



Introdução

Num pequeno livro, em formato de bolso, editado pela Cinemateca Portuguesa, vejo imagens que me encantam: são fotogramas de *Mãe e Filho*, filme realizado pelo russo Alexander Sokurov. Sabia da existência de Sokurov, mas nunca havia assistido a um filme seu. Foi meu primeiro contato com as imagens desse cineasta, cuja obra é objeto deste estudo.

Para pensar o cinema deste cineasta considerado como “um último grande criador de filmes”, um “verdadeiro mestre”¹, escolho como *corpus* de análise o filme que o consagrou como o mais importante realizador russo da atualidade. Este trabalho é uma análise de *Mãe e Filho*, vigésimo sétimo filme que Sokurov realizou, oitavo longa de ficção e primeiro de uma trilogia que fez sobre as relações familiares. Rodado em 1996, na Alemanha, na região dos Bálticos, tem apenas 67 minutos de duração e apresenta como tema central (único) a morte da mãe. É o filme que trouxe reconhecimento internacional ao cineasta, recebendo, entre outros,² o prêmio especial do júri do festival de cinema de Berlim, no ano de seu lançamento, em 1997, e sendo distribuído em 25 países. No entanto, não é esse o principal motivo da minha escolha por este filme – Sokurov terá outros filmes também premiados em importantes festivais –, a opção por *Mãe e Filho* é temática. A morte é “um tema de importância fundamental”, para o cineasta, “e a arte, parece-me, (diz ele) pede fundamentalismo temático”. Sendo, portanto, esse o tema predominante na obra de Sokurov, *Mãe e Filho* é, sem dúvida, o filme no qual sua representação é mais canônica: a morte da mãe.

A aproximação da obra de Sokurov acontece através de uma intersecção muito particular entre o filme *Mãe e Filho* e um momento específico da obra de Roland Barthes – o da preparação do curso sobre o *Neutro*, que proferiu no Collège de France em 1997-1978. É o conceito de *Neutro* - um conceito, que não é um conceito propriamente, como Barthes mesmo afirma -, que desencadeou essa reflexão sobre as imagens inventadas por Sokurov. Somam-se a isso, principalmente, as reflexões de Deleuze sobre o cinema, a base teórica

¹ São opiniões de Álvaro Machado e Paul Schrader, respectivamente. In: *Alexander Sokurov*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 1999.

² Os créditos e prêmios do filme podem ser vistos nos anexos.

que sustenta toda a análise. Também agregamos a crítica que Rancière faz à *imagem-movimento* e à *imagem-tempo* deleuziana, além de idéias de outros teóricos e realizadores do cinema como Eisenstein, Balázs, Aumont, etc, ou mesmo as idéias de Deleuze em outros âmbitos, como o da pintura. É com idéias desses autores, seja no campo da filosofia, do cinema, da literatura, da pintura ou da fotografia, que se entrelaçam as análises das imagens de *Mãe e Filho*. Sinteticamente, poderia dizer que os principais conceitos implicados nesta análise são: o *Neutro* de Barthes e fragmentos do pensamento deste sobre a fotografia e o cinema; a taxionomia deleuziana das imagens, *imagem-movimento* e suas variações, *imagem-tempo* e os signos temporais. Esses conceitos, as idéias de cinema de outros tempos (e de outros âmbitos da arte) e as imagens aqui estabelecidas como *corpus*, se tecem, possibilitando, assim, uma espécie de rede, para que as singularidades poéticas de Sokurov possam aparecer. Um *locus* para que esses conjuntos de disciplinas se comuniquem, ou para que algo se crie, conforme propõe Deleuze.³

Os capítulos estão divididos em duas partes. Na primeira parte, estão os que se referem a questões extrafilmicas; na segunda parte, estão os capítulos propriamente de análises das imagens. O extrafilmico traz dois capítulos. O primeiro – *Qui est le cinéma?* –, cujo título é uma releitura do clássico de Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* Essa inversão no título é utilizada a pretexto de enunciar as bases teóricas sobre as quais se darão as análises⁴. Ou seja, para dizer que os pressupostos teóricos para análises das imagens se dão a partir do pensamento de Deleuze *sobre/do* cinema. Serve também, o título do capítulo, como forma de nos fazer pensar sobre *quais* são as forças, as idéias do cinema na

³ DELEUZE. Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

⁴ O jogo de palavras presente no título está melhor explicado no referido capítulo .

atualidade e como situar as imagens de Sokurov neste contexto. O segundo capítulo desta primeira parte, *O autor, o tema e o encontro com Barthes*, como já diz o título, fornece informações sobre Sokurov, sua formação, suas influências e seu pensamento sobre o cinema. Traz também uma relação de títulos e modos de incidências do tema, a morte da mãe, na literatura e no cinema. E, por fim, a articulação Barthes-Sokurov, o encontro, o ponto de contato, a intersecção de forças, que gera esta reflexão sobre a obra de Sokurov. O Neutro de Barthes é uma resposta ao conflito central sobre o qual está assentado *Mãe e Filho* – o conflito resultante do amor como comunhão e da morte como separação. Mas não é apenas desse *pathos* que se faz o encontro Barthes-Sokurov, já que a morte que Sokurov põe em cena é a mesma que está no luto de Barthes e que gera o Neutro: a morte da mãe.

A segunda parte, das análises das cenas, está dividida em quatro capítulos. No primeiro, que denomino de *Análises preliminares*, está uma introdução ao pensamento deleuziano das imagens cinematográficas, em específico à *imagem-movimento* e à *imagem-tempo*, com seus avatares, e o impasse a que chegamos quando passamos à análise filmica. No capítulo dois, *Primeira cena: a incompreensão de Deus*, analiso a primeira seqüência do filme – um texto descritivo das imagens, que aponta para as cintilações do Neutro. Nesta primeira seqüência, vemos o Neutro da Delicadeza e o Neutro do Sono, e a relação que estabelecem com o campo do cinema e da fotografia, em especial com o pensamento de Eisenstein, Deleuze e Barthes. Observamos como Sokurov filia-se a uma tradição russa, de um “cinema do tempo”, mas que difere do modo como fez Eisenstein, pois não procede por “saltos qualitativos” (o tempo como *intervalo*), e que também difere do modo como trabalha Tarkovski, que “esculpe” o tempo (o tempo como *imenso*), aliás, como são as

imagens modernas deleuzianas que fazem o tempo “jorrar” dentro do plano – propomos que Sokurov *cintila* o tempo em *Mãe e Filho*.

O capítulo três, *O último passeio: a natureza como afecto*, também é descritivo e aponta para a cintilação do Neutro do Silêncio, e a relação com o pensamento do cinema se dá com Deleuze, Rancière, Aumont. Notamos neste capítulo que Sokurov cria *imagens afecções*, e o modo como constrói *espaços quaisquer* é diferente do expressionismo de Murnau e Lang, do abstracionismo lírico de Dreyer e Bresson ou do colorismo de Antonioni e Godard, apontados por Deleuze como formas de trabalhar o tempo como intensidade, ou seja, produzir imagens decorrentes do movimento intensivo, cromocronia. Sugerimos que o procedimento adotado por Sokurov, para criar imagens intensivas, assemelha-se ao modo como procede Bacon com a pintura.

O último capítulo, *Última cena: um não suspenso*, que segue a mesma forma descritiva dos dois capítulos anteriores, apresenta a última cintilação do Neutro da Delicadeza e, de certa forma, confirma as idéias desenvolvidas anteriormente. Em síntese, as idéias aqui apresentadas procuram demonstrar que as imagens (e sons) de *Mãe e Filho* apresentam cintilações do Neutro barthesiano e que essas figuras do Neutro são como forças, que se exercem no plano espaço-temporal – imagens trabalhadas sob o signo temporal deleuziano do *instante*, ordenando todas as distâncias (Homem/Natureza) e diferenças (entre sujeitos) – e nos colocam diante de um tempo intenso. Porém o tempo sokuroviano, em *Mãe e Filho*, não é um tempo do *jorrar* para criar *desconexão e vacuidade*, como as imagens modernas do cinema, nem tampouco alcança outra potência

para impor *imagem e sentido*, como Eisenstein, mas é um tempo que *cintila* para produzir *intensidade e sensação*.

Capítulo 1

Qui est le cinéma?

*Os conceitos, os novos conceitos do cinema,
não estão prontos, cabe à crítica achar.*

Deleuze

A escolha desse título para esta seção quer demonstrar logo, em princípio, um desejo de afirmar uma aproximação deleuziana do cinema, na medida em que procedo a uma inversão à metafísica questão baziniana *Qu'est-ce que le cinéma?*⁵. Sabe-se da desconfiança de Deleuze em relação ao “é” da questão. Daí esta forma de colocar a pergunta: O *qui* traduzido não como *quem*, mas como *qual(is)*, como acontecimento,

⁵ BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: publicado em 1957.

imanência, como força de diferenciação interna e eficiente da matéria,⁶ da imagem, do cinema. O que significa dizer que a imagem cinematográfica é definida menos pela sua representação universal e mais pelas suas singularidades internas. Para Deleuze, cabe à crítica encontrar essas singularidades, relacionando-as ao cinema como um todo.⁷

O cinema atravessou o século XX e deixou muitas imagens, produziu imagens de diversos tipos e fascinou muita gente: grande parte do pensamento ocidental mais incisivo se dedicou e ainda tem se dedicado à compreensão do “fenômeno cinema”: Barthes, Foucault, Deleuze, Paul Virilio, Rancière, Agamben e, antes deles, Bergson, Merleau-Ponty, Benjamin e outros. Fala-se que o cinema se encontra hoje no mesmo lugar em que a pintura e a literatura estavam no fim do século XIX, tendo que se transformar, mas sentindo o peso de uma história. De qualquer modo, é inegável que o cinema desempenhou, durante o século XX, papel semelhante ao que a pintura e a literatura haviam cumprido nos séculos precedentes, como produtor de realidade. Sabe-se da importância de Hollywood na formação do império norte-americano, e também do poderoso papel que tiveram as imagens cinematográficas para os déspotas do século passado, em especial para a experiência soviética e a nazista. Paul Virilio mostra que o fascismo foi vivido até o fim na

⁶ Para melhor entender essa questão em Deleuze, cf. HARDT, Michael. *Gilles Deleuze: um aprendizado filosófico*. Tradução Sueli Cavendish. São Paulo: Ed. 34, 1996. P. 66. Hardt analisa o ataque deleuziano ao método transcendental de Kant. Diz ele: “Deleuze aborda essa questão considerando a “forma da questão” que anima a investigação filosófica. A questão central para a investigação filosófica platônica, diz Deleuze, é *Qu’est-ce que?* (...); é uma questão transcendental por excelência, que busca um ideal que está acima, como um princípio supra-sensível organizando as várias instâncias da matéria. *Qui* é uma questão materialista que encara o movimento das forças reais de uma determinada perspectiva.

⁷ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992. P.76.

concorrência com Hollywood.⁸ Infinitas foram as imagens que o cinema produziu nos seus pouco mais de cem anos de história.

Dentre os pensadores do século que acabou de findar, é Deleuze quem dedicará mais atenção à arte mais significativa desse século. Deleuze fará uma espécie de inventário dessas imagens cinematográficas, “uma rigorosa ontologia”, como diz Rancière⁹. Ele olhará para as imagens produzidas pelo cinema e vai associá-las à história; ele dirá que a imagem no cinema – aliás, não só no cinema, mas a imagem em geral nos tempos modernos – não é um corte imóvel, estanque, fora da história, mas sim um corte móvel. As imagens do cinema são como blocos de espaço-tempo, carregadas de tensão dinâmica.¹⁰ O que lhe permite isso é a leitura que faz de Bergson, principalmente de *Matéria e Memória*, cujo axioma é o de que não é o ser quem funda o movimento, mas sim o movimento quem funda o ser, numa ontologia relacionada primeiramente com a dimensão temporal do ser, não com a sua dimensão espacial. Essa é a base filosófica, aliada à semiologia de Pierce, para os signos deleuzianos do cinema: são signos espaço-temporais e, como os devires, implicam em variações intensivas. Diz ele: “no cinema, as imagens são signos. Os signos são imagens consideradas do ponto de vista de sua composição, de sua gênese. (...) O cinema faz nascer signos que lhe são próprios e cuja classificação lhe pertence, mas, uma vez criados, eles voltam a irromper em outro lugar, e o mundo se põe a *fazer cinema*.”¹¹

⁸ VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Boitempo, 2005. P 45

⁹ RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil, 2001. P 146

¹⁰ DELEUZE, Gilles. *Cinema: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985. P 17.

¹¹ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990. P 330.

Nesse inventário que faz das imagens cinematográficas, Deleuze as divide em dois grandes conjuntos, dois grandes regimes de imagens: *imagem-movimento* e *imagem-tempo*, e subdivide-os em outras categorias. Ele cria, desta maneira, signos propriamente cinematográficos, singularizados, evitando os empréstimos da lingüística e da psicanálise, por exemplo, que muito orientaram e orientam ainda hoje as análises filmicas.

Com Bergson¹², Deleuze dirá que a imagem é matéria-luz em movimento, são as coisas em si; a percepção se encontra em estado de virtualidade nas coisas e deve ser extraída delas. O nosso cérebro seria mais uma imagem entre todas as imagens e funciona como intervalo, como tela negra, que interrompe o movimento das imagens, hiato entre uma ação e uma reação, definindo o primeiro momento material da subjetividade; percebemos o mundo por subtração.¹³ O que um cineasta faz é inventar blocos de movimento/duração; um artista de cinema institui um plano de imanência ou plano da matéria, cria uma coleção de linhas ou figuras de luz, um conjunto de imagens-movimento. Os tipos de enquadramentos, as linhas, os jogos de sombra e luz, os sons e as maneiras de encadear os planos (a montagem) são formas de ordenar a matéria luminosa.

Quando essa matéria luminosa é organizada segundo a lógica sensório-motora, de enlace orgânico das imagens, corresponde ao primeiro regime, o da *imagem-movimento*, e está associada ao período anterior à Segunda Grande Guerra, que Deleuze denomina de cinema clássico. Neste regime, os vínculos entre imagens se estabelecem pelo tátil, o que

¹² BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. “Chamo de matéria o conjunto das imagens, e de percepções da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo.” P 17.

¹³ DELEUZE, Gilles. *A Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985. P 76-78.

implica a exploração do espaço físico e na subordinação do tempo ao movimento. É uma imagem narrativa, que tem em Griffith sua referência exemplar e, por fundar-se num sistema de ação e reação, é fechada, carregada de interioridade e verdades preestabelecidas, de clichês óticos, sonoros, psíquicos. Já a imagem-tempo, do segundo regime, é marcada por uma ruptura a essa lógica, por um afrouxamento dos vínculos sensório-motores, do tátil, em favor do ótico e do sonoro. Está associada ao cinema moderno, surge no pós-guerra, com o Neo-Realismo; seu precursor é Rossellini e aperfeiçoa-se em Welles, com a profundidade de campo.¹⁴ O enlace das imagens não mais se dá pela ação, tampouco é induzido por uma; o tempo não se subordina mais ao movimento, embora não implique na ausência de movimento: é um pouco de tempo em estado puro, sem a distinção linear entre presente, passado e futuro. Expressa os procedimentos mentais da memória, do sonho e do imaginário. Trata-se de um tempo marcado filosoficamente: um tempo alargado das coexistências, numa relação de extratos, decorrente da superposição de camadas. Portanto, uma imagem aberta, não-narrativa, descontínua. Cito Deleuze: “uma imagem ótico-sonora pura é a imagem inteira, sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror e beleza”¹⁵. Ela não gera ação, mas pensamento. Como queria Artaud: “Uma imagem, capaz de forçar o pensamento à presença de algo”.¹⁶

Essa transição é multidimensional em Deleuze. Por isso, muitas vezes de difícil compreensão, principalmente a *imagem-tempo*. É uma passagem com caracteres múltiplos, marcada por elementos narratológicos, filosóficos ou de estilo¹⁷. Deleuze a define assim:

¹⁴ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990. P 29.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ STAN, Robert. *Teorias del cine*. Buenos Aires: Paidós, 2001. P 295.

