



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA – UEPB
CENTRO DE EDUCAÇÃO – CEDUC
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADES - PPGLI
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE - MLI**

FABRÍCIA SILVA DANTAS

**TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA COMO POÉTICA DAS
RELAÇÕES: INTERFACES ENTRE POESIA E CINEMA EM
STALKER DE TARKOVSKI**

Campina Grande – PB.
Maio/2011

FABRÍCIA SILVA DANTAS

**TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA COMO POÉTICA DAS
RELAÇÕES: INTERFACES ENTRE POESIA E CINEMA EM
STALKER DE TARKOVSKI**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito obrigatório para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Linha de concentração: Literatura Comparada e Intermidialidade.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino.

Campina Grande – PB.
Maio/2011

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

D192t Dantas, Fabrícia Silva.
Tradução intersemiótica como poética das relações [manuscrito]: interfaces entre poesia e cinema em Stalker de Tarkovski / Fabrícia Silva Dantas. – 2011.
116 f.: il. color.

Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2011.
“Orientação: Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino, Departamento de Letras”.

1. Criação Literária - Poesia. 2. Tradução intersemiótica. 3. Literatura. I. Título.

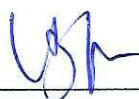
21. ed. CDD 801.951

FABRÍCIA SILVA DANTAS

**TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA COMO POÉTICA DAS RELAÇÕES:
INTERFACES ENTRE POESIA E CINEMA EM *STALKER* DE
TARKOVSKI**

Aprovada em: 31 de maio de 2011.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino - UEPB
Orientador



Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel - UEPB
Examinador Interno



Profª. Drª. Maria do Carmo Nino - UFPE
Examinador Externo

*À minha mãe que me ensinou a gostar do azul...
Ao meu sobrinho que já vem para o “nosso perto”...
À Dudu.*

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. e Orientador, Luciano Barbosa Justino, por oferecer-me ainda mais inquietações e estender meus horizontes; pela confiança e amizade creditadas.

Ao Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel e à Prof^a. Dr^a. Maria do Carmo Nino, pela participação na banca desta dissertação.

À Prof^a. Dr^a. Rosângela Maria Soares de Queiroz, pelo espaço cedido em suas aulas para meu estágio docente e também por sua colaboração na qualificação desta dissertação, juntamente com o Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel. Ao Prof. Dr. Antonio Carlos Magalhaes pelos divertidos momentos de socialização. A todos os docentes do PPGLI, pelos ensinamentos.

A todos os meus colegas de mestrado, em especial, Andréia, Érica, Ediliane, Anna, Zuila e Rodrigo Apolinário, que dividiram comigo, nos últimos dois anos, sua companhia e experiências e contribuíram para meu crescimento.

Aos funcionários do PPGLI, Júnior e Roberto, por toda gentileza.

À CAPES que me permitiu mais tempo para aprender.

Aos meus pais, pelo carinho, e à minha irmã, Fabrine, que me ensinou a conviver.

À Dudu, pela tranquilidade com sabor de fruta mordida. À tia Lola, pelo doce abrigo.

Aos amigos, Carol, que me ajudou quando essa ideia ainda sonhava ser um projeto; Thaís, Alyere e Adriano, por também serem meus queridos.

Aos Doces Bárbaros, Novos Baianos, Secos e Molhados, Mutantes, Beatles, Chico, Jimi Hendrix, Janes Joplin... Pela trilha musical das minhas noites dissertativas.

Ao Pai, por cada dia.

O ACASO (...)

vigiando

duvidando

rolando

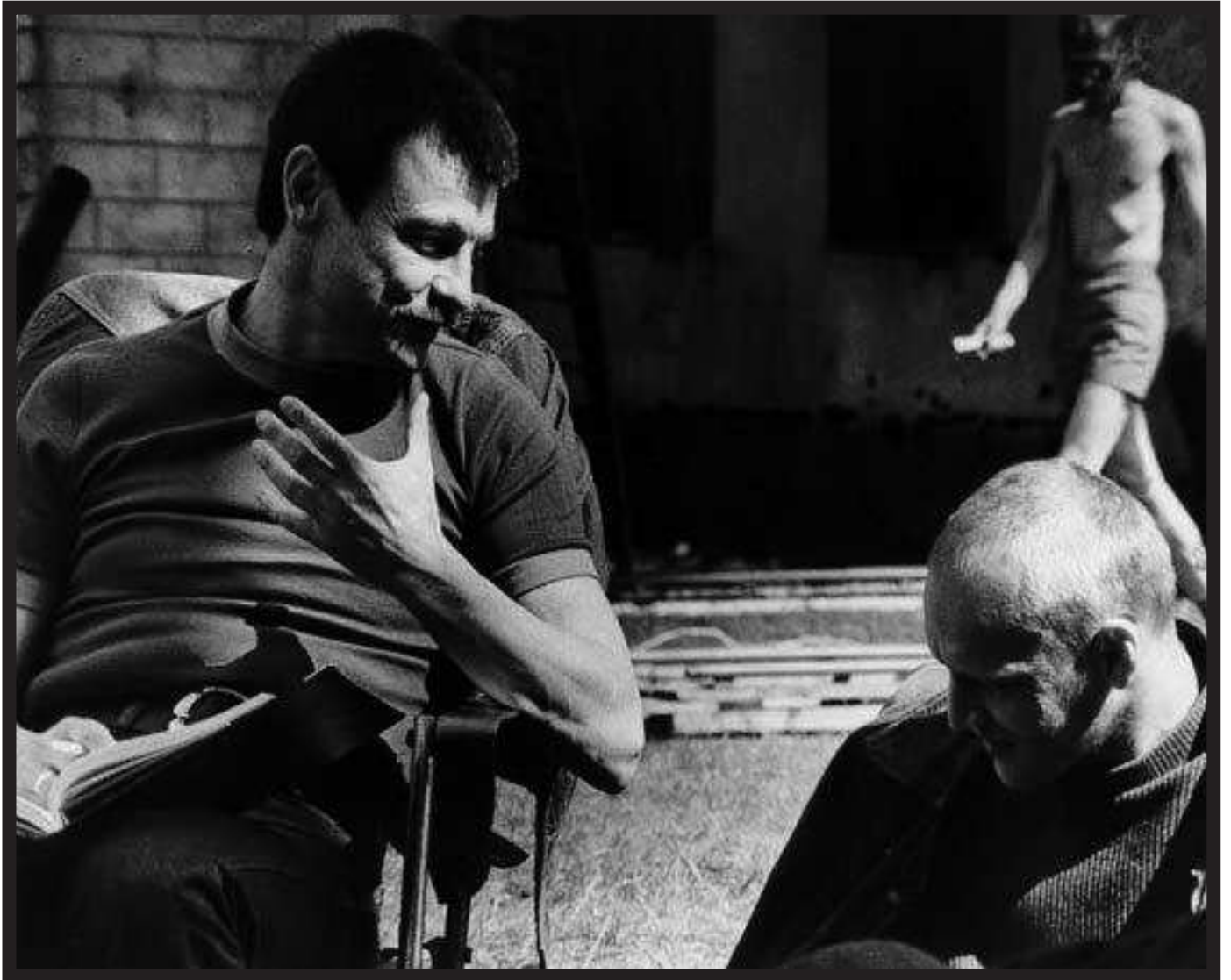
brilhando e meditando

antes de se deter

em algum ponto último que o sagre

Todo Pensamento emite um Lance de Dados

Mallarmé



<http://galeria.obviousmag.org/v/cinema/Andrei+Tarkovsky>

RESUMO

Nossa pesquisa teve como *corpus* o filme *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovski. Tentou-se analisar como o filme estabelece o diálogo com a literatura, dando especial atenção ao modo como a poesia é aí tratada. Primeiramente, fizemos uma aproximação sob o prisma da tradução intersemiótica da novela *Piquenique à beira da estrada* (1977), dos irmãos Arkadi e Boris Strugatski, da qual deriva o roteiro do filme, também escrito pelos irmãos Strugatski. Inserir a novela num processo semiótico que vem de um grande livro da tradição romanesca russa, *Os irmãos karamázov* (2008) de Dostoievski, surgiu tão logo a observação mais atenta tanto do filme quanto da novela se aprofundou, a essa relação é dedicado todo o nosso segundo capítulo. A relação do filme com a longa tradição do romance presentificado em Dostoievski não é romanesca, é poética. O terceiro capítulo diz respeito à função central que a poesia adquire no filme, a poesia como *Ecopoiesis*, como processo entre indivíduos e meio ambiente posto em um enunciado, não se confundindo a uma ideia canônica da poesia somente como o registro escrito de uma subjetividade.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Literatura. Cinema. Tradução intersemiótica. *Stalker*.

ABSTRACT

Our research corpus was based on the film *Stalker* (1979), by Andrei Tarkovsky, where we tried to analyze how the film establishes a dialogue with the literature, paying particular attention to how poetry is treated there. First, we made an approach through the prism of translation intersemiotic in the novel *Picnic on the roadside* (1977), by Arkadi and Boris Strugatsky, and the movie, also written by brothers Strugatski. On the second chapter, after a closer look at the film and the novel, we inserted the novel in a semiotic process that comes from a great book of Russian romantic tradition, *The brothers Karamazov* (2008) by Dostoyevsky. The ratio of the film with the long tradition of romance is not made present in Dostoyevsky novel, is poetic. The third chapter concerns on the central role that poetry gains in film, poetry as *Ecopoiesis*, as a process between individuals and the environment put in a statement, not to be confused with a canonical notion of poetry as the only written record of a subjectivity.

KEY-WORDS: Poetry. Literature. Cinema. Intersemiotic translation. *Stalker*.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

IMAGEM 1: Andrei Tarkovski e Aleksandr Kaidanovsky (o Stalker), durante as gravações do filme	07
IMAGEM 2: capa da novela	16
IMAGEM 3: o Stalker de costas para a construção que guarda o Quarto	34
IMAGEM 4: letreiro na abertura do filme <i>Stalker</i>	40
IMAGEM 5: o Escritor, o Stalker e o Professor	41
IMAGEM 6: o Stalker desabafando	47
IMAGEM 7: o Professor, o Escritor e o Stalker do lado de fora do Quarto	49
IMAGEM 8: os três personagens centrais no interior da Zona	54
IMAGEM 9: do filme <i>o Médico e o monstro</i>	58
IMAGEM 10: do filme <i>2001: uma odisséia no espaço</i>	59
IMAGEM 11: do filme <i>O livro de cabeceira</i>	60
IMAGEM 12: do filme <i>A partida</i>	61
IMAGEM 13: o Stalker deitado na Zona	71
IMAGEM 14: o Stalker deitado na Zona perto de um cachorro	72
IMAGEM 15: o Professor de costas para o Escritor	75
IMAGEM 16: o Stalker de costas para o Escritor	75
IMAGEM 17: o Professor deitado na Zona	76
IMAGEM 18: o Escritor deitado na Zona	77
IMAGEM 19: vegetação e ferragens da Zona	79
IMAGEM 20: restos de automóvel se unem à vegetação na Zona	93
IMAGEM 21: o Professor, o Stalker (sentado) e o Escritor do lado externo do Quarto	95
IMAGEM 22: os personagens no bar, no início do filme.....	96
IMAGEM 23: chegada dos personagens à Zona.....	98

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I: TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO: UMA POLÍTICA DAS DIFERENÇAS	17
1.1. Poesia, cinema e tradução	18
1.2. As relações interartísticas: da adaptação à tradução intersemiótica	22
1.3. <i>Stalker</i> e Piquenique à beira da estrada	32
CAPÍTULO II: POETAS E CIENTISTAS: INTERFACES ENTRE O <i>STALKER</i> E OS <i>IRMÃOS KARAMÁZOV</i>	55
2.1. Arte, ciência e tecnologia.....	56
2.2. <i>Stalker</i> e <i>Os Irmãos Karamázov</i> : confluências entre o sensível e o inteligível. 66	
CAPÍTULO III: <i>STALKER</i> DE TARKOVSKI E A PERSPECTIVA DA <i>ECOPOIESIS</i>	80
3.1. Poesia e literatura.....	81
3.2. <i>Ecopoiesis</i> e cinema.....	93
CONCLUSÃO	105
REFERÊNCIAS	108
FICHA TÉCNICA DO FILME <i>STALKER</i>	112
ANEXOS	113
DVD <i>Stalker</i> (1979)	Erro! Indicador não definido. 114
Livro <i>Stalker</i> (1985).....	Erro! Indicador não definido. 115

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa busca relacionar cinema, literatura e poesia, compreendendo esta última como um gênero do discurso que não se reduz à expressão de uma subjetividade e de um sujeito isolado e autônomo. Partiu-se da hipótese básica de que a poesia é mais que isso, ela implica relações profundas entre signos, sujeitos e meio ambiente, ainda mais em uma sociedade multifacetada, híbrida, pós-moderna e que lança mão de novas tecnologias, além do sistema de registro escrito. O mestrado do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), pela característica que lhe é própria de uma visão aberta da literatura e da poesia, bem como de suas relações com outras linguagens e outros sistemas simbólicos, possibilitou um significativo espaço para ampliar os estudos sobre a relação entre a poesia, a literatura e as outras mídias, em especial o cinema.

As teorias pós-estruturalistas como o dialogismo, o hibridismo e a intertextualidade, entre gêneros, códigos e discursos, de Bakhtin, Kristeva e Genette, por exemplo, ajudaram a compreender as relações entre textos e sistemas semióticos. A ideia de que os processos tradutórios devem seguir o princípio de fidelidade vem sendo discutida (STAM, 2006) e cede lugar a uma ideia de interação entre os diversos campos do conhecimento sem que se pressuponha uma relação hierárquica na qual sobressai sempre o original. Os textos são compreendidos como fruto de um processo inserido em uma multiplicidade de discursos, linguagens e sistemas semióticos. Não poderíamos pensar a relação literatura, poesia e cinema, os processos tradutórios que envolvem o filme *Stalker* de Tarkovski sem partir desta hipótese de base.

Poesia e cinema mantêm entre si um fecundo diálogo e trocam contribuições no sentido de enriquecer cada uma dessas linguagens (MACIEL, 2005). O cinema que, em um enfoque mais tradicional, dava mais primazia ao texto narrativo, passa a buscar interações com a poesia. Nesse sentido, a poesia não se adéqua a uma concepção que privilegia exclusivamente o aparato verbal. Ela estabelece uma relação de contato com o meio ambiente. O meio ambiente aqui é entendido não só como espaço herdado, isolado, mas tudo aquilo que compõe o ambiente de interação. Tudo que envolve o meio ambiente mediado pela presença, interferência e experiência sensível, pondo em cena sujeitos, discursos, sistemas.

Isto posto, entendemos que se faz necessária uma abordagem da relação poesia e cinema que consiga dar conta daquilo que em tal relação excede o texto: a dominante sonora, a performance, suas relações com o cenário, o lugar que ocupa o figurino e o meio ambiente da ação, os enquadramentos etc. Ou seja, no cinema, a poesia vai além da questão linguística e se coloca na arena das relações intersemióticas.

Nosso objeto de estudo é o filme *Stalker*¹ (1979), uma tradução da novela *Piquenique à beira da estrada*² (1985) dos irmãos Arkadi e Boris Strugatski. Nele procuramos propor o estudo de uma concepção de poesia que se relacione não somente à palavra escrita, mas também considere sua comunicação sensível com outros saberes e outras matrizes da linguagem, como o som e a imagem. Preocupamo-nos em investigar de que modo a poesia emerge no filme *Stalker*. Para tanto, fez-se importante relacioná-lo com a novela *Piquenique à beira da estrada* e com o romance *Os irmãos Karamázov* (2008) de Fiódor Dostoiévski, que são obras literárias às quais o filme remete e com ele dialoga criativamente.

O enredo do filme: “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”:

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...

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

¹ Uma cópia do DVD do filme *Stalker* e uma da novela dos Strugatski estão disponíveis em anexo.

² Essa novela foi primeiramente publicada em russo em 1971. A tradução dela em inglês é *Picnic on the Roadside* (1977) que pode ser acessada através do endereço na internet: <http://www.cca.org/cm/picnic.pdf>. Para o presente estudo, usamos o texto da versão em português (Portugal) *Stalker* (1985), traduzida por Filipe Jarro. Mas ao longo da pesquisa, iremos nos referir à novela em anexo nesse trabalho através do título mais conhecido como *Piquenique à beira da estrada*, traduzido do inglês, por trazer a imagem do piquenique, bastante sugestiva à nossa análise.

espectador do filme não é explicado 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. Antes de o Stalker partir para a Zona, a sua esposa tenta impedi-lo. A fala enfurecida dela 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 dentro da Zona é cheio de percalços. Durante a caminhada nesse lugar, 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 intensos, permeados por poemas e pelos princípios filosóficos de cada um.

Quanto à estrutura, a presente dissertação está organizada em três capítulos.

O primeiro, intitulado “Tradução e adaptação: uma política das diferenças”, diz respeito à natureza das relações que o filme mantém com o livro *Piquenique à beira da estrada* dos irmãos Strugatski. Esta narrativa é uma ficção científica sobre a descoberta de seis Zonas extraterrestres na pequena cidade de Harmont. Redrick, o personagem central, também é um Stalker e se arrisca pela Zona de Harmont em busca de “artefatos” deixados pelos ETs.

Nesse capítulo, partimos de uma relação entre a literatura, a poesia e o cinema e discutimos concepções sobre a adaptação e a tradução para chamar atenção para a ideia de uma tradução intersemiótica como uma poética que busca desierarquizar a relação entre livro e filme (PLAZA, 2008).

Dentro dessa discussão, é nosso objetivo traçar uma reflexão sobre os atos de adaptar e traduzir, observando que eles refletem dois modos diferentes de postura frente ao texto recriado e o original: se o ato de adaptar ainda sugere uma hierarquia entre original e adaptado, o de traduzir revela uma relação desarticuladora dessa dependência. Através dessa concepção tentamos traçar um estudo sobre as duas obras no sentido de observar qual é natureza que a adaptação e a tradução estabelecem com a poesia.

No capítulo seguinte, “Poetas e cientistas: interfaces entre *Stalker* e *Os irmãos Karamázov*”, os esforços se baseiam na análise dos três personagens centrais do filme, o Professor, o Escritor e o Stalker - agora sob um enfoque diferente do abordado no primeiro momento: na relação destes com os personagens do livro, a saber, os irmãos “Aliócha”, “Dmitri”, “Ivan”, “Smierdiákov” e o pai “Fiódor”.

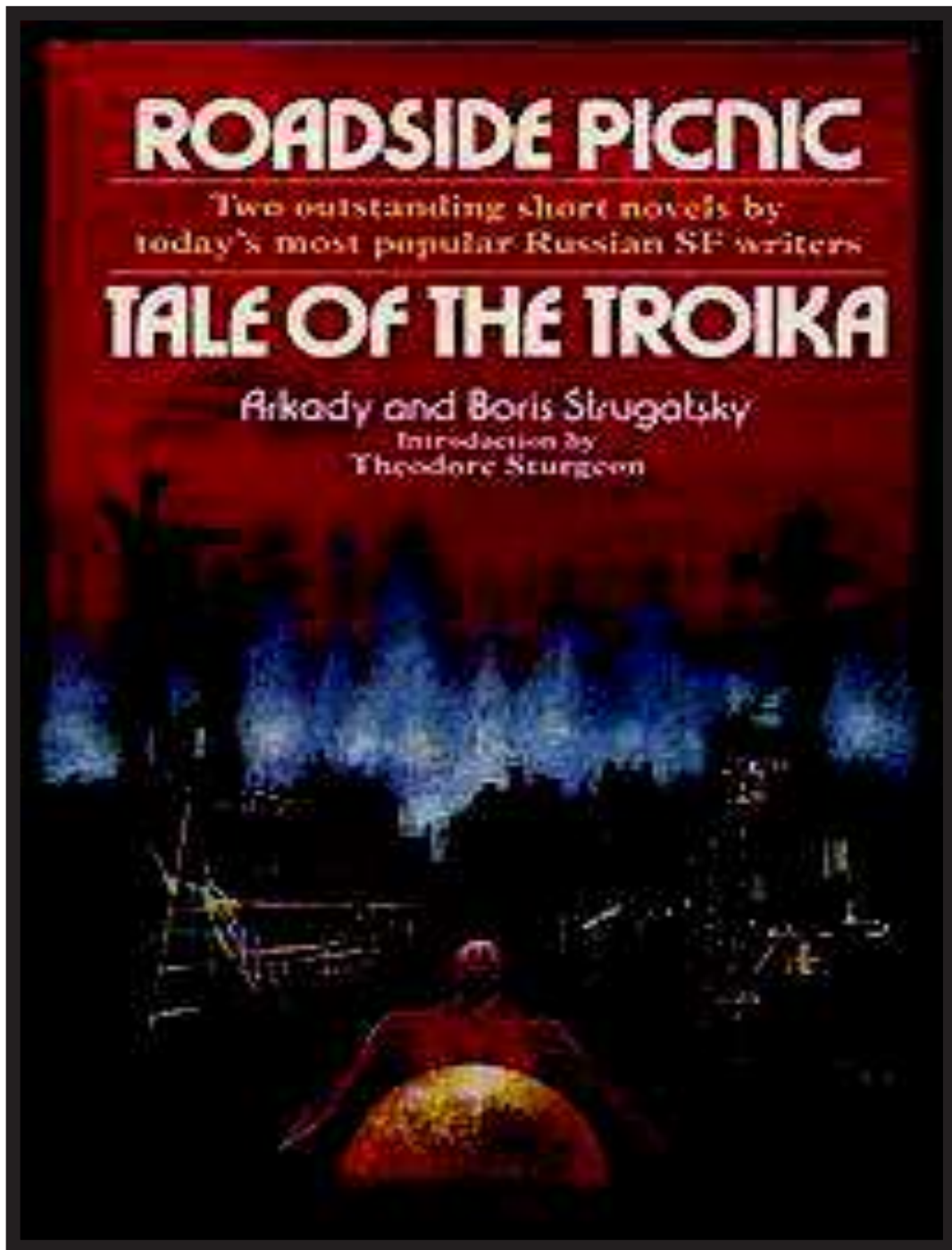
O livro de Dostoiévski trata do assassinato do pai Fiódor Karamázov e da relação de culpa e de conflito que permeia a convivência entre seus filhos. No interior dessa relação, podemos observar que cada um deles esboça um comportamento diferente sobre a vida.

Observa-se uma identificação entre os personagens: Stalker e Aliócha Karamázov, bem como, entre o Professor, o Escritor, Dmitri, Ivan, Smierdiákov e Fiódor. Os dois primeiros desempenham uma ideia de mediadores, mais integrados ao meio ambiente e, portanto, próximos à imagem do poeta. Já os outros seis, estão mais próximos de um modo de vida mais individualista, representado pela ideia tradicional que se tem do cientista. É em uma interação de conflito que essas relações são despertadas.

O relacionamento poetas/cientistas propõe uma interessante reflexão em torno do diálogo entre a arte e a ciência (CZEGLEDY, 2003) que, com o contexto da pós-modernidade, passam a ser vistas como dois saberes que se comunicam e se articulam às novas tecnologias da informação.

O terceiro e último capítulo, “*Stalker* de Tarkovski e uma perspectiva Ecopoética”, é uma confluência das reflexões que perpassam os dois anteriores. Nesse momento, tornou-se necessário traçar uma concepção de poesia mais relacionada à desierarquização dos sentidos e dos objetos, ao valor de coletivização das relações entre os sujeitos, a uma regressão que vai do simbólico ao indicial.

Através da análise desse filme, tentamos perceber como os diversos elementos que o formam confluem para a construção de uma *poiesis* do cinema, que chamamos de *Ecopoiesis*. A linguagem cinematográfica, nesse caso, mantém um interessante diálogo com a linguagem poética. Essa pesquisa buscou ampliar o estudo sobre cinema e poesia e adentrar no universo ficcional de *Stalker* para tentar desvendar alguns de seus mistérios e contribuir para um fecundo diálogo entre a linguagem poética e as outras artes. Como bases teórico-metodológicas utilizamos a teoria da poesia de Walter Ong (1998), Eric Havelock (1996), Gaston Bachelard (1993) e Octavio Paz (1996); a semiótica fenomenológica de Daniel Bounoux (1994), Félix Guattari e Gilles Deleuze (1997), Michel Maffesoli (1998) e Júlio Plaza (2008); e a poética do cinema de Maria Ester Maciel (2005), Eduardo Cañizal (1996), Luiz Buñuel (2003), entre outros.



