

***Stalker* (1979) de Andrei Tarkovsky:
a procura do Espaço Idealizado.**

DISSERTAÇÃO | MESTRADO INTEGRADO

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto | 2017

Orientador: Professor Doutor Luis Filipe Dordio Martinho Almeida Urbano

Miguel Ezcurdia Royo

Resumo

O filme *Stalker* (1979), do realizador russo Andrei Tarkovsky, surge como uma trégua entre dois âmbitos artísticos cuja separação é apenas ilusória, e assinala a colmatação de uma formação académica sempre associada a ânsias paralelas, a inquietações divergentes que encontram aqui a possibilidade de confluírem num porto comum. O objecto de estudo, desvinculado à partida das problemáticas inerentes da arquitectura, e centrado à superfície em questões que parecem querer reforçar esta separação – o género de *ficção-científica*, a forte carga autoral do trabalho de Tarkovsky ou a incompreensão que a sua obra suscita derivada dessas mesmas escolhas autorais – foi progressivamente revelando a possibilidade da construção de uma descoberta própria assente em pressupostos teóricos. Desenhou-se assim, ao longo desta procura de idealização de uma espacialidade esquiua, a evidência da abertura metodológica e conceptual do estudo da arquitectura, e o encontro de temas transversais que se podem encontrar em todo o lado quando a procura se apoia na verdadeira permeabilidade de uma disciplina sem limites definidos. Poderíamos dizer que tudo é arquitectura, e que a cidade, o caminho, a casa e os espaços são circunstâncias universais às quais nenhuma arte consegue evadir-se, e que a origem da construção dos seus símbolos não consegue associar-se a nenhuma disciplina concreta, fundamentando-se assim uma busca interdisciplinar cuja natureza nega a própria disciplina e “*aparece perante nós tal como é, infinita*”. Assim, estudar um filme é também investigar arquitectura, carregada desta vez com a componente da ficção, que permite uma reciprocidade de informações únicas apenas possíveis graças a esta interdisciplinaridade. Como Távora dizia sobre o arquitecto: “os seus campos de actividade são múltiplos – porque múltiplas são as facetas do espaço organizado”. *Stalker* (1979) é também, e sobretudo por isso, sobre arquitectura, uma arquitectura dotada de uma forte carga autoral ao mesmo tempo que essa carga se desvanece porque, no fundo, continua a ser um realizador russo – Andrei Tarkovsky.

Abstract

The movie Stalker (1979), from Russian director Andrei Tarkovsky, appears as a respite between two artistic fields whose separation is merely illusory, and marks the culmination of an academic formation always associate with parallel urges, with divergent concerns that find here the possibility to converge in a common ground. The object in study, dissociated in the beginning from the inner problematics of architecture, and centered in the surface on questions that seems to recall that separation – the sci-fi genre, the strong authorship of Tarkovsky's work or the incomprehension raised around his work due to those same authorship choices – progressively revealed the possibility to construct a self-discovery grounded on theoretical assumptions. This way it was possible to draw, during the search for this idealized but dodgy spatiality, the evidence of the methodological and conceptual openness of architectural study, and the confluence of transversal themes that can be found anywhere, when the search is based on the true permeability of a discipline without defined limits. We could say that everything is architecture, that the city, the path, the house and the spaces are universal circumstances to which no discipline can evade, and that the origin of their symbols can't be associated to any concrete discipline, founding that way an interdisciplinary research whose nature denies discipline itself and "appears to us as it is, infinite". Therefore, to study a movie is also to investigate architecture, loaded, this time, with the components of fiction, that allows a reciprocity of unique information only possible due to this interdisciplinarity. As Távora said about the architect: "his fields of activity are multiple – because multiples are the facets of organized space". Stalker (1979) is also, and because of it, about architecture, an architecture gifted by a strong authorship weight that fades at the same time because, ultimately, we are talking about a Russian director – Tarkovsky.

A presente dissertação encontra-se escrita ao abrigo do antigo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.
As citações apresentadas no corpo de texto foram transcritas da língua de origem a partir fontes consultadas.

Resumo		3
<i>Abstract</i>		5
Índice		7
[Pré-Levantamento]		
Introdução		9
Temática da Dissertação		11
Distribuição dos Capítulos na Duração do Filme		13
Capítulos [Desenhos]		
DICOTOMIA APARENTE NA FRONTEIRA DA ZONA	[1:500]	17
«Cidade Genérica»		19
Ruína como Simbiose Unitária		23
O Natural como Identidade da Ruína		25
<i>Anexo Primeiro: Souto Moura ou Esculpir no Tempo</i>		29
ENTENDIMENTO DO CAMINHO: O LABIRINTO	[1:100]	35
Subversão do Conceito de Caminho		37
O Labirinto Consciente		42
<i>Anexo Segundo: Linguagem Cinematográfica ou Labirinto de Cenários</i>		49
AS PERSONAGENS E OS ESPAÇOS	[1:50]	55
Introdução da Tríade: Ciência, Arte e Crença ou <i>Firmitas, Utilitas e Venustas</i>		57
Transcendência da <i>personagem-tipo</i> em personagem psicológica		63
“O absurdo, a esperança e a morte travam diálogo”		70
O SÍMBOLO DA CASA	[Sem Escala]	75
Casa Simbólica		77
Sacralização da Casa		81
O Símbolo da Casa em Stalker		85
O Sacrifício como Resolução do Símbolo		88
Levantamento dos Espaços Fílmicos [Levantamento]		93
Bibliografia/Filmografia		106

Introdução

Esta dissertação pretende demonstrar as potencialidades do estudo interdisciplinar, tendo como objectivo a compreensão de um espectro mais alargado de temáticas relacionadas com o âmbito teórico da arquitectura. Desta forma, e recorrendo a um objecto de estudo concreto –um filme– procura-se explorar as várias vias que, sugeridas pelo objecto, entram em relação com aquelas recorrentes no estudo da arquitectura e, essencialmente, do espaço como construção material e mental. Insinua-se assim que o estudo de uma esfera disciplinar tangente à arquitectura, mas não necessariamente oposta à mesma, possa confluir numa reflexão diferente sobre a própria arquitectura e suas problematizações. Quer-se compreender, na generalidade, qual possa ser o *lugar* da ficção no âmbito reflexivo do espaço, forçando uma saída dos *lugares-comuns* teóricos da arquitectura. No particular, pretende-se investigar as aportações que a ficção possa trazer aos conceitos concretos da arquitectura, como a dicotomia entre o natural e o construído, a ideia de caminho, o significado de limiar, a sacralização dos espaços ou os modos de uso dos mesmos, sempre utilizando como ponto de partida o espaço *filmico* no seu acompanhamento da narrativa, no seu efeito psicológico nas personagens (que poderíamos considerar *utilizadores* dos espaços da ficção) e na intenção conceptual do autor.

Na obra de destacáveis escritores, artistas ou compositores, às vezes encontramos elementos desconcertantes localizados no limiar das suas produções, nos seus limites. Estes elementos, perturbadores e descaracterizados, não se adaptam à actividade do artista. No entanto, muitas vezes tais trabalhos revelam códigos ocultos e excessos indicando outras definições, outras interpretações.¹

Propõe-se como objecto de análise o filme *Stalker* (1979) do realizador russo Andrei Tarkovsky (1932 – 1986). A eleição do objecto parte de uma escolha pessoal em relação a um realizador cuja obra cinematográfica se destaca não só no âmbito específico do *cinema*, mas na transversalidade da produção artística universal. Tarkovsky explora nos seus filmes ideias e conceitos que abraçam outras disciplinas do pensar, como a filosofia, a teologia ou a semiótica, utilizando o meio em que se expressa de forma aparentemente livre em relação a regras ou dogmas estabelecidos. A arquitectura é também, a meu ver, uma disciplina que encontra amparo relevante na obra de Tarkovsky, e *Stalker* é aquela que parece incidir com mais força sobre as problemáticas do *espaço* e da *arquitectura*.

Stalker trata de um conjunto de personagens que pretendem adentrar-se num lugar de nome *Zona*, que está fechada pelos militares e cuja entrada é proibida. Acontecimentos anteriores relacionados com fenómenos

¹ «In the work of remarkable writers, artists, or composers one sometimes finds disconcerting elements located at the edge of their production, at its limits. These elements, disturbing and out of character, are misfits within the artist's activity. Yet often such works reveal hidden codes and excesses hinting at other definitions, other interpretations.» Tschumi, Bernard (1996). *Architecture and Disjunction*. The MIT Press, Cambridge. Pág. 101.

extraterrestres levaram ao encerramento da *Zona*, e só os *Stalker* se atrevem a entrar e a guiar as pessoas ao seu interior. Acredita-se que a ocorrência destes fenómenos teve consequências anómalas na *Zona*, e que no seu interior existe um espaço no qual os desejos mais íntimos dos visitantes se cumprem, sendo a missão do *Stalker* guiar as pessoas até esse espaço. O filme expõe a travessia de um Professor de Física e de um Escritor pelo interior da *Zona* em busca do *espaço do desejo*, guiados por um *Stalker* que se revelará como uma das personagens fundamentais do filme.

*A ficção científica não era em Stalker mais do que um ponto de partida táctico, útil para nos ajudar a destacar ainda mais graficamente o conflito moral, que era o essencial para nós. Mas em tudo o que sucede nesse filme ao protagonista não há ficção científica de nenhum tipo. O filme fez-se de tal maneira que o espectador podia ter a impressão de que tudo aquilo podia suceder hoje mesmo e de que a Zona estava muito próxima.*²

Stalker parece invocar problemáticas espaciais ao longo da sua duração, mas principalmente no que parece ser o âmago da sua intenção reflexiva: recorrer um caminho inóspito com a intenção de chegar a um espaço no qual se cumprirão os desejos mais profundos do visitante. No entanto, a reflexão final que se extrai dos elementos espaciais é a maneira como servem dilemas e pensamentos que ultrapassam o circuito de uma teorização convencional no domínio da arquitectura, e penetram no âmbito da ética, da fé, da filosofia e da existência. Desta forma, são sugeridos temas que, apesar de não se circunscreverem à esfera aparentemente fechada da arquitectura, estão inevitavelmente unidos à concepção espacial e à sua problematização.

2 «La ciencia-ficción no era en Stalker sino un punto de partida táctico, útil para ayudarnos a destacar aún más gráficamente el conflicto moral, que era lo esencial para nosotros. Pero en todo lo que le sucede en esa película al protagonista no hay ciencia-ficción de ningún tipo. La película se hizo de tal manera que el espectador podía tener la impresión de que todo aquello podía suceder hoy mismo y de que la *zona* estaba muy próxima.» Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del arte*. (trad. Enrique Banus Irusta). Ediciones Rialp, S. A., Madrid (2002). (*Sapetschatjionnoje vremja*, 1986). Pág. 223.

Temática da Dissertação

Propõe-se estabelecer um paralelo entre a prática habitual do projecto de arquitectura e a composição da tese apresentada. Pretende-se que o desenvolvimento da dissertação acompanhe as diversas fases que compõem este projecto, desde a fase de pré-levantamento até à fase final de apresentação dos desenhos a diferentes escalas. Sabendo que este procedimento poderá variar conforme as diferentes práticas de projecto, aquele que se propõe é, em primeiro lugar, o que parece mais difundido e, em segundo lugar, aquele que me foi transmitido. Saliente-se que diversas componentes de projecto não encontram paralelo na dissertação, como poderão ser os desenhos de estruturas ou a diferenciação entre cortes, alçados e plantas. O intuito é utilizar a *medula* de projecto para guiar a composição da dissertação, reforçando a intenção de validar o estudo de outra disciplina para compreender outros âmbitos do estudo da arquitectura.

Concretamente, a dissertação quer apoiar-se em três fases distintas: o pré-levantamento, o levantamento e a aproximação por escalas, que corresponderia, em projecto, à apresentação dos diversos desenhos a diferentes escalas;

_O **pré-levantamento** refere-se assim à fase de estudo prévio do objecto, e compõe-se de três segmentos; o *abstract*, a introdução da dissertação e a exposição da sua temática.

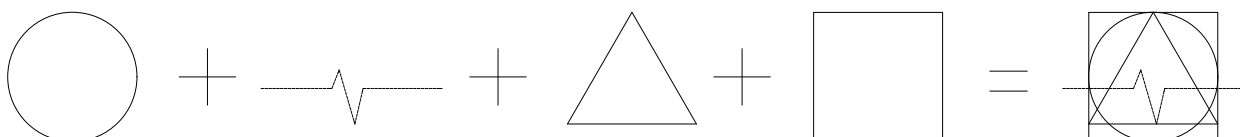
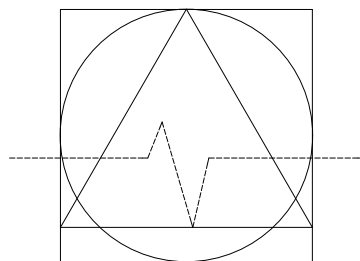
_O **levantamento** corresponde ao estudo particular das componentes *espaciais* do filme, parecendo uma espécie de dissecação das materialidades, estruturas, sonoridades, personagens, etc. do objecto de estudo, estabelecendo uma base para a compreensão do objecto que permita desenvolver os temas expostos nos capítulos. Além de descrições textuais, também se procedeu à tentativa de reproduzir em desenhos a diferentes escalas - plantas, cortes - algumas espacialidades do filme, relacionando-as com as movimentações das personagens. Por questões compositivas da dissertação, o levantamento encontra-se depois dos capítulos, podendo ser consultado para contextualizar as espacialidades referidas nos mesmos.

_A **aproximação por escalas (capítulos)** pretende ser a exposição propriamente dita dos temas analisados e invocados pelo objecto. Cada escala corresponde a uma suposição pessoal, mas fundamentada, da escala que corresponderia a cada tema; deve ser lido como uma proposta que visa estabelecer uma unidade compositiva da dissertação e não como uma verdade absoluta, visto que tal não seria possível: os conceitos teóricos/mentais não encontram uma correspondência métrica porque não têm uma existência material. Assim sendo, os argumentos que regem a relação entre tema e escala encontram-se ou na gênese do tema ou numa associação do tema com uma realidade material. Ao mesmo tempo, os temas tentam acompanhar a progressão cronológica do filme, no qual nos vamos adentrando em espaços não

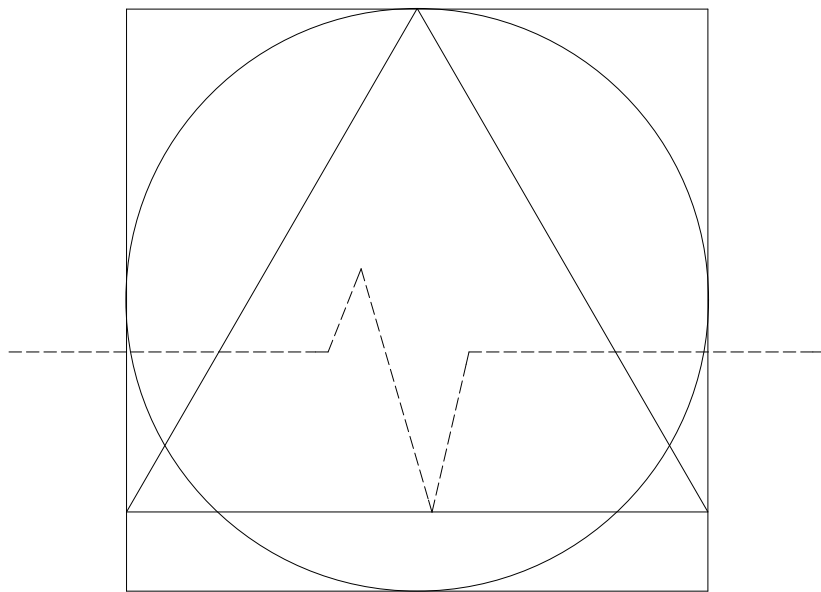
só mais confinados, mas mais significativos para a compreensão da sua intenção; o mesmo tenta acontecer com a progressão por escalas.

A fase referente aos capítulos encontra-se acompanhada na parte superior de citações ou imagens que se julgue serem pertinentes para a complementação do tema abordado. Estes complementos gráficos/textuais vão buscar a sua fonte aos âmbitos mais variados da produção artísticas. Desta forma, encontrar-se-ão referentes da arquitectura, do cinema, da pintura, da poesia ou da fotografia. A maior parte destes elementos correspondem a uma ilustração de algum exemplo referido explicitamente no tema abordado; outros, no entanto, procuram induzir uma relação mais tangente com o texto, tentando expandir tematicamente, visualmente ou poeticamente o assunto abordado.

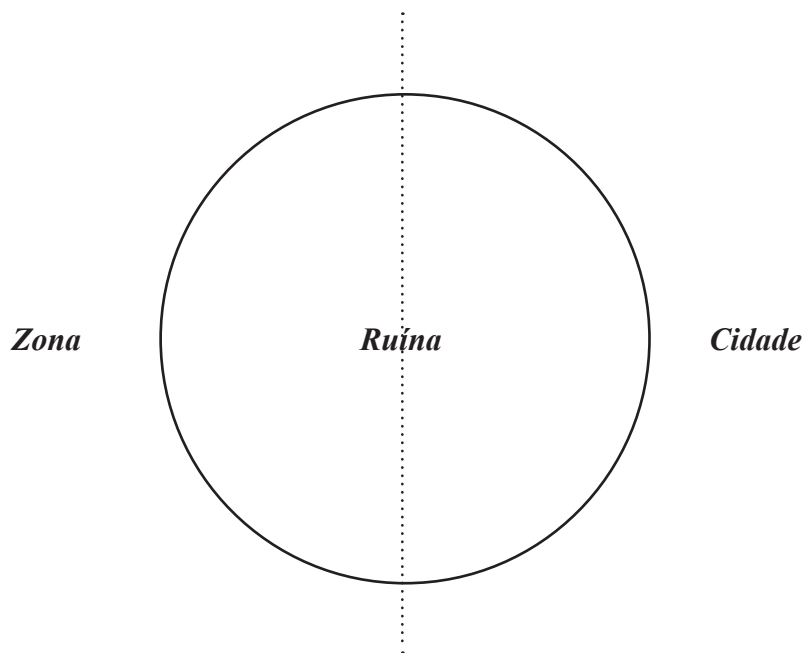
No início de cada capítulo, na parte que corresponde ao título, encontra-se um esquema geométrico que varia em cada um deles. No primeiro encontramos uma esfera, no segundo uma linha quebrada, no terceiro um triângulo e no quarto capítulo um quadrado. Estes esquemas procuram traduzir, de forma esquemática, o tema abordado, havendo pequenas referências associadas em forma de sigla ou palavra. O conceito procurado, além de tentar encontrar uma correspondência estética entre o tema e a forma, é que a adição de cada um dos esquemas geométricos traduza uma forma homogênea que, por sua vez, tenta evidenciar a unidade dos temas abordados na sua generalidades, estabelecendo-se um motivo gráfico que resuma, ele também, a dissertação. O gráfico que se segue exemplifica esta constatação.



CAPÍTULOS | [1] Dicotomia Aparente na Fronteira da Zona | [2] Entendimento do Caminho: O Labirinto | [3] As Personagens e os Espaços | [4] O Símbolo da Casa **[Desenhos]**



DICOTOMIA APAREN-
TE NA FRONTEIRA
DA ZONA | «Cidade Ge-
nérica» | Ruína como Simbio-
se Unitária | O Natural como
Identidade da Ruína [1:500]



But to lose one's way in a city, as one loses one's way in a forest.
Walter Benjamin



*Para além da funcionalidade imediata do ordenamento dos lugares e das coisas, que mundo se deixou entrever e desejar, que realidade escondida na sua própria profundidade manifestou a sua presença enigmática e, todavia, sempre já familiar?*¹

Freitag, Michael. *Arquitetura e Sociedade* (trad. Miguel Serras Pereira). Publicações Dom Quixote, Lisboa (2004). (*Architecture et Société*, 1992). Pág. 9.

«Cidade Genérica»

Analisaremos a ideia de *cidade* sugerida em *Stalker*, dando particular atenção à relação que ela estabelece com a *Zona* e às aparentes dicotomias que elas invocam. Não se quer realizar uma análise aprofundada sobre a *cidade* apresentada fisicamente no filme, tendo em conta que ela só se vislumbra nos seus momentos iniciais e finais, mas tentar compreender qual é a sua função narrativa no filme e que tipo de valor a sua presença transparece no contexto do mesmo.

A *cidade*, ou mais concretamente, o contexto exterior da *Zona* que não se encontra definida pelos seus limites, paira aparentemente em volta deste espaço extraordinário como seu oposto imediato. O primeiro mecanismo de oposição com que nos deparamos é a utilização cinematográfica do *preto e branco* nas sequências filmadas fora da *Zona*. Aquilo que num primeiro momento do filme nos pode parecer um mecanismo formal utilizado para assentar o tom estético do filme, é subvertido pela aparição da *cor* nos planos referentes à *Zona*, apresentando-se o *preto e branco* como uma escolha conceptual do realizador que quer transparecer algum tipo de intenção¹. A utilização desta técnica cinematográfica não nos pode - de forma objectiva - transmitir qualquer juízo de valor directo sobre o significado do conteúdo dos planos; apesar de podermos fazer ilações sobre a carga subjectiva da cor e da sua ausência, este mecanismo tem sido utilizado de forma tão predominante e variada ao longo do decurso da história do cinema que a sua significação objectiva perde valor se não se relacionar com o conteúdo narrativo do próprio filme. Não conseguimos, no entanto, ignorar a sensação de libertação visual sentida nos primeiros planos da *Zona*, quando a *cor* substitui o contraste e densidade dos planos anteriores a *preto e branco*; mas esta libertação sentida pode estar relacionada com a personagem do *Stalker* e o modo como ela nos é apresentada nos primeiros instantes do filme, analisando a discussão que toma lugar na cozinha: quando a mulher o confronta com o seu regresso eminente à *Zona*, aludindo aos anos que já passou na prisão por essa razão e às conseqüências que isso trouxe no âmbito familiar, o *Stalker* responde que “*para mim é prisão em todo o lado*”, insinuando que só a *Zona* lhe transmitirá algum tipo de libertação. É mais clara esta relação emocional que o *Stalker* estabelece entre interior e exterior da *Zona* quando ouvimos os seus primeiros pareceres no momento de chegada à mesma, mudando o discurso pessimista e afirmando que aquele é “*um dos lugares mais tranquilos do mundo*” e “*é tão bonito aqui, nem uma só alma aqui*”.

Tendo em conta que no filme o *Stalker* se institui não só como o guia físico e espiritual das personagens que pretendem adentrar-se na *Zona*, mas também como guia emocional dos espectadores, destacando-se como

¹ «(...) há que lembrar também os casos em que as cores são funcionais em relação ao relato, oferecendo códigos suplementares aos códigos da narrativa (...) isso quando não intervém, graças aos virados ou à alternância entre cor e preto e branco, para distinguir entre si situações narrativas que possuem estatutos diferentes (por exemplo, a realidade oposta ao sonho, o presente oposto ao passado...)» Casetti, Francesco; Di Chio, Federico. *Como analisar um filme*. (trad. Carlos Losilla). Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona (1991). (*Análisi di film*, 1990). Pág. 91.



personagem principal através da qual confluem as nossas reacções e sentimentos, podemos partir da sua relação com o *mundo* para determinar o desígnio latente que nos é transmitido pela *cidade* e pela *Zona* no âmbito narrativo do filme.

A visão negativa da cidade moderna, não como âmago do problema essencial, mas como pano de fundo no qual se projectam e se reflectem as dificuldades existenciais do Homem, tem sido retratada largamente em todas as produções artísticas, não sendo o cinema uma excepção: desde Chaplin em *Tempos Modernos* (1936) e o drama da industrialização, até à distopia de ficção científica apresentada em *La Jetée* (1962) ou em *Metropolis* (1927), passando pela crítica humorística de *Playtime* (1958) ou a crítica social implícita em *Los Olvidados* (1950) de Buñuel, o *cinema* encontrou, na junção entre imagem e narrativa, uma via eficaz para catalisar as ansiedades da vida urbana materializadas no conceito de *urbe* ou *cidade*. Nas críticas apresentadas à cidade moderna ou contemporânea, significando neste caso o mesmo, se atendermos ao símbolo que ela representa - a cidade de vários modos *opressiva* - encontramos paralelo com a ideologia sugerida pelo filme em estudo e materializada na personagem do *Stalker*.

*É através do efeito de uma referência implícita a este modelo de articulação harmoniosa do mundo social e do mundo natural no espaço pacientemente construído - em que se acha materializada a sua síntese dinâmica - que o espectáculo da arquitectura contemporânea nos deixa a impressão de uma arbitrariedade, de uma desarticulação e, por vezes, de uma verdadeira devastação do mundo.*²

A “fragmentação” é referida por Freitag como sintoma e causa dos problemas do espaço social contemporâneo: a partir deles se desenvolve a “arbitrariedade, a desarticulação e a verdadeira devastação do mundo”. Este mundo é, portanto, o lugar no qual não existe o espaço organizado, contrariando, por exemplo, as ilusões de “equilíbrio sábio e harmónico dos extremos”³ apresentada por Távora, invalidando-se uma ideia harmónica de construção tanto do espaço físico como do espaço social partilhado. Esta *fragmentação* do espaço contemporâneo, real ou teorizada para destacar os problemas da nossa sociedade, é apenas sintomática, pois a sua materialização apresenta-se como *homogénea*, não no sentido harmónico, mas no sentido de *Cidade Genérica*⁴ exposto por Koolhaas. É, e passo a citar, “um lugar de sensações ténues e distendidas, de emoções escassas e distantes, discreto e misterioso como um grande espaço iluminado por um candeeiro de mesa-de-cabeceira”⁵. De certa forma, esta

2 Freitag, Michael. *Arquitectura e Sociedade* (trad. Miguel Serras Pereira). Publicações Dom Quixote, Lisboa (2004). (*Architecture et Société*, 1992). Pág. 16.

3 «(...) caminemos, sim, do geral para o particular mas que o estudo do geral não invalide o estudo do particular, pois que um não pode viver sem o outro por indissociáveis e a dificuldade está exactamente no equilíbrio sábio e harmónico destes extremos, aparentemente opostos, mas realmente complementares.» Távora, Fernando (1962). *Da Organização do Espaço*. Faup Publicações, Porto. Pág. 19

4 «A Cidade Genérica é a apoteose do conceito de escolha múltipla: todas as hipóteses marcadas, uma antologia de *todas* as opções.» Koolhaas, Rem. *Três Textos sobre a Cidade*. (trad. Luís Santiago Baptista). Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona (2013). Pág. 44.

5 *Ibidem*. Pág. 37.



descrição opõe-se à da *Zona* apresentada no filme que, apesar de misteriosa, é lugar de sensações intensas e quase vitais, através do qual nos é sugerido o seu oposto representado pela imagem sem cor da cidade suja e industrial.

Freitag acrescenta que a “pluralidade de factores” que determinam a organização da cidade contemporânea, não predeterminada por “princípios de integração” tanto sociais como espaciais, encontra o seu maior representante nos “múltiplos modos de transporte e nas suas diferentes espécies de tráfegos”⁶. Assim, um dos efeitos da *fragmentação* é o problema da mobilidade e da sua presença marcante na cidade, e será o mecanismo utilizado de forma mais evidente por Tarkovsky para indicar o sentimento de *trânsito* e *instabilidade* da cidade do filme: a sua primeira aparição ocorre na casa do *Stalker* quando, depois de um plano que nos introduz ao contexto espacial e familiar do guia, ouvimos o som de um comboio que passa⁷ e cuja passagem, que imaginamos muito próxima da casa, treme com os objectos e móveis que nela se encontram. Como Koolhaas refere no contexto de Manhattan e num sentido que se pode aplicar à nossa personagem, “Manhattan denigra como «gente das pontes e túneis» aqueles que precisam do apoio das infraestruturas para entrar na cidade e fá-los pagar por isso”⁸. Neste caso, a situação parece não ser só o daqueles que necessitam das infraestruturas, mas dos que vivem literalmente ao lado das infraestruturas, insinuando uma situação social e espacial desfavoráveis no âmbito da cidade apresentada. Além disso, no último plano da sequência da casa, depois da discussão que leva a mulher do *Stalker* a deitar-se no chão desesperada, voltamos a ouvir o mesmo som de comboio passando, sendo que agora associamos o fenómeno à ansiedade da mulher. O plano seguinte, que reforça a presença da mobilidade como imagem da cidade, mostra o *Stalker* dirigindo-se ao bar onde se encontrará com as personagens que o acompanharão ao interior da *Zona*, rodeado de carruagens de comboio.

*«Uma tal sociedade, operacional e performativa, privada, pela própria perda de toda a exterioridade, de um princípio de identidade a priori, deixa de poder produzir-se em arquitectura. As formas materializadas do seu funcionamento já não mediatizam uma «relação com o mundo», nem uma relação reflectida consigo própria, que se desenrolaria no diálogo interior que manteriam, nela, as suas partes e os seus momentos (...): já não exprimem mais nem uma visão do mundo nem consciência de si...»*⁹

6 «A organização do conjunto obedece aqui doravante a uma pluralidade de factores determinantes que, eles próprios, não se encontram já submetidos a qualquer princípio *a priori* e unitário de integração, mas que relevam cada um deles separadamente de níveis ou de escalas espaciais e sociais heterogéneas, de carácter ora infra-urbano e ora supra-urbano: pensemos na heterogeneidade das escalas implicadas nos múltiplos modos de transporte e nas diferentes espécies de tráfegos.» Freitag, Michael. *Arquitectura e Sociedade* (trad. Miguel Serras Pereira). Publicações Dom Quixote, Lisboa (2004). (*Architecture et Société*, 1992). Pág. 54.

7 «(...) e o solavanco dos comboios em andamento que abafa os sons da Marselhesa é o sinal da opressão da liberdade pelo materialismo.» Pangon, Gérard. *La película de la duda bajo el signo de la Trinidad*. El Cine Soviético de todos los tiempos. 1924 – 1986. (trad. Amparo Villar, R.W.) Filmoteca de la Generalitat Valenciana (IVAECM), Valencia. (1988). Pág. 269.

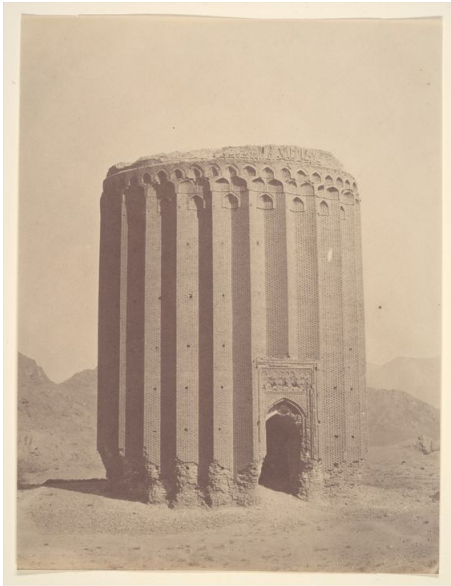
8 Koolhaas, Rem. *Três Textos sobre a Cidade*. (trad. Luís Santiago Baptista). Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona (2013). Pág. 34.

9 Freitag, Michael. *Arquitectura e Sociedade* (trad. Miguel Serras Pereira). Dom Quixote, Lisboa (2004). Pág. 63.

Parece ser a ausência de “identidade” e da sua relação com uma “visão do mundo” e “uma consciência de si” aquilo que melhor representa o sentimento de alienação e opressão sentida pelo *Stalker*, quase sarcasticamente reforçada pelas referências a transportes em *trânsito*, como se uma ilusão de estabilidade fosse impossível na cidade *preta e branca*, e toda a mobilidade circundante fosse ela mesma metáfora e causa da angústia da personagem. O *Stalker* está em permanente partida, dirigindo-se a um lugar igualmente alienado da cidade, onde reside uma esperança de identidade, uma visão do mundo alienígena, não no sentido esotérico do termo, mas no sentido mais próximo de “relação reflectida consigo própria”, porque o mundo cinzento em que reside “não parou para olhar, não se deteve por um instante em si próprio para ser um mistério e um segredo”¹⁰. Não existe para a personagem e, portanto, para a nossa visão de espectador, a possibilidade de reconhecer uma identidade pessoal que esteja em comunhão com uma identidade de cidade, porque nela não existe essa construção, essa produção das imagens marcantes do “fundo do nosso desejo de sociedade”¹¹; desta forma, o desejo materializa-se em outros espaço, noutros lugares idealizados e impossíveis como o quarto da *Zona* onde os desejos se cumprem. O tema tratado é o da oposição entre *distopia* e *utopia*, entre sociedade opressiva e metáfora espacial idealizada, representada numa personagem que vive no limiar entre uma e outra.

10 «Não parar para olhar, porque nada do que poderíamos ver se deteve por um instante em si próprio para ser um mistério e um segredo.» Ibidem. Pág. 10.

11 «Que significam estas imagens, que designam ou, antes, de onde nos vêm para que as reencontremos para além da infância ou da viagem, no fundo do nosso desejo de sociedade, no coração da nossa expectativa, insatisfeita no mundo moderno, de «arquitectura?»» Ibidem. Pág. 16, 17.



Mesmo em Ruína

*É tão antiga a chuva na vidraça.
Vem do pequeno bosque onde o verão
mordia os flancos da água.
O que no coração tarda
a morrer é a luz mesmo em ruína.
A sumptuosa seda do outono.
A doçura, o sal da língua.*

Eugénio de Andrade. *O Outro Nome da Terra* (1988)

Ruína como Simbiose Unitária

“(…) Jean Hyppolite (…) conseguiu precisamente falar de um “primeiro mito do fora e do dentro”. Hyppolite acrescenta: «*Vocês sentem qual o alcance que atinge esse mito da formação do fora e do dentro: é o da alienação baseada sobre esses dois termos. O que se traduz na sua oposição formal torna-se, para além disso, em alienação de hostilidade entre ambos*». E deste modo, a simples oposição geométrica tingem-se de agressividade.”¹²

Como se situa a *Zona* no paradigma da oposição entre *cidade opressiva* e *utopia de sociedade*? Podemos precipitar uma conclusão, assumir que ela se coloca como oposto absoluto, ideal, da *distopia da cidade*, da prisão onde o *Stalker* habita, resolvendo as suas ânsias de identidade num espaço mágico, fantástico, projectado por uma entidade exterior ao nosso mundo devastado? Ou será esta também uma distopia indissociável do seu continente, da *sua* cidade?