“entre a imagem-movimento e a imagem-tempo há muitas transições possíveis, passagens quase imperceptíveis, ou até mesmo mistas.”¹⁸

Os estudos de Deleuze sobre o cinema são publicados em 1983 e 1985, respectivamente, *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*. Portanto, os signos deleuzianos do cinema abrangem as primeiras imagens do cinema, as vanguardas, o cinema clássico norte-americano da primeira metade do século XX, o moderno do pós-guerra com o Neo-Realismo italiano, a *Nouvelle Vague* francesa, o Novo Cinema alemão e os diversos cinemas novos que surgiram, nos anos 60, nos países da América do Sul e Central, e também o cinema feminista europeu, o *Underground* norte-americano e o revival do início da década de 70. Depois disso, estamos órfãos de Deleuze, porém herdeiros de um legado extremamente importante para a compreensão do fenômeno cinema, embora saibamos também dos problemas dessa divisão e da dificuldade que apresenta a identificação dos signos, quando passamos à análise filmica. Dificuldades já apontadas por autores como Rancière¹⁹, Bellour e Parente²⁰, para citar alguns.

¹⁸ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005. P 322.

¹⁹ RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil, 2001. P 146

“De enunciado claro, a divisão se obscurece assim que passamos a examinar as duas questões que suscita. Em primeiro lugar, como pensar a relação entre um corte interno à arte das imagens e as rupturas que afetam a história em geral? E, segundo, como reconhecer na concretude das obras os sinais desse corte entre duas idades da imagem e dois tipos de imagens?”. P146.

²⁰ PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas, SP: Papyrus, 2000. Raymond Bellour, crítico e teórico francês, um dos fundadores da revista de cinema *Traffic*, no prefácio que faz ao livro de Parente, diz que há, nos dois livros de Deleuze sobre cinema, talvez uma única fraqueza: “a recusa que ele opõe ou acredita opor à narração, à narratividade”. É a tese de Parente, de que a imagem cinematográfica não se opõe à narração, mas a uma concepção da narração, ou seja, àquela que reduz a processos lingüísticos.

Que signos vieram depois? Que outras imagens produziu o cinema, depois do clássico, das vanguardas, do moderno? No fim dos anos 70, a crítica falava na morte do cinema, a hegemonia norte-americana sufocava as outras cinematografias, mas o cinema continuou se transformando, porém incorporou na sua prática as novas tecnologias e potencializou suas imagens. Nos anos 80, surgiram, e ainda hoje estão aí, imagens híbridas, carregadas de artificialismos, marcadas pela revisitação aos clássicos sob o signo do pastiche; o cinema lançava o olhar pra trás, sobre o próprio cinema. Nos anos 90, aparecem imagens mais despojadas, com temas do cotidiano, que mostram a vida de pessoas simples, época de invasões midiáticas e da visibilidade de novos sujeitos sociais.²¹ E hoje, passados dez anos do primeiro século cinematográfico, quais são as forças, as idéias, os signos do cinema? Quais imagens povoam as telas? Quais são as singularidades do presente, depois do clássico, do moderno, das imagens híbridas dos 80, do cinema despojado dos 90? Como são operadas as rupturas conceituais das imagens cinematográficas na atualidade?

São diversas as imagens do cinema hoje, porém o que prepondera nas telas mundiais é o modelo norte-americano. No entanto, esse modelo hoje é diferente daquele do cinema clássico, que entrou em crise com o pós-guerra e possibilitou o surgimento de uma nova imagem, o cinema moderno, segundo Deleuze. A fragmentação das imagens televisivas, com as novas tecnologias virtuais, extremou esse modelo pautado pela continuidade, pela previsibilidade e pela velocidade. A cada instante, nossos corações e mentes são levados por um ritmo cada vez mais vertiginoso às imagens e pelas imagens, num ciclo sem fim. Vivemos sob a égide da estética da velocidade, a cada instante, novas seqüências cada vez mais rápidas, uniformes e previsíveis. Como diz Virilio: “o cinema

²¹ LABAKI, Amir. In *O cinema dos anos 90*. Chapecó: Argos, 2005.

norte-americano é instantâneo, maníaco e maquinal”.²² As outras cinematografias que nos chegam, fora o *mainstream* do cinema norte-americano, em sua maioria – principalmente a européia, que é, contudo, forte –, parecem-me pouco dispostas a questionar o modelo estético vigente.

As imagens cinematográficas aceleram-se *pari passu* com as transformações tecnológicas. Vivemos dentro de um *clip*, o mundo é um *clip*. “A maioria da produção cinematográfica, com sua violência arbitrária e seu erotismo imbecil, testemunha uma deficiência do cerebelo, não uma invenção de novos circuitos cerebrais. O exemplo dos *clips* é patético,” diz Deleuze. E, mais adiante, completa: “a estética não é indiferente a essas questões de cretinização, ou, ao contrário, de cerebralização. Criar novos circuitos diz respeito ao cérebro e também à arte.”²³

Agamben nos lembra que Deleuze afirmou, certa vez, sobre o cinema, que todo ato de criação é sempre um ato de resistência, e se pergunta: *Mais que signifie résister?* E responde: *C’est avant tout avoir la force de dé-créer ce qui existe, dé-créer le réel, être plus fort que le fait qui est là. Tout acte de création est aussi un acte de pensée, et un acte de pensée est un acte créatif, car la pensée se définit avant tout par sa capacité de dé-créer le réel.*²⁴ E o que é real hoje? O que está aí nas telas de cinema e no mundo? O que está aí é a estética da velocidade e da aceleração do movimento. O ato político de resistência

²² In OUBIÑA, David. *Dossier Sokurov*. Buenos Aires: Las Ranas, 2006.

²³ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992. P. 79.

²⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire/Le cinéma de Guy Debord*. França: Hoëbeke, 1998. P 30. “É antes de tudo ter a força de des-criar o que existe, des-criar o real, ser mais forte do que o fato que está aí. Todo ato de criação é também um ato de pensamento, e um ato de pensamento é um ato criativo, pois o pensamento se define, antes de mais nada, por sua capacidade de des-criar o real.”

deleuziano passa por um não-alinhamento a estes movimentos do capitalismo. O que “des-cria” essa vertigem alucinante das imagens do/no mundo, essa “cretinização”?

Quais são os novos movimentos do cinema, os novos signos que “des-criam” esse real alucinatório das imagens audiovisuais, que estão por toda a parte – na televisão, na internet e nas telas grandes das salas de cinema mundiais dominadas pela produção comercial norte-americana – e que podem criar outros circuitos cerebrais? “O cérebro é um volume espaço-temporal: cabe à arte traçar nele novos caminhos atuais”, como afirmou Deleuze.²⁵

Em *Carta a Serge Daney*, escrita em 1986, Deleuze dizia que existem muitas formas de combate “entre a velocidade que o cinema americano não pára de multiplicar, e a lentidão das matérias que o soviético mede e conserva.”²⁶ Dentre cinematografias que têm se destacado, na atualidade, nos festivais internacionais, muito se fala do cinema do asiático; segundo Ismail Xavier, a Ásia é a “bola da vez”, com filmes coreanos, chineses, japoneses, tailandeses. Contudo, parece-me que, não obstante as novas imagens da Ásia que tanto têm encantado a crítica, o cinema russo contemporâneo – um dos mais antigos e importantes da história, um cinema que definiu padrões e influenciou realizadores em todo o mundo –, ainda mostra uma potente força criadora com a radicalidade de suas imagens, embora ausente das telas de cinema e também esquecido nas reflexões acadêmicas. Uma cinematografia que já foi grande e espantou o mundo nas décadas de 20 e 30, através de “monstros sagrados”, como Eisenstein, Dovjenco, Vertov e Podovkin, não pode ser

²⁵ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992. P. 80.

²⁶ Idem. P. 102.

apagada.²⁷ A antiga União Soviética ofereceu contribuições decisivas à formação da linguagem cinematográfica, com seus enquadramentos ousados e as técnicas de montagem que criavam possibilidades plásticas e de sentidos à narrativa. De fato, a Rússia é uma civilização com uma magnífica tradição narrativa – Dostoiévski, Gogol, Tchechov, Tosltói, para citar alguns –, mas que foi eclipsada por anos de totalitarismo. Como diz Schnaiderman, “a cultura de um país não passa imune por uma experiência como essa, porém também não pode ser apagada. Prova disso, é a obra de Andrei Tarkóvski que rompeu a “cortina de ferro” e se tornou conhecida no ocidente na década de 80.

Na atualidade, o nome que emerge, agora dos escombros soviéticos, e reafirma o mito desse cinema de “monstros sagrados”, é o de Aleksandr Sokurov, como singularidade nesse conjunto todo de forças que compõem os signos do cinema. A meu ver, Sokurov tem a força de “des-criar” o cinema que está aí e propor novos signos espaço-temporais que possibilitam uma experiência estética diversa da experimentada pelo tempo veloz, disciplinar, uniforme, da estética cinematográfica dominante.

²⁷ SCHNAIDERMAN, Boris. *Os escombros e o mito: a cultura e o fim da União Soviética*. São Paulo: Companhia da Letras, 1997. P. 208.

Capítulo 2

O autor, o tema e o encontro com Barthes

*O meu objetivo é fazer com que o espectador, olhando para a tela,
pense alguma coisa a respeito de si próprio.*

Sokurov

*O que procuro é uma introdução ao viver, um guia de vida (projeto ético):
quero viver segundo a nuance.*

Barthes

Pouco conhecido no ocidente, exceto nos circuitos das mostras e festivais, Aleksandr Nikoláievitch Sokurov é um dos mais importantes cineastas russos da atualidade. Nasceu na Sibéria oriental, no ano de 1955; estudou na VGIK, a mais antiga universidade de cinema do mundo, fundada em 1919; trabalhou na Gorky Television, como produtor de programas diversos, de shows a documentários, enquanto cursava a faculdade

de história. Foi depois do curso de história, e com a experiência de TV, que quase se formou em cinema. “The Lonely Voice of Man”, seu primeiro longa-metragem de ficção -, produzido em 1978 e contemplado com o Leopardo de Bronze no Festival de Locarno em 1987 - não foi aceito como projeto de conclusão de curso. O filme foi considerado inaceitável pelos dirigentes do Goskino (Órgão estatal de cinema da URSS) e ele acusado de formalismo e de idéias anti-soviéticas. Depois disso, com a interferência de Tarkovski, passou a trabalhar no Kinostudiya Lenfilm, outra ontológica instituição cinematográfica, localizada em São Petersburgo, na qual trabalharam celebridades como Eisenstein, Mayakovsky, Shostakovich. Foi nesse estúdio, o segundo maior, depois do Mosfilm, entre os mais de 30 estúdios que formavam a poderosa indústria cinematográfica soviética, que Sokurov realizou a maioria dos filmes de sua extensa cinematografia.

Entre longas, curtas, documentários e ficções, constam 44 títulos²⁸, boa parte deles realizada ainda antes da *Glasnost*. Muitos foram impedidos de ser exibidos publicamente pelos censores soviéticos, contudo seus projetos eram aprovados.²⁹ Somente no fim da década de 80, seus filmes foram liberados e puderam ser exibidos na Rússia e, mais tarde, no ocidente, quando se deu a consagração internacional de Sokurov, através de homenagens e prêmios em importantes festivais de cinema, como Cannes, Berlin, Moscou, Montreal, entre outros. Em 1997, seu nome foi incluído entre os 100 melhores realizadores do mundo, na lista da European Film Academy.

²⁸ Filmografia em anexo.

²⁹ Sokurov explica esse paradoxo, dizendo que “os totalitários interessam-se pelo processo criativo”. In: Alexander Sokurov. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999. P. 131.

Seu filme mais conhecido, entre nós, é *Arca Russa*³⁰ – produzido em 2002 e exibido em Cannes no mesmo ano –; um único plano-sequência de 99 minutos, inteiramente rodado no Museu de Arte de São Petersburgo. Leon Cakoff, organizador da Mostra BR de cinema de São Paulo, assiste ao filme e decide homenagear o cineasta, naquele mesmo ano, na 26ª edição da mostra, ocasião em que são exibidos pela primeira vez seus filmes no Brasil.³¹ Em 2006, na edição da 30ª Mostra BR, Sokurov volta ao Brasil, para a exibição de *The Sun*, filme sobre o imperador japonês Hirohito, o terceiro de uma trilogia que fez sobre os tiranos do século XX. Os outros dois são *Taurus*, sobre Lenin e *Moloch*, sobre Hitler.

São recorrentes, em Sokurov, as séries. Sua obra procede por séries temáticas ou formais. A série das elegias, documentários com forte acento lírico, apresenta oito trabalhos, até 2004: *Elegia à Rússia*, *Elegia a Tarkovski*, *Elegia Simples*, *Elegia de São Petersburgo*, etc. Para o cineasta, a elegia é uma forma que o ajuda na abordagem do tema. Disse ele, em entrevista a Paul Shrader: “ela fornece um ângulo de visão para o olhar do cineasta. (...) A elegia, triste recordação daquilo que passou e não voltará jamais, marca uma tradição européia. Trata-se de exprimir uma entonação, e a entonação é a coisa mais importante na arte. Se excluirmos a entonação, todo o resto será nada, pois ela é aquilo que é próprio do homem.”³² Para Agamben, as elegias de Sokurov são lamentos fúnebres, mas também políticos, como eram as primeiras elegias gregas; o objeto de lamento de Sokurov

³⁰ O filme ganhou o prêmio de melhor filme da IFC Visions no Festival de Cinema de Toronto, em 2002.

³¹ MACHADO, Álvaro (org.). *Aleksandr Sokurov*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002. Este livro foi lançado por ocasião da exibição do filme no Brasil, durante a Mostra BR de Cinema em São Paulo. Foi também exibido por alguns dias no cinema do CIC, em Florianópolis.

³² Entrevista a Paul SCHRADER. In: *Alexander Sokurov*. Lisboa: Cinemateca portuguesa, 1999. P. 127.

é o poder, ou, mais precisamente, seu vazio central, que começa a aparecer na União Soviética a partir de 1980, data da primeira elegia³³.

Existe em Sokurov, pelo que se pode ler em suas declarações, um desejo de fazer um cinema que vem antes do cinema, que se volta para um passado antes mesmo do cinema. Sokurov afirma que o cinema “evoluiu errado”. Para ele, o cinema como arte ainda não aconteceu. Neste trecho de uma entrevista, feita por Maria João Madeira, em Portugal, podemos ter uma idéia de seu pensamento sobre a questão:

o cinema não teve nenhuma sorte com o lugar de nascimento, não teve sorte com os pais que teve. O cinema nasceu no sul da França, num café, transformou-se logo numa mulher pública, daquelas que andam de mão em mão. Os franceses transformam tudo em diversão, nunca fazem das coisas uma coisa séria. Logo no princípio o cinema foi pensado para ser rentável. Os franceses não tiveram tempo de perceber que com o cinema nasceu uma arte na época moderna, e isso foi uma grande desgraça, uma grande tristeza. Se o primeiro cineasta tivesse nascido na China ou no Japão, os asiáticos teriam imediatamente criado um nicho de arte para o cinema. O cinema teria encontrado seu sítio próprio, junto às outras artes. Mas os ocidentais pegaram-no ainda criança e o puseram num bordel. Alguns cineastas tentaram contrariar essa tendência, mas era muito difícil. Até hoje o cinema transporta estas velhas doenças de juventude. E o que é mais grave, criado em tais

³³ AGAMBEM, Giorgio. In: Las Ranas - Arte, ensayo y traducción. Año II, nº 2. Buenos Aires. 2006. P 81.

condições, o cinema como arte não se chegou a concretizar e por isso foi obrigado a ir buscar alguma coisa às outras artes.³⁴

Apesar de achar que o cinema tem seu estatuto próprio (embora ainda não o tenha encontrado), contraditoriamente, na opinião de Sokurov, para que o cinema encontre seu estatuto próprio, os cineastas precisam trabalhar com instrumentos de outras artes. Ele é um cineasta que vai muito pouco ao cinema, que não gosta muito de cinema e, quando perguntado sobre quais são suas influências, responde:

a literatura, a escultura, a pintura clássica do século XIX, tanto russa como européia; os filmes nunca me influenciaram muito, nem agora, nem antes, só mesmo a literatura. Sinceramente não gosto muito de cinema, mas gosto muito, muito de literatura. Dostoievski, Faulkner, Thomas Mann, Tchecov... Há muitas coisas de que gosto muito, mas estas são muito mais importantes do que o cinema.³⁵

A literatura é a mãe de todas as artes, para Sokurov, a ponto de dizer que a arte só existirá enquanto as pessoas continuarem a ler, e que os verdadeiros cineastas também só existirão enquanto houver interesse pela literatura. Tudo isso porque a literatura faz sentir, e sentir dá um grande trabalho, na opinião do cineasta. Para ele, essa é a razão de tão poucas pessoas gostarem de ler. “É muito complicado ficar calado, sentado a olhar as páginas de um livro (...), por isso considero a literatura a mais importante das artes.”³⁶

³⁴ Entrevista a Maria João MADEIRA. In: *Alexander Sokurov*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999. P. 49-50.

