

Expedições, recados, vizinhanças e diferenças entre mapas: o conto Recado do morro de João Guimarães Rosa e o filme *Stalker* de Andrei Tarkovski

Expeditions, messages, neighborhoods and differences between maps: the short story Recado do Morro by João Guimarães Rosa and the film *Stalker* by Andrei Tarkovski

João Batista Santiago Sobrinho¹

Eu não tinha saída, mas precisava arranjar uma, pois sem ela não podia viver
(KAFKA, Franz, 1999, p. 63).

Resumo: Com esse texto-experimento e como um cartógrafo, aventuramos nos espaços e pensamentos erráticos, nômades, liso, de *Stalker*, filme do cineasta russo Andrei Tarkovski e do conto “O recado do morro” do escritor João Guimarães Rosa. De certa forma, o percurso elaborado pelas expedições, os três homens de *Stalker* e os cinco homens de “O recado do morro”, guardam algumas vizinhanças que se desdobram sobre os problemas nos *socius* em que percorrem. O *socius* sobrecodifica os fluxos do desejo, buscando determiná-los, regulá-los. Ainda que sejam olhares singulares, filme e literatura, avultam-lhes sensações problemáticas tendo em vista as maneiras inusitadas com que os caminhos se fazem no conto e no filme. Para esse experimento, utilizamos a geofilosofia imanente deleuzeguatarriana.

Palavras-chave: Mapas. Águas. Sensação. *Stalkers*. Geofilosofia.

Abstract: With this text, which is an experiment, and as a cartographer, we venture into the erratic, nomadic, flat, spaces and thoughts from *Stalker*, a movie from the Russian film-maker Andrei Tarkovski and the tale “O recado do morro” by João Guimarães Rosa. Somehow the route elaborated by the expeditions, the three men from *Stalker* and the five men from “O recado do morro”, keep some neighborhood that unfold upon the problems in the *socius* in which they go through. *Socius* overcodes the flows of desire, seeking to determine, to regulate them. Even though they are singular sights, film and literature, loom over them problematic sensations considering the unusual ways in which the paths take place in the tale and in the movie. In order to do this experiment, we used the immanent geophilosophy deleuzeguattarian.

¹ Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET/MG. E-mail: joaoliter@hotmail.com. Artigo recebido em 17/12/2020 e aceito em 10/01/2021.

Keywords: Maps. Waters. Sensation. Stalkers. Geophilosophy. Movie. Literature.

Aventurarmos² como um cartógrafo. E isso significa, conforme Suely Rolnik, colher “tudo que der língua para os movimentos do desejo, tudo que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo. *Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas*” (ROLNIK, 2016, p.65).

O papel da filosofia é criar conceitos mediante os problemas que devém, que surgem no tempo e necessitam de novos conceitos para serem analisados. Os conceitos são territórios e, se não se transformam, perdem a validade com o tempo ou ao menos deveriam perder, tendo em vista a mutabilidade das máquinas desejanças ou agenciamentos. O agenciamento é um conceito extremamente dinâmico e concernente às relações desejanças entre os corpos, forças singulares ou blocos de forças, instituições jurídicas, escolares etc. Criar conceitos, é esse o intento da filosofia deleuze-guattariana exposta no livro *O que é filosofia?* (1992). Uma filosofia da imanência e do devir, em eterno retorno da diferença. Não da imanência a algo. Mas da imanência em si mesmo. Arredia ao fundamento, essa filosofia imanente se esquiva a toda e qualquer referência. O papel da filosofia é criar conceitos, para tanto o filósofo cria um personagem conceitual que podem ser vários. Bem como precisam de outros conceitos para uma investigação. O papel da literatura é criar por sensação, afectos e perceptos. Nós por afectos e percepções. A literatura cria, e cria sua figura estética, que podem ser várias, num processo de enunciação coletiva. A figura estética é o que chamamos narrador, não o escritor de carne e osso. Trata-se, nesse sentido, de uma sensação estética. A sensação é o território da arte, a sensação é uma plasticidade, não um sentimento. Por fim, a filosofia, a ciência e as artes, singularidades criadoras. O pensamento ocorre entre o território e a terra. Entre os corpos (singularidades) e a terra. Vemos a expressão singularidade como uma espécie de neutro e toda singularidade é uma multiplicidade.

Ainda, com relação a essas perspectivas de conhecimento, Deleuze e Guattari dirão que não existe uma hierarquia entre os campos do conhecimento da filosofia, da ciência e da arte. Se pensa, respectivamente, por conceitos, functivos e sensações. São esses os três caminhos do conhecimento que insistem criativamente na “solução” dos eventos problemáticos que devém.

² Isso é apenas um hábito de dizer “eu”. Somos multiplicidades.

Nesse sentido, só podemos especular o que é conhecimento e qual seria o modo mais acertado de absorve-lo, e a sua exposição gasosa, por intermédio desses três pensamentos avizinhandose. Embora, cada um pertença a seu território, a riqueza do olhar de cada um estaria na persecução múltipla do acontecimento com vistas ao aberto. A metafísica não pensa a gasosidade do acontecimento que pertence ao devir e é pura dissipação, na medida em que ela se estaciona sedentariamente na razão, reinstalando-a como princípio do pensamento. Ou como diria Nietzsche, a metafísica é a coveira do presente (NIETZSCHE, 2005, p. 73), pois assassina o presente com o passado. Filme e conto são territórios distintos nos quais deslizamos com os territórios lisos da filosofia e da arte. Quanto ao acontecimento, de acordo com François Zourabitchvili, ele

põe em crise a ideia de história. O que acontece, enquanto acontece rompe como passado, não pertence a história e não poderia ser explicada por ela. Ou nada acontece ou então a história é somente a representação homogeneizadora de uma sucessão de acontecimentos irreduzíveis (frequentemente submetidos a partir do futuro, a um juízo transcendente, em vez de serem apreciados por uma avaliação imanente, que destacaria, a cada vez, a consistência intrínseca ou o peso de existência de um devir). (ZOURABICHVILI, 2016, p.48)

Acontece que não estamos preparados para o que nos apresenta o devir. Perscrutamos o mundo ainda com parâmetros metafísicos com vistas a uma resposta definitiva que nunca vem, senão pela invenção da verdade do mundo das ideias. O platonismo que, com sua névoa retórica, produz a ruína do mundo sensível em favor do mundo das ideias. Claro que é mais que isso, é todo um pensamento como estrutura, organização, que cria o mundo estriado, com vistas a se apropriar ou destruir os espaços lisos, espaço revolucionário desejante e criativo do devir.