As dissimilaridades entre *Zona* e *cidade* não são absolutas, persiste uma sensação de alienação no interior da primeira, apesar da cor e da predominância dos elementos naturais, apesar da harmonia manifesta entre o guia e o seu espaço idealizado. É o “primeiro mito do fora e do dentro” apresentado por Bachelard, a ilusão da colocação do limite e a sua consequente relação dicotómica. A “simples oposição geométrica [do limite] mancha-se de agressividade”, introduz um contraste violento, mas essencialmente absoluto, no qual apenas distinguimos os seus contrários, nunca as suas intersecções: se a *cidade* é opressiva, a *Zona* é libertadora, se a *Zona* é misteriosa, a *cidade* é evidente, óbvia. Zizek é mais definitivo ainda, quando desmistifica a *Zona*; para ele não deixa de ser a nossa realidade comum, marcada pela aura de mistério provocada pelo próprio *limite*¹³. Nós consideramos, como espectadores influenciados pela personagem guia, e talvez hipnotizados pela vontade e pelo próprio *desejo de desejar* - condição com a qual nos adentramos com mais profundidade na psicologia do filme - que a *Zona* é algo mais além da mesma circunstância exterior, que reserva algum tipo de revelação oculta. Mas não podemos negar a *ruína*, a ponte a partir da qual se desvanecem as ilusões de limite. Se na cidade todos os elementos de conformação física se encontravam em degradação, numa condição *ruinosa* amplificada pelo preto e branco, na *Zona* - apesar da cor - os poucos elementos associados ao Homem, sejam postes de electricidade, fundações incompletas ou tanques abandonados no meio da erva, parecem querer evidenciar uma espécie de eco da cidade exterior, outra invasão não filtrada pelo limite, e que longe de transparecer uma associação física com a cidade, parecem querer

12 Jean Hyppolite, comentario hablado sobre la *Verneinung* de Freud, *apud La psychanalyse*, núm. 1, pág. 35. em Bachelard, Gaston. (1975). *La poética del espacio* (Ernestina de Champourcín, trad.) Fondo de Cultura Económica, México (1975). (*La poétique de l'espace*, 1957).

13 «Esta Zona misteriosa é, efetivamente, a mesma coisa que a nossa realidade comum; o que lhe confere a aura de mistério é o próprio Limite; isto é, o facto da Zona ser designada como inacessível, como proibida.» Slavoj Zizek. (1999). *The Thing from Inner Space*. Recuperado de www.lacan.com. Pág. 8.



Chegado ao grande molhe de Orly, naquele domingo quente anterior à guerra onde poderia demorar-se, pensou com um pouco de vertigem que a criança que ele fora deveria encontrar-se também ali, olhando os aviões. Mas procurou primeiro o rosto de uma mulher, ao fundo do molhe. Correu na sua direcção. E mal reconheceu o homem que o tinha seguido desde o campo subterrâneo, compreendeu que não se escapa do Tempo, e que aquele momento que lhe fora dado a ver em criança e que nunca deixara de o obcecar, era o da sua própria morte.

Chris Marker, *La Jetée* (1962)



Gordon Matta-Clark, *Pier in-out*, New York (1973).

alertar-nos para essa ilusão da *Zona*, demonstrando uma encenação incompleta, uma fantasia condicionada.

E eis a tragédia, na sua mais profunda dimensão metafísica: os viajantes penetram na zona sem que nada permita reconhecer os seus confins; o espaço ao que se acede é essencialmente semelhante ao que se quer abandonar, igualmente deteriorado, desarrumado, enferrujado, desmantelado: uma enorme lixeira, acumulação de destroços, de desperdícios, de objetos deteriorados que perderam definitivamente o seu lugar -um dos mais precisos imaginários da pós-modernidade como acumulação de detritos sem tempo nem sentido, de matérias sujeitas a uma inútil corrosão.¹⁴

Sim, a *ruína* também é a evidência do objecto desvinculado da sua função¹⁵, do objecto inútil para o tempo utilitário e necessário do *agora*, mas é também um sinal do próprio tempo, uma marca na matéria que invoca todo o seu curso; e é, no contexto da cinematografia de Tarkovsky, um mecanismo recorrente, especialmente em *Espelho*, a sua obra mais autobiográfica, a mais relacionada com a memória¹⁶ e, inevitavelmente, com o tempo. As referências ao tempo passado, mas ainda assim presente através das projecções da memória, encontram-se revestidas de espaços desfeitos, impossíveis pela sua condição irrecuperável mas sempre consciente, como em *Solaris* o é a memória materializada da mulher morta. Quando em *Espelho* somos apresentados às imagens a preto e branco da mãe do narrador a lavar os longos cabelos numa bacia, o tecto cede contra o soalho, desfaz-se sobre a própria memória da mãe materializada, impossível pelo tempo, através do tempo e da sua analogia com a água, com a chuva interior que desfaz os espaços construídos.

É este sentido que mais nos aproxima da ideia da *Zona* defendida por Zizek: um espaço delimitado, cujos limites a incutem de características extraordinárias que servem a personagem oprimida, em *trânsito* na direcção de outro lugar cujas condições permitam construir e identificar uma *identidade*, uma harmonia com o construído, com o contexto espacial do Homem; é o tempo que desmistifica a *utopia idealizada*, que não lhe permite escapar às condicionantes do real, da *ruína* omnipresente que se introduz nos sonhos, nos espaços idealizados. Qual é então a fuga possível, o lugar onde encontrar e reconhecer uma identidade, tanto para o *Stalker* como para nós, espectadores em sintonia com as personagens oprimidas?

14 Requena, Jesús G. *El texto tarkovskí: el cadáver del relato*. El Cine Soviético de todos los tiempos. 1924 – 1986. (trad. Amparo Villar, R.W.) Filmoteca de la Generalitat Valenciana (IVAECM), Valencia. (1988). Pág. 318.

15 «O edifício em ruínas deixou de representar o papel de edifício útil; é só o andaime da memória, uma simples presença melancólica sem nenhum tipo de valor utilitário. Abandonou a razão e a racionalidade unidimensional.» Pallasmaa, Juhani. *La Imagen Corpórea. Imaginación e Imaginario en la Arquitectura*. (trad. Carles Muro). Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona (2014). (*The Embodied Image. Imagination and Imagery in Architecture*, 2011). Pág. 95.

16 «Em *O Espelho* eu não queria falar de mim próprio mas sim dos sentimentos que tenho perante as pessoas chegadas a mim, das minhas relações com elas, do meu perpétuo sentimento por elas, e ainda, do meu insucesso e do sentimento de culpa que por elas sinto.» Tarkovsky, Andrei. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del arte*. (trad. Enrique Banus Irusta). Ediciones Rialp, S. A., Madrid (2002). (*Sapetschaljonnoje vremja*, 1986). Pág. 162.



A textura do tempo sobre os objectos em *Stalker* (Sequência do Sonho). Close-up das algas que ondulam em *Solaris* (1972).



O Natural como Identidade da Ruína

*Não será por acaso a queda do meteorito na Zona um aviso simbólico à humanidade das consequências do seu distanciamento com a natureza, âmbito para a sua comunhão espiritual? De facto, a primeira acção do Stalker logo que chega à Zona, é abraçar a terra. Uma paisagem na qual, além de mais, se evidencia como a própria natureza acaba engolindo a ambição humana: o armamento acaba por integrar-se no seu âmago.*¹⁷

O tema da *ruína* em Tarkovsky, além de simbólico na sua relação com o tempo, comporta uma densidade visual reforçada pelas escolhas cinematográficas do realizador. Os planos longos em primeiro plano, dilatados sobre pormenores do entorno - tanto naturais como construídos - estimulam a nossa percepção, desafiando-a na procura do seu significado oculto. Estes elementos são sempre orgânicos no sentido em que traduzem “uma veracidade da matéria”¹⁸; ou são componentes do natural, e essa característica subentende uma veracidade, ou são materiais naturais, revelando no seu desgaste físico o *continuum do tempo*. O modo como apreendemos esta realidade orgânica apresentada nos filmes é através da visão, da nossa circunstância de espectador. No entanto “a visão revela o que o tacto já conhece”¹⁹, é um sentido ligado aos outros sentidos, activa a memória da matéria que já conhecemos. Quando vemos uma pedra de granito, um lago em movimento, *sabemos* como é essa pedra, como é o fluxo das águas; mas a imagem tem de ser estimulante e apresentar-se de tal modo que invoque as características hápticas daquilo que está a ser representado.

*Se Stalker é a obra-prima de Tarkovskij, o é sobre tudo pelo impacto físico directo da sua textura: o fundo físico (...) da sua busca metafísica, a paisagem da Zona, é uma terra desolada pós-industrial com vegetação selvagem a crescer em fábricas abandonadas, túneis de betão e ferrovias cheios de água estagnada e uma propagação selvagem onde andam gatos e cães ruidos.*²⁰

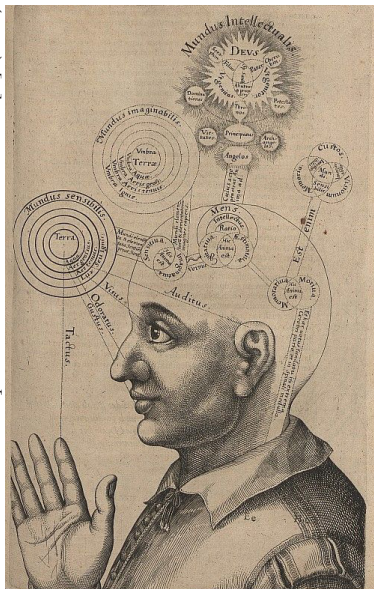
É a apresentação *saturada* da textura, reforçada pelo preto e branco, pela matéria natural submetida aos

17 Carlos Tejeda (2010). *Andrei Tarkovskij*. Ediciones Cátedra, Madrid. Pág. 344.

18 «Os materiais naturais -pedra, tijolo e madeira, permitem que a nossa vista penetre nas suas superfícies e dão-nos a capacidade de nos convencer-mos da veracidade da matéria. Os materiais naturais exprimem a sua idade e história, assim como a história das suas origens e a do uso humano. Toda a matéria existe no continuum do tempo; a pátina do desgaste acrescenta a enriquecedora experiência do tempo aos materiais de construção.» Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. (trad. Moisés Puentes, Charles Muro). Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona (2006). (*The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, 2012). Pág. 37.

19 «A visão revela o que o tacto já conhece. Poderíamos pensar no sentido do tacto como no inconsciente da vista. Os nossos olhos acariciam superfícies, contornos e bordas longínquas e a sensação táctil inconsciente determina o agradável ou desagradável da experiência. O distante e o próximo experimentam-se com a mesma intensidade e fundem-se numa experiência coerente.» Ibidem. Pág. 53, 54.

20 Slavoj Žižek. (1999). *The Thing from Inner Space*. Recuperado de <http://www.lacan.com>. Pág. 13.



Em *Andrei Rublev* (1966), a personagem encarregue de comandar a construção do sino deita-se no chão, à chuva, depois de encontrar o barro certo para a cofragem.



Em *Infância de Iván* (1962), a guerra serve como propagador ideal da ruína.



efeitos do tempo, que nos remete para uma sensação táctil da imagem, para uma relação quase corporal, pelo menos na nossa ilusão de espectador, com os elementos invocados na tela. O nosso corpo também é espectador do filme a partir do momento em que a imagem apela às imagens do nosso corpo. E esta constatação condiciona a nossa relação com o filme, no sentido em que a percepção se dilata para outros significados talvez inconscientes da nossa leitura do mesmo: “O olho é o órgão da distância e da separação, enquanto o tacto o é da proximidade, a intimidade e o afecto”.²¹

“Em palavras do próprio Merleau-Ponty: «o nosso corpo é ao mundo o que o nosso coração é ao organismo: mantém o espetáculo visível constantemente vivo, respira nele e preserva-o no seu interior e com ele forma um sistema»; e «a experiência sensorial é instável e alheia à percepção natural que atingimos com todo o nosso corpo de uma só vez e que abre um mundo de sentidos inter-relacionados».”²²

É neste sentido do corpo no centro da experiência que nos aproximamos de um lugar possível para o *Stalker*, de uma *utopia do corpo* como leitura subjacente não só no filme em estudo, mas numa leitura horizontal da cinematografia de Tarkovsky. O corpo aproxima-nos da matéria; no Renascimento os sentidos estavam associados aos elementos, e o tacto relacionava-se inevitavelmente com a terra²³. A *ruína* não é só a constatação do tempo, é a constatação dos fenómenos do tempo nos objectos, e consequentemente do tempo como símbolo da *natureza* que irrompe com a sua chamada. A *Zona* como símbolo da fuga à cidade opressora não é a *utopia*, não é o seu oposto imediato. Tarkovsky *utiliza* a *Zona* para nos mostrar que dentro do mecanismo narrativo que se refugia nela subentende-se um outro significado que jaz nas entrelinhas dos seus limites.

Esta inerte insistência do tempo como Real, representada paradigmaticamente no famoso travelling de cinco minutos ou nos planos com grua de Tarkovsky, é o que o torna tão interessante desde uma leitura materialista: sem esta textura inerte, seria simplesmente outro russo religioso obscurantista. Isto é, no padrão da nossa tradição ideológica, a aproximação ao Espírito percebe-se como Elevação, como eliminação do fardo do peso, da força gravitacional que nos une à terra, como se cortasse as ligaduras com a inercia da matéria e começasse a “voar livremente”; por outro lado, no universo de Tarkovsky, entramos na dimensão espiritual só através de um intenso e directo contacto físico com a pesada humidade da terra (a água estagnada) – a derradeira experiência espiritual tarkovskiana ocorre quando uma personagem está estendida sobre a terra,

21 Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. (trad. Moisés Puentes, Carles Muro). Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona (2006). (*The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, 2012). Pág. 57.

22 Ibidem. Pág. 50.

23 «No Renascimento considerava-se que os cinco sentidos formavam um sistema hierárquico, desde o sentido mais elevado da vista ao mais baixo do tacto. O sistema renascentista dos sentidos estava relacionado com a imagem do corpo cósmico; a visão guardava correlação com o fogo e a luz, o ouvido com o ar, o olfato com o vapor, o gosto com a água e o tacto com a terra.» Ibidem. Pág. 19.



*meio submersa em água estagnada; os heróis de Tarkovsky não se ajoelham para rezar olhando o céu, em vez disso, escutam intensamente a palpitação silenciosa da terra húmida...*²⁴

Descobrimos esta evidência do *corpo térreo* como *trégua*, não só com a cidade opressiva, mas com a angústia opressiva inerente ao Homem, quando o *Stalker* entra na *Zona* e se deita na relva; ou quando, em *Infância de Ivan*, vemos como caem as maçãs gravíticas na praia, e a irmã corre pela areia no sonho que serve a Ivan de fuga ao contexto da guerra. O tempo apresenta-se assim da forma mais real, representado no entorno das personagens como sinal de um significado não mais elevado, mas mais profundo, mais próximo do solo. É por isso que às vezes os elementos naturais aparecem representados em câmara lenta, ocupando densamente o momento tanto da narrativa como do espectador, essa altura de simbiose entre imagem e visão, entre textura e corpo, quando a trégua transcende o seu próprio meio (fílmico) e o significado se dilata *sem limites*.

Anexo Primeiro: Souto de Moura ou Esculpir no Tempo



Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo, e o que se narra é a ressurreição do instante exactamente anterior à morte (...)

Herberto Helder, [Memória, Montagem] *Photomaton & Vox*. Pág. 141.
citado por Souto de Moura em *2G Revista Internacional de Arquitectura*, número 5. (1998)

I

*O Movimento Moderno é um projecto e não uma linguagem. Até agora, nada apareceu para o substituir. Só mudaram os meios. Penso que Aldo Rossi foi um dos que recuperou componentes que tinham sido aparentemente esquecidas: a História, que estava implícita, mas nunca evocada.*¹

Eduardo Souto de Moura

Eduardo Souto de Moura situa o seu procedimento metodológico na arquitectura através, não tanto dos princípios do *movimento moderno*, ou seja, da sua “linguagem”, mas dos valores que ela manifesta nos seus ideais. Daí o classificar como um “projecto” e não uma linguagem. Como refere Carlos Machado², o que Souto de Moura avalia neste projecto é a “coerência” e a “aplicabilidade” dos seus princípios, tentando “identificar os elementos que persistem”. Nesta análise crítica do *movimento moderno*, o que transparece não é uma reavaliação ou reivindicação do passado assente em pressupostos sentimentais – veja-se *nostálgicos* – mas uma afirmação da validade transcendental dos seus fundamentos, igualmente relevantes para a contemporaneidade arquitectónica. E deve-se atentar em *validade transcendental*, no sentido em que esta análise crítica não é um manifesto que defende que a aplicabilidade fundamental deste projecto se encontra na contemporaneidade, de forma mais pertinente do que no passado, mas que este *projecto* transporta os *instrumentos* necessários para intervir em qualquer panorama temporal. Como Souto de Moura refere, as bases que assentam o projecto não nascem no *movimento moderno*, mas persistem nele, desde uma linha metodológica que remonta ao classicismo³; para ele, este é um “discurso de continuidade com diferentes técnicas e intenções”, mas que partilha “proporções, a relação entre estrutura e forma, uma linguagem refinada”.

*Não sabemos de nenhum problema formal, só problemas construtivos. A forma não é a meta, mas o resultado do nosso trabalho. A forma, por si só, não existe. A verdadeira plenitude da forma está condicionada, está incorporada na própria tarefa, sim, é a expressão elemental da sua solução. A forma como meta é formalismo; que nós recusamos.*⁴

Desta forma, podemos compreender o interesse do arquitecto por Mies van der Rohe e a relação metodológica entre ambos, centrada na valorização da estrutura construtiva, ao ponto de se revelar e assumir como um elemento estético da obra. Porque este desvio da forma *pela forma*, esta fuga ao formalismo auto-suficiente, demonstra ela também uma intemporalidade nas soluções adoptadas, na medida em que revelam uma “abstracção que é considerada necessária para uma formalização não-figurativa da arquitectura, como um modo de superar o ecletismo histórico”⁵. Estas escolhas estão patentes em várias obras de Souto de Moura, entre elas o Edifício Burgo, cuja torre se define formalmente apenas como uma *torre* – com toda a complexidade formal que a tipologia da torre comporta – um paralelepípedo ao alto, mas cuja fachada, revestida com um rendilhado de granito e vidro, define a estética da obra através dos materiais e da construção. E assim, a procura da abstracção

1 Souto de Moura citado em: Machado, Carlos (2011). *Modern Project and Ancient Architecture*. The Hyatt Foundation/The Pritzker Architecture Prize. Pág. 1.

2 «Ao considerar o Movimento Moderno como um projecto, Eduardo Souto de Moura estabelece a avaliação da coerência e da aplicabilidade dos seus princípios, procurando identificar os elementos que persistem. (...) De forma nenhuma procura um regresso nostálgico ao começo do século 20, nem defende nenhuma suposta teoria heroica *avant-garde* baseada na ideia de uma ruptura permanente com o passado.» Idem.

3 «Sempre entendi o Movimento Moderno como uma continuidade do Classicismo (...) Basicamente, é um discurso de continuidade com diferentes técnicas e intenções, mas com uma intenção comum: proporção, a relação entre estrutura e forma, uma linguagem refinada.» Souto de Moura citado em: Machado, Carlos (2011). *Modern Project and Ancient Architecture*. The Hyatt Foundation/The Pritzker Architecture Prize. Pág. 1.

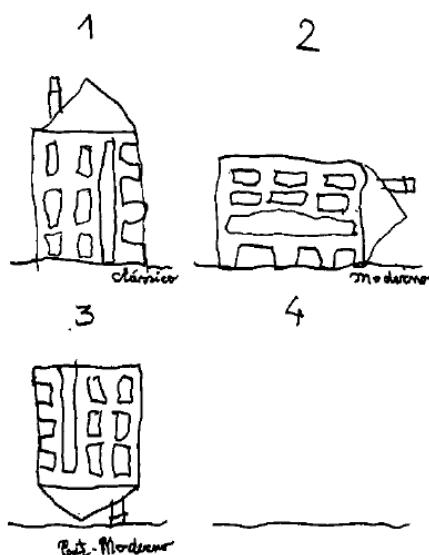
4 van der Rohe, Mies (1923) *Bauen*. Revista G, número 2. Pág. 1.

5 Machado, Carlos (2011). *Modern Project and Ancient Architecture*. The Hyatt Foundation/The Pritzker Architecture Prize. Pág. 1.

no procedimento metodológico revela uma intemporalidade que reforça a continuidade do *projecto moderno*, desvinculada de eventuais marcadores históricos além da tecnologia vigente.

É nesta afirmação da abstracção como elemento intrínseco da continuidade do *projecto* que nos deparamos com o conceito da *ruína* na obra de Souto de Moura. A ruína, como elemento passado desprovido da sua inserção na temporalidade em que foi produzido, persiste, ainda assim, no presente. E esta persistência no presente já está marcada pela continuidade inevitável do tempo, desvinculando a ruína da sua temporalidade concreta e abrindo o seu significado a uma nova interpretação, anunciando “o desejo de acrescentar e não de apagar”⁶, porque ela é “a marca da acção prévia que assegura a continuidade com o novo”. A ruína insere-se, portanto, no *projecto* de continuidade estabelecido pelo *movimento moderno* e que Souto de Moura retoma na metodologia. Além disso, a “ruína adquire um significado especial como artefacto desprovido da sua figuração mais superficial. É a redução da arquitectura aos seus princípios formais, permitindo que os edifícios revelem os seus segredos com mais clareza. É como se a ruína testificasse a unidade temporal e espacial da arquitectura”⁷. Ela, desta forma, não só se insere neste *projecto de continuidade*, como o reivindica, reforçando a sua coerência e aplicabilidade. Sem figuração *eclético-histórica*, a ruína não só se coloca em igualdade temporal com a proposta contemporânea de Souto de Moura, mas afirma a transcendência desta proposta, através do seu valor contínuo no fluxo do tempo. A obra de *Recuperação de uma Ruína no Gerês* (1980 - 82) afirma-se, neste contexto, como manifesto da continuidade do *projecto* do Movimento Moderno assumido pelo arquitecto.

*A inserção de novos elementos na ruína da antiga quinta não leva a uma quebra ou confronto entre o antigo e o novo, mas corresponde invés ao desvendar de uma continuidade que vive de fazer adaptações ajustadas aos vestígios do anterior edifício da quinta de forma a encaixar a laje, o pilar e os panos de vidro que o completam. A ruína, despida das suas dimensões figurativas pela taccagem do tempo, avulta e incorpora a arquitectura moderna como condição de um novo equilíbrio.*⁸



Desenho de Eduardo Souto de Moura: espécie de síntese gráfica sobre o clássico, o moderno e o pos-moderno. Nela, apreciamos como, apesar das mudanças de paradigma - neste caso, de eixo de colocação do edifício - a casa, o elemento de conformação da mudança, permanece na continuidade do tempo.

6 «A ruína é uma pegada anterior, um vestígio, a marca da acção prévia que assegura a continuidade com o novo. Mas tal e como propunham os ingleses pitorescos do século XVIII, também nos anuncia o desejo de acrescentar e não de apagar, de manter o controlo ainda que de maneira imperceptível. Em definitiva, introduz a utilização de um sistema operativo mais complexo que às vezes se mostra como ordem e como forma, mas outras se camufla como pré-existência ou como contexto.» Rojo de Castro, Luis (2006) *La invención de problemas*. El Croquis, número 124 [Eduardo Souto de Moura 1995-2005]. Madrid. Pág. 20.

7 Machado, Carlos (2011). *Modern Project and Ancient Architecture*. The Hyatt Foundation/The Pritzker Architecture Prize. Pág. 3.

8 Idem.

II

Em que reside a natureza de uma arte fílmica própria de um autor? Em certo sentido, poder-se-ia dizer que é esculpir no tempo. Do mesmo modo que um escultor adivinha no seu interior os contornos da sua futura escultura retirando mais tarde todo o bloco de mármore, de acordo com esse modelo, também o artista cinematográfico afasta do enorme e informe complexo dos feitos vitais todo o inecessário, conservando apenas o que será um elemento do seu futuro filme, um momento imprescindível da imagem artística, a imagem total.⁹

Podemos estabelecer um paralelo de metodologias – ou *projectos* – entre um arquitecto e um cineasta russo? Se sim, isso evidenciaria uma continuidade de intenções, não só a nível temporal e no âmbito da produção de cada um, mas a um nível interdisciplinar, insinuando uma transversalidade metodológica entre ambos?

Tarkovksy define a arte cinematográfica como o gesto de “esculpir no tempo”; existindo um contínuo temporal, um fluxo no qual se dispõem os feitos vitais, a tarefa do artista fílmico reside em saber *esculpir* esses momentos, estabelecendo uma hierarquia subjectiva de valores que definem a *escultura temporal* final: o filme. Esta analogia deve ser levada ao extremo para não ser encarada de forma simplista. Deve ser encarada com a mesma complexidade que a própria arte escultórica obriga, com suas nuances, variações e intenções particulares, e só assim se compreenderá este modelo proposto por Tarkovksy. Da mesma forma que escultura não é só picar pedra, *esculpir o tempo* também não é apenas excluir e deixar determinados fragmentos temporais na sequência final. É necessário determinar um ritmo específico e calculado - mas não demasiado restrito - para esse fluxo temporal das imagens, que permita construir a naturalidade na reprodução do tempo. É uma questão de tensão rítmica: “basta pensar nas diferentes formas de tensão. Falando simbolicamente, nas diferenças entre riacho, rio, catarata e oceano. A sua coordenação origina um quadro rítmico único, uma inovação orgânica criada pela sensibilidade temporal do seu autor”¹⁰.

Não nos remete esta asserção para o *projecto moderno* de Souto de Moura, na sua compreensão da arquitectura como uma continuidade de intenções que não se subjugam às marcas superficiais das temporalidades vigentes? O seu manifesto metodológico bifurca-se no de Tarkovksy, na medida em que ambos compreendem o tempo como um contínuo que é necessário interpretar e esculpir para criar um ritmo orgânico sobre as imagens – uma *coerência*. E a tensão é aqui pertinente: existe tensão na *Reabilitação de uma Ruína no Gerês*, mas é essa mesma tensão que marca e reivindica a continuidade do *projecto*, reforçando o seu sentido. Assim, a invocação da ruína serve intenções semelhantes tanto na obra de Souto de Moura como de Tarkovksy; ela é um indicador, não da *nostalgia* do tempo ou da sua caducidade, mas da sua persistência, da sua capacidade para suscitar um espírito de reinterpretação presente (Souto de Moura) e de reflexão sobre o próprio tempo (Tarkovksy). Ela insiste no curso, *corrente - riacho, rio, catarata, oceano* - do tempo, e assim se afasta de uma visão simplista ou generalista que interrompe aquilo que, além de contínuo – e precisamente por isso – é infinito, tornando-se cíclico e, nessa medida, devolve a arte, seja arquitectónica ou fílmica, ao lugar metafísico que lhe corresponde.

⁹ Tarkovskí, Andrei. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del arte.* (trad. Enrique Banus Irusta). Ediciones Rialp, S. A., Madrid (2002). (*Sapetschaljionnoje vremja*, 1986). Pág. 84, 85.

¹⁰ «A coordenação de planos diferentes em relação ao tempo leva sem querer a uma ruptura do ritmo. Mas se essa coordenação foi sendo preparada pela vida interior dos planos que se montam, pode que resulte imprescindível para conseguir o ritmo das imagens. Basta pensar nas diferentes formas de tensão. Falando simbolicamente, nas diferenças entre riacho, rio, catarata e oceano. A sua coordenação origina um quadro rítmico único, uma inovação orgânica criada pela sensibilidade temporal do seu autor.» Ibidem. Pág. 148.

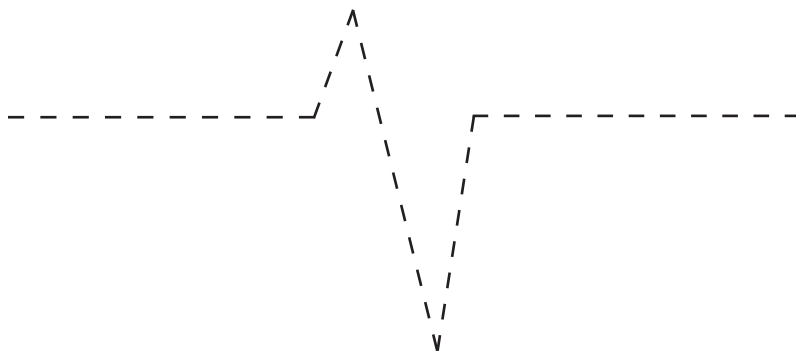
Voltando ao início, a ideia do passado emerge como algo além do tempo, como uma dimensão circular que sempre regressa e que é compreendida, tal como a natureza, como um modelo. (...) De certo modo, o estudo do passado é equivalente a observar a natureza, ser consciente da realidade das coisas, notando a simultânea unidade e infinita variedade das formas sobre o tempo e o lugar. Daí, o fascínio pela ruína, onde natureza e história se juntam, onde a verdade da forma se revela na passagem do tempo.¹¹



Eduardo Souto de Moura e Andrei Tarkovksy conjugados e reencontrados na metodologia e na imagem. Em cima, *Reabilitação de uma Ruína no Gerês (1980 - 82)*; em baixo, o plano final de *Nostalgia (1983)*, onde vemos o protagonista deitado diante da água, com a casa de campo russa atrás e circundado por uma igreja italiana em ruínas.

11 Machado, Carlos (2011). *Modern Project and Ancient Architecture*. The Hyatt Foundation/The Pritzker Architecture Prize. Pág. 6.
Stalker (1979) de Andrei Tarkovsky [A procura do espaço idealizado]

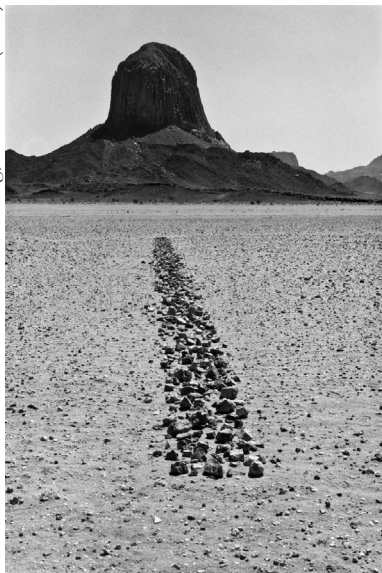
ENTENDIMENTO DO
CAMINHO: O LA-
BIRINTO | Subversão do
Conceito de Caminho | O La-
birinto Consciente **[1:100]**



Mas aqui não irrompe sequer a única forma possível de imitar um astro.

Carlos de Oliveira

Richard Long, *Sahara Line* (1988)



Andrei Tarkovsky, *Polaroid* (1984) San Gregorio.



CAMINHO¹: *faixa de terreno que permite o trânsito entre dois lugares; via de comunicação terrestre destinada ao trânsito local em zonas rurais, extensão percorrida ou a percorrer; distância; trajecto; percurso; passagem; direcção, rumo; figurado meio, norma de proceder.*

caminho in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa sem Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2017.

Subversão do Conceito de Caminho

É em volta do conceito de *caminho* que decorre a narrativa de *Stalker*, funcionando como motriz espacial e significativa da acção do filme. Um breve esboço dos seus traços gerais revela-nos a importância do *percurso* no desenvolvimento da obra: três personagens penetram numa área delimitada e proibida, procurando um espaço indeterminado onde acreditam cumprirem-se os desejos mais íntimos dos seus visitantes. A premissa inicial do filme sugere-nos de seguida uma progressão espacial onde se insinua uma ideia de *caminho* que é apenas aparente na sua materialização espacial e que se revelará mais complexa nas suas relações de continuidade e composição. Apesar de subsistir no âmbito das personagens a carga psicológica que o *caminho* comporta, nas suas características ambíguas de superação, desenvolvimento e transformação pessoal, este capítulo incidirá sobre o tipo de organização espacial que define a configuração do *caminho* e sobre a subversão que se apresenta no âmago da sua construção.

Para um ser errante, estar no caminho constitui uma forma de estar lá, estar já projectado, rodear-se a cada passo de uma imagem híbrida que se constrói quer com o presente quer com o expectante. O dito ser, ao ver ou ao pressentir de longe, prevê, antecipa-se ao ver, vê o não visto. Os caminhos trabalham para ele como canais de atracção do indetectável e são então os indutores de uma vasta fantasia.¹

A abordagem primária para compreender o *caminho* é recorrer à sua definição convencional, com a qual se conclui que é uma “extensão percorrida ou a percorrer” que “permite o trânsito entre dois lugares”. Deduzimos as componentes essenciais do caminho através desta definição; é um percurso que possibilita o deslocamento entre dois pontos. Para Santa-Maria, o *caminho* transmite, numa primeira abordagem, a ideia da chegada ao lugar predestinado. Comporta uma “certeza”² perante o lugar último, assegurada pela sua “continuidade”³ como percurso. No entanto, estes lugares separados que se pretende vencer não são dois pontos isolados por um intervalo amorfo. A este intervalo pertencem outras particularidades que mediam e marcam a configuração do *caminho*. Santa-Maria define estas particularidades como uma “soma de pequenas relações”⁴ que se atam entre elas permitindo *afrontar* a distância como algo resolúvel. São estas “metas intermédias”⁵ que constroem tanto o

1 Santa-Maria, Luis Martínez (2004). *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa*. Caja de Arquitectos, Barcelona. Pág. 3.

2 «O desenho explica que o caminho conduz a uma certeza, ele é perante a casa, uma vereda, a sua verdade ...» Ibidem. Pág. 2.

3 «Então, o caminhante entre ga-se à continuidade de um camino que o leva fielmente a um interior.» Idem.

4 «[os caminhos] São horizontais imaginárias que encaram o problema da distância como uma coisa resolúvel, algo que fica superado pela soma de pequenas relações que se vão sucedendo, de pequenos pacotes.» Ibidem. Pág. 4.