³⁵ Idem. P 51. Embora reconheça obras e cineastas importantes, como Eisenstein, Flaherty, Dovjenco e Jean Vigo.

³⁶ Ibidem. P 54.

Fazer o espectador sentir é o que deseja Sokurov com seus filmes. Dos filmes, as pessoas habituaram-se a receber pensamentos, não sentimentos, segundo ele. E este talvez seja o problema que faz as pessoas não gostarem do cinema de autor, porque não faz imposições ao espectador, deixando-as entregues a si mesmas, especula. Diz ele:

O meu objetivo é fazer com que o espectador, olhando para o ecrã, pense alguma coisa a respeito de si próprio. Nunca quero impor o meu mundo aos espectadores dos meus filmes, o que quero é que, através daquilo que faço, o espectador pense no seu próprio mundo, na sua existência.(...) É possível que muitos espectadores não gostem do cinema de autor porque tenham medo de sentir a tempestade de sentimentos que vem dentro de si. Nem todas as pessoas têm dentro de si um mar de sentimentos, de emoções, muitas têm dentro de si um vazio que as torna incapazes de sentir e, por muito que tentemos sacar de lá alguma coisa, não se consegue chegar até elas. Há um grande número de pessoas que não têm nada dentro de si.³⁷

Outro aspecto importante que se observa na obra do cineasta é a questão temática. Álvaro Machado diz, no livro que escreveu sobre Sokurov: “a convivência com a morte é o mote central do cinema de Aleksandr Sokurov.”³⁸ Se o desejo de Sokurov é fazer com que o espectador sinta algo, esse algo recorrente em sua obra é o tema da morte; para ele, a morte (mais que a vida) é uma questão fundamental para a arte. Deixemos, mais uma vez ele mesmo expressar seu pensamento sobre a questão:

³⁷ *Ib* Ibidem. P 55.

³⁸ MACHADO, Álvaro (org). *Aleksandr Sokurov*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002. P 31.

A morte é um dos principais assuntos da arte clássica e do mundo antigo. Mesmo sendo eu uma pessoa moderna, todas as minhas raízes encontram-se bastante mergulhadas nas tradições do mundo antigo. (...) Para mim, a vida e a morte (mais importante ainda, a morte) são dilemas associados não a atitudes e contextos emocionais ou filosóficos, mas sobretudo a questões artísticas. (...) A arte prepara a pessoa para a morte. Ela ajuda a pessoa a ficar em paz com o fato da mortalidade. Uma obra de arte é como um professor, uma escola interminável, uma lição por meio da qual a pessoa, no curso da vida, ensaia sentimentos associados à morte. Se jamais encontramos arte provida do sentido da morte – nos filmes, nas páginas de um livro ou na pintura – não estaremos aptos a superar essa realidade quando formos confrontados com ela. Não saberemos como nos comportar; não poderemos nos escudar e nos proteger. (...) A morte é um tema de importância absolutamente fundamental, e a arte, parece-me, pede fundamentalismo temático.³⁹

Mãe e Filho, o filme que escolho para analisar, do cinema de Alexandre Sokurov, é o primeiro da série que fez sobre as relações familiares.⁴⁰ Rodado em 1996, na Alemanha, na região do Báltico, tem apenas 67 minutos de duração e apresenta como tema central (único) a morte da mãe. Um tema canônico por excelência: a literatura, o cinema, as artes de um modo geral já produziram obras sublimes (e não tão sublimes também). Existem muitos exemplos, em todos os tempos, sobre essa que é, por assim dizer, a morte decisiva, soberana, a morte dos afetos primordiais, da pessoa em quem começamos. Foi decisiva, a

³⁹ Idem P 34-35.

⁴⁰ Os outros dois filmes desta trilogia são *Pai e filho* (2003) e *Dois irmãos e uma irmã* (em realização). Sokurov também fez outras trilogias, além desta: a dos grandes ditadores do século XX, *Taurus* sobre Lenin, *Moloch* sobre Hitler, *O Sol* sobre Hirohito. Também fez o que ele denomina de elegias: *Moscow Elegy*, dedicada a Tarkovski, *Soviet Elegy* dedicada a Yeltsin; etc. Cf. filmografia em anexo.

Proust: a morte da mãe será o “cume particular”, que vai gerar a escrita de *Em busca do tempo perdido*, “o ponto de virada na vida, o acontecimento que divide irremediavelmente a vida em duas partes, antes/depois, o luto cruel e como que único capaz de construir o cume particular; a dobra decisiva”,⁴¹ conforme Barthes. Foi também decisiva a ele, Barthes, como se vê expresso em toda a sua obra após a morte da mãe, e muito evidentemente em *A câmara clara*:

(...) depois de ela morta, eu já não tinha qualquer razão para me adaptar à marcha do Ser Vivo superior (a espécie). Eu só podia esperar pela minha morte total, indialética. (...) porque aquilo que perdi não é uma Figura (a Mãe), mas um ser; e não um ser, mas uma qualidade (uma alma); não o indispensável, mas o insubstituível. Eu podia viver sem a mãe (todos nós podemos, mais cedo ou mais tarde); mas a vida que me restava seria certamente até ao fim inqualificável (sem qualidade).⁴²

Aliás, em Barthes, como diz Derrida, o tema da morte é “o que põe tudo em movimento”, de *Grau zero da Escritura* até *A câmara clara*⁴³: “só a morte é criadora (...) o luto é vivo”, se lê logo nas páginas introdutórias de *O Neutro*.⁴⁴ Decisiva também foi para Joyce, é o drama que abre a gigantesca trama de *Ulisses*; é a cisão, o vazio, ou a “inelutável modalidade do visível”⁴⁵, que moverá Stephen Dedalus, personagem autobiográfico, pelo labirinto do texto joyceano. Para Dedalus, essa cisão do visível, que vem com a morte da mãe, adquire, como diz Didi-Huberman, “a forma de uma coerção ontológica, medusante,

⁴¹ BARTHES, Roland. *Preparação do romance I*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. P. 8.

⁴² BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1981. P 104 e 108.

⁴³ DERRIDA, Jacques. *Las muertas de Barthes*. In: www.derridaenespanol.com.ar, acessado em 10 de outubro de 2007. P. 15.

⁴⁴ BARTHES, Roland. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. P 24.

⁴⁵ JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Antonio H. São Paulo: Abril Cultural, 1983. P 47.

em que tudo que se apresenta a ver é olhado pela perda da mãe, a modalidade insistente e soberana dessa perda que Joyce nomeia, numa ponte de frase, simplesmente como *as feridas abertas em seu coração*”.⁴⁶

Poderia ainda acrescentar, a essa relação de cânones literários, muitas outras obras que direta ou indiretamente se relacionam ao tema.⁴⁷ No cinema, como clássico dos clássicos, lembraria de *Psicose* (1960), obra-prima de Hitchcock, em que a morte da mãe aparece de forma oblíqua e bizarra, porém essencial para toda a trama de suspense e horror que o cineasta inventa: Bates não consegue viver sem a mãe, daí toda sua loucura, sua psicose. *Mouchette* (1967), de Bresson, é outro filme em que a morte da mãe também não é central, mas que do mesmo modo aparece como decisiva à trama: Mouchette suporta aquele mundo embrutecido e impiedoso até o momento da morte de sua mãe, depois disso não lhe resta mais nada. É a bela cena final do suicídio (os surpreendentes e delicados finais de Bresson), em que vemos Mouchette rolar morro abaixo e depois vemos apenas o movimento, na superfície da água, de algo que foi ao fundo. Já em *A Balada de Narayama* (1983), a morte da mãe aparece de forma mais central: é o drama cruel do filho que tem como tarefa encaminhar a mãe para a morte, mesmo que isso seja um costume local e a luta pela sobrevivência o único e terrível sentido da vida naquele povoado inóspito. É central

⁴⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998. P 32.

⁴⁷ *O conhecimento da dor* (1963), de Carlo Emilio Gadda; *O estrangeiro* (1942), de Camus; *A mãe* (1907), de Gorki, adaptado para o cinema por Podovki (1924); *La mort d'une mère* (1950), de Roger Peyretitte; *Filhos e amantes* (1913), de D.H. Lawrence, também adaptado para o cinema por Jack Cardiff (1960); Valêncio Xavier com o romance-montagem *O menino mentindo e a mãe morrendo* (2001), no qual cita um dos desenhos de Flávio de Carvalho, da famosa *Série Trágica* (1947), em que este desenha a agonia de morte de sua própria mãe. *Uma morte suave* (1964), de Simone de Beauvoir que, como Flávio de Carvalho, também são anotações feitas no leito de morte da mãe.

também em outro clássico, agora do desenho animado, *Bambi* (1942), de Walt Disney, no qual a morte da mãe é o estopim de toda a história, do drama que passa a ser a sobrevivência para o pequeno cervo, após esta morte, num mundo de caçadores implacáveis. Ou ainda outro exemplo, esse do cinema popular e que está entre as maiores bilheterias nacionais, *Coração de luto* (1967), de Teixeira, cuja letra da canção-tema afirma o caráter fatal dessa morte: “o maior golpe que tive em minha vida, foi quando com 9 anos perdi minha mãe querida”. Enfim, de todas as maneiras, em todos os lugares e tempos, essa morte muitas vezes aparece como soberana, decisiva, “indialética”, inelutável, cruel, fatal. É um mundo que acaba junto com essa morte, é o paraíso que está para sempre perdido, é o gélido inferno danteano ou, como diz simplesmente a poeta portuguesa contemporânea, Ana Marques Gastão, é passar a habitar uma “terra sem mãe”. Ainda dela: “Eu, que descrevo/ esta morte com lágrimas,/ desço ao país do frio/ o da música extremada/ sem suster o dilúvio.”⁴⁸

Voltemos a Sokurov e a *Mãe e Filho*. Embora não leve no título a palavra elegia, como muitos de seus filmes, *Mãe e Filho* é sem dúvida uma elegia: terno e triste. É a história de uma mãe à beira da morte, e dos cuidados de seu filho dedicado. Tudo se passa em um único lugar, no qual os dois personagens, somente os dois, nenhum deles nomeado, vivem seus últimos momentos juntos. O que vemos na tela é puro afeto, gestos delicados, palavras de conforto, poucas, num tempo sem pressa e num espaço onde tudo se funde. As estações: vemos densas nuvens de inverno no céu e cerejeiras em flor através da janela; as regiões: estamos no campo, mas ouvimos o mar; as figuras e os fundos; as cores, e também os sonhos se misturam. No diálogo inicial, mãe e filho descobrem que sonharam o mesmo

⁴⁸ GASTÃO, Ana Marques. *Terra sem mãe*. Lisboa: AAFDL, 2001. P 14.

sonho. É pura comunhão o mundo que Sokurov inventa em *Mãe e Filho*. Comunhão pela delicadeza – proponho apressadamente.

Tomo emprestado de Barthes, e digo: “tem Neutro aí”.⁴⁹ Mas esse Neutro não tem nada a ver com as querelas da suposta neutralidade da imagem mecânica que por um tempo ocupou as discussões sobre a fotografia e o cinema, ou a imagem pobre, essencialmente depreciada que dela faz a *doxa*, “as impressões de grisalha, de *neutralidade*, de indiferença.”⁵⁰ O Neutro de Barthes são “estados intensos, fortes, inauditos que suspendem as ordens, as leis, cominações, arrogâncias, intimações, exigências, narcisismos”. É isso o que se vê em *Mãe e Filho*.

Antes de desenvolver esse diálogo com Barthes e as imagens de *Mãe e Filho*, é melhor “destrinchar” um pouco esse “conceito” barthesiano. O Neutro é uma categoria da lingüística que Barthes ampliou para outros campos: “não mais dentro dos fatos da língua, porém, nos dos discursos, visto entender-se que essa palavra se aplica a todo sintagma articulado como sentido: textos literários, filosóficos, místicos, mas também comportamentos e condutas codificados pela sociedade, moções interiores do sujeito”.⁵¹ Em verdade, o campo geral do Neutro barthesiano é o da ética, embora permeando a língua, o gesto, o ato, o corpo, o afeto, como dissemos, é “diante da ética que estamos, pois se trata de uma escolha, de escolher algo na ordem do mundo”; o Neutro é uma escolha, uma decisão, mas é uma escolha alhures do paradigma. E paradigma é sempre conflito, é a oposição entre dois termos, dos quais um se atualiza para produzir sentido; temos que

⁴⁹ BARTHES, Roland. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. P 26.

⁵⁰ Idem. P 18.

⁵¹ Ibidem. P 429.

escolher um e rejeitar outro. O Neutro não é nem um, nem outro, mas um terceiro termo que suspende o conflito, uma escolha que se esquivava do conflito, “é tudo aquilo que burla o paradigma, que sai do binarismo implacável recorrendo a um terceiro termo”⁵². Esse terceiro termo, porém, não é a indiferença, a neutralidade: “burlar o paradigma é uma atividade ardente, candente, está fundada no desejo, (...) é antes de tudo um desejo de Neutro, mas desejo paradoxal, pois como objeto é suspensão da violência, recusa do conflito, mas como desejo é violência, errático, descontínuo”.⁵³ Em realidade, Barthes não “fabrica” um conceito de Neutro, mas como ele diz: “o que faço é dar nome a uma coisa que chamo de Neutro”.⁵⁴ Ele dá exemplos de Neutro e “exibe Neutros”, em diversos campos. Por exemplo, sob a palavra “fadiga”, ele reúne textos filosóficos, literários e místicos em que ela está implicada e mostra a fadiga, o direito à fadiga, como uma postura do Neutro, como uma figura ou cintilação do Neutro, em relação ao par trabalho/descanso.

Ainda do âmbito do extrafílmico, parece-me importante que se antecipe uma questão à leitura do fílmico: para Barthes, “a origem, o que põe em cena o Neutro é o desejo, é um desejo de Neutro, (...) porque as pessoas estudam o que desejam ou o que temem”.⁵⁵ Sokurov, quando interrogado sobre onde tudo começa (de onde parte para fazer seus filmes), responde: “parto dos sentimentos”.⁵⁶ Nesse sentido, pode-se dizer que Sokurov, como Barthes, postula a partir do *pathos*. Soma-se, a isso, outro fato: Barthes prepara o curso sobre o Neutro (diz ele: “a situação do Neutro, o desejo de Neutro, na

⁵² Ibidem. P 17.

⁵³ Ibidem. P 19.

⁵⁴ Ibidem. P 20.

⁵⁵ Ibidem. P. 32.

⁵⁶ SCHRADER, Paul. *Alexander Sokurov*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do cinema, 1999. P 137.

minha vida presente, pois não há verdade que não esteja ligada ao instante”)⁵⁷ durante “o fio cortante do luto” pela morte da mãe: justamente o drama que mostra *Mãe e Filho*. Portanto, não só postulam a partir do *pathos*, mas a partir dos mesmos sentimentos: “são sentimentos de despedida e separação”⁵⁸ o que Sokurov literalmente “põe em cena” e o que está por trás do Neutro de Barthes, “como um segundo Neutro”, conforme ele o define.

Dito de outra maneira, o drama que mostra *Mãe e Filho* e o segundo Neutro de Barthes se assentam sobre o mesmo conflito: o amor e a morte, do amor que comunga e da morte que separa. Para Barthes, o segundo Neutro consiste em dizer: “Pouco me importa saber se Deus existe ou não; mas o que sei e o que saberei até o fim é que ele não deveria ter criado ao mesmo tempo o amor e a morte”.⁵⁹ As figuras barthesianas do Neutro seriam como que formas de recusa diante desse conflito em que se assenta o segundo Neutro. Uma pergunta, então, surge dessa aproximação entre Barthes e Sokurov, mais especificamente entre o Neutro barthesiano e as imagens de *Mãe e Filho*. Seriam elas também formas de recusa, como em Barthes, Neutros, diante do conflito central sobre o qual se assenta o filme, o conflito resultante do amor como comunhão e da morte como separação, através de sua representação mais canônica, a relação entre mãe e filho?

O que se lerá nos capítulos posteriores é, seguindo pistas deixadas por Barthes, uma descrição das imagens de *Mãe e Filho*, com olhar minucioso, assim espero, de modo que

⁵⁷ BARTHES, Roland. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes. P 32.

