

## Da Zona enquanto espaço pregnant

*Lucas Gadelha Parente*

É cineasta, pesquisador e escritor. Doutorando na linha de investigação de Linguagens Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ, possui mestrado em Philosophie et critiques contemporaines de la culture pela UNIVERSIDADE PARIS 8 - VINCENNES SAINT DENIS (2013) e em Documentário Criativo pela Universidade Autônoma de Barcelona, UAB (2009). Realiza filmes em diversos gêneros e formatos, trabalha com escrita ficcional e desenvolve pesquisas em história das cidades, antropologia da imagem, história das religiões, teoria do cinema e história da arte.

Contato: astramonstra@gmail.com

### RESUMO

O presente artigo resulta de uma pesquisa em torno do conceito de Zona no que se refere a um espaço limítrofe, simbólico e urbano que ativa múltiplas redes de sentido segundo seu uso na história social, na literatura, no cinema, no urbanismo e na teoria da arte. Em segundo lugar o texto trata do *stalker* (acossador) enquanto personagem que trilha os caminhos da Zona. Analisa-se seu surgimento na ficção científica soviética, seu despontar no cinema moderno, e seu desdobramento em discussões teóricas, relativas tanto ao ciberespaço quanto a uma série de práticas pietonais contemporâneas.

Palavras-chave: ciberespaço; cinturão de miséria; ficção científica; urbanismo.

### ABSTRACT

The present article results from a research around the concept of Zone in what refers to a boundary, symbolic and urban space that activates multiple networks of meaning according to its use in social history, literature, cinema, urbanism and theory of art. Secondly, the text deals with the stalker as a character who traces the paths of the Zone. The article analyzes its emergence in Soviet science fiction, in modern cinema, and its unfolding in theoretical discussions, relating both to cyberspace and to a number of contemporary pedestrian practices.

Key-Words: cyberspace; misery belt; science fiction; urbanism.

Em grego antigo a palavra ζώνη (zónē)<sup>1</sup> refere-se à faixa que se punha na cintura das mulheres para amarrar a túnica. Refere-se também ao cinto matrimonial, de onde as expressões “amarrar o cinto”, sinônimo de casar-se, “tirar o cinto”, sinônimo de realizar o ato sexual, e “não ter cinto”, sinônimo de ser virgem. Finalmente, o cinto remete também à gravidez. Dizia-se “a criança pesa no cinto” para dizer que o bebê pesava na barriga da mãe, e “dar ao cinto” significava dar à luz<sup>2</sup>. Menos vezes a palavra ζώνη era utilizada para designar o cinturão masculino, como as estrelas do cinturão de Orion, aludindo, através do verbo ζώνυμι (zónymi), a uma série de práticas de combate: o ato de andar em círculo ao redor do ringue, de amarrar o tecido de linho ao redor dos punhos, e logo, em sentido figurado, toda preparação para a luta. Atar o inimigo com os braços ou um exército que se põe em formação de círculo. Em sentido derivado, ζώνυμι passou a designar o ato de lotear, e ζώνη a significar uma área do planeta, uma esfera planetária ou uma zona presidida por determinados seres divinos. E por fim a faixa do friso em arquitetura, as listras de um peixe, e as marcas da varicela.

Nota-se, com a etimologia da palavra, o quão o ato de zonestar sugere tanto a produção de limites extensivos, demarcando espaços e corpos, como de limites intensivos, demarcando zonas mentais e divinas<sup>3</sup>. O conceito de Zona (que propomos com letra maiúscula, em tratando-se da Zona e não uma zona, por referir-se sobretudo a um espaço que opera no limiar entre realidade e ficção) parece marcado pela passagem de operações que cercam o espaço exterior a operações que atravessam interioridades. No limiar, engendram-se territórios simbólicos.



*Mapa da Zona Non Aedificandi de Paris, entre o muro (serrilhado) e o limite da cidade (com linhas mais retas, em negro).*

Fonte: Fotografia criada pelo autor a partir de mapa de Paris encontrado na internet.

Nas línguas latinas contemporâneas o “cinturão” designa ao mesmo tempo um cinto e uma área que circunda a cidade (cinturão industrial, cinturão de miséria), e em francês a palavra *enceinte* (do latim *cingere*) pode tanto significar um muro que rodeia uma cidade (um cinturão) como uma mulher grávida. Cinto que amarra o corpo (demarcação sexual) e cinturão que separa o centro da periferia (demarcação social), entre o lado de dentro e o lado fora, entre a interioridade mental e a exterioridade física, a Zona é um espaço limítrofe e zonestar é cercar, rodear, proteger, ordenar. Mas a Zona é também o anverso da ordem e surge enquanto espaço de exceção, é o caso da zona franca e da zona de prostituição, onde se institui um “caos ordenado”, controle que se engendra apesar e através da suspensão dos limites. Utiliza-se, assim, a palavra “zona” para falar de um caos ou uma “bagunça”. Em terceiro lugar, a Zona é um espaço prenhe, germinativo, virtual, que aponta para a superação dos próprios limites, não através de um caos ordenado, mas

com o surgimento de novos agenciamentos possíveis, apontando para novas práticas sociais e simbólicas. Por fim, a Zona é um espaço do rebento, do desabrochar (do cinto), da derrubada (do muro), do arrebatamento (da população), da derrocada (de um regime), e do dar à luz (uma nova episteme).