CAPÍTULO I:
TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO: UMA POLÍTICA DAS DIFERENÇAS

*O que atropelava a verdade
era a roupa, o impermeável
entre o mundo interior e o
mundo exterior. A reação
contra o homem vestido. O
cinema americano informará.*

Oswald de Andrade

*A grande borboleta
Leve numa asa a lua
E o sol na outra
E entre as duas a seta
A grande borboleta
Seja completa-
Mente solta
Caetano Veloso*

*A memória pertence ao futuro
Gilberto Gil*

1.1. Poesia, cinema e tradução

A história do cinema nos leva a observar que muitos filmes famosos tiveram influência de obras literárias representativas de determinado contexto social. Saber se um filme era bom ou ruim significava saber se ele estava seguindo ou não “fielmente” a narrativa do livro no qual se baseava. Mas atualmente, os debates têm contestado a “pureza” do cinema e defendido uma arte “impura” ou “misturada” (BAZIN, 1991)³ na qual o texto é fruto de outros textos. Dentro dessa circunstância, faz-se necessário repensar os estudos a respeito do diálogo entre diversos sistemas semióticos. A literatura ainda vem se comunicando com o cinema através de vários recursos da poesia, da novela, do romance, do conto, entre outros, mas a natureza dessas relações passou a ser vista sob o caráter intersemiótico e “antropofágico” - metáfora retomada a partir do sentido usado por Oswald de Andrade, no *Manifesto antropófago* (1997), para aludir à deglutição e transformação do elemento exterior necessário.

Robert Stam (2008) discorre que, do ponto de vista das teorias do dialogismo, da intertextualidade e do hibridismo debatidas por Bakhtin, Kristeva e Genette, a ideia de fidelidade vem sendo discutida e cede espaço à valorização da arte enquanto objeto resultante de uma multiplicidade de vozes. Para Bakhtin (1981), o “autor é orquestrador de discursos”, um “entremeador” de textos, ele capta o diverso e o traduz para comunicar o necessário. Desse ponto de vista, o texto se constitui na interação: ele é fruto do contato entre o autor e um universo de outros textos, de discursos, de linguagens, que o constitui; é na relação com o outro, com o diferente, com o fissurado que está sua base. Como confirma Robert Stam (2006):

Diferentemente das noções de unidade orgânica da nova crítica, a crítica pós-estruturalista enfatiza as fissuras, as contradições insolúveis e os excessos do texto. (...) A concepção bakhtiniana pós-estruturalista do autor como um orquestrador de discursos pré-existentes, junto com a desvalorização realizada por Foucault do autor em favor de uma “anonimidade do discurso” abriu caminho para uma abordagem não-originária para todas as artes (STAM, 2006, p. 22-23).

³ Bazin (1991) usa a expressão “cinema impuro” ou “misturado” para discutir o diálogo entre o cinema e as outras artes.

A “estética da recepção” também aponta para uma ideia de texto sujeito a diferentes leituras. Dependendo do leitor e, no nosso caso, da tradução, o objeto pode ser abordado sob múltiplos aspectos:

Para a teoria da recepção, um texto é um evento cujas indeterminações são completadas e se tornam verdadeiras quando lido (ou assistido). Ao invés de ser mero “retrato” de uma realidade pré-existente, tanto o romance como o filme são expressões comunicativas, situadas socialmente e moldadas historicamente (STAM, 2006, p. 24-25).

A questão da relação entre o cinema e a literatura vem deixando de ser um “jogo de erros e acertos” para ser uma busca pelos novos significados e efeitos que os elementos utilizados por seus autores têm para determinadas obras. O filme revela as experiências de leitura, interpretação e crítica dos diretores frente às obras literárias. Em vez de tentar reproduzir “fielmente” o livro, há uma necessidade maior de mostrar como o olhar do sujeito capta o que é lido e, essa ótica, pode levar a diferentes formas de recriar um mesmo objeto. Ismail Xavier (2003) considera que na questão da fidelidade:

O debate tende a se concentrar no problema da interpretação feita pelo cineasta em sua transposição do livro. Vai-se direto ao sentido encontrado pelo filme para verificar em que grau este se aproxima (é fiel) ou se afasta do texto de origem. (...) No entanto, nas últimas décadas, tal cobrança perdeu terreno, pois há uma atenção especial voltada para os deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura, mesmo quando se quer repetir, e passou-se a privilegiar a ideia do “diálogo” para pensar a criação das obras, adaptações ou não (XAVIER, 2003, p. 61).

Ao considerar a diferença existente entre o universo do filme e do livro, alguns críticos, tanto do cinema quanto da literatura, têm apontado caminhos diferentes para a produção cinematográfica, tendo em vista que estas duas linguagens podem caminhar em conjunto, desprendendo-se da ideia de subserviência de uma para com a outra. Também a literatura se mostra aberta à interdisciplinaridade e o cinema ganha novos ingredientes herdados da comunicação com outras linguagens, especialmente, da poesia.

A hierarquia entre o livro e o filme, entre o escrito e o oral, entre a palavra e a imagem, a ciência e a arte começa a se desfazer e a caminhar para o diálogo e a intersemiose. O livro, antes visto como superior ou, de outro ângulo, como mero aparato ao roteiro do filme, passa a contribuir para que o sujeito lance diferentes olhares sobre o objeto original e não seja apenas uma forma de reproduzir o que está neste.

As relações entre cinema e literatura já foram tratadas por diversos pesquisadores e seus resultados se constituem hoje em um vasto material tanto para os estudos literários quanto para as abordagens do cinema. Pode-se dizer que tal relação é parte do que há de mais fecundo em cada uma destas tradições disciplinares. Contudo, tanto estudiosos do cinema quanto os da literatura, ao tratarem de tal relação, geralmente a delimitam ao caráter narrativo que as une. A poesia costuma ser negligenciada e, nas raras vezes em que foi tratada, o foi metaforicamente ou excessivamente textual, aplicando-se os princípios, e os vícios teóricos, da análise do texto verbal escrito à sua ocorrência no cinema. Maria Esther Maciel (2003) adverte a esse respeito:

Enquanto os trabalhos convencionais de adaptação têm como principal ponto de referência os vínculos mantidos pelo cinema com o modelo narrativo da literatura do século XIX, as formas alternativas de interseção entre o literário e o cinematográfico já buscam na linguagem poética os subsídios para sua própria constituição (MACIEL, 2003, p. 108).

Do diálogo entre o poético e o fílmico resulta o interesse de alguns diretores em trazer para o cinema “formas alternativas de diálogo com a literatura”, através de uma “poética da imagem” (MACIEL, 2003) que aponta para o uso de imagens que deixam de lado a simples transposição objetiva e linear do livro e um modo esquemático de arranjo, para alcançar imagens mais sugestivas, desafiadoras, desautomatizadoras, provocadoras de reflexões mais sensíveis sobre o mundo. Entendemos que a poesia e o cinema trocam experiências e seguem caminhos que se aproximam na busca pela realização da obra artística.

Para Adalberto Muller (2008), no estudo “Muito além da adaptação: a poesia do cinema de *Terra em transe*”, ainda são poucos os estudos a respeito da fecundidade da poesia no cinema e talvez esse fato se deva à maneira como a ideia de

poesia tem sido abordada nos estudos literários e até mesmo do desconhecimento de traduções que gozaram desse contato:

Poucos são os estudos sobre literatura e cinema que tomam a poesia como referência. Será isso um reflexo do lugar que a própria poesia ocupa nos estudos literários, ou um desconhecimento de uma tradição de filmes e autores de cinema que dialogam frutiferamente com a poesia? No caso brasileiro, não faltam exemplos, e significativos: bastaria lembrar de *Limite*, de Mário Peixoto – ele próprio poeta –, de Julio Bressane, e, mais recentemente, de Joel Pizzini (*Caramujo-flor*) e Lina Chamie (sobretudo o recente *A via láctea*). Talvez o que ocorra é que esses filmes e diretores nos obriguem a pensar a relação entre literatura e cinema além da adaptação, pois neles a poesia se entranha no filme, na mesma medida em que ela “estranha” o aparato cinematográfico, gerando obras incomuns e inclassificáveis. Tal é o caso, a meu ver, de um filme como *Terra em transe*, de Glauber Rocha (MULLER, 2008, p. 116-117).

Acreditamos que além da falta de informação com relação a certos filmes e da forma problemática como a poesia é vista na tradição literária – sobretudo, com o preconceito de algo unicamente atrelado à linguagem verbal e ao modo de vida individual⁴ - o problema também reside na forma como ela é encarada frente ao processo de sua transcodificação para outra mídia, como a do cinema. Muller propõe uma leitura do filme *Terra em Transe*⁵ (1967) que alce vôo para “além da adaptação” a fim de tentar aproximar a poesia do cinema. Baseados no raciocínio de Muller, acreditamos que ser necessário ir um pouco mais adiante e tomar uma postura de análise à luz das teorias da tradução intersemiótica.

Ao romper com a ideia de que a poesia não está presa à escrita, mas está numa complexa relação com a voz e a performatividade, na relação entre sujeito e seu meio ambiente imediato, torna pertinente o pressuposto, que aqui se propõe fundamental, de que a poesia é por natureza intersemiótica, logo diretamente afeita a uma relação intermediária, tendo no cinema um de seus parceiros mais importantes, embora

⁴ Essa questão sobre poesia será melhor discutida no último capítulo.

⁵ ROCHA, Glauber. *Terra em Transe*. (Direção e roteiro de Glauber Rocha; produção Zelito Viana; música: Sérgio Ricardo; fotografia: Dib Lufti; direção de arte: Paulo Gil Soares; figurino: Paulo Gil Soares e Clóvis Bornay; edição: Eduardo Escorel; atores: Jardel Filho, Glauce Rocha, Jardel Filho, José Lewgoy, Danuza Leão). Brasil: Difilm, 1967.

quase nada reconhecido, “assombrado” que está pela supremacia de uma narratividade implícita nesta relação.

Diferentemente do conceito de adaptação, a teoria da tradução intersemiótica como “leitura e crítica política do original” (CAMPOS, 2000), como “transcrição de formas e sentidos e pensamento em signos” (PLAZA, 2008), tem muito a contribuir, tendo em vista que também se constitui um ato poético, permite com maior liberdade que este diálogo ocorra porque recria um objeto que possui sua própria lógica de construção de sentido e funciona como um exercício de crítica, não hierarquizadora e/ou subserviente ao original.

Desse modo, produzir cinema a partir de um olhar “para além do adaptativo”, mais crítico e criativo, como é o caso de *Stalker* de Tarkovski, problematiza novas discussões sobre a relação entre o original e o objeto recriado, a poesia e o cinema, sobre a adaptação literária e teoria da tradução intersemiótica. Para nós, esta última propõe uma leitura inventiva e abertamente autônoma do original, portanto, mais próxima de uma poética das relações do que a adaptação.

1.2. As relações interartísticas: da adaptação à tradução intersemiótica

Ainda são constantes os estudos que confundem o ato de adaptar e o de traduzir e, mesmo, colocam essas concepções como similares. Para nós, esses termos revelam políticas diferentes frente ao relacionamento entre o original e o objeto recriado.

Coutinho (2010), ao falar sobre o filme *O desprezo*⁶, de Godard, usa os termos adaptação e tradução e os considera como tema e também como elemento organizador do filme⁷. Para explicar essa questão, ele irá discutir a aproximação entre os termos “adaptação” e “tradução” e conclui com um híbrido: “adaptação intersemiótica”:

A adaptação pode ser entendida, também, através de vários conceitos, *topoi*, ou sistemas: primeiramente e mais importante,

⁶ GODARD, Jean-Luc. *O desprezo (Le Mépris)*. 1963. França, 105 min.

⁷ Coutinho (2010) discute a relação entre o filme de Godard, o romance *O desprezo*, de Moravia e *A Odisséia*, de Homero.

ela pode ser vista como uma tradução intersemiótica, já que muda de um sistema de signos para outro. Mas não seria exagerado dizer que quase todos os conceitos que associamos à prática tradutória valeriam para definir a adaptação (COUTINHO, 2010, p. 71).

Coutinho coloca que “a adaptação pode ser encarada como uma tradução intersemiótica” (COUTINHO, 2010, p. 70). Essa ideia é muito delicada no sentido de que pode levar à confusão entre adaptar e traduzir que, diferentemente desse crítico, entendemos como posturas distintas. É interessante reconhecer que existem pontos onde esses termos se encontram e outros onde eles divergem.

Tanto a adaptação quanto a tradução podem ser vistas como leitura, compreensão, aprendizado de uma determinada obra. Mas na adaptação existe uma relação mais hierarquizada entre o original e a obra adaptada, como se uma ainda se sobressaísse sobre a outra. Vale ressaltar que a tradução intersemiótica parte da adaptação, mas extrapola sua relação com o texto base. Traduzir retoma esse processo, mas esse não é o seu fim. O original e o traduzido não estão submetidos um ao outro. Na tradução o passado torna-se o futuro do presente, portanto, autônomo.

Como já foi dito, a partir do avanço nos estudos sobre a concepção de texto como um evento dialógico (STAM, 2008), a questão da fidelidade e da supremacia do original vem perdendo espaço na crítica pós-estruturalista e contribui para o desenvolvimento das teorias sobre adaptação como processo de releitura do original.

Mas pode-se afirmar que a adaptação propõe uma política de manutenção da ordem hierárquica, com consequências importantes no debate sobre a pós-colonialidade, na medida em que necessariamente pressupõe a colocação do debate com os termos, e os pressupostos políticos, que sempre remetem à origem como princípio fundador. Compreende-se aqui que o texto traduzido não depende necessariamente da construção de sentido do original, muitas vezes, funcionando como seu disseminador; não raro o acesso ao texto original se dá sempre pela mediação do texto traduzido. Muitos são os exemplos de filmes que potencializaram leituras de obras literárias que, sem suas traduções para o cinema, não teriam a mesma repercussão. O comentário de Jean Luc Godard que, quando perguntado como via a relação de seu *Rei Lear* com o de William Shakespeare, respondeu não ter lido o dramaturgo inglês, é sintomático de outra relação com as origens e com os originais.

Apesar de frutíferas as discussões sobre a crise da noção de fidelidade, o vínculo original/adaptado persiste de outro modo: o objeto adaptado apresenta uma existência ainda presa ao original. Ou seja, a maioria dos estudos sobre adaptação ainda resguardam um comparatismo baseado na análise dos elementos do livro levados para o filme e como estão sendo tratados nessa nova mídia. Observa-se o comportamento dos elementos adaptados, como eram manifestados no texto-fonte e como se manifestam no objeto novo, como se o filme não tivesse autonomia. A comparação com o livro ainda fica evidente como uma associação vital à compreensão do filme, como se para este ser compreendido, tenha-se que fazer uma análise dependente do original. Mas, ao contrário do que remete à postura da adaptação, “sabemos que o discurso fílmico é criação autônoma e como tal não implica, necessariamente, que o espectador tenha executado leitura prévia da fonte literária” (FREITAS, 2009, p. 5).

O processo de adaptação pressupõe um olhar para o passado, colonizador, e continua mirando a sua origem através de certa hierarquia que compara obra original e obra adaptada, com espaços ainda bem marcados. Cria, mas não se desprende do cordão umbilical com a obra original.

Já a tradução é um processo poético: é crítica, recriação autônoma, que às vezes até zomba do original; relação com o ato criativo, assim como a poesia. Entendemos que o processo tradutório está mais próximo da linguagem poética do que o processo adaptativo. A tradução pretende ser uma leitura revitalizadora do texto-fonte. É na relação autônoma entre o original e o traduzido que se concentra a tradução.

Haroldo de Campos (2006) acrescenta que a tradução pode ser vista como “criação” de uma obra nova e “crítica” do original (CAMPOS, 2006, p. 31). Criação porque a partir do modo como mira o objeto, ele funda outro. Segundo Freitas (2009, p. 6) “a transposição de um texto num outro pode ser considerada uma recriação, já que certos ajustes tornam-se necessários”. O evento de criação do texto pede que o tradutor relacione diversos elementos presentes em outros textos e ambientes para compor a invenção do objeto. O processo tradutório comunica uma nova informação estética. A informação estética possui uma fragilidade: a intraduzibilidade. Como não se pode traduzir essa qualidade, a tradução de um texto com tal caráter ganhará uma nova feição, carregará uma nova informação, através da recriação do texto primeiro. É através dessa relação que cada objeto constrói seu próprio espaço e existência

independente. A análise do texto traduzido não se baseia na comparação de elementos transpostos de uma linguagem para outra, mas na *poiesis* de sua realização e da relação com o outro, como explica o próprio Haroldo de Campos:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém, recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza não se traduz apenas o significado, *traduz o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras de, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois no avesso da tradução literal (CAMPOS, 2006, p. 35). [Grifos do autor].

A tradução é uma “criação paralela”, porque acontece a partir do texto de origem, “recíproca”, porque também cria um objeto e, ao mesmo tempo, “autônoma” porque dá conta da construção de uma obra com uma nova qualidade estética, com existência própria com relação ao original. Talvez aí resida a sua mais madura diferença em face da postura adaptativa: a questão da autonomia do texto novo e a recusa do binarismo de saída original/tradução. O processo de tradução coloca uma posição mais independente do original. Quanto mais rico e expressivo o texto, mais o tradutor lidará de forma especial com a linguagem para revelar um novo texto a partir/sobre o primeiro “porque como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha” (CAMPOS, 2006, p. 43). Por isso não se vale de uma abordagem literal da leitura, mas da releitura criativa; é um processo inventivo, poético. A tradução observa o passado e transforma-o em presente e futuro.

A tradução é um processo crítico no qual o tradutor precisa fazer escolhas e decidir o que quer comunicar a partir de determinada obra, que transformações realizará a partir dos seus interesses. O próprio modo de ler também é fruto de todo o contexto que esse sujeito partilha. No ato de recriação, o tradutor adota uma postura crítica sobre a obra lida, sobre o que deseja comunicar, sobre o contexto no qual ambos (texto/tradutor) estão inseridos, sobre o passado e toda uma tradição que cerca seu fazer e o texto que mira. Como poeta, o tradutor tem por projeto traduzir

um pensamento e o texto-base é um, apenas um, dos princípios dessa ação. Na verdade, o tradutor parte da ideia que pretende expressar e, não do dever de ser fiel ao objeto primeiro. Por isso, “como arte autônoma, o cinema não pode exigir que o espectador só compreenda o filme a partir da leitura da narrativa literária” (FREITAS, 2009, p. 06), ou tendo-a necessariamente como substrato norteador primeiro.

Voltando a Godard, por exemplo, vemos que produziu filmes que lançaram mão de uma série de outros textos e discursos para compor seu pensamento. No filme *O desprezo*, ele parte do romance *O desprezo* de Moravia, de *A odisséia* de Homero, e de vários outros textos literários e artísticos para discutir a própria questão da tradução. Nesse caso, podemos falar que o filme está mais próximo de uma tradução intersemiótica do poema de Homero e do romance de Moravia, uma vez que leva o mito de “Odisseu” para outra esfera, tratando livremente desse texto em outra linguagem, sem submeter sua obra nem ao poema homérico nem ao romance de Moravia. Godard faz o filme com vários recortes da pintura, da música, da literatura, da dança, que no processo de criação, transformam-se em um objeto artístico único que rediscute o original e se relaciona com outras obras. Logo, o produto desse diálogo não está submetido ao original, excede-o de saída.

Oliveira (2003, p. 98) afirma que a ideia de tradução de Haroldo de Campos pode ser vista como um “processo de (des)leitura da tradição”. O tradutor encara criticamente o original e o “passado” que o envolve, mas se afasta dele para recriá-lo por meio do objeto traduzido. O passado não é esquartejado e jogado fora, mas é transcodificado em “uma operação de crítica ao vivo” (CAMPOS, 2006, p. 44).

Através da teoria da tradução, o passado torna-se o futuro do presente. Partimos de um original, mas o submetemos, intencionalmente, à crítica como recriação, lançando um olhar para o futuro. Essa diferença de postura, em face à obra original, é muito importante para distinguir a adaptação da tradução. Entendemos que o processo de tradução oportuniza uma leitura crítica do original, e a criação de um novo objeto artístico mais independente. Esse objeto novo é recontextualizado, atualizado e crítico do anterior, como nos mostra Campos (2006):

Os móveis primeiros do tradutor, que seja também poeta ou prosador, são a configuração de uma tradição ativa (daí não ser indiferente a escolha do texto a traduzir, mas sempre extremamente reveladora), um exercício de inteligência e, através

dele, uma operação de crítica ao vivo. Que disso tudo nasça uma pedagogia, não morta e obsoleta, em pose de contrição e defunção, mas fecunda e estimulante, em ação, é uma de suas mais importantes consequências (CAMPOS, 2006, p. 43-44).

A tradução é uma forma privilegiada de leitura da tradição, é crítica política do original. A tradução faz uma interessante discussão em torno da ideia de reinvenção da tradição. Esse processo mira a tradição e a observa como um ponto de partida para a reinvenção de uma nova realidade, projeta um horizonte novo para o estudo da obra a ser traduzida.

Oliveira (2003) mostra que em determinado momento da crítica brasileira, meados de 1920, intelectuais brasileiros e outros latinos, como Octavio Paz, discutiam a necessidade de romper o preconceito sobre a cultura latino-americana e fazer uma reavaliação da tradição. Nossa história está cheia de exemplos de uma identidade cultural basicamente alimentada pela utilização de elementos estrangeiros e pela desvalorização dos nossos.

No Brasil, a Semana de Arte Moderna representou uma tentativa de rever a tradição e redefinir a cultura nacional. Oswald de Andrade, em *O Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1997) e em *O Manifesto antropófago* (1997) propunha a valorização dos elementos da cultura brasileira e o aproveitamento da cultura estrangeira que, fusionados, resultariam no que realmente era a identidade do povo brasileiro. Segundo Oswald: “o espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores” (ANDRADE, 1997, p. 355).

Mais uma vez o fator relacional ganha ênfase e muda o caminho, a relação dos padrões impostos pelos colonizadores e a “criação/invenção de um repertório cultural particular” (OLIVEIRA, 2003, p. 93). Agora, em vez de só exportar, também importar.

Para essa proposta, não se tratava de abandonar o elemento externo, nem reafirmar uma supremacia dele, mas elaborar uma ótica que considerasse o caráter heterogêneo, herdado de diferentes culturas, que se amalgamavam às nossas raízes, para compor um mosaico propriamente nosso – a identidade verdadeiramente nacional. Um “local” que bebe no “universal”; a antropofagia cultural; a tradução da tradição. Segundo Haroldo de Campos (2006):

A “Antropofagia” oswaldiana é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” (...) mas segundo o ponto de vista desabusado do “mal selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma trasvaloração: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é “outro” merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal era um “polemista” (do grego *pólemos* = luta, combate), mas também um “antologista”: só devorava os inimigos que consideravam bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais... (CAMPOS, 2006, p. 234-235).

Era preciso traduzir o “tabu” em “totem”, “comer” o que nos é estrangeiro e “engolir” o que pode ser sintetizado em proteína (ANDRADE, 1997, p. 355) para nutrir a cultura. Transver a tradição para não ficar preso ao passado, ao original, à colônia.

Do ponto de vista da tradução intersemiótica, o tradutor desafia o original através da canibalização dos gêneros, linguagens, discursos, códigos e sentidos. A tradução intersemiótica tem em vista esse diálogo entre o passado e o presente e a criação de uma identidade nova para o objeto traduzido. A tradução intersemiótica é uma poética sincrônica, como nos mostra Plaza (2008):

A tradução entre diversas artes tem, na visão sincrônica da história, a forma mais adequada e consubstancial a seu projeto. A relação passado-presente constitui-se na realidade em dois pólos dialéticos cuja conjunção como opostos é necessária, uma vez que eles se apresentam em qualquer projeto poético: mesmo quando a nega, a origem de toda arte encontra-se sempre na arte precedente. O artista aprende (e ensina) do artista. Na tradução, entretanto, essa característica se acentua. O espaço-tempo da tradução é o da coincidência e da sincronia entre passado e presente, o da ressonância entre formas artísticas (PLAZA, 2008, p. 205).

O passado é uma “constelação’ na qual cada presente ilumina os outros num relacionamento dialético e descentralizador” e a tradução intersemiótica é vista como um “projeto constelativo” (PLAZA, 2008, p. 4) que realça o presente através de uma

comunicação franca com o passado, com o original, com outros códigos, com diferentes leituras, com sentidos e pensamentos em signos.