5 «Enquanto caminhamos, escrutinamos a paisagem na procura de metas intermédias, dos pontos mais afastados que se podem ver ao longo

Stalker: *A Zona quer ser respeitada. Senão, punirá.* **Stalker:** *(na Zona) maior o caminho, menor o risco.*



The Zone wants to be respected.
Otherwise it will punish.



In the Zone, the longer way,
the less risk.

próprio caminho como a ilusão do seu fim. Desta forma, a própria composição do *caminho* é um conjunto de dois elementos indissociáveis: o percurso (duração) e a expectativa da chegada.

*O caminho andado é responsável então do caminho que resta e da-lhe um sentido; uma duração à forma restante. O já andado afeta o futuro do caminho em cada momento e assim, o espaço ocupado previamente modela o espaço ainda não aparecido.*⁶

As *metas intermédias* asseguram a continuidade do *caminho* porque são, por um lado, referências espaciais concretas colocadas dentro do próprio caminho e portanto *são caminho* também, e por outro porque são uma espécie de memória do espaço percorrido que é responsável do caminho restante e que lhe outorga *sentido*. De certa forma estas partes constitutivas do *caminho* são em si pequenos caminhos acumulados, não no sentido de partes independentes que se aglomeram na construção de um todo, mas no sentido de “geral e particular”⁷ exposto por Távora em *Da Organização do Espaço*, no qual defende o “equilíbrio sábio e harmónico” entre as componentes particulares do espaço e a sua concepção geral. Assim, o *caminho* determina-se pela sucessão de espaços contínuos e intermédios que comportam na sua configuração o sentido geral e final não só do próprio caminho, mas do seu objectivo real, a última meta, em volta da qual se concentra o significado primacial de *caminho*.

No entanto, em *Stalker*, o caminho que nos é apresentado não mostra uma relação de continuidade evidente entre os seus diferentes componentes. Encontramos espaços que se sucedem cronologicamente no decorrer do percurso, mas que não podemos apelidar de metas, porque a meta pressupõe um lugar que concebemos como seguinte, um dos pontos “mais afastados que se podem ver ao longo do caminho”. A meta evidencia uma relação entre o sítio onde o nosso corpo se encontra e um lugar que literalmente prevemos e no qual projectamos o porvir imediato do nosso corpo. As metas são por isso indicações, sinais simbólicos colocados no caminho que asseguram a continuidade do itinerário e a chegada ao sítio desejado, evitando a desorientação do caminhante e o conseqüente desvio do rumo. Em *Stalker* não existe caminho traçado, percurso sugerido, indicação alguma de continuidade; a *Zona* é um espaço vasto e homogéneo que ampara no seu interior um espaço-meta sem localização definida. É uma área desolada, aparentemente hostil aos seus visitantes, onde os poucos resquícios de humanidade (tanques abandonados, cadáveres, construções abandonadas) apenas reforçam a sua condição alienada. A necessidade de um guia para a sua exploração indica que nos encontramos perante uma área adversa à orientação

do caminho.» Alexander, Christopher. *Un lenguaje de patrones*. (trad. Justo G. Beramendi). Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona. (1980). (*A pattern language*, 1977). Pág. 523.

6 Santa-Maria, Luis Martínez (2004) *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa*. Caja de Arquitectos, Barcelona. Pág. 5.

7 «(...) caminemos, sim, do geral para o particular mas que o estudo do geral não invalide o estudo do particular, pois que um não pode viver sem o outro por indissociáveis e a dificuldade está exactamente no equilíbrio sábio e harmónico destes extremos, aparentemente opostos, mas realmente complementares.» Távora, Fernando (1962). *Da Organização do Espaço*. Faup Publicações, Porto. Pg. 19.

O Escritor, impaciente depois das desavenças com o guia, decide ignorar o seus conselhos e cortar caminho na direcção da casa onde se encontra presumivelmente o *quarto dos desejos*. Mas, na Zona, o não cumprimentos das regras acarreta as suas consequências: perante a abertura da casa, perante a porta, o Escritor ouve primeiro uma voz desconhecida que lhe manda parar e, depois, do outro lado do vão, insinua-se um movimento descendente. O Escritor vacila e regressa com o grupo.



Então, quantos sonhos haveria que analisar sob esta simples menção: *A porta! A porta é todo um cosmos do entreaberto. É pelo menos a sua imagem prínceps, a origem mesma de uma dicagação onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser na sua interioridade, o desejo de conquistar todos os seres reticentes. A porta esquematiza duas possibilidades fortes, que classificam com clareza dois tipos de fantasia. As vezes, aqui a tendes bem fechada, trancada, acorrentada. As vezes, aqui a tendes aberta, isto é, aberta de par em par.*¹

Bachelard, G. *La poética del espacio* (trad. Ernestina de Champourcín) Fondo de Cultura Económica; México (1975). (*La Poétique de l'espace*, 1957). Pág. 261.

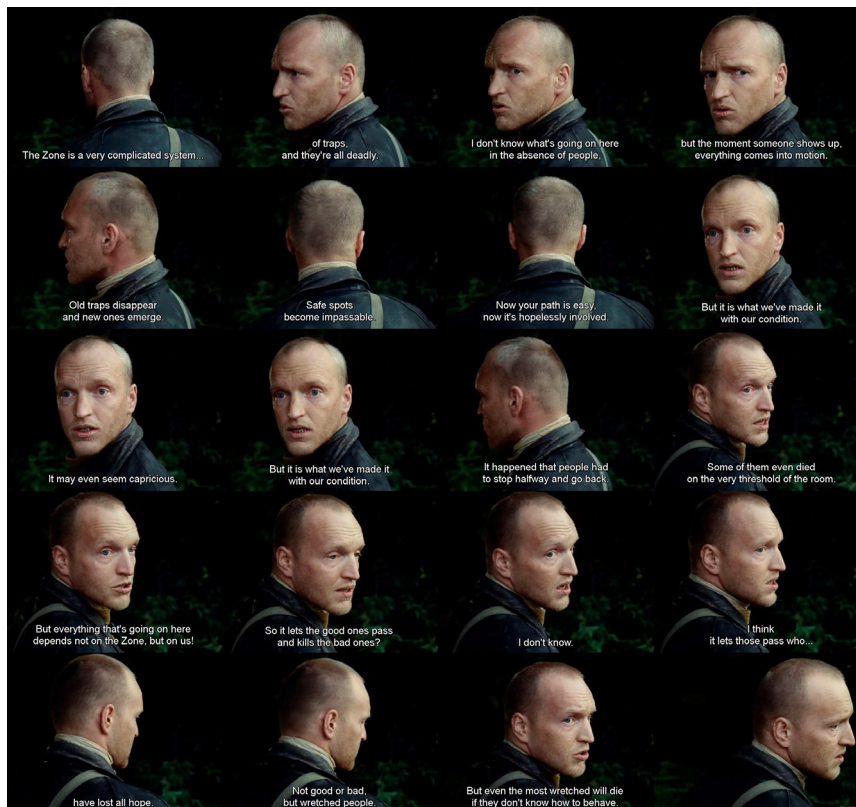
imediatamente, e que o avanço pelo espaço decorrerá ou de um conhecimento prévio do caminho ou de uma leitura específica de metas que não são evidentes.

É numa das cenas finais da primeira parte do filme que são apresentadas algumas das particularidades que definem a Zona como espaço anómalo na sua configuração espacial. O início da sequência coloca as três personagens vistas desde um plano elevado, rodeados da densa vegetação da Zona, onde se pode ver o abandono de alguns elementos construídos. O *Stalker* revela então que o espaço para o qual se dirigem, a *meta-final* do caminho (designado «quarto» no filme), se encontra diante deles, mas que para o alcançar devem percorrer a maior distância até ele. Esta constatação perturba o *Escritor*, que não compreende a razão pela qual não se pode dirigir fisicamente na direcção de um espaço que consegue ver à distância. O *Stalker* explica-lhe então que a Zona quer ser respeitada, que castigará aqueles que não o fizerem e que o percurso mais longo é aquele que apresenta menores riscos. Surge o conflito entre o *Escritor* e o *Stalker*, e o primeiro resolve dirigir-se sozinho até ao *quarto* por sua conta e risco, desencadeando dois acontecimentos *anómalos* que não encontram explicação racional: primeiro ouve-se uma voz que o manda parar (**Voz:** “*Pára! Não te mexas!*”) e que não é pronunciada por nenhuma das personagens, e depois um movimento perturbador ocorre à entrada do espaço. O *Escritor* regressa ileso da experiência, e o *Stalker* começa um monólogo onde nos transmite mais informações sobre as particularidades da Zona. **[Fig. 1]**

Esta descrição da Zona refuta alguma das concessões iniciais de *caminho*. Ainda que o conceito primordial de caminho, sendo este o percurso entre um ponto de partida e uma meta final, se mantenha, não podemos considerar que exista uma *extensão percorrida ou a percorrer* que permita o trânsito entre dois lugares. O *trânsito* propriamente dito não é *permitido*, aliás pelo contrário, é dificultado pelas características particulares de uma área hostil e armadilhada. Mas o que determina crucialmente o afastamento em relação a uma ideia convencional de *caminho* é a presença do *movimento* e a consequente imprevisibilidade que introduz na leitura contínua do percurso; desta forma, as *metas intermédias* tornam-se mutáveis e duvidáveis, subvertendo o seu valor orientador⁸. O aspecto mutável da Zona evidencia-se ainda numa cena posterior do filme, quando o *Professor* se separa do grupo porque se esqueceu da sua bolsa. O *Stalker* e o *Escritor* continuam o percurso sem ele e, quando se deparam com a sua ausência, o *Stalker* compreende que não há volta atrás e conclui que o *Professor* já não conseguirá finalizar o percurso, porque as *coisas* na Zona mudam a cada minuto⁹. No entanto, voltam a encontrá-lo mais à frente, sem compreender a forma como lá chegou e surpreendendo o *Stalker* pelo facto da Zona lhes ter permitido passar. Conclui que se trata de uma armadilha da Zona e que o melhor é descansarem antes de prosseguir viagem.

8 **Stalker:** “*Lugares seguros tornam-se intransponíveis*”.

9 **Escritor:** “*Devemos esperar por ele?*” / **Stalker:** “*Não podemos. As coisas aqui mudam a cada minuto. Teremos de ir andando.*”

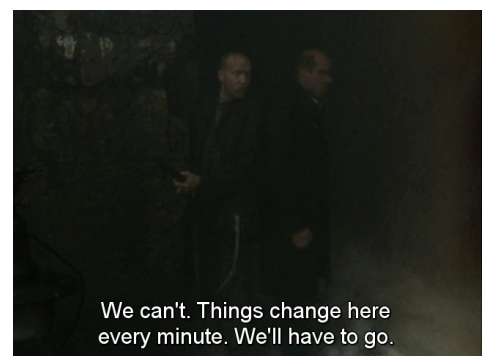
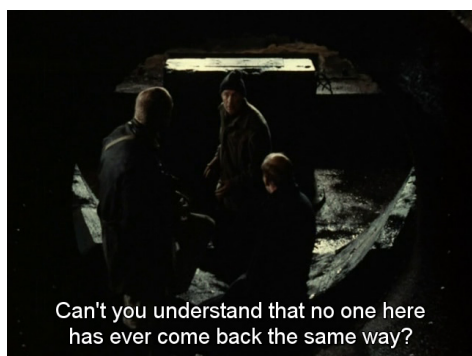


Stalker: *A Zona é um sistema muito complicado de armadilhas, e são todas mortais. Não sei o que é que acontece durante a ausência de pessoas, mas no momento em que alguém aparece, tudo entra em movimento. Antigas armadilhas desaparecem e novas emergem. Lugares seguros tornam-se intransponíveis. Agora é fácil o caminho, agora é desesperadamente confuso. Esta é a Zona. Pode até parecer caprichosa. Mas é naquilo que a tornámos com a nossa condição. Aconteceu pessoas terem de parar a meio do caminho e regressar. Alguns até morreram no limiar do quarto. Mas tudo o que acontece aqui não depende da Zona, depende de nós!* [Fig. 1]

Escritor: *Devemos esperar por ele?*

Stalker: *Não consegues compreender que aqui ninguém regressou nunca pelo mesmo lugar?*

Stalker: *Não podemos. As coisas aqui mudam a cada minuto. Teremos de ir andando.*



Mas o caminho desconhecido e sempre novo do retorno existe talvez como um dos caminhos mais integrados na estrutura de progresso e é para o caminho conquistador uma possibilidade enormemente útil. Em todo o momento, desde a sua obscuridade, é uma fiança para alcançar o seguinte horizonte, ele é o rumo a partir do qual se deriva.¹⁰

Santa-Maria acrescenta que uma das características do caminho é o próprio caminho de regresso, uma “fiança para alcançar o seguinte horizonte” que permite ao caminhante adentrar-se com segurança no percurso desconhecido. A *Zona* subverte esta condição com a sua propriedade mutável, não permitindo que as personagens regressem pelo mesmo caminho por onde chegaram.¹¹ Desta forma, o percurso pela *Zona* invalida tanto as *metas intermédias* que se encontrariam na frente do caminho, como aquelas que poderiam orientar um regresso. Os espaços que se sucedem e que marcam as etapas do percurso não respondem a configurações lógicas de espaço e de continuidade, estando a progressão pela *Zona* dependente de normas espaciais que apenas existem dentro dos seus limites. O conceito de *caminho* como configuração espacial perde assim a sua validade no interior da *Zona*, parecendo mais adequada a introdução do conceito de *labirinto*.

10 Santa-Maria, Luis Martínez (2004). *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa*. Caja de Arquitectos, Barcelona. Pág. 20.

11 **Stalker:** “Não consegues compreender que aqui ninguém regressou pelo mesmo lugar?”

Stalker (1979) de Andrei Tarkovsky [A procura do espaço idealizado]

LABIRINTO: *estrutura composta por vários caminhos interligados de tal forma que se torna difícil encontrar a única saída; dedalo, figurado confusão; enredo; enleio; situação embaraçosa.*¹ *Como arquitecto tenbo que estar seguro de que não é como estar num labirinto, ora, se não for isso o que quero. Por isso reintroduzo a singular porção de orientação, excepções que provam a regra - sabem que tipo de coisas: Direcção, sedução, deixar andar, garantir liberdade.*¹

labirinto in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa sem Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2017.

Zumthor, Peter (2006). *Atmospheres. Architectural Environments. Surrounding Objects*. Birkhauser Verlag AG, Basel, Boston, Berlin. Pág. 42, 43.

O Labirinto Consciente

A configuração espacial da *Zona* assemelha-se mais àquela de *labirinto* do que àquela que se apresentou previamente de *caminho*. A definição remete para uma “estrutura” cuja “interligação dificulta” o encontro de uma “saída”. No caso concreto do filme em análise, tanto a busca da *saída* como da *meta-final* [o *quarto*] se encontra impossibilitada pelos modos de orientação convencionais, devido às características mutáveis da *Zona*, que transforma e apaga qualquer referência de destino ou de retorno. Como refere Zumthor, o labirinto acontece quando os pontos de orientação desaparecem, quando não existem “excepções que comprovem a regra, como direcções, seduções, liberdades”. Sem estas *excepções*, a regra torna-se homogénea e omnipresente, e impõe um domínio absoluto sobre o espaço que impossibilita o discernimento de uma saída. Se acrescentarmos armadilhas à equação, o deslocamento nesse espaço torna-se impossível, assim como a “garantia da liberdade”, assemelhando-se a uma prisão que delimita tanto o corpo como a mente. Nesse sentido é relevante invocar o conceito de *labirinto* desenvolvido por Bachelard¹², que afirma que o *sonhador*, quando sonha o labirinto, se encontra perante uma “estranha vacilação: *duvida a meio de um único caminho*”; ou seja, encontra-se duvidando numa situação sem alternativas.

Já tínhamos referido que o avanço por este espaço adverso decorreria ou de um conhecimento prévio do caminho ou de uma leitura específica de metas insondáveis. O conhecimento prévio do caminho revela-se inútil no interior da *Zona*, tendo em conta que o seu traçado se encontra em permanente *movimento* e que qualquer referência prévia se desvanece. Resta-nos a segunda opção, a leitura das metas insondáveis que possam revelar uma saída para o *labirinto*. É aqui que surge a presença fundamental do guia, de um *Stalker*, e da sua relação especial com a *Zona*. O *Stalker* representa a *saída do labirinto* e, tendo em conta o argumento do filme, a *chegada ao quarto* desejado, à *meta-final* do percurso. Ele torna-se, para aqueles que são guiados pela *Zona*, nas *metas intermédias* do percurso, torna-se parte do *caminho*, *é labirinto*. A única forma das personagens se deslocarem na complexa estrutura da *Zona* é seguindo as suas *indicações*, as suas *seduções*. Mas que tipo de relação é que ele estabelece com a *Zona*, de forma a encontrar as *excepções* que garantem uma *saída*?

Pouco depois das personagens terem entrado na *Zona*, o *Stalker* pede ao *Professor* para enrolar uns cordéis à volta de umas porcas. Durante o filme, observamos o *Stalker* a lançar estes objectos no ar várias vezes, em determinadas direcções, parecendo encontrar algum sinal de orientação associado ao seu trajecto ou ao seu impacto

12 «(...) na vida acordada, percorrer um longo desfiladeiro ou encontrar-se na encruzilhada dos caminhos, determinam duas aflições de certa maneira complementárias. É possível inclusivamente libertar-se de uma através de outra. Começemos a andar por esse caminho estreito, pelo menos já não duvidaremos. Voltemos à encruzilhada de caminhos, pelo menos não seremos levados. Mas o pesadelo do labirinto totaliza essas duas aflições e o sonhador vive uma estranha vacilação: *duvida no meio de um só caminho*.» Bachelard, G. *La tierra y las ensueñas del reposo, Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. (trad. Rafael Segovia). Fondo de Cultura Económica; México (2006). (*La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, 1948). Pág. 238.



No meio do caminho da nossa vida,
No meio do poema, havia
Uma pedra onde reclinar a cabeça.

A mulher andava no meio das estradas
Por sobre o mundo tecendo e destecendo
Duas asas que o pai soldava para o filho.
No meio do filho estava o labirinto.

E o touro de Ariadne puxado por um fio
Lavrando
No coração de Teseu tão manso
No meio da idade aonde existe
O primeiro sinal do solestício.

Daniel Faria, *LABIRINTO III, (Explicação do labirinto)*,
Explicação das árvores e de outros animais (1998).

na superfície da *Zona*. Nenhuma explicação racional é apresentada no filme para explicar a utilização destes artefactos como orientadores do caminho, no entanto podemos interpretá-los como símbolos da *bússola* ou do *mapa*, elementos que, sem requerer um conhecimento prévio do caminho ou a existência de *metas intermédias*, permitem deslocar-se num espaço desconhecido e indeterminado. Ainda assim, funcionam apenas como símbolos, visto que não se trata de um caminho físico, nem de um labirinto material, e o seu funcionamento é incompreensível desde um ponto objectivo, sabendo apenas que funcionam como indicadores do rumo para o *Stalker*. O seu significado é mais próximo daquele do *fio de Ariana*¹³, o fio que Ariana deu a Teseu para ele poder encontrar a saída do labirinto quando foi ao encontro do Minotauro. A função do fio, que estaria preso por uma ponta à entrada do labirinto e pela outra ao herói, era a de impedir que ele se perdesse e que regressasse seguindo o mesmo percurso pelo qual entrou, uma das características que tínhamos enunciado como componentes do conceito de *caminho*. Desta forma, o *labirinto* transforma-se em *caminho*, e a “confiança”¹⁴ no regresso torna a marcha plausível para o caminhante. No filme, os artefactos lançados não representam a segurança da *saída*, mas a chegada ao centro do *labirinto*; o fio está atado ao coração do *labirinto*, e desta forma é possível avançar e esquivar as armadilhas e enganços que ele possa dispor durante o percurso.

Nunca é explícita a ligação que o *Stalker* estabelece com a *Zona*. Os artefactos parecem ser elementos indispensáveis para encontrar o *quarto*, no entanto parece haver algo mais entre *Zona* e *Stalker*, algum tipo de mútuo reconhecimento, que se torna explícito mal ele entra na *Zona* e se separa do resto do grupo para se deitar no meio dos arbustos, numa espécie de comunhão com a natureza da *Zona*. Ser *Stalker* é um tipo de aprendizagem, como compreendemos pela sua relação com *Porcupine*, personagem que nunca aparece, que paira como uma sombra antiga sobre o passado da *Zona* e que é o responsável pela formação do nosso *Stalker*¹⁵. A *Zona* não parece ser tanto uma estrutura espacial mutável, parece ser algo *mais*, algo que é preciso aprender a conhecer e a compreender para se poder estabelecer algum tipo de ligação com ela, algum tipo de *comunicação*, uma *linguagem* própria transmitida aos *Stalkers* que não é evidente nem para os seus seguidores nem para os espectadores, e que lhes outorga determinados privilégios no seu interior.

13 «Quando chegou a Creta, Ariadna, filha de Minos, apaixonada por ele [Teseu], prometeu ajudá-lo com a condição de que a levasse a Atenas e a fizesse sua esposa. Depois de Teseu o ter jurado, Ariadna pediu a Dédalo que lhe indicasse a saída do labirinto; e seguindo o conselho dele deu um fio a Teseu na entrada. Este prendeu o fio à porta e entrou soltando-o atrás de si; encontrou o Minotauro no final do labirinto e matou-o com os punhos; depois, recolhendo o fio, saiu.» Apolodoro. *Biblioteca (Mitológica)*. (trad. Margarita Rodríguez de Sepúlveda). Editorial Gredos, S. A., Madrid (1985). (I ou II d.c.). Pág. 201.

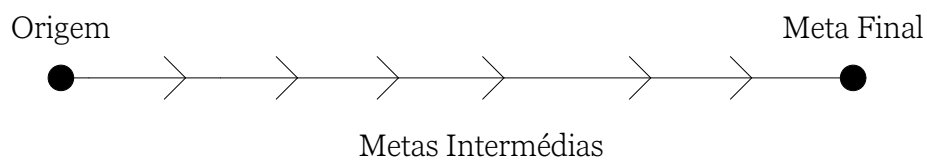
14 «Graças à simples guia do fio estendido, o viajante tem confiança, tem a certeza de que poderá voltar. Ter confiança é já metade da descoberta. Essa confiança é o que simboliza o fio de Ariadna.» Bachelard, G. *La tierra y las ensoñaciones del reposo, Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. (trad. Rafael Segovia). Fondo de Cultura Económica; México (2006). (*La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, 1948). Pág. 241.

15 **Stalker**: “Ele foi o meu professor. Abriu-me os olhos. Era chamado Professor na altura, não Porcupine.”

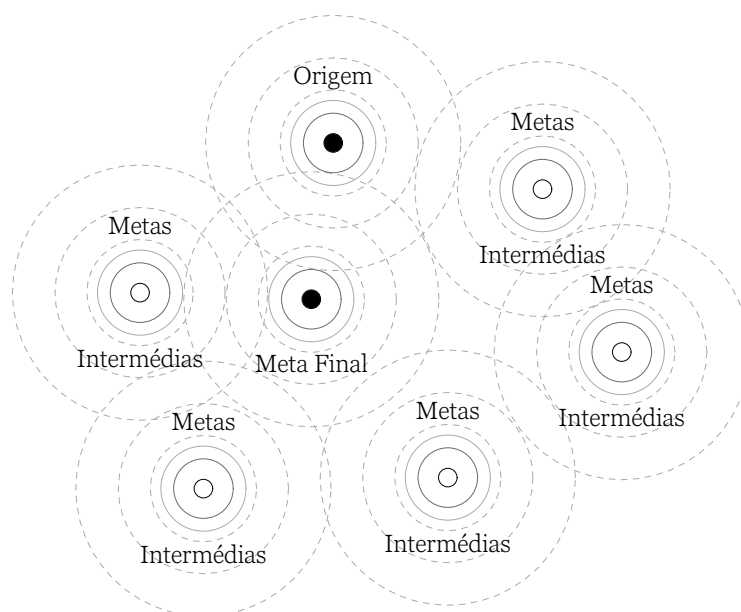
Stalker (1979) de Andrei Tarkovsky [A procura do espaço idealizado]

A estrutura do *caminho* apresenta uma sequência linear e cumulativa de metas intermédias que apontam no sentido de uma meta final, de um ponto de saída do percurso, que se apresenta como objectivo primordial do caminhante. No caso da Zona, e da sua estrutura associada ao conceito de *labirinto*, a relação entre metas não é nem linear nem cumulativa; a sua relação é insondável mas não inexistente, tendo em conta que é possível a progressão por espaços que se sucedem no tempo mas não no espaço.

CAMINHO



LABIRINTO



Em *Solaris* (1972), um astronauta é enviado para o espaço para investigar as estranhas circunstâncias de um planeta chamado Solaris, que possui um oceano anômalo. O que descobre é que o oceano comunica com os humanos presentes na nave; mais concretamente, comunica com a mente de cada um deles, materializando traumas do passado sob a forma de pessoas. Assim Kevin, a personagem principal, é revisitado pela sua mulher morta após suicídio. Ela será a ponte da comunicação entre o planeta e o humano, mas principalmente entre o humano e a sua memória, como se o próprio fenómeno da materialização fosse um espelho ao qual os visitantes se têm de enfrentar.



A «mente» que governa Solaris é uma construção delirante que ao mesmo tempo nega e esvazia o lugar de Deus.¹

Requena, Jesús G. *El texto tarkovskí: el cadáver del relato*. El Cine Soviético de todos los tiempos. 1924 – 1986. (trad. Amparo Villar, R.W.) Filmoteca de la Generalitat Valenciana (IVAECM), Valencia. (1988). Pág. 316.

*Todo labirinto tem uma dimensão inconsciente, uma profundidade.*¹⁶

Insinuar que existe algum tipo de *comunicação* entre o *Stalker* e a *Zona*, sugerir que entre eles se estabelece uma *linguagem* incompreensível para os outros, é entrar nos domínios do sobrenatural; mas a premissa inicial do filme é mesmo essa: uma área delimitada entrou em contacto com *algo* indefinido vindo de fora da Terra, e acredita-se que tenha afectado o normal funcionamento da mesma. Não interessa aqui desenvolver argumentos sobre *consciência alienígena*, interessa perceber de que forma essa premissa *sobrenatural* pode servir uma análise distinta do espaço, da sua estrutura e da sua relação com as personagens.

Para existir *comunicação*, é necessário existir um *emissor* que transmita uma *mensagem* mais ou menos compreensível e um *receptor* que interprete essa *mensagem*. Neste caso, o *emissor* será a *Zona* e o *receptor* será o *Stalker*, o que pressupõe que a *Zona* emite algum género de mensagem. Armadilhas, movimento, variações funcionam neste caso como mensagem codificada a um nível compreendido tanto pelas personagens do filme como por nós, espectadores. No entanto, a relação do *Stalker* com a *Zona* pressupõe um tipo de mensagem mais alargada, uma compreensão mais profunda desse espectro codificado, que lhe permite avançar no *labirinto*. A tarefa de compreensão dessa comunicação não é o objectivo, mas sim salientar a possibilidade deste *espaço* poder ser um produtor de mensagens variáveis. Isto acontece de forma subjectiva com qualquer espaço, no entanto no caso da *Zona* este intercâmbio transforma-se em *comunicação* porque ela *reage* aos comportamentos dos seus ocupantes, estabelecendo um sistema de pergunta-resposta que se materializa em armadilhas, castigos e fenómenos anómalos. Em vários momentos do filme a *Zona* é caracterizada não como um espaço *per se*, mas como uma entidade com propriedades que se sugerem humanas: frases como “*a Zona quer ser respeitada, pelo contrário punirá*”; “*até pode parecer caprichosa*” [a *Zona*]; ou “*como pôde a Zona deixar-nos passar?*” pressupõem algum tipo de comportamento humanizado ou *consciente* por parte da estrutura espacial apresentada.

Em *Solaris* (1972), o outro filme de ficção científica realizado por Tarkovsky, deparamo-nos com uma situação semelhante, apresentada de forma mais explícita: num planeta de nome *Solaris*, existe um oceano que possui algum tipo de *consciência*; o termo *consciência* sendo aqui utilizado desde o espectro apresentado previamente: uma entidade que de alguma forma produz *mensagens* codificadas que nós recebemos sem as compreender totalmente. O oceano interage com os astronautas que gravitam à volta de *Solaris*, materializando traumas ou desejos não superados sob a forma de uma pessoa, não uma pessoa real, mas a projecção traumática de cada astronauta em relação a essa pessoa. Apresenta-se a mesma problemática da *comunicação* codificada, impossibilitada pela ausência de uma *linguagem* comum. Mas em *Stalker* a situação é diferente. Se em *Solaris* o espaço *emissor*

¹⁶ Bachelard, G. *La tierra y las ensueñas del reposo, Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. (trad. Rafael Segovia). Fondo de Cultura Económica; México (2006). (*La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, 1948). Pág. 236.

Stalker: *Mas tudo o que acontece aqui não depende da Zona, depende de nós!*



possuí uma estrutura estável, ou pelo menos uma estrutura que não entra em contacto físico com os astronautas (o oceano *per se*), materializando-se a *comunicação* a um nível fundamentalmente psicológico, em *Stalker* a relação entre *espaço pensante* e personagem é física, limitativa se tivermos em conta que o objectivo das personagens é transpor esta entidade reguladora. Por essa razão, o espaço não só produz uma *mensagem*, como reage e responde com outra *mensagem* dependente da resposta das personagens. A sequência do *Escritor* perante a casa no fim da primeira parte exemplifica esta dinâmica de acção-reacção.

*E sem deixar de seguir o ideal de intelectualização, muitos arqueólogos pensam ainda que ajudaria a perceber a lenda se encontrassem os planos de construção de Dédalo. Mas, por muito úteis que sejam as investigações dos factos, não há uma boa arqueologia histórica sem uma arqueologia psicológica. Todas as obras têm uma margem de sombra.*¹⁷

É por isso que o *Stalker* diz que tudo o que acontece na *Zona* não depende dela, mas dos seus visitantes, dos *caminbantes* - “*tudo o que acontece aqui não depende da Zona, depende de nós!*”. A compreensão da *linguagem* da *Zona* depende dos visitantes que lá se encontrarem, das suas particulares e características pessoais e do modo como encaram o espaço e as suas *mensagens*. Em *Espelho* (1975) voltamos a encontrar esta asserção, quando uma das personagens refere que as plantas também sentem, também compreendem, o que nos falta para constatar este facto é acreditar na natureza que está dentro de nós. O que temos aqui exposto é a relação entre espaço e usuário levada ao limite, na qual o usuário não existe como mero observador do espaço estático, mas como participante de uma *comunicação* que ocorre entre ambas, no caso da *Zona* de forma afítiva e perigosa. E talvez seja o *Stalker* o que melhor compreende esta relação, e portanto mais se aproxima da sua *linguagem*, porque é aquele que, devido à sua formação como guia, mais se subjugava à *comunicação* do espaço, sendo o usuário mais participante. Desta forma o espaço *codificado*, ou o *labirinto*, liberta as suas constrições e possibilita a abertura do *caminho*.



*Apesar de não podermos compreender o mundo na sua totalidade,
a imagem é capaz de expressar essa totalidade.*

Andrei Tarkovsky, *Esculpir no Tempo*.

*O que separa o mundo interior do exterior não é uma barreira, sim um diafragma – a superfície transparente onde afinal se anula a distinção entre interior e exterior. O que está por dentro anuncia, denuncia, prenuncia, pronuncia o que está por fora. E ao contrário. Este diafragma imaginário não põe em comunicação o mundo interior com o exterior, o que pressuporia isolamento ou ruptura de ritmo – mas comunica.*¹

A concepção de um *espaço consciente* cuja configuração é variável dependendo dos seus visitantes é - apesar do ritmo veloz das inovações tecnológicas – uma realidade que ainda pertence ao domínio da ficção, pelo menos no modo como o espaço da *Zona* é apresentado em *Stalker*. Por enquanto, o espaço não pensa nem possui nada que se assemelhe a uma consciência. No entanto, no domínio mais aproximado do real, a própria gênese do cinema pressupõe uma condição fragmentada e, conseqüentemente, labiríntica do espaço apresentado. Esta condicionante surge logo no elemento intrínseco da arte cinematográfica: o plano, concretizado no ecrã. Porque o plano é, na sua base, um corte sobre o contínuo da realidade, um fragmento do real conscientemente escolhido que reivindica uma hierarquia sobre a proliferação das imagens do mundo, mas que não consegue evitar essa mesma ruptura com o mundo. Assim, a representação do espaço fílmico está sempre condicionada por essa escolha rectangular, essa janela estática e imposta que *mutila* a possibilidade do livre acesso ao espaço que nem sequer nos é apresentado, mas apenas sugerido por esse “referencial absoluto”² que é o enquadramento.

O enquadramento consegue, não obstante, diluir as fronteiras que restringem o espaço apresentado através do movimento que ocorre nos seus limites. O *zoom* ou o *travelling*, que representam deslocamentos da câmara – sejam eles mecânicos ou físicos – simulam o efeito da deslocação do corpo no espaço, como se a câmara fosse o olho do mesmo, e sondam a continuidade do fragmento espacial, transmitindo uma ilusão de exploração que não consegue, ainda assim, desvincular-se da sua gênese condicionante, determinada pelo plano e pela escolha desse plano. A montagem, por outro lado, surge como uma possibilidade de construção de uma *ideia de espaço* através da exposição de *vários planos* desse mesmo espaço, multiplicando os seus fragmentos e elaborando uma seqüência ponderada dos mesmo que transmita uma ideia fidedigna do que esse espaço possa ser. No entanto, por muitas transformações que ocorram *dentro* do plano, ou por muito que se *multiplique* o número de planos - independentemente da sua ordem – a essência do enquadramento sempre será o do fragmento, o da ruptura com a continuidade do mundo, e a sua propagação não conforma o espaço como nós o vivenciaríamos, apenas introduz uma condição labiríntica à sua configuração representada.