Enquanto linha de tensão entre gêneros, identidades, desigualdades sociais, a Zona gera estranhamentos, estrangeirismos e desnaturalizações. O presente texto tem como objetivo tratar do potencial destitutivo da Zona, em particular em sua relação conflituosa com as sociedades de controle (DELEUZE, 1992, p. 219-226). Desenvolver-se-á, portanto, uma pequena história da ideia de Zona na contemporaneidade, permeada com trechos de reflexão ensaística.

Construído entre 1841 e 1844, o Muro de Thiers foi o último a rodear a cidade de Paris, existindo em sua inteireza até 1919, data do início de sua demolição. Ao redor de suas fortificações havia a *zona non aedificandi*, área em que se proibia a construção de prédios e casas que impedissem a visibilidade dos canhões da cidade. No final do século 19, os terrenos baldios da *zona non aedificandi* começaram a ser ocupados, constituindo aos poucos um gigantesco *bidonville* circular, cinturão de casebres, hortas e ruas improvisadas que rodeou a cidade por mais de 70 anos, e que, sem localizar-se em Paris nem nos subúrbios circundantes, tornou-se conhecido como La Zone (HAZAN, 2017, p. 189-250).

Erik Satie, compositor francês do final do século 19 e início do século 20, costumava voltar a pé de Montmartre, bairro boêmio ao norte de Paris, a Arcueil, subúrbio sul da cidade, onde morava, descendo o vale da Bièvre de madrugada (VOLTA, 1999). Atravessava em seus périplos o Muro de Thiers

e a Zona, carregando no bolso um martelo para defender-se de eventuais casualidades. Por vezes fazia-se de bêbado e jogava-se no chão quando avistava um grupo de sombras furtivas. Assim, até os anos 60, para entrar e sair da cidade era necessário passar pela cidade-limite mal afamada, perpetuada pelo poema Zone de Guillaume Apollinaire (1913) e pelo filme La Zone de Georges Lacombe (1928).



A Zona em Paris no fim dos anos 20.

Seus habitantes foram alcunhados *zoniers* e, pejorativamente, *zonards*. Muitos tinham sido expulsos do centro da cidade pela especulação imobiliária. No início do século 20 estima-se que por volta de 30.000 pessoas viviam na Zona. Eram sobretudo trapeiros (*chiffonniers*), comerciantes ambulantes, lavadeiras, operários, artistas de rua, *clochards*, prostitutas e contrabandistas. Os trapeiros trabalhavam recolhendo o *cafarnaum* de objetos deixados pelas ruas e lixos da cidade, objetos que levavam para oficinas de reciclagem ou revendiam nos mercados de pulga que surgiram ao redor dos portões da cidade.

Referindo-se ao poema de Baudelaire, *O vinho dos trapeiros*, Walter Benjamin diz que o trapeiro não precisa estar sob o efeito do álcool para andar a solavancos,

Fonte: A Zona no final dos anos 20. Autor anônimo. Centre d'urbanisme et d'architecture de Paris et de la métropole parisienne. Pavillon de l'arsenale.

“pois deve parar-se a cada instante para examinar o dejetos que lança em seu cesto” (BENJAMIN, 2005, p. 357, p. 371 e p. 386)<sup>4</sup>. Ao pôr-se em sintonia com as ruas da cidade, a observação dos objetos é que lhe embriaga, os cacos do homem moderno lhe servindo de vinho. De modo que – cada um com sua embriaguez –, enquanto Baudelaire identificava o trapeiro ao poeta, Walter Benjamin identifica-o ao historiador, personagem que vive do lixo, “que veste-se de farrapos e ocupa-se deles”, falando da história através de seus dejetos, cristalizando idealmente, através de vizinhanças e não de totalidades, a massa informe dos materiais em “imagens dialéticas”<sup>5</sup>.

“Ponto gravitacional” a que tudo chega no capitalismo industrial, o trapeiro se aproveita do entulho da história, “tudo o que se perdeu, tudo quanto foi desprezado, tudo o que quebrou em pedaços, ele o cataloga, o coleciona” metodicamente (BAUDELAIRE, 1998). Os movimentos da história se dão nos torvelinhos do tempo que se emaranham no espaço esgarçado das margens, onde o velho obsoleto se metamorfoseia em novo desconhecido. Ponto de interrogação da cidade que carrega em si o limite, condensado de todas as tensões de uma época, na Zona sonha-se o futuro, sendo ela, para o trapeiro, o poeta e o historiador, uma fábrica do tempo.