⁵⁸ SCHRADER, Paul. *Alexander Sokurov*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do cinema, 1999. P 137.

⁵⁹ BARTHES, Roland. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes. P 33.

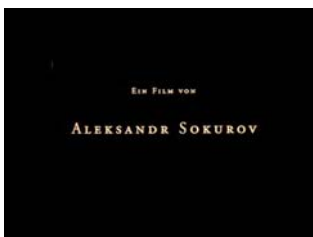
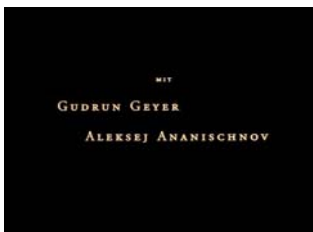
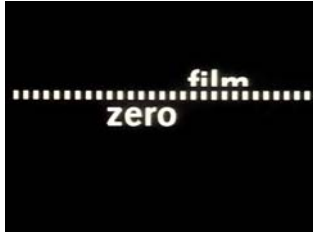
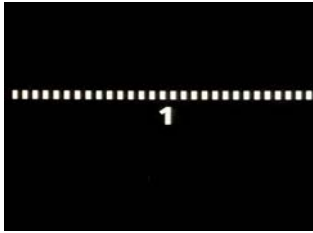
ponha à mostra as suas nuances, a sua *diaphorá*,⁶⁰ através do cotejo às figuras, às cintilações barthesianas do Neutro, ampliando-as, porque exaustivas, segundo ele, e levando-as para outro campo, o do cinema.

A literatura é mestre das nuances, segundo Barthes. Nas 444 páginas impressas que resultaram sobre o curso *O Neutro*, proferido no Collège de France, em 1978, lêem-se muitos textos literários, filosóficos, principalmente da mística negativa, do Tao, do Zen, nos quais “vagamente há Neutros”. Em nenhum momento, contudo, Barthes traz exemplos do cinema em que se poderia encontrar a noção de Neutro. Disse ele, certa feita (em *A problemática do sentido*, 1970), a respeito do cinema: “Para mim, ele (o cinema) é um grande problema; eu quase diria que, depois de Eisenstein, nada se produziu, em certo sentido. A impressão é de que realmente é uma arte que ainda não tem sua cultura.”⁶¹ Talvez essa seja, poderia pensar, uma das razões por não encontramos exemplos cinematográficos do Neutro em Barthes. Terá o cinema adquirido sua cultura, adquirido sua *nuance*, nos dias atuais? Não tenho a pretensão de responder a tal indagação, mas arrisco-me a buscar essas *nuances*, cintilações do Neutro nas imagens de *Mãe e Filho*. Passemos ao fílmico.

⁶⁰ *Diaphorá*, palavra grega que significa “diferença” ou “desacordo”, traduzida por Barthes como “nuance”. A *diaphorologie*, ciência dos matizes ou das cambiâncias, que percorre toda a obra de Barthes, é mencionada, por exemplo, em *Délibération*. Nota in Barthes, Roland. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes. P 27.

⁶¹ BARTHES, Roland. *Inéditos vol. 1 – teoria*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. P 136.

Segunda Parte: o fílmico



Capítulo 1

Análises preliminares

Mãe e Filho é um filme com uma narrativa mínima, um “fio” de história, em que tema e enredo quase se confundem; está inserido numa estrutura aristotélica, com início, meio e fim (nada mais aristotélico, estruturalmente, do que a morte no fim). Apresenta um roteiro linear, sem elipses, paralipses, com os acontecimentos se dando sem volta ou dissimulações. Porém, o tratamento que Sokurov dá às imagens (visuais e sonoras)

contrária, digamos provisoriamente, os procedimentos utilizados na dita representação clássica cinematográfica. Anotemos alguns, sumariamente e tendo por base as reflexões deleuzianas sobre o cinema, para aprofundá-los ou revê-los *a posteriori*.

Procedimento 1: a extrema pictorialização da imagem, decorrente de operações de filmagem realizadas com imensos painéis pintados à mão e colocados entre a câmera e a cena, ou de lentes deformantes usadas no momento da captação, cria, se pensarmos na concepção deleuziana de plano (no pólo voltado para o enquadramento, “a imagem cinematográfica é sempre dividual”)⁶², deformações nas gradações físicas do plano. Deformações que potencializam a capacidade que tem a imagem cinematográfica de conferir uma medida comum a todas as coisas – objetos, pessoas, paisagens – que não apresentam o mesmo denominador de distância, de relevo, de luz; “sistema astronômico e gota de água”⁶³, de que fala Deleuze. Por sua vez, isso faz com que aconteça uma indistinção entre as partes do conjunto e uma conseqüente perturbação do espaço hodológico, regido pela percepção sensório-motora, que caracteriza, na visão de Deleuze, a representação clássica no cinema. Essa mesma pictorialização interfere também na perspectiva óptica, reduzindo a profundidade de campo e gerando um fechamento de cada plano sobre si mesmo, fazendo com que o aspecto absoluto do extracampo⁶⁴ se sobreponha

⁶² DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985. P 25. Diz ele: “a imagem cinematográfica é sempre dividual (...) a situação do plano, que pode ser definido abstratamente como intermediário entre o enquadramento do conjunto e a montagem do todo. Ora, voltado para o pólo do enquadramento, ora para o pólo da montagem. O plano é o movimento considerado no seu duplo aspecto, translação das partes de um conjunto que se estende no espaço, mudança de um todo que se transforma em duração.

⁶³ Idem. P 26.

⁶⁴ Ibidem. P 29. Para Deleuze, o extracampo contém dois aspectos que diferem por natureza: “um aspecto relativo, através do qual um sistema fechado remete no espaço a um conjunto que não se vê e que pode, por sua vez, ser visto, com o risco de suscitar um novo conjunto não visto, ao infinito; (e)

ao aspecto relativo, o que torna a imagem espacialmente fechada e mais apta para se abrir “para uma quarta dimensão, que é o tempo, e para uma quinta, que é o espírito.”⁶⁵

Procedimento 2: os enquadramentos frontais, os planos demorados, os *quase* ausentes movimentos de câmara e de lentes (de certa maneira como as imagens primitivas do cinema, quando o movimento ainda era preso às pessoas e às coisas), e ainda a *quase* não-ação e as poucas falas dos personagens como que “suspendem” a narrativa, e dão lugar a uma lentidão povoada de pequenos acontecimentos, uma imagem na qual todo o acontecimento está, por assim dizer, *no tempo* em que (*quase*) nada se passa. Ou ainda: esse uso de planos fixos e demorados ou de movimentos de câmara quase no limite da percepção, aliado à lentidão da ação dos personagens e somado à pictorialização das imagens, faz com que o movimento permaneça preso ao interior do plano e o tempo se dilate ou se contraia, permitindo uma percepção direta do tempo em oposição à percepção indireta que decorre da montagem. Poderia dizer, mais uma vez com Deleuze, que “a perspectiva do exterior é substituída, assim, pela perspectiva do interior, uma perspectiva múltipla, cambiante, ondulosa, variável”.⁶⁶ Ou que o plano está mais voltado para o pólo do enquadramento do que para o pólo da montagem, da “história”, como acontece na narrativa clássica.

um aspecto absoluto, através do qual o sistema fechado se abre para uma duração imanente ao todo do universo, que não é mais um conjunto e não pertence à ordem do visível. Também me parece oportuno trazer aqui a comparação de Bazin, apontada por Deleuze, entre a tela de cinema e o quadro pictural, segundo a qual a tela cinematográfica seria “centrífuga”, pelo poder de sugerir a existência de um prolongamento daquilo que se vê e o quadro, ao contrário, seria “centrípeto”.

⁶⁵ Ibidem. P 30. Diz Deleuze: Dreyer teria feito disto um método ascético: quanto mais a imagem é espacialmente fechada, reduzida até duas dimensões, mais ela está apta a se abrir para uma quarta dimensão que é o tempo, e para uma quinta, que é o Espírito, a decisão espiritual de Joana ou Gertrud.

⁶⁶ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985. P 36.

Procedimento 3: a adoção de *falsos-raccord* tanto visuais, mas principalmente sonoros, problematizam a percepção sensório-motora e nos colocam em relação com o Aberto⁶⁷, com o tempo, com o espiritual. Conforme Deleuze, “o *falso raccord* é por si mesmo uma dimensão do Aberto, que escapa ao conjunto e às suas partes.”⁶⁸ Tais procedimentos também problematizam as coordenadas espaciais, fazendo com que o espaço deixe de ser contínuo e dedutível a partir da apresentação sucessiva das partes, como acontece na representação clássica cinematográfica, e se torne um “espaço qualquer”,⁶⁹ nos colocando diante de um regime intensivo de imagens, pura potência, como diria Deleuze. Não mais um deslocamento do imaginário como ocorre na narrativa clássica cinematográfica, mas fluxos de percepção extremamente sutis e que apelam à totalidade dos nossos sentidos.

Seriam, então, imagens-tempo, promovendo o movimento inverso, ao subordinar o movimento ao tempo, nas quais este é encontrado em sua forma pura, sem a distinção linear entre presente, passado e futuro: um tempo marcado filosoficamente, alargado das coexistências, numa relação de extratos, decorrente da superposição de camadas, expressando os procedimentos mentais da memória, do sonho e do imaginário, como são as imagens-tempo para Deleuze? Uma nova espécie de imagem-tempo, possibilidade que Deleuze mesmo prevê no fim do segundo tomo da sua antologia das imagens

⁶⁷ Idem. P 41.

⁶⁸ Idem. P 43.

⁶⁹ Idem. P 124-153. “O espaço qualquer é um elemento genético da imagem-afecção.” Para Deleuze, o espaço qualquer é quando o plano, seja ele de um objeto ou uma paisagem, tem o poder de arrancar a imagem das coordenadas espaço-temporais, do mesmo modo que acontece com o primeiro plano de um rosto, quando nos causa a sensação de que o espaço foi abolido. É quando a imagem é desterritorializada. “Nossa sensação de espaço é abolida. Uma dimensão de outra ordem se abre a nós”.

cinematográficas? Ou seriam imagens-afecção, um dos avatares das imagens-movimento, funcionando como intervalo ou como imagem intermediária, entre a percepção (imagem-percepção) do mundo e a ação ou reação (a imagem-ação)?

E aqui chegamos ao ponto em que a complexa teoria de Deleuze sobre as imagens do cinema se obscurece. Como diz Rancière: “como reconhecer na concretude das obras os sinais desse corte entre duas idades da imagem e dois tipos de imagens?”. Transcrevo a conclusão de Rancière sobre a questão:

On en tirerait volontiers la conséquence que l’image-mouvement et l’image-temps ne sont aucunement deux types d’images opposés, correspondant à deux âges du cinéma, mais deux points de vue sur l’image. Même s’il y est question de cinéastes et de films, *L’image-mouvement* analyse les formes de l’art cinématographique comme des événements de la matière-image. Même en reprenant les analyses de *L’Image-mouvement*, *L’Image-temps* analyse ces formes en tant que formes de la pensée-image. Le passage d’un livre à l’autre ne définirait pas le passage d’un type et d’un âge de l’image cinématographique à un autre mais le passage à un autre point de vue sur les mêmes images. Entre l’image-affection, forme de l’image-mouvement, et l’*opsigne* forme originaire de l’image-temps, nous ne passons pas d’une famille d’images à une autre, mais plutôt d’un bord à l’autre des mêmes images, de l’image comme matière à l’image comme forme. Nous passerions en bref des images comme éléments d’une philosophie de la nature aux images comme éléments d’une philosophie de l’esprit. Philosophie de la nature, *L’Image-mouvement* nous introduit, par la spécificité des images cinématographiques, à l’infini chaotique des

métamorphoses de la matière-lumière. Philosophie de l'esprit, *L'Image-temps* nous montre, à travers les opérations de l'art cinématographique, comment la pensée déploie une puissance propre à la mesure de ce chaos. Le destin du cinéma – et de la pensée – n'est pas, en effet, de se perdre, selon quelque "dionysisme" simplificateur, dans l'infinie entre-expressivité des images-matière-lumière. Cette infinité est celle de l'infiniment petit qui s'égalé à l'infiniment grand.⁷⁰

Portanto, para Rancière, a diferença entre as duas imagens é transcendental, alegórica, e não corresponderia a nenhuma ruptura identificável na história natural das imagens ou da história dos acontecimentos humanos e as formas de arte, como propõe Deleuze que haja, nos dois volumes sobre o cinema. Para aquele, as mesmas imagens – de Dreyer ou de Bresson, de Eisenstein ou de Godard, são analisáveis em termos de imagem-afecção ou de opsigno, de descrição orgânica ou de descrição cristalina, são indiscerníveis. Cito-o novamente:

⁷⁰ RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil, 2001. P 152. "Facilmente concluiremos que a imagem-movimento e a imagem-tempo não são de modo algum dois tipos de imagens opostas, correspondentes a duas idades do cinema: são dois pontos de vista sobre a imagem. Não obstante se trate de cineastas e de filmes, a *Imagem-movimento* analisa as formas da arte cinematográfica como acontecimentos da *matéria-imagem*. Não obstante reincida nas análises da *Imagem-movimento*, a *Imagem-tempo* analisa essas enquanto formas do pensamento-imagem. A passagem de um livro a outro não define um tipo e uma era da imagem cinematográfica a outro, mas sim a passagem a outro ponto de vista sobre as mesmas imagens. Entre a imagem-afecção, forma da imagem-movimento, e o "opsigno", forma comum da imagem-tempo, não passamos de uma família de imagens a outra, mas sim de uma margem a outra das mesmas imagens, da imagem como matéria à imagem como forma. Passaríamos, em poucas palavras, das imagens como elementos de uma filosofia da natureza às imagens como elemento de uma filosofia do espírito. Filosofia da natureza, a imagem-movimento nos introduz, pela especificidade das imagens cinematográficas, no infinito caótico das metamorfoses da imagem-luz. Filosofia do espírito, a imagem-tempo nos mostra, por meio de operações da arte cinematográfica, como o pensamento desenvolve uma potência própria na medida desse caos. O destino do cinema – e do pensamento – não é, com efeito, o de perder-se, segundo um "dionisismo" simplificador, na infinita interexpressividade das imagens-matéria-luz. É o de unir-se a ela na ordem de sua própria infinidade. Essa infinidade é a do infinitamente pequeno que se iguala ao infinitamente grande." (trad. Livre)

Les catégories propres selon Deleuze à l'image-temps – faux raccord, faux mouvement, coupure irrationnelle – désigneraient alors moins des opérations identifiables séparant deux familles d'images qu'elles ne marqueraient la manière dont la pensée s'égalait au chaos qui la provoque. Et la "rupture du lien sensori-moteur", processus introuvable dans une histoire naturelle des images exprimerait en fait ce rapport de correspondance entre l'infini – le chaos – de la matière-image et l'infini – le chaos – propre de la pensée-image.⁷¹

Em outros termos, poderia dizer que se trata da relação entre *Chronos* e *Aion*, e, deste modo, restituindo o pensamento de Deleuze, por outro caminho. Como explica Zourabichvili, Deleuze reabilita a distinção estoica de *aion* e *chronos* para pensar a extra-temporalidade do acontecimento, ou temporalidade paradoxal de todas as coisas (que assemelha com o desejo paradoxal do Neutro barthesiano). Para Deleuze, não existe experiência para-além do tempo, mas apenas uma experiência trabalhada por *Aion*, onde a lei de *Chronos* cessou de reinar, o "tempo indefinido do acontecimento."⁷² Essa experiência do não-tempo no tempo é a de um "tempo flutuante",⁷³ considerado ainda morto ou vazio. Como diz: "Esse tempo morto não sucede ao que chega, coexiste com o instante ou o tempo do acidente, mas como a imensidão do tempo vazio em que o vemos ainda por vir e já chegado, na estranha indiferença de uma intuição intelectual."⁷⁴

⁷¹ Ibidem. P 153. "As categorias que Deleuze considera próprias à imagem-tempo – falso *raccord*, falso movimento, corte irracional – não designariam, tão só operações identificáveis que separam as famílias de imagens, como marcariam o modo como o pensamento se iguala ao caos que o provoca. E a ruptura do nexos sensorio-motor, processo impossível de encontrar em uma história natural das imagens (como propõe Deleuze), expressaria em realidade essa relação de correspondência entre o infinito – o caos – da matéria-imagem e o infinito – o caos – próprio do pensamento-imagem."