Dito isso, entramos, rapidamente, no experimento: O filme *Stalker* se inicia pelo meio e se desterritorializa pelo som. Todo começo ocorre pelo meio. Entramos no filme rizomaticamente: O som é a primeira manifestação do filme e vem pela música de Edward Artemiev, “meditação” e termina entre o som do barulho do trem, a “Ode a alegria” de Bethovem e a menina, a criança, filha do *stalker* que se aventura vez por outra ao território cifrado da Zona. A Zona é uma extensão rizomática, labiríntica, capaz dos mais estranhos efeitos sobre seus desejantes visitantes. A voz infantil que declama um poema sobre o desejo, de Fyodor Tyuchev (1803 - 1873) ao fim do filme é da criança, filha do telúrico personagem *stalker*. Ela pensa em voz alta, depois, cremos, de lê-lo em um livro. E o faz de olhos fixos alhures e silhueta cerrada:

Como amo seus olhos amiga.
 E a chama radiante que neles dança.
 Quando por um instante fugaz eles se erguem...
 E seu olhar voa célebre, como um relâmpago no céu.
 Mas há um encanto mais poderoso ainda.
 Nos olhos voltados para o chão.
 No momento de um beijo apaixonado...
 Quando brilha por entre as pálpebras baixas...
 A sombria, obscura chama do desejo. (TYUCHEV apud TARKOVSKI, 1998, p.237)

Os poemas serão recitados ao longo do filme, eles são de autoria de F.I. Tiuthev e Arseny Tarkovisk (1907-1989). Em seguida, sob uma chuva de pequenos floquinhos de algodão, como os que se vê na zona, a menina com seu olhar “célebre”, incomum, se vira para dois copos e um pequeno recipiente de vidro, perfilados e, ante o “lamento”, chiado de um cão, ela, numa ação inaudita, os move até a beira da mesa (beira do abismo?), aparentemente com a potência da arte e a força do pensamento de um povo menor, um povo por vir que que cria e move a si mesmo na exterioridade do universo despótico e só pode fazê-lo por um movimento inaudito. Esse povo se move periclitante e no encanto maior quando os olhos se voltam para o chão e para o desejo e num encanto copos que caem para o silêncio. Com efeito o barulho técnico-maquínico do trem retorna e a noite se fecha sobre o rosto da criança recostado sobre a mesa. A tela escurece. Creio que ao final do filme a fabulação atinge seu ápice assim como no conto “O recado do morro”. Ao lançarem, cineasta e escritor, a plasticidade da imagem para a fábula, expõem signos, quer dizer, expõem a multiplicidade de possibilidade interpretativas que a cena final do filme e conto propiciam e conservam. A arte é o que se conserva por si mesma: mas colocamos em relevo umas imagens (dessas cenas finais do filme) que, também, nesse instante, parece nos dizer: cinema, como todo pensamento, é criação, isto é, devir.

O conto “O recado do morro”, se inicia com um S, numa geo-frase musical, marcado pelo ciciar sibilar do “s”: “Sem bem que saiba, conseguiu-se rastrear pelo avesso um caso de vida e de morte...” (ROSA, 191976, P.05), numa escritura em que os agenciamentos são tramados pela musicalidade. Estão em cena, nesses textos, artes em que a música quer devir personagem a todo instante. E o resultado de ambas as artes não poderia ser outro, considerando a linguagem desses

artistas, um recado em que as multiplicidades possíveis não param de nos remeter para nossos próprios desejos e cuja resposta se avizinha, mas sempre a um passo adiante.

A Zona³, território mutante, dentre os espaços do filme em análise, expressa-se ao lado cenário pós-apocalíptico policialesco, digamos, orwelliano. Há também na zona uma remissão à guerra *desjuncta membra* exposta como a um museu de ruínas a céu aberto. No entanto, trata-se de restos de uma guerra que se reúne ao plano de composição estético soturno e ao devir múltiplo de travessias tão perigosa quanto o próprio fato de estar vivo tanto na zona quanto na cidade. Mas na zona a periculosidade abstrata é outra. E nela existe um quarto que satisfaria o desejo de seus visitantes. Perigos distintos, pois na zona nenhum caminho é dado, enquanto na cidade o caminho é estriado, direcionado. E o recado que se ouve do quarto é concernente a quem os ouvi.