Benjamin compara a figura do trapeiro a Diógenes de Sinope, “a lanterna do filósofo sugerindo a vela do pária, o tonel, o cesto, o desinteresse de Atenas, a abnegação de Paris”. É conhecida a imagem do cínico grego à frente da humanidade, nos arrabaldes da cidade com sua lanterna, atravessando desertos e terrenos baldios “em busca do homem”, o novo-violento-verdadeiro homem.

Em 1919 começa a demolição do Muro de Thiers. Nos espaços deixados pela demolição erguem-se os Boulevards des Maréchaux, rodeados por terrenos baldios que não tardam em ser utilizados para a construção de edifícios de habitação a baixo custo, formando uma paisagem da repetição. Louis-Ferdinand Céline descreve de forma virulenta esta transformação em *Morte a Crédito*: “A cidade devora suas velhas gengivas (...). Em breve não haverá outra coisa senão meio-arranha-céus de tijolos vermelhos” (CÉLINE, 1952, p. 18).

A Zona continua existindo entre ruínas e obras, até que nos anos 60 os *bidonvilles* sejam removidos, seus habitantes realojados em complexos habitacionais fora da cidade, enquanto constrói-se de 1959 a 1973 o anel viário de Paris, exatamente onde anteriormente localizava-se a *zona non aedificandi*. Muro pós-moderno em forma de viaduto circular, o Boulevard Périphérique desenha o novo limite entre Paris e os subúrbios circundantes. Surgem entre seus pilares novos *bidonvilles*, habitações efêmeras construídas em boa parte por *roms*, ciganos de origem romena, muitos deles os novos trapeiros da cidade: os conhecidos *biffins*.

Os viadutos inauguram, nos anos 60, um misto de muro, autoestrada e Zona capaz de ao mesmo tempo: conectar áreas longínquas da cidade; “cortar o tecido urbano”; e gerar, nas fissuras, Zonas que escapam do Controle do Estado. Em certas megalópoles, os viadutos cortam o centro histórico, inserindo no cerne da cidade aspectos típicos de cinturões periféricos.

De modo que a palavra Zona ganha um sentido muito diferente ao da segmentação em áreas funcionais, o zoneamento teorizado por Le Corbusier e pratica-

do em Brasília por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. A Zona de que aqui se trata surge onde a malha urbana, produto do planejamento ou do acúmulo histórico, é interrompida por um acidente ao mesmo tempo simbólico, arquitetônico e topográfico. Tais cortes se dão através de catástrofes geológicas, guerras, abandonos, ou mesmo pelo próprio planejamento urbano de tipo brutalista e funcional, que divide e unifica a cidade por meio de viadutos. Nos buracos do tecido urbano frutificam novas malhas possíveis, que se reinventam e reconfiguram incessantemente. Trata-se, portanto, de um paradigma pós-industrial autopoiético (que se cria a si mesmo no caos do acidente) em oposição a um modelo industrial alopoiético (que recebe um organograma exterior a si mesmo, como um molde).<sup>6</sup>

Na nova Zona, a noção de território entra em crise e se desvela. Seus atributos principais (como o simbólico-mercadológico, o arquitetônico-urbanístico e o ecossistêmico) se confundem em um denso emaranhado, engendrando uma materialidade que, tão opaca e fluida, é inapreensível pelo Centro de Controle. Encruzilhada das encruzilhadas, na Zona tudo vaza, como num corte que ao mesmo tempo reúne e separa as camadas do território.

No Rio de Janeiro, por exemplo, o tradicional bairro do Catumbi, na área do Grande Centro, foi cortado pelo Viaduto 31 de Março no final dos anos 70, segundo o traçado da Linha Roxa da cidade, que conecta a área portuária à Zona Sul. Hoje o bairro é uma Zona de atravessamentos, com a Sapucaí diante de casarões do século 19, o cemitério São Francisco de Paula em seu centro, onde enterrou-se parte da elite do Império, entrecortado por viadutos, túneis e rodeado de favelas e quebradas.

De topografia irregular, sem plano horizontal que lhe sirva de grau zero, o bairro é atravessado por vetores curvos vindos de toda parte e seguindo a toda dire-

ção. No Catumbi diferentes formas de deslocamento e convivência se amalgamam. Um exemplo é a festa que se dá anualmente na passagem subterrânea que liga a chaminé (resquício de uma antiga fábrica de açúcar) à rua do Catumbi, do lado do cemitério. A passagem sob o viaduto, frequentemente habitada por moradores de rua, torna-se ponto de encontro de velhos MCs que rememoram o baile do Clube Astória, destruído pelo viaduto. O cemitério é aberto à noite na ocasião, para que se utilize o banheiro durante a festa, e as ruínas dos carros alegóricos abandonados sob o viaduto tornam-se palco de festas continuadas.