⁷² DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs- Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol 3. Rio de Janeiro: Ed. 34. P 320.

⁷³ DELEUZE, Gilles. *Diálogos- Gilles Deleuze, Claire Parnet*. São Paulo: Ed. Escuta, 1998. P 111

⁷⁴ DELEUZE, Gilles. *O que é filosofia?*, Félix Guattari. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. P 149.

A *imagem-tempo*, do cinema moderno deleuziano, é, portanto, uma entre outras maneiras de expressar essa relação de correspondência entre “o infinito – o caos – da matéria-imagem e o infinito – o caos – próprio do pensamento-imagem”, entre *Aion* e *Chronos*. A seguir, junto às descrições das imagens de *Mãe e Filho* e o cotejo às figuras barthesianas do Neutro, buscaremos situar, então, entre as formas do cinema inventariadas por Deleuze, a técnica de composição utilizada por Sokurov, em *Mãe e Filho*.

Capítulo 2

Primeira cena: a incompreensão de Deus



2.1. Cintilação da Delicadeza 1: o fino fio de vida

Depois dos créditos iniciais em letras brancas sobre preto, a primeira imagem que vemos, o que se destaca no plano, é a figura de um rapaz (o filho), jovem e forte, em plano médio, imóvel e com o olhar fixo para o alto. Tem a cabeça apoiada sobre um dos braços e está recostado no que parece ser a cabeceira de uma cama, onde alguém está deitado (a mãe). Vemos apenas parte do rosto, magro e pálido; o corpo está coberto. A câmera está

posicionada aos pés da cama e a luz, incidindo lateralmente sobre o plano, ilumina os rostos e cria na imagem recortes arredondados de claros e escuros; os contornos ficam difusos, os volumes se anulam, os tons de sépia tingem as roupas e as cobertas; o desenho da cena lembra uma *Pietà*, porém invertida – é o filho quem acolhe nos braços a mãe. Nada parece se mexer na tela, só depois de certo tempo percebe-se um leve movimento: é a respiração no peito da mãe que mexe suavemente as cobertas. É assim que entramos no filme, pela respiração, pelo fino fio de vida daquele corpo frágil e quase imóvel sobre a cama. É quase como um *punctum*⁷⁵ esta percepção; estamos no limiar do fixo e do móvel, do *isso foi* da fotografia e o *vivo* do cinema. Esse movimento mínimo, essa respiração, nos coloca, simultaneamente, diante de dois paradigmas: fotografia/cinema e morte/vida. Essa minúcia na imagem (minúcia = a delicadeza, para Barthes) é o que está entre esses dois pares de termos, como um terceiro termo que “burla” ao mesmo tempo os dois pares. Estamos diante da primeira cintilação do Neutro que *Mãe e Filho* exhibe: a Delicadeza.

Essa figura da Delicadeza (delicadeza como minúcia, detalhe), que cintila nesta primeira imagem de *Mãe e Filho*, brilhará por “clarões, em desordem, fugazmente”,⁷⁶ nas imagens do filme, como um “Neutro principal”. *Mãe e Filho* está povoado por micro-acontecimentos, micro-movimentos, por minúcias. Isso que denomino “Neutro principal” é o que Deleuze chama estilística de um autor ou de uma obra e que pode ser a coisa mais

⁷⁵ BARTHES, Roland, *A câmera clara*. Lisboa: Edições 70, 1980. O *punctum* é “pormenor que se apodera de toda a minha leitura, uma mutação viva do meu interesse, uma fulguração. Qualquer coisa na foto – fez tilt, provocou em mim um pequeno estremeamento, um satori, a passagem de um vazio (pouco importa que o referente seja irrisório).” P 74.

⁷⁶ BARTHES, Roland. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. P 66. A Delicadeza cintila para Barthes: “não são *traços, elementos, componentes*, mas o que brilha por clarões, em desordem fugazmente, sucessivamente no discurso.

natural do mundo, é precisamente o procedimento de uma variação contínua.⁷⁷ Diz ele: “a *forma principal* é como o movimento que se instaura entre as partes de um conjunto no quadro, (...) e que exprime um todo no filme”.⁷⁸ Para Barthes, o Neutro é encontrado, ou melhor, “há vagamente Neutro”, quando um assunto é colocado em variação contínua e sem mais articulá-lo tendo em vista um sentido final. Exemplifica dizendo: “(é como) a relação com a música contemporânea, em que o “conteúdo” das formas importa menos que sua translação, e também talvez (se assemelhe) com as pesquisas atuais de Deleuze.”⁷⁹ Esse movimento em *Mãe e Filho* é a minúcia que emerge, que brilha, que se torna intensa por instantes na imagem, podendo ser um gesto, um movimento da natureza, como o vento que sopra e faz redemoinhos pelos caminhos, a gota d’água que escorre na vidraça, a folha que cai suavemente na paisagem imóvel, a sombra que se move num canto do plano, ou a respiração quando nada mais se mexe na tela; aquela cintilação primeira, aquele *fino fio de vida*. Seguindo ainda Deleuze, poderia pensar que o *fino fio de vida* seria esse movimento que se dissemina pelo filme “em estado puro”, como as espirais que estão nos créditos iniciais de *Um corpo que cai*, de Hitchcock, mas que também podem ser a vertigem do herói, o circuito que ele traça com seu carro, ou então o anel nos cabelos da heroína.⁸⁰ Sintetizando, diria que o *fino fio de vida* é o *Neutro principal* (a figura da delicadeza) em *estado puro*, a “minúcia” que “cintila” na imagem e que se encontra no paradigma central sobre o qual se assenta o filme: a vida como comunhão e a morte como separação.

⁷⁷ DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. II. São Paulo: Ed. 34, 1997. P 44.

⁷⁸ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985. P 34. “Esse tipo de análise é desejável para todo autor, é programa de pesquisa necessário para toda análise de autor, o que se poderia chamar de estilística: o movimento que se instaura entre as partes de um conjunto num quadro, ou de um conjunto a outro num re-enquadramento.”

⁷⁹ BARTHES, Roland. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. P 89.

⁸⁰ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985. P 34.

Ainda com Barthes, poderia talvez afirmar que o *fino fio de vida* é uma espécie de *metáfora principal* do filme. Para ele, a delicadeza está consubstancialmente ligada ao poder de metaforizar, ou seja, de destacar um traço e fazê-lo proliferar em linguagem, num movimento de exaltação; “a linguagem cria tudo: a metáfora cria a delicadeza”,⁸¹ afirma. Poderia pensar, ainda, que essas “minúcias”, como figura da Delicadeza, que se encontrará por todo o filme, esse movimento que se repete, essa variação contínua é o que Eisenstein chama, de certa maneira, de *célula* ou *unidade orgânica*, e que consiste em dizer que “cada fragmento de montagem já não existe mais como algo não-relacionado, mas como uma dada *representação particular* do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas. A justaposição desses detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir aquela qualidade *geral* em que cada detalhe teve participação e que reúne todos os detalhes num *todo*.” Essa *unidade orgânica*, em Eisenstein, importante frisar, tem por base um princípio de montagem que é anterior ao cinema, que já se encontra na literatura, na pintura, na música; “no cinema é apenas um caso particular de aplicação do *princípio de montagem em geral*, um princípio que, se entendido plenamente, ultrapassa em muito os limites da colagem de fragmentos de filme.”⁸² E mais adiante (quando anuncia as novas possibilidades da montagem audiovisual): “(...) o centro de gravidade fundamental (...) transfere-se para dentro do fragmento, dos elementos incluídos na própria imagem. E o centro de gravidade já não é o elemento *entre os planos* – o choque, mas o elemento *dentro do plano* – a ênfase no interior do fragmento.”⁸³ O *fino fio de vida* de que falamos, o

⁸¹ BARTHES, Roland. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. P 76.

⁸² EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. P 209.

⁸³ EISENSTEIN, Sergei. In. BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. P 59.

primeiro movimento na imagem está localizado exatamente no ponto áureo⁸⁴ do retângulo cinematográfico, como Eisenstein queria que estivesse o “centro de gravidade fundamental” de um filme.⁸⁵

Embora possa parecer incomparável – a lentidão de Sokurov e o que a imprensa norte-americana, nos anos 20 do século passado, chamou de *ritmo devastador* apresentado pelos filmes soviéticos –, penso que Sokurov, em *Mãe e Filho*, filia-se, de certo modo, a uma concepção de cinema ou de montagem teorizada (e, em certos termos, desenvolvida) pelo cinema soviético, em especial por Eisenstein. Não por conceber a montagem como não específica ao cinema, pois isso já está em Griffith,⁸⁶ mas pela idéia de *unidade orgânica* (célula), que abarca todos os elementos, partes, detalhes da obra cinematográfica, que trabalha todos os harmônicos de luz, cor, som, linhas, drama em uma única síntese plástica, para “expressar sentido e imagem”, ou “para a tarefa de transmitir metáfora.”⁸⁷ É nesse sentido que Sokurov filia-se a Eisenstein, por compor a matéria luminosa, ou a imagem-matéria, com possibilidades *metafórico-expressivas*, como afirmaria Deleuze⁸⁸, em oposição à técnica metonímica, de leitura horizontal, representativa e objetiva, do cinema desenvolvido por Griffith, ou de cinema da opacidade em oposição a um cinema da transparência, como propõe Xavier.⁸⁹ No entanto, Sokurov o faz de forma diversa, como veremos.

⁸⁴ Ver desenho demonstrativo nos anexos: Figura I

⁸⁵ EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. P 220.

⁸⁶ EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. P 207. Eisenstein mostra como a obra de Griffith e também suas declarações demonstram uma “consistente descendência” da literatura de Dickens. P 176-224.

⁸⁷ Idem. P 209.

⁸⁸ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005. P 194.

⁸⁹ XAVIER, Ismail. *Opacidade e Transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

É a partir dessa idéia de ênfase dentro do plano que também Barthes elabora o “terceiro sentido”,⁹⁰ um significante que encontra em Eisenstein e que, segundo ele, não é informativo nem simbólico; é algo que a inteligência não consegue absorver bem, está a mais, como um suplemento, não é óbvio, mas obtuso, exige uma leitura vertical, metafórica. Nos “balbucios teóricos”⁹¹ de Barthes sobre o cinema, ele diz que o ato fundador do filmico é o fotograma, pois este nos daria o *dentro* do fragmento e possibilidade de percepção de um terceiro sentido no filme. Essa percepção, afirma, é decorrente de uma disjunção sintagmática que se pode situar teoricamente, porém não se pode descrever, é invisível. O fotograma, diz mais adiante, “suprime a imposição do tempo filmico (...), ao instituir uma leitura simultânea e vertical despreza o tempo lógico.”⁹² Pode-se dizer, com isso, que o filmico, para Barthes, está numa relação direta com a fotografia. O filmico se evidencia quando a imagem no cinema mais se aproxima da fotografia, sem, contudo, sê-la. À fotografia e à pintura figurativa, faltaria horizonte diegético, e nisso se diferenciariam do filmico, afirma. De certa forma, em consonância com o que diz Deleuze sobre a imagem-tempo quando se refere a Ozu, “o momento em que a imagem cinematográfica confronta-se mais estreitamente com a fotografia, também se distingue dela mais radicalmente.”⁹³ Ou, ainda quando fala sobre as imagens-movimento, a imagem-afecção, os *espacos quaisquer*, de Dreyer: “reduzidas ao máximo até quase duas dimensões (as imagens), mais elas se abrem para uma quarta dimensão, que é o tempo, e para uma quinta, que é o Espírito”.⁹⁴

⁹⁰ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. P 81.

⁹¹ Idem. P 59.

⁹² Ibidem. P 59.

⁹³ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005. P 28.

⁹⁴ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985. P 29.

Acompanho um pouco mais o pensamento barthesiano para melhor explicar essa questão em Sokurov. Apesar de Barthes já ter acreditado ser possível fazer uma leitura vertical do filme – o terceiro sentido como mencionamos e que encontra em Eisenstein –, quando escreve *A Câmera Clara* parece não mais acreditar nessa possibilidade: “será que no cinema eu acrescento à imagem? Penso que não, não tenho tempo.”⁹⁵ Contudo, apesar de dizer que prefere a foto ao cinema, ele afirma também que não consegue separá-los.⁹⁶ O que me permite pensar que Sokurov cria imagens, em *Mãe e Filho*, às quais não mais se fazem “acréscimos” pela supressão da imposição do tempo filmico, do tempo lógico, diegético, do congelamento do movimento no fotograma, como formulou Barthes sobre o *terceiro sentido* em Eisenstein, mas que procede a uma *suspensão* desse tempo (o Neutro = suspensão do tempo) e faz surgir um outro tempo, um tempo que ele mesmo, Barthes, encontra no fim de *A Câmera Clara*: “sei agora que existe um outro *punctum*, que já não é forma, mas intensidade, é o tempo.”⁹⁷ Esse outro *punctum*, como tempo, como intenso, que Barthes encontra na fotografia, penso que pode ser o que encontramos como Neutro na técnica de composição desenvolvida por Sokurov em *Mãe e Filho*. A figura da Delicadeza (e os outros Neutros que encontraremos no filme) são como pontos que permitem a abertura para esse outro tempo, diferente do tempo lógico da diegese, da narrativa secular. Diria, portanto, que Sokurov não produz mais *terceiro sentido*, nem mais *sentido* como Eisenstein, mas Neutros⁹⁸ (não é o Neutro a articulação de algo sem mais articulá-lo tendo em vista um sentido final?), que nos colocam “diante de estados intensos”, num tempo

⁹⁵ BARTHES, Roland. *A Câmera Clara*. Lisboa: Edições 70, 1980. P 82.

⁹⁶ Idem. P 15.

⁹⁷ Ibidem. P 82.

⁹⁸ BARTHES, Roland. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. O Neutro, diz Barthes, é colocar algo em estado de variação contínua e não mais articulá-lo tendo em vista um sentido final. P 25.

intensidade (Aion?), numa suspensão do tempo lógico (Chronos?), através de pormenores na imagem (e no som), de movimentos mínimos *dentro* do plano.

Podemos dizer que Sokurov reafirma uma tradição russa de um cinema do “tempo”, “espiritual”, de um cinema que trabalha a matéria luminosa não apenas acrescentando espaço ao espaço, em que o extracampo é relativo a algo que pode ser visto, ao lado, à volta, como é o cinema instaurado por Griffith, o cinema dito naturalista ou transparente, mas um cinema que cria possibilidades outras de “relação de correspondência entre o infinito – o caos – da matéria-imagem e o infinito – o caos – próprio do pensamento-imagem.”⁹⁹ São técnicas de composição que abrem a possibilidade de uma leitura vertical, metafórica, subjetiva. “A única subjetividade é o tempo, o tempo não-cronológico apreendido em sua fundação, e somos nós que somos interiores ao tempo, não o inverso. (...) A subjetividade nunca é nossa, é o tempo, quer dizer, a alma, o espírito, o virtual”, afirma Deleuze.¹⁰⁰

As figuras e os signos deleuzianos do tempo são instrumentos importantes para encontrar as singularidades de composição de Sokurov em relação a essa filiação de um cinema metafórico-expressivo. Nos cursos que Deleuze ministra em Vincennes,¹⁰¹ ele apresenta duas figuras do tempo e quatro signos temporais, derivados dessas duas figuras, diferentemente dos dois volumes sobre cinema em que divide essas imagens em clássicas e modernas. A primeira figura do tempo traz dois signos, o tempo como *intervalo* (é o

⁹⁹ RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil, 2001. P 137.

¹⁰⁰ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005. P 103.

¹⁰¹ DELEUZE, Gilles. *Los aspectos del tiempo, Bergson, el movimiento, Kant, lo sublime dinámico*. Cours Vincennes - St Denis - 22/03 e 12/04/1983. Disponível em www.webdeleuze.com/php/sommaire.html. Acessado em 20.08.2008.

presente variável, nunca é igual, o que existe é equilíbrio estatístico) e o tempo como o *imenso* ou *todo*, ambos derivados do movimento como extensão (os mesmos que encontramos nas imagens-movimento). A segunda figura do tempo decorre do movimento como intensidade (aqui ele não denomina de imagem-tempo, nem a associa ao que chama de cinema moderno) e também apresenta dois signos, agora *ordem* e *potência*. Estes dois aspectos do movimento, um em relação à *extensão*, outro como *intensidade*, “um é o reverso ou o inverso do outro”, apresentam naturezas diferentes. O tempo como extensão é *cinecronia* e tem *partes*, o tempo como intensidade é *cromocronia* (é decorrente da luz) e tem *graus*; apresentam, portanto, unidades de medida diferentes.