Há certamente uma ausência de “história” tanto no filme *Stalker* (1979), inspirado na novela *Piquenique a beira da estrada*, dos irmãos Strugatsky quanto no conto “O recado do morro (1956)” com seus planos de composição distintos⁴ e o infinito que os desdobra. E como o conto e filme não são imagens do mundo, apenas fazem rizoma com o mundo. Percebe-se uma “névoa não histórica” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, 182-183) nas maneiras de expressar das figuras estéticas de Tarkovskianas e rosianas. Isso porque tanto o cineasta quanto o escritor tratam do tempo estratigráfico, tempo poético, no qual todos os tempos se superpõem. “É um tempo estratigráfico, onde o antes e o depois não indicam mais que uma ordem de superposições” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 77)

Os agenciamentos no filme *Stalker* situam-se no âmbito do silêncio e do devir, então do acaso⁵. Se a morte é presença impactante no âmbito tarkoviskiano, talvez seu principal personagem, e o é tanto no filme quanto no conto. A morte entremeia-se com sua asa rubra dos personagens, os escombros, os desejos e os acontecimentos das ficções aqui tratadas. A morte resulta de agenciamentos periclitantes na travessia como se fosse o próprio ar que respiram. Um tanto maquinicamente abstrato em *Stalker*, conquanto não deixe de ser abstrato no conto “O recado do Morro”, e seus agenciamentos avizinham recadeiros à figura estética Pedro Orório, *stalker* -

³ A certa altura *stalker* irá dizer que a Zona “é um lugar onde tudo se altera em um minuto”, o que amplia nossas impressões quanto as esquisitices da Zona, no entanto em qualquer lugar do universo, tudo se altera em um minuto. A zona, como o sertão, é o mundo.

⁴ Estou deliberadamente tratando o filme, também, como texto. Barthes abriu um precedente nesse sentido.

⁵ ROSSET, Clement. *A lógica do pior*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989. “Em qualquer sentido que se lhe dê, o conceito de acaso sempre esteve mais ou menos ligado ao trágico e a tragédia. (p.90)

guia ou anti-guia da comitiva – passando de um a outro ouvinte, até que Pedro Orósio possa ouvir a transmissão da terra, isto é, do morro. Há ainda tanto no conto quanto no filme um

[...] coeficiente de cegueira, de imprevisibilidade, de irresponsabilidade; de qualquer maneira que se figure o branco que aparece, por ocasião da tragédia, em substituição a uma paternidade assinalável – “fatalidade”, “destino”, “ironia da sorte” – haverá relação entre esse branco e o acaso. Mas não qualquer relação: a concepção do trágico depende, ao mesmo tempo, da natureza e da quantidade do acaso, como admite a expressão (trágico). (ROSSET, 1989, p. 90-91).

O coeficiente de cegueira em *Stalker* é relativo ao que apresenta de maneira definitiva, enfaticamente cifrado do início ao fim. Enquanto no conto “O recado do Morro”, o coeficiente de cegueira é relativo ao que por insistência da terra chega aos ouvidos de Pedro Orósio. Isso, depois de atravessar vários receptores dos mais distintos, o recado do morro se traduz pela arte, pela música de Laudelim. Pedro Orósio escuta a letra da canção narrando seu possível imediato e fracassado futuro, a morte. Ele atende a canção e o trágico iminente se dissolve em fábula, em plasticidade, e termina com o “Ivo de tal” fugindo do telúrico Pedro Orósio, a quem Ivo e sua trupe queriam matar. Pedro Orósio “abriu grandes pernas. Mediu o mundo. Por tantas serras, pulando de estrela em estrela, até aos seus gerais” (ROSA, 1976, p.70). A cifra se resolve, por um instante, no conto “O recado do morro” por uma da linha de fuga da arte, uma linha imanente. Um recado diz e se repete pela diferença, em várias vozes, até chegar voz-música. Ela capta uma linha de um devir possível e a dissolve em arte ao passar um recado da terra. Reportamo-nos ao fato de que o personagem protagonista Pedro Orósio, finalmente ouve o recado do morro e se salva anulando seus inimigos com a coragem que lhe é peculiar. Em *Stalker* o recado está em todos os lugares e em lugar nenhum. Talvez o recado esteja, justamente, na travessia e nos propósitos e despropósitos que o suceder da viagem dá corpo sobre a terra.

Está claro que não nos interessa a dimensão metafísica dos textos em análise. Mas há em *Stalker* uma passagem, um signo, e todo signo é uma multiplicidade. Enquanto a câmera percorre sobre as águas, e a multiplicidade de formas dessa, capturando ruínas da civilização, entre elas vê-se a imagem que pode ser de um santo, lendo um livro, e um pouco a direita e sobre a imagem, um tanto de moedas. O que talvez implique na expressão líquida do tempo ante as forças despóticas e a água como a expressão heraclitiana do signo rio. Esse que expressa a constante mudança das singularidades, contraposto à imagem do que se quer para sempre. Na escritura

rosiana, os Padres, são muitas vezes engambeladores. E Riobaldo, professor, que se aproxima muito de ser um personagem conceitual, encerra seu longo monólogo-diálogo, o romance *Grande sertão: veredas*, admitindo que o que “existe é o homem humano. Travessia” (ROSA, 1958, p. 571). Não vemos na expressão “homem humano” um humanismo resoluto, mas a condição mesmo de um modo de vida que existe e quem o cria são singularidades nos agenciamentos que as percutem. Inda que saibamos que o homem aí tem a dimensão da humanidade, os agenciamentos não ocorrem apenas com os humanos. Entanto, vemos muito mais uma singularidade nesse homem, que deixa de ser homem, para ser uma singularidade, isto é, uma multiplicidade cujo “eu” só pode ser um hábito de dizer eu, e o gênero é outro hábito advindo dessa mesma ideia fixa do “eu”, a identidade.

Deleuze & Guattari expõem a multiplicidade dos eventos da vida misturada em contraposição ao reducionismo discursivo dogmático que enreda a vida no platonismo. Vida misturada – “puras misturas rosianas” - na qual as singularidades mantêm rizomáticas desejanças de corte e fluxo. Corta-se para liberar o fluxo das relações das singularidades num contínuo de corte e fluxo. Nessa alegria de uma filosofia da multiplicidade se percebe a presença de Nietzsche surfando aqui e ali a confirmar o eterno retorno da diferença, conforme vêm o eterno retorno do mesmo Deleuze & Guattari.