Mas o plano do filme não é uma entidade autónoma que define um fragmento do mundo; no momento em que ela surge ao espectador, ela transforma-se também em *mensagem*, e a essa relação entre o plano *emissor* e o espectador *receptor* determina a diferença entre a apresentação de um espaço e a representação desse espaço. Porque a representação pressupõe, por sua vez, uma interpretação do espaço apresentado por parte do espectador que, conhecendo as regras do jogo fílmico, concebe o fragmento como aquilo que é: um fragmento que pertence a uma totalidade espacial que ele reconhece. Ou seja, “o ecrã aparece como uma janela aberta sobre o horizonte [e] a paisagem continua para ambos lados”³. Porém, é esta condicionante que determina o verdadeiro labirinto intrínseco da linguagem cinematográfica.

1 Herberto Helder (2013). *Photomaton & Vox*. Assírio & Alvim (Porto Editora, Lda.) Porto. Pág. 136.

2 «Resulta que a imagem fílmica tem dois referenciais distintos: um referencial espacial que é *o do real apresentado*, entenda-se, o horizonte ou uma linha privilegiada segundo a qual se organiza a paisagem, o cenário e os movimentos das personagens; e um referencial *de representação*, o enquadramento, que é o referencial absoluto.» Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine*. (trad. René Palacios More). Siglo veintiuno de España Editores, S.A. Madrid (1978). (*Esthétique et psychologie du cinéma*, 1963). Pág. 201.

3 Ibidem. Pág. 191.

Esta ambiguidade espacial é característica da maneira como a arquitetura é representada frequentemente no cinema, onde geografia e relações espaciais são quase sempre ensambladas pelas imagens, não só na forma em que são organizadas na montagem, mas também no modo em que cada observador as filtra através das próprias memórias desse espaço ou das suas experiências doutros espaços. Portanto, a coerência espacial no cinema não vai, necessariamente, de mão dada com a coerência real arquitetónica.⁴

O labirinto do espaço cinematográfico jaz no cerne da sua linguagem por causa da ilusão que concebe através das suas condicionantes – plano, montagem, tempo, movimento – e que o espectador assume como coerências que reflectem o *mundo exterior*, apesar destas coerências não existirem nos fragmentos apresentados, mas no espaço *interpretado* que o espectador projecta sobre o espaço apresentado. O labirinto constrói-se precisamente nessa fronteira entre as duas imagens – o fragmento do espaço e a construção projectada a partir desse fragmento. É nessa fronteira que opera a maior ruptura da continuidade do espaço, porque nem o fragmento é o espaço *interpretado* nem o espaço *interpretado* é o fragmento. Este paradigma define o labirinto conceptual do espaço cinematográfico, na medida em que ele é ambos espaços simultaneamente, porque ambos espaços existem em simultâneo, nem que seja num plano conceptual.

Esta problemática adquire uma nova complexidade quando abordamos o espaço real apresentado no fragmento do plano, ou seja, o espaço concreto que a câmara filma como fragmento, mas que pertence a uma totalidade que é filtrada pelo enquadramento. Este terceiro espaço, que se esconde *por trás* da câmara, fora do plano, não corresponde nem ao espaço *interpretado* nem ao fragmento, e a sua “coerência arquitectónica real” não tem necessariamente que ver nem com a coerência espacial sugerida pelo filme, nem com a coerência espacial imaginada pelo espectador para esse espaço. E mesmo que esta diferença possa ser subtil quando o espaço que se quer representar é o mesmo que o espaço real que se filmou, a problemática da diferença entre a ilusão desse espaço e a realidade desse espaço é inevitável. Especialmente quando ambos espaços são diferentes, ou seja, quando o espaço real que se utilizou para os planos não corresponde à coerência espacial que se tenta transmitir através do filme; é o que acontece quando se utilizam cenários que simulam configurações espaciais.

No caso de *Stalker* são vários os espaços que, através de cenários montados em estúdio, procuram transmitir uma coerência espacial ao espectador que só existe na ilusão criada pelo filme e na consequente imagem espacial que o espectador projecta. Uma incursão pelas fotografias efectuadas durante as filmagens do mesmo relevam-nos fragmentos reais de espaços que, no filme, parecem transmitir uma coerência espacial imperturbável. Nesse sentido, pode ser interessante revisitar as interpretações espaciais realizadas no âmbito da tese (ver secção corresponde ao levantamento, página 93) e contrastá-las com os dispositivos espaciais fragmentados utilizados no filme, para compreender de que forma a relação entre espaço real e espaço ilusório pode ser interpretada pelo espectador. Porque as plantas desenhadas do filme só existem na imaginação sugerida pelo mesmo, que é o mesmo que dizer que não existem ou que, de certa forma, são meta-espaços – espacialidades que transcendem uma configuração material. As imagens que se seguem confrontam os espaços apresentados no filme com os cenários reais das filmagens.

4 Urbano, Luis (2013) *the illegal window*. JACK. Journal on Architecture and Cinema. Pág. 32.

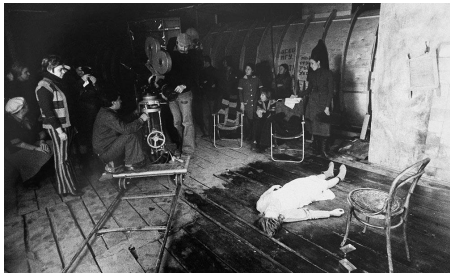
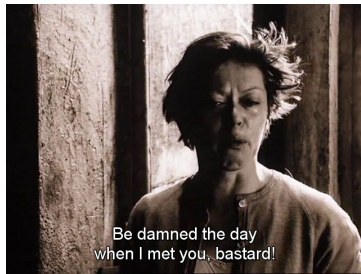
Stalker (1979) de Andrei Tarkovsky [A procura do espaço idealizado]



Quarto da Família do Stalker



Cozinha da Casa do Stalker



Cozinha da Casa do Stalker

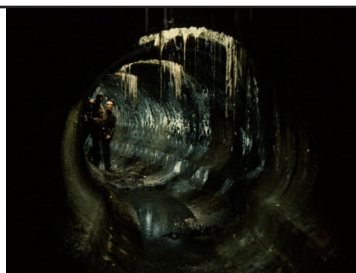


O Bar





O Túnel Longo



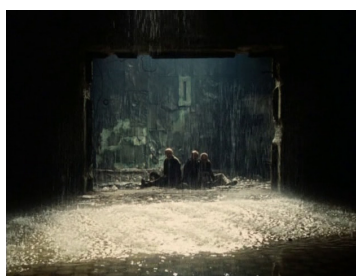
As Escadas Inundadas



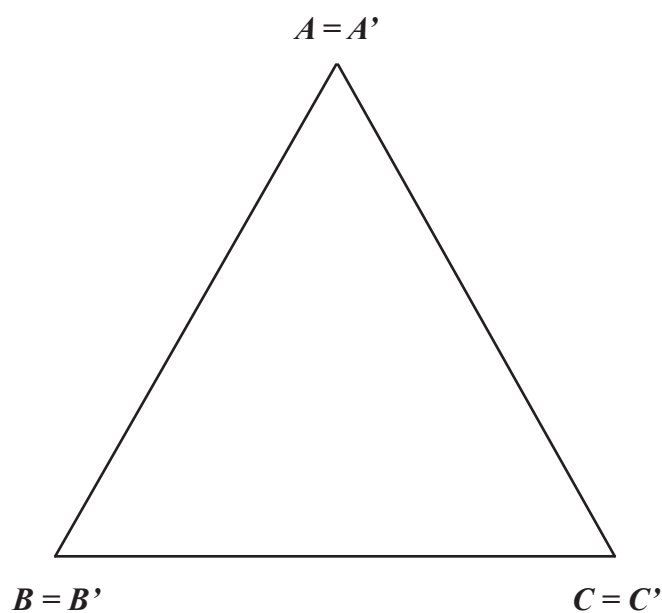
O Espaço das Areias



O Quarto dos Desejos



AS PERSONAGENS E OS ESPAÇOS | Introdução da Tríade: Ciência, Arte e Crença ou *Firmitas, Utilitas e Venustas* | Transcendência da *persona-gem-tipo* em personagem psicológica | *O absurdo, a esperança e a morte travam diálogo* [1:50]



Se derraman más lágrimas por las plegarias atendidas que por las no atendidas.

Santa Teresa de Jesús



O sistema ternário constitui-se pela manifestação do terceiro elemento (latente), que vem modificar a situação do binário e lhe dá equilíbrio dinâmico. (...) Por isso o três tem o poder resolutivo do conflito expresso pelo dualismo; (...) Simboliza a influência do espírito sobre a matéria, do activo sobre o passivo. Numerosos símbolos, além do triângulo, concernem ao ternário. (...) Determinado no simbolismo do nível pelos pontos essenciais: alto, centro, baixo, concerne ao significado dos «três mundos», celeste, terrestre e infernal, que se relacionam intimamente com a divisão ternária do homem, em espírito (irreais, pensamentos), alma (sentimentos) e corpo (instintos) e com as possibilidades morais do bem, do neutro e do mal. (...) *Sattva* [estado superior ou de domínio espiritual], *rajas* [estado intermédio, dinâmico e transformador], *tamas* [estado instintivo ou inferior]: céu, atmosfera e superfície da terra, interior da terra; futuro, presente, passado; supraconsciente, consciência, inconsciência.

Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos* [Ternário].

Introdução da tríade: Ciência, Arte e Crença ou Firmitas, Utilitas e Venustas

As personagens em *Stalker* apresentam-se, na primeira abordagem, como personagens-tipo; representações de um conceito que ultrapassa as suas particularidades como indivíduos. Sobre elas desconhecemos o nome, substituído à partida pelas suas ocupações, e esta substituição dota-as de um simbolismo associado às características das suas ocupações. Desta forma, o *Escritor* torna-se o representante do âmbito artístico, com o seu oposto científico representado pela personagem do *Professor*, e o *Stalker* assume-se como mediador entre ambos no seu simbolismo ambíguo associado, por analogia, à religião ou à crença, tendo em conta a sua fé nas potencialidades da *Zona*.

Assume-se uma tríade capital na narrativa intelectual do filme que reflectirá, nas condicionantes expostas pelo argumento, um determinado discurso sobre o conflito contínuo entre arte, ciência e religião, materializado nas três personagens enunciadas. No entanto, esta tríade não é imposta, é interpretada, de modo que podemos forçar outras leituras com o intuito de analisar este discurso desde diferentes pontos de vista mais convenientes para o tema em estudo. Podemos forçar uma analogia pertencente ao âmbito da arquitectura, invocando os três conceitos fundamentais apresentados por Vitruvius: *Firmitas*, *Utilitas* e *Venustas*¹. Surge assim uma nova tríade aparentemente complementar que, associada à primeira, revela conflitos semelhantes pertencentes agora aos domínios da concepção e problematização espacial. Mas esta tríade não deve ser compreendida de forma literal: deve ser lida como conceito no qual assenta um determinado modo de *construir o mundo*, tendo em conta a concepção metafísica do *espaço do mundo*: *Firmitas* como fundação, pilar e estrutura, *Utilitas* como reflexão sobre a função e significado do mundo e *Venustas* como componente misteriosa relacionada com a beleza, com a parte quase indecifrável dessa concepção. Desta forma, a ciência (*Professor*) é a estrutura do mundo, o pilar sobre o qual assenta a sua construção; a arte (*Escritor*) é o questionamento sobre a sua função e significado, e a religião (*Stalker*) será a beleza ou a maneira de ver a beleza desse mundo.

Esta nova tríade, cuja leitura ao longo do filme deve existir em paralelo com a da ciência, arte e religião, não deve ser associada de forma directa às personagens; aliás, as personagens parecem representar, com o desenrolar da narrativa, a antítese de cada um destes conceitos; exceptuando o *Stalker*, devido à ambiguidade implícita no conceito de beleza (*Venustas*) e às diversas interpretações possíveis do filme. Esta antítese que se vai revelando no filme parece responder à ideia grega de *enantiódromia* referida por Jung², segundo a qual existe uma “função

1 «(...) estas coisas deverão ser realizadas de modo a que se tenham presentes os princípios da solidez [*Firmitas*], da funcionalidade [*Utilitas*] e da beleza [*Venustas*].» Vitruvius. *Tratado de Arquitectura*. (trad. M. Justino Maciel). IST Press; Lisboa (2006). (*De Architectura*, XV A.C.). Pág. 41.

2 «O velho Heráclito, que realmente era um grande sábio, descobriu a mais surpreendente de todas as leis psicológicas: a função reguladora dos opostos. Ele a chamou *enantiódromia*, correr para o oposto, conceito pelo qual entendia que tudo o que existir acaba algum dia por transformar-se no seu contrário.» Jung, Carl G. *Escritos sobre espiritualidade y transcendencia*. Editorial Trotta, S.A., Madrid (2016). (*Schriften zu Spiritualität und Transzendenz*, 2007). Pág. 37.

Escritor: *Eu sou um escritor, por isso, naturalmente, toda a gente me chama Escritor por alguma razão. [...]*

E o que faz? É químico?

Professor: *Sou físico. [...]*

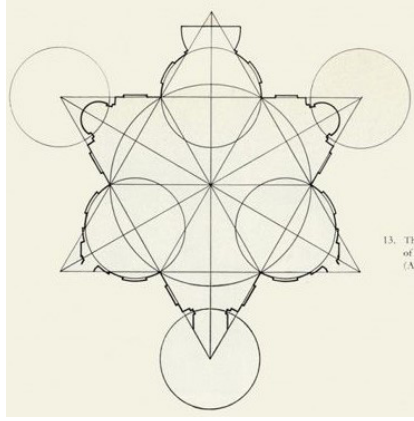
Escritor: *Isso também deve ser aborrecido. Procurar a verdade. Está escondida e continua a procurá-la. Procura num sítio – eureka! O núcleo é composto de protões. Procura noutro – fantástico! Triângulo ABC igual a Triângulo A' B' C'. Comigo é bastante diferente. Enquanto procuro a verdade, tanta coisa lhe acontece que em vez de descobrir a verdade acabo com um monte de (...) desculpe, é melhor não o pronunciar.*

Escritor: *Conte-me, Professor, por que é que se deixou misturar no meio disto tudo? Para que é que precisa da Zona?*

Professor: *Sou um cientista de alguma forma. Mas para quê é que você a precisa? [...]*

Escritor: *A minha inspiração perdeu-se, Professor. Vou implorar por ela.*

Esquema geométrico de Borromini para Sant'Ivo (Segundo Benevolo), partindo da sobreposição de dois triângulos equiláteros e explorando os seus vértices.



reguladora” que progressivamente vai tornando tudo no seu oposto [ver 3ª parte do capítulo].

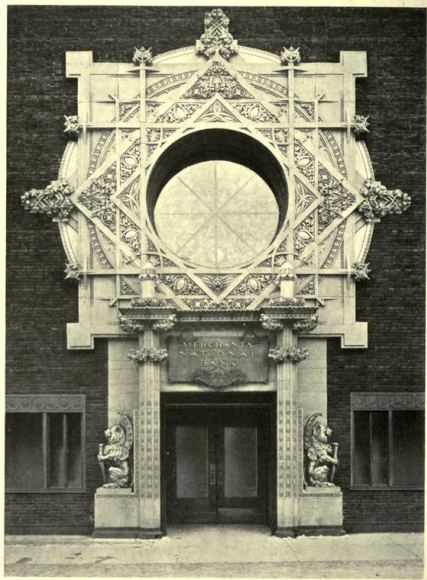
No entanto, reduzir as personagens a representações do conflito contínuo entre tríades conceptuais seria ignorar a sua profundidade e complexidade como representações dos conflitos internos do indivíduo, das lutas internas do Ser que transcendem os simbolismos e permitem ultrapassar a esfera intelectual do filme de modo a melhor compreender a psicologia escondida no símbolo. Assim, a análise terá de oscilar entre a interpretação das tríades e a interpretação da psicologia das personagens, para compreender como se refutam e complementam mutuamente.

O que sabemos à partida sobre as personagens do *Escritor* e do *Professor* é que elas pretendem entrar na *Zona*, guiados pelo *Stalker*. A razão que as leva a quererem entrar numa área restrita e proibida assenta na hipótese de existir no seu interior um espaço dos desejos, um lugar no qual os desejos do visitante se cumprem. Esta premissa revela-nos uma característica fundamental das duas personagens que dominará toda a narrativa psicológica do filme: elas *desejam* algo e, se desejam, é porque sentem uma *carência* que só pode ser preenchida com a realização do desejo correspondente. No caso do *Stalker*, a situação é diferente, porque o motivo do seu ingresso na *Zona* não responde à necessidade de formulação de um desejo, visto que ele não é um visitante *per se*, mas o guia da expedição; no entanto, compreendemos que existe também uma carência que afecta a sua psicologia e que nos é revelada nos instantes iniciais do filme, nas sequências filmadas na sua casa, quando ele afirma à mulher que “*para mim é prisão em todo o lado*”, e que apenas na *Zona* ele encontra, de alguma forma, uma libertação. Por isso o seu caso é diferente no que se refere ao tema da formulação do desejo e atentaremos, numa primeira fase, na progressão psicológica dos seus dois acompanhantes.

É na primeira sequência do bar que nos é apresentada a dicotomia entre a ciência/*firmitas* e a arte/*utilitas*, através do diálogo entre as personagens do *Escritor* e do *Professor*. Cada um se apresenta ao grupo, e compreendemos que o primeiro escreve como profissão e que o segundo é físico; logo o *Escritor* expõe um primeiro pensamento sobre a procura da verdade associada à ciência e como ela é aborrecida pelo seu condicionamento às regras estritas da realidade. É através de uma fórmula do triângulo³ que ele apresenta a ideia da inutilidade da procura da verdade, segundo a qual ele insinua que a sua descoberta apenas transforma uma determinada percepção da realidade, mas que esta se mantém inalterada: o *triângulo ABC* é igual ao *triângulo A'B'C'*, apenas se mudou a sua nomenclatura, mantendo-se a sua essência. Segundo ele, na sua procura particular da verdade, “*tanta coisa lhe acontece que em vez de descobrir a verdade*” se descobre outro elemento distante dessa verdade procurada, como se a própria procura alterasse a natureza dessa verdade. Esta hipótese traduz o primeiro discurso do conflito entre ciência e arte, a apresentação do ponto de fuga ideológico de cada uma destas áreas: a primeira apresenta uma

3 Não deixa de ser destacável a aparição do triângulo como exemplo do argumento, reforçando a presença do número três e da tríade associada às personagens, que se repete no número de componentes do núcleo familiar do *Stalker* e no número de copos em cima da mesa na sequência final do filme, além do mesmo estar dividido em três partes.

Louis Sullivan, *The Merchants National Bank, Iowa* (1914).



Mies van der Rohe, *Seagram Buildings, Nova Iorque* (1957).



O conflito da tríade arquitectónica foi satirizado por Jacques Tati em *Mon Oncle* (1958), fisicamente representado pela *villa Arpel*, projectada por Jacques Lagrange.



ideia de verdade fundamentada pelas regras do mundo, a segunda questiona essa verdade, e esse questionamento ofusca o núcleo dessa verdade ao ponto de a invalidar e de se valorizar a procura por cima da ideia de verdade. O mesmo pode ser dito sobre a *estrutura e a função* (*Firmitas/Utilitas*); a conformação do espaço físico e a sua *verdade construtiva* não determina a sua utilização nem a sua natureza, e o seu questionamento funcional pode responder a uma outra procura que se distancie da conformação sugerida por essa *verdade*. É um dilema clássico da arquitectura que transcende as suas circunstâncias temporais; um diálogo extenso e perpétuo, onde nenhuma predominância dos vértices da tríade determina uma verdade sobre o conflito. Se por um lado Sullivan assumia que a “forma sempre segue a função”⁴, assentando o discurso sobre a *Utilitas* da concepção espacial, Mies contrastava defendendo a hegemonia da construção (*Firmitas*) - na sua vertente da tecnologia - como *pilar* elementar da arquitectura, afirmando que ela é “a cristalização da sua estrutura interna, o lento desdobramento da sua forma”⁵.

Também nos é introduzida uma ideia primária da carência e do desejo que leva as personagens a visitar a *Zona*. o *Escritor* diz que parte em busca de inspiração, admitindo a sua ausência, e o *Professor* diz que é a sua condição de cientista que o leva à *Zona*, sugerindo que o seu desconhecimento em relação à mesma o impulsiona a investigá-la. O que nos é transmitido pelas personagens dentro do *sistema carência-desejo* parte ainda da sua condição de personagens-tipo representantes dos diálogos da tríade e não da sua condição de indivíduos singulares, emocionais. Será na sequência posterior, durante a perigosa incursão prévia à entrada na *Zona*, que o *Escritor* discorrerá sobre uma das problemáticas psicológicas basilares do filme.

É durante um dos poucos intervalos presentes na sequência da entrada na *Zona*, quando os protagonistas se esquivam da presença militar guiando um jipe por entre armazéns abandonados, que o *Escritor* revela a primeira confissão psicológica através da qual apreendemos um drama humano que suplanta o conflito intelectual da tríade exposta. A condição humanística da revelação é reforçada pela postura da personagem, com a cabeça baixa em sinal de submissão a uma ideia que o consome como indivíduo, e o monólogo que materializa esta confissão é aparentemente ignorado pelas outras duas personagens, como se as palavras não fossem parte do fluxo narrativo da ficção, mas invés fossem um diálogo íntimo do *Escritor* para ele mesmo, um pensamento interior filtrado aos espectadores. [Fig. 1]

4 «(...) a forma sempre segue a função, e esta é a lei. Onde a função não muda, a forma não varia». Sullivan, Louis (1896). *The Tall Office Building Artistically Considered*. *Lippincott's Magazine*. Pág. 408.

5 «Sempre que a tecnologia atinge a sua real plenitude, transcende na arquitectura. É verdade que a arquitectura depende dos factos mas o seu campo de actividade real é no âmbito do significado. Espero que compreendam que a arquitectura não tem nada a ver com as invenções de formas. (...) A arquitectura é o real campo de batalha do espírito. A arquitectura escreveu a história das épocas e deu-lhes os seus nomes. A arquitectura depende do seu tempo. É a cristalização da sua estrutura interior, a lentidão despontando da sua forma. Essa é a razão pela que tecnologia e a arquitectura estão tão estreitamente relacionadas.» Mies van der Rohe, Ludwig (1950). *Technology and Architecture*. Discurso no IIT.

Monólogo do Escritor sobre a natureza do desejo [Área Militar]



Escritor: *Tudo o que vos disse antes... é mentira. Não me importa a inspiração. Como poderia saber a palavra certa para o que quero? Como poderia saber que realmente não quero aquilo que quero? Ou que na realidade não quero aquilo que não quero? São coisas elusivas: no momento em que as denominamos, o seu significado desaparece, derrete, dissolve-se como uma alforreca ao sol. A minha consciência quer que o vegetarianismo vença o mundo. E o meu subconsciente deseja um pedaço de carne tenra. Mas o que é que eu quero? [Fig. 1]*



Aqui compreendemos a dinâmica paradoxal da premissa do filme: um espaço executa o desejo do visitante, mas a complexidade psicológica do visitante não lhe permite clarificar o seu próprio desejo. A dúvida na formulação do desejo reflecte a dúvida sobre a natureza do indivíduo; se o Ser é uma entidade instável, mutável pelo seu próprio questionamento, não se pode admitir que o desejo não o seja, concluindo-se que a mesma instabilidade opera no sentido do desejo. Como Bachelard refere “é no coração do ser que o ser é errante”⁶, é no seu núcleo que ele apresenta maiores divergências, trânsitos e movimentos, e tendo em conta que o desejo se formula no *coração do ser*, se ele for íntimo e verdadeiro, também estará definido pelas mesmas divergências, trânsitos ou movimentos. Mas terá esta *errância* do Ser uma explicação, uma teoria que explique não tanto as transformações desse *coração*, mas o modo como se constrói essa distância entre o núcleo e a *fachada* acessível do indivíduo, a ponte da dúvida que angustia o *Escritor*? As problemáticas do desejo foram extensamente analisadas na área da psicanálise, e as suas argumentações parecem validar-se no âmbito de um filme cuja premissa narrativa circula em redor dessas mesmas problemáticas. Uma incursão nos domínios do saber da psicologia pode facilitar-nos a compreensão da complexidade psicológica que reveste cada personagem e, conseqüentemente, um melhor entendimento da progressão que cada uma sofre ao longo do filme. Desta forma, para compreender a dúvida do *Escritor* precisamos de compreender de que forma se constrói esse abismo entre o Ser e o próprio Ser, esse desconhecimento interno que, longe de afectar apenas a personagem, acaba por ser um *espelho* da condição humana.

Segundo Freud⁷, o desejo do adulto já não se encontra, ao contrário da criança, no seu estado primário, porque ele “descobriu a futilidade do desejo” e conseguiu estabelecer um “método indirecto” de suplantação desse desejo que opera a partir de uma “alteração no mundo exterior”: a repressão. A repressão é assim a *edificação* de um entramado de máscaras definidas pelas constrições que actuam na envolvente do indivíduo e que não lhe permitem aceder à natureza primária do desejo. Mas o processo de repressão “não consiste em suprimir e destruir uma ideia que represente o instinto, mas em impedi-lo de se tornar consciente”⁸; ideia esta que, não tendo sido

6 «E se for o ser do homem o que se quer determinar, não se tem nunca a certeza de estar mais perto de si “entrando” em si próprio, indo para o centro da espiral? Com frequência, é no coração do ser onde o ser é errante. As vezes é fora de si onde o ser experimenta consistências. Às vezes também está, poderíamos dizer, fechado no exterior.» Bachelard, G. *La poética del espacio* (trad. Ernestina de Champourcín) Fondo de Cultura Económica; México (1975). (*La Poétique de l'espace*, 1957). Pág. 254.

7 «[...] a criança não tem a capacidade, que irá adquirir mais tarde, de distinguir entre uma alucinação e uma fantasia da realidade. O adulto aprendeu a fazer esta distinção; descobriu também a futilidade do desejo e, com a continuidade da prática, consegue adiar as suas aspirações até as poder garantir num qualquer método indirecto por uma alteração no mundo exterior. [...] Atingiu-se um procedimento psíquico que exerce, influenciado pela experiência da vida, um poder invejável, uma influência dominante e restritiva sobre as emoções psíquicas; pela sua relação com a consciência e pela sua mobilidade espontânea, possui os melhores meios de capacidade psíquica. Uma parte das emoções infantis foi retirada deste procedimento, por ser inútil à vida, e todos os pensamentos que fluem destas emoções se encontram reprimidos.» Freud, Sigmund. *Sobre os Sonhos*. (trad. Maria João Goucha). Texto Editores, Lda, Alfragide (2011). (*On Dreams*, 1911). Pág. 76.

8 «A psicanálise revelou-nos que a essência do processo da repressão não consiste em suprimir e destruir uma ideia que represente o instinto mas sim impedi-lo de se tornar consciente. Dizemos então que a dita ideia está num estado «inconsciente» [...]. Tudo o reprimido tem que permanecer inconsciente; mas queremos deixar estabelecido desde um início que não forma por si só todo o conteúdo do inconsciente. O inconsciente tem uma importância mais vasta, o reprimido é, assim, uma parte do inconsciente.» Freud, Sigmund. *Lo Inconsciente [Obras Completas Tomo VI]*. (trad. Luis Lopez-Ballesteros y De Torres). Editorial Biblioteca Nueva, Madrid (1972). (*Das Unbewusste*, 1915). Pg. 2061.

Progressivo afunilamento dos planos ao longo do filme; este afunilamento acontece em paralelo com a progressão ao interior da Zona, que se vai tornando mais estreita.

Plano Aéreo

Plano Médio

Close-up



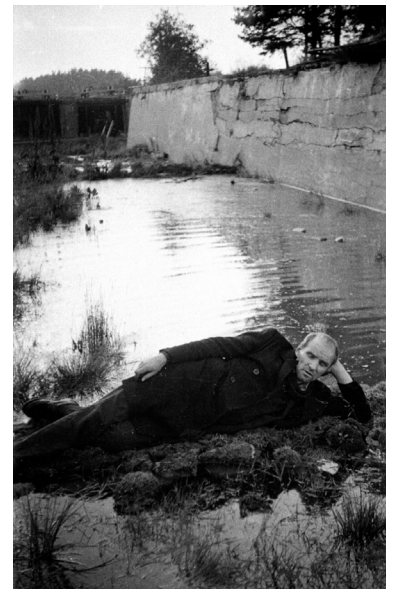
destruída, permanece, não no *coração do ser*, como em Bachelard, mas no “inconsciente”, no lugar oculto da psique onde se guardam as ideias reprimidas que fundamentam o desejo. A repressão pressupõe um desconhecimento em relação ao que é reprimido, que não inviabiliza a percepção desse desconhecimento. O *Escritor* é consciente desse desconhecimento, e a exposição dessa fragilidade torna-o mais humano e menos representante da tríade perante o desafio que o espera na *Zona*, que girará em torno dessa dúvida, dessa aproximação à origem do desejo representada pelo *quarto do desejo*, último espaço da travessia.

Ao longo da incursão na *Zona* as personagens são confrontadas com determinadas situações perante as quais têm de reagir e através das quais nos vamos adentrando mais na psicologia da personagem e nos afastamos do discurso aparente da tríade. São exemplos disso a sequência em que o *Escritor* decide desviar-se da rota indicada pelo guia para se dirigir directamente para o *quarto do desejo* e é impedido por uma voz vinda de lado nenhum, ou quando o *Professor* se perde do grupo porque se esqueceu da sua bolsa. Nestas cenas vemos como a psicologia da personagem se impõe à sua condição de personagem-tipo e se revelam particularidades da sua personalidade, sendo sempre a *Zona* e as suas condicionantes espaciais particulares (expostas no capítulo anterior) as desencadeantes destas situações. Ou então as personagens dialogam, e o discurso revela, quase sempre através do conflito, uma aproximação mais pessoal às personagens. É o que acontece quando as personagens descansam depois do desaparecimento e reencontro do *Professor*: após o diálogo se centrar, como na sequência do bar, nas problemáticas da tríade ciência/arte, compreendemos que, além da procura do conhecimento - desejo que responde às particularidades da personagem-tipo – também existe uma busca de reconhecimento, através da atribuição do Prémio Nobel. Esta revelação desvirtua subtilmente a personagem-tipo do *Professor*, que até agora se mantivera nessa posição sem oscilações, e é nos apontado um indício psicológico da mesma. Ou então o existencialismo latente do *Escritor* transmitido através de afirmações como “*Não me importa a humanidade. De toda a humanidade estou interessado apenas num homem – eu mesmo. Se valbo algo ou se sou apenas merda como os outros*” ou “*um homem escreve porque está atormentado, porque duvida. Precisa constantemente de se provar a ele mesmo e aos outros que vale alguma coisa. E se souber com certeza que sou um génio? Por quê escrever?*”.

Assim nos afastamos, aparentemente, da tríade e avançamos no sentido do *núcleo* psicológico da personagem, à semelhança do que acontece na progressão espacial ao interior da *Zona*. Se, numa fase inicial desta incursão, os visitantes se encontram a céu aberto, em clareiras extensas rodeadas de árvores, progressivamente os espaços se vão tornando mais restritos; surgem muros, aquedutos, reentrâncias, canais. A intenção da câmara também revela esta condição, e os planos, que no início eram pontuados por planos aéreos, agora aproximam-nos *fisicamente* das personagens e das suas reacções, humanizando-as. O espaço, com os limites que vão surgindo ao longo do seu percurso, é o desencadeante da psicologia das personagens.

Nenhum eu, nem mesmo o mais ingênuo, é uma unidade, antes sim um mundo extremamente multifacetado, um pequeno céu estrelado, um caos de formas, estádios e condições, heranças e possibilidades. O facto de cada um por si aspirar a considerar este caos uma unidade, e falar do seu eu como se se tratasse de uma manifestação simples, fixa e solidamente modelada, claramente delimitada - esse engano, que é inerente a qualquer ser humano (mesmo superior), parece ser uma necessidade, uma exigência da vida, como a respiração ou a alimentação. O erro assenta numa simples transferência. De corpo, todo o homem é uno; de alma, nunca.

Hermann Hesse, *Der Steppenwolf* (1927)



Transcendência da personagem-tipo em personagem psicológica

Este fenómeno é mais claro e radical à medida que nos adentramos nos espaços interiores da *Zona*, naqueles que já não se encontram a céu aberto. A metáfora que se estabelece entre as *interioridades* da psicologia das personagens e do espaço físico torna-se quase absoluta, ao ponto de podermos associar determinados espaços ou determinados momentos no espaço a uma personagem em particular. Estes espaços ou fragmentos de espaço marcam os momentos charneira na psicologia das personagens, e as suas configurações funcionam como um espelho onde psicologia e espaço se confundem mas, principalmente, onde os limites da analogia entre triade e personagem se quebram para revelar outras vertentes escondidas. Estes espaços são catalisadores, continentes reais a serem enfrentados pelas personagens para prosseguirem a sua marcha ao encontro do suposto cumprimento do desejo. E se o caminho é, por si só, um labirinto psicológico cuja configuração depende dos seus visitantes⁹, então os visitantes serão, eles próprios, labirintos psicológicos. O primeiro exemplo desta condição e o mais significativo, porque nele podemos quase desenhar toda uma progressão espacial que lhe pertence, será o do *Escritor* nas sequências do *túnel longo* e do *espaço das areias*, posteriores ao descanso do grupo.

Quando os visitantes chegam à entrada do *túnel longo*, o *Escritor* é escolhido, através de um jogo de sorte com fósforos¹⁰, para passar em primeiro lugar. Sobre o túnel paira uma aura de mistério e de medo, justificada pela própria configuração espacial do espaço, o primeiro interior desde a entrada na *Zona*. Apenas iluminado por umas claraboias onde pendem estalactites de sujidade, e com as paredes húmidas e o chão molhado, o túnel transmite uma atmosfera fantasmagórica que rejeita qualquer presença humana. De forma metafórica, o túnel representa a primeira incursão interior das personagens, principalmente do *Escritor*, que avança em primeiro. Munido dum misto de medo e de coragem, ele avança lentamente pelo túnel, onde ecoam as palavras dos seus companheiros que o seguem a alguns passos de distância. No fim do túnel, encontra-se uma porta semelhante à da entrada que ele abre e que revela umas escadas que se afundam em água enquanto para continuarem do outro lado. Este relato assemelha-se profundamente com outro do escritor Henri Bosco, citado por Bachelard em *A Poética do Espaço*, onde o protagonista, depois de entrar na cave de uma casa e de percorrer vários corredores (o túnel é, na sua essência primária de passagem entre dois pontos, uma espécie de corredor opressivo), encontra uma “água negra, adormecida” que leva a umas escadas.