No tocante à transcrição de uma obra, a sua recriação através de outra linguagem ou contexto, a semiótica de matriz pierceana traz importantes considerações sobre os vários signos que podem estar envolvidos nesse processo. A tradução intersemiótica abre espaço para o diálogo entre os diversos signos existentes na cultura. Quando um diretor de cinema resolve fazer um filme tomando por base um livro, por exemplo, na construção do seu filme, ele poderá lançar mão, além dos elementos próprios do cinema, também os da natureza da literatura, da música, do teatro, para (re)inventar um pensamento, um sentimento, uma situação etc. Diferentes tipos de elementos podem estar envolvidos na tradução.

Julio Plaza (2008) fala sobre o papel da tradução de uma obra para outras linguagens e chama atenção para o novo objeto artístico que se forma a partir das diferentes leituras do objeto traduzido. Ele trata a tradução intersemiótica como “pensamento em signos”, como “trânsito de sentidos”, como “transcrição de formas na historicidade” que aponta para um vasto campo de possibilidades de recriação:

Se Benjamin, na sua visão, enxerga a história como possibilidade, como aquilo que não chegou a ser, mas que poderia ter sido, é justamente na brecha de uma possibilidade semelhante (vão entre o que poderia ter sido, mas não foi, mantendo a promessa de que ainda pode ser) que se insere o projeto tradutor como projeto constelativo entre diferentes presentes e, como tal, desviante e descentralizador, na medida em que, ao se instaurar, necessariamente produz reconfigurações monadológicas da história (PLAZA, 2008, p. 4-5).

A tradução intersemiótica é um convite a uma possibilidade de acontecer do texto, da história, através dos vários signos – ícones, índices, símbolos – que estão em rotação no mundo (PAZ, 1982). A intersemiose, essa relação com o mundo em signos, é o universo da tradução. A poesia, o cinema, a pintura, a música e outras linguagens se comunicam para gerar um novo objeto.

É importante frisar que a tradução intersemiótica não tem a intenção de minimizar nenhum dos objetos envolvidos no exercício de recriação, mas traz uma nova forma de concebê-los e de reafirmá-los. Retira-os do seu lugar e coloca-os num lugar novo, ao alcance de variados olhares. Na tradução intersemiótica, a relação

original-tradução é de desierarquização e descentralização. Cada objeto tem seu lugar reconhecido como essencial. Não há fidelidade a uma ideia de origem, mas um diálogo com o tempo e com o espaço:

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estrutura e eventos (PLAZA, 2008, p. 1).

Com isso, no caso do cinema, o diretor-tradutor é um poeta, uma via de mão livre por onde essas possibilidades se derramam. É um desestabilizador. Segundo Rimbaud, é “um ladrão de fogo”. É um tradutor do instante, segundo Octavio Paz (1982). Ele retoma essa ideia sobre o papel do tradutor ao colocar que este retira os signos de um determinado “lugar” e os coloca novamente em “rotação” numa busca de diferentes espaços para sua realização. Esse trânsito dos signos contribui para ampliar a ideia de poesia e estendê-la as outras artes, uma vez que possibilita mudanças nos diversos meios como na literatura e no cinema. Através da transcrição intersemiótica, o tradutor revitaliza a reflexão sobre as obras, exterioriza seu pensamento, recria o instante:

Traduzir com invenção pressupõe reinventar a forma, aumentar a informação estética. A operação tradutora deve mirar seu signo de frente e não de modo oblíquo. Fechando o círculo tradutor: se o instante da consciência sintética capta a forma, é a forma (tradução) que faz ver o instante (PLAZA, 2008, p. 98).

O cinema de Tarkovski configura-se como um espaço para aguçar os sentidos; revelar a vida no seu viés mais verdadeiro; como uma forma de levar o homem ao lado sensível da vida, como uma regressão às relações afetivas; como uma interação entre o ontem, o hoje e o amanhã; como um intercruzamento de linguagens. Enfim, como uma “Tradução Poética Intersemiótica”:

O que cumpre dizer é que uma teoria da Tradução Poética Intersemiótica deve estar atenta ao operar da “fala” (...) A operação tradutora poética é essencialmente poético-artística. Uma teoria da Tradução Intersemiótica, em ritmo poético, ocupa-se de casos singulares de criação e trata de generalizá-los.

Desse modo, a tradução poética coloca questões que só podem ser reveladas ao nível da arte, pois esta é produto da gangorra entre interpretantes, dada a impossibilidade de interpretar o produto final (PLAZA, 2008, p. 210).

A Tradução, enquanto “processo poético e intersemiótico”, aponta para uma postura política em face do original e da tradição, como um exercício de recriação artística autônomo e atento à diversidade de linguagens, códigos e discursos que pode utilizar para revelar a informação pretendida. A respeito do caráter da tradução, Plaza confirma que:

A tradução intersemiótica de cunho poético pode ser contextualizada de duas formas: primeira, face ao contexto da contemporaneidade da arte, isto é, como política; segundo, como prática artística dentro dessa contemporaneidade, isto é, como poética (PLAZA, 2008, p. 205).

Em “Ideograma, Anagrama, Diagrama: uma leitura de Fenollosa”, Haroldo de Campos (2000, p.45) chama atenção para o fator relacional como fundamento da tradução poética. (CAMPOS, 2000, p. 49). Na poesia chinesa, diferentemente da poesia ocidental, a questão pictorial é enfatizada como uma forma de interação entre o homem e a voz, entre o homem e a vida comunitária. Portanto, os pictogramas são elementos imagísticos que reproduzem as cenas vividas pelo homem em comunidade. O ideograma é uma imagem que se liga mais diretamente à natureza. A poesia chinesa é marcada por um caráter icônico, metonímico; representa uma aproximação, o contato entre os homens e o meio ambiente no qual eles vivem, ao contrário da poesia ocidental que revela uma ruptura com a “experiência” e uma centralização no indivíduo.

Fenollosa propõe uma ideia de tradução de poesia também baseada no método de análise da poesia chinesa. A relação entre o ato tradutório e o texto mirado realça que “mais do que as coisas, importavam as ‘relações’ entre as coisas” (CAMPOS, 2000, p. 52). O exercício de tradução de poesia gera um novo poema ou objeto e, por consequência, uma nova forma de poetizar e se relacionar com o mundo. Para Fenollosa a visão do ideograma não era copiar ou simplesmente imitar a natureza, mas com ela interagir e gerar uma resposta harmoniosa. Para Tarkovski:

Assim como a vida, em constante movimento e mutação, permite que todos sintam e interpretem cada momento a seu próprio modo, o mesmo acontece com um filme autêntico; ao registrar fielmente na película o tempo que flui para além dos limites do fotograma, o verdadeiro filme vive no tempo, se o tempo também estiver vivo nele: este processo de interação é um fator fundamental do cinema (TARKOVSKI, 2002, p. 139-140).

Esse modo de perceber as coisas é revitalizado pelo processo tradutório poético e intersemiótico no sentido de refletir “o poeta como um tradutor da natureza” (CAMPOS, 2000, p. 46).

Levando em conta tais considerações, tentaremos estabelecer um estudo sobre o filme *Stalker* (1979) do diretor Andrei Tarkovski, considerando-o como uma “Tradução Poética Intersemiótica” (PLAZA, 2003), ou seja, como uma transcrição poética que parte da novela *Stalker* (1985) dos irmãos Strugatski. Através dessa análise, tentaremos estabelecer de que modo esse filme se configura como uma construção poética e de que modo o narrativo foi traduzido em poesia e cinema. Objetivamos observar aquilo que diz a respeito a uma teoria da tradução e a um conceito de poesia, que aprofundaremos no próximo capítulo.

1.3. *Stalker e Piquenique à beira da estrada*

O diretor Andrei Tarkovski por vezes recorreu a obras literárias como ponto de partida para alguns de seus filmes: *A infância de Ivan* (1962) parte do conto “Ivan” (1957) de Vladimir Bogolomov; *Solaris* (1972) em *Solaris* (1961) de Stanislaw Lem; *Stalker* (1979) é uma leitura da novela *Piquenique à beira da estrada* (1977) de Arkadi e Boris Strugatski. Para esse diretor, o fazer cinematográfico abre espaço para a poesia, a partir da recriação do texto literário. Ao falar sobre a influência do texto narrativo no filme *A infância de Ivan*, Tarkovski demonstra uma atitude que se aproxima da ideia da tradução intersemiótica como processo poético: “vi o conteúdo do conto [“Ivan”] apenas simplesmente como um possível ponto de partida, cuja essência vital tinha de ser reinterpretada à luz de minha visão pessoal do filme a ser realizado” (TARKOVSKI, 2002, p. 16).

Em agosto de 1979, Tarkovski lança o filme *Stalker* (*Станкеп*, em russo) no Festival de Cinema de Moscou. *Stalker* se divide em duas partes para a televisão e tem como personagem principal o Stalker, encenado pelo ator russo Alexander Kaidanovski. Esse personagem interage no filme com outros dois: o “Professor” e o “Escritor”. Os três acompanham e seguem pela Zona em busca do “Quarto”, uma espécie de sala dos desejos ou lugar utópico de realização plena de uma suposta busca existencial. O filme mantém um livre diálogo com a novela *Piquenique à beira da estrada* (1971) de Arkadi e Boris Strugatski. O cineasta traduz a ficção científica em uma discussão sobre o espírito e a consciência humana, sobre a relação do homem com o mundo que o rodeia, através da revalorização da experiência cotidiana e de uma relação mística com a natureza.

Para esse diretor, o cinematográfico lança uma via de mão dupla para outras linguagens e transita de uma às outras a fim de conseguir expressar suas inquietações por meio da arte, mas sempre pensando que o resultado desse diálogo contribui para a autonomia do objeto fílmico produzido e do próprio cinema. Para Tarkovski, “o cinema, ainda incapaz de ‘evocar a vida de verdade’ sem recorrer as ideias literárias, pictóricas ou teatrais, deve, antes de mais nada, visar a uma emancipação total” (AUMONT, 2004, p.140). O filme reclama um espaço próprio, mas esse espaço se compõe na comunicação com outras linguagens.

A hibridização entre gêneros e códigos possibilitaria a construção de planos, espaços, personagens, de um ritmo que potencializasse imagens não puramente informativas ou que remetessem a uma relação de similaridade com um suposto original, mas imagens de natureza poética independentes dos originais e, sobretudo, reconciliadoras do homem com a realidade que ele faz emergir da obra de arte a partir dos sentidos que constrói para ela. Nesse caso, a imagem se pretende poética no sentido de possibilitar as mais singulares combinações de elementos – sonoros, visuais, verbais – para alcançar a realidade do sujeito por meio da experiência sensível da vida. Para ele, “há aspectos da vida humana que só podem ser reproduzidos fielmente pela poesia” (TARKOVSKI, 2002, p. 31) e, a nosso ver, através do processo poético tradutório que ele realiza em *Stalker*, por exemplo.

No filme em questão, Tarkovski buscou na tradução da novela dos Strugatski revelar diferentes modos de conceber a vida. Essa discussão levanta também a descoberta do desejo de cada sujeito. A tradução poética lhe permitiu emergir o espaço da Zona e o personagem do Stalker, retomados da novela. Na novela existem

seis Zonas e o Stalker recebe o nome de Redrick Schuhart; no filme, há apenas uma região como essa e o personagem principal é chamado apenas de Stalker - sua profissão. Mas no filme, a Zona e o Stalker são colocados de modo diferente: a linguagem usada objetiva problematizar a relação coletivizadora entre o homem e o meio ambiente que o rodeia e provocar uma reflexão consciente sobre a realidade que o cerca através da experiência com o filme, dos sentidos construídos a partir da apreciação deste. Por isso, para Tarkovski a relação entre o espectador e a obra é tão importante; é nessa interação que o filme se prolonga no tempo e não se fecha nas intenções do diretor:

Através das associações poéticas, intensifica-se a emoção e torna-se o espectador mais ativo. Ele passa a participar do processo de descoberta da vida, sem apoiar-se em conclusões já prontas, fornecidas pelo enredo, ou nas inevitáveis indicações oferecidas pelo autor (TARKOVSKI, 2002, p. 17).

Talvez nesse sentido, Tarkovski tenha juntado elementos como a água, o fogo, o vento, os poemas recitados, o contraste de cores, um cenário pós-apocalíptico, ao longo das imagens, para nos fazer sentir o mundo, mediado pelo filme, em vez de delimitar uma interpretação específica. A esse exemplo, observa-se a seguinte imagem do Stalker:



Fonte: pesquisa direta - filme *Stalker*
Imagem 1: o Stalker de costas para a construção que guarda o Quarto

Percebemos que a câmera foca o Stalker que está de costas, enquadrado através de uma moldura formada pelo delineamento de duas entradas de portas. Por essa abertura, projeta-se uma luminosidade vinda do exterior da suposta construção, que contrasta com o escuro que permeia o interior. O Stalker está no centro. O ponto de vista chama o espectador a participar da situação, posicionado-o por trás dessas molduras, a observar o Stalker que mira o ambiente da Zona. O Stalker olha para o que está do lado de fora, o que está por vir, como se atraído por essa luminosidade. A nós, é dada a possibilidade de interagir com tudo isso. As molduras tornam afetual a relação do espectador com o texto fílmico posto em cena e o faz observar e vivenciar o que integra o personagem e o que está além do que este vê. A exemplo dessa, a maioria das imagens mostram os personagens centralizados no plano, como se pretendesse deixar o espectador no mesmo nível destes e dar ênfase à interação entre filme e espectador.

A narrativa literária *Stalker* (1985) é composta por quatro partes e tem como protagonista o ajudante de um laboratório de pesquisas extraterrestres de Harmont, Redrick Schuhart. Um primeiro momento antecede a narrativa literária através de uma espécie de introdução intitulada “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” (STRUGATSKI, 1985, p. 7). Nesse começo, observamos uma entrevista feita ao Dr. Pilman por um representante da rádio local. Nesse diálogo o doutor explica a descoberta científica das Zonas e de onde elas se originaram, deixando claro o impacto extraterrestre. No filme, também há uma espécie de introdução sobre a Zona que remete a fala de um personagem fictício, também ganhador de um prêmio Nobel, o “Professor Walles”. Depois, o livro se divide em quatro partes que abordam vários momentos vivenciados pelo stalker Redrick: a primeira é intitulada de “Redrick Schuhart, 23 anos, solteiro, preparador na filial de Harmont do Instituto Internacional das Culturas Extraterrestres” (p. 11). A segunda, apenas “Redrick Schuhart, casado, sem profissão” (p. 61). A terceira, “Richard Noonan. 51 anos. Representante dos fornecedores de equipamento eletrônico na filial harmonesca da IICE” (p. 107); e por último, parte quatro, “Redrick Schuhart, 31 anos” (p. 153).

A novela dos Strugatski trata da ideia da busca da felicidade, mas essa busca se insere na discussão sobre o lugar do homem frente à situação de não se perceber como único ser no Universo, após a visita de seres extraterrestres. Diferentemente do

filme, na novela os vestígios da presença extraterrestre são um fato e um problema evidente. Como demonstram as perguntas feitas ao personagem Dr. Valentin Pilman pelo repórter da rádio de Harmont, transcritas abaixo:

-Talvez seja mais interessante saber o que pensou quando sua cidade natal foi invadida por uma super civilização extraterrestre.

- Na verdade, o meu primeiro pensamento foi que se tratava de uma brincadeira. Era difícil acreditar que tal coisa pudesse ter acontecido em nossa velha Harmont. Ainda em Gibi, ou Terra Nova, vá lá, mas em Harmont!

- No entanto, no fim de contas, teve de acreditar?

- No fim, sim. (STRUGATSKI, 1985, p. 8)

A “visitação” é posta logo na introdução do livro, ao que nos parece ser uma das principais funções desta: a apresentação do problema da presença extraterrestre, das Zonas e dos “Stalkers”.

Centros de pesquisas se desenvolveram ao redor das seis Zonas para tentar desvendar seus mistérios. O personagem Redrick é um Stalker, um guia que conduz os que querem procurar os vestígios dos extraterrestres na Zona. Também ele procura esses vestígios, pois são considerados preciosas provas da presença alienígena, vendidos a um alto preço. Esse personagem mora na pequena cidade de Harmont e cresce convivendo com a ideia de que este lugar foi um dos alvos de seres misteriosos que “visitaram” e se apropriaram do que era necessário e depois foram embora deixando para trás vestígios, “artefatos” da visitação, dos quais o mais importante é a “Bola Dourada”, que promete realizar desejos.

Redrick aprende a penetrar clandestinamente na Zona em busca desses artefatos em troca de dinheiro, mas, além deles, encontra a problemática situação de sobreviver em uma sociedade abalada pela visita de “seres superiores”. Na quarta parte do livro, como um dos mais importantes entre esses achados, os personagens procuram a “Bola dourada” (STRUGATSKI, 1985, p. 160), elemento da narrativa responsável por realizar desejos. No filme, a Bola Dourada relaciona-se ao “Quarto” que também concretiza desejos.

Na busca pelo o que ficou na Zona, o stalker Redrick Schuhart usa sua influência no “Laboratório de Estudos Extraterrestres” para entrar na Zona de Harmont em busca de artefatos para o seu companheiro de trabalho “Kirill”, considerados valiosos, de venda fácil e lucrativa. Para entrar na Zona eles enganam os

agentes da divisão de Harmont que são responsáveis pela segurança de uma das seis Zonas.

Numa época anterior, anos antes dos fatos narrados em “Piquenique, seis pontos da Terra, seis Zonas foram marcadas por seres de outro planeta que passaram deixando rastros. Essas Zonas têm em comum um ponto da abóbada celeste, o “Ponto irradiador de Pilman”, de onde se acredita terem partido as expedições alienígenas. Esse ponto foi estudado pelo “Doutor Valentin Pilman”, personagem ganhador do “Prêmio Nobel de Física”, na história dos Strugatski. No trecho seguinte, o Dr. Pilman explica a origem das Zonas e a teoria do radiante de Pilman:

O Radiante de Pilman é uma coisa extremamente simples. Imagine que fez girar um grande globo terrestre e desatou aos tiros para cima dele. Os orifícios sob o globo vão dispor-se sob determinada curva suave. Aquilo a que chamam a minha primeira descoberta de vulto é simplesmente isto: as seis Zonas da Visita estão dispostas sobre a superfície do nosso planeta, como se alguém tivesse disparado, a partir da linha Terra-Deneba, seis tiros sobre a Terra. Deneba é a estrela alfa da constelação do Cisne. O ponto da abóbada celeste de onde, digamos assim, partiram os disparos, é o Radiante de Pilman (STRUGATSKI, 1985, p. 7).

A narrativa literária compara as Zonas de visitação à metáfora dos piqueniques que guardam rastros e objetos da passagem dos seres extraterrestres. Esses visitantes aproveitam o que lhes é conveniente no ambiente e depois vão embora, deixando para trás apenas os restos de sua presença naquele lugar. Por isso foram interditadas e tornaram-se alvos para especulação científica e daqueles que também buscavam entender ou se beneficiar dessas heranças. As Zonas representam uma ameaça ao homem que tenta se firmar com um ser superior e detentor do poder.

Em um diálogo com o personagem “Noonan”, o Dr. Pilman explica sua teoria sobre as visitas das Zonas:

- Não, espere, disse Noonan. Sentia-se estranhamente enganado. – Se ignoram coisas tão simples como esta... Bom, deixemos para lá a inteligência. Aparentemente, nem o Diabo resolvia o problema. Mas a Visita? Afinal de contas, o que é que pensa da Visita?
- Vou dizer-lhe – pronunciou Valentin. – Imagine um piquenique...
- Noonan deu um salto da cadeira.

- Como disse?

- Um piquenique. Imagine uma floresta, uma estrada, uma clareira. Um carro passa da estrada para a clareira, surgem jovens, cestos de comida, raparigas, transistores, máquinas fotográficas e câmeras de filmar... Acendem uma fogueira, montam tendas, ligam os rádios. No dia seguinte, vão-se embora. Os animais, os pássaros e os insetos que, de noite, espavoridos, tinham observado o decorrer o decorrer dos acontecimentos, saem das suas tocas. E o que é que vêem? Em cima da relva manchada de óleo estão a velas gastas, alguém deixou cair uma chave-inglesa... Os guarda-lamas largaram porcarias apanhadas num pântano... e, é claro, restos da fogueira, cascas de fruta, um lenço, um canivete, jornais rasgados, trocos, flores murchas vindas de outras clareiras...

- Já percebi. Um piquenique à beira da estrada.

- Exactamente. Um piquenique à beira de não sei que estrada cômica. E você pergunta: será que vão voltar, ou não?

- Dê-me um cigarro – disse Noonan. – Vá para o Diabo, com a sua pseudociência! Imaginava isso de um modo completamente diferente.

- Tem todo direito – fez notar Valentin.

- Então eles nem sequer nos viram?

- Por quê?

- De qualquer maneira nem se interessavam por nós...

- Sabe, no seu lugar, eu até me regozijava com isso – aconselhou Valentin.

Noonan aspirou o fumo, tossiu e largou o cigarro.

- De qualquer maneira – disse ele, com teimosia -, é impossível... Vão para o Diabo, vocês os cientistas! Para quê esse desprezo pelo homem? Por que é que tentam sistematicamente rebaixá-lo?...

(STRUGATSKI, 1985, p. 131-132).

Vários indícios são colocados pelo “Dr. Pilman” para poder construir a imagem de um piquenique: um bosque, onde geralmente se fazem esses encontros; a presença de jovens; os objetos que geralmente se usam nessas confraternizações – máquinas fotográficas, rádios, cestos; os animais que ficam a espreita das sobras de comidas. Todos esses elementos compõem o ambiente que o doutor pretende comparar com a presença dos alienígenas na Terra. Para ele, nosso planeta estava na rota dos visitantes e, por isso, pararam aqui e fizeram seu banquete, aproveitando-se do que havia por perto. Depois de satisfeitos, foram embora, sem se importar com a bagunça que ficou no lugar da passagem.

A novela é caracterizada por um simbolismo abstrato. Remete a uma ideia de mistério, a um fundo místico relacionado ao caráter alegórico dos ETs e da Zona; uma ficção científica marcada por referências extraterrestres, a contar da presença do

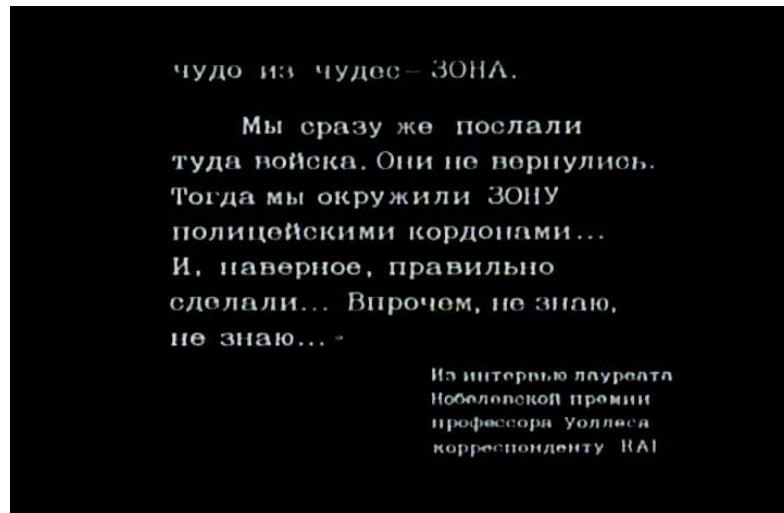
“Instituto internacional de culturas extraterrestres” que compõe o título da primeira e terceira partes da novela (p. 11 e 107) e da imagem do físico Dr. Valentin Pilman que desenvolveu uma teoria sobre as Zonas de visitação.

Já o filme parte da tradução feita por Tarkovski da ideia da Zona e do Stalker, mas em uma esfera diferente da proposta no livro. Já, aí, uma primeira diferença se impõe: se a novela remete diretamente à ficção científica, o filme não tem relação direta com ela.

No filme um evento não especificado dá origem a alterações em um determinado local que depois disso passa a apresentar movimentos estranhos e por isso é interditado e cercado por forças policiais. Ao filme não interessa saber exatamente o que operou tal mudança, o importante é a presença da Zona e a transformação que esta opera nos personagens quando entram seu interior.

A Zona é mencionada logo na abertura do filme. Este tem início com uma cena em um bar, lugar onde, mais tarde, o Stalker vai encontrar personagens como o “Professor” e o “Escritor”. Logo após, a sequência do bar é cortada e num fundo negro, surge, em letras brancas, o texto da entrevista do “Professor Walles”⁸, personagem também ganhador de um Prêmio Nobel de Física, como o “Doutor Pilman” da novela. Mas ainda sem diálogos, nem imagens específicas da Zona ou dos personagens. Reproduzimos abaixo a imagem da apresentação da Zona, no início do filme:

⁸ Esse personagem só é citado nesse texto de abertura do filme, ao contrário do Dr. Pilman que aparece em outros pontos da novela.