Também para Deleuze & Guattari, a filosofia teria surgido na Grécia em virtude de condições mais geográficas e menos históricas. Em virtude de desterritorializações. Singularidades fugindo de Estados imperiais, encontram na Grécia uma ambiência de livre pensamento e isso propiciou as condições para que a filosofia viesse à tona. E se deu com ajuda do mar ateniense num encontro entre territórios os quais deflagraram a sociedade de amigos, os amigos do saber. No entanto, havia entre os amigos do saber, aquele mais amigo, Sócrates, que reclama para si toda a sabedoria segundo os diálogos de Platão que encenam o périplo socrático em sua busca pela verdadeira abordagem do conhecimento centrado na razão, esta força que, para Deleuze & Guattari é fraca para lidar com os agenciamentos. Os dois filósofos franceses insistem nesse caminho e se desviam do criador de conceitos que foi Platão, na verdade continuam a inversão do platonismo levada a cabo por Nietzsche.

O conceito vive em relação com o plano de imanência, embora se distinga do plano de imanência. O plano de imanência é o mar e o conceitos são as ondas. Deleuze não explica

exatamente o que é o plano de imanência e vale dizer que o plano não é um conceito. Deixa-nos numa espécie de deriva ante o plano de imanência, como se explicá-lo significasse estancar o que é puro movimento. E, ao estancar, perdesse a condição metamorfoseante do conhecimento que se produz de uma espécie de resto do acontecimento cuja ocorrência é tão rápida que esse tem seu próprio passado e futuro. O que captamos do acontecimento é a neblina que dele resta. Para tanto utilizamos a linguagem, que interpreta essa menos rasura, quer dizer, cria sobre o ralo de um resto do acontecimento, que é um estar lá mas que já foi.

Ficamos, assim, nesse experimento textual, numa espécie de zona de vizinhança de plano imanência, sabendo-o sem jamais sabe-lo de fato. Deleuze & Guattari, também dirão que o plano é pré-dado, sem ser um começo ele se apresenta no momento que se vai pensar sem imagem, sem uma imagem dada, mas uma criada. Essa condição neblinante do saber, não nos vêm dos séculos e séculos de metafísica e sua vontade de verdade. Foi preciso uma linhagem de vários pensadores para produzir, criar, a abertura necessária para que nos cheguemos mais próximo de uma viragem metafísica e ou ultrapassamento dessa coisa que nos captura para o modo referencial de pensar. A proposta deleuze-guattariana exige uma transvaloração dos valores, entre eles, a ideia de que existe a verdade.

A arte assim como a filosofia, mas por outros registros, se debruça também sobre os problemas e cria novas formas para compreensão desses problemas que surgem a cada instante. O surgimento do cinema coincide com a problemática reprodutibilidade técnica, conforme Walter Benjamin, e a necessidade dessa forma de arte se impôs mediante os recursos da era da técnica. Ainda de acordo com Benjamin, “o filme é uma forma cujo caráter artístico é em grande parte determinado por sua reprodutibilidade” (BENJAMIN, 1985, p.175). Nesse texto estou co-fabulando com duas aventuras da filosofia e da literatura, com as quais leio o cinema e a literatura. Segundo Pacheco,

Deleuze se interessa por literatura porque propõe novas maneiras de pensar, e também em função de como a experimentação literária incide sobre as regras que formalizam a linguagem e o pensamento. A criação conceitual se beneficia de alianças com a experimentação literária: a filosofia da diferença se constrói ao lado de uma literatura que procura desvincular o pensamento e a linguagem de uma solidez formal. A literatura é um caso de inacabamento, de um devir, e por isso favorece o aparecimento de novos modos de vida. (PACHECO, 2013, p.130)

O filme *Stalker*, quando o aproximamos do conceitual deleuze-guattariano, se verifica nele, justamente, não uma explicação plausível das coisas. Conto e filme expõem o sem sentido das coisas. Sobretudo destronam o sentido que só se encontra no consultório larápico da razão ou da crença. Mas, nesse texto consideramos a multiplicidade de possibilidades cujos caminhos se desdobram em outras formas possíveis de conhecimento que excitam o pensamento. Aí onde o excesso borbulha e cria. Um excesso que filosofia, ciência e arte, considerando aqui os modos possíveis de lidar com o conhecimento segundo Deleuze & Guattari, tratam inclusivamente quando num pensamento imanente. Atravessarmos a vida sob o signo da cifra e da busca do sentido que não existe, com efeito, subsiste e insiste nos agenciamentos e somente aí no menorzinho nano-segundo em que desaparecem.

Stalker é marcado pelo movimento. Tudo está em movimento e, sobretudo, o elemento água sobressai em muitas cenas demonstrando a natureza líquida desse movimento incessante, como se nos dissesse o tempo todo, eis a vida, como na canção “O tempo”, de Reginaldo Bessa, a vida – o tempo - “não para no porto, não apita na curva, não espera ninguém”. O tom soturno do filme se mantém do início ao fim. A água se sobressai no plano de composição estética de *Stalker* para além da transitoriedade que ela encena. A água traduz entre tantas tontas possibilidades a melancolia cotidiana dos personagens do filme. Gaston Bachelard afirma que, “a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. Em numerosos exemplos veremos que para a imaginação materializante a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito” (BACHELARD, 2013, p.07).

Um movimento líquido, eu diria, de pura imanência, dado a presença descomunal da água em *Stalker* e da própria terra, donde afinal, tudo vem. *Stalker* é um filme alusivo a Odisseia homérica, mas dessa vez com três Odisseus, “três ninguéns” em expedição, não nomeados, se desterritorializam esquizofrenicamente em portentosa façanha que, de muitas maneiras, não difere do que é se manter vivo nesse mundo de ferocidades e tormentas: Um homem sensível, e dois intelectuais, um físico supersticioso que leva consigo uma bomba escondida e um escritor que traz, também, uma arma escondida. Homens, pode-se afirmar, marcados por guerras trucidantes, das quais não conseguem se desgarrar. Compreenda-se talvez aí nesses três homens, as três possibilidades de conhecimento, a filosofia, a ciência e a arte. Em que pese *Stalker* não ser

propriamente um filósofo, talvez ele seja um anti-filósofo. O fato é, eles se atiram, insistem, precisam inventar intuitivamente um discurso assim como um percurso por vias cegas. De acordo com Clara Antunes, em seu texto “*Satlker: uma rota-mergulho*”,

[...] o argumento do filme é simples. O protagonista marca um encontro com dois sujeitos dispostos a afrontar uma aventura em rumo à Zona – um local afixado no proibido e perigoso – e, a partir desse entendimento, começa a se corporificar, com simplicidade, poética e densidade filosófica, uma das principais obras do diretor soviético Andrei Tarkovski. (ANTUNES, 2017, p.257).