Enquanto isso o Estado aproveita o suposto “vazio” deixado pelo desmantelamento do antigo bairro para construir mastodontes arquitetônicos supra-funcionais que continuam lacerando o tecido urbano, como edifícios empresariais de acordo público e privado, complexos habitacionais, grandes estádios para mega-eventos e centros de controle. No Catumbi, por exemplo, foi construído o Centro Integrado de Comando e Controle, que reúne informações da vídeo-vigilância na cidade, dos semáforos, dos conflitos nas favelas, da meteorologia, das áreas de risco de desabamento, entre outros, num grande aparato informático-policial. Tal edifício é uma verdadeira máquina de controle que estria a cidade, contrapondo a informação ao território, no cerne mesmo da Zona, o seu anverso.

E quão mais corta-se a Zona, mais esta multiplica-se como um licranço. De modo que deve-se enxergá-la não como um espaço vazio ou terreno baldio de uso recreativo, nem como lógica da ruína explorada esteticamente, pois ambos servem aos interesses do Estado, mas a partir de sua potencialidade própria, extremamente fértil para o pensamento da cidade.

Ao atirar uma pedra num lago, elementos depositados no fundo sobem à superfície. Da mesma forma

na Zona a superfície informacional toca as profundezas da infraestrutura urbana. O subterrâneo dos canais de esgoto, dos tubos de gás, dos fios telefônicos, dos cabos de eletricidade, como do inconsciente da cidade, seus medos, seus desejos, emergem à superfície urbana, unindo-se a um carro alegórico em ruínas, ao matagal e ao viaduto que tudo cobrem, gerando compostos inesperados que rompem com a oposição entre Natureza e Cultura. Dessa fusão emana um grande potencial *ctônico*, simbólico e arquitetônico, evocando a imagem de um território-cadáver enquanto oferta e substância em aberto: lado de dentro que vira lado de fora.<sup>7</sup>

Finalmente, a Zona está para o espaço assim como o Monstro está para a imagem. Enquanto espaço monstruoso, trata-se de um lugar de fascínio e repugnância, de perigo e atração. O monstro possui uma natureza híbrida ou compósita, nem sempre diretamente visível, permanecendo por vezes sugestiva. Ao mesmo tempo homem e morcego, mulher e pássaro, o monstro é vários em um. Do mesmo modo a Zona é ao mesmo tempo centro e periferia, espaço urbanizado e favela efêmera, terreno de manobras estatais e território de apropriação popular. Mas o monstro é repugnante para a civilização, e a Zona torna-se lendário espaço do medo. O hibridismo, a mutação e a abertura do corte remetem à doença, à decomposição e à violência. Na realidade este é o ponto de vista do Controle, quando em culturas diversas, como a asteca e a indiana, a natureza compósita e o aspecto aberto do monstro e de certas zonas são considerados divinos e agourentos.

A Zona é finalmente uma ficção, um espaço onde zonas mentais entram em contato com zonas físicas. É como se o corte abrisse uma passagem entre mundos paralelos, espaços imaginários e extremamente con-

cretos. Enquanto imaginária, a Zona é uma antípoda, signo de abertura, de saída para outra Terra.

E um novo tipo de espaço gera uma nova forma de caminhar, e se na Zona antiga de Paris a figura principal era a do trapeiro em contraponto ao flâneur, na nova Zona (tanto no terreno da ficção quanto no da realidade urbana) surge a figura do *stalker*. “O conceito de passear, de dar uma volta sem objetivo na cidade, de flunar, foi suplantado. Nós entramos na idade do *stalker*; jornadas feitas com intento — olhos afiados e sem patrocínio... O *stalker* é um andarilho que sua, um andarilho que sabe onde está indo, mas não por quê ou como” (SINCLAIR, 1997, p. 37).<sup>8</sup>

É no livro soviético de ficção científica *Piquenique na beira da estrada*, de 1972, que é plasmado pela primeira vez o conceito de Zona atrelado à figura andarilha do *stalker*. No início do livro dos irmãos Arcadi e Boris Strougatski, a Zona é descrita como um espaço que nasce com a Visita. A Visita se dá quando da queda de seis meteoros em diferentes áreas do planeta, dando origem a seis Zonas que logo de início são comparadas a buracos de bala. Cientistas calculam de onde teriam vindo estas “balas”, e chegam à linha Terra-Deneb, sendo Deneb a estrela alfa da constelação de Cisne, ponto do universo de onde teriam vindo os meteoros. A Visita é, portanto, o desastre produzido pela passagem de seres extraterrestres no planeta Terra, e a Zona o que resta desta passagem: ruínas e objetos incompreensíveis deixados para trás.

Na Zona, o espaço e o tempo se alteram, ameaçando engolir personagens e leitores que se aventuram por suas paragens. Produz-se um efeito comparável ao dos contos de H.P. Lovecraft, onde o horror se manifesta não através da descrição de objetos ou personagens,

Fonte: Andrei Tarkovski. Still do filme *Stalker*.



