

## RESUMO/ ABSTRACT

### **ECOPOIESIS E CINEMA: O *STALKER* DE TARKOVSKY**

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”. Há no filme um diálogo entre maneiras abstratas, intelectuais e científicas e formas afetuais, vivenciais, em uma palavra, ecológicas de percepção.

**Palavras-chave:** poesia; meio ambiente; cinema; Tarkovski.

### **ECOPOIESIS AND CINEMA: TARKOVSKY'S *STALKER***

Tarkovski's *Stalker* develops a poetry that keeps the film on the border between poetry and cinema. Tarkovski translates poetry itself to cinema and cinema to poetry. *Stalker* represents the fight of poetry for survive in a ruin society.

**Keywords:** poiesis; ecocriticism; cinema; Tarkovski.



## ***ECOPOIESIS E CINEMA: O STALKER DE TARKOVSKY***

*Fabrcia Silva Dantas*

Mestranda em Literatura e Interculturalidade pela Universidade  
Estadual da Paraíba-UEPB  
fabriciadantas@hotmail.com

*Luciano Barbosa Justino*

Professor do Mestrado em Literatura e Interculturalidade, da  
Universidade Estadual da Paraíba-UEPB  
lucianobjustino@hotmail.com

Os diálogos da literatura com diversas artes são conhecidos, assimilando e emprestando características para mutuamente enriquecer seu conteúdo e seus procedimentos formais. Numa época em que muito se tem falado em interdisciplinaridade e intersemiose, as pesquisas sobre a relação da literatura com outras formas de linguagem, em especial com o cinema, tornam-se cada dia mais fecundas, não se restringindo aos tradicionais questionamentos sobre adaptação e fidelidade. 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. A despeito da fecundidade de tais abordagens, certos filmes, independente de traduzirem ou não uma obra literária, parecerão mais produtivos se observados numa perspectiva poética, potencializando 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, ou reduzi-la a um conceito exclusivamente verbal ou fonético, 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, p. 78), sua *poiesis*. Bachelard vai sugerir que a poesia coloca a linguagem em estado de emergência (1993); Jakobson, que materializa a linguagem (1986, p. 125). 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. Desse modo, toda poesia constrói uma eco-linguagem, no duplo sentido de uma linguagem que ecoa intersemioticamente imagem, som e palavra, que o cinema potencializa; mas que é também espaço-tempo vivencial. Octávio Paz (2006), retomando uma concepção integradora da *poiesis*, historiou os riscos da passagem da poesia enquanto intersemiose a sua redução textualista e a 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 concentração. 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 (PAZ, 2006, p. 127).

No *Stalker* de Tarkovski, a linguagem cinematográfica não se reduz a um conjunto de elementos audiovisuais postos narrativamente; é uma semiose que extrai do cotidiano uma relação que situa cada personagem do filme, o “Professor”, o “Escritor” e o próprio Stalker, em uma semiosfera, que é um modo de vivenciar o meio ambiente, uma maneira de conviver com uma significação do espaço que excede a relação comum entre poesia e palavra. A “Zona”, espaço mítico, ou pós-mítico, ao qual os personagens querem aceder, está impregnada de signos por toda parte e cada passo dado exige uma performatividade, não raro mediada por um silenciamento significante. O silêncio, na medida em que não está estabilizado ou fechado no sentido das palavras, que tendem a paralisar o movimento dos sentidos, é um signo essencial no filme. Sob este aspecto, a cena em que o Stalker se deita com o rosto voltado para o mato que cobre o espaço em ruína é paradigmática, funciona como uma espécie de metonímia do estado poético que permeia toda a narrativa. O “Professor” e o “Escritor”, com suas provocações improdutivas, são paulatinamente “envolvidos” por esta relação pregnante com o lugar, a “Zona”, que coloca o corpo como algo inalienável do processo de construção dos sentidos e das sensações, e transforma em signo o que aparentemente é apenas meio ambiente destituído de significação.

Tarkovski é um poeta e se nutre, sobretudo, de uma poética da imagem (MACIEL, 2004, p. 106): tomadas lentas, muitas vezes focalizando o escorrer de águas; o recorrente enquadramento do rosto dos personagens por um tempo excessivo; um pássaro que aparece e desaparece inesperadamente; o anonimato de seus três personagens principais, conhecidos apenas pelos seus ofícios; um lobo que surge por sobre as imagens; o espaço arruinado, com restos de máquinas, postes de eletricidade caídos ou em vias de, casas abandonadas...

O enredo: “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 querem alcançar “o Quarto”, situado no interior da Zona, lugar cobiçado por possibilitar “a realização do mais íntimo e valioso desejo de cada ser humano que nele adentra”. Neste sentido, tão misterioso quanto a Zona e o que ela pode utopicamente representar é o desejo que move a ambos e ao próprio Stalker. Ao espectador do filme não é dada nenhuma pista sobre que motivo tão nobre os move para atividade tão arriscada, que exigirá deles uma corrida labiríntica contra os policiais da fronteira. Ao contrário, tudo está envolto numa profunda banalidade, num prosaísmo não poético à primeira vista. A fala enfurecida da esposa do Stalker para que ele não se arrisque de novo corrobora a dialética entre o misterioso e o banal, que irá impregnar todo o filme.