É um estranho afixado, pois que um labirinto cujas bordas podem nunca mais se dar, pode se perder aí. No que diz respeito ao perigo, em *Stalker*, a ameaça eminente aos personagens se instala desde o início do filme, quando atravessam a cidade degradada para chegar finalmente à Zona. Sobretudo, quando seguem atrás do trem para se acoitar na bruma sob intenso tiroteio. No conto “O recado do morro”, o perigo ronda um personagem e se desdobra ao final do conto em contingencial alegria. No entanto, em ambos os textos, o perigo sobrevoa a cada milímetro do espaço.

Há certamente um recado sendo lançado em *Stalker*, por uma espécie de sobre-zona abstrata, um clima advindo da própria zona. A questão é que nesse filme seus personagens, diferente de alguns personagens do conto “O recado do morro”, parecem perdidos da condição de ouvir o recado ou o recado é cifrado demais. Por mais que se entreguem a essa busca de ouvir o recado, ela soa melancolicamente inútil. Exceto pela condição avizinhada, rente, ao que não se decifra, mas parece estar logo à frente e os provoca viciantemente a embriaguez da viagem que os leva a abandonar a família a amante e o trabalho com enormes chances de não voltarem. De resto, na Zona, que pode ser um rio, há uma espécie de gratuidade natural, a água cobrindo de lodo e a vegetação cobrindo formas inertes, os despojos despóticos espedaçados pela guerra. Porém, não decifrando nada, cientista e escritor, abandonam seus planos suicidas.

A presença do trem cujos ruídos introduz as primeiras imagens em preto e branco do filme, converte-se a todo momento em agenciamentos da técnica e, nesse sentido, do processo de gravidade – o Estado Imperial - que recai sobre os corpos. Passada a ameaça de serem mortos pela polícia, sobre uma pequena máquina técnica, uma espécie de carro de trilho, eles viajam rumo à zona e a exponibilidade de seus rostos é a paisagem mais marcante por alguns longos instantes

sobre um fundo desfocado. A câmera como um *flâneur* sobrevoa seus rostos ensimesmados, indecifráveis entregues ao destino dos trilhos e ao devir das trilhas na zona. E é de repente, sob o som de uma música exótica misturada à frequência cardíaca da máquina sobre a qual viajam que dão de cara, desterritorializam-se para o exuberante verde da zona. Ela traz as marcas de pequenas ruínas civilizatórias tendo a neblina ao fundo. Mais uns instantes, mediante silêncio absoluto, saboreiam em silêncio a brisa e a paisagem. É quando a figura estética *stalker*, num gesto de “conquista” afirma: “Pronto, estamos em casa. Que tranquilidade! É o lugar mais tranquilo do mundo. Ainda vão ver mais. Que belo! Não há ninguém aqui”. Note-se na expressão do personagem um apelo paradisíaco. E é belo porque não há ninguém ali. Não percebemos ironia em seu tom de voz. Mas certamente a frase é irônica, ambígua, considerando o lugar cifrado onde chegam e aquilo que terão que passar. Esse é um momento que o conceito de ritornelo de Deleuze e Guattari bem pode ajudar a compreender sem qualquer linha paradisíaca:

O ritornelo vai em direção ao agenciamento territorial, ali se instala ou dali sai. Num sentido genérico, chama-se ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais (há ritornelos motrizes, gestuais, ópticos etc.). Num sentido restrito, fala-se de ritornelo quando o agenciamento é sonoro ou dominado pelo som – mas por que esse aparente privilégio?” (M, 397). “O grande ritornelo ergue-se na medida que nos afastamos de casa, mesmo que seja para ali voltar, uma vez que ninguém nos reconhecerá mais quando voltarmos.” (DELEUZE; GUATTARI apud ZOURABICHVILI, 2009, p.94)

Há um natal no ritornelo. Todos esses componentes do ritornelo estão presentes em *Stalker*. Mas além disso o ritornelo se compõe de uma tríade de dinamismos implicados uns nos outros, os quais formam um sistema completo de desejo e uma lógica sem racionalidade. Alcança-se o território para conjurar o caos, traça-o e habita-o para filtrar o caos, lança-se fora do território ou se desterritorializa rumo a um cosmo que se distingue do caos. Entre os mistérios existenciais que se busca desvendar, se intenta em *Stalker*, “conjurar o caos” em busca de um cosmo. Ainda que isso não se realize, é o que se busca na mecosfera fabular do filme. A mecosfera é composta por agenciamentos. Os agenciamentos são, em expressão enxuta, as forças que compõem o devir.

A concretude da viagem, nos textos em análise, realizada pelos personagens, aos poucos transpassam de uma zona de materialidade para uma de sonhos ou surrealiidade sem, no

entanto, descolarem os pés da terra. A terra é o labirinto por onde os viajantes navegam sem muita precisão e impregnados das forças e discursos que os traz levam. Navegar na zona não é preciso, nem tampouco no conto. Dessa forma, estamos em busca de uma perspectiva imanente na viagem anti-ulisseana de Tarkovski em *Stalker*.