**Fonte: pesquisa direta - filme *Stalker*
Imagem 2: letreiro na abertura do filme *Stalker***

Notamos que a presença dos ícones brancos, em meio a uma tela preta, traduz um contraste entre o claro e o escuro que, ao mesmo tempo, sugere um tom de profundidade e também traz uma ideia de sobriedade, de algo não adornado, sóbrio. As palavras parecem rolar ou flutuar num meio negro e infinito, conotando uma profundidade que acentua a condição da Zona como um espaço oblíquo que se assemelha às narrativas atemporais, onde os fatos ocorrem em algum lugar distante que não interessa situar objetivamente sua origem. “Fosse como fosse, o milagre da Zona existia”. Desde já atentamos para o quão guardadora de possibilidades a Zona de Tarkovski pode ser e, mesmo sendo um ambiente singular, como ela chama atenção para aquilo que está próximo a nós por meio de uma discussão sobre o “lugar do indivíduo na humanidade” (SPINELLI, 2002, p. 115).

Essa espécie de introdução antecipa o lugar que abrigará o Stalker e os seus dois parceiros durante uma aventura pelas armadilhas que o percurso lhes impõe, principalmente, àquelas travadas pela própria consciência. No seu interior, existe uma construção antiga que guarda o “Quarto”, uma espécie de sala de acesso difícil. Por isso, o Professor e o Escritor contratam o Stalker para ajudá-los a achar esse espaço de “milagre”. Na novela, o stalker Redrick guia mais que três personagens, a exemplo de “Kirill”, “Tender”, “Artur Barbridge”.

⁹ 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.

A Zona é um lugar insólito para os personagens. Como o tabuleiro de um jogo, é preciso mover as peças com cuidado, respeitando as regras e os limites para se chegar ao final, nesse caso, ao Quarto e obter a vitória ou não. O Stalker ensina a jogar na Zona, a respeitá-la e a não contrariar esse meio ambiente; aconselha atirar porcas, para testar o caminho e saber se há perigo pela frente.



Fonte: pesquisa direta - filme *Stalker*
Imagem 3: o Escritor, o Stalker e o Professor (ao fundo)

No começo do filme, logo que chega à Zona, o Stalker pede ao Professor que amarre pedaços de tecido em porcas e, ao longo do filme, eles vão arremessando esses “dados”, como se movessem peças em um tabuleiro, para descobrir o melhor caminho que, muitas vezes, não é o mais fácil (SPINELLI, 2002). Na imagem acima, os personagens se preparam para jogar uma porca para saber se podem seguir por ali. O Stalker tem mais experiência, sobreviveu às armadilhas da Zona; é um conhecedor de caminhos. Entende que, para encontrar respostas, é preciso tomar cuidado com o rumo a seguir, experimentar o entorno para não se deixar levar por racionalismos ou por atitudes objetivas e unilaterais, como acontece com o Escritor e com o Professor. Os personagens precisam atuar em harmonia com a Zona, há uma lógica própria dela, como sugere o Stalker, a qual não deve ser negligenciada.

O Professor, em determinado ponto do filme, decide transgredir a indicação do Stalker e caminha em linha reta para chegar mais facilmente à construção que guarda o Quarto. Mas logo é impedido por uma voz desconhecida (talvez vinda dele mesmo) que impede que continue por ali. Ele se dá conta da importância de manter-se perto dos outros, de que o melhor caminho não é o mais rápido e retorna para junto dos

companheiros. É preciso “escutar” o que a Zona tem a dizer e considerar princípios alternativos, mais ligados ao contato do que ao individualismo. Há, na Zona, signos “assignificantes” que, contraditoriamente, significam muito e adquirem sentido para os que nela querem adentrar.

Nesse caso, a Zona figura como um espaço de diálogo, no sentido bakhtiniano de choque e tensão entre discursos e pontos-de-vista, entre os três personagens e o meio ambiente, entre as imagens e o espectador. É um espaço aguçador de sensações. Esse espaço de ruína tem um signo de “Estado”, pode-se dizer “institucional”, restos do velho estado russo e sua concepção de mundo dominante, fortemente racionalista, destruído pela pregnância da Zona. Ou seja, ela é o resultado de uma sociedade individualista e racionalista em demasia e, que por isso mesmo, desperta a reflexão sobre a possibilidade de cooperação entre os sujeitos e tudo que está à sua volta. Nas palavras de Gonçalves Filho, na Zona:

Imagens virtuais aparecem e desaparecem em territórios dominados pela aparência pantanosa, lugares abandonados, mas que registram a passagem do homem, como em *Stalker*, onde os cenários são as ruínas de um mundo que acreditou demais na materialidade (GONÇALVES FILHO, 2002, p. 85).

O universo pós-apocalíptico da Zona é povoado por um desejo de reaproximação entre o ser e o mundo. Para Bachelard (1993) os espaços são resignificados pela presença de quem os habita. Seguindo esse raciocínio, o meio ambiente de *Stalker* se integra ao sujeito e comunica sua história, sua percepção do mundo; integra o homem ao outro homem e aos objetos. Torna o homem próximo, parte do espaço e de tudo que o habita de algum modo. O espaço íntimo e o “exterior” se encontram a partir da nossa presença e comunicam o que somos:

Parece, então, que é por sua “imensidão” que os dois espaços – o espaço da intimidade e o espaço do mundo – tornam-se consoantes. (...) Como é concreta essa coexistência das coisas num espaço que duplicamos com a coexistência de nossa existência! (BACHELARD, 1993, p. 207).

A Zona não é um espaço alheio ao homem. Ela é povoada de história. O que aparenta ser inicialmente desfigurado denota o futuro, uma pós-racionalidade através da integração proposta pelo Stalker e os seus companheiros. Portanto, os espaços são significativos e ajudam a dar sentido ao sujeito, ou seja, adquirem uma

dimensão re-significadora e integrativa. Por isso esse espaço humanizado “não é um espaço entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido” (BACHELARD, 1993, p. 19) e, portanto, real e definidor.

A Zona no filme é como a própria vida: cheia de desafios, armadilhas, realizações. A ficção científica cede lugar a uma discussão sobre a condição humana num meio ambiente de interação. O Stalker, o Professor e o Escritor são figuras que refletem inquietações sobre o homem presente o mundo que vivemos. Como mostra o diretor quando explica a criação do filme:

A rigor, apenas a situação básica de *Stalker* poderia ser considerada fantástica. Ela era mais conveniente porque ajudava a delinear com mais nitidez o conflito moral do filme. Mas, em relação ao que realmente acontece com os personagens, não existe nenhum elemento de fantasia. A intenção do filme era fazer com que o espectador sentisse que tudo estava acontecendo aqui e agora, que a Zona está aqui, junto a nós.

As pessoas muitas vezes me perguntam o que significa a Zona, o que ela simboliza, e fazem conjecturas absurdas a seu propósito. Esse tipo de pergunta me deixa desesperado e apreensivo. A Zona não simboliza nada, nada mais do que qualquer outra coisa em meus filmes: a zona é uma zona, é a vida, e, ao longo dela, um homem pode se destruir ou pode se salvar (TARKOVSKI, 2002, p. 240-241).

Arkadi Strugatski (1990) conta que durante o trabalho de criação do roteiro, Tarkovski fora bastante exigente e pedira que ele e o irmão Boris refizessem o roteiro por várias vezes a fim de potencializar aquilo que o diretor ambicionava. Ao longo desse processo, eles conseguiram entender que o diretor queria o Stalker, mas em contexto e discussão diferente da ficção científica, como nos mostra esse trecho das anotações de Arkadi sobre o roteiro do filme *Stalker*:

"Agora então" disse ele com naturalidade "Volte para o seu Boris em Leningrado, e quero ter o novo roteiro em dez dias. Em duas partes. Não importa o ambiente. Apenas escreva os diálogos e comentários breves. E a coisa mais importante: Stalker deve ser completamente diferente. "

"Como deve ser?" Perguntei surpreso.

"Como vou saber? Mas eu não quero o bandido, como está no seu roteiro."

Suspirei e me recompus. O que eu poderia fazer? Eu não sabia como ele costumava trabalhar com outros autores, mas conosco

foi assim. Trouxe um novo roteiro. Ele havia sido discutido no dia anterior.

"Eu não sei... você é o autor, não eu. Vá e revise-o." Eu gostaria de revisá-lo. Tento pegar o tom e a intenção conforme eu a entendo. Eu suspiro e marcho para a máquina de escrever. Eu vou e reescrevo novamente. Ele lê e relê por um longo tempo, seu bigode eriçado. Então diz hesitante:

"Bem, pelo menos temos algo para começar... depois podemos reescrever esse diálogo."

É como se eu tivesse um osso atravessado na minha garganta.

"O que você não gosta neste diálogo?"

"Eu não sei, só reescreva. Apronte-o até amanhã à noite."

Foi assim que nós trabalhamos em um roteiro que há muito tempo foi aceito e aprovado em todos os níveis oficiais.

"Como deve ser *Stalker* no novo roteiro?"

"Eu não sei, você é o autor, não eu".

Sei. Na verdade eu não conseguia ver nada de errado, mas isso era normal. Mesmo antes de o trabalho começar, tinha ficado claro para meu irmão e eu que, se Tarkovski comete erros, são erros brilhantes, e valem uma dúzia de decisões corretas de diretores comuns. Em um súbito impulso perguntei:

"Ouça Andrei, pra que você precisa de ficção científica neste filme? Vamos tirar isso fora."

Ele sorriu como o gato que comeu o papagaio de seu dono.

"Pronto! Você sugeriu isso, não eu! Eu queria fazer isso há tempos, só tinha medo de sugerir achando que você iria se ofender. (STRUGATSKI, 1990, s/p).¹⁰

Aqui há uma diferença semiótica entre a escrita e o filme: esta tem um realismo, por ser analógica, que retira parte do simbolismo abstrato que está na escrita do livro. Jacques Aumont (2004) diz que "a posição de Tarkovski é exemplarmente equilibrada entre o amor da imagem e o amor da realidade (p. 64)", por ser fortemente realista, analógico, no sentido de tocar e mirar de frente o real. Logo, no filme não cremos que seja pertinente a ideia de mistério que permeia o livro, nem um fundo místico, no sentido de algo explicável pela crença em seres extraterrestres. Mas em vez disso, o filme guarda uma ideia de interdito, interditado. No filme, a zona não pode ser considerada um "ponto extraterrestre". Não há ênfase considerável sobre a invasão extraterrestre no filme, ao contrário do livro. Por outro ângulo, o interdito que permeia a linguagem do filme traz um forte realismo,

¹⁰Trecho do texto "Trabalhando com Andrei (Tarkovski) no roteiro de *Stalker*", de Arkadi Strugatski. Disponível em: <http://capacitorfantastico.blogspot.com/2009/09/arkady-strugatsky-e-o-roteiro-de.html> (acesso em 22/01/2011). Esse trecho integra o livro *Sobre Andrei Tarkovski, memória e biografia* (1990).

corroborado pelas ruínas que marcam a presença de algo anterior na Zona ou seja, uma historicidade.

A etimologia da palavra “inter-dito” alude àquilo que está entre o dizer e o não dizer e que é interno, interior, inerente, ao dito. Portanto, o inter-dito não é o que exclui, proíbe ou impõe, mas, antes, o que comunica, propõe, entrediz. Esse entredito, que não está engessado em um único significado saussureanamente paralisado por uma mente brilhante, dá ao sujeito a possibilidade de recusar ou aceitar determinada ideia; reafirma a liberdade dele. *Stalker* não é um filme sobre mistério, entre outras coisas, porque está dentro desse conceito de inter-dito. Não coloca as informações de forma simbólica, a definir uma direção exclusiva do raciocínio de quem o vê, como na fé. Mas dá liberdade ao espectador de sentir o que foi exposto no filme pela coloração, iluminação, espaços, gestualidades, e refletir esses elementos como lhe convier. Essas sugestões oferecidas pelas imagens do filme despertam o espectador e apontam uma *poiesis* do cinema. A poesia propõe caminhos. Por ela, o espectador não decodifica as imagens, mas experimenta-as, como veremos no terceiro capítulo desta pesquisa.

Tarkovski não comunga das ideias de montagem de Eisenstein porque julga que estas levam ao controle do sentido, provavelmente somente àquilo que o autor quer que se interprete do filme. Para ele, a montagem eisensteineana traz uma perspectiva racionalista quando dirige os significados do filme sob determinada intenção. Para Tarkovski, a montagem deve estar a favor da construção de imagens que agucem numerosos sentidos a partir de quem as vê. O essencial da imagem cinematográfica não é a montagem, mas o ritmo, fruto do movimento temporal que sobressai das imagens. O papel do diretor é unir as peças temporais e gerar um determinado ritmo – “esculpir o tempo” - para fazer refletir a diversidade da vida (TARKOVSKI, 2002, p. 144).

A linguagem *Stalker* parte muito mais de uma teoria do ícone (AUMONT, 2004, p. 63) do que da simbolização expressa pela metáfora e pela alegoria. O icônico e o interdito caminham na direção de construir um ritmo próprio no filme. Acrescentamos que, além do ícone, também o índice tem destaque nessa linguagem. O icônico valoriza a dimensão das qualidades da imagem por meio da valorização dos sentidos no espaço da Zona. Já o indicial, em cooperação com o primeiro, estabelece a dimensão do contato entre o homem e o mundo através da experimentação das situações, do meio ambiente. Esses elementos enfatizam o relacionamento entre os

três personagens principais do filme e relação com o espectador. Tarkovski fez um cinema que tentou fugir ao simbolismo e recusar ações mecanicistas. Ele privilegia a criação do corpo, mais sensível ao mundo e, assim, mais próxima da realidade, porque:

A imagem é uma impressão da verdade, um vislumbre da verdade que nos é permitido em nossa cegueira. A imagem concretizada será fiel quando suas articulações forem nitidamente a expressão da verdade, quando a tornarem única e singular – como a própria vida é, até mesmo em suas manifestações mais simples. Enquanto observação precisa da vida, a imagem nos traz a mente a poesia japonesa. Nesta, o que me fascina é a recusa em até mesmo sugerir a espécie de significado final da imagem, que pode gradualmente ser decifrado como uma charada. O *haikai* cultiva suas imagens de tal forma que elas nada significam para além de si mesmas, ao mesmo tempo que, por expressarem tanto, torna-se impossível apreender seu significado final. (TARKOVSKI, 2002, p. 123-124).

Como o *haikai* o cinema deveria se recusar a revelar um significado para não se fechar em um único pressuposto e encarcerar o relacionamento entre o filme e o mundo. Nesse contexto, em vez de buscar “o que o filme quer dizer” ou a “intenção do autor”, a verdadeira experiência é aquela que torna o objeto único, independente do autor e do original, porque parte do olhar singular do sujeito que faz sempre novas projeções ao mirar o filme. Nesse sentido, Tarkovski nos oferece imagens que remetem àquilo que Daniel Bougneaux (1996), numa perspectiva peirceana, chamou de linguagens analógicas, os ícones e os índices, ao caráter de espontaneidade e materialidade da presença do objeto; a observar mais demoradamente o filme, atentar para cores, nuances, movimentos corporais, alterações de voz, ao universo que compõe a imagem, em vez de tentar sistematizá-la e nos entregar prontamente o filme como produto de um significado intencionalmente fechado.

A linguagem de *Stalker* propõe vazios que provocam o espectador a revisitá-los para tentar preenchê-los por meio de uma nova apreciação. Não se pode restringir a leitura de *Stalker* a camisas-de-força. Ele sempre consegue ser diferente e trazer novas experiências. Na imagem que segue, por exemplo, o interdito se revela por um conjunto de elementos que chamam atenção para o personagem principal:



**Fonte: pesquisa direta - filme *Stalker*
Imagem 4: o Stalker desabafando**

Nesse momento, estavam no interior do prédio antigo, perto de chegar ao Quarto. Após uma discutir com o Professor e o Escritor, já cansado da expedição, o Stalker volta-se para uma janela e, encostado, recita um poema “Mais tem de haver mais” de Arseni Tarkovski, pai de Andrei, ausente na novela dos Strugatski. Ao fundo uma luz se insere pela cena, pelo que parece ser a lateral de um corredor. Nessa direção, o que parece o ruído de uma porta batendo (outra suposta janela) se conjuga às palavras do Stalker. Acompanhando o som das batidas, essa luz é interrompida ou liberada. O cenário segue ora iluminado, ora escurecido.

O Stalker é enquadrado em plano médio e emoldurado (como na imagem anterior) por duas colunas. A parede branca, perto de uma das colunas, em destaque pela luz que vem da outra janela, tem um aspecto enrugado e bolorento, algo parecido com uma infiltração, como se lutasse para romper os limites sólidos de que é feita. O Stalker também tenta romper os limites: rompe a barreira que cerca a Zona; tenta romper com o racionalismo do Professor e do Escritor; rompe com uma sociedade que o marginaliza; parte das ruínas de uma suposta civilização para tentar transgredir a falta de crença no futuro.

Nessa direção, um ruído de porta batendo se conjuga às palavras do Stalker. Não sai de perto da velha janela de onde parte pouca luminosidade, embora constante, que contrasta com o tom das paredes e com sua roupa. O Stalker insiste em enxergar o que está à sua frente, em torno de si, anunciado pelo claro, pelo seu olhar em direção ao exterior.

Esse ambiente parece ajudar o Stalker a desabafar sua preocupação. O som da porta é repetitivo e até incômodo, assim como a preocupação dele com seus companheiros e a busca do Quarto. Ele parece cansado de tentar mostrar o valor inestimável da Zona, de fazer os companheiros enxergarem que é possível crer no homem e no futuro. Para ele, mais do que o fator financeiro, cada chance de levar uma pessoa à Zona é uma oportunidade de trazer uma mudança benéfica para o futuro. Reerguer-se sob os escombros e fundar uma nova civilização, mas pautada na fé e na comunhão uns com os outros e com o meio ambiente. Ele crê que “tem de haver mais” além da descrença dos seus companheiros e do individualismo do mundo. Como nos mostra o trecho do poema do pai de Tarkovski:

Agora o verão se foi
E poderia não ter vindo
No sol está quente,
Mas tem de haver mais.¹¹

Mesmo diante da desilusão demonstrada pelo Escritor e pelo Professor o Stalker segue acreditando que daquele lugar é possível emergir uma esperança, uma alternativa para transpor os destroços daquela situação. Sente o peso de sua difícil missão:

Nada de mau se perdeu,
Nada de bom foi em vão...
Uma luz clara ilumina tudo
Mas tem de haver mais.

Observamos que outra diferença quanto ao livro pode ser estabelecida: no livro, a ficção científica e a referência aos ETs têm caráter alegórico, busca fazer referência indireta a uma situação do presente¹², a Guerra Fria, por exemplo. O filme não tem este caráter alegórico, ele parece mais utópico-filosófico. Se o livro é alegórico, sob este e só sob ele, o filme é metafórico. De acordo com Gonçalves Filho:

Mais do que uma aventura metafísica em território insólito ou um rocambolesco jogo de *cache-cache* – como se referiam os

¹¹ TARKOVSKI, Arseni. Mas tem de haver mais. In: TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 229.

¹²A novela dos Strugatski foi publicada em 1977, um momento histórico-econômico-social delicado de Pós-Guerra, marcado pela disputa do poder mundial.

críticos franceses ao filme – *Stalker* é um trabalho apostólico, no sentido mais puro que o termo possa comportar. Tarkovski penetra nas ruínas do livro *Picnic on the Roadside*, dos irmãos Strugatsky, e as transforma em uma catedral invadida pela atmosfera de um mundo pré-moral (GONÇALVES FILHO, 2002, p. 84).

O Stalker acredita na Zona e nos ensinamentos - a todo momento eles são testados pela Zona. Essa crença é o que o faz se esgueirar pelas armadilhas impostas por ela e levar as pessoas ao encontro do Quarto. Para ele é uma alternativa para o mundo já fatigado de tanto sofrimento. Os três personagens seguem se esgueirando pela Zona e ultrapassam armadilhas. A principal delas é a consciência das consequências da entrada no Quarto para si mesmos e para os outros.

Durante o percurso na Zona, o guia falou sobre um antigo stalker que fazia tais expedições: o “Porco-Espinho”. Este uma vez guiou o irmão que morreu antes de chegar ao Quarto. Em nova oportunidade, não se conformando com a falta (ou culpa?), o Porco-Espinho voltou à Zona e entrou no Quarto para desejar que o irmão voltasse à vida. O pedido não foi realizado, mas após esse evento, ficou rico. A sua vontade mais profunda era alcançar sucesso financeiro e não reaver o irmão. O Quarto apenas fez sua parte. Mas eles teriam muito caminho pela frente para pensar sobre o que realmente queriam encontrar na Zona e se conheciam suficientemente a si mesmos para entrar no Quarto. A imagem abaixo é do momento que, tendo chegado ao Quarto, nenhum dos três decide entrar e ficam na entrada, refletindo sobre toda a experiência vivida na Zona:



Fonte: pesquisa direta - filme *Stalker*
Imagem 5: o Professor, o Escritor e o Stalker do lado fora do Quarto

A câmera está posicionada dentro do Quarto. Seu olhar foca, parado, os personagens que estão sentados no fundo do plano, como em um ato de cansaço ou desilusão. A cena segue lenta. O enfoque se assemelha à moldura de um quadro. Aliás, vários momentos são flagrados pela câmera-olho sob o enfoque de uma moldura, como já vimos. O jogo claro e escuro, na incidência da luz na água e no aspecto lodoso das paredes, respectivamente, é realçado pela luz que se projeta de cima deles. As paredes deixam a impressão de ameaçar se romperem e desabar, assim como os três personagens que se apoiam sob o próprio corpo, cansados da viagem e da intensa maratona - entender o que de fato buscam. Na poça de água se projetam os reflexos dos sujeitos, além de também refletir seus sentimentos de introspecção.

Os personagens estão sentados no chão, rodeados por um ambiente úmido e deteriorado, como se estivessem sentados em meio às suas incertezas. Decidem não entrar no Quarto. Quase não falam. Estavam fatigados, mas tinham chegado ao fim da viagem. O silêncio é rompido por uma forte chuva, seguida da execução de um trecho do *Bolero* de Ravel. A melodia do Bolero anuncia e intensifica o resultado da busca dos personagens e o retorno ao espaço inicial do filme - o bar. Talvez o que procuravam já estava no percurso e não na chegada. A humanidade precisava acreditar no futuro, pois estava submersa em um contexto de desilusões – violência, pobreza em afetos, extremo individualismo e, principalmente, descrença. A possibilidade de alcançar um objetivo existia para eles e para todos. Entenderam que para realizar os sonhos, encontrar a felicidade, precisavam acreditar em si e na essência humana – que estava no sensível, representado pela figura do Stalker; no instintivo que estava imagem de um cachorro que, por vezes, circulou entre eles etc.

Depois a música é invadida pelo som de um trem que remete ao espaço inicial do filme: novamente os personagens estão no bar, onde se encontram debruçados sob a mesa, voltando ao ponto de partida. Através de todos esses elementos podemos perceber que o ambiente consegue dialogar com a intimidade dos personagens, demonstrando o estado em que eles se encontram no final de sua jornada.

É o ponto final da batalha travada com a Zona e ao mesmo tempo ponto de partida. A tomada de consciência do sentimento mesquinho que os animava a concretizar seu maior desejo resulta na dúvida sobre o que virá depois dessa consagração e traz o medo de enfrentar o inesperado. O que fazer quando estamos

prestes a conseguir o que queremos? Será que nos conhecemos o suficiente para saber lidar com essa conquista?

O *Stalker* traz a possibilidade de diálogo. Seu nome sinaliza aquele que busca, que guia, que percorre desconhecidos caminhos. O Quarto representa o mito do que nós buscamos - se é que sabemos o que é. Percebemos que a busca pelo Quarto é a busca pelo desejo, pela confiança na raça humana, pela descoberta de algo que está além das aparências.

A absoluta falta de controle do desejo torna os seres rígidos como estátuas de pedra. Por isso eles nascem flexíveis. Em *Stalker*, todos os que estão a um passo de realizar seus desejos mais íntimos recuam diante do medo da sua concretização. Sentem o peso da responsabilidade diante do outro. (...) No quarto de *Stalker*, território mágico onde desejos se tornam reais, a alternativa para os prisioneiros da consciência é permanecer fora de seus limites (GONÇALVES FILHO, 2002, p. 83).