9 Consultar terceiro capítulo da tese: *Entendimento do Caminho: o Labirinto* (página 35).

10 Na cena seguinte compreenderemos que o *Stalker* influenciou os fósforos de forma a que o *Escritor* fosse escolhido para ser o primeiro a entrar no *túnel longo*, justificando que a *Zona* já o deixara passar previamente e que por isso deveria ser ele a atravessá-lo. Evidencia-se de novo a relação secreta que o guia estabelece com a *Zona*, o diálogo cifrado mantido entre espaço e personagem.



A secção do túnel do filme assemelha-se à forma do buraco da fechadura, como podemos comparar no fotograma de *Le Sang D'un Poète* (1932) de Jean Cocteau, onde a personagem observa situações peculiares através de fechaduras. À direita, um dos *Alpha (East) Tunnels* de James Turrell da sua obra *Roden Crater*, em Arizona; as semelhanças referidas anteriormente confirmam-se também nesta secção. O túnel como metáfora da transposição, no seu símbolo de porta e fechadura.



“O protagonista (...) teve que entrar na cave de uma casa. Mas de seguida, o interesse do relato real passa ao relato cósmico. As realidades servem cá para expor sonhos. Primeiro, estamos ainda no labirinto dos corredores esculpidos no penhasco. E subitamente encontra uma água nocturna. (...)

«Mesmo aos meus pés a água emergiu das trevas.

A água!... Uma lacuna enorme!... E que água! Uma água negra, dormida, tão perfeitamente macia que nem uma ruga, nem uma bolha perturbavam a sua superfície. Nem nascente, nem origem. Estava lá fazia milénios, e lá permanecia surpreendida pela rocha, estendia-se numa só capa insensível e tinha-se convertido na sua pechincha de pedra, ela própria, nessa pedra negra, cativa do mundo mineral. Tinha sofrido a massa esmagadora, o amontoamento enorme desse mundo opressivo. Sob esse peso, dir-se-ia que tinha mudado de natureza, infiltrando-se através da espessura laje calcária que retinham o seu segredo. (...) Senti um arrepio.»

Esse arrepio (...) já não é um medo humano, é um medo cósmico, um medo antropocósmico que ecoa a grande lenda do homem que volta às situações primitivas. Da cova talhada na rocha ao subterrâneo, do subterrâneo à água estancada, passamos do mundo construído ao mundo sonhado; do romance à poesia. Mas o real e o sonho estão agora em unidade. (...) na realidade, para além da água subterrânea, a casa de Bosco volta a encontrar as suas escadas. A descrição, após a pausa poética, pode desenvolver outra vez o seu itinerário: *«Uma escada abria-se na rocha e ao subir, virava. Era muito estreita e muito íngreme. Subi-a.»* Por esse parafuso o sonhador extrai-se das profundidades da terra e entra nas aventuras das alturas.¹¹

A sucessão de espaços percorrida pelas personagens do filme é igual à do relato; primeiro os corredores subterrâneos, correspondentes ao túnel sinuoso do filme, depois a água imóvel para a qual é necessário descender por uns degraus, e de novo a escada que, à semelhança do relato, ascendem ainda mais alto do que a cota do túnel. Percebemos, graças à análise de Bachelard, as conotações psicológicas de que se podem dotar os espaços; a significação metafísica da escada¹², na sua acção ascendente e descendente, o túnel e a sua isolamento em relação ao mundo exterior, a importância dos elementos naturais como a água e o seu simbolismo universal. Nenhum dos elementos é disposto ao acaso, e a sua forma não pode ser lida de forma arbitrária; se virmos com atenção, a secção do túnel assemelha-se a uma fechadura que as personagens percorrem para se adentrar noutra espaço, noutra interioridade cujo acesso é preciso transpor como quem transpõe uma porta: e Bachelard reitera, “na superfície do ser, nessa região onde o ser *quer* manifestar-se e *quer* ocultar-se, os movimentos de cerramento e de abertura são tão numerosos, tão frequentemente invertidos, tão carregados, também, de vacilação, que poderíamos concluir com esta fórmula: o homem é o ser entreaberto¹³. Estamos perante uma sucessão de espaços cujo simbolismo é cumulativo, cuja continuidade de espaços serve um propósito narrativo e, conseqüentemente, psicológico que nos informa duma interioridade que se dirige no sentido do núcleo, não físico, mas psicológico das personagens. À semelhança do relato de Bosco, as personagens adentram-se progressivamente não no sonho,

11 Bachelard, G. *La poética del espacio* (trad. Ernestina de Champourcín) Fondo de Cultura Económica; México (1975). (*La Poétique de l'espace*, 1957). Pág. 53, 54, 55.

12 «E sonhou: e eis uma escada posta na terra, cujo topo tocava nos céus; e eis que os anjos de Deus subiam e desciam por ela.» Gênesis 28:12.

13 Bachelard, G. *La poética del espacio* (trad. Ernestina de Champourcín) Fondo de Cultura Económica; México (1975). (*La Poétique de l'espace*, 1957). Pág. 261.



mas na psique própria, invocada pelo “medo antropocósmico que ecoa na grande lenda do homem que regressa às situações primitivas”. O enfrentamento com esse medo *construído* pelo espaço relativiza a condição da personagem, enfrentando-a a essa *errância do ser que se encontra no coração*.

E esta constatação acentua-se e atinge o seu clímax no espaço que se segue, quando o *Escritor* sobe as escadas que rematam a sucessão de espaços descrita e se “extraí das profundidades da terra e entra nas aventuras do alto”. Contrariando as indicações do *Stalker*, que lhe pede que espere por eles, ele adentra-se no espaço seguinte, desobedecendo as regras da *Zona* e colocando-se na iminência dum perigo desconhecido. Então acontecem os fenómenos estranhos: o *Escritor* encontra-se num espaço vasto, com grandes pilares destroçados e pequenas dunas de areia¹⁴ que cobrem o chão. Um pássaro de grande envergadura voa e desaparece, para voltar a aparecer como por magia antes de pousar. Depois um poço rodeado por um pequeno charco, onde o *Escritor* subitamente aparece deitado. É este o espaço psicológico do *Escritor*, o *palco interior* onde escutaremos o monólogo ansiado; ele levanta-se e senta-se na borda do poço, para onde atira uma pedra que demora a cair, que demora tanto que se duvida se ela realmente atinge o fundo ou não. Outra analogia psicológica, o poço onde se vão buscar as águas interiores, cujo fundo parece inatingível: “Somos seres *profundos*. Escondemo-nos debaixo de superfícies, atrás de aparências, atrás de máscaras, mas não estamos ocultos apenas para os demais; estamos ocultos para nós mesmos. E a profundidade está em nós.”¹⁵ Então ele começa a falar sozinho mas também para nós, na nossa condição de espectadores, olhando para a câmara que se vai aproximando enquanto ele fala, humanizando-o de novo com a sua cercania: trata-se de uma confissão. [Fig. 2]

Constatamos neste monólogo uma vertente emocional diferente da exposta na sequência da entrada da *Zona*; se no primeiro monólogo o conflito interno resultava de uma intelectualização em relação à incapacidade de formular um desejo puro, neste enfrentamo-nos com as dúvidas pessoais do *Escritor* directamente relacionadas com a sua personalidade como indivíduo. A progressão espacial precedente estabeleceu os alicerces da confissão emocional, com a sua seqüela de espaços simbolizados rematados pelo lugar representativo da solidão do *Escritor* (o *espaço das areias*). As suas palavras estão minadas de sentimentalismo: “*não, ninguém precisa de mim*” ou “*se algum desgraçado me criticar, fico ferido*” ou “*eu queria mudá-los, mas foram eles que me mudaram a mim, fazendo-me à imagem deles*”. Revelam emoções em vez de pensamentos; raivas e penas de um homem enfrentado aos seus fantasmas no limiar de uma experiência excepcional construída, em grande parte, pelo espaço e pelas conotações associadas ao mesmo. “Às vezes é fora de si onde o ser experimenta consistências. Às vezes também está, poderíamos

14 «(...) o quarto do poço sem fundo, cujo solo ondulado tem um relevo de aspeto intrauterino, (...) remete evidentemente à noção do renascer espiritual.» Pagon, Gérard. *La película de la duda bajo el signo de la Trinidad*. El Cine Soviético de todos los tiempos. 1924–1986. (trad. Amparo Villar, R.W.) Filmoteca de la Generalitat Valenciana (IVAECM), Valencia. (1988). Pág. 269.

15 Bachelard, G. *La tierra y las ensoñaciones del reposo, Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. (trad. Rafael Segovia). Fondo de Cultura Económica; México (2006). (*La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, 1948). Pág. 289.

Na sequência do espaço das areias, o *Escritor* aparece ao lado de um poço. Solta uma pedra no seu interior, que nunca chegamos a perceber se atinge ou não a água. Numa cena precedente, é nos apresentado o plano daquilo que parece ser um poço onde embate um objecto, antes de ouvirmos uma narração sobre a importância da fragilidade no ser. Haverá relação simbólica entre planos?

Sequência do poço sonhado em Infância de Iván (1962). Para Iván, os sonhos são uma fuga interior contra a violência da guerra; neles revê a mãe e a irmã em cenários calmos e impossíveis.



dizer, encerrado no exterior¹⁶: esta frase clarifica o modo como o espaço pode catapultar a consistência interna aparente do Ser e revelar características emocionais que sem essa junção específica de componentes de um espaço seria impossível. Já na primeira revelação emocional o *Escritor* se encontrava num espaço de conflito, de tensão devido à presença militar, à ilegalidade da incursão mas principalmente por se encontrar no princípio de uma experiência desconhecida.

Importa estabelecer um paralelo entre cenas cuja analogia, que pode parecer forçada num primeiro momento, reforça os argumentos expostos. Não se trata tanto da relação cinematográfica entre ditas sequências, mas do paralelo entre os elementos expostos no plano. Na cena do *espaço das areias*, o *Escritor*, antes de se sentar na borda do poço, lança uma pedra no seu interior; curiosamente, nos planos iniciais da segunda parte do filme, é filmado um poço no momento exactamente posterior em que algo atinge as suas águas. Depois, ouvimos uma voz não identificada recitar um texto¹⁷ que fala sobre a urgência da *fragilidade* e da *flexibilidade* para o desenvolvimento do Ser.

Voz: *Que tudo aquilo que foi planeado se torne realidade. Deixem-nos acreditar. E deixem-nos rir das suas paixões. Por que aquilo que chamam paixão não é, na verdade, certa energia emocional, mas apenas a fricção entre as suas almas e o mundo exterior. E o mais importante, deixem-nos acreditar neles mesmos, deixem-nos ser indefesos como crianças, por que a fraqueza é uma grande coisa, e a força não é nada. Quando um homem nasce, ele é fraco e flexível, quando morre, é duro e insensível. Quando a árvore cresce, é terna e maleável, mas quando é seca e dura, morre. Dureza e força são companheiras da morte. Flexibilidade e fraqueza são expressões da frescura do Ser. Por que aquilo que endureceu nunca ganhará.*

Não sabemos se esta relação, distante no tempo cronológico do filme, é intencional ou acidental, mas revela, apoiada no mesmo elemento *poço*, o significado psicológico-emocional da cena do *espaço das areias*. É através da *revelação da fragilidade* que a personagem *expressa a frescura do Ser*, e essa fragilidade só pôde ser construída através da disposição e da conotação simbólica dos espaços que definem a *Zona*. O mesmo acontece numa sequência posterior [Fig. 3], desta vez com a personagem do *Professor*, quando ele pega no telefone, inesperadamente presente na sala em que se encontram¹⁸, e marca o número de um colega investigador. Então revela-lhe que

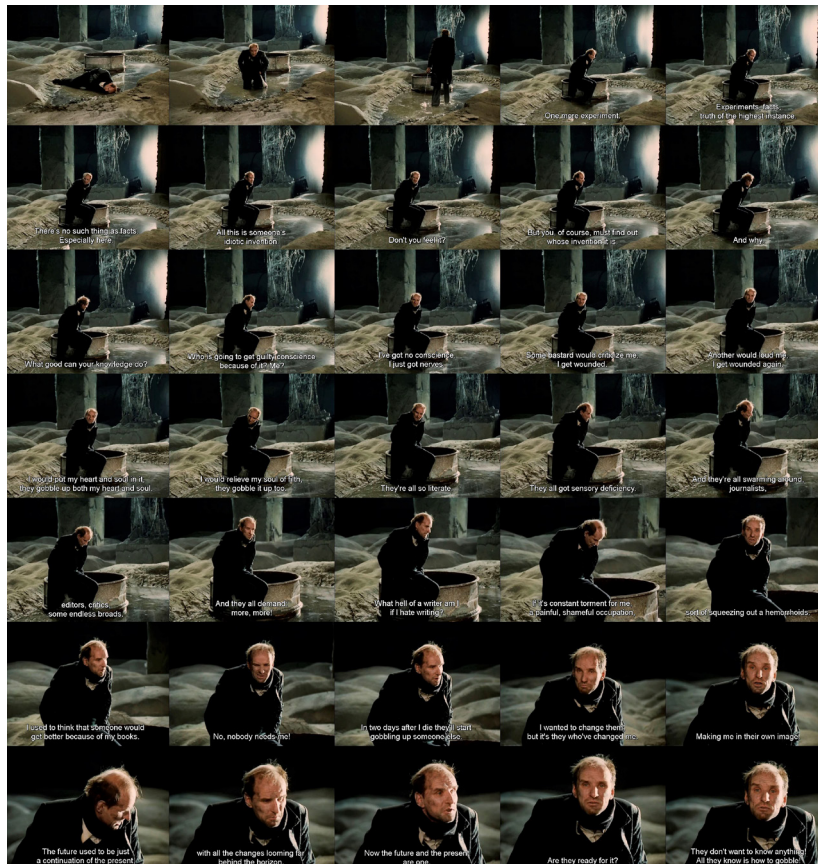
16 Bachelard, G. *La poética del espacio* (trad. Ernestina de Champourcín) Fondo de Cultura Económica; México (1975). (*La Poétique de l'espace*, 1957). Pág. 254.

17 Adaptado livremente por Tarkovsky a partir de: Tzu, Lao. *Tao Te Ching* (VI A.C.). Capítulo 76.

18 Parece interessante referir uma particularidade na relação entre *Utilitas* [*Escritor*] e *Firmitas* [*Professor*] invocada pelas circunstâncias em que cada personagem se expõe emocionalmente: durante o monólogo do *Escritor* no poço, ele encontra-se no *espaço das areias*, e os pilares que o rodeiam, que simbolicamente representam o oposto - *Firmitas*, estão em ruínas, como se, para *Utilitas* se poder revelar emocionalmente, *Firmitas* tem de estar ausente. Na mesma linha de pensamento, quando o *Professor* [*Firmitas*] fala ao telefone, ele funciona fora das regras convencionais - não deveria funcionar na *Zona* - como se *Utilitas*, visto desde o espectro da funcionalidade da vida, tem de desaparecer também, para *Firmitas* poder ter a sua revelação emocional.

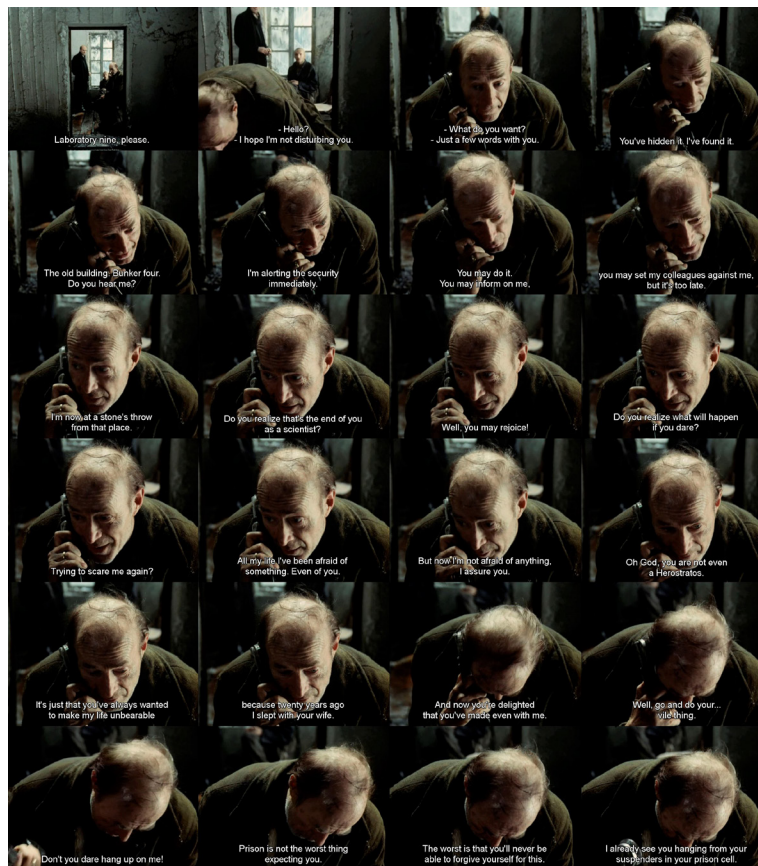
roubou algo, ao que o colega responde que vai alertar os seguranças, e o *Professor* responde que não vale a pena porque se encontra longe do lugar onde foi roubado. Rapidamente a conversa dirige-se para o âmbito pessoal, e o *Professor* admite que “*toda a vida esteve assustado com alguma coisa*”, inclusive com o seu colega, que responde que só está a fazer aquilo que está a fazer porque ele dormiu com a sua mulher há vinte anos atrás. O contexto do diálogo é menos relevante do que aquilo que ele transparece, que é, à semelhança do ocorrido com o *Escritor*, uma confissão ou *revelação* pessoal e emocional. As duas personagens percorrem, em paralelo com o caminho espacial, já por si complexo, um caminho interior que nos permite a nós, espectadores, compreender não só a vertente emocional da personagem, mas também toda a construção (ou *repressão*) psicológica, social e intelectual que reveste essa vertente – a sua máscara ou *persona*. A semelhança da *cebola*, as personagens, que inicialmente eram representações simbólicas de uma tríade intelectual, vão se *descascando*, vão retirando capas até que se revela uma ideia de núcleo, de indivíduo emocional que transcende a personagem-tipo; a personagem vai-se tornando representante do conflito humanístico e não do diálogo intelectual, e isso influenciará de forma determinante as suas posições no *limiar do desejo*.

Monólogo do Escritor sentado no poço [Espaço das Areias]



Escritor: *Mais uma experiência. Experiências, factos, verdades das mais altas instâncias. Não há tal coisa como factos. Especialmente aqui. Tudo isto é a invenção idiótica de alguém. Não o sentem? Mas vocês, claro, devem descobrir a quem pertence esta invenção. E porquê. Que benefício pode trazer o vosso conhecimento? Quem vai ficar com a consciência culpada por causa disso? Eu? Não tenho consciência. Só tenho nervos. Se algum desgraçado me criticar, fico ferido. Outro há de me gritar, fico ferido de novo. Colocaria o meu coração e a minha alma nisso, mas eles devorariam ambos. Livraria a minha a alma da imundície, eles devorá-la-iam igualmente. São todos tão letrados. Todos têm deficiência sensorial. E andam todos em volta, jornalistas, editores, críticos e afins. E todos pedem: mais, mais! Que raio de escritor sou eu se odeio escrever? É um tormento constante para mim, uma dolorosa, vergonhosa ocupação, como livrar-se de hemorroides. Costumava pensar que alguém ficaria melhor por causa dos meus livros. Não, ninguém precisa de mim! Dois dias depois de eu morrer hão de consumir outro. Eu queria mudá-los, mas foram eles que me mudaram a mim, fazendo-me à imagem deles. O futuro costumava ser apenas a continuação do presente, com as mudanças a surgirem longe do outro lado do horizonte. Agora o futuro e o presente são um só. Estarão eles preparados? Não querem saber nada de nada! Só sabem como tragar!* [Fig. 2]

Sequência do Professor e do Telefone



Professor: *Laboratório nove, por favor. [...]*

Voz Masculina: *Olá?*

Professor: *Espero não te estar a incomodar.*

Voz Masculina: *O que é que queres?*

Professor: *Apenas trocar algumas palavras contigo. Escondeste-o. Eu encontrei-o. O velho edifício. Bunker quatro. Ouves-me?*

Voz Masculina: *Vou alertar os seguranças imediatamente.*

Professor: *Podes fazê-lo. Podes informar-lhes sobre mim, podes virar os meus colegas contra mim, mas é tarde demais. Estou agora à distância de uma pedra atirada desde esse lugar.*

Voz Masculina: *Comprendes que é o teu fim como cientistas?*

Professor: *Bem, podes alegrar-te!*

Voz Masculina: *Comprendes o que vai acontecer se te atreveres?*

Professor: *Tentando assustar-me de novo? Toda a minha vida estive assustado com alguma coisa. Mesmo contigo. Mas agora não estou assustado com nada, posso assegurar-te.*

Voz Masculina: *Meu Deus, nem sequer és um Heróstrato. É que sempre quiseste fazer a minha vida insuportável porque vinte anos atrás dormi com a tua mulher. E agora estás encantado porque prestaste contas comigo. Pronto, vai e faz a tua... coisa vil. Nem te atrevas a desligar-me o telefone! A prisão não é o pior que te espera. O pior é que nunca te vais poder perdoar a ti mesmo por isto. Já te consigo ver pendurado pelos teus suspensórios na tua cela da prisão. [Desliga] [Fig. 3]*

Carrega a água amotinada
Nos olbos de Narcisso, pequeno Sísifo,
Pequeno pirilampo dentro do rochedo
Pequena luz dentro do prodígio.
Rola a semente, sossega nos socalcos
A viagem sempre repetida

(...) *é possível para o intelectual de hoje (cujo caso exemplar*
é Gortchakov, o herói de Nostalgia), separado da certeza es-
piritual ingênua pelo lapso da nostalgia, regressar à imersão
religiosa imediata, recapturar a sua certeza pelo asfíxiante
desespero existencial?

De entolares a pedra é redonda
A vida.

Daniel Faria, *PEDRA DE SÍSIFO I*.
 Explicação das árvores e de outros animais (1998).

Slavoj Žizek. (1999). *The Thing from Inner Space*. Pág. 11.

“O absurdo, a esperança e a morte travam diálogo”

Aquilo que observamos ao longo do filme é um progressivo e tenso *afunilamento* na sua narrativa, reforçado tanto pela configuração espacial da *Zona* como pela revelação psicológica das personagens. *Entramos*, tanto física como metaforicamente, na parte interna do filme, e todos os elementos narrativos confluem num mesmo *ponto de fuga*: o *quarto dos desejos*. Todo o filme, até este momento, é uma antecipação deste espaço e das suas propriedades; a razão das personagens se encontrarem na *Zona* deve-se à presumível existência deste lugar. No entanto, já percebemos que a sua disposição emocional evoluiu ao longo do filme, e que a *revelação* não reside apenas no fim do caminho, mas em todo o seu percurso¹⁹. À exceção do *Stalker*, que por ser guia não utiliza o *quarto dos desejos*, as outras duas personagens não são as mesmas que eram no início do filme; mudaram a sua condição psicológica, não só ao revelarem ao espectador as suas *carências emocionais*, mas ao revelá-las a eles mesmos. No início do capítulo referiu-se a associação das personagens com as tríades intelectuais e a forma como as representavam simbolicamente através da sua condição de personagens-tipo, e como gradualmente a revelação psicológica da personagem a individualizava e dissociava desse simbolismo através do seu reconhecimento como personagem individual e emocional. Ou seja, com o desenrolar do filme a tríade também se transformou, fenómeno que se evidencia na última sequência da *Zona*, quando as personagens se encontram no limiar do *quarto dos desejos*.

Defronte do *quarto dos desejos*, as personagens enfrentam-se à última etapa da sua aventura, ao passo definitivo que justifica a sua presença na *Zona*. E aí, revelam-se as intenções últimas, as dúvidas definitivas, o conflito decisivo. O *Professor* é o primeiro a querer entrar, depois da hesitação do *Escritor*, e mostra aquilo que levava na mochila desde o primeiro instante: uma bomba, roubada dos laboratórios onde trabalhava, trazida com a intenção de destruir a *Zona*. Justifica-se dizendo que “*enquanto esta praga [a Zona] estiver aberta, acessível a qualquer escória, não consigo ter paz, nem descanso*”, sugerindo que a possibilidade de que a *Zona* possa ser utilizada para o mal justifica a sua destruição. Começa então um enfrentamento físico entre o *Professor* e o *Stalker*, que o *Escritor* interrompe empurrando o *Stalker* contra o chão. O guia protesta, “*ele [o Professor] quer destruir a tua esperança?*”, e o *Escritor* responde acusando-o de ser um manipulador que só utiliza a *Zona* para se regozijar com o poder que ela lhe outorga na sua condição de guia (“*Estás a desfrutar aqui. És como Deus Todo-Poderoso aqui. Tu, piolbo hipócrita, decides quem deve viver e quem deve morrer*”). Então chega a *revelação emocional* do guia, quase como um colapso mental:

Stalker: *Sim, tens razão, sou um piolbo. Não fiz nenhum bem neste mundo, e não posso fazer nenhum. Nunca pude dar nada à minha mulher. Não posso ter amigos sequer. Mas não me tirem aquilo que é meu! Já me tiraram tudo do outro lado, atrás do arame farpado. Por isso tudo o que é meu está aqui. Percebes? Aqui! Na Zona! A minha felicidade, a minha*

Sobre o Professor paira a sombra da morte; numa das cenas que precedem o limiar dos desejos, o Professor afasta-se do grupo e desloca-se por um corredor que se cruza com uma reentrância. O plano muda e mostra-nos esse nicho; nele vemos o cão preto deitado em frente de um cadáver que parece ser de mulher, sobre o qual incide uma luz de fonte desconhecida. O plano aproxima-se do cadáver enquanto a luz aparece e desaparece. É o preâmbulo da intenção de morte do Professor: usar a bomba para destruir o *quarto dos desejos*.



BERTON: *Quer destruir aquilo que ainda não podemos compreender? Não sou partidário de obter conhecimentos a qualquer custo. A verdadeira sabedoria baseia-se na moral.*

KELVIN: *Do homem depende que a ciência seja imoral. Lembre-se de Hiroshima.*

Sobre a ética da ciência (*Solaris*)

liberdade, a minha autoestima, tudo está aqui! Trago aqui pessoas como eu, desesperadas e atormentadas. Pessoas que não têm nada mais a desejar. E eu posso ajudá-las! Mais ninguém as pode ajudar, apenas eu, o piolho, posso! Sou tão feliz de as poder ajudar que tenho vontade de chorar! E é tudo. Não quero mais nada.

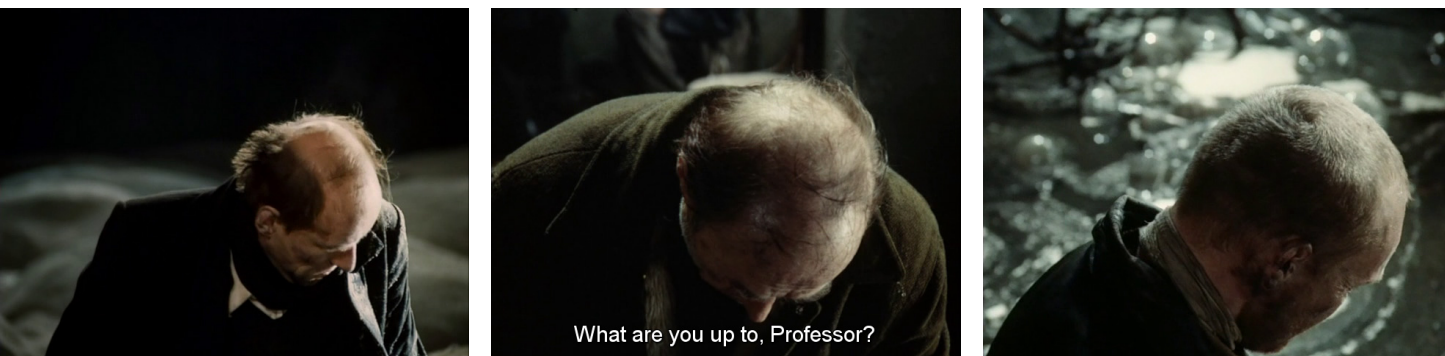
O *Escritor* acalma-se depois da confissão do guia, e estabelece a posição intelectual definitiva em relação ao *quarto dos desejos*, baseando-se na história de *Porcupine*, mentor do *Stalker*, que se suicida depois de ter entrado no *quarto* com a intenção de recuperar o seu irmão falecido. Segundo o *Escritor*, *Porcupine* suicida-se porque em vez de recuperar o seu irmão, ele ganha a lotaria e enriquece, e compreende que “*não é qualquer desejo que se cumpre aqui, apenas aqueles mais íntimos. (...) Aqui só se realiza aquilo que está alinhado com a tua natureza, com a tua essência, sobre a qual tu não sabes nada. Mas está lá, em ti, guiando-te durante toda a tua vida*”. E decide não entrar no *quarto dos desejos*, preferindo permanecer na estabilidade da sua ignorância interna, assim como o *Professor*, que desiste de utilizar a bomba e a desmonta.

A travessia da *Zona* moldou a predisposição psicológica das personagens, obrigando-as a *voltarem-se* para o seu interior para dar o último passo - passo este perante o qual eles vacilam - e enfrentarem-se ao desconhecimento derradeiro, que já não é o espaço fantasmagórico da *Zona*, mas eles próprios. Em última instância, o *quarto dos desejos* representa a visão particular de cada personagem sobre a existência, e nesse sentido parece relevante invocar *O Mito de Sísifo* de Camus, no qual o autor tenta explorar uma das questões fundamentais da condição humana: “*julgar se a vida merece ou não ser vivida, é responder a uma questão fundamental da filosofia. O resto, se o mundo tem três dimensões, se o espírito tem nove ou doze categorias, vem depois.*”²⁰ No filme, constatamos quase a ordem contrária; partimos das discussões intelectuais sobre as dimensões do mundo e as categorias do espírito através de uma tríade intelectual assumida pelas personagens, para chegarmos ao núcleo essencial da problemática da existência, materializada no *quarto dos desejos*. Nesse sentido, a personagem de *Porcupine* adquire os contornos necessários para estabelecer o paralelo com Camus, devido ao seu suicídio. O seu suicídio representa a conexão entre o desejo e a existência, ou a sua desconexão. Porque o *quarto do desejo* actua como um espelho revelador da verdade interior de quem nele entra, independentemente do conhecimento que cada um possa ter sobre si mesmo, arriscando-se uma revelação inesperada, como no seu caso. “*Esse divórcio entre o homem e a sua vida, entre o actor e o seu cenário, é que é verdadeiramente o sentimento do absurdo. Como todos os homens são já pensaram no seu próprio suicídio, pode reconhecer-se, sem mais explicações que há um elo directo entre tal sentimento e a aspiração ao nada.*”²¹ Para Camus, a negação do sentido da existência relaciona-se com o *sentimento do absurdo*, que parte da desconexão entre o indivíduo e o mundo que o rodeia – “*o mundo foge-nos,*

20 Camus, Albert. *O Mito de Sísifo*. (trad. Urbano Tavares Rodrigues). Porto Editora, Porto (2016). (*Le Mythe de Sisyphe – Essai sur l'absurde*, 1942). Pág. 15.

21 *Ibidem*, pág. 17.

A cada emoção corresponde um gesto, uma ação. Nos momentos de confissão das carências emocionais, dos medos, angústias e dúvidas, as personagens do filme baixam a cabeça, rematando o diálogo interior com uma postura exterior; assim se vão humanizando, desvinculando-se da sua condição de personagem-tipo na ficção, para se transformarem em espelhos do espectador e, conseqüentemente, da humanidade, na sua inevitável fragilidade.



porque se transforma nele próprio. Esses cenários mascarados pelo hábito tornam-se aquilo que são. Afastam-se de nós.”²² O *Escritor* personifica no limiar este *sentimento do absurdo*, sentimento que já se pressentia no monólogo da área militar, quando ele expõe a sua dúvida sobre os fundamentos puros do desejo: o desejo puro reflecte o indivíduo que o profere, mas o indivíduo não sabe o que deseja porque se desconhece. E se não se conhece, então não está apenas afastado do mundo, mas dele próprio. “O fosso entre a certeza que tenho da minha existência e o conteúdo que tento dar a essa certeza, nunca estará cheio. Serei para sempre estranho a mim mesmo.”²³ Assim se posiciona o *Escritor* perante o desejo, assumindo e aceitando o *absurdo* da sua vida e da sua existência. No entanto, que posições tomam os seus acompanhantes relativamente a este conflito, *onde o pensamento vacila?*

*A essa última curva onde o pensamento vacila, muitos homens chegaram, e dos mais humildes. Esses abdicavam, então, daquilo que tinham de mais querido, que era a sua vida. Outros, príncipes entre os senhores do espírito, abdicaram também, mas procederam ao suicídio do seu pensamento, na sua revolta mais pura. O verdadeiro esforço consiste, pelo contrário, em aí nos aguentarmos, tanto quanto possível, e examinarmos de perto a vegetação barroca dessas regiões afastadas. A tenacidade e a clarividência são espectadores privilegiados nesse jogo desumano em que o absurdo, a esperança e a morte travam diálogo. O espírito pode então analisar as figuras dessa dança elementar e subtil, antes de ele próprio as ilustrar e reviver.*²⁴

Camus questiona se o *sentimento do absurdo* da vida “exige que lhe escapemos, pela esperança ou pelo suicídio”²⁵. É nesta asserção que compreendemos a transformação da tríade após a travessia da *Zona*, perante o *quarto dos desejos*. O diálogo intelectual inicial transformou-se na representação do conflito existencial do Ser, nas três vertentes apresentadas por Camus: *o absurdo, a esperança e a morte travam diálogo*. Cada elemento deslocou-se para o ponto oposto do ideal que deveria representar na tríade primordial, à excepção do *Stalker* que, apesar de representar a *esperança*, representa uma *esperança* que vacila. O *Escritor*, que representava a arte e a *Utilitas* da vida, acabou por representar o *absurdo*, a falta de utilidade e sentido da mesma. O *Professor*, cientista e *Firmitas*, representante dos alicerces da verdade que constituem a vida, revela-se no símbolo da morte, materializada na bomba, que literalmente pretende destruir a construção da *Zona* e do *quarto do desejo*.