No conto “O recado do morro”, de João Guimarães Rosa, os personagens fogem à linha mestra, fogem ao caminho dado, ao sentido. Ainda que difiram em muito conto e filme. Perguntamos, Mas não é diferir a condição extraordinária da vida? A semelhança é produzida não pelas películas da vida, mas pelas ideias. Nesse conto e no filme encontramos personagens estéticos. Seres que por outras vias, sem exceder, no entanto, o plano imanente, conseguem ou tentam ouvir o canto cifrado da terra que chega por um germe, um que se cristaliza no pensamento dos recadeiros, isso no conto. Por essa razão, essa experimentação analítica se identifica com a leitura de Paulo Rónai fez desse conto, quando esse se refere ao conto rosiano ressaltando o aspecto estético imanente aí possível: No conto

O recado do morro”, testemunha-se a gênese de uma canção que se cristaliza imperceptível e acessoriamente no decorrer de uma expedição científica. Brotada de um germe caído no perturbado espírito de um louco, alimentada e desenvolvida pela colaboração ocasional de outros lunáticos, acaba nas mãos de um bardo popular que lhe dá forma e sentido. A viagem da comitiva e o nascimento da canção operam-se simultaneamente, e a conclusão dessa prefigura um fim trágico daquela. Um recado infralógico da atmosfera de uma sequela de anormais, de senso embotado, mas de sentidos apurados. (RÓNAI *apud* ROSA, 1981, p.59).

O que nos chama atenção nas observações de Paulo Rónai acima é a condição imanente. Sua aposta na geologia e menos na metafísica. Rónai se comporta como um geofilósofo. Naturalmente que estamos no território da fábula onde tudo é possível. Rosa sempre fez questão de expor essa condição fabular. “Nominedômine”, “Gorgulho”, “Catraz”, “Guegue”, “Malaquias”, “Joaozezim” e seu olquiste que reconhece na fala de Gorgulho algo muito importante, “Hom’ êst’ diz xôiz’ imm’portant!” (Rosa, 1965, p. 22. Eles são recadeiros dos germes da terra, todos de “senso embotado”, são personagens do conto rosiano e são, certamente, *stalkers*, condição que conforme o filme também é anômala. Depois de “nomindômine” traduzir o recado com seu latim macarrônico trançado de sentenças proféticas relativas ao fim do mundo e a descrença, ele “por fim foi para o morro, adversamente, abriu um furozinho preto no horizonte, por ele passou, e se sumiu do mundo” (ROSA, 1976, p.50). Diferente do tom soturno do filme *Stalker*, o conto rosiano, seu plano de

composição estética, é de alegria – em que pese o perigo – solar e natalício do início ao fim, pois à esmo eles se sentem em casa. Ainda que “pre-figure” um fim trágico, este é parte dos agenciamentos que devém nessa estória. Solar por uma espécie de diurnidade que não perde suas sombras. Deleuze afirma em *imagem tempo* que “*Stalker* devolve o meio à opacidade de uma zona indeterminada, e o germe, à morbidez do que aborta, uma porta fechada” (DELEUZE, 2007, p. 95). A opacidade é o que estamos chamando de soturno em *Stalker*. O germe, segundo Deleuze é formado de uma imagem cristal. E ele trata disso no capítulo “Os cristais do tempo”, do livro *Imagem tempo*:

[...] o cristal é expressão. A expressão vai do espelho ao germe. É o mesmo circuito que passa por três figuras, o atual e o virtual, o límpido e o opaco, o germe e o meio. Com efeito, por um lado, o germe é uma imagem virtual que fará cristalizar um meio atualmente amorfo, mas por outro esse deve ter uma estrutura virtualmente cristalizável, em relação à qual o germe desempenha o papel de imagem atual.” (DELEUZE, 2007, p. 94)

O germe que Rónai vê sendo captado pelos desvairados recadeiros cristaliza-se, depois de várias tentativas, como imagem atual expressa na canção de Laudelim. Está-se diante de um recado que, somente os de razão outra conseguem ouvir e cabe a eles relatar o recado do morro que lhes chega de forma clara, mas não de forma clara para todos, isto é, “claro como água suja” (ROSA, 1967, p. 40), até que a água clareie seus segredo por ondas musicais.

O *stalker* de Tarkovisk é uma figura estética perturbada capaz de seguir periclitantemente os recados cifrados que perfazem os descaminhos delicados da zona, a qual por fim teria o poder de revelar segredos inauditos a quem conseguisse atravessá-la. A diferença é que, em Tarkovisk, seja lá o que apreende os personagens, isso continuará no âmbito cifrado, assim como o mistério da zona que muitas vezes se comporta como um sumidouro das singularidades que ali se aventuram. A natureza no filme, como no conto de Guimarães Rosa, é personagem eloquente. Em *Stalker* a voz da natureza se difunde pelo silêncio e os variados barulhos possíveis, a maquinaria de sons produzidos: a água, o vento, o fogo e a terra. Mas em princípio, o trem de ferro é a máquina pressagiante que introduz a brutalidade real no filme trazendo *stalker* do sonho para a realidade em seu quarto de dormir, junto com a filha e a esposa.

