentar a paisagem que os cerca e seus enigmas. As imagens nos mostram uma série de ambiguidades, mundos ambivalentes unificados, no entanto cada um mantendo suas especificidades, refletindo de modos diferentes as experiências de cada sujeito ao vivenciá-lo. O estado poético é resultante da forma como o homem vive a relação com o meio ambiente e com a linguagem, que os pesquisadores da poesia apontam para a voz como forma de linguagem em que a

situação importa tanto ou mais do que o que é dito. Por isso o "Stalker" funciona não só como guia, mas também como guardião, de uma relação não puramente intelectual, racionalizante, literalmente anti-ecológica, com o lugar. Ele serve para preservar algo parecido com aquilo que Michel Maffesoli (2002) chamou de "razão sensível". A quase ausência de palavras no filme antes de ser uma contradição poética é a atestação do caráter inalienável do meio ambiente, daquilo que está entre, no interior e em volta dos sujeitos, e que tem na poesia seu fundamento. Se Paul Zumthor (1997) falou de uma permanência da voz ao longo da história humana, a despeito das técnicas de produção de linguagem cada dia mais potentes, em *Stalker* pode-se falar de uma permanência da poesia pela pregnância do meio ambiente ao qual os personagens vivenciam.

Na imagem do bar onde os personagens se encontram (anexo1), estamos diante de um cenário com tons em sépia, sombrio, escuro, com poucas variações de cores. As paredes aparentam aspecto lodoso e textural, lembrando tecidos amarrotados e sujos. O piso é formado por longas pranchas de madeira escura que convergem para o interior do bar. O jogo de sombras e a textura do lugar fazem com que esse assoalho se misture às roupas dos personagens, aos balcões e prateleiras, deixando confuso os limites de cada um desses objetos, confundindo-se onde começam ou terminam. As linhas obedecem a uma lógica racional e objetiva: elas são em maioria retas, horizontais e verticais, como vemos na armação retangular do armário, com suas garrafas enfileiradas; nas portas de entrada e do fundo do bar; nas aberturas das janelas, à esquerda da imagem; nas lâmpadas estendidas uma ao lado da outra, paralelas às linhas da porta, das janelas e do armário. Todo o cenário parece ser organizado simetricamente e suas linhas e cores mantêm uma harmonia em favor da ordem e da objetividade. A formalidade, a precisão na disposição desse espaço não transparece leveza, parece ser um reflexo da lógica dominante da razão, fundamento para o Professor e o Escritor, e sofrível para o Stalker.

As cenas iniciais do filme se passam num ambiente de tensão, ora marcado pela censura, através da reprovação da mulher do Stalker com relação à sua missão, por exemplo, ora marcado pela repressão policial, pela fuga e pelo medo. As ruas são espaços abandonados, com restos de trens e navios, marcando um cenário seco e pobre em afetos. Observa-se a recorrência de imagens de portas e janelas que metaforizam uma forte vontade de transcendência. O anexo1 ilustra o primeiro contato entre os três homens que conversam sobre suas intenções ao buscar a Zona. O Professor já está no bar. Entra o Stalker e depois o Escritor,

bêbado. Eles se encontram numa mesa. Transcrevemos abaixo um trecho da conversa:

(...)

Escritor: Diga, Professor, por que se meteu em toda essa história? Por que quer a Zona?

Professor: Sou, em certo sentido, cientista. Mas por que você a quer? É um escritor que está na moda. As mulheres perseguem-no aos bandos.

Escritor: Perdi a inspiração, Professor. Vou implorar por isso.

Professor: Por que? Não consegue escrever?

Escritor: Como? Sim, talvez em certo sentido.

Stalker: Estão ouvindo? É o nosso trem.

(...)

Depois de uma perigosa fuga, eles atravessam o limiar entre esses dois espaços – um escuro e sombrio (anexo1), e outro colorido e misterioso, a Zona (anexos 2 e 3). A imagem 3 é um recorte do momento em que estão num pedal sob os trilhos, contemplando a nova paisagem. Agora, colorida.

A passagem para o ambiente da Zona nos chama atenção pela coloração que o cenário adquire. A imagem 3 é colorida, ao contrário da primeira. Mostra um ambiente, por um lado, marcado pela presença da natureza, com seus tons de verde; por outro, cheio de escombros formados por pedaços de madeira e papelão; postes de energia tombados; no fundo da imagem, lado direito, em meio a neblina, podemos notar um automóvel. Se observamos as duas imagens (anexos1 e 3) lado a lado veremos a diferença entre os dois ambientes, com contrastes de cor, de texturas etc. O enquadramento da câmera parece querer capturar a imagem de baixo para cima, colocando os personagens na parte superior da imagem; acompanhando esse movimento de subida, estão os escombros e a disposição horizontal dos velhos postes de energia que se inclinam como se quizessem enfatizar o sentido que o olhar da câmera traz para a cena. A Zona introduz uma ideia de ascensão e crescimento, da possibilidade de reflexão, de projeção dos

pensamentos, de melhora dos homens. Esses elementos nos fazem perceber a diferença na organização desse ambiente em relação ao da imagem 1. O espaço do campo também é um fator de contraste entre as duas imagens – na primeira um espaço fechado, na terceira um ambiente amplo como sinal da liberdade que permeia as experiências desse lugar.