A sequência do *limiar do desejo* corresponde à *catarse* narrativa do filme, e conseqüentemente à *catarse* psicológica das personagens. O desenrolar das suas personalidades, impulsionado tanto pelas circunstâncias da viagem como pela sua composição espacial, afasta-nos da problemática intelectual e aproxima-nos da discussão emocional, rodeada de dúvidas, carências e medos que aproximam as personagens umas das outras, horizontali-

22 Ibidem, pág. 24.

23 Ibidem, pág. 27.

24 Ibidem, pág. 20.

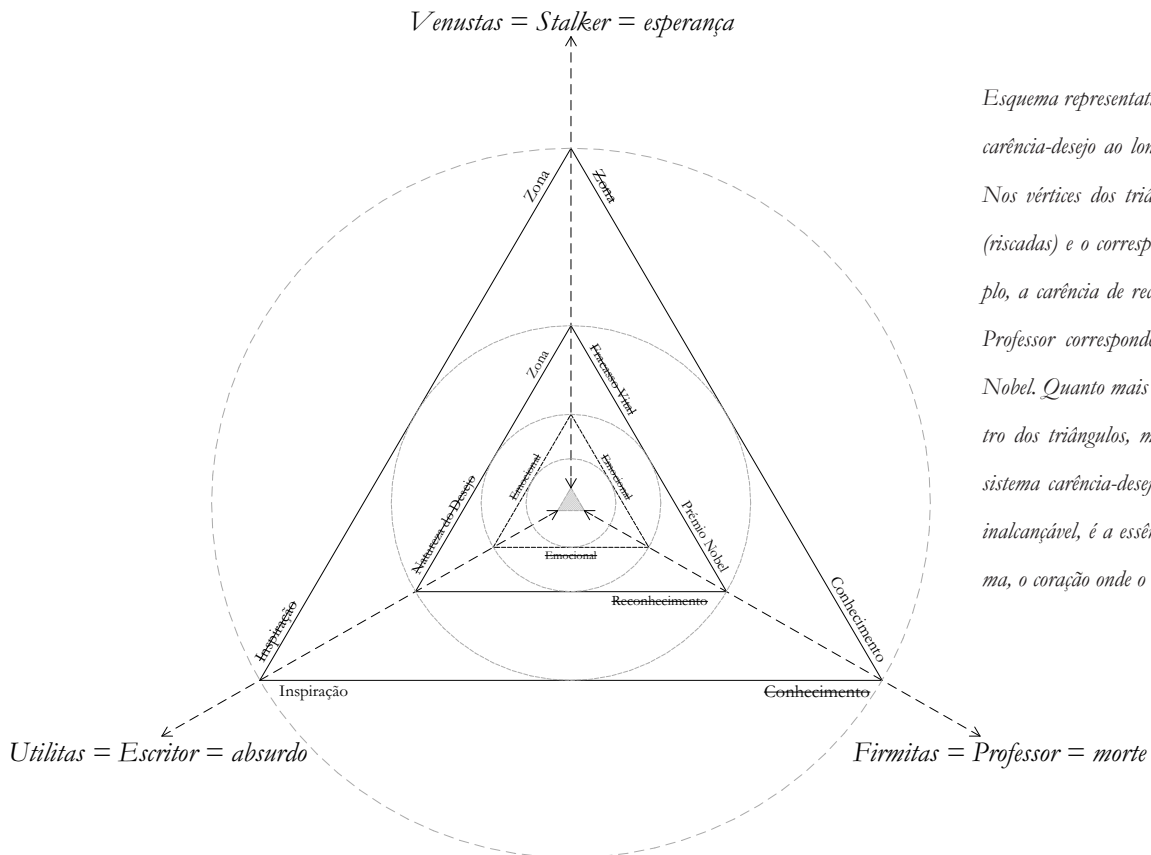
25 Ibidem, pág. 19.



As suas silhuetas reflectem-se na superfície da água cristalina que está à frente deles; uma luz resplandece por cima das suas cabeças. Uma luz que eles não alcançarão porque são incapazes de resolver os problemas do seu inconsciente (o reflexo), de se desprenderem do material (sentados no chão), para chegar ao Absoluto (a luz): não têm fé. Novo aspecto ternário ou trinitário que evoca desta vez os três espaços de *Stalker*: o subterrâneo, a superfície, o céu¹

Pangon, Gérard. La película de la duda bajo el signo de la trinidad. *El Cine Soviético de todos los tiempos. 1924 - 1986*. (trad. Amparo Villar, R.W.) Filmoteca de la Generalitat Valenciana (IVAECM), Valencia. (1988). Pág. 270.

zando a sua presença no filme, como se a catarse narrativa os devolvesse a um equilíbrio humano que transcende o triângulo da tríade e os coloca no mesmo patamar da existência. Parece que se cumpre, desta vez com todos os argumentos apresentados, a premissa referida pelo *Stalker* que determina a unidade dos visitantes da Zona: “a Zona deixa entrar aqueles que perderam toda a esperança”. Essa falta de esperança é, para as personagens do filme, representada através das *carências emocionais* confessadas nos seus momentos individuais de tensão, referidos ao longo do capítulo. E conclui-se que a *carência emocional* não se resolve com a materialização do desejo; deve-se transcender no *sentido do centro*.



Esquema representativo da evolução do sistema carência-desejo ao longo do percurso na Zona. Nos vértices dos triângulos estão as carências (riscadas) e o correspondente desejo; por exemplo, a carência de reconhecimento por parte do Professor corresponde ao desejo de ganhar o Nobel. Quanto mais nos aproximamos do centro dos triângulos, mais emocional se torna o sistema carência-desejo. O centro do triângulo, inalcançável, é a essência desconhecida do sistema, o coração onde o ser é errante.

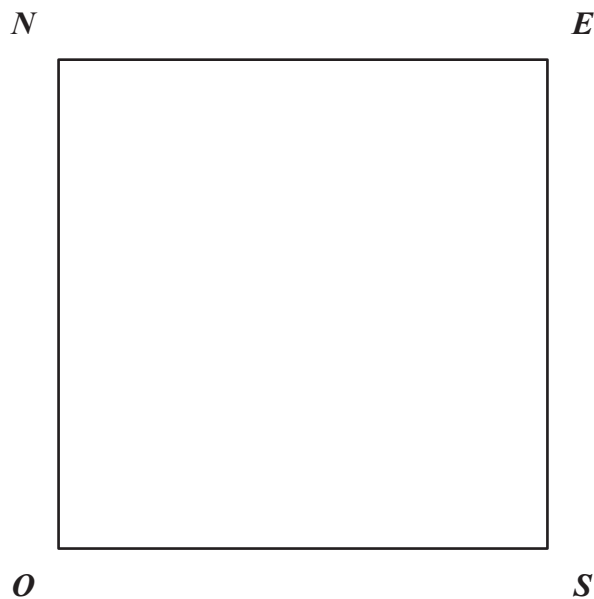
O SÍMBOLO DA CASA

Casa Simbólica| Sacralização da

Casa | O Símbolo da Casa em

Stalker | O Sacrifício como Reso-

lução do Símbolo [**Sem Escala**]



A casa abre fendas dos pés à cabeça.

Daniel Faria



Pus-me a andar pela casa, entrando e saindo dos quartos. Que se passava? Não compreendi logo. Parecia-me que sempre fizera aquilo, nunca na vida fizera nada senão andar numa casa vazia, de quarto para quarto, ao longo de corredores. Não, não é nada simbólico. A não ser no sentido em que tudo é simbólico. Aconteceu. Comecei então a escrever aquilo mesmo. A escrita foi-me conduzindo a outro tempo, a um tempo simétrico. À matéria cristalográfica do tempo. Na infância havia uma casa onde eu andara assim, por corredores e quartos. Como direi? Escrevendo, descobri que cada facto ocorrido hoje correspondia a outro ocorrido na infância. Mas isto era também outra coisa. Verifiquei por exemplo que, ao escrever sobre o passado, eu o atraía, revelando-o apenas como visão presente. Assim, a experiência é mantida como hipótese de investigação que acolhe sempre a dúvida, ou dela se alimenta.

Herberto Helder (*em volta de*) *Photomaton & Voz* (1979).

Casa Simbólica

A casa, não só como componente física de habitação, mas como símbolo de diversos fenómenos a ela associados, é uma presença recorrente ao longo da filmografia de Tarkovsky, afirmando-se como um dos elementos basilares para a construção da sua narrativa cinematográfica. Esta presença acentua-se à medida que a sua obra se torna mais autoral, permitindo-nos aceder a uma componente emocional conferida pelo autor a este elemento-casa, e que nos possibilita analisar valores a ele associados que acabam por se assumir como valores universais da casa, sendo possível extrair do seu significado uma leitura exterior que o transcende e desvincula da esfera fechada do simbolismo tarkovskiano. Desta forma, analisar a *casa* na obra do autor é analisar, também, o símbolo universal da casa, na medida em que a obra do autor entra em conjugação com a nossa visão da vida¹.

Esta casa exposta na obra de Tarkovsky não pode ser interpretada apenas desde a sua componente espacial; não nos referimos aqui aos símbolos definidos pela conformação particular das casas na sua obra, mas da forma como a casa adquire vários significados na circunstância narrativa da obra e a o modo como isso se traduz na sua conformação. Ou seja, a casa transcende a sua condição de edifício como construção e afirma-se como uma metáfora utilizada pelo autor para transmitir as suas noções em relação à mesma, transformando-a num elemento simbólico – como dizem os versos do poeta: “Eu procuro dizer como tudo é outra coisa. (...) É sempre outra coisa, uma só coisa coberta de nomes”². No entanto, isto não quer dizer que o *símbolo da casa* se afaste do significado aceite de *casa*, apenas que se intensificam determinadas significações no âmbito da obra. Para compreender esta casa, teremos de fazer uma leitura transversal da obra do autor, compreendendo as repetições e excepções que constroem o símbolo.

O filme onde a casa constrói as raízes do símbolo é *O Espelho* (1975), a obra mais autobiográfica do autor, onde que ele tenta plasmar as suas recordações através de uma reconstrução das memórias da mãe (numa primeira fase, o título do filme iria ser *Retrato de minha mãe*³). Nele, somos confrontados pela sobreposição de dois tempos narrativos, o do passado e do presente do narrador, que se confundem pela utilização simultânea de planos a cor e a preto e branco, situação acentuada pela utilização da mesma actriz (Margarita Terekhova) para o papel da mãe e da mulher desta personagem. A cada tempo narrativo correspondem espaços narrativos diferen-

1 «O artista, a sua obra e o público são uma unidade indivisível, como um organismo único unido pelo mesmo fluxo sanguíneo». Tarkovsky, Andrei. *El autor en busca de su público*. El Cine Soviético de todos los tiempos. 1924 – 1986. (trad. Amparo Villar, R.W.) Filmoteca de la Generalitat Valenciana (IVAECM), Valencia. (1988). Pág. 200.

2 Herberto Helder no poema *A minha cabeça estremece com todo o esquecimento* do livro *Poemactos* (retirado da compilação *Ou o poema contínuo*) Assírio & Alvim, Lisboa (2004). Pág. 109.

3 «Este espelho reflecte uma autobiografia partida, uma lembrança elevada ao nível das divagações de um sonho vivo (...) que num princípio queria [o realizador] titular *Retrato de minha mãe*». Martin, Marcel. *Andrei Tarkovski o la búsqueda de lo absoluto*. El Cine Soviético de todos los tiempos. 1924 – 1986. (trad. Amparo Villar, R.W.) Filmoteca de la Generalitat Valenciana (IVAECM), Valencia. (1988). Pág. 277.



tes, quase opostos: se as sequências do presente decorrem num apartamento dito moderno, característico de uma circunstância urbana, as sequências do passado estão marcadas pela forte presença rural e, conseqüentemente, por uma casa de campo onde as acções lembradas se sucedem. Esta casa de campo, que em russo possui o nome de *datcha*, será o alicerce da construção simbólica da casa na obra de Tarkovsky, por não ser uma casa qualquer - é a *casa natal*.

Se a casa natal põe em nós tais fundações, é porque responde a inspirações inconscientes mais profundas -mais íntimas- que a simples preocupação pela protecção, que o primeiro calor conservado, que a primeira luz protegida. A casa da recordação, a casa natal está construída sobre a cripta da casa onírica. Na cripta está a raiz, a pertença, a profundidade, a imersão nos sonhos. «Perdemo-nos» nela. Tem um infinito.⁴

Como Bachelard indica, a *casa natal* possui fundações tão enraizadas no nosso inconsciente que ultrapassa o valor de lembrança, ao ponto de nos *perdermos nela*, de ela *ter um infinito*. Em *Espelbo*, a casa de campo do passado encarna o sentimento de casa natal; é nela que crescem as crianças ao abrigo constante da mãe, resguardadas pela madeira -material ancestral- das paredes da casa, rodeada de elementos naturais, de densa vegetação que oscila com o vento vigoroso do mundo rural. É nela que se constrói o sentimento de família que perdurará para sempre, aferrado irremediavelmente à configuração da casa, ao seu espaço - “em seus mil alvéolos, o espaço conserva tempo comprimido. O espaço serve para isso”⁵. Este sentimento é transmitido pelo autor em relação à sua própria *datcha* em *Tempo di Viaggio* (1983) - documentário realizado em parceria com Tonino Guerra aquando das filmagens de *Nostalgia* - quando narra as suas características sobre um plano de planície italiana: “Tenho saudades da aldeia. Larisa e eu comprámos uma pequena casa lá para passar a maior parte do nosso tempo (...) foi a primeira vez que vivi numa vila sem ir embora, permanentemente. E vi todo o ciclo desta vida. (...) há lindos campos à volta da nossa vila, muitos campos. É uma terra muito bonita, especialmente quando cultivada.” Assim, a *datcha* de Tarkovsky reincorpora esse elemento tão determinante da *casa natal*: a concepção contínua do tempo associada ao ciclo da vida, que se relaciona intimamente com o sentimento de família e de infância, e que se immortaliza pela sucessão das várias gerações que passam pela casa.

No entanto, a particularidade mais notória da *casa natal* para Tarkovsky será a sua ausência. A própria concessão temporal de *Espelbo* alerta-nos para isso: a casa natal destaca-se pela sua presença no tempo passado, alimentando o presente com a sua ausência. Enquanto se cresce na casa natal, ela é apenas a casa, habitação da infância, lugar primeiro de encontro com o mundo; mas começa a simbolizar-se depois, quando é recordada - e

4 Bachelard, G. *La tierra y las ensoñaciones del reposo, Ensayo sobre las imágenes de la intimidad.* (trad. Rafael Segovia). Fondo de Cultura Económica; México (2006). (*La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, 1948). Pág. 116.

5 Bachelard, G. *La poética del espacio* (trad. Ernestina de Champourcín) Fondo de Cultura Económica; México (1975). (*La Poétique de l'espace*, 1957). Pág. 38.

Duas sequências de *Espelho* marcadas pelo véu onírico da revisitação: na primeira, a criança - representação infantil do narrador - tenta entrar na casa natal e encontra a porta fechada. Na segunda, o vento intrmete-se no interior da casa natal sonhada fazendo com que os lençóis oscilem como fantasmas.



Nunca voltei a ver esta estranha morada... Tal como a encontro na minha lembrança infantilmente modificada não é um edifício; toda ela está quebrada e distribuída em mim; ali uma peça, além uma peça e aqui um fragmento de corredor que não reúne estas duas peças, estando conservado como fragmento. Assim é como tudo está desordenado em mim; os quartos, as escadas, que desciam com cerimoniosa lentidão, outras escadas, janulas estreitas subindo em espiral, em cuja escuridão se avançava como o sangue nas veias.

Rilke, *Os cadernos de Malte Laurids Brigge* (1910).

sonhada – no tempo presente, aquando da sua ausência. O narrador de *Espelho* transmite-nos esta constatação quando narra um sonho seu, já no presente: “Com uma regularidade impressionante, continuo a ver sempre o mesmo sonho. Parece fazer-me voltar ao lugar, pungentemente querido do meu coração, onde a casa da minha avó costumava estar, no qual nasci há 40 anos atrás encima da mesa de jantar. Cada vez que tento lá entrar, algo me previne de o fazer. Vejo este sonho uma e outra vez. E quando vejo aquelas paredes feitas de troncos e a entrada escura, mesmo no sonho eu percebo que apenas a estou a sonhar. E a felicidade é nublada pela antecipação do despertar. Algo acontece e deixo de sonhar com a casa e os pinheiros que rodeavam a minha infância. Então fico deprimido. E não posso esperar até voltar a ver este sonho no qual serei criança de novo, e serei feliz outra vez porque tudo estará ainda à minha frente, tudo será possível...” A casa natal surge assim ao narrador como um elemento irrecuperável do passado, invocado no sonho como lugar idílico da infância onde a vida aguarda para ser descoberta, onde *tudo será possível*, e cujo contraste com um presente oposto a esta idealização deixa a personagem em estado deprimido. Esta dicotomia entre a casa natal perdida num passado idílico, contraposto a um presente que se ofusca e se rege por essa mesma ausência, pairará sempre como uma sombra sobre a construção do símbolo da casa em Tarkovksy.

“Essa casa está longe, está perdida, não a habitamos mais, temos - ai! - a certeza de não voltar a habitá-la nunca mais. É, então, mais do que uma recordação. É uma casa de sonhos, a nossa casa onírica.”⁶

Esta constatação de que *não voltaremos a habitá-la nunca mais* - pelo menos desde o espectro idílico da infância - é que submerge o narrador de *Espelho* em estado melancólico e a condena a ser *mais que uma lembrança*, principiando-se a construção simbólica da *casa*, agora onírica pela sua impossibilidade, cuja fundação assenta na memória dessa primeira casa⁷. Essa é uma das razões pelas quais em *Espelho* as sequências da casa natal estão sempre dotadas de um véu onírico que assegura a sua impossibilidade, a sua pertença a um domínio alternativo ao real presente, seja através do ritmo lento e dilatado dos objectos que oscilam com o vento, seja através dos olhares perpétuos das personagens e dos gestos demorados. A casa, que já não é apenas a *casa*, mas a casa-ausente, o sentimento irrecuperável do passado idealizado, pertence a esse tempo que não existe -o passado- mas que sustenta permanentemente o presente – através da memória. Este sentimento, associado também à melancolia, encontrará a sua perfeita definição no título do seu filme de 83 – *Nostalgia*. A *nostalgia* é o sentimento que define a construção do símbolo da casa e que a distingue da simples memória, pela urgência de revisitação dessa lembrança. E é neste filme que percebemos a capacidade de expansão do símbolo da casa para além das suas fronteiras de *casa natal*: estando Tarkovksy em Itália e encontrando-se a sua família na União Soviética, a *datcha* russa, revisitada

6 Bachelard, G. *La tierra y las ensoñaciones del reposo, Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. (trad. Rafael Segovia). Fondo de Cultura Económica; México (2006). (*La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, 1948). Pág. 113.

7 «A casa da lembrança, a casa natal, está construída sobre a cripta da casa onírica.» Ibidem. Pág. 116.

À esquerda, vemos o protagonista de *Nostalgia* no seu quarto de hotel italiano, com as cores apagadas pela noite, manchadas de nostalgia - o sentimento. No centro, a *datcha* russa lembrada pelo protagonista, assombrada por personagens familiares vestidas de branco.



Imagem de *Sacrifício* (1986), quando o protagonista sonha que a porta da casa está tapada com tijolo. Imagem-exemplo da casa fechada, metáfora da impossibilidade da sua revisitação.



nas memórias do protagonista de *Nostalgia*, já não significa apenas a idealização de um passado irrecuperável, mas transforma-se no símbolo da própria *nostalgia*, na imagem do exílio e do afastamento não só temporal, mas espacial também. Assim vemos as imagens de uma casa na paisagem russa, rodeada de personagens familiares - a mulher, as filhas, a mãe, o cão- a preto e branco, com o mesmo véu onírico a que já tínhamos assistido em *Espelho*, contrastadas com as cores esbatidas de uma residência italiana, alienada para o protagonista (marcada, e quase definida, como referido, pela ausência da Rússia sonhada e transformada em casa através do símbolo).

Porém, o simbolismo da casa não se estagna nesta sua associação com a nostalgia, e a memória, por muito saudosista que ela se imponha, não basta para construir um símbolo transversal na obra de um realizador. A casa, transfigurada pelos significados impostos ao longo da obra, *eleva-se* mais alto na condição emocional das personagens, que assumem esta condição com absoluta devoção, com uma relação entre personagem e símbolo que se poderia classificar de *religiosa*.

Solaris (1972)



Paulo Zemann, Zemann's House (1997)

Sacralização da Casa

“(…) não se trata de uma veneração da pedra como pedra, de um culto da árvore como árvore. A pedra sagrada, a árvore sagrada, não são adoradas como pedra ou como árvore, são-no justamente porque são hierofanias⁸, porque «mostram» qualquer coisa que já não é pedra nem árvore, mas o sagrado.”⁹

Dissemos que a casa - para Tarkovsky - é *mais* do que a casa; representa outras singularidades que partem da casa na procura de significações mais profundas. Assim se constrói o *símbolo da casa* - mas o que é o símbolo? Se nos cingirmos à sua definição imediata, o símbolo é “aquilo que representa ou sugere algo”¹⁰; e referimos o sentimento de nostalgia associado, numa primeira fase (*O Espelho*), à idealização da *casa natal* no presente e, numa fase posterior (*Nostalgia*) a extrapolação desse sentimento associado desta vez à separação do autor da sua *terra natal*, terra esta que adere e interioriza a significação do *símbolo da casa*. No entanto, o símbolo na sua condição de representação não assegura a *importância* dessa representação e, como tentamos demonstrar, o símbolo da casa tarkovskiana é um mecanismo narrativo fundamental na sua obra. Ou seja, o símbolo da casa não é apenas a metáfora, a ponte de significado entre dois elementos – casa e símbolo, é algo mais: transparece uma apreciação mais profunda, quase religiosa. Aliás, se atendermos à definição seguinte de símbolo, aproximamo-nos desta vertente: “objecto que serve para evocar algo, frequentemente de carácter mágico ou religioso”. E Mircea Eliade reforça esta constatação quando diz que “não se trata de uma veneração da pedra enquanto pedra, de um culto da árvore como árvore”, da invocação da *casa enquanto casa*. A casa é adorada, *sacralizada* porque é uma *hierofania*, um lugar de “manifestação do sagrado”. Para Eliade, o “espaço não é homogéneo: o espaço apresenta rupturas (...) há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras”¹¹. O que distingue estes espaços é que uns são “sagrados, e por consequência fortes, significativos – e há outros espaços não-sagrados”; e para as personagens de Tarkovsky, este parece ser o caso. Em *Espelho* isto é evidente, na contraposição entre a casa natal – evocada no

8 «O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como qualquer coisa de absolutamente diferente do profano. A fim de indicarmos o acto da manifestação do sagrado, propusemos o termo *hierofania*. Este termo é cómodo porque não implica qualquer precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que *algo de sagrado se nos mostra*» Eliade, Mircea. *O Sagrado e o Profano. A Essência das Religiões*. (trad. Rogério Fernandes). Relógio D'Água Editores, Lisboa (2016). (*Das Heilige und das Profane – Vom Wesen des Religiösen*, 1957). Pág. 22, 23.

9 Idem.

10 *símbolo* in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017.

11 «Para o homem religioso, o *espaço não é homogéneo*: o espaço apresenta rupturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras. (...) Há, portanto, um espaço sagrado, e por consequência «forte», significativo – e há outros espaços não-sagrados, e por consequência sem estrutura nem consistência, em suma: amorfos. Mais ainda: para o homem religioso esta não-homogeneidade espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado – o único que é *real*, que existe *realmente* – e tudo o resto, a extensão informe que o cerca.» Eliade, Mircea. *O Sagrado e o Profano. A Essência das Religiões*. (trad. Rogério Fernandes). Relógio D'Água Editores, Lisboa (2016). (*Das Heilige und das Profane – Vom Wesen des Religiösen*, 1957). Pág. 31.



passado e idealizada pela personagem, como apreendemos no sonho – e o presente vivido no apartamento, tratado indiferentemente como espaço pelo narrador. Em *Nostalgia*, a evocação da *casa natal-familiar*, pontuada pelos planos a preto e branco, pelas personagens quase estáticas, de gestos lentos que se enfrentam às cores esbatidas e à alienação do presente italiano, também sugere esta diferenciação determinante entre espaços. Existe, portanto, diferenciação qualitativa entre espaços em Tarkovsky, diferenciação associada a circunstâncias temporais ou espaciais que impossibilitam a conjunção do espaço idealizado – *símbolo da casa* – com o espaço vivido no presente narrativo do filme.

*Digamos imediatamente que a experiência religiosa da não-homogeneidade do espaço constitui uma experiência primordial, homologável a uma «fundação do mundo». Não se trata de uma especulação teórica, mas de uma experiência religiosa primária, que precede toda a reflexão do mundo. É a rutura operada no espaço que permite a constituição do mundo, porque é ela que descobre o «ponto fixo», o eixo central de toda a orientação futura.*¹²

A constatação do valor religioso do *símbolo da casa* acentua-se pelo facto da simbolização ou sacralização ser em volta do elemento *casa*; porque a casa, contém, à partida, simbolizações que são acentuadas pelo realizador. Quando Eliade refere que a “não-homogeneidade do espaço constitui uma experiência primordial, homologável a uma fundação do mundo”, a sua afirmação deve ser entendida quase literalmente, se atendermos às significações que Tarkovsky reforça em volta da casa. A casa é o lugar da infância, lugar das raízes primárias e do crescimento, a partir do qual *tudo estará ainda à frente, tudo será possível*; é a *fundação do mundo* do autor, materializado nas personagens dos seus filmes. O *símbolo da casa* deve ser lido desta forma, como uma “*experiência religiosa primária que precede toda a reflexão do mundo*” – e por isso *tudo estar ainda à frente, tudo será possível*, como sonha o narrador de *Espelbo*. Porque se “a casa é uma *imago mundi*”¹³ – uma imagem do mundo – então o mundo está incondicionalmente relacionado e transformado por essa *casa* e pela relação sagrada que com ela se estabeleceu.

A casa transcende assim a sua condição de habitação¹⁴ e assume-se como filtro através do qual se olha para o mundo, como se constata em Tarkovsky e no modo como o *seu mundo* se encontra condicionado por essa primeira *imago*. E esta *sacralização da casa* é ainda mais evidente quando se verifica a recorrência com que ela é invocada na sua filmografia, a *ritualização* que se põe em volta desde fenómeno – a casa, com a sua significação referida, está presente na maioria dos filme de Tarkovsky, com diferente intensidades e propósitos; pode ser assim entendida em *Solaris* (1972) e em *Sacrifício* (1986) – sobre os quais falaremos com mais detalhe posteriormente – e

12 Idem.

13 Ibidem. Pág. 53.

14 «A habitação não é um objecto, uma máquina de habitar; é o Universo que o homem construiu para si imitando a Criação exemplar dos deuses, a cosmogonia.» Ibidem. Pág. 55.



em *O Espelho*, *Stalker* e *Nostalgia*.

*Numerosas vezes, nem sequer há necessidade de uma teofania ou de uma hierofania propriamente ditas: um sinal qualquer basta para indicar a sacralidade do lugar. (...) É que o sinal portador de significação religiosa introduz um elemento absoluto e põe fim à relatividade e à confusão.*¹⁵

Podemos declarar, ainda assim, que as características do *símbolo da casa* referidas até agora não são suficientes para assumir a sacralidade da casa – recorreremos então aos sinais, *indicadores da sacralidade do lugar*. Os *sinais* pressupõem que *algo* acontece, que algo se *manifesta* no interior destas casas e que essa manifestação não acontece nos outros espaços. Estes indicadores têm de ser considerados como fenómenos anómalos que se distinguem dos fenómenos ordinários que ocorrem no *mundo profano*, oposto ao *sagrado*. Já referimos alguns mecanismos fílmicos que denotam esta diferenciação dos espaços: a utilização do preto e branco associada às imagens do passado - onde se encontra a casa - os movimentos lentos das personagens que pertencem a esse mundo, ou as qualidades naturais/rurais contrastantes entre ambos espaços. No entanto, os *sinais* devem transcender o mecanismo fílmico e evidenciar-se no interior do mundo narrativo que a obra apresenta – só assim serão fundamentais para essa mesma narrativa. Estes sinais poderão ser aquelas componentes da obra de Tarkovsky que maior apreensão causam no momento da interpretação da sua obra. Muitas vezes descartados de uma interpretação objectiva pela sua associação com o mundo onírico, os elementos anómalos dos seus filmes destacam-se pelo seu carácter excepcional no mundo apresentado. No entanto, se os interpretarmos como *sinais* cuja excepcionalidade reforça o sentimento sagrado associado à construção do *símbolo da casa*, eles ganham significação objectiva.

Estes sinais -fenómenos anómalos- estão frequentemente associados a uma subversão das regras que dirigem o mundo considerado normal. Assim, destacam-se porque desconhecemos de que forma é possível que essas regras se invertam e permitam que estes fenómenos aconteçam: referimo-nos a momentos como aqueles em que as personagens gravitam - *Espelho*, *Solaris*, *Sacrifício* - quando chove no interior de espaços fechados – *Espelho*, *Solaris*, *Stalker* – ou quando objectos se movem por telecinesia¹⁶ – *Stalker* – ou ainda quando as personagens aparecem e desaparecem de forma impossível no plano – *Espelho*, *Solaris* – entre outros. Não interessa aqui averiguar a significação de cada um destes sinais no âmbito da obra do autor – que serão vários e distintos, e possivelmente indecifráveis – mas referir que a sua presença anómala, cuja importância não pode ser desprestigiada pela invocação do onírico, é um indicador indiscutível da sacralização que opera no cerne da obra de Tarkovsky. E é necessário assumir a inversão latente: não é pela presença do *sinal* que o espaço se torna sagrado, mas *porque*

15 Ibidem. Pág. 35.

16 «suposta capacidade de fazer mover ou deformar objectos inanimados sem lhes tocar». *telecinesia* in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017.

Aparente regresso de Kelvin a casa em *Solaris*.

Quando ele espreita pela janela e vê o pai no interior, o pai está com as costas molhadas porque chove lá dentro - *sinál*.



o espaço é sagrado, ele provoca estes *sinais*.

Estes *sinais* estão sempre, de forma mais ou menos directa, associados ao *símbolo da casa*. Para dar alguns exemplos, em *Espelho*, todas as situações anómalas (chuva, gravitação, deslocações espaciais das personagens) acontecem no tempo passado, associados frequentemente à mãe e consequentemente à casa natal/materna. Em *Solaris*, na última sequência em que Kelvin (o protagonista) aparentemente regressa à Terra e reencontra o pai, é no interior da casa que está a chover. Ou, de forma menos directa, quando as personagens gravitam em *Solaris*¹⁷, elas gravitam no único espaço da nave espacial que se assemelha minimamente com a Terra (a biblioteca, com móveis e paredes de madeira) e que contrasta fortemente com os outros espaços da nave. Apesar do modo de manifestação destes *sinais* não estar directamente relacionado com o símbolo em si, sempre reforçam o *símbolo da casa* e as suas significações associadas – sejam elas a nostalgia, a infância, a distância, a ausência – e assinalam assim, através do seu carácter excepcional, a sacralidade do lugar onde se invoca o símbolo.

17 Apesar de em *Solaris* a gravitação estar associada a causas racionais – deve-se a um momento normal na nave em que a gravidade se modifica – a associação deste fenómeno com os outros semelhantes que acontecem nos outros filmes não nos permite ignorar o seu valor de *sinál*.



O Símbolo da Casa em Stalker

De que forma se manifesta então o *símbolo da casa* em *Stalker*? Se fizermos uma análise imediata do filme procurando o símbolo como ele surge nos filmes anteriormente referidos, poderá parecer que ele se encontra ausente da sua narrativa; o filme apresenta-nos uma personagem - o guia - que conduz outras duas a uma zona mágica onde se diz existir um espaço que produz os desejos dos visitantes. Esta premissa pouco nos indica sobre a presença do *símbolo da casa*, ao contrário de *Espelbo*, *Nostalgia* ou *Solaris*, porque neste filmes a própria premissa narrativa do filme sugere a presença do símbolo. Em *Espelbo* dispõe-se uma dicotomia entre o passado do protagonista na *casa natal* e o presente na cidade, em *Nostalgia* o protagonista é um forasteiro afastado da sua terra natal, e em *Solaris* as personagens estão num planeta distante, afastados da Terra. Além disso, todos eles invocam explicitamente o símbolo através das suas significações: há planos diferenciados dentro da narrativa dos filmes que mostram a casa do passado, ou a família associada à casa, ou o regresso à terra natal. Em *Stalker* não existe, à partida, indicação alguma da presença desta raiz do símbolo, dessa nostalgia da casa que determina a situação emocional das personagens dos outros filmes. Apesar do *Stalker* viver numa casa, ela está, à partida, desvinculada de qualquer significação do símbolo. Primeiro, porque ela existe no presente, - é nela que o *Stalker* vive - sendo difícil a construção de um símbolo cuja idealização assenta na ausência. Depois, porque não existe nenhum indicador a ela associada que nos remita nem para a sua simbolização nem para a sua sacralização; aliás, ela é tratada de forma semelhante a como é tratado todo o exterior da *Zona*, com um preto e branco quase claustrofóbico e com todos os elementos notoriamente deteriorados, quase em ruína. Não há nenhum *signal* indicador da sacralização, nenhuma diferenciação particular que ocorra entre este espaço e os outros do filme, e a família, estando igualmente presente, sofre da mesma incapacidade para construir o símbolo: a sua presença impossibilita a sua idealização. Em relação às outras duas personagens, nada de relevante nos é indicado sobre o seu passado, sobre a sua vida fora do âmbito da incursão na *Zona*, que nos possa indicar a presença do *símbolo sacralizado da casa*. Assim, o *símbolo da casa* parece estar ausente no filme, a não ser que analisemos a *Zona* com mais atenção e a sua relação com o guia.