Ao descrever uma passagem de “O recado do Morro”, bem poderíamos estar descrevendo a zona, guardadas as diferenças:

De feito, diversa é a região, com belezas, maravilhal. Terra longa e jugosa, de montes após montes: morros e corovocas. Serras e serras, por prolongação. Sempre um apique bruto de pedreiras, enormes pedras violáceas, como matagal ou lavadas. Tudo calcário. E elas se roem, não raro, em formas – **que nem pontes, torres, colunas, alpendres, chaminés, guaritas, grades, campanários, parados animais, destroços de estátuas ou vultos de criaturas. Por lá, qualquer voz alta em belo eco, e qualquer chuva suspende, no ar de cristal, todo tinto arco-íris, cor por cor, vivente longo ao solsim, feito um pavão. Umás redondas chuvas ácidas, de grande diâmetro, chuvas cadoras, recalcentes, que caem fumegando com vapor e empurram enxurradas mão de rios, se engolfam descendo por funis de furnas, antros e grotas, com tardo gorgolo musical. Nos rochedos, os bugres rabiscaram movidas figuras letras, e sus se foram. Pelas abas das serras, quantidades de cavernas – do teto de uma poreja, solta do tempo, a aguinha estilando salobra, minando sem fim num gotejo, que vira pedra no ar, se endurece e dependura, por toda a vida, que nem renda de torrõesinhos de amêndoa ou fios de estadal, de cera-benta, cera santa, e grossas lágrimas de espermacete; enquanto do chão sobem outras, como crescidos dentes, como que aquelas sejam as goelas da terra, com boca para morder.** (ROSA, 1976, p. 6-7, grifos nossos).

Porém, são territórios diferentes. Nesse sentido, é necessário estabelecer a vizinhança cuidadosamente. Razão pela qual chamei a atenção para a pujança da natureza e para o elemento água em ambos territórios. A água é matéria intensa no sertão rosiano, a matéria da sintaxe rosiana. No universo de *Stalker* e da escritura rosiana há uma ubiquidade da água. Não como princípio, mas como substância do “psiquismo imaginante” de suas figuras estética. É o movente que move a escritura e o filme. Substância, aqui, não possui nenhuma ideia nuclear, mas o elã múltiplo que dá juntura à rede de corte/fluxo dos agenciamentos, ou seja, é a própria diferença. O movimento de corte fluxo, o corte é a abertura para dar sequência múltipla ao fluxo na relação entre as singularidades. Água cuja simplicidade é imprescindível à complexidade de forças e plasticidade que torna possível um corpo. A água nos ajuda a avizinharmos da cifra de *stalker* em busca da resposta fluida que, nem vem, e nos faz também insistentes *stalkers*, mas isso não significa decifrar algo. E seja, talvez o signo mais denso do que é um acontecimento em seu estado de dissipação. Onde o significado não há. E, se o sofrimento da água é infinito em *Stalker*, no texto rosiano além da metamorfose característica da água, ela se desdobra em divertimentos onomatopaicos, em ruas, caminhos, espelhos, onde o próprio pensamento responde a imprescindibilidade da água: “de repente, tomei em mim o gole de um pensamento” (ROSA, 1958, p.146). Deleuze aponta uma dimensão aquática em Tarkovsky, enquanto fala sobre os filmes, “O espelho”, e de um cristal

girante, girando sobre si mesmo, que interroga o meio opaco tarkovskiano, depois de perguntar o que é a Rússia? o filósofo afirma “o germe parece se imobilizar nas imagens molhadas, lavadas, pesadamente translúcidas, com suas faces hora azuladas ou marrons, enquanto o meio verde parece, sob a chuva, incapaz de ultrapassar o estado de um cristal líquido que guarda um segredo (DELEUZE, 2007, p. 95).

Embora a Zona se apresente como um lugar restrito. Ela é como o sertão: “o sertão é afora a dentro” (ROSA, 1958, p. 09), assim como a zona é a fora a dentro. Sabe-se que a zona terá sido um lugar de ferocíssima guerra, lugar onde se encontram despojos, como já dissemos, dispositivos técnicos em decomposição, assim como casas, restos de armas, balas, tudo tomado pela ferrugem e pela natureza. Dispondo-se com aquilo que ali é, um cenário pós-apocalíptico abandonado. Mas há momentos em que se distinguem mais o verde próprio dos ramos e árvores, o capim alto, como se estivesse a travar uma luta entre o lixo da guerra e a natureza que aos poucos territorializa todo o cenário uivando sua linguagem nos territórios jamais distintos da natureza e da cultura. Esse cenário pós-apocalíptico, não se vê no conto “O recado do morro”, muito embora, seja a expressão do sertão rosiano o testemunho quase último da natureza ante a presença invasiva das cidades. Uma natureza cujo recado não pode mais ser ouvido, senão pelos refugos, *stalkers*⁶ e ou *outsiders*, como por exemplo, “Guegue” e “Gorgulho”, homens terriginosos, párias, habitantes de cavernas. Singularidades sem créditos, que, assim como o personagem do filme de Tarkovski, mediante os mistérios da vida, eles se comunicam com o impossível, por serem os de “razão inadequada”⁷, “conforme” o bardo Laudelim que, ao final do conto, capta o recado do morro e o transmite a Pedro Orósio, um guia de atende também pela alcunha de “Pê Boi”, que acompanha outros quatro. Um geólogo, “seu Olquiste”, um religioso Frei Sinfrão, seu Jujuca, fazendeiro de gado, de apelido Juca do Açude, e o “Ivo, Ivo de tal, Ivo da tia Merência” (ROSA, 1976, p.6). As histórias do filme e do conto ocorrem performaticamente marcada pela volubilidade do mapa, conforme Deleuze e Guatarri, “o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões,

⁶ O *stalker*, personagem, pode ser vizinho “a essas figuras mundanas que não se encaixam nos mapas cognitivos estabelecidos pelas sociedades, e que, por isso, vivem a margem – e, uma vez que mostram-se dominadores de um conhecimento que está além do que o Homem pode comprovar cientificamente, são considerados pela maioria como estranhos ou loucos, embora exista também uma pequena vertente que os vislumbre como lúcidos, profetas ou até mesmo como indivíduos que apresentam um nível mais avançado de espiritualidade. (ANTUNES *apud* RATTON, 2017, p.261

⁷ <https://razaoinadequada.com>

desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE; GUATTARRI, 1995, p. 22).