*A Zona em Stalker, filme de Andrei Tarkovski, 1979.*

mas através de uma dimensão espaço-temporal inenarrável pois informe, fluxo compósito e mutante que fascina e repudia.

As metáforas do livro nunca apreendem inteiramente a Zona, mutante que não contém-se sob forma alguma, ainda que metafórica, de modo que encadeiam-se metáforas sem fim, tentativas de “descrever o indescritível” através da mudança de objetos e posições relativas, como em um jogo de estátuas. Segundo o mesmo procedimento, a metáfora que dá título ao livro é a de um piquenique na beira da estrada. Seres desconhecidos que viajavam por “não sabemos qual estrada cósmica”, decidem fazer uma pausa para um piquenique na borda de um caminho, deixando restos de uma fogueira, de sacos plásticos, de alimentos, e vão embora (STROUGATSKI, 1981, p. 150). Ali “onde estiveram” as flores crescem sem aroma, o espaço se faz areia movediça, as distâncias se alteram permanentemente, armadilhas fantásticas podem aparecer a qualquer instante, e há mesmo um gel misterioso que aniquila quem o toca.

A noção do tempo também se altera na Zona, de modo que podem passar horas quando achamos que passaram minutos. O próprio espaço é a imagem do tempo, se alterando constantemente e de forma imprevisível. Como no rio de Heráclito, nunca se entra duas vezes na mesma Zona, de maneira que não se aplica neste espaço o axioma de Descartes de que o caminho mais curto entre dois pontos é o da linha reta. Ao contrário do espaço euclidiano, na Zona nunca se volta pelo mesmo caminho, por tratar-se de um espaço ardiloso em deformação constante.

De início, todos que entravam na Zona desapareciam para nunca mais voltar. Depois surgiram guias capazes de sair com vida, homens miseráveis em busca de objetos fantásticos que lhe pudessem render algum trocado. São os *stalkers*, andarilhos que entram em simbiose com a Zona, captando ritmos e sinais particulares, rastreando frequências como antenas em movimento. Andam de nariz colado no chão, farejando as alterações do espaço, e fazem uso de técnicas aparentemente infantis para evitar as armadilhas da Zona, como lançar uma porca de um parafuso amarrada em um pano para ver se o objeto desaparece ou não, se o trajeto é praticável ou não. É como se caminhassem sobre o corpo de um monstro que sonha e que pode despertar a qualquer instante.

*Stalker* significa acoassador, rastreador, caçador furtivo e silencioso, caçador à aproximação, perseguidor. “*Tô stalk* é uma forma de aproximar-se caminhando, um andar, quase uma dança. No *stalk*, a parte do corpo que teme permanece na retaguarda, e a que não teme quer ir na vanguarda. Com suas pausas e pavores, o *stalk* é o andar daqueles que avançam em terreno desconhecido. Não se vai à Zona, desliza-se nela em

fraude (ela é vigiada por soldados). Não se caminha nela, nela se *stalkeia* (...) com olhares furtivos e ímpe- tos logo recaídos” (DANEY, 1986, p. 86).

Uma nova forma de caminhar para um novo espaço. Serge Daney diz que *Stalker* (1979), o filme de Tarkovski baseado no livro dos irmãos Strougatski, “é, antes de tudo, um documentário sobre uma certa forma de caminhar que não é talvez a melhor (sobretudo na URSS), mas que é tudo o que resta quando todos os pontos de referência desapareceram” (DANEY, 1986, p. 86). Sorte de revisitação pós-industrial da caça paleolítica, trata-se de uma forma de caminhar que brota de uma ruptura simbólica, esfarelamento de paradigmas socioculturais que nos serviam de marcos, e que de diversas formas indicavam de onde vínhamos, onde estávamos e para onde íamos.

No filme de Tarkovski, um escritor e um cientista são guiados por um *stalker* em busca do Quarto dos Desejos, centro de um mundo sem centro, o equivalente da Esfera de Ouro no livro dos irmãos Strougatski. Quando as personagens encontram o Quarto, o *stalker* diz para que sigam em frente, já que ele não poderia entrar. Um *stalker* não pode pensar em interesse próprio, veja o exemplo de Bola de Pelo, um *stalker* que entrou no Quarto, enriqueceu e se enforcou. Ao chegar diante de sua entrada, o *stalker* indica que, mais do que buscar um sentido ou um objeto na Zona, é preciso acreditar no impossível para que o Quarto realize nossos desejos mais recônditos, convertendo-se não em um lugar de cobiça, mas em um embrião para uma nova humanidade. Trata-se de uma lógica da entrega absoluta que Tarkovski introduz nas ruínas da tecnologia, enxergando, no absurdo dos poderes da Zona, uma forma de transmutar as ruínas da civilização não em mercadoria, mas em uma nova divindade possível, investindo a Zona de uma mística cristã particular.