A *Zona* é apresentada como um espaço mágico: fundada através de situações extraordinárias e incompreendidas (meteorito, alienígenas, entidades desconhecidas), ela adquire particularidades diferentes daquelas que existem no seu exterior; possui um *quarto* impossível onde se cumprem desejos. E a diferenciação espacial entre interior e exterior da *Zona* é reforçada pelas técnicas cinematográficas utilizadas pelo realizador, que utiliza planos a cor quando as personagens se encontram no interior, contrariamente ao preto e branco das cenas do exterior. Desta forma, encontramos uma diferenciação espacial que se traduz na *não-homogeneidade* espacial referida por Eliade e deparamo-nos com o primeiro atributo de sacralização de um lugar: a *Zona* é qualitativamente diferente



do resto do mundo. Além disso, ela rege-se por determinados códigos que não obedecem à ordem regular das coisas, e o seu incumprimento materializa-se em fenómenos estranhos, anómalos, que apenas se inserem na coerência interna dum *mundo* diferente. Estes fenómenos são vários ao longo da incursão do filme, desde o estranho movimento que o *Escritor* vê quando desobedece as indicações do guia, associada a uma voz desconhecida, até ao *espaço das areias* onde um pássaro aparece e desaparece de forma inexplicável, ou o telefone utilizado pelo *Professor* que, de forma excepcional, funciona no interior da *Zona*. Podemos considerar estes fenómenos como os indicadores de sacralidade – os *sinais* – referidos anteriormente, e que reforçam a ideia de que em volta da *Zona* se constrói uma sacralidade e que ela deve ser considerada como um espaço *sagrado* oposto ao espaço *profano* que existe fora dos seus limites. Se, ainda assim, quisermos reforçar este paradigma, podemos considerar que o facto da fundação da *Zona* estar relacionado, em certa medida, com o céu - à semelhança das primeiras culturas religiosas que se inspiravam nos modelos astrais¹⁸ - constitui mais um indicativo de sacralidade a ela associado.

Assim, tentamos partir da ideia de *sacralidade* para chegar ao *símbolo da casa*. Mas temos de nos debruçar sobre a figura do guia, o *Stalker*, que é aquele que realmente outorga um sentido quase religioso à *Zona*. Para as outras duas personagens, que se apresentam como seres essencialmente profanos – não religiosos, a *Zona* constitui uma travessia estranha na qual eles *tentam* acreditar. Para o *Stalker*, a *Zona* é um espaço religioso; ele acredita cegamente nas suas características anómalas, e as palavras que o *Escritor* lhe dirige nas cenas finais do percurso reforçam este parecer: “*És só um tonto de Deus*”, referindo-se à sua crença na *Zona*. Ele estabelece com este espaço a relação que um crente estabelece com o *seu* espaço religioso, ao ponto de ter determinados rituais específicos que lhe permitem *comunicar* com a *Zona*, e cujo sentido não se baseia em nenhuma lógica ordinária a não ser na ordem insondável deste lugar. São exemplos disto as porcas atadas a um fio que ele lança para se deslocar pela *Zona*, e que lhe indicam os lugares por onde deve e não deve passar, assumindo que existe *algo* inexplicável que configura o caminho. No entanto, para compreender esta crença do *Stalker* na *Zona*, devemos perscrutar uma ideia de origem na construção da mesma.

Neste sentido, devemos atentar na forma como o *Stalker* se refere ao exterior da *Zona*, e como é que esta relação determina aquela que ele estabelece com o espaço mágico. Nas primeiras sequências do filme, quando ele ainda se encontra em casa antes de iniciar a travessia ao interior da *Zona*, a mulher confronta-o com o facto de ser ilegal lá entrar, pedindo-lhe que não vá porque já esteve preso anteriormente por essa mesma razão. Então o guia responde que para ele “*é prisão em todo lado*” - excepto na *Zona*. Mais tarde no filme, no limiar do *quarto do desejo*, o guia emociona-se e revela que “*tudo o que é meu está aqui. Aqui! Na Zona! A minha felicidade, a minha liberdade,*

18 «Pela graça dos deuses, o homem acede à visão fulgurante destes modelos e esforça-se em seguida por reproduzi-los na Terra. (...) Senna-querib construiu Ninive segundo «o projecto estabelecido desde tempos muitos recuados na configuração do Céu». Isto não quer dizer que a «geometria celeste» tornou possíveis as primeiras construções, mas, sobretudo, que os modelos arquitectónicos, encontrando-se no Céu, participavam da sacralidade uraniana.» Eliade, Mircea. *O Sagrado e o Profano. A Essência das Religiões*. (trad. Rogério Fernandes). Relógio D'Água Editores, Lisboa (2016). (*Das Heilige und das Profane – Vom Wesen des Religiösen*, 1957). Pág. 57.

Três momentos do *símbolo da casa* de *Stalker*: quando o guia se deita no chão e a construção aparece pela primeira vez; depois do *Escritor* levar o primeiro susto - a casa surge no meio da névoa; e durante as filmagens do filme.



a minha autoestima, tudo está aqui?». Assim, aquilo que está na origem da crença situa-se no âmbito emocional da carência, uma carência relacionada com um sentimento de não-pertença, de exclusão em relação ao mundo em que habita. E é aqui que encontramos o *símbolo* latente da casa, imiscuído na construção da sacralidade em relação à *Zona*. O *Stalker* situa-se, na sua procura emocional, num patamar semelhante ao das personagens de *Espelho* ou *Nostalgia*, que vivem um presente permanentemente *assombrado* pela idealização de um espaço simbólico – a casa – que já não lhes pertence; para o guia, a situação é mais crítica, porque ele, ao não possuir essa raiz que assenta as fundações do *símbolo da casa*, tem de construir o símbolo do nada, realizando o caminho inverso – partindo da sacralização do lugar para a construção do *símbolo da casa*. E são vários os indicadores da ideia de casa no interior da *Zona*. Quando o *Stalker* entra na *Zona* com os seus acompanhantes, pede-lhes que aguardem porque ele tem *algo que fazer*. O plano seguinte mostra-nos o guia rodeado de vegetação, e no fundo do plano surge um edifício que nos remete para o imaginário da casa, com o seu telhado característico e as janelas no piso superior. Então ele deita-se no chão como se quisesse aproximar-se das raízes da terra, e este gesto deve ser interpretado de forma simbólica – ele deita-se porque procura as *suas* raízes no interior da *Zona*, assombradas pelo *símbolo da casa* que se destaca ao fundo do plano. Numa cena posterior, a casa volta a aparecer e o guia diz aos seus acompanhantes que é nela que jaz o *quarto dos desejos* – e devemos reforçar que este espaço é denominado *quarto*, que nos remete para o ambiente habitacional – então o *Escritor* tenta lá chegar para reduzir caminho, e o *Stalker* diz-lhe que na *Zona* o caminho mais longo é o mais seguro. Este caminho pode ser interpretado metaforicamente como sendo o *caminho* que é necessário percorrer para atingir a *casa*, ou o *símbolo da casa*.

Mas o mais revelador para esta teoria encontra-se, inevitavelmente, no fim do caminho – no limiar do *quarto dos desejos*. Depois de percorrer a longa travessia pela *Zona*, que constitui a maior parte do filme, as personagens enfrentam-se ao seu propósito: a incursão no *quarto* que realizará os seus desejos profundos. E nesse momento, todos vacilam no seu propósito inicial e nenhum deles decide entrar. Contudo, o caso do guia é particular; ele já não iria entrar à partida, porque a nenhum guia é permitido entrar no *quarto dos desejos*. Desta forma, reforça-se a construção do *símbolo da casa sacralizada* porque, à semelhança das personagens dos outros filmes, o que sustenta o símbolo é efectivamente a sua ausência, a sua impossibilidade, que permite que cada um deles consiga construir o discurso da sua identidade¹⁹. E então, quando as personagens se deitam perante o *quarto dos desejos*, com o seu reflexo projectado sobre as águas (conscientes da impossibilidade da resolução dos seus conflitos internos), começa a chover no interior do espaço – indicador de sacralidade, *sinal* já referido do *símbolo da casa*. E *Stalker* – o filme – assume assim a inevitabilidade da presença transversal do *símbolo* na obra de Tarkovsky.

19 «É preciso que o outro -o diferente- exista para poder nomear o um: é preciso que um terceiro termo -o Sentido, Deus, a Linguagem, a Lei... escolha-se o que se preferir- exista para que o desejo do sujeito possa separar-se do seu objeto fantasma e, assim, o sujeito possa construir a sua identidade, o seja, o seu discurso.» Requena, Jesús G. *El texto tarkovskí: el cadáver del relato*. El Cine Soviético de todos los tiempos. 1924 – 1986. (trad. Amparo Villar, R.W.) Filmoteca de la Generalitat Valenciana (IVAECM), Valencia. (1988). Pág. 318.

Reprodução em maquete da casa de *Sacrifício*, oferecida ao protagonista no dia dos seus anos. Na água consegue-se ver o reflexo da casa verdadeira.

Instalar-se num território, construir uma morada, pedem, conforme vimos, uma decisão vital, assim para toda a comunidade como para o indivíduo. Porque trata-se de assumir a criação do «mundo» que se deliberou habitar. É preciso, pois, imitar a obra dos Deuses, a Cosmogonia. Mas isto nem sempre é fácil de fazer, porque também existem cosmogonias trágicas, sangrentas: como imitador dos gestos divinos, o homem deve reiterá-las. Se os Deuses tiveram de espancar e de esquarterar um Monstro marinho ou um Ser primordial para poderem criar a partir dele o mundo – o homem, por seu turno, deve imitar essa acção quando constrói o seu mundo próprio, a cidade ou a casa.

Eliade, Mircea. *O Sagrado e o Profano. A Essência das Religiões*. Pág. 51.



O Sacrifício como Resolução do Símbolo

O *símbolo da casa* existe na obra de Tarkovksy como um mecanismo que, por um lado, fornece uma profundidade emocional às personagens dos seus filmes e, por outro, permite transmitir algumas das ânsias do próprio autor. Assim se estabelece uma temática transversal em toda a obra que a dota de unidade e de continuidade, e sustenta o desenvolvimento de outros temas que nela se apoiam. No entanto, a base do *símbolo da casa* pressupõe um conflito: está implícita na sua existência a oposição permanente entre duas ideias que não são conjugáveis. Para o *símbolo* se sustentar, têm de existir duas partes que se retroalimentam por oposição – a *casa sacralizada* e a ausência dessa casa. Se a casa existe, ela não é simbolizável porque não é possível construir uma paisagem idílica em volta da sua ausência. Se ela não existe, então constrói-se o símbolo que só sobrevive na sombra do elemento real – *casa* (e todos os seus significados por extenso – a infância, a família, a terra natal, etc.). Portanto, questiona-se se é possível encontrar uma resolução para o conflito, e se ela existe na obra de Tarkovsky. Devemos atender então ao sentido do *sacrifício* na filmografia do autor.

O que é, na sua definição geral, o sacrifício? O sacrifício baseia-se na “noção de troca: eu ofereço ao Outro algo que é precioso para mim de modo a obter do Outro algo que é ainda mais vital para mim”²⁰. Este *Outro*, geralmente associado a Deus ou à religião, é a única entidade capaz de me dar aquilo que necessito – de forma vital. Encontramos diversos exemplos desta prática no âmbito religioso, quando em determinados períodos do ano – que são considerados sacros – se sacrificam animais com a esperança de que beneficie a comunidade de algum modo, seja pedindo uma boa colheita, seja pedindo que não aconteça uma calamidade, entre outros. Não existe nenhum suporte lógico nem racional para o sacrifício, porque ele assenta o seu sentido na presumível existência de uma entidade cuja existência não pode ser provada. Como refere Zizek: “Tarkovsky tem plena consciência de que um sacrifício, para funcionar e ser eficaz, tem de certo modo de ser «desprovido de sentido», um gesto de entrega ou ritual «irracional» e inútil.”²¹ Mas já referimos que o *símbolo da casa* na obra de Tarkovsky assenta fortemente em princípios de sacralidade que não se regem nem por ordens lógicas nem racionais. Por isso devemos considerar a importância e o sentido do sacrifício na sua obra.

A abordagem imediata para compreender esta problemática é analisar o seu último filme *Sacrifício* (1986). O título do filme não deixa margem para dúvidas: a sua narrativa decorrerá em volta deste gesto. O protagonista, um pai de família, possui uma casa à beira do mar onde todos convivem e que, segundo ele, “*lhes estava destinada*”. De súbito, a televisão anuncia que uma guerra nuclear acaba de ser declarada e que todos devem permanecer em casa até que novas instruções sejam dadas. O protagonista, afectado pelo medo e pela angústia que lhe provoca

20 Slavoj Zizek. (1999). *The Thing from Inner Space*. Recuperado de www.lacan.com. Pág. 12.

21 Ibidem. Pág. 10.

Incêndio da casa em Sacrificio (1986).

Seqüência da vela acesa na piscina. Nostalgia (1983).

A trégua entre o *símbolo da casa* e a sua impossibilidade: a personagem de *Nostalgia* na última cena do filme, deitada à frente da água com a casa sonhada por trás, e a igreja enorme italiana que os rodeia.



este momento de crise, dirige-se a Deus e pede-lhe que acabe com o seu medo e devolva tudo ao seu estado anterior, e que em troca ele lhe dará tudo aquilo que é mais precioso para ele. O filme progride, e ele eventualmente encontra uma bruxa com a qual tem um encontro peculiar, depois do qual se declara o fim da guerra. Então o protagonista, sentindo o peso da dívida sagrada, queima a sua casa, concretizando assim o sacrifício devido. Poderíamos precipitar a conclusão de que o incêndio da casa representa o sacrifício do *símbolo da casa*²², mas temos de analisar outros filmes do realizador onde opera o sacrifício para melhor compreender as intenções ocultas do mesmo.

Nostalgia é o filme que melhor representa a primeira ideia da consequência do sacrifício no âmbito da obra de Tarkovsky. Ao protagonista do filme é-lhe pedido, por outra personagem que, em seu nome – visto não lhe ser possível a ele mesmo realizá-lo – carregue uma vela acesa de um lado ao outro de uma piscina vazia sem que ela se apague. O protagonismo, com suma dificuldade (a vela apaga-se nas duas primeiras tentativas) consegue realizar este pedido e, no momento da chegada, colapsa contra o chão, num gesto que deve ser interpretado como a morte da personagem. O plano seguinte que nos é apresentado e que fecha o filme é o do protagonista deitado no chão de uma igreja em ruínas a céu aberto, com uma casa de campo russa – a mesma que ele sempre revisitava durante o filme – atrás dele. Deparamo-nos então com uma possível resolução do conflito do *símbolo da casa*: após o sacrifício, ou seja, após a realização do gesto ilógico de troca (a travessia da vela acesa na piscina), o protagonista consegue conjugar os dois elementos opostos que marcavam a sua identidade: a *casa simbólica* russa, revisitada com nostalgia durante toda a narrativa, e a paisagem italiana real onde se encontrava no presente²³. Desta forma, como refere Zizek, “o Simbólico colapsa no Real, e a linguagem existe como uma Coisa Real”²⁴; ou seja, o simbólico – o *símbolo da casa* – estabelece uma ponte com o real – a paisagem italiana que representa o presente do protagonista – e a linguagem, que deve ser aqui interpretada como o discurso entre o simbólico e o real, ou seja, o desejo da sua união, é possível. Assim, mascarado pela névoa do sonho e da morte do protagonista, o conflito do *símbolo da casa* encontra a sua resolução narrativa. O mesmo acontece em *Solaris*: após a desapareção da mulher morta do protagonista, materializada pelo oceano pensante de Solaris – desapareção que simboliza o sacrifício, porque o protagonista *sacrifica* a sua memória traumática – o filme encerra com um plano do protagonista chegando à sua casa natal (e podemos ver como chove no seu interior), dentro da qual o pai aguarda para se reconciliar com o filho após a sua ausência no espaço. No entanto, o plano vai-se afastando para nos revelar que

22 «Sentimo-nos tentados até de formular esta lógica tarkovskiana do sacrifício insignificante nos termos da inversão Heideggeriana: o Significado último de sacrifício é o sacrifício do próprio Significado. O ponto crucial aqui é que o objeto sacrificado (queimado) ao final de *Sacrificio* é o objeto final do espaço fantasmático tarkovskiano, a *dacha* de madeira representa a segurança e as autênticas raízes rurais da Casa.» Idem.

23 «(...) Sentimo-nos tentados a tomar o último plano de *Nostalgia* não só como o sonho do herói, mas como uma estranha cena que, pelo facto de seguir o seu decesso, representa a sua morte: o momento da impossível combinação do campo italiano, no qual o herói está à deriva, com o seu objeto de desejo, é o momento da morte.» Ibidem. Pág. 7.

24 «(...) o Simbólico colapsa no Real, e a linguagem existe como uma Coisa Real» Ibidem. Pág. 8.

Plano final de *Sacrifício*: a criança rega a árvore.



Plano final de *Stalker*: a filha move os copos com a mente.



O filme acaba com a menina nos ombros do seu pai cheio de esperança. Mais uma vez, uma criança como verdadeiro protagonista do filme; ser que encarna a fé humana do cineasta, depois do jovem violinista, do pequeno soldado, do miúdo fundidor, a criança da recordação e a criança do espelho: assim se manifesta, desde o meu ponto de vista, a profunda continuidade temática de uma obra aparentemente dispar.¹

Martin, Marcel. *Andrei Tarkovski o la búsqueda de lo Absoluto*. El Cine Soviético de todos los tiempos. 1924 – 1986. (trad. Amparo Villar, R.W.) Filmoteca de la Generalitat Valenciana (IVAECM), Valencia. (1988). Pág. 279.

esta casa se encontra numa ilha no meio do oceano de Solaris. Encontramos o mesmo mecanismo de resolução do conflito: a casa natal (*símbolo da casa*) em conjugação com o plano real do presente, o oceano de Solaris²⁵.

*Seria então exagerado pensar que as imagens aprazíveis e felizes da Mãe Rússia traduzem mais uma vez, no subconsciente de Tarkovskij, a sua nostalgia da infância?*²⁶

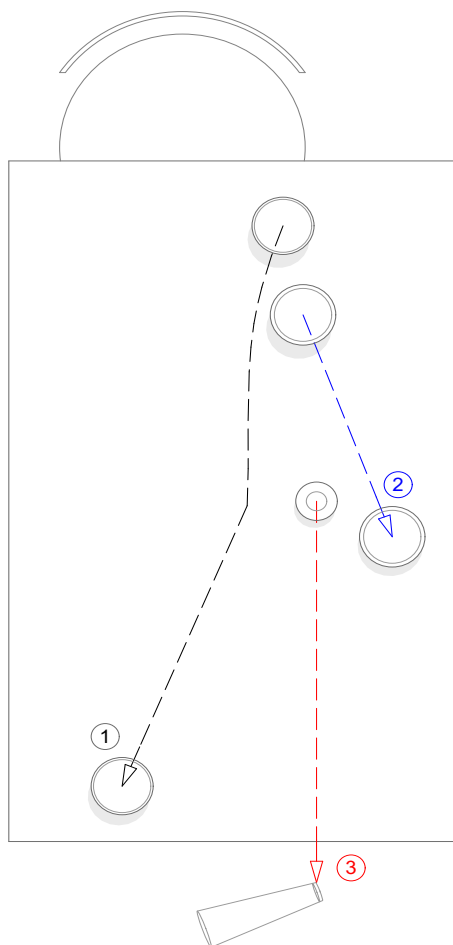
A resolução referida do conflito não consegue, ainda assim, deixar de transparecer uma aura de ambiguidade conclusiva. Estas conseqüências do sacrifício, que pretendem resolver o impasse do *símbolo da casa*, estão sempre dotadas de uma névoa sonhadora que não nos permite visualizá-las num plano mais aproximado do real. O conflito resolve-se, nestas circunstâncias, num ponto intermédio entre o símbolo e a sua refutação, situação que se assemelha àquela vivida com a presença do *símbolo da casa* – numa trégua entre a casa idealizada e o presente assombrado por essa casa. Mas se voltarmos a *Sacrifício* – o filme – deparamo-nos com uma resolução mais convencional, mas mais lógica, se a considerarmos desde o espectro do real: os planos finais do filme não são os da casa que arde enquanto o pai, enlouquecido pelo seu gesto, foge correndo dos enfermeiros do manicómio. Os planos finais são do filho do protagonista que, seguindo o conselho proferido pelo pai no início do filme, rega uma árvore estéril com a esperança de que ela, pela persistência da rega, dê flores. Assim se conclui não só o conflito do *símbolo da casa* – depois do incêndio da casa – mas o último filme do realizador: com uma criança que, encerrando o símbolo, estabelece uma sequência circular em volta da *sacralização da casa*. Porque se atendermos à origem do símbolo, ela situa-se na infância das personagens, reencarnada na casa natal revisitada num presente onde se afirma a sua impossibilidade. E desde este ponto de vista, podemos compreender a resolução de *Stalker*, quando vemos que a filha, munida de cor pelo plano, transporta todas as esperanças que o pai *sacrificou* na sua incursão ao interior da *Zona*, fechando assim outro *símbolo da casa*. Mas os copos que se movem na superfície da mesa - como um *signal* - pelo poder telecinético da criança: representam o encerramento circular do conflito do *símbolo da casa* e ou o início de uma nova sacralização? O final permanece em aberto.

25 «(...) o filme acaba com a arquetípica fantasia tarkovskiana de combinar no mesmo plano a Outredade a que o herói é atirado (a caótica superfície de Solaris) e o objeto deste nostálgico desejo, o *lar-datcha* (casa de campo russa de madeira) à qual ele deseja voltar, a casa cujos contornos estão cercados pelo lodo maleável da superfície de Solaris.» Ibidem. Pág. 6.

26 Martin, Marcel. *Andrei Tarkovski o la búsqueda de lo Absoluto*. El Cine Soviético de todos los tiempos. 1924 – 1986. (trad. Amparo Villar, R.W.) Filmoteca de la Generalitat Valenciana (IVAECM), Valencia. (1988). Pág. 279.

Planificação do movimento dos copos por telecinesia da filha do *Stalker* sobre a mesa da cozinha.

Escala [1:10]



A última cena mostra como o seu olhar [filha] desloca três copos (sempre o número 3) sobre uma mesa. Um contém vinho (vinho de paraísos artificiais ou sangue de Cristo?); o segundo, um tarro, uma casca de ovo aberta e vazia, e uma pena; o terceiro, o maior, está vazio. Afasta-os da sua beira. O maior chega à borda da mesa, caindo depois sem partir. Talvez rejeição do Absolut que chamamos Deus. O vinho sai do campo visual. Permanece o tarro com o signo do renascimento/ressurreição e o do céu.¹

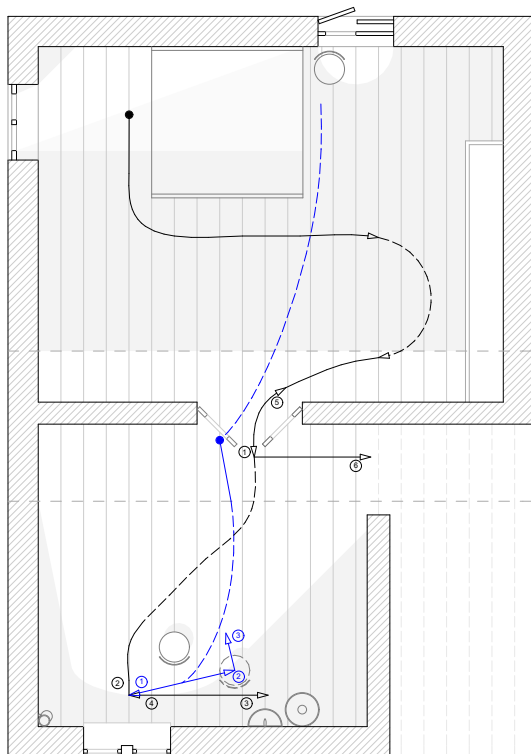
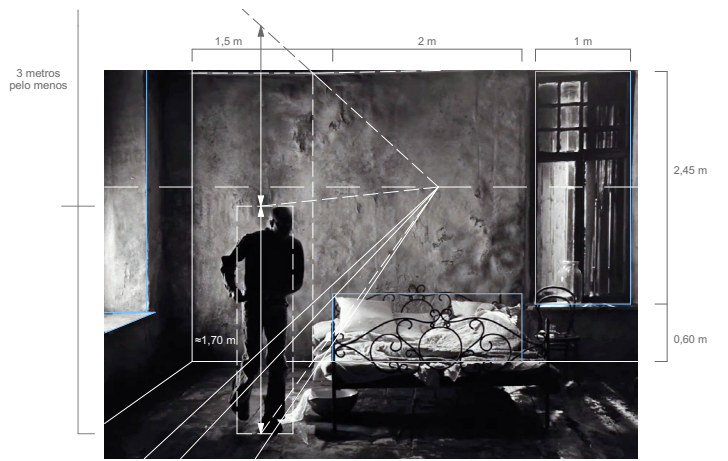
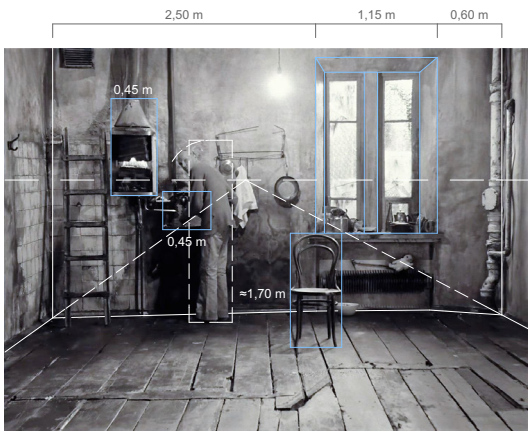
Pangon, Gérard. *La película de la duda bajo el signo de la Trinidad*. El Cine Soviético de todos los tiempos. 1924 – 1986. (trad. Amparo Villar, R.W.) Filmoteca de la Generalitat Valenciana (IVAECM), Valencia. (1988). Pág. 271.

LEVANTAMENTO DOS ESPAÇOS FÍLMICOS





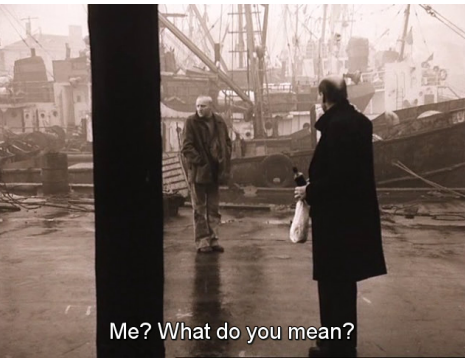
<i>Eventos</i>	<i>Qualidade</i>	<i>Complemento</i>
<p>OBJECTIVO</p>	<p>Dois espaços: quarto e cozinha _quarto: 30 m2 (aprox.) _cozinha: 20 m2 _pé direito: 3 ou 3,5m</p>	<p>Luz _quarto: duas janelas, uma entreaberta que ilumina uma cadeira que faz de mesa. A outra permite um maior foco luminoso, que se intrromete em quase metade do quarto, iluminando a cama. _cozinha: foco de iluminação principal é uma janela de duplo vão situada em frente do plano. Quando a mulher entra neste espaço, acende a única lâmpada, que se comporta de forma anómala, aumentando rapidamente a sua intensidade para depois se estabilizar.</p>
<p>MATERIALIDADE</p>	<p>Caixilhos de portas em madeira Soalho, Reboco _Toda a materialidade do espaço se encontra agudamente desgastado, ou pelo tempo ou pela aparente humidade: a água estabelece pequenos charcos nas imperfeições do soalho e as paredes apresentam inchaços e deformações resultantes de uma deficiente solução construtiva.</p>	
<p>SUBJECTIVO</p>	<p>Probabilidade de temperaturas reduzidas, devido à humidade referida, ideia reforçada pela roupa quente utilizada pelas personagens. A luz natural talvez confira um ligeiro aumento da temperatura.</p>	<p>A luz natural que provém das janelas sugere um dia claro sem nuvens, como se pode deduzir pelas sombras que produz no espaço; apesar disso, a claridade uniforme sugere um dia de inverno.</p>
<p>PERSONAGENS</p>	<p>Além do <i>Stalker</i>, protagonista e guia da expedição à Zona, neste espaço também convivem a sua filha e a sua mulher. Particularidade: todos dormem na mesma cama, o que parece transmitir certa carência de meios económicos, reforçada pelo estado lastimoso dos materiais da casa.</p>	<p>Neste espaço constatamos alguns momentos na intimidade familiar do guia. É nele que têm lugar tanto a discussão entre ele e a mulher (início do filme) como a consolação por parte da mesma quando ele regressa. A filha também nos é apresentada neste espaço, e é na cozinha que ela demonstra as suas capacidades mágicas.</p>
<p>ESTÍMULO SONORO</p>	<p>É uma casa dominada pelo silêncio contrastado pelas falas das personagens e pelos sons associados ao que acontece na cena: a cama que chia, os passos na madeira que range, o interruptor da luz, a água da torneira.</p>	<p>Ouve-se um comboio que passa no exterior, cuja intensidade sonora atinge valores críticos, supondo-se uma estreita proximidade com o mesmo, ao ponto da sua passagem provocar tremores dentro da casa.</p>
<p>ELEMENTOS DESTACÁVEIS</p>	<p>_Muletas _Seringas, comprimidos, algodão em cima da cadeira ao lado da cama. _Cozinha: elementos indispensáveis apenas: fogão, lavatório, cadeira.</p>	<p>_Sugerem lesão física (da filha que não anda). _Sugerem alguma doença (talvez provocada pelas anomalias da Zona). _Reforçam evidência de dificuldades económicas.</p>



Planificação dos movimentos das personagens do guia e da mulher na casa; a preto as movimentações do Stalker, a azul as deslocações da mulher.

Escala [1:100]

[BAR]



Me? What do you mean?



<i>Eventos</i>	<i>Qualidade</i>	<i>Complemento</i>
<p>OBJECTIVO</p>	<p>Espaço único, com possível arrumo nas traseiras. Alpendre na entrada. Paredes de notável espessura. _40 ou 50 m2 _pé direito: 4 ou 4,5m</p>	<p>Luz O espaço possui dos focos principais de iluminação natural: a porta de entrada, envidraçada, com duas janelas de cada lado, e três janelas numa das paredes laterais, a partir das quais entra a maior parte da luz. Duas lâmpadas horizontais reforçam a luminosidade do espaço; uma delas está fundida.</p>
<p>MATERIALIDADE</p>	<p>A materialidade do espaço é semelhante à que se referiu na casa do guia, apesar dos caixilhos serem provavelmente de aço, e não madeira. Encontramos o soalho e o reboco nas paredes, todos em aparente degradação como no espaço anterior, situação acentuada pelos vidros sujos e texturados. A espessura das paredes indica uma estrutura antiga, talvez de pedra ou betão espesso.</p>	
<p>SUBJECTIVO</p>	<p>As roupas das personagens continuam a sugerir temperaturas frias. Nas partes exteriores do bar vemos o guia a atravessar um terminal de comboios, depois vemos um barco e um rio. O bar parece assim estar situado numa doca ao lado dum terminal, numa área de intenso trânsito, como se quisesse reflectir a situação das personagens. Além disso, podemos arriscar a hipótese da casa do guia se situar nas proximidades deste lugar, devido ao forte som de comboio que se ouve na casa.</p>	<p>A luminosidade do espaço é bastante homogénea, apesar das três janelas laterais, o que indica que se possa tratar de nevoeiro ou de que ainda é de madrugada, apesar da cena da casa do guia apresentar luz natural directa. Esta condição é reforçada pelas lâmpadas ligadas, que são as que produzem as únicas sombras.</p>
<p>PERSONAGENS</p>	<p>É neste espaço que somos apresentados às outras duas personagens protagonistas do filme, o <i>Professor</i> e o <i>Escritor</i>. O guia aparece para os introduzir um ao outro e guiá-los ao interior da Zona. Vemos mais duas personagens: uma mulher que acompanha o Escritor e que é dispensada pelo guia, e o empregado do bar, que conhece o guia.</p>	<p>No bar são assentes as bases da relação entre as três personagens protagonistas. Constatámos os primeiros indícios do conflito ideológico entre o Professor e o Escritor, e a figura do guia como mediador entre ambos. A familiaridade do empregado com o guia sugere ou uma proximidade com a casa do guia ou um lugar de passagem recorrente para o mesmo.</p>
<p>ESTÍMULO SONORO</p>	<p>Também predomina, como na casa, uma aura de silêncio apenas interrompida pelos sons das vozes, dos passos, dos líquidos deitados nos copos e da porta quando abre.</p>	<p>Ouvimos uma primeira indicação da banda sonora que se confunde com o som dos barcos/comboios que partem quando a mulher pergunta ao guia se ele é um Stalker.</p>
<p>ELEMENTOS DESTACÁVEIS</p>	<p>_Balcão e uma mesa única.</p>	

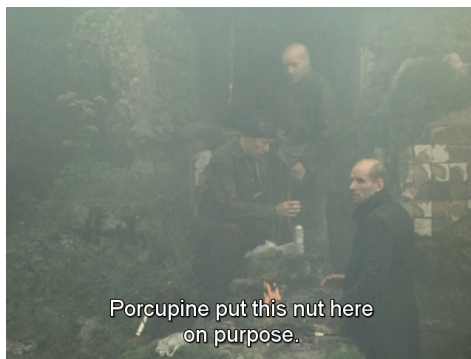
[ÁREA MILITAR]



<i>Eventos</i>	<i>Qualidade</i>	<i>Complemento</i>
OBJECTIVO	<p>Não se trata de um espaço, mas de uma área determinada com diversos espaços. O conjunto define-se por edifícios de várias naturezas que conformam ruas que variam entre os 3 e 6 metros aproximadamente. Os edifícios que, à excepção de um, são vistos do exterior, parecem possuir uma área considerável (300m2 ou mais).</p>	<p>Luz Mantém-se a luminosa característica da madrugada ou de um dia coberto de inverno que define os espaços prévios, com uma homogeneidade geral pontuada pelas sombras marcadas nos objectos provocadas pelas luzes artificiais dos vários candeeiros dispostos pelas ruas. Há um contraste evidente entre luminosidades nos diferentes lugares percorridos pelas personagens: alguns têm uma claridade significativa, outras estão marcados pela sombra onde alguma luz singular irrompe com a sua presença.</p>
MATERIALIDADE	<p>O chão das ruas é de terra batida, feito barro pelas condições climáticas, sem passeios. A materialidade dos edifícios varia: aqueles que parecem encontrar-se numa parte mais periférica do conjunto são revestidos em madeira; os outros, ou são de pedra ou de tijolo. Observamos também chapa como revestimento numa das sequências.</p>	<p>Em algumas cenas vemos fumo no ar, possível indicador do nevoeiro já indicado.</p>
SUBJECTIVO	<p>Todo o conjunto do edificado remete para uma área abandonada, provavelmente uma antiga zona industrial, tendo em conta a área dos edifícios e as suas fachadas, marcadas por portas e janelas tapadas ao nível do rés-do-chão. A ausência de pessoas comuns, reforçada pela presença policia constante, indica-nos o carácter ilegal do lugar. O nevoeiro e as sombras acentuadas dos candeeiros remetem para a noite e a sua associação com o medo.</p>	
PERSONAGENS	<p>Esta área representa a entrada física das personagens na Zona: um lugar ilegal resguardado pela polícia, que elas têm de atravessar para chegar ao seu destino. É num jipe que elas se deslocam, desviando-se da polícia que anda de mota. Aproveitando a passagem dum comboio que transporta um aparelho tecnológico, as personagens intrometem-se no espaço proibido esquivando as balas da polícia</p>	<p>É nesta sequência que nos deparamos pela primeira vez com as consequências reais de entrar na Zona, sendo que as personagens arriscam a sua própria vida pela possibilidade de levarem um tiro. Não há muitos diálogos, tendo em conta que toda a sequência é marcada pela acção da infiltração, exceptuando um monólogo do <i>Escritor</i> sobre a impossibilidade de compreendermos a natureza do nosso desejo.</p>
ESTÍMULO SONORO	<p>Toda a sequência é marcada pelo ruído do motor do jipe, da sua passagem pela água e as suas travagens. Depois acresce o som do comboio que passa e dos tiros dos polícias quando vêem os infiltrados. Depois de serem avistados, o alarme soa ressoando dilatado no espaço fílmico.</p>	
ELEMENTOS DESTACÁVEIS	<p>_O jipe _A presença policia _O comboio que carrega os estranhos objectos tecnológicos, que parecem antenas.</p>	<p>_Meio de transporte utilizado pelas personagens para se infiltrarem. _define esta sequência como aquela com mais personagens presentes, e com acção narrativa mais marcada. _possíveis instrumentos utilizados para investigar as anomalias da Zona.</p>



As personagens, depois de atravessarem a área militarizada, arriscando a sua vida, percorrem, usando um vagão motorizado como transporte, as partes limítrofes da Zona, último limiar antes da entrada. O tempo dilata-se enquanto as personagens reflectem em silêncio sobre a aventura que lhes espera, enquanto soa a banda sonora futurista e oriental ao mesmo tempo - mestiçagem auditiva - de Eduard Artemiev. Ao fundo, a paisagem desliza-se com a iminência do caminho.