Vejamos, então, como esses signos são trabalhados por Sokurov, primeiramente em relação a Eisenstein. O conflito *dentro* do plano, diz Eisenstein, “é montagem em potencial, no desenvolvimento de sua intensidade que fraciona a célula quadrilátera do plano e que lança seu conflito nos impulsos da montagem *entre* os fragmentos de montagem.” Sokurov abdica deste último, não opera sínteses dialéticas *entre* os fragmentos de montagem, no *entre* planos. Não cria uma matéria-imagem por “saltos qualitativos”¹⁰², como Eisenstein, e a tarefa de exprimir metáfora, de criar leitura vertical, está disseminada em minúcias, pormenores, *dentro* do plano e não no *entre* planos. Não é uma imagem de “rachar os crânios”¹⁰³, mas uma imagem de *tocar a alma*. Uma imagem sublime, do sublime dinâmico de Kant, trabalhada sob o signo do *instante*, como *ordem* e *potência*, extraída do movimento como intensidade, enquanto Eisenstein trabalha a verticalidade, o tempo, a

¹⁰² EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. É nisso que Eisenstein diferencia o cinema soviético do cinema norte-americano, do cinema de Griffith, que procede por saltos quantitativos, por aceleração do movimento. Diz: “Para nós, isto era insuficiente, esta acumulação quantitativa, (...) procurávamos, e encontramos nas justaposições mais que isso – um salto qualitativo.” P 208.

¹⁰³ Idem. P 218.

metáfora, sob o signo do *intervalo*, como salto na espiral do tempo que é o *todo - cinecronia*, imagens extraídas do movimento como extensão. Como também não são as imagens de Tarkovski, em que o tempo jorra dentro do plano, ou as imagens modernas deleuzianas, trabalhadas pelo signo temporal do *imenso*, a imensidão do passado e do futuro. A singularidade das imagens que Sokurov cria provém do modo como trabalha com as imagens derivadas do movimento como intensidade, com as imagens-luz, *cromocronia*. Digamos, por ora, que Sokurov *cintila* o tempo, cria Neutros e já não exprime mais *sentido* como Eisenstein.

2.1.1. Cintilação da Delicadeza 2: a *pietà* invertida

Ainda a delicadeza, ainda a primeira imagem: o desenho da cena, a *Pietà* invertida (como vimos e que se repetirá por quase todo o filme), sublinha a figura do Neutro da Delicadeza em *Mãe e Filho*. Barthes escolhe, como imagem para a figura da Delicadeza, uma cena tirada de uma história contada por Diógenes Laércio, a história de Bias, um velho sábio que deita a cabeça no colo da criança e morre. Diz Barthes: “*morto no colo da criança*, esse é o título que desejaria dar a essa figura, porque essa é, talvez, a morte que se poderia desejar”.¹⁰⁴ Está dado, portanto, o signo/figura sob o qual se inscreve *Mãe e Filho*, o *Neutro principal* do filme: “A Delicadeza”.

¹⁰⁴ BARTHES, Roland. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. P 81.

Por sua vez, o desenho da cena, a *pietà invertida*, cria linhas que se encerram em si, convergem, linhas centrípetas, como são as forças no quadro pictórico,¹⁰⁵ e que contribuem para uma predominância do aspecto absoluto do extracampo cinematográfico. Ao produzir uma imagem espacialmente fechada como esta que ora analisamos, Sokurov cria um extracampo absoluto, que já não remete mais ao espaço e ao tempo homogêneo, mas a “uma duração imanente ao todo do universo, que não é mais um conjunto e não pertence à ordem do visível.”¹⁰⁶ Para Deleuze, quanto mais tênue o “fio” (os detalhes, as minúcias de *Mãe e Filho*), “mais a duração desce no sistema como uma aranha, melhor o extracampo realiza sua outra função que é a de introduzir o transespacial e o espiritual no sistema que nunca é perfeitamente fechado.”¹⁰⁷ E nessa vertente, de criar imagens espacialmente fechadas e abertas para um tempo heterogêneo, intenso, ou com ênfase dentro do plano, podemos juntar Sokurov a Dreyer, a Ozu, a Bresson.

2.2. Cintilação do Sono: quando se sonha o mesmo sonho

Depois desse instante inicial do filme, analisado até agora, permanecendo no mesmo enquadramento e sem movimento algum de câmera ou de lentes, assistimos, entremeados de

¹⁰⁵ BAZIN, André. In. DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985. P 29. Ver página 36, no capítulo anterior.

¹⁰⁶ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985. P 29.

¹⁰⁷ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985. P 30. Deleuze usa de fato o termo “fio” para falar das relações entre os dois tipos de extracampo, que toma de Bergson quando diz, em *Matéria e Memória*, que há sempre um fio para ligar o copo de água açucarada ao sistema solar, e qualquer conjunto a um conjunto mais vasto. Quando uma imagem é espacialmente fechada, mais fino é esse fio, e quanto mais ela remete a um conjunto que não se vê, mas que se pode inferir, mais grosso é o fio.

prolongados silêncios e delicados afagos, ao diálogo em que os dois descobrem terem tido na noite anterior o mesmo sonho. Um sonho em que alguém dizia que Deus, morando na alma, afeta somente a consciência e nunca se estende ao mundo exterior, ao curso das coisas, e que seu coração, disse esse alguém, se ressentia com tamanha imperfeição. Reitero o já citado protesto de Barthes, o que está por trás do Neutro, como segundo Neutro: “Pouco importa saber se Deus existe ou não; mas o que sei e saberei até o fim é que ele não deveria ter criado ao mesmo tempo o amor e a morte”.¹⁰⁸ É diante dessa incompreensão que *Mãe e Filho* nos coloca: do amor que comunga e da morte que fende essa comunhão.

Vejo aí outra cintilação de Neutro: “O sono”. Essa incompreensão, que em Barthes aparece como segundo Neutro, está como sonho em *Mãe e Filho*, de certa maneira também por trás, no inconsciente. Diz Barthes: “não se sonha a dois, o sonho separa, solipsiza: é o arquétipo do solilóquio”,¹⁰⁹ mas em *Mãe e Filho* se sonha a dois, pois a mãe, encontrando-se num “despertar Neutro”, burla o paradigma consciente/inconsciente (?)¹¹⁰, sono/sonho, e comunga do sonho do filho: é ela quem repete as palavras do desconhecido no sonho do filho, diz que ele, desconhecido, pediu a ela que lembrasse ao filho do sonho. O “Despertar Neutro” é o despertar branco, estes instantes entre o sono e o despertar, um “tempo-suspenso” (definição do próprio Neutro, para Barthes). “Tempo que está no limite da natureza, espécie de tenteio entre o corpo imortal (ou próximo da morte) e o corpo do Cuidado (da vida)”,¹¹¹ é o torpor que antecede a morte, como nos mostra Barthes através dos relatos sobre a morte de Gide.

¹⁰⁸ BARTHES, Roland. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. P 33.

¹⁰⁹ BARTHES, Roland. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. P 89.

¹¹⁰ Idem. P 82. A interrogação é de Barthes.

¹¹¹ Idem. P 82.

Depois desse diálogo, a mãe diz que deseja ver o sol e pede ao filho que a leve a passear. O filho a toma nos braços, corpo frágil e pequeno, e a carrega, incansável, por uma paisagem de sonho.

Capítulo 3

O último passeio: a natureza como *afecto*



3.1. Cintilação do Silêncio: tacere e silere

Árvores, nuvens, ventos, são presenças fortes na obra de Sokurov. Na natureza que ele inventa, em *Mãe e Filho*, são quase como personagens. As árvores aparecem sempre inclinadas, distorcidas como nas paisagens românticas de Hubert Robert, melancólicas: “a tristeza é uma árvore disforme”, diz Ana Marques Galvão.¹¹² Pensando como Deleuze, diria, é a árvore como *afecto*. São *perceptos* como *afectos*.¹¹³ A natureza por onde esse

¹¹² GALVÃO, Ana Marques. *Terra sem mãe*. Lisboa: AAFDL, 2001.

¹¹³ DELEUZE, Gilles. *Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1984. “(a imagem-afecção). é, sobretudo, uma maneira de tratar o plano médio ou plano geral como primeiros planos, por sua

dedicado filho leva essa mãe para um último passeio é uma natureza que parece respirar junto com a agonia serena dela e a solidão inquieta dele. Vemos mãe e filho a passear, ora por caminhos sinuosos com árvores inclinadas, que lembram uma pintura de Munch, ora entre álamos esguios e campos de trigo do realismo russo, ora entre falésias como num quadro de Gaspar Friedrich, ora entre cerejeiras em flor como em Tchekhov. É uma natureza por vezes serena e tranqüila, na qual tudo silencia, as folhas, os pássaros, os ventos, outras vezes fica inquieta e ruidosa com rajadas de vento e densas nuvens no céu: é uma *natureza-alma*, diria Balázs.¹¹⁴ É um pouco isso a paisagem: romântica, expressionista, deformada, por vezes alongada, por outras achatada, borrada - por onde o filho leva nos braços aquela mãe que ora desfalece, ora acorda para admirar a paisagem ou para curtos diálogos, entremeados de prolongados silêncios, em que recordam duas ou três coisas do passado ou afirmam o amor que sentem um pelo outro: *sileo e taceo*.¹¹⁵

Estamos diante de mais uma cintilação do Neutro: o Silêncio. Os “silêncios” em *Mãe e Filho* são verbais e da natureza: é *tacere* e *silere*. Na etimologia, *tacere* é silêncio verbal e *silere* é tranqüilidade, ausência de movimento e de ruído, remete “a uma espécie de virgindade intemporal das coisas, antes de nascerem e depois de desaparecerem (silentes = os mortos)”,¹¹⁶ como afirma Barthes. É esta intemporalidade que vemos nas imagens de *Mãe e Filho*, em especial nessa seqüência, temos mesmo a sensação de um tempo suspenso. Diz-nos, ainda, Barthes: “esse *silêncio* da natureza, aproxima-se da visão mística que

ausência de profundidade ou supressão da profundidade. Não se trata mais de plano próximo, mas de qualquer plano, que possa assumir o estatuto de primeiro plano - as distinções herdadas do espaço tendem a desaparecer.. P 141.

¹¹⁴ Balázs e Eisenstein, os dois maiores teóricos do cinema mudo, se encontram sobre esta questão, da “natureza vista através de um temperamento”, segundo Aumont. In AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. P 71..

¹¹⁵ BARTHES, Roland. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. P 72.

¹¹⁶ Idem. P 49.

Boehme tem de Deus: bondade, pureza, liberdade, silêncio, claridade eterna, sem sombras, nem oposições, homogêneo, *eternidade calma e muda*". Parece ser isso que desejam mãe e filho, uma eternidade calma e muda naquele momento, seus gestos são lentos e cuidadosos, suas palavras mínimas, a impressão que se tem é a de que qualquer movimento mais rápido ou brusco precipitaria aquela morte. É silêncio do *tacere* (fala) e do *silere* (natureza), entremeados de falas mínimas e ruídos (falas) da natureza. "O silêncio permanente não seria Neutro, burla os paradigmas (conflitos) da fala, mas se solidifica como signo, sistematiza-se, assume a forma de uma imagem, torna-se uma pose", diria Barthes.

As imagens de *Mãe e Filho* estão nesse paradoxo. O silêncio burla o conflito da fala, mas nessa nuance entre o *silere* e o *tacere* para não se tornar signo, é nesse jogo que é Neutro: ora *silere*, ora *tacere*, ora os dois, ora nenhum. Há momentos em que o silêncio é absoluto, *tacere* e *silere*, "silêncio de toda a natureza, dispersão do fato-homem na natureza",¹¹⁷ como numa paisagem romântica, e silêncio também das falas individuais, dos sujeitos, e da fala interior. Esse silêncio último, da fala interior, segundo Barthes, "só pode ser encontrado numa zona-limite da experiência humana, em que o sujeito joga com a própria morte (como sujeito)".¹¹⁸ Comunhão Homem e Natureza, comunhão entre mãe e filho, entre sujeitos: estamos num estado de suspensão desses paradigmas, num Neutro. Porém, para que não se torne signo, logo em seguida são rajadas de vento que varrem os campos, são pássaros que gorjeiam, é o *silere* que é rompido. É nesse jogo que é Neutro, do *silere* e do *tacere*, ora como comunhão, ora como separação, comunhão do amor, separação da morte. Também é por esses silêncios que as imagens de Sokurov se aproximam da

¹¹⁷ BARTHES, Roland. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. P 65

¹¹⁸ Idem P 63

fotografia. “A fotografia deve ser silenciosa (...) a subjetividade absoluta só é atingida num estado, é um esforço de silêncio (...) nada a dizer, fechar os olhos, deixar que o pormenor suba sozinho à consciência afetiva,” afirma Barthes.¹¹⁹

Tudo isso se dá sem deslocamentos de câmera ou de lentes, o movimento que vemos na imagem está no interior da cena, num detalhe na imagem: é um plano geral, onde nada se mexe, nem uma folha, mas ouvimos o vento, ou apenas nuvens densas que passam em absoluto silêncio. Continuamos diante do Neutro da Delicadeza, continuamos no reino das minúcias, diante de fluxos perceptivos extremamente sutis, de intensidades, de *cintilações*. Diante de imagens-luz, intensivas, imagens derivadas do movimento como intensidade - signos de cromocronia -, trabalhadas sob a terceira potência que adquire o tempo com Deleuze, o *instante*. Uma imagem apreendida no *instante* é uma imagem que nos coloca diante de uma espécie de “profundidade do tempo de onde se ordenam todas as distâncias de zero”, seus signos são *ordem e potência*. O *instante* é a captura da intensidade como unidade, são graus de intensidade. Intensidades, diz Deleuze, “não se podem medir, se podem apenas ordenar”.¹²⁰ Aliás, assim como são as imagens-afecções para Deleuze, que inspirado em Bergson, diz: “O afeto é indivisível e sem partes.”¹²¹

O romantismo foi a tentativa exitosa ao mostrar este ponto de vista, de que todas as intensidades derivam da luz.¹²² “Deus é luz”, para Boehme, afirma Deleuze. De certa forma, são imagens românticas, as de *Mãe e Filho*, de comunhão de sujeitos e natureza.

¹¹⁹ BARTHES, Roland. *Câmera Clara*. Lisboa: Edições 70, 1980. P 82

¹²⁰ DELEUZE, Gilles. *Los aspectos del tiempo, Bergson, el movimiento, Kant, lo sublime dinámico*. Cours Vincennes - St Denis - 22/03 e 12/04 1983. Disponível em www.webdeleuze.com/php/sommaire.html. Acessado em 20.08.2008.

¹²¹ DELEUZE, Gilles. *Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1984. P 78

¹²² Idem

Imagens sublimes, no sentido kantiano, mas de um sublime dinâmico, porque é uma natureza disforme ou informe e não tranqüila como é a natureza do sublime matemático¹²³, é um combate entre a natureza e o espírito. “Eu sou nada, essa é experiência”,¹²⁴ diante daquela natureza, diante da morte, como parece nos fazer sentir Sokurov. É por isso que podemos dizer que Sokurov é pós-romântico, pelo uso que faz da luz, como também pela importância que atribui à natureza: “na natureza está a esperança”, afirma o cineasta.¹²⁵ E ainda pelas citações que faz de grandes pintores do Romantismo, como Hubert Robert, Gaspar Friedrich, pela música de Verdi.

Mas, não é apenas isso, a matéria luminosa criada por Sokurov não é apenas romântica. Sokurov não só cita as obras dos grandes mestres da pintura. A relação que Sokurov estabelece com a pintura não é uma relação fetichista, como é comum de se ver no cinema. Um exemplo recente é *Moça com brinco de Pérolas*, um filme de ficção sobre a vida e a obra de Vermeer. Não se trata de uma iluminação que simplesmente imita a luz criada por certos pintores, como por exemplo, a iluminação “à la Rembrandt”, muito usada

¹²³ DELEUZE, Gilles. *Los aspectos del tiempo, Bergson, el movimiento, Kant, lo sublime dinámico*. Cours Vincennes - St Denis - 22/03 e 12/04 1983. Disponível em www.webdeleuze.com/php/sommaire.html. Acessado em 20.08.2008. Kant distinguia duas espécies de Sublime, o matemático e o dinâmico, o imenso e o potente, o desmesurado e o informe. (...) No sublime matemático a unidade de medida extensiva muda tanto que a imaginação não consegue mais compreendê-la, esbarra no seu próprio limite, “é a abobada estrelada do céu” ou “o mar tranqüilo com a linha clara do horizonte”, como são as imagens do abstracionismo lírico francês de que fala Deleuze No dinâmico, é a intensidade que se eleva a tal potência, que ofusca nosso ser orgânico, é “o mar revoltado e sombrio” ou a “tempestade, a avalanche”.