Na última parte da novela, os personagens Redrick e Artur Barbridge encontram a Bola Dourada na Zona de Harmont. Nesse momento, Redrick demonstra consciente e racionalmente o valor desse achado, descrevendo-a em suas particularidades:

Só aí Redrick ergueu os olhos e olhou para a Bola. Com prudência. Com receio. Com o medo secreto de que não correspondesse as suas esperanças, de que fizesse nascer no seu interior uma dúvida, de que o fizesse cair do céu onde, conseguira subir, meio afogado na lama. Não era de ouro, talvez de cobre, avermelhada, perfeitamente lisa, e lançava reflexos hesitantes ao sol. Estava pousada no sopé da falésia mais afastada da clareira, confortavelmente instalada no meio de um monte de rocha compacta. Mesmo daqui se via a que ponto era maciça e o peso com que pesava sobre o leito. Não inspirava nada de decepcionante ou de duvidoso, mas também nada que insuflasse a esperança. (...) Estava onde caíra. Talvez tivesse escapado de um enorme bolso e se tivesse perdido, indo rolar para longe, quando do jogo dos gigantes; não estava instalada aqui, mas estava, simplesmente, estava como todo as “ocas”, “argolas”, “baterias” e outros dejectos da Visita (STRUGATSKI, 1985, p. 180-181).

Diferente do filme, um dos personagens (Artur) decide tocar a Bola. Já Redrick, parece demonstrar uma certa falta de entusiasmo perante o artefato. Artur

fica emocionado ao encontrá-la, toma-a nas mãos e depois de alguns instantes desaparece misteriosamente. Redrick fica a observá-la como se não prescindisse muito dela. Ele senta-se ao seu lado e toma o conhaque que levava para a expedição, depois vai embora, refletindo, inconscientemente, sobre a possibilidade de a Bola realizar seu maior desejo. Silenciosamente, ele pede “FELICIDADE PARA TODOS, GRATUITAMENTE, E QUE NINGUÉM SAIA PREJUDICADO!”¹³ (TSRUGATSKI, 1985, p. 185).

Na novela, a Zona é um símbolo da consciência de um homem que se encontra diante de uma ameaça, que, para transcender tal situação, precisa conviver com a possibilidade da existência de seres de inteligência superior a sua. A obra literária é repleta de indícios do debate sobre a relação entre o homem e o seu lugar no mundo que resulta na esperança de uma vida melhor. Os cientistas lutam para obter cada vez mais informações sobre essa visitação. O Dr. Pilman, representa a batalha da ciência em busca de respostas para os mistérios da Zona.

Esse “piquenique à beira da estrada” deixou o ser humano desconfortável com o seu valor e papel para o resto do universo e preocupado com a incerta maneira de agir diante da visitação para alcançar a felicidade. Seriam apenas fornecedores de matéria-prima ou poderiam desenvolver suas capacidades através do que restou da visitação e aumentar seu poder, equiparando-se ou sobressaindo-se ao outro? O lugar do homem e seu papel no Universo são discutidos ao longo do livro e tornam-se uns dos pontos centrais dessa obra, como confirma o próprio título da novela.

No que diz respeito ao filme, Tarkovski buscava, sobretudo, um objeto artístico que potencializasse as relações com o outro, com o meio ambiente compartilhado, com o sensível. Nesse sentido, possui um tom utópico-filosófico, o *Stalker* é pós um humanismo, individualista e subjetivo, que é próprio do racionalismo praticado muito mais pelo Escritor e pelo Professor. Ele vai em direção de superar esses valores que são de uma suposta modernidade, a mesma que deixou o caminho da Zona em ruína. É por essa via que a função pregnante e simbólica dos espaços contribuem para um aspecto mais coletivo, sensual e, em certo sentido, arquetípico; o stalker possui um projeto pós-moderno, se compreendermos a modernidade como o primado da razão, do progresso e dos indivíduos sobre as naturezas.

O filme parte de uma situação construída a partir da novela dos Strugatski, mas ultrapassa essa narrativa ao retomar as ideias da Zona e do *Stalker* com novos

¹³ O livro traz esse trecho grafado em caixa alta como que para enfatizar o desejo do stalker Redrick.

sentidos que contribuem para a construção de um objeto totalmente outro. A novela discute os anseios do homem em crise com a ideia de poder perante a presença de uma civilização mais inteligente. Novela e filme possuem seus espaços bem definidos e existem sem a necessidade um do outro. Pode-se experienciar o filme sem nunca ter lido o livro, ou interpretar este último, sem conhecer ou sentir necessidade de ver o filme.



Pesquisa direta – filme *Stalker*

CAPÍTULO II:
POETAS E CIENTISTAS: INTERFACES ENTRE O *STALKER* E OS IRMÃOS
KARAMÁZOV

A arte, como a revolução, é a anti-razão. Comunica as tensões e rebeliões diante do insuportável, encarnando o que há de imprevisível na prática histórica, a possessão do homem que lança sua vida rumo a uma ideia.

Glauber Rocha

No sertão, o homem é o eu que ainda não encontrou um tu; por ali os anjos e o diabo ainda manuseiam a língua.

Guimarães Rosa

2.1. Arte, ciência e tecnologia

Arte, ciência e tecnologia são esferas de um processo que visa transpor limites e chegar a uma nova compreensão sobre o mundo e a realidade.

Desde o Romantismo, a arte e a ciência foram entendidas como duas áreas com perspectivas opostas. Ao contrário da arte, a ciência era vista como a principal fonte provedora de verdade, de clareza, de razão; por outro lado, a poesia e a arte, não raro, vistas como sinônimos de magia e superstição. O capitalismo incentiva a competitividade que acentua o individualismo e a coisificação das relações, além de dar ênfase ao sujeito colonizador, tanto nas relações políticas, quanto no modo de lidar com a natureza. As investigações científicas se voltavam para um conhecimento que apresentava a verdade segura sobre determinado fato. Como consequência da recusa ao racionalismo proposto pela Ilustração, o Romantismo criou uma cisão, um conhecimento supostamente racional e verdadeiro e um conhecimento estético, poético, pessoal: “durante o século XIX, arte e ciência se alienaram” (SYPHER, 1980, p.192).

O desenvolvimento das sociedades pós-industriais nos obriga a retomar o diálogo entre os saberes, a desfazer distâncias e revalorizar a relação entre a arte e a ciência. Nesse sentido, faz-se necessário criticar um sistema compartimentador através de novas tecnologias que re-signifiquem a relação sujeito-objeto com uma ótica ecológica. Mais importante do que buscar “verdades fossilizadas”, é tentar compreender as próprias práticas científicas e sua relação com uma sociedade plural que se baseia na diversidade cultural, no hibridismo e na interdisciplinaridade. Na pós-modernidade, vivenciamos constantes inovações e investimentos feitos em tecnologia e esses avanços chamam atenção para o surgimento de um novo conceito de ciência que, entre outros fatores, promovem a reaproximação entre vários campos do saber, especialmente, entre o discurso artístico e o científico. Em outras palavras, “na presente era da tecnologia digital, a arte e a ciência foram se aproximando na plataforma da convergência tecnológica” (RAJAH, 2003, p. 167).

Ciência e tecnologia dialogam com a arte. Vivemos uma revolução tecnológica onde os meios digitais se incorporam cada dia mais às diversas áreas de atuação do conhecimento – inclusive, no cinema, na fotografia, verificamos tal diálogo. Portanto, para acompanhar essas inovações, faz-se preciso reinventar a história e ampliar as

formas de conhecer o mundo para além das metodologias usuais. José-Carlos Mariátegui (2003) afirma que a arte é uma forma de evolução, um meio pelo qual se chega à outra compreensão do estar no mundo.

As tecnologias contemporâneas potencializaram novas formas de relacionamento com o tempo, o espaço e o corpo. O computador é um instrumento de acessibilidade. Frente a essa forma de mediação econômica, eficiente e disponível (RAJAH, 2003, p. 170), surgem “comunidades virtuais”, organizadas em “rede”. Vivemos um momento de significativa interatividade. Esse princípio dialógico, próprio de nossa época, convida artistas e cientistas a se fazerem co-atuantes nas relações sociais e de pesquisa, a fim de assumirem uma prática interdisciplinar e intercultural na qual o respeito às diferenças dê conta de mundo multifacetado, como sugere Stephen Wilson:

Os papéis dos artistas poderiam incorporar outros papéis como os de pesquisador, inventor, *hacker* e empresário. Mesmo dentro de laboratórios, a participação do artista em equipes de pesquisa poderia acrescentar uma perspectiva que talvez ajudasse a impulsionar o processo de investigação (WILSON, 2003, p. 150).

Os artistas e outros profissionais podem incorporar diferentes papéis além daquele que já lhes são consagrados para ir além de um futuro imediato.

As máquinas passam a fazer parte do meio ambiente humano. Elas prolongam, potencializam as competências humanas. A relação homem/máquina, antes vista de modo paradoxal, agora é vista em conexão. A imagem do “homem-ciborgue” faz referência a esse sujeito que tem seus sentidos e espaços complementados pelas máquinas, através de próteses, aparelhos eletrônicos e outras tecnologias. A interação homem/máquina é uma constante, uma vez que:

Desenvolvimentos tecnológicos recentes contribuíram para uma mudança drástica na relação entre humanos e máquinas, e ainda mais entre os próprios humanos. Onde outrora as várias ferramentas e implementos da tecnologia funcionavam apenas como adjuntos bem-vindos às nossas vidas, os produtos da criação científica atuam agora como um recurso vital – aparentemente necessário – na conduta de nossa existência diária (CZEGLEDY, 2003, p. 128-129).

Artistas e cientistas cooperam para a mudança de percepção do corpo e do mundo. O desenvolvimento tecnológico contribui para que o humano seja visto sob diferentes enfoques; a própria relação entre os homens é alterada, uma vez que o corpo é um lugar de construção de identidades (CZEGLEDY, 2003, p. 130).

No caso do cinema, *O médico e o monstro* (1941) do diretor Rouben Mamoulian, a tecnologia interfere no sentido de trazer novos meios para a manipulação do corpo do personagem central e o transformar em monstro. Um médico respeitado passa vários dias tentando produzir uma substância que provoque a transformação. A técnica medicinal é usada para produzir uma espécie de elixir transmutador de formas. Desse modo, o personagem principal da trama, acredita que pode controlar o bem e o mal no homem, agir de modo mais instintivo e se libertar das convenções da sociedade quando lhe for conveniente. Esses filmes refletem a aproximação com o corpo humano e as sensibilidades que surgem a partir da relação com a tecnologia.



Fonte: <http://expirados.blogspot.com/2010/02/dvd-filme-o-medico-e-o-monstro-1931.html>
Imagem 6: filme *O médico e o monstro*

À história do cinema, arte tecnológica e industrial por excelência, o diálogo com a tecnologia nunca lhe foi alheia. No filme *2001: uma odisséia no espaço* (1968), os hominídeos descobrem que o osso aumenta o impacto sob uma superfície e a modifica. Eles o usam como extensão do corpo para demonstrar poder frente aos outros hominídeos. Essa situação representa um avanço tecnológico que muda a relação com o meio ambiente. Mais tarde, o homem, sob o signo da evolução da

espécie, tenta conquistar o universo através da articulação com as descobertas tecnológicas.



Fonte: <http://dan-obi-wan-vadher-dan.blogspot.com/2010/09/descobrimdo-o-futuro.html>
Imagem 7: filme *2001: uma odisséia no espaço*

A interação arte/ciência tornou o corpo humano um objeto de estudo em potencial: “o espetáculo pós-moderno, fragmentado, do corpo transparente incorpora uma ansiedade persistente e, ao mesmo tempo, está se transformando numa exposição, num produto e num tema de análise” (CZEGLEDY, 2003, p. 129). A ideia de uma nova ciência pressupõe uma nova relação com a natureza, não hierarquizadora. Neste sentido, a arte é o lugar em que esta natureza se dá cotidianamente, e nela o corpo adquire um sentido forte, pois é ele a mais imediata natureza do homem.

Já em *O livro de cabeceira* (1996) de Peter Greenaway, a personagem principal escreve poemas na pele dos seus amantes e os tem também escrito na sua própria. A ideia de um “livro-corpo” põe em relação uma longa tradição literária japonesa, um certo olhar sobre a imagem fílmica e o uso das mais avançadas tecnologias de produção de imagens contemporâneas. Nesse caso, a poesia exige um meio de interação e contato e, por isso precisa está tatuada na pele, caligrafada diretamente no corpo do sujeito. A tecnologia no cinema traz a discussão entre linguagens analógicas, próprias da imagem fotoquímica do cinema, e linguagens digitais. O digital percebido também como a escrita que usa o corpo como papel, o contato corporal, um retorno aos sentidos.



Fonte: <http://criapub.wordpress.com/2010/10/13/o-livro-de-cabeceira/>
Imagem 8: filme *O livro de cabeceira*

Em *A partida* (2008) de Yoshiro Takita, um jovem violoncelista chamado *Daigo Kobayashi*, aprende o antigo ofício de preparar o corpo do morto para o funeral. A tecnologia se dá na singular técnica usada para cuidar do corpo, a qual exige todo um ritual a ser seguido: de limpeza, a forma correta de vesti-lo, como tocar, tudo isso deve respeitar a imagem do morto e da família que assiste todo o procedimento. O ritual *Nokanshi*, tradicional na cultura oriental, é um ritual de passagem de despedida dos mortos que antecede o funeral e independe de religião. Une passado e futuro em uma relação que extrapola preconceitos sobre religião e parte para um forte valor espiritual. Toda a família assiste a cerimônia e participa silenciosamente do ritual. Seguindo um passo-a-passo rigoroso, *Daigo* cobre o corpo do morto e, sem condicionar os procedimentos ao sentido visual, ele limpa meticulosamente, veste e reverência o morto. O filme traz a discussão sobre uma forma de relação integrante com a natureza. O contato com o corpo, visto com uma extensão da natureza, aproxima a família ao morto, o homem ao meio ambiente.



Fonte: <http://escapismogenuino.wordpress.com/page/11/>
 Imagem 9: filme *A partida*

As mídias digitais atuantes no cinema, na fotografia, na internet, na biomedicina, interferem no sentido de desmistificar o corpo humano, tornando-o transparente e visivelmente mais vulnerável e acessível. Fotografias, ultra-sons, ecocardiogramas, endoscopias, intervenções como *piercing*, plásticas, biópsias, trazem à tona uma relação entre arte/tecnologia que revelam corpo como significativo para a relação com o meio ambiente.

Esse olhar sob o corpo humano, como norteado pela máquina, pela tecnologia, pela técnica, faz dele um elemento fragmentado e produtor de sentidos. As tecnologias, não só as maquínicas, mas as adquiridas desde a infância¹⁴, confluem para relações mais humanizadoras, uma vez que ampliam os potenciais humanos.

Na pintura, o movimento cubista revela que a arte é uma confluência entre o intelecto, a sensação e a emoção. Para Cézanne, por exemplo, “um pintor precisa ser inteligente” (SYPHER, 1980, p. 192). Tais ideias apontam para entendermos que os aspectos da vida e da ciência humana podem ser comunicados através de outros meios, além da própria ciência. Os artistas dessa estética também foram científicos no sentido de desmistificar os objetos e os espaços. A visão polifônica do cubismo acentua a multiplicidade de pontos de vista e relativiza o olhar unilateral dominante.

¹⁴ Entendemos que desde o nascimento entramos em contato com tecnologias como a fala, a escrita, etc. A própria mãe usa o cobertor para aumentar a sensação de calor no filho. A tecnologia é algo anterior às máquinas.

Neste sentido, o projeto cubista tem forte carga política na medida em que questionar o centro fixo de um suposto sujeito portador de um olhar dominante e dominador.

O cubismo é uma fruição do pensamento moderno; estava baseado, segundo Francastel, em todo um fundo de especulação científica e filosófica. I. Rice Pereira disse que a pintura moderna é uma imagem da nossa cognição e que o espaço é uma extensão simbólica do ser do homem. Foi o que aconteceu com os cubistas e seus seguidores, uma vez que o cubismo é uma arte que expressa a condição do homem moderno forçado a viver num mundo onde não mais existem locações simples, no dizer de Whitehead, onde todas as relações são múltiplas (SYPHER, 1980, p. 196).

O cubismo desestabiliza o objeto e o espaço e os reorganiza no mundo pelo intelecto (SYPHER, 1980, p. 198). Se a arte se propõe interativa, como consequência, a pintura cubista é uma tentativa de representar o objeto através de suas ambiguidades, de sua totalidade. Esses artistas “assassinaram” o objeto no sentido de “esfacelá-lo” na composição da tela a fim de revelar o universo dele, de representar simultaneamente as facetas das coisas. O olhar pretende captar o objeto sob várias situações e relações com o mundo:

Do ponto de vista técnico, o cubismo é uma fragmentação do espaço tridimensional construído a partir de um ponto de vista fixo; as coisas existem mantendo relações múltiplas, umas com as outras e mudam de aparência de acordo com o ponto de vista escolhido para olhá-las (SYPHER, 1980, p. 196).

A realidade é múltipla e o mundo cubista é um mundo fruto desse novo relacionamento com o homem, o espaço e o tempo; “o mundo cubista se apresentava como um complexo de planos cambiantes” (SYPHER, 1980, p. 201). As várias dimensões do objeto são captadas e representadas simultaneamente no espaço plano, bidimensional da tela. Esse espaço não restringe o objeto, mas torna possível a reflexão dos diversos modos de encará-lo. A pintura interage com os limites da tela e se integra ao espaço, à parede e ao mundo, a arte e a vida se integram.

Apesar de sobressair o aspecto visual, como um olhar individualista sob a realidade e o mundo, na cultura ocidental, a arte pós-moderna luta para ser um reflexo das novas necessidades do mundo – dialógico, híbrido, diverso. O cubismo

reforça a ideia de contato entre homem e meio ambiente, entre a arte e a ciência. A arte pós-moderna chama atenção para os sentidos.

Na direção de uma arte integradora, Nina Czegledy (2003), ao falar sobre o projeto *Touch: touche*, por exemplo, nas relações arte/ciência em instalações, apresenta questões sobre a mediação através de tecnologias interativas que exigem uma participação mais direta com o público. Segundo essa pesquisadora, entre o corpo e a arte, as distâncias devem ser mínimas, levando o público a fazer parte do objeto de arte, por sua vez, compreendido, sentido sob diferentes olhares:

O convite para tocar é uma sugestão ousada. Tocar implica intimidade – uma noção controvertida em uma época em que o contato direto está sendo cada vez mais substituído pelo controle remoto. Somente os olhos são encorajados a investigar, a explorar em nossa cultura que privilegia o visual – nossas mãos devem ficar longe dos limites. A definição do verbo *touch* (tocar) no dicionário inclui “bater, ferir, machucar, marcar, brincar” e “afetar com emoção”. Esses termos evocam uma familiaridade física e insinuam sensualidade, erotismo, brutalidade – tabus nas sociedades chamadas “desenvolvidas”, em que as emoções são escondidas atrás dos eufemismos (CZEGLEDY, 2003, p. 131).

Entendemos que a arte é pós-colonialista: extrapola o aparentemente visual, o individual, o limite com a ciência e, por isso, se prolonga no tempo. A sua existência multidimensional é percebida também por aspectos olfativos, degustativos, auditivos, táteis e visuais; pela comunicação entre diferentes áreas do conhecimento. Intelecto e sentidos se unem para realizar a obra. É preciso experienciar de várias maneiras o objeto artístico para entender sua complexidade e, assim, o mundo. Nesse sentido, a poesia, assim como a arte, se relaciona ativamente com o meio ambiente e com o corpo.

Maffesoli (1998) discorre sobre a existência de dois modos de relacionamento com o mundo que denomina de “razões abstratas ou sensíveis”. A primeira é mais identificável com a ciência; a segunda está mais próxima da arte enquanto integradora da ciência e de outros conhecimentos.

A razão abstrata é aquela esboçada por um modo de vida racional, mais segmentado pelo individualismo, pelo capitalismo, por uma separação entre o sujeito e a experiência diária. Aproxima-se mais do discurso técnico e científico, no sentido mais restrito desses últimos termos. Esse tipo de conhecimento é uma espécie de

razão separada, “uma razão abstrata que não consegue, não sabe, perceber as afinidades profundas, as sutis e complexas correspondências que constituem a existência natural e social” (MAFFESOLI, 1998, p. 43). Nesse sentido, a abstração é uma reflexão desenraizada dos fenômenos sociais, longe do senso comum, do conhecimento que emerge do cotidiano. O saber é mais ligado à verticalização do que ao contato.

Já a experiência sensível é aquela pautada na vivência, na valorização dos sentidos e do corpo. Pauta-se no fator relacional, de interação entre o meio ambiente, o homem, o outro e a vida. É na vivência diária que se aprende a agir perante o inusitado e imprevisível que as relações oferecem. O saber deve ter suas bases na realidade empírica. Dessa experiência se constrói uma sensibilidade enraizada e ao mesmo tempo horizontal, porque se pauta em refletir e perceber tudo o que se encontra em torno do ser humano. O senso comum é o ponto de partida desse saber:

Se lembrarmos que, na mitologia, Dioniso é uma divindade arbustiva, pode-se falar, nesse sentido, de um saber dionisíaco, isto é, um saber enraizado. De um saber, igualmente, que integra o *pathos*, aquilo que M. Weber chama de emocional ou afetual, próprio à comunidade. O senso comum está fundado aí. Ele põe em jogo, de modo global os cinco sentidos do humano, sem hierarquizá-los, e sem submetê-los a preeminência do espírito. É a *koiné aisthesis* da filosofia grega, que, por um lado, fazia repousar o equilíbrio de cada um sobre a união do corpo e do espírito, e, por outro lado, fazia depender o conhecimento da comunidade em seu conjunto. Saber orgânico ou saber corporal, considerando-se que o corpo era parte integrante do ato de conhecer e que isso era, igualmente, causa e efeito da constituição do corpo social em seu conjunto (MAFFESOLI, 1998, p. 162).

O sensível não é hierarquizador, mas antes, é um ponto de convergência entre o passado e o futuro, entre o sujeito e o outro. É um pensamento orgânico, portanto, fundado na comunhão com o meio ambiente, no pensamento ecológico, no estreitamento das distâncias. A ele cabe restituir o valor do senso comum e de um empirismo especulativo mais próximo dos fenômenos sociais. Para Maffesoli (1998) esse tipo de razão tem uma espécie de “enraizamento dinâmico”, que marca um presente que serve de elo entre o passado e o futuro.

O saber abstrato exclui o sensível, ao contrário deste, que inclui o primeiro, no sentido de interagir com essa forma de pensamento sem restringir-se a ela. Nesse

caso, faz-se necessário o ato de transitar entre os diversos meios e adquirir a experiência necessária ao conhecimento. De acordo com Maffesoli (1998):

Nietzsche aconselhava a “fazer do conhecimento a mais potente das paixões”. Para além das querelas dos sábios, mas mantendo uma exigência intelectual, justamente a da “gaia ciência”, talvez seja possível que uma tal paixão culmine com o pensamento que se tenha reconciliado com a vida (MAFFESOLI, 1998, p. 23).

É dessa forma de vida que a arte comunga. Ela aproxima-se da realidade através de uma vivência afetual com os outros saberes. Retorna ao caráter coletivizador do homem e como a unir as extremidades de um grande novelo de vida.

Entendemos que a razão sensível e a arte estão mais próximas da poesia. Contrariando o pensamento romântico do século XIX, entendemos que a poesia é carregada de relações não só afetivas, mas também intelectuais. Nesse sentido, o poético se faz num campo de convergência entre arte e ciência. O cientista se opõe a essa ideia, quando entendido como aquele que compartimenta o conhecimento e, fechado no seu laboratório, se nega ao diálogo, traduz um pensamento abstrato. Mas no contexto da razão sensível esses sujeitos se encontram e trocam experiências. A arte, assim como a poesia, não está para a colonização das relações, mas para a emergência delas. O poeta, nesse sentido, é um mediador.

Stalker traz uma interessante discussão sobre os modos de vida abstratos e sensíveis: seus três personagens principais expõem características diferentes e o *Stalker* ocupa um lugar de encontro e diálogo entre elas. Nesse sentido, também *Os Irmãos Karamázov* (2008) de Dostoiévski, observado sob uma perspectiva poética, apresenta personagens conflitantes, dentre os quais, Aliócha se sobressai através da mediação dessas tensões. Modos de vida diferentes se encontram nessas duas obras e apontam para modos de vida mais sensíveis com o meio ambiente.