Ao longo do filme, percebemos na Zona um ambiente cheio de indícios de uma época anterior, ou seja, a Zona reflete um processo, ela é o tempo presente deste processo, marcado pela dialética presença da natureza, de restos de tanques de guerra, ruínas de casas, sons de água, às vezes escorrendo, às vezes pingando.

A Zona é tida como um “milagre”; para o Stalker, ela é um lar, é quando, enfim, ele pode estar em casa, como pode-se observar neste diálogo: “Pronto. Chegamos em casa. Que tranquilidade! É o lugar mais tranquilo do mundo. Ainda vão ver mais. Que belo! Não há ninguém aqui. Só a gente”. Existe uma inversão de papéis na qual o lugar permitido pelas autoridades, onde vive o resto da sociedade, é visto como um lugar estrangeiro aos sujeitos, e a Zona, território marginalizado, é o lugar onde personagens podem enfim encontrar-se, depois de um duro e perigoso percurso.

Esses contrastes observados entre as imagens demonstram um contraste também humano, os espaços significam e ajudam a revelar as relações vivenciais dos personagens, bem como seus pressupostos éticos: o Professor com sua mochila de utensílios técnicos de medir e de pesar; o Escritor, acompanhado de sua garrafa, bebe aos goles o meio que o rodeia, com certo desencanto e em busca de certa esteticidade; o Stalker, nutre uma relação integrativa, quase sacral, com a Zona.

Simbolicamente, a presença da dialética entre o sólido e o líquido, entre a máquina e a natureza, entre o aberto e o fechado, contribuem para entendermos a Zona como um espaço de interseção, questionando a ordem racionalista que rege o mundo fora dessa região. Nos remete a um diálogo, tenso e cheio de riscos, entre formas de vida intelectuais/científicas e afetuais/vivenciais, poéticas :

Pela linguagem poética, ondas de novidade correm sobre a superfície do ser. E a linguagem traz em si a dialética do aberto e do fechado. Pelo *sentido*, ela se fecha; pela expressão poética, ela se abre. (BACHELARD, 1993: 224)

Em *Stalker*, Tarkovski poetiza com a imagem e com o som, além de, por vezes, com as palavras. O filme ultrapassa a idéia de uma simples narrativa e ganha outras dimensões. Esse diretor insere no campo do cinema a linguagem poética, tanto no que diz respeito aos poemas e pelas reflexões filosóficas dos personagens, quanto, principalmente, a natureza das imagens que sugerem uma relação de outra envergadura com o meio ambiente.

Não obstante se tratar de uma pesquisa em fase inicial, parece claro, contudo, que o filme de Tarkovski tem muito a dizer a respeito das relações entre os sujeitos e seus ambientes, e como estas relações podem ser sugeridas e exploradas esteticamente, a fim de construir outras práticas de vida que consigam, a partir da imagem cinematográfica, contribuir para potencializar reflexões críticas a respeito da necessidade de formação de sujeitos eticamente comprometidos com uma nova relação com os objetos e com os outros, com a natureza e com os homens, uma relação em todo caso *poética*, naquilo que a poesia tem a dizer sobre uma vida integrativa e não predatória.

Referências bibliográficas:

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOUGNOUX, Daniel. Linguagens e meio ambiente. In: *introdução às ciências da informação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Cinema e poesia. In: XAVIER, Ismail (Org.). *O cinema no século XX*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e poética*. São Paulo : Cultrix, 1996.

GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Brasília : UNB, 2006.

GUATARRI, Félix. Ecologia do virtual e oralidade maquina. In : *Caosmose: um novo paradigma estetico*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MACIEL, Maria Esther. Poesia à flor da tela In: *A memória das coisas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

MAFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

PAZ, Octavio. *Os signos em rotação*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2006.

ZUMTHOR, Paul. A performance. In : *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

Filmografia:

STALKER. (Direção de Andrei Tarkovski; roteiro de Andrei Tarkovski, Arkandi Strugatsky e Boris Strugatsky; fotografia de Alexandr Kniajinski; direção de arte de A. Merkúlov; músicas de Eduard Artmiev, Ravel e Beethoven; elenco composto por Anatoli Solonitsyn, Alexandr Kniajinski, Nikolái Grinko, Alissa Freindlikh e Natasha Abramova). URSS: Mosfilm, 1979. 1 DVD (134'). son., color., leg.

[1] Ganhador do Prêmio Especial do Júri em Cannes, 1980.



Imagem 1- Bar.



Imagem 2 - Os três personagens em frente à porta do Quarto (direita).



Imagem 3 – Chegada na Zona.