Enquanto isso o escritor e o cientista, signos da “ruína do progresso”, podem entrar no Quarto, mas não têm fé. O escritor, que de tudo duvida, esconde suas derrotas detrás de um ceticismo amargo, e diz acreditar que a Zona não passa de uma invenção que deleita o *stalker*, que este na Zona crê-se Deus. Já o cientista leva uma bomba para destruir o Quarto que, segundo ele, seguramente cairá em mãos ruins. O *stalker* se desespera diante do ser humano. Diz que a Zona é o único lugar onde ainda se é livre, onde se tem esperança, onde pode ajudar as pessoas a encontrar um sentido na vida. De alguma forma, é como se o *stalker* fosse o único capaz de perceber o potencial da Zona, pressentindo seus horrores e clarividências, recobrando seus dejetos de um sentido visionário. A Zona é, portanto, o espaço do *stalker*, sem um não há o outro. No final do filme, vê-se que a filha do *stalker*, nascida após a Visita, possui poderes parapsicológicos, movendo objetos com a mente – forma de indicar que a Zona procria, engendrando o outro de uma humanidade já perdida.

No filme duvidamos com relação à natureza da Zona e dos poderes do *stalker*. Não há uma única interpretação. “A Zona é, talvez, o planeta Terra, o continente soviético, nosso inconsciente, o filme ele mesmo. O *stalker* pode muito bem ser um mutante, um dissidente, um analista selvagem, um padre em busca de um culto, um espectador” (DANEY, 1986, p. 88). É como se, num primeiro momento, tentássemos dar sentido a tudo o que vemos na Zona, numa espécie de furor paranóico-interpretativo. Até que nos libertamos da cadeia de metáforas, assumindo que não há analogia possível que dê conta de fenômenos e paisagens tão anti-naturais e anti-civilizacionais. “Podemos espreitar a aparição de coisas que nunca tínhamos visto antes em um filme. O espectador-espreitador vê



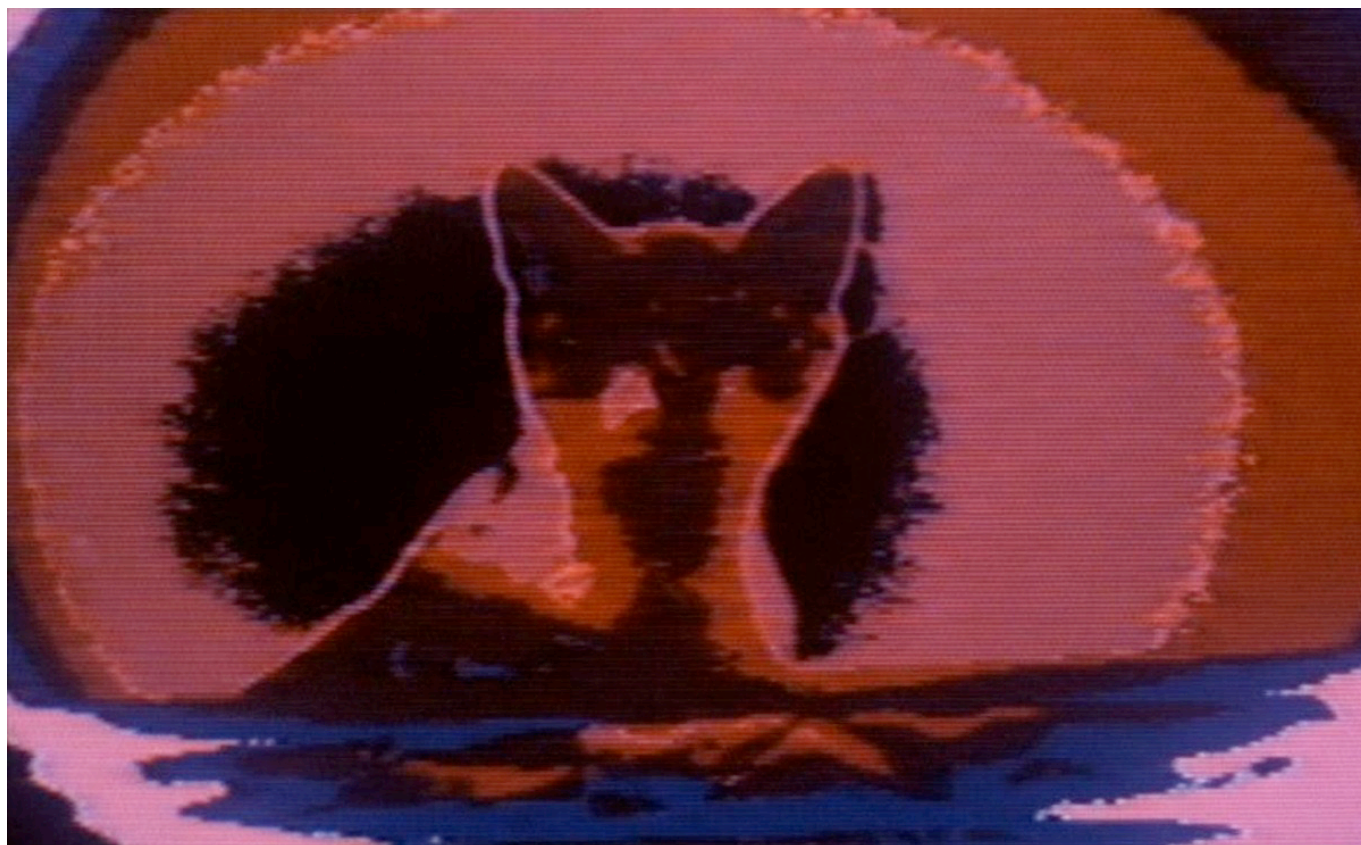
coisas que o espectador-intérprete não sabe mais ver. O espreitador permanece na superfície porque ele não acredita mais no fundo” (DANEY, 1986, p. 89). Se deslocando e engendrando relações de vizinhança, sem que haja totalidade possível, o espectador-*stalker* participa do percurso iniciático proposto pelo filme, entrando em simbiose com os movimentos produzidos pelas linhas de força da Zona. “O que conta, é pôr-se em movimento” (DANEY, 1986, p. 88).