2.2. *Stalker e Os Irmãos Karamázov: confluências entre o sensível e o inteligível*

O filme *Stalker* (1979) mantém uma relação indireta com o romance *Os irmãos Karamázov* (2008)¹⁵ de Fiódor Dostoiévski, trazendo uma série de referências aos seus personagens e a algumas de suas características. O próprio Tarkovski era um admirador desse escritor o que pode ter motivado algumas de suas obras, como atesta o seguinte trecho:

Num estado de tensão constante e sem desenvolvimento, as paixões alcançam seu mais alto nível de intensidade, manifestando-se de modo mais vivo e convincente do que o fariam num processo de modificação gradual. Esta minha predileção é o que me leva a gostar tanto de Dostoiévski. Para mim os personagens mais interessantes são aqueles exteriormente estáticos, mas interiormente cheios da energia de uma paixão avassaladora (TARKOVSKI, 1998, p. 14).

Observamos uma relação significativa entre o filme e a obra de Dostoiévski, no sentido de serem compostos por personagens centrais conflituosos – o Stalker e Aliócha - que se encontram em posição de mediação em cada contexto, fatores que contribuem para a emergência de discussões sobre as diversas formas de relacionamento entre os sujeitos e o mundo.

No filme e no romance, os personagens apontam para relações abstratas e sensíveis (MAFFESOLI, 1998) com o espaço. De um lado, estão o Stalker e Aliócha, mais próximos de um modo de vida integrador, cuja relação entre o meio ambiente e o intelecto é todo momento colocada. Do outro, os companheiros do Stalker - o Professor e o Escritor - e os parentes de Aliócha - Dmitri, Ivan e Fiódor - que representam uma relação predominantemente intelectual com o mundo. Para Maffesoli:

Tem-se aí dois pólos da inteligência humana. Primeiro, abstrato, que deriva infalivelmente para o dogmatismo, a intolerância, a escolástica; o segundo mais encarnado, atento ao sensível, à criação natural, e que se empenha o mais possível em

¹⁵ Os irmãos Karamázov foi publicado em 1879. A edição que estamos utilizando no presente texto trata-se da lançada em 2008, pela *Editora 34*, traduzida por Paulo Bezerra.

evitar a separação. Ao privilegiar-se esse segundo pólo, não se está de modo algum preconizando qualquer abdicação do intelecto, mas, sim, prevenindo contra um estreitamento da faculdade de compreender, evitando tal “pecado da inteligência: aquele que mais separa” (R. Abellio). Assim, reencontra-se o sentido da correspondência, aqueles que os alquimistas bem tinham visto, já em seu tempo; aquele, ainda, posto em ação pelos filósofos do Renascimento, que não negligenciava nenhum domínio do saber humano, por menos acadêmico que nos possa parecer (MAFFESOLI, 1998, p. 41).

Em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981), Bakhtin fala, entre outras coisas, sobre o caráter polifônico das obras desse autor. Cada personagem é marcado por várias vozes que ecoam ao longo da narrativa. Essas vozes, por vezes, (des)encontram-se em situações violentas e contraditórias e é nessa efervescência de opiniões e de conflitos que os personagens refletem uma discussão sobre a interação com o outro. Bakhtin (2003) diz, à respeito da polifonia da obra dostoiévskiana, que:

Em toda parte há certa intersecção, consonância ou intermitência de réplicas do diálogo aberto com réplicas do diálogo interior dos personagens. Em toda parte certo conjunto de ideias, pensamentos e palavras se realiza em várias vozes desconexas, ecoando a seu modo cada uma delas. O objeto das intenções do autor não é, de maneira alguma, esse conjunto de ideias em si como algo neutro e idêntico a si mesmo. Não, o objeto das intenções é precisamente a realização do tema em muitas e diferentes vozes, a multiplicidade essencial e, por assim dizer, inalienável de vozes e a sua diversidade (BAKHTIN, 2003, p. 199).

Logo nas primeiras páginas do romance *Os irmãos Karamázov* (2008), o narrador fala sobre Aliócha, mostrando-o como um personagem indefinido, excêntrico e sujeito ao risco de ser incompreendido pelos seus leitores:

Para mim ele [Aliócha] é digno de nota, mas duvido terminantemente que consiga mostrá-lo ao leitor. O caso é que talvez até se trate de um ativista, mas um ativista indeciso, indefinido. Pensando bem, seria estranho exigir clareza das pessoas numa época como a nossa. Uma coisa, é de crer, fica bastante evidente: trata-se de um homem estranho, de um excêntrico até. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 13).

Aliócha, como também é chamado no romance, é o terceiro filho de Fiódor Pávlovitch Karamázov e traz em si uma forte marca espiritual - cheio de compaixão, sensível para as coisas simples, humano e paciente. Por vontade própria fora morar numa espécie de mosteiro onde recebia os ensinamentos de um *stárietz*, um mestre religioso da igreja católica ortodoxa russa: “o *stárietz* é alguém que pega a vossa alma e a vossa vontade e as absorve em sua alma e em sua vontade (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 48)”. Segundo o narrador do romance, ele procurou a reclusão não por fanatismos religiosos nem por radicalismos, mas porque se via incompreendido pelo mundo e nesse ambiente encontrava paz e serenidade para os seus pensamentos. Vejamos o que nos mostra o próprio narrador:

Aviso, antes de tudo, que esse rapaz, Aliócha, não era absolutamente um fanático e, a meu ver, nem chegava a ter nada de místico. Antecipo minha opinião completa: era somente imbuído de um precoce amor ao ser humano, e se lançou no caminho do mosteiro, foi apenas porque, na ocasião, só ele lhe calou fundo e lhe ofereceu, por assim dizer, o ideal para a saída de sua alma, que tentava arrancar-se das trevas da maldade mundana para a luz do amor. E esse caminho só lhe calou fundo por que aí ele encontrou naquele momento um ser que achava extraordinário – o nosso famoso Zossima, *stárietz* do mosteiro (...) (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 32).

A imagem do mosteiro onde Aliócha fora morar ressalta a importância do espaço de integração: a casa do pai não lhe era familiar, ele precisa partilhar um ambiente que refletisse seu estilo de vida. Contrariando a hostilidade e frieza da sociedade, ele busca um ambiente mais compatível com o modo de vida que deseja ter.

Em meio à sociedade burguesa que o rodeia, Aliócha responde silenciosamente, através de gestos sutis, contra-apego ao dinheiro, à mentira, à desigualdade social, ao preconceito etc. Apesar de Aliócha ter uma origem rica, este se sente deslocado com relação a sua família; seus valores não condizem com o modo de vida observado nos outros Karamázov. O desconforto o leva a buscar uma nova forma de vida encontrada no mosteiro e da figura do *Stárietz Zossima*. Como observamos no seguinte trecho sobre o posicionamento de Aliócha:

Talvez digam que Aliócha era obtuso, atrasado, que não concluíra seu curso, etc. Que não concluíra seu curso era verdade, mas dizer era obtuso ou tolo era uma grande injustiça. Vou simplesmente repetir o que já disse: ele só se enveredou por esse caminho porque foi o único que o fascinou naquele momento e ao mesmo tempo lhe ofereceu todo o ideal para a saída de sua alma, que tentava arrancar-se das trevas para a luz. Acrescenta-se que ele já era, em parte, um jovem do nosso tempo, ou seja, honesto por natureza, que reclamava a verdade, que a procurava e acreditava nela e, uma vez tendo acreditado, exigia participar imediatamente dela com toda a força de sua alma, reivindicava um feito urgente, movido pelo premente desejo de doar tudo de si, até mesmo a própria vida, para realizar esse feito. (...) Aliócha apenas escolheu um caminho oposto ao de todos outros, mas com a mesma sede de um feito imediato. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 44-46).

Ele é uma tentativa de transpor as barreiras de uma sociedade mecânica e preconceituosa para alcançar a valorização do lado humano das pessoas, de melhores condições de vida na qual o conhecimento empírico não é negligenciado. O modo de ser de Aliócha Karamázov rompe com a normalidade. O termo “obtusos” se refere àquilo que não é agudo. Do latim, deriva de *obtusus* que diz respeito a “embotar”, enfraquecer um fio, torná-lo sensível ou insensível. Esse personagem não é calculável, exato e previsível. Trata-se de um tipo complexo, tal como a própria vida. Ele tem um ideal e se lança na direção de realizá-lo, mesmo que contrarie o resto da sociedade. Esse personagem é, de certo modo, um transgressor de leis, leia-se de outro modo, nem um pouco “tolo”. Aliócha manifesta uma forma de resistência aos padrões tradicionais. Segundo Bakhtin (2003):

De fato as personagens de Dostoiévski são movidas por um sonho utópico de fundação de alguma comunidade de seres humanos fora das formas sociais existentes. Fundar uma comunidade na terra, unificar algumas pessoas fora do âmbito das formas sociais vigentes – a isso aspiram o príncipe Míchkin,¹⁶ Aliócha, aspiram em forma menos consciente e menos nítida todas as demais personagens de Dostoiévski. (...) É como se a comunidade se houvesse privado do seu corpo real e quisesse fundá-la arbitrariamente com material puramente humano (BAKHTIN, 2003, p. 201).

Aliócha traz em si uma concepção próxima da ideia fraternal, conciliadora e igualitária, já os outros Karamázov destoam dele por refletirem uma burguesia

¹⁶ Personagem do livro *O idiota* (1869), de Dostoiévski.

decadente e fútil, descrente do futuro e das relações afetivas. De acordo com Paulo Bezerra (2008), no texto crítico que integra essa obra de Dostoiévski:

O epílogo do romance revela a intenção ideológica que Dostoiévski imprimiu à imagem de Aliócha Karamázov (...). Embasado num sentimento de fraternidade ético-religiosa, o discurso que encerra o romance traduz, de fato, uma concepção de socialismo cristão, que foi uma marca ideológica do próprio Dostoiévski (BEZERRA, 2008, p. xiv).

Em *Stalker* (1979) o personagem central que dá nome ao filme é um transgressor das leis do lugar que habita. Guia pessoas até o interior da imprevisível e proibida Zona. O Professor e o Escritor contratam o Stalker e juntos procuram o Quarto, sala que realiza os desejos mais interiores. Esse sujeito retoma a imagem de Aliócha, uma vez que não está nos padrões da sociedade que vive e de certo modo se refugia em um lugar evitado pela lógica tradicional – na Zona, no filme, e o mosteiro, no contexto da obra narrativa.

Como na obra de Dostoiévski, esse filme também tematiza a diferença entre os sujeitos e a busca por uma sociedade mais integrada. O Stalker também é um incompreendido dentro de sua região; é um exilado dentro da sua própria casa. No filme o herói não busca um mosteiro, mas a Zona, imagem de um ambiente seguro, familiar, onde, enfim, ele pode reencontrar-se. Tanto o Stalker como Aliócha são mediadores, espécies de guias dos que estão a sua volta.

Ser um Stalker significa ter uma vocação. O termo *stalking* no inglês se refere ao “ato de espreitar”. No final da década de 80, foi usado para se referir à perseguição de celebridades. Mas no filme, a ideia de espreita sugerida pelo termo stalker abre margem para entender o personagem central como aquele espreita a Zona mais de perto, que a compreende melhor; como aquele que busca a Zona e que se arrisca pelas suas armadilhas; é um guia, um “esgueirador”. O Stalker faz parte da Zona, partilha de sua ideia e é responsável pela difícil tarefa de guiar outras pessoas dentro do universo da Zona. Vive à espreita de uma oportunidade de enganar as forças policiais para se esgueirar pela Zona. Ele transita entre o permitido e o impedido, enfrentar o perigo e transpõe os limites que lhe foram impostos para buscar a liberdade. O Stalker tem o conhecimento necessário para guiar na Zona. O Stalker é um ser marginalizado e marcado pelos efeitos da Zona. Seus filhos são

marcados por anomalias: a filha do Stalker nasce sem pernas e tem uma espécie de poder paranormal.

Porém o mais difícil dessa jornada é o relacionamento de três sujeitos com visões de mundo diversas que buscam encontrar respostas para suas inquietações, para os seus vazios. O Stalker vive o conflito espiritual de, por vezes, esquecer qual é seu propósito com a Zona, se vale a pena voltar lá ou se deveria abandonar tudo.

O Professor, o Escritor e o Stalker defendem seus pontos de vista de forma conflituosa. Assim como Aliócha, o Stalker tenta estabelecer a harmonia. A relação entre os três personagens do filme faz da Zona um espaço de possibilidades para realização e interação social. A primeira coisa que o Stalker faz ao entrar na Zona é deitar-se no chão, sob a vegetação para respirar a sensação de liberdade, de integração e reencontro com esse lugar.



Fonte: pesquisa direta - filme *Stalker*
Imagem 10: O Stalker deitado na Zona

Ele se deita no chão como a partilhar do solo, da vegetação, de modo a sentir o meio ambiente como inerente a ele. Fecha os olhos para perceber os outros sentidos do seu corpo nessa relação. Tanto Aliócha quanto o Stalker procuram espaços significadores que lhes permita a manifestação de sua liberdade, que lhes possibilitem exteriorizar seus valores e ideais e relacionar-se mais diretamente com o mundo. Em outros momentos do filme, ele volta a se deitar no chão como a se unir ao que é parte dele, como vemos abaixo.



Fonte: pesquisa direta - filme *Stalker*
Imagem 11: o Stalker deitado na Zona perto de um cachorro

Nesse caso, o personagem deita-se em um monte de terra rodeado por água em uma performance que visa ao acomodo no espaço. Um cachorro o encontra ali e se junta a ele. Nesse momento, cachorro, Stalker e Zona compõem uma integração. O cachorro é um ser da Zona que denota um aspecto de instintividade e o Stalker traz o afetual. Eles se identificam nesse espaço. Eles são parte de um grande projeto que busca um meio ambiente integrador. A imagem ressurge em tons sépia, que, nesse caso, colabora para um enfoque dos elementos com certo grau de aproximação, como se saíssem de um ambiente “estriado” para um meio ambiente “liso” (DELEUZE e GUATTARI, 1997).

No sentido dado por Deleuze e Guattari (1997), eles refletem uma espécie de “nomadismo” e se relacionam com um “meio liso” que lhe permite o deslocamento e emergência dos sentidos. Sobre o nomadismo e o espaço liso, Deleuze e Guattari (1997) esclarecem:

É que ele não recorre a um sujeito pensante universal, mas, ao contrário, invoca uma raça singular; e não se funda numa totalidade englobante, mas, ao contrário, desenrola-se num meio sem horizonte, como espaço liso, estepe, deserto ou mar. Estabelece-se aqui outro tipo de adaptação entre a raça definida como "tribo" e o espaço liso definido como "meio". Uma tribo no deserto, em vez de um sujeito universal sob o horizonte do Ser englobante (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 40-41).

Para esses filósofos o nômade é sujeito “desterritorializado” (DELEUSE e GUATTARI, 1997), não no sentido não possuir residência, mas no de não ser de nenhum território fixo, de transitar. É nessa descentralização que ele adquire um valor de reterritorialização, quando encontra o seu verdadeiro território. Este situado em um meio liso que lhe permite mobilidade, fruição e liberdade.

O Stalker é parte da Zona, parte desse passado que figura através das ruínas e, por isso, também é parte do projeto de restabelecimento das relações entre os sujeitos. Guardiã da Zona e de um modo de vida relacionado à crença na melhora, ele acredita no futuro, na mudança com base em valores mais fraternos e coletivos.

Tanto Alieksiêi quanto o Stalker refletem um modo de vida baseado na experiência e no aprendizado no dia-a-dia. Representam algo que vai além de uma sociedade hipócrita, preocupada com interesses egoístas – compra e venda de bens materiais, ascensão social, paixões levianas, vaidade etc. Ambos demonstram uma experiência sensível (MAFFESOLI, 1998), pautada, sobretudo, no encontro com o outro, e com diferentes concepções: experimentam as emoções, sentem os lugares em que estão, vivem suas paixões, tocam as superfícies, escutam o outro, ao contrário do que sugere o saber abstrato.

Para os dois personagens, o reencontro com o mundo, com seu ambiente familiar acontece através de um rompimento da situação inicial na qual se encontravam: Aliócha deixa os estudos e vai para o mosteiro e o Stalker vai esgueirar-se pela Zona. Aliócha busca no mosteiro, através da figura de Zossima, vivenciar a fé e o amor, já o Stalker, depois dos ensinamentos de seu mestre porco-espinho¹⁷ vai até a Zona para sentir de perto a sua existência. Ambos sobressaem-se como formas de diálogo entre os estilos de vida representados por Fiódor, Dmitri, Ivan, Smierdiákov, e pelo Professor e pelo Escritor. Esses personagens representam uma espécie de resistência contra uma lógica excludente que separa os sujeitos do espaço vital de convergência de saberes.

Não precisamos ir longe para entender a posição desses dois personagens centrais, basta observamos os diferentes tipos de sujeitos que os rodeiam.

No que se refere aos parentes do personagem principal de Dostoiévski, observamos o pai Fiódor, e os irmãos Dmitri, Ivan e Smierdiákov.

¹⁷ No filme, o Stalker também tinha um mestre. Este não aparece no filme, mas é mencionado pelo Stalker como o *porco-espinho*; ele lhe transmitia conhecimentos sobre a Zona.

Fiódor era um velho “sentimental. Mau e sentimental” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 43). Era também vaidoso e ganancioso. Herdara dos seus casamentos dote e sobrenome nobre para lhe conferir status. Vivia de orgias e caprichos; morava sozinho em sua propriedade, na qual até os empregados dormiam num anexo exterior à casa principal. Já Dmitri, o filho mais velho, assim como o pai, é orgulhoso e levado pelas paixões a ponto de cometer crimes em nome delas; Ivan, o segundo filho, é racionalista; um niilista convicto e atormentado. Smierdiákov é o filho bastardo do velho Fiódor, fruto da violência deste contra uma pobre mulher que perambulava pelas ruas da cidade onde morava. Ele fora adotado pelo criado de Fiódor – Grigori – e também trabalha na mesma casa como cozinheiro.

Mas diante dessa situação vivida entre os irmãos e o pai, vemos que Aliócha ocupa um entre-lugar na narrativa do livro, ou seja, é um personagem que tenta conciliar as vozes dos seus irmãos e do seu pai e intervir a favor de todos. Seu discurso é o da interação.

Os irmãos Dmitri e Ivan vivem em conflito com o pai e Aliócha representa um elo entre os três, com suas palavras sinceras, afetuosas, com um mínimo possível de pré-julgamentos. Eles se chocam porque cada um – Fiódor, Dmitri, Ivan, Aliócha, Smierdiákov – representa uma convicção, um ponto de vista diferente sobre o mundo e as situações vividas no livro (DOSTOIÉVSKI, 1981, p. 27). Essa multiplicidade de vozes traz consigo o problema do quanto dinâmica e múltipla é a sociedade e de como ela clama por uma relação mais comunal.

No filme de Tarkovski, o Professor e o Escritor representam tipos diferentes, mas que confluem para um mesmo estilo de vida. Discutiam e aprendiam uns com os outros. Arriscavam-se porque precisavam do Quarto para achar um “elo perdido” ou nunca encontrado.

O Professor é um físico regido por uma ótica racional, objetiva, assim como Ivan Karamázov. Durante a caminhada na Zona, ele carrega uma mochila com objetos para medir, testar e analisar os elementos que encontra no caminho. Enquanto isso, o Escritor leva uma garrafa (com alguma bebida alcoólica) e cigarro. Este é um escritor sem inspiração para escrever seus romances, levado pela paixão por mulheres, pelo álcool e pelo fumo; busca na Zona algum motivo que o devolva a esperança e o sentido de escrever. A imagem abaixo mostra o conflito entre esses dois personagens. Cada um, de um jeito, tenta encontrar algo que os mostre um sentido de existir.



Fonte: pesquisa direta - filme *Stalker*
Imagem 12: o Professor de costa para o Escritor

Eles representam dois lados de uma moeda, como a própria imagem sugere. Os personagens estão dispostos de costas para o outro; individualmente enfatizam o racional (Professor) e o subjetivo de (Escritor). Juntos, revelam uma experiência segmentada com o meio ambiente.

A imagem abaixo tem uma disposição semelhante a da imagem anterior: os personagens também se organizam em direções contrárias na tela. Nessa circunstância, já sugere o distanciamento entre esse modo abstrato do modo sensível representado pelo Stalker:



Fonte: pesquisa direta - filme *Stalker*
Imagem 13: o Stalker de costa para o Escritor

Nessa situação, após um lento deslizar da câmera para mostrar o “túnel seco”, vemos que o enquadramento da câmera foca o Stalker de costas para o Escritor como se quisesse enfatizar a dialética entre ele e o companheiro. Nesse momento, sentimos falta do Professor, que enganara os dois e fora recuperar sua mochila, com materiais para analisar a Zona; como vemos, este era movido pela lógica racional.



Fonte: pesquisa direta - filme *Stalker*
Imagem 14: o Professor deitado na Zona

A princípio o Professor afasta-se dos personagens, assim como se afasta da noção de senso comum. Seu nome sinaliza que ele é um cientista que ignora o aspecto comunal com a Zona. Na imagem acima, ele está deitado no chão, na Zona, mas ao contrário do Stalker nas imagens 10 e 11, sua cabeça não toca o chão. Ela é isolada por sua mochila. O cérebro que é o lugar da razão, não atinge o espaço de emergência dos sentidos que é a Zona. Nas palavras de Maffesoli (1998):

A atitude intelectualista contenta-se com discriminar. Em seu sentido mais simples, ela separa o que é suposto ser o bem ou o mal, verdadeiro do falso, e por isso mesmo, esquece que a existência é uma constante participação mística, uma correspondência sem fim, na qual o interior e o exterior, o visível e o invisível, o material e o imaterial entram numa sinfonia – seja ela dodecafônica – das mais harmoniosas (MAFFESOLI, 1998, p. 30).

Nesse caso, a ciência despreza o valor comunal. Na mochila, objetos importantes são depositados: aparelhos técnicos para estudar a Zona, talvez, e uma bomba para destruí-la. Esse personagem prefere destruir uma possibilidade de realização de um desejo do que experimentá-lo. No entanto, ele é impedido pelo Stalker. O Escritor, por sua vez, é um boêmio que buscava inspiração para suas composições; desinteressado pelas leis e pelos raciocínios lógicos. Não leva porcas para jogar pela Zona, mas precisa de certa embriaguez para viver essa história. Também em Dmitri Karamázov encontramos o mesmo apego aos sentimentos efêmeros e aos vícios.

Curiosamente os três personagens são flagrados de modos semelhantes, como mostram as imagens 11, 14 e 15 e 12 e 13, como se tentasse chamar atenção para o relacionamento entre eles. É o Escritor quem agora deita no chão, mas não encosta a cabeça. Enquanto o Stalker descansa, ele fica divagando sobre os problemas da vida, tenta entendê-los.



Fonte: pesquisa direta - filme *Stalker*
Imagem 15: o Escritor deitado na Zona

Os três personagens têm disposições e posturas diferentes. Essas relações são mediadas pelo Stalker que representa uma sensibilidade capaz de interagir com outras concepções. A Zona ensina que é preciso experienciar coletivamente as situações mais inesperadas para se chegar a uma compreensão. Aliócha, o pai e os irmãos também convivem em um ambiente de diferenças. O primeiro representa uma voz conciliadora entre os demais.

Dmitri, Ivan, Fiódor, Smierdiákov, o Professor e o Escritor são reveladores de uma reflexão segmentada de conhecimento, um individualismo que impede o diálogo

com o outro e com formas de vida mais comunais. Sua relação com espaço se dá de modo estriado, no sentido conferido por Deleuze e Guattari (1997). Tais personagens aproximam-se da imagem dos cientistas quando, num sentido mais tradicional, estes, compartimentalizam a relação com o meio ambiente.

Essas considerações, por outro lado, nos ajudam a concluir que Aliócha Karamázov e Stalker lutam para transpor as barreiras impostas por um sistema totalitário que dita as regras de como se deve pensar, falar, se portar perante os outros. Eles rompem uma lógica compartimentadora, mais próxima de uma ideia de “sedentarismo”, oposta por Félix Guattari e Gilles Deleuze (1997) à reflexão de nomadismo. Nesse caso, eles estão mais próximos da ideia de poesia do que da de literatura uma vez que integram um modo de vida mais pautado nos valores de coletividade, interação, desierarquização (discussão do capítulo seguinte). A Zona está para a poesia, assim como esses personagens estão para os poetas.