¹²⁴ Idem

¹²⁵ SOKUROV, Aleksandr. Entrevista dada em Barcelona, em junho de 2005, e que consta no material adicional do DVD *Mãe e Filho*, editado pela Intermedio. Diz ele: “antes de começarmos a fazer filmes a natureza já era muito importante, principalmente na arte asiática e européia. Na natureza está a esperança, (...) possivelmente o homem é mais inteligente, mas não é mais importante.”

pelos cineastas alemães e russos dos anos 20 e 30.¹²⁶ Isso não quer dizer que não tenham existido ou não existam cineastas mais pintores que trabalhem a pintura de maneira menos óbvia ou mais criativa em seus filmes. Exemplos podem, aliás, se multiplicar à vontade: Sternberg, Godard, Greenaway, Derek Jarman, entre outros. Há momentos em *Mãe e Filho* em que não só estamos na *nuance* entre uma imagem fixa e uma imagem móvel, como havíamos sugerido no capítulo anterior, mas também na *nuance* entre a imagem mecânica e a imagem manufaturada, entre o óptico e o tátil: entre o filme e o quadro. Sokurov diz: “deixei de fingir que a imagem no ecrã é bidimensional”.¹²⁷ Ele adota procedimentos durante a captação fílmica, tais como lentes e filtros especiais, espelhos deformantes, imensos painéis de vidros pintados com finíssimos pincéis, que fazem com que a imagem, a substância da imagem, se situe entre os dois termos do modelo, a imagem é manufaturada e é mecânica ao mesmo tempo.

Rancière¹²⁸ diz que Sokurov faz o que fez a pintura no fim do século XIX, com os impressionistas e pós-impressionistas, inversamente. Se, para a pintura a planeza tinha como objetivo destruir o artifício sobre o qual ela se sustentou durante cinco séculos e revelar o real da visão, para Sokurov é um procedimento de ilusão que contraria o “realismo natural” da imagem mecânica. Esse procedimento é semelhante ao que fizeram os fotógrafos pictorialistas do início do século XX. Essa *pictorialização* da imagem gera um apagamento da profundidade que é inerente às imagens mecânicas, a ilusão da terceira dimensão, uma vez que essa se encontra inscrita nas próprias lentes, concebidas e

¹²⁶ AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. P 175.

¹²⁷ SCHRADER, Paul. *Alexander Sokurov*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999. P 135

¹²⁸ RANCIÈRE, Jacques. *Alexander Sokurov*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999. P 135

construídas de forma a restituir a perspectiva monocular característica do *Quatrocento*.¹²⁹ Isso faz com que as coordenadas espaciais se perturbem e nos deixem diante de imagens intensas, para a “lenta celebração do afeto”, como são as imagens-afecções para Deleuze¹³⁰. Com Barthes, diria que continuamos diante de “estados intensos, fortes, inauditos”, de Neutros.

Sokurov não apenas não imita a luz dos pintores românticos, ou produz imagens sublimes. Como também não só faz o inverso do que fizeram os pintores impressionistas e pós-impressionistas do fim do XIX, ou o que fizeram os fotógrafos pictorialistas do início do século XX, como afirma Rancière. Penso que Sokurov aproxima-se do cinema expressionista. Uma razão é o modo como estabelece as relações entre o espírito e a natureza que é diferente da que apresenta o Romantismo, em que existe uma “reconciliação do espírito com a natureza, do espírito como alienado na natureza e do espírito tal como se reconquista a si mesmo. Tal concepção implicava num desenvolvimento dialético de uma totalidade orgânica, que é como trabalha Eisenstein, por “salto dialético”, conforme propõe Deleuze.¹³¹ No Expressionismo, esta relação com a natureza é outra para o filósofo: “já não se trata simplesmente de fugir do mundo: se trata fugir do tumulto do mundo para construir um universo espiritual à parte, (...) aonde os ruídos do tumulto e do caos moderno só nos chegam ensurdecidos.”¹³² Não seria aquele lugar um universo espiritual a parte onde mãe e filho podem viver seus últimos momentos juntos, longe do tumulto do mundo moderno, longe das mortes assépticas em unidades de tratamento intensivo a que estamos

¹²⁹ AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1995. P.39

¹³⁰ DELEUZE, Gilles. *Cinema: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1984. P 153

¹³¹ DELEUZE, Gilles. *Imagem movimento/imagem tempo*. Cours Vincennes - St Denis - 17/05/1983. Disponível em www.webdeleuze.com/php/sommaire.html. Acessado em 20.08.2008.

¹³² Idem

submetidos? E o apito daquela locomotiva a vapor, emblema da modernidade que é, e que passa ao longe, não seria também o ruído desse mundo? Ou, como ainda afirma Deleuze, sobre os expressionistas: “essa vida à parte também implica a perda da individualidade, a perda do eu”¹³³, não é também isso o que vemos nas imagens do filme, comunhão entre mãe e filho, entre sujeitos, naquela natureza inventada pelo cineasta?

Porém o expressionismo de Sokurov não é o mesmo de Murnau ou Lang. Os procedimentos adotados por Sokurov para construção de *espaços quaisquer*, de imagens afetivas, intensas, são diferentes dos usados pelos expressionistas alemães do início do século XX. Não é mais o jogo intensivo da luz e das trevas, de alternâncias do branco e do preto, que criam um espaço com uma perspectiva acentuada e deformada, na qual a sombra expressa “o mais puro afeto da Ameaça”¹³⁴, para nos mostrar “o horror de um mundo cheio de dúvidas que agora se desvanecia em neblinas e sombras.”¹³⁵ Como também não é o abstracionismo lírico de Dreyer, Tourneur, Bresson, Sternberg, outro procedimento apontado por Deleuze que trabalha com imagens-luz, para criar *espaços quaisquer*, imagens afetivas. No abstracionismo lírico, o espaço se torna *espaço qualquer* através do jogo da luz com o branco, na alternância dos termos, do branco, do preto, do cinza, e o afeto que sugere não é a luta ou combate como no expressionismo, mas a alternativa de uma escolha, “um isso... ou aquilo... fundamental.”¹³⁶ Mesmo quando a alternativa é o meio-tom, o cinza, como indiscernibilidade entre o branco e preto, ou a impossibilidade da escolha, como nos mostra Deleuze na análise que faz de Dreyer, não é o procedimento

¹³³ Idem.

¹³⁴ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985. P 143

¹³⁵ Idem. P 153

¹³⁶ Máxima de Godard, citada por Deleuze. In: DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985. P 153

adotado por Sokurov, nem é a mesma escolha do Neutro barthesiano, uma “escolha alhures do paradigma”, “nem um, nem outro”.¹³⁷ Como também não é o procedimento do colorismo de Antonioni ou o “não é sangue, é vermelho”¹³⁸ de Godard, em que a cor é o próprio afeto, apontado por Deleuze como o terceiro modo do espaço cinematográfico tornar-se *espaço qualquer*, ou de criar imagens afetivas.¹³⁹ Os *espaços quaisquer* de Sokurov não são de “desconexão e a vacuidade”, como em Antonioni que faziam emergir os “afetos modernos de medo, de desapego.”¹⁴⁰ Sokurov utiliza-se de outros procedimentos para transformar espaço em *espaço qualquer*, e o afeto, a abertura para a intensidade, para a “potência espiritual do luminoso”¹⁴¹, também é outro.

Sokurov faz no cinema o que fez Bacon com a pintura. É pensando no que Deleuze escreveu sobre Bacon, em *Lógica da sensação*, que comparo a técnica de composição de Sokurov no cinema à de Bacon na pintura. O expressionismo de Sokurov é o de Bacon. Sokurov constrói *espaços quaisquer* no cinema, imagens que nos colocam diante de intensidades, imagens afetivas, compondo à moda de Bacon. As imagens que cria não são imagens cerebrais, não produzem pensamento, como também não são apenas imagens sublimes de *tocar a alma*, penso que são imagens capazes de *tocar o sistema nervoso central*, o corpo, como é a pintura de Bacon, segundo Deleuze. O filósofo diz que Bacon pinta a sensação e que a forma da sensação é a Figura, ao contrário da forma referida a um objeto que pretende representar, a Figuração. Para Deleuze existem duas maneiras de ultrapassar a figuração (quer dizer, tanto o ilustrativo, quanto o narrativo): (1) em direção à

¹³⁷¹³⁷ BARTHES, Roland. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. P 17

¹³⁸ Idem. 151

¹³⁹ Idem P 150

¹⁴⁰ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985. P 153

¹⁴¹ Idem. 155

forma abstrata¹⁴² ou (2) em direção à Figura, e “(...) a figura é a forma sensível referida à sensação; ela age imediatamente sobre o sistema nervoso central, que é a carne, enquanto a forma abstrata se dirige ao cérebro.”¹⁴³ No cinema, Deleuze diz que o expressionismo e o abstracionismo lírico, como procedimentos, já estavam na pintura e - tanto um como o outro- podem chegar ao abstrato.

Como a pintura de Bacon, as imagens de Sokurov, em *Mãe e Filho*, não estão no figurativo, como representação da realidade, que é como trabalha o cinema narrativo comercial; tampouco chegam (ou podem chegar) ao abstrato como as vanguardas do início do século ou como o cinema experimental, e também não são o cinema disnarrativo ou o colorismo do cinema moderno, ou ainda, as atuais imagens numéricas que transformam uma coisa em outra, mas estão, como em Bacon, na Figura, na deformação. Deleuze afirma que a Figura, na pintura de Bacon, se constitui por meio de um “movimento intenso”, “movimento disforme”, “instantâneos de movimento”: “(...) É uma maneira de introduzir o tempo no quadro; em Bacon há uma grande força do tempo, o tempo é pintado.”¹⁴⁴ Embora Deleuze não se referisse, na análise que faz de Bacon, ao tempo como intensidade, é possível pensar que as imagens de Bacon, como as de Sokurov, são imagens decorrentes do tempo como intensidade, *Aión*, imagens trabalhadas sob a terceira potência do tempo deleuziano, o *instante*, e que têm como signo *ordem e potência*. Bacon quando fala de sensação, afirma Deleuze, quer dizer “que a sensação é o que se passa de uma

¹⁴³ DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. P12

¹⁴⁴ Idem. P 54

ordem a outra, de um *nível* a outro, de um *domínio* a outro”.¹⁴⁵ Para Deleuze, é isso que faz com que a sensação seja a mestra de deformações, agente de deformações do corpo, é uma *vibração*, uma *onda* que percorre o corpo.

Segundo Valéry, citado por Deleuze, “a sensação é o que se transmite diretamente, evitando o rodeio ou o tédio de uma história a contar”.¹⁴⁶ A sensação é o contrário do fácil e do lugar-comum, mas também do “sensacional”, do espontâneo, etc. Cito Deleuze: “a sensação tem um lado voltado para o sujeito (sistema nervoso central, o “instinto”, o “temperamento”) e um lado voltado para o objeto (“o fato”, o lugar, o acontecimento). Ou melhor, ela não possui lados; ela é as duas coisas indissolivelmente, é ser-no-mundo, como dizem os fenomenólogos: ao mesmo tempo eu me torno sensação e alguma coisa acontece pela sensação, um pelo outro, um no outro.”¹⁴⁷ Não seria a narrativa de *Mãe e Filho* uma história sem rodeios (elipses ou paralipses), que nos coloca diretamente em contato com a sensação? As figuras do Neutro, que encontramos ao longo desta análise, não seriam figuras de sensação, vibrações, que nos colocam diretamente na presença de sentimentos de “despedida e separação”,¹⁴⁸ como são os sentimentos de *Mãe e Filho*, conforme sugere Paul Schrader?

Deleuze aponta três elementos pictóricos presentes em Bacon. (1) as grandes superfícies planas como estrutura material espacializante; (2) a Figura, as Figuras e o fato delas; (3) o lugar, ou seja, a área arredondada, a pista ou o contorno, que é o limite comum

¹⁴⁵ Idem P 43

¹⁴⁶ Idem P 44

¹⁴⁷ Idem. P55

¹⁴⁸ SCHRADER, Paul. In: Alexander Sokurov. Lisboa. Cinemateca Portuguesa, 1999. P 127.

da Figura e da grande superfície plana.¹⁴⁹ A história mínima de *Mãe e Filho* funciona como as grandes superfícies planas de Bacon, é a “estrutura” que serve de fundo para o aparecimento do figural, da sensação: o dia da morte da mãe, um acontecimento quase que abstraído de todo o resto do mundo¹⁵⁰, uma ação que se passa numa casa, em um lugar qualquer em meio à natureza¹⁵¹, onde apenas mãe e filho, e sobre os quais quase nada sabemos¹⁵², vivem seus últimos momentos juntos, “um pelo outro, um no outro”, como se só existissem os dois sobre a Terra - é um mundo fechado,. Ou, como afirma Deleuze sobre as superfícies de Bacon, um sistema relativamente fechado, que possibilitam o surgimento do figural. Como a pintura não tem história a contar, conforme afirma Deleuze,¹⁵³ as superfícies de Bacon são chapadas, rarefeitas de informações, servem apenas de base para a Figura; e, embora não tenha nada a contar, “algo se passa”, a figura. No cinema de Sokurov, a função espacializante da imagem é reduzida ao mínimo, existe uma rarefação das informações relativas ao espaço – das imagens que decorrem do movimento como *extensão (cinecronia)*. Isso gera uma redução do aspecto relativo do *space-off* e possibilita o surgimento do transespacial, do intensivo, de imagens decorrentes do movimento como *intensidade (cromocronia)*. O caminho de Sokurov para a intensidade não é o que pode levar à forma abstrata, como as verticais e horizontais de Dreyer, ou as diagonais do Lang, mas o que leva na direção ao figural, que é como procede Bacon com a pintura, por meio de

¹⁴⁹ DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed. 2007. P 20

¹⁵⁰ Exceto por alguém que passa ao fundo, e vemos, através da janela, num canto, apenas suas pernas, enquanto mãe e filho conversam, em primeiro plano. Ou pela locomotiva a vapor que vemos passar ao fundo e cujo apito ouvimos, num outro momento, no *space-off*.

¹⁵¹ De fato, na região do Báltico onde pintores românticos, como Frederich Gaspar, pintaram suas telas.

¹⁵² Exceto pelos postais que o filho vê com a mãe, através dos quais sabemos que ela foi professora e teve um amor no passado que se chamava Alexander.

¹⁵³ DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica dos sentidos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. P12

zonas de *indecidibilidade*, *indiscernibilidade* entre espaço ótico e o espaço háptico (táctil).

154

Os procedimentos técnicos utilizados por Sokurov, a que nos referimos aqui, os painéis pintados à mão, os espelhos deformantes, as dissincronias no sonoro, enfim, os artificios de que se utiliza durante a captação da imagem, é o que cria essas *zonas de indiscernibilidade*, *de indecibilidade*, esses lugares que possibilitam o aparecimento da Figura. É isso que está em Bacon como contorno, como área redonda ou oval, como área comum entre um elemento e outro, entre a forma e o fundo. São os *flous* de Bacon que fecham ainda mais o espaço, “para conjurar o caráter *figurativo*, *ilustrativo*, *narrativo* que a Figura necessariamente teria se não estivesse isolada. (...) E a Figura assim isolada, torna-se uma Imagem, um Ícone,”¹⁵⁵ é o que afirma Deleuze. Esse é um tipo de procedimento que cria imagens-intensidade pela deformação na imagem e não pela transformação da forma. Deformação e transformação são categorias diferentes. A deformação resulta das relações de forças que se exercem sobre o corpo da imagem, sobre um ponto na imagem, e possibilita a Figura/Imagem. A transformação pode ser abstrata ou dinâmica¹⁵⁶, e pode levar ao abstrato. A sensação, conforme afirma Deleuze, está em estrita relação com a força. “É preciso que uma força se exerça sobre um corpo, sobre um ponto na onda, para que haja sensação.”¹⁵⁷ Sokurov constrói *espaços quaisquer*, cria imagens afectivas, por esse tipo de procedimento, que deforma a imagem, por meio de zonas de indiscernibilidade, de indecibilidade, e gera um campo de forças que libera o aparecimento da Figura, da sensação, da intensidade.