Movimento físico ou movimento espiritual? É curioso como o livro dos irmãos Strougatski já falavam de *stalkers* cibernéticos, apontando para os atuais perseguidores e mercenários do ciberespaço:

Eis que novos *stalkers* equipados pela cibernética apareceram. O velho *stalker* era um homem sujo, ranzinza,

que, obstinado como uma besta, rasteja na Zona, milímetro por milímetro, para ganhar dinheiro. O novo *stalker* é um dândi com uma gravata, um engenheiro, instalado a um bom quilômetro da Zona, cigarro entre os dentes, copo de tônico perto do cotovelo, vigiando ecrãs. (STROUGATSKI, 1981, p. 145)

Poucos anos depois do filme de Tarkovski, o filme-ensaísta Chris Marker realiza *Sem Sol* (1982), onde se mostra uma Zona constituída de imagens eletrônicas. No filme, Hayao (citado pela voz do narrador em off) é uma personagem que insere imagens mortíferas em um sintetizador eletrônico. Imagens do passado traumático são deformadas como os sons de um teclado, tornando-se não-imagens, única maneira, segundo Hayao, de representar não-lembranças e não-persona-



Fonte: Chris Marker. Still do filme Sans Soleil

*A Zona em Sem Sol de Chris Marker, 1982.*

gens. Hayao batiza esse universo de imagens eletronicamente monstruosas de *Zone*, em homenagem ao filme de Tarkovski.

A Zona espiritual e tecnológica de Chris Marker surge de um buraco na memória, rombo que fratura a rede simbólico-virtual das imagens eletrônicas. “Nossa memória não pode conservar as imagens traumáticas a não ser em formas esgarçadas, como leite azedo, cujos ingredientes decompostos estão em movimento e não param de constituir novas constelações” (TODE, 2006, p. 70). Um impacto traumático na memória coletiva gera um espaço “enrugado de dobras, áspero de ranhuras, encardido de marcas”, descontinuidade fundamental a partir da qual novos agenciamentos imagéticos e narrativos podem emergir. A Zona de Hayao é, portanto, um sistema variacional que produz novas espacialidades possíveis, desfigurações de um mundo que se encontra entre o buraco abstrato produzido pelo trauma (da guerra e da miséria) e a reconstrução figurativa da memória oficial.

Espaço de destruição que, ao ser vislumbrado virtualmente e para além da estética da ruína e da lógica do índice, evidencia extraordinários cruzamentos de linhas de força que tudo desfiguram, engendrando relações sociais e afetivas ainda não mapeadas. Trata-se do agenciamento de novas figuras epistêmicas. E é neste espaço, em que se conjugam naturezas compósitas, a partir dos dejetos de estruturas simbólicas arrebatadas, que vivem os historiadores, os poetas, os trapeiros, os *stalkers*, colecionadores e caçadores de recompensa que fazem a vida dos trapos, ressignificando os dejetos expurgados pela cidade e pelo cérebro em erosão, seja nos interstícios urbanos ou ciberespaciais.

A Zona é o tempo tornado espaço, limite interno do pensamento. Não trata-se de uma qualidade externa

que limita uma interna, o outro, a alteridade no sentido clássico do termo. Mas um outro interno, a Zona enquanto luva virada ao revés. E é neste sentido que a Zona pode aparecer e desaparecer a qualquer momento.