Pesquisa direta – filme *Stalker*

CAPÍTULO III:
STALKER DE TARKOVSKI E A PERSPECTIVA DA ECOPOIESIS

Assim, a interrogação sobre as possibilidades de encarnação da poesia não é uma pergunta sobre o poema e sim sobre a história: será uma quimera pensar uma sociedade que reconcilie o poema e o ato, que seja palavra viva e palavra vivida, criação da comunidade e comunidade criadora?

Octavio Paz

*Pé Quente, cabeça fria, numa
boa
Doces Bárbaros*

*...Dentro de ti em pequenas
pevides
Palpita a vida prodigiosa
Infinitamente*

*E quedas tão simples
Ao lado de um talher
Num quarto pobre de hotel.
Manuel Bandeira*

3.1. Poesia e literatura

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. Apesar da fecundidade de tais abordagens, certos filmes, independente de traduzirem ou não uma obra literária, parecerão mais produtivos se observados numa perspectiva poética, potencializando 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 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. Para Zumthor, na poesia:

A performance pode ser considerada, ao mesmo tempo, um elemento e o principal fator constitutivo. Instância de realização plena, a performance determina todos os outros elementos formais que, com relação a ela, são pouco mais que virtualidades (ZUMTHOR, 1997, p. 155).

A performance é aquilo que envolve o momento de realização da poesia, por isso está fortemente relacionada à voz e ao meio ambiente que, por sua vez, integram a *poiesis*. North (1995), de acordo com a ideia da semiótica pierceana, coloca que tudo que está no mundo pode ser lido como um signo e, por sua vez, este está carregado de sentidos. Tomando por base esse pensamento, podemos dizer que a voz é um signo integrante e colabora para a poesia. A voz não é unicamente a voz, mas a posição dos corpos, a pantomima, o espaço entre os agentes, a vestimenta, a gestualidade, a imagem etc., “esse conjunto se recorta, sem dele [do momento da performance poética] se dissociar (apesar de certos truques), no *continuum* da existência social: o lugar da performance é destacado no ‘território’ do grupo” (ZUMTHOR, 1997, p. 164). Quando as condições de execução são mudadas, também a performance muda, resultando numa experiência diferente.

Os primeiros poetas lançavam mão de uma prática performativa para provocar os sentidos do ouvinte em busca de firmar uma interação com ele (HAVELOCK, 1996). Palavra oral, emissor e receptor não eram tidos como elementos separados, mas integrantes de um fazer poético. A poesia era o todo que rodeava o momento de realização do trovador e sua interação com o público. Este era convidado a vivenciar o texto naquela hora e lugar e todos os elementos que estivessem ali presentes contribuíam para a realização oral do texto. A palavra oral tem uma relação especial com o som e o espaço-tempo (ONG, 1998, p. 42).

Não só audição e visão eram aguçados para o ato poético, os sentidos do corpo, tato, olfato e paladar, também participavam de um processo que é sobretudo intersemiótico e integrador. Não se tinha a intenção de compartimentar o conhecimento, nem verticalizar a reflexão sobre o texto, a própria noção de texto é problemática. Deste modo, a palavra estava diretamente relacionada à situação de fala. O contato entre a poesia e o ouvinte era presencial e em conjunto com outras pessoas, cada uma experienciava a poesia numa relação integrativa.

Neste sentido, na atividade poética, o meio ambiente é carregado de signos. Ele modifica o modo como os sujeitos vão se relacionar entre si e com mundo. O meio ambiente passa de mero “estar fora” para ser o suporte da poesia. Nesse ponto a performance colabora colocando em pauta a voz, o corpo, o tempo e os espaços como elementos constituintes do meio ambiente. Em *Stalker* (1979), de Tarkovski, como demonstraremos nos capítulos seguintes desta pesquisa, o meio ambiente é formado,

além da natureza, pelas casas, por restos de máquinas, de ferros, de construções, de madeiras – pela relação dos próprios personagens com esse lugar.

Cohen (2009) considera a performance como “uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor” (COHEN, 2009, p. 46). Dependendo do uso que se faz do corpo e do lugar no qual a performance acontece, esse evento é alterado e resulta em diversas formas de recepção. Algumas performances são realizadas apenas uma vez porque são determinadas por um instante específico. Ele acrescenta que a performance é uma linguagem híbrida, que passeia por vários campos artísticos, na qual confluem diversos tipos de signos. Para nós, sua realização conflui para uma poesia que não está unicamente centrada no sujeito nem na escrita, mas na sua relação integradora com o tempo, com o espaço, com o outro, com os cheiros, as cores, os objetos, os gestos etc.

O “contato”, para retomar um termo de Jakobson (1970, p. 126), é fundamental. Considerando que em uma mesma mensagem podem se manifestar várias funções da linguagem e que uma pode se sobressair às outras. Poderíamos dizer que, no conceito de poesia que queremos propor, além da função “poética”, se destaca a função “fática” na qual o “contato” é muito importante para a elaboração da prática poética.

Mas, na história da literatura, mais especificamente na poesia, a função “emotiva” é tão importante quanto a “poética”; o eu é o foco dela. Para nós, “o contato” entre o sujeito, o meio ambiente e o público é mais importante do que a ideia de um eu solitário e auto-centrado, portanto mais que poética a função predominante é a dos contatos, fática. Como sugere Zumthor (1997):

Na vibração da voz se estende, no limite da resistência, o fio que liga ao texto tantos sinais ou índices retirados da experiência. O que resta ao poema de força referencial diz respeito a sua focalização, no contato entre os sujeitos corporalmente presentes na performance: o portador da voz e quem a recebe. A intimidade desse contato bastaria para estabelecer um sentido, como no amor. Triunfo do fático. A escuta, do mesmo modo que a voz, ultrapassa a palavra (ZUMTHOR, 1997, p. 168).

Para a semiótica, o signo do contato é o índice, que consiste em dar primazia às relações “de fato” entre signo e meio ambiente. Na teoria da tradição literária, a poesia, e sua relação acrítica com o “poético” e o “emocional”, remete ao simbólico, que é um processo de “desligamento” e de desarticulação do contato: “o acesso ao

simbólico reprime o índice: suprime os sentidos (as sensações) em proveito do sentido (a significação)” (BOUGNEAUX, 1994, p. 67). Reprime-se o índice ao enfatizar a generalização do sentido das coisas, ao pretender chegar mais rápido à significação. Com base nas concepções da tradição literária, educar significa ir do indicial, passando rapidamente pelo icônico até chegar ao simbólico. Mas, para nós, o caminho da poesia é o inverso: a meta é o índice, um retorno ao vínculo entre o ser e o mundo sensível. Desse modo, a poesia é vista como uma “regressão estética” (BOUGNEAUX, 1994, p. 69):

Percorrer, em sentido posto, o vetor da aprendizagem ou da cultura. O poeta, sem deixar o elemento das palavras, corrige a tendência destas para a abstração crescente pelo “retorno a montante” (Char) ou a retroprogressão do verso (= *versus*), dos símbolos para os ícones e dos ícones para índices, em direção às “correspondências” (Baudelaire), aos contatos “primordiais” (Breton) ou às continuidades da analogia em geral. Na dicção poética, o corpo não desaparece, mas retorna. O poeta parece *cessar de dizer*; em busca de uma propriedade mais perfeita ou adequação significante, ele dessimboliza as palavras, tratando-as como substância; pretende, como Crátilo no diálogo platônico como o mesmo nome, que a palavras “significam por natureza” (esse cratilismo é, explicitamente, reivindicado por um poeta como Ponge) (BOUGNEAUX, 1994, p. 70).

Segundo Paz (2006), a cultura da voz retorna, a poesia regressa ao nosso tempo e se renova, sugere a reconciliação entre o sujeito e o ato, entre o sensível e o imaginário, entre a comunidade e a palavra poética através de uma nova relação, pautada nas condições atuais. O homem após ter enfraquecido sua relação com o outro, busca uma forma de ter o mundo perto novamente. Mas a poesia não vem ocupar um posto antigo; ela emerge em uma atmosfera diferente, que precisa da sua força, e promove um diálogo “povoado de agoras”:

Palavra falada, manuscrita, impressa: cada uma delas exige um espaço distinto para se manifestar e implica uma sociedade e uma mitologia diferentes. O ideograma e a caligrafia colorida são verdadeiras representações sensíveis da imagem do mundo; a letra de imprensa corresponde ao triunfo do princípio da causalidade e uma concepção linear da história. É uma abstração e reflete o paulatino acaso do mundo como imagem. O homem não vê o mundo: o mundo está em sua mente. Hoje a situação transformou-se de novo: voltamos a ouvir o mundo, embora não possamos vê-lo. Graças aos novos meios de

reprodução sonora da palavra, a voz e o ouvido recuperam seu antigo lugar. Alguns anunciam o fim da era da imprensa. Não o creio. Mas a letra deixara de ocupar um lugar central na vida dos homens. O espaço que a sustentava já não é a superfície plana e homogênea da física clássica, na qual se depositavam ou se colocavam todas as coisas, desde os astros até as palavras. O espaço perdeu, por assim dizer, sua passividade: não é aquilo que contém as coisas, e sim aquilo que, em perpétuo movimento, altera seu transcorrer e intervém ativamente em suas transformações. É agente das mutações, é energia. No passado, era o sustentáculo natural do ritmo verbal e da música; sua representação visual era a página, ou qualquer outra superfície plana, sobre a qual se deslizava horizontal ou verticalmente, a dupla estrutura da melodia e da harmonia. Hoje o espaço se move, se incorpora e se torna rítmico. Assim o reaparecimento da palavra falada não implica uma volta ao passado: o espaço é outro, mais vasto e sobretudo em dispersão. O espaço em movimento, palavra em rotação; o espaço plural, uma nova frase que seja como um delta verbal, como um mundo que explode em pleno céu. Palavra exposta à intempérie, pelos espaços exteriores e interiores: nebulosa contida numa pulsação, pestanejo de um sol (PAZ, 1982, p. 341-342).

Nesse novo contexto, os espaços são projetados para além da folha de papel e se integram ao homem. Eles cooperam para poesia. É importante frisar que a escrita tem sua supremacia abalada, mas não deixa de ser importante para o homem. Pensar a poesia começa a não ser somente pensar nas páginas dos livros, mas pensar também nos diversos meios que promovem as relações intersemióticas entre a imagem e o mundo. Esse pensamento pode dar-se na tela do cinema, por exemplo.

A sociedade moderna busca um novo sentido e novos mecanismos para explicar sua existência e pretende trazer o homem para perto de uma prática que transforme a poesia em vivência cotidiana, em processo e não em um produto acabado e isolado na página papel. Ela busca um lugar fora da marginalidade e ressurgem como a escuta, a busca pelo outro, um fazer no aqui e agora. O ritmo do mundo penetra os sujeitos e os faz parte de tudo que está a sua volta: ele participa do outro e o outro de si, o “em torno” influencia seu comportamento. A poesia precisa ser essa interação, o encontro do homem com o meio ambiente, do ser com o fazer. Comparada ao ideograma, ela é adição e não separação:

O poema não será esse espaço vibrante sobre o qual se projeta um punhado de signos como no ideograma que fosse provedor de significações? Espaço, projeção, ideograma: essas três

palavras aludem a uma operação que consiste em desdobrar um lugar, um aqui, que recebe e sustente uma escritura: fragmentos que se reagrupam e procuram constituir uma figura, um núcleo de significados. Ao imaginar o poema como uma configuração de signos sobre um espaço animado, não penso na página do livro: penso na Ilha dos Açores vista como um arquipélago de chamas numa noite de 1938, nas tendas negras dos nômades e nos vales do Afeganistão, nos cogumelos dos pára-quebras suspensos numa cidade adormecida, na pequena cratera de formiga vermelhas em um pátio citadino, na luta que se multiplica e se anula e se desaparece reaparece sobre o seio gotejante da Índia após as monções. Constelações: Ideogramas (PAZ, 1982, p. 330).

Ao retomar uma concepção integradora da *poiesis*, Paz ainda historiou os riscos da passagem da poesia enquanto intersemiose à sua redução textualista e ao 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, 1982, p. 341).

Ao contrário da palavra escrita, que privatiza e compartimenta, a poesia coletiviza. De acordo com Zumthor (1997, p. 168), “o desejo da voz viva habita toda a poesia, exilada na escrita”. Ao libertá-la, aproxima-a das pessoas e do meio ambiente. Desse modo, o expectador é co-autor, participa da poesia e pode intervir nela. O corpo todo é chamado a se mobilizar no instante da performance e contribui para a integração entre o sujeito e o mundo. Sob a dominante da escrita fonética a experiência do indivíduo concentra-se na interiorização do texto:

Talvez o maior desafio para a imaginação histórica encontre-se no fato de que o *corpo* e o *espírito/intelecto* não eram tomados separadamente um do outro nestas execuções poéticas e na cognição comportamental subjacentes a elas. Composição poética significa construir um texto (como texto) e realizar o texto com a voz, na verdade com o corpo todo (GUMBRECHT, 1998 p. 41).

O termo literatura carrega consigo resíduos de uma tradição escrita. Ela traz essa noção de que o corpo e o espírito não estão associados. Com isso, reduz a poesia ao linguístico. Embora se fale de literatura oral e de poesia, parte-se erroneamente de conceitos predominantemente da cultura escrita (ONG, 1998). Na literatura, a própria linguagem em registro é o objeto de estudo.

Entendemos que a poesia não é um problema linguístico. Ela não se explica pela língua, mas pelos diversos signos que existem no momento de sua realização. Não é o linguístico que pode explicá-la. É o semiótico. A poesia é semiose e não apenas língua. O fim último da oralidade é fazer ressurgir o intersemiótico. Sob este aspecto, o individual e o social estão no mesmo sujeito e, por sua vez, contribuem para a estruturação de uma poesia que também visa a integração entre o homem e a sociedade. Ou seja, quando existe uma tentativa de representar a voz do indivíduo, o faz também falando como o outro:

Uma corrente subterrânea coletiva é o fundamento de toda lírica individual. Se esta visa efetivamente o todo e não efetivamente uma parte do privilégio, refinamento e delicadeza daquele que pode se dar ao luxo de ser delicado, então a substancialidade da lírica individual deriva essencialmente de sua participação nessa corrente subterrânea coletiva, pois somente ela faz da linguagem o meio em que o sujeito se torna mais do que apenas sujeito (ADORNO, 2003, p. 77).

Um personagem como o *Stalker*, de Tarkovski, por exemplo, ao falar de suas preocupações, pode estar materializando as preocupações de milhares de pessoas. O problema é a grande ênfase na individualidade, fundamento do conceito de lírico na teoria literária. Este propõe uma fratura entre o homem e o social. É preciso restabelecer a relação entre o “eu” e o “nós”.

Para Adorno (2003), a lírica é tida como um elemento moderno, ligada a um fator social. Esse teórico mostra que mesmo a recusa lírica do social se faz através de um forte elemento social, ou seja, essa recusa é também o social: “exatamente o não-social no poema lírico seria agora o seu elemento social” (ADORNO, 2003, p. 72). Ao negar o social, ele mergulha no eu e encontra o nós. Quando o sujeito pretende vasculhar em si para desvendar sua imensidão, ele o faz também refletindo sobre o outro. O poeta se depara com a sociedade ao transpor seus pensamentos mais íntimos; ele percebe-se falando outro e interage mesmo no seu momento mais solitário. Em outras palavras:

O auto-esquecimento do sujeito, que se entrega à linguagem como algo objetivo, é o mesmo que o caráter imediato e involuntário de sua expressão: assim a linguagem estabelece a mediação entre a lírica e a sociedade no que há de mais intrínseco. Por isso, a lírica se mostra mais profundamente assegurada, em termos sociais, ali onde não fala conforme o gosto da sociedade, ali onde não comunica nada, mas sim onde o sujeito, alcançando a expressão feliz, chega a uma sintonia com a própria linguagem, seguindo caminho que ela mesma gostaria de seguir (ADORNO, 2003, p. 74).

O caráter social da lírica, exposto por Adorno, reforça a comunalidade, o comum, o comunicável da poesia. A poesia se mostra como um ponto de comunicação e, mais, como uma oportunidade de aproximação entre o indivíduo e a sociedade. A poesia é uma forma de transformação do eu em nós. A esse respeito, Paz coloca que:

A contradição do diálogo consiste em que cada um fala consigo mesmo ao falar com os outros; a do monólogo, a que nunca sou eu, mas outro, que escuta o que digo a mim mesmo. A poesia sempre foi uma tentativa de resolver essa discórdia através de uma conversão dos termos: o eu do diálogo no tu do monólogo. A poesia não diz: eu sou tu; diz: meu eu és tu. A imagem poética é a outridade (PAZ, 1982, p. 318).

É importante ter em mente que o eu e o nós não são identidades dissociadas uma da outra. No que diz respeito a essa relação, Norbert Elias (1994, p. 150) diz que a identidade-eu e a identidade-nós co-existem no mesmo sujeito, em níveis diferentes, portanto, é interessante refletir que o “nós” ainda existe e continua atuando no sujeito:

Quando ele e o conceito muito similar de estrutura social de personalidades são compreendidos – e adequadamente aplicados –, é mais fácil entender por que o velho hábito de usar os termos ‘indivíduo’ e ‘sociedade’, como se representassem dois objetos distintos, é enganador. Nesse caso não mais fechamos os olhos para o fato, bastante conhecido fora do campo da ciência, de que cada pessoa singular, por mais diferente que seja de todas as demais, tem uma composição específica que compartilha com os outros membros de sua sociedade. Esse *habitus*, a composição social dos indivíduos, como que constitui o solo de que brotam as características pessoais mediante as quais um indivíduo difere dos outros membros de sua

sociedade. Dessa maneira, alguma coisa brota da linguagem comum que o indivíduo compartilha com os outros e que é, certamente, um componente do *habitus* social – um estilo mais ou menos individual, algo que poderia ser chamado de grafia individual inconfundível e que brota da escrita social” (ELIAS, 1994, p. 150).

Isso posto, faz-se necessário compreender “a mudança da balança eu-nós”, que é a um só tempo histórica e técnica. A relação da cultura oral para a escrita, por exemplo, demanda fatores que, até hoje, influenciam significativamente os processos de pensamento do homem. Cada momento é marcado por uma forma diferente de lidar com as identidades, com outro, com a poesia, com a escrita.

Na escrita, o leitor é levado a isolar-se para adentrar nas páginas do livro. A cultura escrita leva o homem à reclusão e à introspecção. Sobretudo, a solidão do gabinete de leitura contribui para a reflexão sobre o texto e a busca da subjetividade. O eu é uma invenção da escrita. O fim último da escrita, de “uma escrita ótima”, seria potencializar a recusa daquilo que de alguma maneira esteve associado à intersemiose e a sua indissociável relação com o corpo, a visualidade, os ruídos, os duplos, toda forma superstição e de uso da linguagem em sua relação com o sagrado. Em uma palavra, a função social plena da escrita fonética é o homem da ciência, por isso segmenta o conhecimento, separa o sujeito do mundo e o aproxima do seu próprio eu, para poder adentrar mais fundo na análise do texto, como diz Ong (1998):

Ao se separar o conhecedor do conhecido, a escrita permite uma articulação crescente da introspecção, abrindo a psique como nunca antes no mundo objetivo externo, muito diferente dela própria, mas também do eu interior com o qual o mundo objetivo é comparado (ONG, 1998, p. 122).

Em grupos com uma dominante oral, o que predomina é uma cultura na qual a palavra está relacionada fortemente ao corpo e a um sentido comunitário de pertença ao contexto. As pessoas têm um modo de vida relacionado ao contato grupal, onde os laços pretendem ser mais estreitos. Relações de contato determinam a organização dos membros dessas comunidades. É em grupo que decidem e discutem questões mais urgentes do modo de vida da comunidade. As histórias são contadas em momentos específicos, nos quais emissão e recepção não se separam, o próprio emissor se dirige ao público e declama a vida cotidiana e não se coloca como agente

superior ou diferente deste mesmo público. Vivenciar as situações cotidianas é um modo privilegiado de aprender.

Em grupos de *rap*, por exemplo, o contato entre o emissor e o receptor é de interação; as “instalações” têm um papel fundamental no desempenho dos *rappers*, são espaços que colaboram para a performance deles. Esses grupos se unem através da música para, entre outras coisas, criticar os problemas vividos por essa comunidade. O relacionamento integrador e sensível leva à harmonia entre o corpo e o espírito e os coloca na arena da vida cotidiana. A convivência com o outro é um desafio diário, uma luta necessária para a educação do sujeito. Não é só em casa, através da leitura de livros, que as pessoas aprendem - este tomado não no sentido capitalista do termo -, mas no calor das situações reais, nas declamações ao ar livre junto ao grupo quando compartilham sentimentos e sensações. Essa forma de interagir com o meio ambiente no qual vivem determina o modo como as pessoas se organizam e os processos de pensamento (ONG, 1998, p. 44). A relação entre linguagem e vivência torna-se diferente, principalmente, quando se consideram sociedades com a predominância de uma cultura escrita na qual a enunciação deve estar contida e reduzida ao enunciado, diferentemente daquelas na qual o fator predominante é o da oralidade:

A comunicação oral agrupa as pessoas. Escrever e ler constituem atividades solitárias que atraem a psique para dentro de si mesmo. Um professor que fala à sua classe, que ele percebe – e que percebe a si própria – como um grupo intimamente ligado, descobre que, se pedir a ela para pegar seus manuais e ler uma determinada passagem, a unidade do grupo desaparecerá assim que cada indivíduo entrar em seu mundo privado (ONG, 1998, p. 82-83).

Gumbrecht (1998) coloca que os meios de comunicação em muito influenciam a mentalidade coletiva, refletindo em alterações significativas na relação entre as pessoas, seus corpos e o meio ambiente. No caso da dominante escrita:

Definitivamente, o corpo humano não era mais o veículo de constituição do sentido; o corpo fora visivelmente separado do veículo de sentido, o livro, pela introdução de uma máquina, a prensa de impressão (GUMBRECHT, 1998, p. 75).

Na rapidez do mundo moderno, a relação com o tempo muda: agora ele é especialmente efêmero e leva consigo os afetos, as sensações, as experiências, as lembranças, a memória. Entra em cena a vontade de retê-los, a necessidade de captura. Isso contribui para a sistematização do conhecimento e para o advento da imprensa. Os fatos, além de serem vividos, precisavam ser entendidos e explicados (GUMBRECHT, 1998, p. 75). Como reflexo desses anseios, o desenvolvimento técnico-científico impulsionou o aparecimento de máquinas, cidades, manuais, disciplinas, universidades. É com a escrita, e depois que esta se sobrepõe à ideia de oralidade, que o termo Literatura é criado e, ainda, outros termos, relacionados às diversas áreas do conhecimento, na busca de capturar o que a memória colocava em risco perder. Segundo Walter Ong:

A urbanização forneceu o incentivo para desenvolver a manutenção de registros. Usar a escrita para criações imaginativas, como palavras faladas têm sido usadas em contos ou na lírica, isto é, usar a escrita para produzir literatura no sentido mais específico desse termo, ocorreu bem mais tarde na história do registro (ONG, 1998, p. 101-102).

A escrita é uma tecnologia recente se comparada à história da humanidade. O modo de pensar burguês, capitalista, urbano, moderno, se funda na criação de um estilo de vida mais individual, na busca da introspecção e da centralização das decisões; um modo de vida mais analítico e racional, menos comunal, distante da convivência próxima entre os sujeitos. Por isso, “a escrita deve ser individualmente interiorizada para que possa influenciar os processos de pensamento” (ONG, 1998, p. 69). Em um contexto de intensas transformações, um modo de vida acelerado, da busca da novidade, do diferente, a escrita é uma forma de tecnologizar a palavra para adequá-la a um diferente processo histórico que exige o armazenamento de dados. O registro escrito dos fatos e acontecimentos revela novas necessidades e uma maneira diferente de se expressar e pensar o mundo. O termo Literatura é um resultado dessas mudanças.

Vale salientar que, com a cultura escrita, o oral não desaparece, mas deixa de ser dominante e passa a ser marginal. Um dos aspectos dessa marginalidade é a fragilidade de um sistema simbólico que tem como arquivo dominante o cérebro que lida com um sistema de memorização *soft*, muito frágil. A dominante da escrita, que tem uma tecnologia mais rigorosa de armazenamento, marginaliza não só voz, mas

também a imagem, o gesto, a performance, a audiência participativa etc. Para tanto, com o intuito de fomentar a permanência da voz, convém trazer de volta a imagem, o gesto, o som... Busca-se novas formas de relação com a voz, o corpo e a imagem. Grupos de uma dominante oral procuram encontrar espaço na ascendente cultura do livro.