O percurso até chegarem à Zona é cheio de percalços. 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.

A *poiesis* se fundamenta naquilo que subjaz ao encontro desses três peregrinos com o meio ambiente. A forma como cada um, de um ângulo diferente, lida com o meio ambiente – túnel, 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 relação do humano com a natureza e com seus valores, defendidos por eles ao longo das discussões travadas na difícil caminhada até a Zona. O espectador vai conhecendo os personagens tanto pelas suas raras palavras, quanto pelos modos como se situam na Zona.

Compreende-se aqui a Zona como meio ambiente na esteira de Daniel Bournoux (1996, p. 88), como aquilo que está entre, em volta e no interior dos corpos. Não a tomamos como sinônimo de natureza, pois no filme o meio ambiente natural é apenas uma parte, as ruínas da civilização são fundamentais para a sua construção de sentido. Um meio ambiente maquínico (GUATARRI, 2000, p. 204) permeia todo o filme, 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, p. 12).

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. 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.

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.

Pode-se dividir o meio ambiente de Stalker em dois momentos: um espaço preliminar, fora da Zona – a casa e o bar (imagem 1), onde os personagens se encontram para a viagem. A imagem 1 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. Eis 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.



E o espaço da própria Zona (imagem 2), com a presença intrigante de um vasto espaço aberto por onde aflora o mato e que pode ter sido, em alguma época anterior, uma fábrica ou usina, cujo espaço de maior densidade é o “Quarto” (imagem 3). A Zona é um duplo contraste, do ponto de vista da imagem, e da narrativa, ao longo do filme, em relação ao espaço da casa e do bar (imagem 1): é espaço aberto ou, quando fechado, cheio de frestas e vazamentos que o iluminam e dão movimento, vida, não obstante suas ruínas; é espaço luminoso e colorido. O bar tem pequena iluminação e, corroborado pelo enquadramento à distância e pelo tom terroso, não transcende.

Depois de uma perigosa fuga, eles atravessam o limiar entre esses dois espaços – um escuro e sombrio (imagem 1), e outro colorido e misterioso, a Zona (imagens 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 à neblina, podemos notar um automóvel. Se observamos as duas imagens (anexos 1 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 quisessem 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.





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, pelas quais 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 os força a enfrentar a paisagem que os cerca e seus enigmas. As imagens nos mostram uma série de ambivalência de mundos opostos 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, antiecológica. Ele

serve para preservar algo parecido com aquilo que Michel Maffesoli (2002, p. 55) chamou de “razão sensível”. Como foi dito anteriormente, 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.

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 *poiesis* pela pregnância do meio ambiente o qual os personagens vivenciam. Na imagem do bar onde os personagens se encontram (imagem 1), estamos diante de um cenário com tons em sépia, sombrio, escuro, com pouca luminosidade. 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 confusos os limites de cada um desses objetos.

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 e a precisão na disposição desse espaço não transparecem leveza, antes são reflexo da lógica dominante da razão, próprias do Professor e do Escritor. O bar funciona como metonímia de um modo de vida em tudo oposto ao *Stalker*, que terá na Zona seu espaço vivencial.

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 relação dialética entre a natureza e os 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 se pode perceber nesta sua fala: “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 os personagens podem enfim encontrar a si mesmos, depois de um duro e perigoso percurso.

Permeado de contrastes, o filme demonstra a própria complexidade humana. Os espaços significam e ajudam a revelar também os pressupostos éticos dos personagens: 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 intersemiose, questionando a ordem racionalista que rege o mundo fora dessa região. Remete-nos 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, p. 224).

Stalker ultrapassa a ideia de um cinema narrativo e ganha outras dimensões. Poetiza a imagem cinematográfica e des-simboliza, no sentido peirceano do termo, a linguagem poética pela fotografia, tanto no que diz respeito aos poemas e às reflexões filosóficas dos personagens, quanto pela natureza das imagens que sugerem uma relação de outra envergadura com o meio ambiente. O encontro com a “Zona” é o encontro com a própria *poiesis*. A Zona torna-se um espaço de manifestação poética, ela dá vazão às latências de cada personagem ao adentrarem neste espaço radicalmente vivencial, ao qual não podem ser indiferentes. O Stalker funciona como elo entre seus companheiros e esta pregnância do espaço poético que é a “Zona”. Em vários momentos do filme ele é um guardião do lugar, que exige de seus companheiros uma maneira outra de lidar com o mundo, com as coisas, com os sujeitos.

O filme de Tarkovski tem muito a dizer a respeito das relações entre os sujeitos e seus ambientes, e como estas relações podem ser revigoradas, a fim de construir outras práticas de vida que consigam, a partir mesmo da *poiesis* do cinema, 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.

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

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

GUATARRI, Félix. “Ecologia do virtual e oralidade maquinaica”. In: \_\_\_\_\_. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2000.

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

MAFFESOLI, 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.