A Zona pode ser um cinto, uma demarcação e um espaço de rebento. A Zona é tanto um corte quanto um espaço prenhe de onde brotam novas relações de posicionamento. Encruzilhada do desejo e do horror que se dá nas bordas da cidade e do ciberespaço. Zona de contato que surge de sedimentações da mente e da matéria em um território mutante. Espaço simbólico que se opõe a outra sorte de encruzilhada, a do Centro de Controle e da mesa de informação.

#### Notas de fim:

1. Para a etimologia da palavra ζώνη: <http://logeion.uchicago.edu/%CE%B6%CF%8E%CE%BD%CE%B7>. Acesso em 21 de agosto de 2019

2. Analogia semelhante ocorria entre os tupinambá. A menina quando menstruava tornava-se *kunhāmuku*, “menina-moça” de entre 15 a 25 anos. Amarravam-se-lhe, então, fios de algodão na cintura e no antebraço. Tais fios eram “símbolos de sua virgindade e do status de mais nova *kunhã* do grupo” (DA SILVA, 2015, p. 44). “No dia em que tivessem as primeiras relações sexuais, as *kunhāmukus* deviam romper os fios de algodão” (DA SILVA, 2015, p. 45). Já o poeta indianista Gonçalves Dias refere-se à arazoia (ou arazoia), saiote de plumas de ema com que se vestem as índias, representando a “veste nupcial que a noiva despiria para o amado” (DIAS, 2002, p. XXI), como evidencia-se no poema *Leito de folhas verdes*: “Meus olhos outros olhos nunca viram, / Não sentiram meus lábios outros lábios, / Nem outras mãos, Jatir, que não as tuas / A arazoia na cinta me apertaram” (DIAS, 2002, p.41).

3. Ver as duas concepções de limite extensivo e intensivo nas aulas de Deleuze sobre o tempo em Kant (DELEUZE, 2008).

4. Todas as traduções de autores com livros citados em outras línguas que não português foram feitas pelo autor deste artigo.

5. Em *O Pensamento Selvagem*, Lévi-Strauss define a bricolagem como um pensamento em ato que fala das coisas através das próprias coisas, que se utiliza dos objetos em mão para re-con-figurar o mito através do rito. Neste sentido, propõe-se que assim como a bricolagem se opõe à engenharia, o mito ao pensamento científico, a Zona, espaço *bricoleur*, se oporia à cidade, e os *zonards* aos cidadãos. (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.15-49)

6. O conceito de autopoiesis foi desenvolvido pelo neurobiologista chileno Francisco Varela, fazendo hoje parte do léxico de diversas áreas do conhecimento, como arte, religião e ciência. Ver o filme *Monte Grande: What is Life?* de Franz Reichle, 2004.

7. Neste sentido, a Zona é uma das “paisagens da angústia”, segundo o termo empregado pelo historiador da arquitetura Antoine Picon (PICON, 2011, p. 343-356).

8. Da mesma forma, no livro dos irmãos Strougatski diz-se em uma passagem: “A partir deste momento, ele agiu rápido, mas sem pressa nem febre, arranjadamente, recolhido, como se ele trabalhasse na Zona” (STROUGATSKI, 1981, p. 118).

### Referências Bibliográficas

APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcools*. Paris: Gallimard, 1966.

BAUDELAIRE, Charles. In: *Sobre o vinho e o haxixe*. Paraísos Artificiais. Porto Alegre: L&PM, 1998.

BENJAMIN, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Mort à Crédit*. Paris: Gallimard, 1952.

DANEY, Serge. *Ciné-Journal*, 1981-1986. Paris: Seuil, 1986.

DA SILVA, Rafael Freitas. *O Rio antes do Rio*. Rio de Janeiro: Babilônia Cultura Editorial, 2015.

DELEUZE, Gilles. *Kant y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DIAS, Gonçalves. *Poesia Indianista*. Introdução, organização e fixação de texto por Márcia Lígia Guidin. Martins Fontes: São Paulo, 2002.

HAZAN, Eric. *A invenção de Paris*. Estação Liberdade: São Paulo, 2017.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papirus, 1989.

TODE, Thomas. *Fantasma Marker: inventario antes del film*. In: WEINRICHTER, Antonio & ORTEGA, María (org.). *Mystère Marker – Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid: T&B Editores, 2006.

PICON, Antoine. *De la ruine à la rouille, les paysages de l'angoisse*. In: Marot, Sebastien Marot (org.). *Marnes, documents d'architecture: Volume 1*. Paris: Editions de La Villette, 2011. [http://www.cbha.art.br/coloquios/1999/arquivos/pdf/pg343\\_antoine\\_picon.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/1999/arquivos/pdf/pg343_antoine_picon.pdf). Acesso em 21 de agosto de 2019.

SINCLAIR, Iain. *Lights Out for the Territory*. Londres: Penguin, 1997.

STROUGATSKI, Arcadi & Boris Strougatski. *Pique-nique au bord du chemin*. Paris: Denoël, 1981.