Por isso, faz-se necessário uma *poiesis* do cinema que revele o “encontro entre o espacial e o temporal entre o olhar da câmera e o objeto” (MACIEL, 2004), entre a imagem e o mundo. Uma ideia de *poiesis* que leve em conta o contexto da imagem e das diversas mídias entra em cena para ajudar a explicar os novos 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 o aproximam da linguagem poética (CAÑIZAL, 1996).

A *poiesis* em *Stalker* se fundamenta naquilo que subjaz ao encontro dos 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.

Se Bachelard sugere que a poesia coloca a linguagem em estado de emergência (1993); Jakobson que materializa a linguagem (1986); Adorno (2003) e Paz (1982) a entendem como o social; Bougneaux (1996) como o retorno ao indicial; Zumthor (1997) como a voz; Havelock (1996) e Gumbrecht (1998) como a performance. Entende-se a poesia aqui como *Ecopoiesis*, ou seja, 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. A *Ecopoiesis* é um processo, uma semiose sem ênfase no sujeito lírico; é o encontro do homem com o meio ambiente. A *Ecopoiesis* leva em conta os diversos signos que

interagem com o sujeito no momento de realização poética, por isso não se prende ao linguístico, nem se fecha no indivíduo.

3.2. Ecopoiesis e cinema

Compreende-se a Zona como meio ambiente na esteira de Daniel Bougneaux (1994) e Noth (1995), como os elementos que estão entre, em volta e no interior dos corpos. Não tomamos a Zona 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. Deste modo, não só os elementos naturais fazem parte desse meio ambiente, mas todos outros signos que interagem com os personagens do filme. Tomamos por base o termo meio ambiente como, além da fauna e flora do lugar, algo que engloba todo o espaço social, histórico e cultural que rodeia o ser humano e que interfere de algum modo na sua vida, direta ou indiretamente.

Um meio ambiente maquínico (GUATARRI, 2004) permeia todo o filme - restos de ferro retorcidos, de instalações elétricas, de carros e de armamentos pesados fora de uso, como mostra a imagem seguinte da Zona:



Fonte: pesquisa direta - filme *Stalker*
Imagem 16: restos de automóvel se unem à vegetação na Zona

Guatarri (2004, p. 18) coloca uma preocupação pela busca de novos processos de subjetivação do homem que tentem superar a problemática discussão em torno da oposição entre o indivíduo e a sociedade. Dentro dessa abordagem, ele considera o

crescimento das produções maquínicas como forte produtor de subjetividade. O maquínico deve ser entendido como algo que vai além do objeto tecnológico e que, de certo modo, interage com o homem e contribui para uma *autopoiesis* (GUATARRI, 2004, p. 18). O homem se vê em meio a um ambiente que dialoga o tempo todo com as máquinas e o natural e esses objetos tornam-se signos que aproximam e ajudam a refletir seu relacionamento com o mundo. Segundo Guatarri:

Do mesmo modo que as máquinas sociais que podem ser classificadas na rubrica geral de Equipamentos Coletivos, as máquinas tecnológicas operam no núcleo da subjetividade humana, não apenas no seio das suas memórias, da sua inteligência, mas também da sua sensibilidade, dos seus afetos, dos seus fantasmas inconscientes. A consideração dessas dimensões maquínicas de subjetivação nos leva a insistir, em nossa tentativa de redefinição, na heterogeneidade dos componentes que concorrem para a produção de subjetividade (GUATARRI, 2004, p. 14).

Santaella (1997) reforça a ideia da produção de subjetividade maquínica quando explica que a presença da máquina altera profundamente a realidade do homem. Insere um novo contexto formado pela interação do homem com essas novas formas de tecnologia tão produtoras de signos como ele:

Cada vez mais a comunicação com a máquina, a princípio abstrata e desprovida de sentido para o usuário, foi substituída por processos de interação intuitivos, metafóricos e sensório-motores em agenciamentos informáticos amáveis, imbricados e integrados aos sistemas de sensibilidade e cognição humana (SANTAELLA, 1997, p.40).

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. Na imagem 16 observamos índices de um carro abandonado e de elementos naturais: ambos, aparentemente antagônicos, estão colocados numa relação de integração no meio ambiente de *Stalker*. A máquina, nesse caso, reflete uma espécie de memória, a presença do homem, suas intervenções

no espaço natural. O meio ambiente maquínico colabora para a construção de sentidos e reflete a participação e a história do homem:

É no cruzamento de universos maquínicos heterogêneos, de dimensões diferentes, de textura ontológica estranha, com inovações radicais, sinais de maquinismos ancestrais outrora esquecidos e depois reativados, que se singulariza o movimento da história (GUATARRI, 2004, p.53).

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, como podemos ver abaixo:



Fonte: pesquisa direta - filme *Stalker*
Imagem 17: o Professor, o Stalker (sentado) e o Escritor do lado de fora do Quarto

As cenas iniciais do filmes e 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. Para Bachelard (1993), portas e janelas representam pontos de comunicação entre o eu e o outro, entre o aqui e o ali, entre o aberto e o fechado. Assim como a porta, o homem é também um “ser entreaberto” e a imagem da porta materializa essa vontade de abrir-se e fechar-se, de ir e vir, num trânsito constante: “a porta é todo um cosmos do Entreaberto” (BACHELARD, 1993, p. 225).

Pode-se dividir o meio ambiente de *Stalker* em dois momentos: um espaço preliminar, fora da Zona – a casa e o bar (imagem 18), onde os personagens se encontram para a viagem. A imagem 3 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 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 quê? Não consegue escrever?

Escritor: Como? Sim, talvez em certo sentido.

Stalker: Estão ouvindo? É o nosso trem.



Fonte: pesquisa direta - filme *Stalker*
Imagem 18: os personagens no bar no início do filme

E o segundo espaço, o da própria Zona (imagem 19), 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”. 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: 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.

Na imagem do bar onde os personagens se encontram (imagem 18), 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 confuso 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 reflexos 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.

Depois de uma perigosa fuga, eles atravessam o limiar entre esses dois espaços – um escuro e sombrio (imagem 18), e outro colorido e misterioso, a Zona (imagens 16, 17 e 19).



Fonte: pesquisa direta - filme *Stalker*
Imagem 19: chegada dos persoangens na Zona

A imagem acima é um recorte do momento em que estão num pedal sob os trilhos, recém chegados à Zona, contemplando a nova paisagem. Agora, colorida. A passagem para o ambiente da Zona nos chama atenção pela coloração que o cenário adquire. Essa imagem é colorida, ao contrário da terceira. 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 observarmos as imagens 18 e 19, 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 do bar. 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 e 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. A performance dos personagens, o jogo de movimentos que eles fazem para conseguir superar os obstáculos da Zona e nos diálogos entre si, os colocam em contato com esse universo intrigante e desafiador. Esse lugar, junto com a relação entre os modos diferentes de concebê-lo, torna-se um espaço de significação, de *autopoiesis*. Os personagens se descobrem ao discutir os mistérios da Zona. Quando chegam ao Quarto, no final do filme, deparam-se com a consciência de que não precisam entrar nele; realizar seus maiores desejos não os motiva. O que chama atenção é o percurso, são as entaves colocadas no caminhos, é o confronto com o diferente e o desconhecido.

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 ambivalências 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. Observamos no filme, que ele mantém um discurso de comunhão com a Zona: sente seus aromas, escuta seus ruídos, deita-se nas plantas; ele a protege, tenta compreendê-la sem degradá-la, guia as pessoas em seu interior – revela uma relação ecológica com o meio ambiente. O Professor e o Escritor estranham as atitudes do guia e, por vezes, preferem transgredir as orientações deste e tomar seus próprios caminhos.

O Stalker serve para preservar algo parecido com aquilo que Michel Maffesoli (2002, p. 55) chamou de “razão sensível” é uma espécie de estilo de vida, de prática, de “sensibilidade ecológica” (MAFFESOLI, 2002, p. 163) que pretende reunir corpo e espírito, passado e presente para revalorizar a ideia de “senso comum”. Esse tipo de razão está ligada à corporeidade, ao afetual, ao emocional, aos sentidos, à

comunidade, ao plural. A razão sensível vai colher na vivência humana os elementos necessários ao ato de conhecer, segundo confirma Maffesoli:

Convém, portanto, restituir às diversas expressões desse senso comum seus foros de nobreza, e assumi-las intelectualmente. É isso o interesse de uma razão sensível que, sem negar fidelidade às exigências de rigor próprias ao espírito, não esquece que deve ficar enraizada naquilo que lhe serve de substrato, e que lhe dá, afinal de contas, toda a sua legitimidade. Sem pretender fazer paradoxo a qualquer preço, tal sensibilidade é bem expressa naquilo que pode ser denominado um empirismo especulativo que se mantenha o mais próximo possível da concretude dos fenômenos sociais, tomando-os pelo o que são em si próprios (MAFFESOLI, 2002, p. 162).

Como foi dito anteriormente, o estilo de vida sensível do Stalker nos ajuda a entender que as poucas palavras no filme, antes de ser uma contradição poética, são a atestação do caráter inalienável do meio ambiente. Este silêncio não é um reflexo de solidão, mas de encontro com o outro simbolizado pelo Professor, pelo Escritor e pelo próprio meio ambiente. 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, no filme *Stalker*, pode-se falar de uma permanência da *poiesis* pela pregnância do meio ambiente ao quais os personagens vivenciam. Para Zumthor, a voz torna mais próximo o homem à prática e ao outro.

Ao longo do filme, percebemos na Zona um ambiente cheio de indícios de uma época anterior, ou seja, 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.

O Stalker fora banido desse lugar em algum momento e vive marginalizado no espaço que então passa a residir. Além do dinheiro, algo muito mais forte o move

para a Zona, mesmo correndo risco de ser preso novamente. Talvez o reencontro consigo, com uma espécie de lar, com a harmonia que seu corpo e espírito precisam; talvez a vontade de ajudar o outro através da Zona. No final do filme, já em casa, o Stalker desabafa com sua mulher num tom de revolta ao se sentir impotente diante de uma problemática sociedade que não sabe o que quer e quando o sabe não realiza em função do bem e dos demais.

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 propõe racionalizar a vida 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. Bachelard (1993) coloca que os espaços abertos e fechados, interiores e exteriores, propõem uma dialética que tenta exprimir a complexidade do ser humano. O homem pode se fechar em um ambiente aberto e se libertar no fechado ou o contrário; ele pode se exilar em si ou no exterior e vice-versa:

Então, na superfície do ser, nessa região em que o ser quer se ocultar, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão frequentemente invertidos, tão carregados de hesitação, que poderíamos concluir com esta fórmula: o homem é o ser entreaberto (BACHELARD, 1993, p. 225).

A Zona tem leis próprias que a experiência sensível ajuda a entender. Remetemos 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).

No homem Stalker, o espaço permitido pela lógica dominante é um lugar que lhe aprisiona, por isso ele tem vontade de transpô-lo; já a Zona, o leva ao retorno ou encontro com algo familiar, com a razão sensível.

Stalker ultrapassa a idéia 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.

A linguagem cinematográfica desse filme de Tarkovski 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 significativo. 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.

Um cinema que reflita um conteúdo voltado para o aspecto mais sensível dos fatos e que ultrapasse os limites do óbvio é discutido por Cañizal (1996) quando retoma o pensamento de Pier Paolo Pasolini para mostrar que a linguagem cinematográfica não lida somente com um conjunto de signos auditivos, sonoros ou

visuais, mas com uma linguagem espaço-temporal que visa um relacionamento especial entre a imagem e o mundo.

Buñuel (1983) já chamava atenção para a relação entre o “cinema e a poesia”. Para ele, o cinema deve uma arma, deve ser um “instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, dos sentimentos, do instinto” (BUÑUEL, 1983, p. 336). Mas aqui a relação do cinema com a poesia vai mais além, não é algo excessivamente metafórico. Essa relação é materializada através das trocas entre os sujeitos e o meio ambiente. De acordo com Jacques Aumont (2004), ao discorrer sobre o cinema de Tarkovski:

A imagem não poderia ser reduzida ao estado primitivo, grosseiro, assimilável a sua carga metafórica. O “cinema poético”, o cinema da alegoria, da figura, “nada tem a ver com a riqueza de imagem típica do cinema”. O simbolismo só é aceitável quando se dissolve no “naturalismo” fundamental da imagem fílmica. Além disso (mas talvez seja um outro aspecto da mesma exigência), a imagem deve ser nova, não desgastada (não ser um clichê). Resulta [a imagem] resulta de uma recepção poética, imediata, que não visa analisar nem compreender intelectualmente, mais encontrar e descobrir (AUMONT, 2004, 64).

Podemos entender que o cinema e a poesia conseguem trocar contribuições na busca de uma obra cinematográfica que pretenda ser mais que um relato objetivo, mas que procure revelar através do olhar da câmera, do ritmo das imagens, da materialidade dos gestos, dos objetos, dos sentimentos, a relação com o outro, com a voz e com o meio ambiente. De acordo com Maciel (2004), essa forma de colocar os elementos do filme conflui para uma “poética da imagem”. Ela reforça essa ideia, ao discorrer sobre o cinema de Epstein, ao acrescentar que o cinema é considerado “como fundamentalmente uma língua da poesia” (2004, p. 115) e chamou atenção para uma “lógica pré-gramatical’ das imagens na criação de uma sintaxe fílmica” (MACIEL, 2004, p. 115).

Tarkovski é um poeta e se nutre, sobretudo, de um tratamento especial da imagem que a torne mais espontânea e liberta de modelos: 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 decomposição, casas abandonadas... Retomando Aumont (2004):

Tarkovski, mais ingênuo ou ardiloso, declara o possível. Pode-se escrever sem ter de escrever, pode-se pensar – ou, em todo caso, experimentar e sentir. A imagem artística é isto: essa linguagem da natureza em mim, mas do que eu, mais nunca sem mim (AUMONT, 2004, p. 64).

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.

CONCLUSÃO

O nosso estudo propôs aproximar a poesia e o cinema através de um fio condutor que abrangesse outras formas de relacionamento com o meio ambiente, com a imagem e com sujeito. Pretendia-se fazer uma reflexão sobre a poesia no sentido de colocá-la a par das novas relações com as tecnologias, como a do cinema, nesse caso, recusando o conceito de poesia dominante na tradição literária.

Em um sentido tradicional, a poesia é entendida como fruto da subjetividade do eu - lírico, da individualização do sujeito e da metaforização da linguagem. Para nós, era preciso romper as barreiras tradicionais e apontar para uma concepção de poesia que superasse esses valores excessivamente linguísticos e subjetivistas. A literatura ainda resguarda uma segmentação que coloca a poesia como parte desse contexto ainda norteado pela colonização dos sentidos. Nesse sentido, poesia não é somente literatura. Ela é também literatura porque vai além dos seus limites e se une ao exterior, perpassa outros territórios, sem se prender a nenhum, especificamente. Ela tem uma relação de “nomadismo” (DELEUZE e GUATTARI, 1997) com o meio ambiente, com os sujeitos e com as linguagens; não se coloca em um espaço fechado monossemiótico; ela é, por natureza, intersemiótica.

Partindo do estudo do filme *Stalker* (1979) e seu diálogo com a novela *Piquenique à beira da estrada* (1985), bem como, com o romance *Os irmãos Karamázov* (2008), foi possível pensar a poesia como uma maneira singular de articular elementos visuais, verbais, sonoros; como um conjunto de códigos que se comunica com outras linguagens, estabelecendo uma relação particular com os sujeitos e os meios ambientes nos quais eles interagem.

A tradução intersemiótica proposta por Júlio Plaza (2008) chama atenção para uma relação política entre a novela e o filme, ou seja, a postura da tradução intersemiótica traz uma nova articulação dos elementos do filme que não necessariamente dependem da fidelidade ao livro. Assim como na poesia, essa relação propõe a criação de um objeto outro, mais próximo das relações sociais e articuladora entre passado, presente e futuro. O filme é uma tradução, na qual sobressai uma prática poética associada ao personagem principal, o Stalker. Compreendemos que a ideia do filme visto como tradução intersemiótica, permitiu dar conta da complexa relação que ele estabelece tanto com a novela quanto com o

romance e que não pode ser reduzida ao conceito tradicional de adaptação, no qual sobressai sempre o texto primeiro, horizonte de saída e de chegada.

Nesse sentido, a poesia se coloca como interface entre a tradução e adaptação, entre a arte e a ciência, entre formas de vida coletivas e segmentadas, entre cinema e literatura. A postura poética traz uma reflexão integradora entre os sujeitos e o meio ambiente e desencadeia, na nossa análise, modos sensíveis e intelectuais (MAFFESOLI, 1998), nômades ou sedentários (DELEUZE e GUATTARI, 1997) de experimentar a vida, mais próximos da natureza, da “regressão estética” proposta por Bougneaux (1996) em oposição ao que se chama de progressão da cultura. E o poeta é aquele que traduz a relação entre o homem e a natureza; é o tradutor dos horizontes espreitados pela poesia.

Entendemos a concepção de poesia enquanto *Ecopoiesis*. Baseada no retorno do sujeito a uma relação ecológica com o meio ambiente que o rodeia e que re-significa sua identidade. Nesse contexto, a poesia permite expandir o texto poético para algo que está além do registro escrito, da subjetividade do eu – lírico e da simbolização dos modos de experimentar a vida. A poesia é sensação, relação, no caso de João Cabral de Melo Neto, ela é relação com a palavra. Em *Stalker* de Tarkovski, ela é interação entre sujeitos e meio ambiente, este por sua vez compreende tudo que compõe o espaço de interação. Poesia é recriação. Encontro com o corpo. Intersemiose.

O cinema, antes visto como uma forma de privilegiar a relação com o texto narrativo tem sua linguagem cada vez mais próxima da poesia. Através de uma série de mudanças e encontra nela uma das suas mais significativas aliadas. A linguagem poética e a cinematográfica se unem e confluem para uma relação de tradução intersemiótica poética que desautomatiza o processo recriativo do filme e contribui para que este seja mais independente, questionador, mais comprometido sensível e esteticamente com a arte e a realidade.

Nesse sentido, *Stalker* é um filme-poema porque dele emergem infinitas possibilidades de leitura das imagens, dos poemas recitados, das performances dos personagens, dos sons, das cores. Seus elementos aguçam a relação sensível com o mundo, aproximam os homens e respeitam os diferentes estilos de vida.

Stalker põe em cena multifacetadas formas de percepção, afetos e expressão devido a, por um lado, os três personagens centrais de o filme demonstrar modos diferentes de apreciar a vida, cada um deles representado por um tipo: o Professor e o

Escritor configurando uma relação científica e intelectual com a natureza; e o Stalker, em sentido oposto, representando uma dimensão vivencial com ela.

REFERÊNCIAS

Filme:

TARKOVSKI, Andrei. *Stalker*. (Direção de Andrei Tarkovski; roteiro de Andrei Tarkovski, Arkandi Strugatski e Boris Strugatski; 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.

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003. p. 65-89.

ALBÓ, Xavier. Interculturalidade. In: ____. *Cultura, interculturalidade e inculturação*. (Tradução de Yvonne Mantoanelli). São Paulo: Edições Loyola, 2005. p. 47-56.

ANDRADE, O. de. O manifesto antropófago in: TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 14^a ed. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 353-360.

____. O manifesto da poesia Pau-Brasil in: TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 14^a ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1997. p. 326-331.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus, 2004. p. 191.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 242.

BAKHTIN, Mikhail. A respeito de *Problemas da obra de Dostoiévski*. In: ____. *Estética da criação verbal*. (Trad. BEZERRA, Paulo). 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 195-201.

____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. (Trad. BEZERRA, Paulo). Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981. p. 239.

BAZIN, André. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BEZERRA, Paulo. Um romance síntese. In : DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamázov*. (Tradução, posfácio e notas BEZERRA, Paulo). São Paulo: Editora 34, 2008. vol. 2. p.VII-XVIII.

BOUGNEAUX, Daniel. Linguagens e meio ambiente. In: _____. *Introdução às ciências da informação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996, p. 63-91.

BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilmes, 1983. p. 333-337.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 314.

_____. (org.) Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenolosa. In: _____. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 23-107.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Cinema e poesia. In: XAVIER, Ismail. *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

COUTINHO, Mário Alves. *Escrever com a câmera: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

CZEGLEDY, Nina. Arte com ciência: ciência como arte. In: DOMINGUES, Diana (org.). *Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: UNESP, 2003. p. 125-145.

DALGASTAGNÈ, Regina. Isso não é literatura. In: _____. *Entre fronteiras e cercados de armadilhas: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea*. Brasília: Unb: Finatec, 2005. p. 65-74.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamázov*. (Tradução, posfácio e notas BEZERRA, Paulo). São Paulo: Editora 34, 2008. 2 vols.

ELIAS, Norbert. Mudança na balança nós-eu. In: _____. *A sociedade dos indivíduos*. (org. Michael Schroter). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FREITAS, Norma de Siqueira. Nas teias da intermedialidade: o *Carandiru* de Varela e o de Babenco. In: *Revista da ANPOLL*. v.2, nº27, 2009. p. 18. Disponível em:

<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/viewFile/154/164>. Acesso 10/01/2011.

GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Brasília: UNB, 2006. p. 12.

GUATARRI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 204.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Tarkovski guia mortais para a zona de *Stalker*. In: _____. *A palavra naufraga* (ensaios sobre cinema). São Paulo: Cosac & Naif, 2002. p. 83-85.

GUMBRECTH, Hans Ulric. Modernidade medieval/ Início da modernidade. In: _____. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 35-108.

HAVELOCK, Eric. *Prefácio à Platão*. Campinas: Papyrus, 1996.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética In: _____. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 118-162.

MACIEL, Maria Esther. Poesia à flor da tela In : _____. *A memória das coisas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 106.

MARIÁTEGUI, José-Carlos. Sobre o futuro da arte e da ciência através da inventividade humana. In: DOMINGUES, Diana (org.). *Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: UNESP, 2003. p. 125-145. p. 159-166.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. (Trad. STUCKENBRUCK, Albert Christophe Migueis). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 207.

MULLER, Adalberto. Muito além da adaptação: a poesia do cinema de Terra em Transe. In: *Revista brasileira de literatura comparada*. nº 13, 2008.

NOTH, Winfried. *Panorama da Semiótica: de Platão à Pierce*. São Paulo: Annablume, 1995.

OLIVEIRA, Clara Castelhões de. O tradutor Haroldo de Campos e a (des)leitura da tradição. In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castelhões de; SILVA, Terezinha V. Zimbrão da (orgs.). *Literatura em perspectiva*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2003. p. 93-105.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. (Trad. Edid Abreu Dobránszky). Campinas: Papyrus, 1998.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. (tradução de Olga Savary). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 217.

RAJAH, Niranjan. Entre arte e ciência: tecnologias de internet e a arte baseada na rede. In: DOMINGUES, Diana (org.). *Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: UNESP, 2003. p. 125-145. p. 167-180.

SANTAELLA, L. O homem e as máquinas. In: _____. *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997.

SANTAELLA, L. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SPINELLI, Egle Muller. *Solaris e Stalker : aplicação de jogo entre filme-espectador/ Elge Muller Spinelli*. – Campinas, SP: [s.n.], 2000. Dissertação de mestrado Unicamp.

SYIPHER, Wylie. O novo mundo de relações: a fotografia e o cinema. In: _____. *Do Rococó ao Cubismo na arte e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: Corseuil, Anelise (ed.). *Ilha do Desterro: Film beyond boundaries*. UFSC: Editora da UFSC, no. 51, julho / dezembro de 2006.

STRUGATSKI, Arkadi e Boris. *Stalker*. (tradução de Filipe Jarro). Portugal: Caminhos, 1985. p.185.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. (Trad. CAMARGO, Jefferson Luiz). 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WILSON, Stephen. A arte como pesquisa: a importância cultural da pesquisa científica e o desenvolvimento tecnológico. In: DOMINGUES, Diana (org.). *Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: UNESP, 2003. p. 147-157.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac, 2003.

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

FICHA TÉCNICA DO FILME *STALKER*

Título no Brasil: O espreitador.

Título original: Stalker.

País de origem: Alemanha Ocidental.

Tags: esperança, fé, ficção científica, mistério.

Baseado no livro: Piquenique à beira da estrada (Arkadi Strugatski, Boris Strugatski).

Direção: Andrei Tarkovski.

Roteiro: Arkandi Strugatiski, Boris Strugatski.

Trilha sonora: Eduard Artemyev.

Gênero: ficção.

Tempo de duração: 163 minutos.

Ano de lançamento: 1979.

Poemas de: Fiódor Tiutchev e Arseni Tarkovski.

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/>

ANEXOS

DVD Stalker (1979)

Livro Stalker (1985)