Tanto o conto quanto o filme traduzem-se pelo tema da viagem, a viagem e tudo que implica viajar. Traduz-se pela deriva, por um nomadismo. O filme se passa numa Rússia – não na Rússia - e a estória de Rosa se passa em um sertão, (não em Minas Gerais) num lugar chamado Morro da Garça que, do alto de sua expressão, parece observar as singularidades. Ambas as estórias, do filme de do conto, se enquadram na proposta deleuzinaguattariana geofilosófica de que escrever é agrimensar. Há uma agrimensura nas imagens do filme. Em muitos momentos do conto, Guimarães, a exemplo de Euclides da Cunha, ao descrever a terra, não faz mais que deslizar sobre os relevos e toda as infinidades que aí advém e que com ela se relaciona. Um discorrer cuja multiplicidade e velocidade quer captar o esplendor dos eventos do ar, das cores, dos sons, dos tons e fazê-los cantar na moldura do papel. No filme de Tarkovisk a câmera faz esse papel das palavras na captação de um mundo e sua maneira de dispor e seguir os olhares consegue de alguma maneira também traduzir a intimidade de cada personagem que, mediante a mudez que o rodeia, tenta encontrar a nesga de um sentido. A vontade de deciframento transforma o espectador em *stalker-voyeur* tradutor do claro enigma que a tela e o texto reúnem em densidade. E o silêncio cifrado barulhoso do filme é a resposta trágica, talvez mais contundente e expressiva do que seja o trágico. Segundo Clemente Rosset, “o trágico começa (ou começaria) quando não há (ou quanto não houvesse) mais nada a dizer nem a pensar” (ROSSET, 1989, p.65). Ainda conforme Rosset,

[...] é trágico o que deixa mudo todo discurso, o que se furta a toda tentativa de interpretação: particularmente a interpretação racional (ordem das causas e dos fins), religiosa ou moral (ordem das justificações de toda natureza). O trágico é então o silêncio” (ROSSET, 1989, p.65).

Assim, podemos arriscar interpretações racionais, e outra coisas não fazemos diante daquilo que vemos. Porém, as artes em análise, nesse texto, se furtam ao desejo de racionalidade e ou referencialidade metafísicos quaisquer que sejam mediante aproximação com o universo deleuzeaguattariano. Para espereitar o que conserva, a arte, é necessário despir-se dos trajés arbitrários com que vestimos as coisas, arriscar-se em alguns caminhos, mas deixa-los sempre aberto ao infinito.

Fazendo escolhas analíticas por aquilo que nos tocou ao momento, dispusemo-nos a investigar e ou sobrevoar mapas de diferentes planos que se nutrem da travessia, bem como a colher somente o fruto da imanência entre a terra e o território, pois em outro lugar estaríamos perdidos, não teríamos onde lançar o crivo no caos do qual se extrai efêmeras percepções dadas ao esmaecimento, pois ao fim tudo escapa na outridade do movimento. Quando nos deparamos ante um bloco de sensações e a arte não é senão isso, tanto a imagem quanto a escritura querem que cheguemos também como um bloco de sensações em estado de disponibilidade líquida, talvez, para relacionarmos com que os territórios se mesclam nos agenciamentos. *Stalker*, numa palavra, é soturno e “O recado do morro”, numa palavra, é solar, porém nenhuma palavra ou multiplicidade de palavras os esgotam nem na solaridade nem na noturnidade, considerando que a sombra e o claro se atravessam.

Essas fábulas revelam, com seus expedicionários, seus mapas, mestres agrimensores, mestres da superfície, singularidades que fazem ver nuances evitadas e aviltadas pela razão e que nos instigam ao raro exercício de pensar e ou produzir que se dá pela violência dos signos. Ambas as linguagens, filme/conto são violências artísticas. Filme e conto, monumentos, levam ao limite sua plasticidade e expõem desdobrados mundos diversos por outra lógica ou limiar esquizo. E, de certa forma, o fim das expedições, fílmica e escritural, revelam um devir criança tanto em *Stalker* quanto no conto “O recado do morro”. No filme, literalmente, uma menina, uma pequena stalker incapaz de andar se desterritorializa, se revela outrem (esse capaz de pulsar, criar, mundos possíveis) na enigmática cena de movimentação dos copos. Trata-se de saltos, movimentos aberrantes, como bem o percebe David Laoujade⁸ no texto deleuzeano. O aberrante no conto e filme, imprimem saídas. No qual conta a figura estética Pedro produz uma saída, pulando planetas (pulando de estrela e estrela até os gerais), repetindo pela diferença a condição fabular do texto e, no filme, a saída é também pelo pensamento aberrante que move o copo. Ambas imagens, singularidades, por fim, afirmam por blocos de sensações: arte. Porém, se se decifra o recado dirigido a Pedro Orósio, não se decifra a voz do morro, decifra-se o recado. Gorgulho acredita, naquela língua menor, “naquela língua sem possibilidades [que o recado vem], “do airado...” (ROSA, 1965, p. 22), do desvairado, do esquizo. Bom, de onde mais podia? *Stalkers*.

⁸ LAPOUJADE, David. Deleuze e os movimentos aberrantes. São Paulo: n-1 edições, 2015.

Referências

- ALLIEZ, Éric. (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed.34, 2000.
- ANTUNES, Clara. *Tarkovski: eterno retorno*. Belo Horizonte: Fundação Clovis Salgado, 2017.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2013.
- BENAJMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- KAFKA, Franz. *Um médico rural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- LAPOUJADE, David. *Deleuze e os movimentos aberrantes*. São Paulo: n-1 edições, 2015.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre a história*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo; Loyola, 2005.
- PACHECO, Fernando Torres. *Personagens conceituais: filosofia & e arte em Deleuze*. Belo Horizonte: Relicário, 2013.
- ROLNIKI, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2016.
- ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1965.
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro. José Olympio Editora, 1967.
- ROSSET, Clement. *A lógica do pior*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.
- TARKOVSKI, Andrey. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ZOURABICHVILI, François. *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*. São Paulo: Ed 34, 2016.