¹⁵⁴ Idem. P 73

¹⁵⁵ Ibidem P 63

¹⁵⁶ Ibidem. P 64

¹⁵⁷ Ibidem. P 62

Os Neutros, como os que encontramos em *Mãe e Filho*, do Sono, do Silêncio, e, principalmente, da Delicadeza, são como as figuras de Bacon, *ícones, imagens*, que *cintilam*, vibram na matéria luminosa criada por Sokurov e nos colocam diante do “movimento intenso”, diante de momentos “*páticos* (não representativos) *da sensação*”.¹⁵⁸ A figura da Delicadeza, que chamei de Neutro principal do filme - a variação contínua, o movimento que se instaura entre as partes de um conjunto no quadro, e que exprime um todo no filme - é resultado destas deformações, que permite o seu aparecimento, sua figuração. A *pietá invertida*, que se repete por quase todo o filme; o *fino fio de vida* que pulsa na tela; a *libélula* que veremos na cena final, o vento que faz redemoinhos pelo caminho, e outros tantos detalhes, pormenores, micro-acontecimentos na imagem (e no som) que se tornam intensos por momentos na tela, são isso: efeito de forças que se agenciam na imagem, deformam-na, e nos colocam diante de *estados intensos*. Deleuze afirma que a força é a condição da sensação, contudo, não é ela que é sentida, pois a sensação *dá* outra coisa bem diferente a partir das forças que a condicionam.¹⁵⁹ Poderíamos dizer que as figuras do Neutros, que encontramos nas imagens (e sons) de *Mãe e Filho*, são resultado de forças que se exercem no plano espaço-temporal, e, mais que tudo, nos dão como sensação a Delicadeza.

Sokurov filma uma morte delicada, afetuosa, diferente daquela morte sacrificial filmada por Podóvkin e Eisenstein, em que a mãe é fuzilada ou esmagada pelas botas do exército czarista. Mais que filmar a morte da mãe, Sokurov torna visível, por meio de um agenciamento de forças o espectro da dor que advém dessa morte. “Em arte, tanto em

¹⁵⁸ Ibidem P 49

¹⁵⁹ Ibidem. P 62

pintura quanto em música (e cinema?), não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. (...) A célebre fórmula de Klee, *não apresentar o visível, mas tornar visível*, não significa outra coisa.”¹⁶⁰

A título de síntese: Sokurov cria em *Mãe e Filho* imagens intensivas, blocos espaços-temporais decorrentes do movimento como intensidade. Imagens trabalhadas sob a terceira potência do tempo deleuziano, o *instante*, mas que diferem das tendências apontadas por Deleuze para obtenção de imagens intensivas no cinema, como o expressionismo, o abstracionismo lírico e o colorismo. As imagens intensivas de Sokurov são resultado não de transformações geométricas ou dinâmicas na forma da imagem, mas de deformações na imagem. As técnicas de composição que adota para construção de *espaços quaisquer*, de imagens afetivas, assemelham-se aos procedimentos de Bacon na pintura, que criam zonas de indiscernibilidade e indecidibilidade para o aparecimento da Figura. E as figuras do Neutro encontradas em *Mãe e Filho* são resultado deste modo de compor, que agencia forças sobre o corpo da imagem, e produz sensação.

Determinada esta segunda sequência do filme - o último passeio juntos -, mãe e filho voltam para casa, o filho a coloca na cama, lhe dá algo para beber, conversam um pouco, e ele sai para um passeio sozinho.¹⁶¹ Volta para casa, e começa o último segmento de *Mãe Filho*, que analisamos a seguir.

¹⁶⁰ Ibidem. P 64. Os parênteses com a inclusão do cinema na relação de Deleuze são meus.

¹⁶¹ O filme apresenta cinco sequências. Analisamos a primeira, a segunda e a seguir analisamos a última.

Capítulo 4

Última cena: um *não* suspenso



4.1. Cintilação da delicadeza 3: uma libélula

O filho volta para casa e começa o último segmento do filme. Este segmento é composto por apenas dois planos. Analiso o primeiro, a seguir: na tela, ocupando a metade inferior do quadro, vemos a mão da mãe. É a mão da mãe morta. A mãe morreu. O filho retirou-se para que a mãe morresse, ou a mãe aproveitou a ausência do filho e morreu. Mais uma faceta da Delicadeza. Poderia ler isso como uma extrema polidez, no sentido que

Barthes dá ao termo: “a polidez como pensar no outro, consideração da e pela alteridade”.¹⁶² Morrer antes da volta do filho para não ferir, embarçar. O que me leva a isso é um pensamento do Tao que Barthes traz: “admirável consideração pelos outros, delicadeza pura: fazer de conta que morreu para não chocar, ferir, embarçar os que morrem.”¹⁶³ A polidez só é delicada, para Barthes, quando inventiva, excessiva.

Voltemos à tela. Vemos a mão da mãe morta por longos segundos na metade inferior da tela, até que surge, na metade superior, a mão do filho e a acaricia. Depois de alguns instantes, no lugar da mão do filho, vemos o rosto do filho. Ele beija a mão da mãe e depois deita o rosto sobre ela, seu rosto ocupando quase exatamente a metade superior da tela. A tela está dividida em dois: embaixo a morte, em cima a vida. O filho movimenta um pouco a cabeça, vemos o estiramento dos músculos de seu pescoço e ouvimos o grito¹⁶⁴ profundo da dor diante da morte que fende o amor. É a vida que grita para a morte; a força sensível do grito e a força insensível do que faz gritar,¹⁶⁵ são as duas forças que dividem a tela neste momento no filme. O grito de Sokurov é um grito expressionista, podemos juntá-

¹⁶² BARTHES, Roland. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. P 74.

¹⁶³ Idem. P 75.

¹⁶⁴ Deleuze dirá que para os expressionistas só existe uma expressão: o grito. “O expressionismo só fez uma única coisa: gritar”. Para Deleuze, “gritar é também rechaçar, (...) e expressa por sua vez esse esforço por se desvencilhar do tumulto e do caos e esta abertura para um mundo espiritual”, afirma. Diferentemente do grito de Eisenstein, que é dialético, diz: “(...) vejam que o grito expressionista é completamente diferente do grito soviético extremo, saído da dialética hegeliana marxista, que é: da tristeza à cólera,” que é empírico e não toca o real, pois procede por saltos qualitativos, vai de um estado a outro, decorre do movimento como extensão. Já para o expressionista, a operação temporal é decorrente do movimento intensivo, os gritos em Murnau e Lang, “tocam o real”. In: DELEUZE, Gilles. *Imagem movimento/imagem tempo*. Cours Vincennes - St Denis - 17/05/1983. Disponível em www.webdeleuze.com/php/sommaire.html. Acessado em 20.08.2008

¹⁶⁵ DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: a lógica dos sentidos*. Para Deleuze, essa é a fórmula do grito de Bacon, “gritar para...”. “Não gritar diante..., nem de..., mas gritar para a morte, etc., para sugerir esse acoplamento de forças, a força sensível do grito e a força insensível do que faz gritar.” P 66.

lo ao de Bacon, de Munch, de Murnau, ou Lang. Um grito, que “toca o real”,¹⁶⁶ e que talvez pudéssemos deleuzianamente chamar de grito horizontal, das forças da terra, “de forças do futuro”¹⁶⁷, de passar a habitar uma terra sem mãe. Viver uma vida, segundo Barthes, inqualificável (sem qualidade). Ou uma perda ontológica, medusante, soberana, como para Joyce, segundo Didi-Huberman. “A eterna ampulheta da existência é incessantemente virada, e você vira com ela, como um grão de areia.”¹⁶⁸

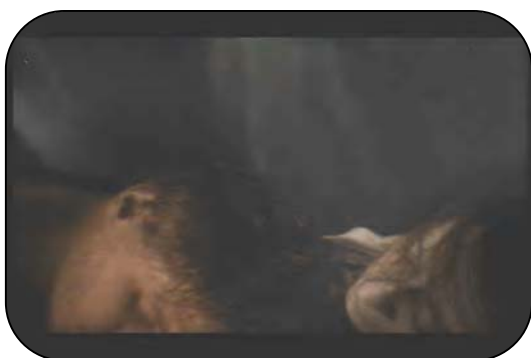
E num ponto mínimo, na tela dividida, sobre a mão da mãe morta, uma libélula branca freme suavemente as asas: cintila, por fim e mais uma vez, a Delicadeza em *Mãe e Filho*. O pormenor, que produz intensidade – eternidade de *Aoin* –, e torna possível uma experiência estética diferente da experimentada pelo tempo veloz, disciplinar, regular da estética cinematográfica dominante. *Mãe e Filho* nos dá outra sensação, nos faz viver outro tempo, o tempo da delicadeza. Como afirma Agamben: “toda a cultura é, primeiramente, uma certa experiência do tempo. E uma nova cultura não é possível sem uma transformação desta experiência. Por conseguinte, a tarefa original de uma autêntica revolução não é jamais simplesmente *mudar o mundo*, mas também e antes de mais nada *mudar o tempo*.”¹⁶⁹

¹⁶⁶ Idem.

¹⁶⁷ DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: a lógica dos sentidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. P 12. Bacon faz a pintura do grito porque põe a visibilidade do grito (...) em relação com forças invisíveis, que são apenas as forças do futuro.

¹⁶⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Coleção Os grandes obras do pensamento universal. São Paulo: Ed. Escala, 1981.

¹⁶⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e hostória: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. P 112.



Um corte descontínuo e ainda uma última imagem, depois do que parece ser o fim. É uma imagem decomposta, difícil de descrever, suspensa: vemos um meio rosto da mãe morta e um meio rosto do filho ocupando a base da imagem. O resto, acima, é vazio. E nesta imagem quase vazia, ouvimos – não vemos, pois os rostos estão cortados – o filho dizer para que a mãe seja paciente e espere por ele no lugar combinado. Estamos diante de uma imagem que perdeu seu centro de gravidade fundamental. A “minúcia” que apontamos na primeira imagem de *Mãe e Filho* – o *fino fio de vida*, o primeiro Neutro da Delicadeza, e que denominei de Neutro principal em *estado puro*, o movimento que se encontra localizado no ponto áureo do retângulo (tela cinematográfica), no primeiro plano do filme – cessou. A tela *não respira* mais, a sístole e diástole primeira, extinguiu-se e, com isso, todo um campo de forças que se sustentava no paradoxo *amor como comunhão/morte como separação*. Estamos, agora, diante de uma imagem cuja qualidade intensiva caiu a zero.¹⁷⁰

“A força do Tempo eterno, a eternidade do tempo, por meio da Reunião-separação (...) o

¹⁷⁰ “(...) un movimiento intensivo que cae, no tiene y no tendrá nunca intervalo. Entre dos grados no hay intervalo, salvo si he substituido las cantidades intensivas por cantidades extensivas que permiten ser medidas (el ejemplo del calor y de la cantidad de mercurio, del ascenso de la columna de mercurio). La cantidad intensiva puede caer por sí misma. Caer, es decir reunirse con cero. Entonces tiene una relación con cero que le es consustancial. Toda cantidad intensiva lo es en función de cero. In DELEUZE, Gilles. *Imagem movimento/imagem tempo*. Cours Vincennes - St Denis - 17/05/1983. Disponível em www.webdeleuze.com/php/sommaire.html. Acessado em 20.08.2008.

Tempo sensível nele mesmo”,¹⁷¹ que os Neutros nos possibilitaram sentir, não mais existe, a morte interrompeu. E, ao mesmo tempo, estamos diante de uma resistência a isso, diante da morte e do amor que não aceita esse fim. Não seria o desejo de reencontro do filho no lugar combinado, “essa distância difícil, incrivelmente forte e quase impensável”,¹⁷² que Barthes diz ser o segundo Neutro, o que está por trás do Neutro, um “*Não suspenso*”, como a imagem que vemos? *Black-out*. Sobem os créditos em branco sobre preto. E, no extracampo, enfim, chove.¹⁷³

¹⁷¹ DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: a lógica dos sentidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. P 66. É o que faz Bacon, segundo Deleuze: Bacon pinta o tempo eterno.

¹⁷² BARTHES, Roland. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. P 33.

¹⁷³ Em todo o filme, na banda sonora, intermitentemente, aparecem sons de trovoadas.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *Il tempo che resta*. Torino/Itália: Bollati Boringhieri, 2000.
- AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire*. Paris: Hoebeke, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio. *Il Giorno Del giudizio*. Roma: Nottetempo, 2004
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. São Paulo: UFMG, 2005
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova cultural, 2000.
- AUMONT, Jacques e OUTROS. *A estética do filme*. São Paulo: Papyrus, 1994.
- AUMONT, Jacques, Marie, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2004.
- BARTHES, Roland – *A preparação do Romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes, por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- BARTHES, Roland. *A câmera-clara*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- BARTHES, Roland. *Inéditos: teoria*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. *Inéditos: imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf-corlet, 2002
- BEAUVOIR, Simone. *Uma morte suave*. Rio de Janeiro: Nova Fonteira, 1984.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BRESSON, Robert. *Note sur le cinématographe*. Paris: Gallimard, 2004.
- CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. São Paulo: Circulo do livro, 1976.
- DANTE, Alighieri. *Divina Comédia*. São Paulo: 2007.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2005.

- DELEUZE, Gilles. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*. Vols. 1, 2, 3 e 4. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996
- DELEUZE, Gilles. *Web Deleuze*. Cursos Collège de France de 1981, 82, 83.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992
- DELEUZE, Gilles. *O que é filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, a lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Los aspectos del tiempo, Bergson, el movimiento, Kant, lo sublime dinámico*. Cours de Vincennes – St. Denis - 22/03 e 12/04 1983. Disponível em www.webdeleuze.com/php/sommaire.html. Acessado em 20.08.2008
- DERRIDA, Jacques. *La verdad en pintura*. Madrid: Paidós, 2000.
- DERRIDA, Jacques. *Las muertes de Barthes*. Web: Derrida em castellano. 2007
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 1998.
- DOBOIS, Philippe. *A ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: apirus, 1994.
- EISENTEIN, Serge. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977.
- EISENTEIN, Serge. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977.
- EISENTEIN, Serge. *Memórias Imorais*. São Paulo: Cia. Da Letras. 1987.
- GADDA, Carlo Emílio. *O conhecimento da dor*. Rio de Janeiro Rocc, 1988.
- GORKI, Máximo. *Mãe*. São Paulo: Abril cultural, 1979.
- JOYCE, James. *Ulisses*. São Paulo: Abril, 1983
- LACOTTE, Suzanna Heme de. *Deleuze: phlisophie et cinema*. Paris: L’Harmattan Inc, 2001.
- LAS RANAS, *Revista*. Buenos Aires: La Ranas, abril de 2006.
- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- LOPES, Denilson. *A Delicadeza*. Brasília: UnB, 2007.
- MACHADO, Álvaro (org). *Aleksandr Socúrov*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- NIAL LUCY, *A derrida dictionary*. Blackwell Publishing, Malden / Oxford / Victoria, USA, UK and Australia, 2004
- OUBINA, David. *Jean-Luc Godard: el pensamiento Del cine*. Buenos Aires: Paidos, 2003.
- PARENTE, André (org). *Imagem Máquina*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1993.

- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade*. Campinas, SP: Papirus, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: ed. 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *Existe uma estética deleuziana?* In Alliez, Eric (org). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.
- Robbe-Grillet. *Por que amo Barthes*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995
- DELEUZE, gilles. *Los aspectos del tiempo, Bergson, el movimiento, Kant, lo sublime dinámico*. Cours Vincennes - St Denis - 22/03 e 12/04 1983. Disponível em www.webdeleuze.com/php/sommaire.html.
- SCHANADERMAN, Boris. *Os escombros e o mito: a cultura e fim da União Soviética*. São Paulo Companhia da Letras, 1997.
- STAN, Robert. *Teorias del cine*. Barcelona: Piadós, 2001.
- TARKOVSKI, Andrei. *Le temps scellé*. Paris: Éditions de L'étoile, 2004.
- XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Ri de Janeiro: Graaal, 1983.
- XAVIER, Ismail. *Transparência e opacidade*. Rio de Janeiro: Guerra e Paz, 1984
- XAVIER, Valêncio. *A mãe morrendo e o menino mentindo*. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.
- VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olyimpio, 2002
- VIRILIO, Paul. *Cinema de Guerra*.
- ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.