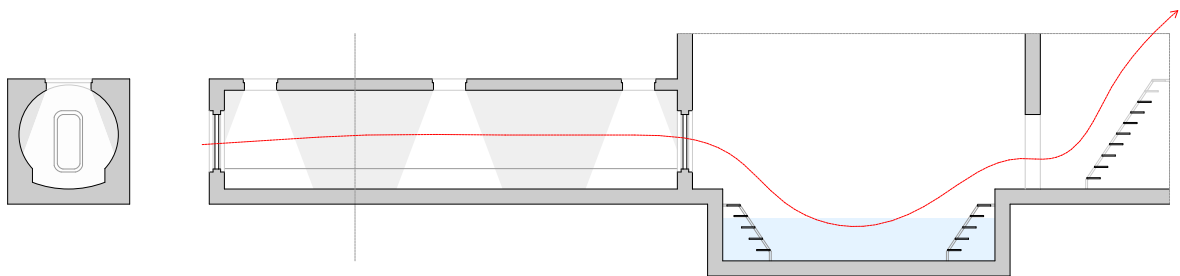
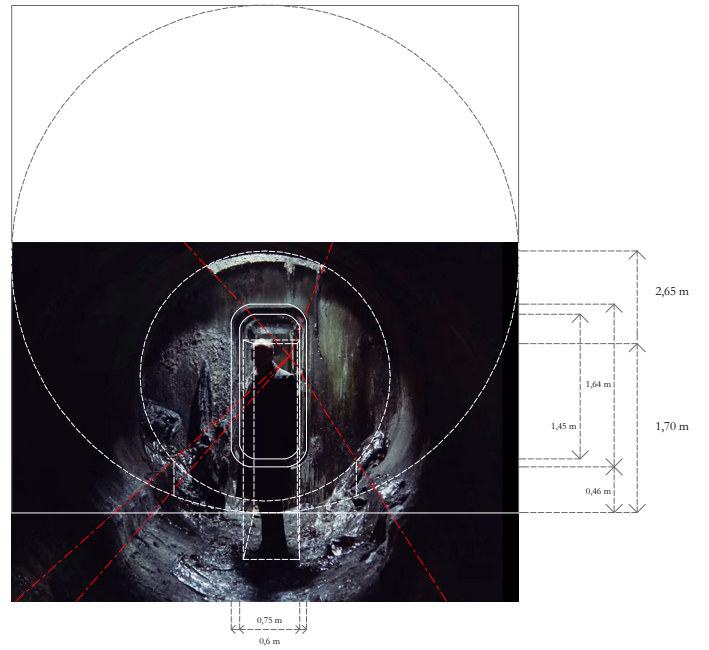
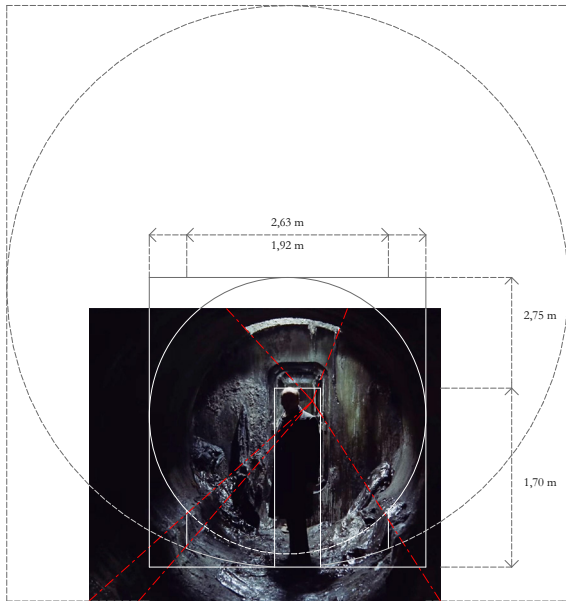


<i>Eventos</i>	<i>Qualidade</i>	<i>Complemento</i>
OBJECTIVO	Área extensa de limites indefinidos , fortemente definida pela presença do natural e pontuada por elementos abandonados associados à actividade humana espalhados pela paisagem (ruínas ou dejectos).	O contraste marcado entre o preto e branco utilizado nas sequências anteriores e a cor utilizada quando as personagens entram na Zona, subvertem muitas das impressões atmosféricas referidas anteriormente. O sol brilha na Zona, apesar de continuar a haver a presença ocasional de nevoeiro em determinadas cenas, que parece <i>propositado</i> .
MATERIALIDADE	Sendo uma área ao ar livre, a materialidade não é muito relevante, podendo-se dizer que a paisagem se define pela alternância entre clareiras de erva baixa e zona de densa vegetação marcadas por árvores altas.	
SUBJECTIVO	A <i>Zona</i> afirma-se como um espaço diferente tanto em relação àqueles que existem no seu exterior, como em relação a qualquer outro espaço: sobre ela se diz que possui características anómalas, alienígenas ou mágicas , e que no seu interior, devido a essas particularidades, existe um quarto no qual se cumprem os desejos dos visitantes, que apenas conseguem lá chegar com a ajuda de um guia especializado. Nenhuma destas particularidades paranormais é explicitamente demonstrada, mas todo o percurso pela parte de exterior da Zona é marcado por acontecimentos estranhos. Todo o espaço é marcado pelo contraste entre os elementos em ruína dispersos pelo terreno e a densa vegetação, que parecem indicar uma interrupção forçada de alguma actividade militar .	
PERSONAGENS	As personagens adentram-se na Zona seguindo as indicações peculiares do guia, tendo em conta que só ele possui o conhecimento indicifrável , mas necessário para saber percorrer este espaço. No entanto, todas as suas decisões parecem basear-se em fundamentos ou paranormais ou directamente sem sentido, como atar uns fios a umas porcas e lança-las de forma a indicarem uma direcção , como se fossem bússolas simbólicas. Progressivamente, determinados eventos vão marcando com um véu misterioso o percurso das personagens, e aos poucos começam a entrar no mecanismo inexplicável do espaço.	O percurso pela parte exterior da Zona é marcado por alguns eventos anómalos que ocorrem no espaço: o Escritor, que decide cortar caminho desobedecendo as indicações do guia, parece ver algo que se move no vão dum edifício abandonado . O Professor perde-se, mas é encontrada mais à frente, sem que ninguém saiba como. Numa sequência, as personagens observam pequenas achas que ardem no chão, ateadas por um fogo desconhecido . Depois, deitam-se para descansar e o Stalker parece ter um estranho sonho a sépia , onde sonha com moedas, armas, ícones religiosos, entre outros, dispostos sobre uma água repleta onde nadam algumas carpas.
ESTÍMULO SONORO	Além das várias falas das personagens, ouvimos vários sons associadas à natureza : o vento , o canto de vários pássaros , sons de água que parecem vindas de algum ribeiro.	Aos sons pertences à narrativa do filme sobrepõe-se ocasional a banda sonora composta pelo compositor Eduard Artemiev , que marcada tendência futurista ou alienígena e referências que parecem orientais .
ELEMENTOS DESTACÁVEIS	_ Todos os elementos ruinosos espalhados pelo terreno.	_Os tanques e o carro abandonado, os postes de iluminação sem utilidade aparente, alguns restos de construções obsoletas.

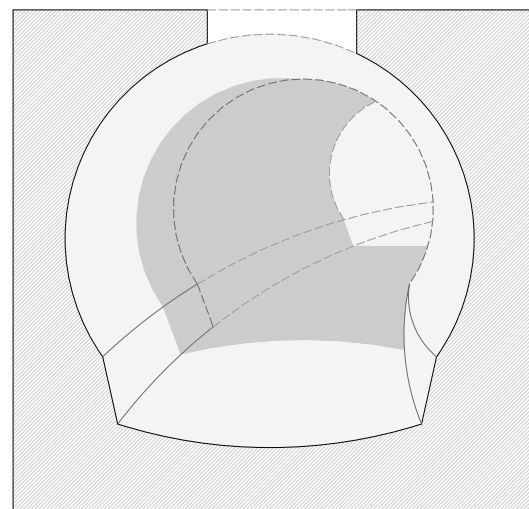
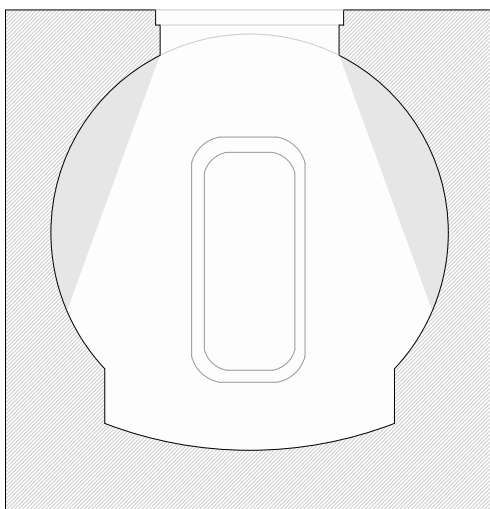
[TÚNEL LONGO]



<i>Eventos</i>	<i>Qualidade</i>	<i>Complemento</i>
<p>OBJECTIVO</p>	<p>Túnel longo de comprimento indeterminado devido aos cortes na sequência. O diâmetro do túnel é próximo dos 3 metros. A altura dos 2,80 metros. A secção do túnel assemelha-se à forma de fechadura. As portas, no início e no fim do túnel, são simétricas e recordam as que se colocam em submarinos. No fim do percurso do túnel encontra-se um espaço a cota mais baixa inundado com água.</p>	<p>Luz _O único foco de luz deste espaço provém das claraboias ocasionais que distam aproximadamente 4,5 metros umas das outras. _A luz proveniente das claraboias parece querer desmistificar a ideia de um túnel submerso na terra, tendo em conta que por entrar luz a janela deve estar em contacto com o exterior.</p>
<p>MATERIALIDADE</p>	<p>Todos os materiais que conformam as paredes do túnel parecem ser de um material industrial como o ferro ou o aço. No final do túnel, no espaço inundado, as escadas têm uma materialidade semelhante, assim como as portas. No chão há lama e por vezes cai água do tecto.</p>	
<p>SUBJECTIVO</p>	<p>Reencontramos aqui a afirmação da degradação material encontrada fora da Zona [casa e bar], mas desta vez sem a presença humana, o que dota o espaço duma qualidade fantasmagórica reforçada pela iluminação reduzida.</p>	<p><i>Estalactites</i> de sujidade são vistas a cair do tecto, na proximidade das claraboias: indicativos da isolamento do lugar, cuja configuração em tubo nos indica que nos dirigimos a algum lugar profundo, no sentido literal e metafórico.</p>
<p>PERSONAGENS</p>	<p>Este é o primeiro espaço interior que as personagens recorrem na Zona, marcando uma nova vertente no seu percurso. O <i>Escritor</i> é o escolhido para ser o primeiro a passar, através dum jogo de sorte com fósforos. Além dos diálogos que conformam este jogo, os diálogos são escassos.</p>	<p>As personagens mostram-se mais receosas do que nos espaços anteriores, devido à configuração deste. O <i>Escritor</i> actua como guia do grupo neste trajecto. _Pequeno conflito com o <i>Stalker</i> quando o <i>Escritor</i> saca da pistola que trouxe, que é obrigado a abandonar.</p>
<p>ESTÍMULO SONORO</p>	<p>Marcada presença do eco dos passos e das vozes das personagens, que soa quase artificial, enquanto se ouve sempre o som de água que corre.</p>	
<p>ELEMENTOS DESTACÁVEIS</p>	<p>_A pistola que o <i>Escritor</i> abandona e o guia empurra para dentro das águas.</p>	<p>_Sinal de que o perigo da Zona não é humano e que as armas são obsoletas no seu interior, como se observa com os tanques abandonados.</p>



Escala [1:200]



Escala [1:50]

[ESPAÇO DAS AREIAS]



<i>Eventos</i>	<i>Qualidade</i>	<i>Complemento</i>
OBJECTIVO	<p>Espaço único, com pilares desfeitos de 1 metro de espessura aproximada. O espaço contém um poço com um charco defronte. Na “entrada” do espaço vemos uma porta alta, talvez com 4 metros de altura.</p> <p>_200/300 m2</p> <p>_pé direito: entre 6 e 9 metros</p>	<p>Luz</p> <p>Luz homogénea, de foco indefinido, com alguns feixes pontuais provenientes do algum sítio no tecto.</p>
MATERIALIDADE	<p>Solo repleto de areia formando dunas baixas com menos de meio metro de altura. Paredes rebocadas de cinzento gasto, de betão estrutural, onde se conseguem ver, nos mais quebrados, os ferros da armadura.</p>	<p>Quando o Escritor se senta no poço, vemos um estranho feixe de luz difuso, refratado por umas partículas no ar que parecem um nevoeiro no interior do espaço.</p>
SUBJECTIVO	<p>O ambiente do espaço oscila entre o da nave industrial e o da igreja. As luzes pontuais surgem de focos desconhecidos, dotando o espaço de uma aura misteriosa. Compreendemos que neste espaço as regras são diferentes, no momento em que vemos um pássaro cujo voo se interrompe e recomeça com um corte de montagem impossível.</p>	
PERSONAGENS	<p>Depois do espaço do túnel, o <i>Escritor</i> é o primeiro a adentrar-se sozinho no espaço das areias, desrespeitando dessa forma as indicações do guia. As outras duas personagens entram a seguir e deitam-se no chão para evitar eventuais fenómenos perigosos, sendo que o guia se encarrega de lançar uma porca de segurança antes de se deitar para proteger o <i>Escritor</i>.</p>	<p>Este é o espaço individual do <i>Escritor</i>; é nele que se enfrenta aos seus demónios interiores. Ele surge, subitamente, à beira de um poço, estendido na água que se encontra à beira. Quando se levanta, larga uma pedra no poço que parece nunca atingir fun-do nenhum; depois, principia um monólogo em que revela as suas inseguranças pessoais em relação à sua condição de <i>Escritor</i> e como isso se reflecte na sua pessoa. Após passar este martírio, as personagens prosseguem a travessia.</p>
ESTÍMULO SONORO	<p>Sonoridade marcada pela banda sonora do filme, especialmente no início da sequência, quando acontecem os fenómenos do pássaro e do guia que lança a porca. Há ainda os diálogos das personagens e o monólogo do <i>Escritor</i>, precedido pelo som da água ao contacto com os seus passos quando se levanta.</p>	
ELEMENTOS DESTACÁVEIS	<p>_O poço com o charco.</p> <p>_A ave anómala.</p>	<p>_Espaço do monólogo do <i>Escritor</i>.</p> <p>_A sua presença alternada indica o carácter mágico, misterioso do espaço.</p>

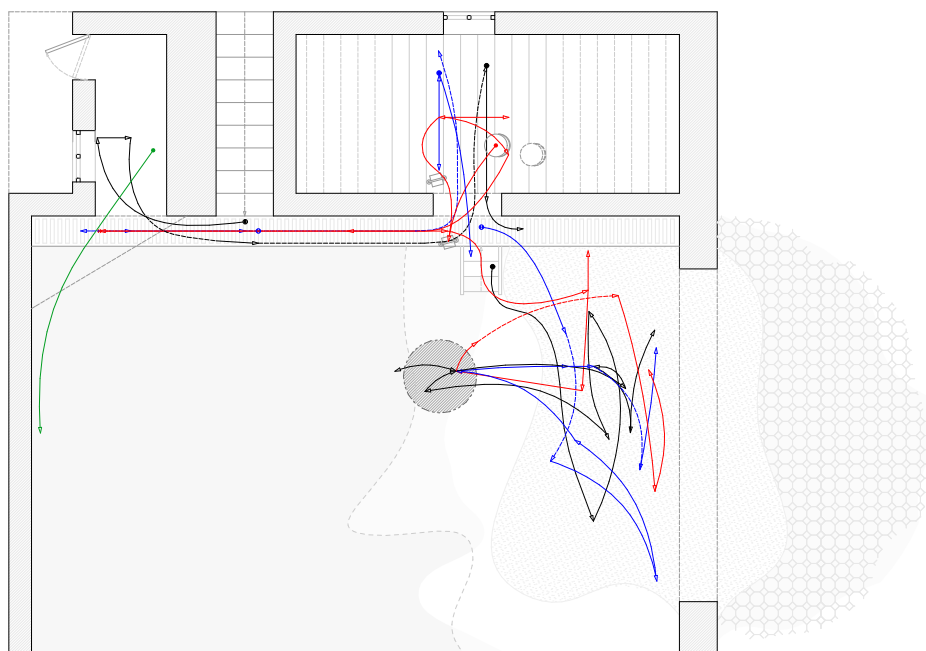
[LIMIAR DO DESEJO]



<i>Eventos</i>	<i>Qualidade</i>	<i>Complemento</i>
OBJECTIVO	Compõe-se de <i>três</i> espacialidades, se não contarmos com o quarto dos desejos adjacente e as escadas a partir das quais as personagens chegam a este espaço.	<p>_um espaço mais amplo que chamaremos principal, cujo solo está maioritariamente inundado, e a partir de qual se pode, eventualmente, aceder ao quarto dos desejos.</p> <p>_um espaço que apenas vislumbramos desde fora, que contém apenas uma janela e um telefone.</p>
MATERIALIDADE	Todos os espaços são de betão à vista , com restos do reboco degradado e com as marcas verticais da cofragem à mostra. O espaço do telefone tem chão em soalho e as paredes rebocadas de branco . No fim do corredor dos extremos, as paredes apresentam uma estranha textura que parece de muito pó acumulado nas paredes. Um passadiço de metal conforma o corredor que une o espaço do telefone com o corredor da extremidade.	<p>-uma espécie de corredor num dos extremos, com uma janela na lateral e que parece rematar numa saída que não vislumbramos.</p> <p>_a iluminação, além da provenientes dos vãos referidos, parece ser zenital, como se o espaço tivesse alguma claraboia.</p>
SUBJECTIVO	Este espaço representa a catarse psicológica da tensão acumulada ao longo da travessia pela Zona, por é a partir dele que se entra no ansiado quarto dos desejos. Várias aspectos reforçam esta tensão acumulada, através de elementos desconcertantes colocados no espaço: um cadáver jaz no fim do corredor contíguo, um telefone toca no interior deste espaço aparentemente isolado e abandonada, o cão – que já aparecera em algumas sequências prévias – coloca-se na frente do cadáver, parecendo guardá-lo, há tubos de ensaio espalhados pela água que cobre o solo do espaço. No interior do espaço do telefone, a luz acende momentaneamente e apaga-se a seguir, como já acontecera na cozinha do guia. Todos estes fenómenos e elementos parecem representar inconscientemente os sentimentos mistos das personagens através do espaço.	
PERSONAGENS	Antes das personagens se enfrentarem ao seu desejo , vários eventos acontecem: ao ver que o telefone toca, o <i>Professor</i> chama para um colega de trabalho dele e dá-lhe a entender que roubou algo dos armazéns. Pouco depois, quando o guia lhes diz que diante deles se encontra o quarto ansiado, o Professor revela que trouxe uma bomba com ele com o objectivo de destruir o quarto . Isto origina um conflito entre as três personagens, que chega ao enfrentamento físico .	Psicologicamente falando, as personagens já não são as mesmas que eram quando chegaram. As várias provas da <i>Zona</i> , como o espaço das arcias, desencadearam nas personagens uma profunda introspeção que as obriga a enfrentarem-se àquilo que mais se assemelha a um núcleo do indivíduo , apesar de isso ser exactamente o âmbito mais desconhecido do mesmo. Este espaço parece forçar uma exteriorização dessas dúvidas internas , expostas durante o conflito originado pela bomba, e determinará de forma crucial a sua entrada no quarto.
ESTÍMULO SONORO	Este espaço não apresenta nenhuma particularidade sonora; em toda a sequência apenas ouvimos as vozes das personagens e as eventuais interações que elas têm com os objectos. Destaca-se, apenas, o toque do telefone .	
ELEMENTOS DESTACÁVEIS	<p>-Os muitos tubos de ensaio espalhados pelo chão;</p> <p>o telefone que toca sem motivo aparente;</p> <p>a luz que também não funciona, para surpresa das personagens;</p> <p>os comprimidos que se encontram no espaço do telefone e que sugerem uma eventual necessidade de pôr termo à vida;</p> <p>o cadáver, que parece de uma mulher, deitado no fundo do corredor;</p> <p>a bomba surpresa do professor e a coroa de espinhos que o <i>Escritor</i> coloca na cabeça como se fosse um Cristo.</p>	



<i>Eventos</i>	<i>Qualidade</i>	<i>Complemento</i>
OBJECTIVO	Espaço único com medidas indefinidas , sem limites concretos.	_A luminosidade do espaço, que numa primeira fase parece vir apenas da abertura através da qual comunica o quarto com o espaço anterior, muda a meio da sequência, e irradia uma luz laranja que ilumina o espaço desde dentro sem que se conheça o seu foco.
MATERIALIDADE	Do que se vislumbra no plano que mostra o espaço, a materialidade das paredes parece seguir o tema do espaço prévio, de betão rebocado de forma tosca e que apresenta várias degradações e inchaços nas paredes, provavelmente devido à humidade. A composição do chão, que também está inundado com água, é o elemento mais interessante da materialidade: é composto por um mosaico de temas geométricos brancos e pretos, onde se intercala uma estrutura de quadrados truncados com losangos mais pequenos nos vértices.	
SUBJECTIVO	O quarto dos desejos apresenta-se não tanto como um espaço físico, cujo significado encontra o seu valor na sua conformação ou na sua utilidade, mas como um meta-espaço , um espaço cuja razão de ser obedece a premissas que, apesar de não estarem directamente relacionadas com o espaço, só são possíveis por causa da sua existência. Ou seja, este é o espaço dos desejos, o espaço que materializa, supostamente, os desejos dos seus usuários e, no entanto, poderia ser qualquer espaço, com qualquer conformação. Nesse sentido, é quase o espaço religioso mais abstracto , desprovido de todos os ornamentos sacros, cuja sacralidade se encontra na sua profunda significação metafísica ; a excepção da chuva que, apesar de não ter justificação racional, acaba por invocar uma sensação de milagre natural.	
PERSONAGENS	As três personagens, chegadas a este tramo do percurso - o definitivo - aquele que justifica a sua incursão no interior deste vasto espaço misterioso sem limites tanto literais como metafóricos, diante do quarto que lhes pode cumprir os seus desejos íntimos , nascidos do sofrimento, vacilam , decidem não entrar, perante as dúvidas que o próprio percurso foi invocando e que suscita uma crise existencial e de identidade em cada uma das personagens. Assim, o quarto não é visitado, o desejo permanece no mistério do interior desconhecido de cada um, e a chuva, que cai sobre o <i>quarto</i> , remata o plano das três personagens sentadas no limiar do desejo.	
ESTÍMULO SONORO	Além de umas poucas falas que rematam o conflito resolvido anterior, as personagens permanecem em silêncio , como o momento exige. Quando chove, ouve o embate das gotas na água do espaço.	No plano que fecha este espaço, quando vemos as carpas a aproximarem-se da bomba, ouvimos o mesmo som do comboio a passar que ouvíamos na casa do guia.
ELEMENTOS DESTACÁVEIS	No último plano deste espaço, vemos juntos três elementos destacáveis e igualmente misteriosos; depois de começar a chover no interior do espaço , este plano mostra uma carpas - que estão a nadar na água que inunda o espaço - a aproximar-se da bomba desactivada que o <i>Professor</i> lançou para lá e um jacto de tinta preta começa a dilatar-se nas águas.	



Planificação das movimentações das personagens no limiar do Quarto dos Desejos; a azul o Stalker, a preto o Escritor, a vermelho o Professor, a verde, o cão que os acompanha. O círculo indica o lugar da confrontação física derivada do conflito da bomba.

Escala [1:100]

Stalker (1979) de Andrei Tarkovsky [A procura do espaço idealizado]

Bibliografia

El Cine Soviético de todos los tiempos. 1924 – 1986. (trad. Amparo Villar, R.W.) Filmoteca de la Generalitat Valenciana (IVAE-CM), Valencia. (1988).

Martin, Marcel. *Andrei Tarkovski o la búsqueda de lo absoluto.*

Pangon, Gérard. *La película de la duda bajo el signo de la Trinidad.*

Requena, Jesús G. *El texto tarkovski: el cadáver del relato.*

Tarkovsky, Andrei. *El autor en busca de su público.*

(2013) JACK. *Journal on Architecture and Cinema.*

Urbano, Luis (2013) *the illegal window.* JACK. Journal on Architecture and Cinema.

Alexander, Christopher. *Un lenguaje de patrones.* (trad. Justo G. Beramendi). Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona. (1980). (*A pattern language*, 1977).

Apolodoro. *Biblioteca (Mitológica).* (trad. Margarita Rodríguez de Sepúlveda). Editorial Gredos, S. A., Madrid (1985). (I ou II d.c.).

Bachelard, G. *La poética del espacio* (trad. Ernestina de Champourcín) Fondo de Cultura Económica; México (1975). (*La Poétique de l'espace*, 1957).

Bachelard, G. *La tierra y las ensoñaciones del reposo, Ensayo sobre las imágenes de la intimidad.* (trad. Rafael Segovia). Fondo de Cultura Económica; México (2006). (*La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, 1948).

Camus, Albert. *O Mito de Sísifo.* (trad. Urbano Tavares Rodrigues). Porto Editora, Porto (2016). (*Le Mythe de Sisyphe – Essai sur l'absurde*, 1942).

Casetti, Francesco; Di Chio, Federico. *Como analizar un film.* (trad. Carlos Losilla). Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona (1991). (*Analisi di film*, 1990). Pág. 91.

Cirlot, Juan-Eduardo (1992) *Diccionario de Símbolos.* Editorial Labor, S.A. Barcelona.

Eliade, Mircea. *O Sagrado e o Profano. A Essência das Religiões.* (trad. Rogério Fernandes). Relógio D'Água Editores, Lisboa (2016). (*Das Heilige und das Profane – Vom Wesen des Religiösen*, 1957).

Faria, Daniel (2012). *Poesia.* Assírio & Alvim (Porto Editora, Lda.) Porto.

Freitag, Michael. *Arquitectura e Sociedade* (trad. Miguel Serras Pereira). Publicações Dom Quixote, Lisboa (2004). (*Architecture et Société*, 1992).

Freud, Sigmund. *Sobre os Sonhos.* (trad. Maria João Goucha). Texto Editores, Lda, Alfragide (2011). (*On Dreams*, 1911)

Freud, Sigmund. *Lo Inconsciente [Obras Completas Tomo VI].* (trad. Luis Lopez-Ballesteros y De Torres). Editorial Biblioteca Nueva, Madrid (1972). (*Das Unbewusste*, 1915). Pg. 2061.

Helder, Herberto (2013). *Photomaton & Vox.* Assírio & Alvim (Porto Editora, Lda.) Porto.

- Holl, Steven. Pallasmaa, Juhani. Pérez-Gómez, Alberto. (1991). *Questions of Perception. Phenomenology of Architecture*. A + U, Architecture and Urbanism. William Stout Publishers, San Francisco.
- Jung, Carl G. *Escritos sobre espiritualidad y transcendencia*. Editorial Trotta, S.A., Madrid (2016). (*Schriften zu Spiritualität und Transzendenz*, 2007).
- Koolhaas, Rem. *Três textos sobre a cidade*. (trad. Luís Santiago Baptista). Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona (2013).
- M. Torres, Augusto (1972). *Nuevo cine de los países del Este*. Taurus Ediciones S. A., Madrid.
- Machado, Carlos (2011). *Modern Project and Ancient Architecture*. The Hyatt Foundation/The Pritzker Architecture Prize.
- Mies van der Rohe, Ludwig (1923) *Bauen*. Revista G, número 2.
- Mies van der Rohe, Ludwig (1950). *Technology and Architecture*. Discurso no IIT.
- Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine*. (trad. René Palacios More). Siglo veintiuno de España Editores, S.A. Madrid (1978). (*Esthétique et psychologie du cinéma*, 1963).
- Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. (trad. Moisés Puentes, Carles Muro). Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona (2012). (*The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, 2006).
- Rojo de Castro, Luis (2006) *La invención de problemas*. El Croquis, número 124 [*Eduardo Souto de Moura 1995-2005*]. Madrid.
- Santa-Maria, Luis Martínez (2004) *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa*. Caja de Arquitectos, Barcelona.
- Sullivan, Louis (1896). The Tall Office Building Artistically Considered. *Lippincott's Magazine*.
- Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del arte*. (trad. Enrique Banus Irusta). Ediciones Rialp, S. A., Madrid (2002). (*Sapetschatjonnoje vremja*, 1986).
- Távora, Fernando (1962). *Da Organização do Espaço*. Faup Publicações, Porto.
- Tejeda, Carlos (2010). *Andrei Tarkovski*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- Tschumi, Bernard (1996). *Architecture and Disjunction*. The MIT Press, Cambridge.
- Vitrúvio. *Tratado de Arquitectura*. (trad. M. Justino Maciel). IST Press; Lisboa (2006). (*De Architectura*, XV A.C.). Pág. 41.
- Zizek, Slavoj. (1999). *The Thing from Inner Space*. Recuperado de <http://www.lacan.com>.
- Zumthor, Peter (2006). *Atmospheres. Architectural Environments. Surrounding Objects*. Birkhauser Verlag AG, Basel, Boston, Berlin.
- Zumthor, Peter. *Pensar a Arquitectura*. (trad. Astrid Grabow). Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona (2009). (*Architektur Denken*, 2006).

Filmografia

Andrei Tarkovsky (1962). *A Infância de Ivan*. União Soviética: Mosfilm. (*Иваново детство*)

Andrei Tarkovsky (1966). *Andrei Rublen*. União Soviética: Mosfilm. (*Андрей Рублёв*)

Andrei Tarkovsky (1972). *Solaris*. União Soviética: Mosfilm. (*Солярис*)

Andrei Tarkovsky (1975). *Espelho*. União Soviética: Mosfilm. (*Зеркало*)

Andrei Tarkovsky (1979). *Stalker*. União Soviética: Mosfilm. (*Сталкер*)

Andrei Tarkovsky (1983). *Nostalgia*. Itália, União Soviética: RAI 2, Sovinfilm.

Andrei Tarkovsky, Tonino Guerra (1983). *Tempo di Viaggio*. Itália: Genius SRL, RAI.

Andrei Tarkovsky (1986). *Offret*. Suécia: Svenska Filminstitutet.

Fritz Lang (1927). *Metropolis*. Alemanha: UFA.

Jacques Tati (1958). *Mon oncle*. França: Gaumont.

Chris Marker (1962). *La Jetée*. França: Argos Films.

Jean-Luc Godard (1965). *Alphaville: une étrange aventure de Lemmy Caution*. França: Athos Films.

Chris Marker (1999). *Une journée d'Andrei Arsenevitch*. França: Icarus Films.

Sophie Fiennes, Slavoj Zizek (2011). *The Pervert's Guide to Cinema*. Reino Unido: P Guide Ltd.

