

ANUÁRIO DE LITERATURA

BEIRAL

CINTILAÇÕES DE NEUTRO NAS IMAGENS DE MÃE E FILHO

Rosana Cacciatore Silveira

RESUMO: Este ensaio trata do filme *Mãe e filho* (1997), de Aleksandr Sokurov, cineasta russo contemporâneo, cujo tema é a morte da mãe. A leitura do filme se dá a partir do conceito barthesiano de neutro em diálogo com outros conceitos, como o de imagem-afecção, em Deleuze e o de interface, em Rancière.

PALAVRAS-CHAVE: cinema, teoria literária, amor, morte.

ABSTRACT: The present essay discusses *Mãe e filho* (*Mother and son* — 1997), a film by Aleksandr Sokurov, a contemporary Russian film director, which argument is the mother's death. I approach the film, through the Barthesian concept of *neuter* dialoguing with other concepts, as *image-affection*, in Deleuze, and *Interface*, in Rancière.

KEYWORDS: cinema, literary theory, love, death.

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

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

contexto

Este texto pretende refletir sobre o cinema que se situa nas margens do visível, o que quer dizer ausente das telas mundiais dominadas pela produção comercial norte-americana. Refiro-me aqui especificamente ao cinema russo contemporâneo, um cinema que já foi grande e encantou o mundo nas décadas de 20 e 30, através de “monstros sagrados”, como Eisenstein, Vertov, Podovkin, mas que foi eclipsado por anos de totalitarismo; “a cultura de um país não passa imune por uma experiência como essa, porém também não pode ser apagada[1]. Andrei Tarkóvski é um exemplo no cinema de rompimento da “cortina de ferro”. Atualmente, outro nome emerge dos escombros soviéticos e reafirma o mito desse cinema de “monstros sagrados”: esse novo “monstro” chama-se Aleksandr Sokurov.

Sokurov

Pouco conhecido neste extremo sul ocidental do planeta — as barreiras hoje são de outra ordem — Sokurov nasceu na Sibéria oriental, tem 55 anos, e possui uma vasta

filmografia, parte desta realizada ainda antes da *Glasnost*: data de 1978 seu primeiro trabalho. Seus filmes, afora a Rússia, são exibidos nos circuitos das mostras e dos festivais, nas frestas por onde passa a luz de outras cinematografias alheias ao cinema dominante. O mais conhecido no Brasil é *Arca russa* (2002)[2], um único plano-sequência de 99 minutos inteiramente rodado no Museu de Arte de São Petersburgo. A inventividade técnica e a pintura são traços marcantes em Sokurov, aspecto muito realçado pela crítica à sua obra.

Filme

Mãe e filho, vigésimo sétimo filme de Sokurov, rodado no ano de 1997, com a sintética duração de 73 minutos e cujo tema é a morte da mãe, é o objeto que escolho para esta reflexão sobre esse cinema situado na margem extrema oriental do “mundo” cinematográfico. Embora não leve no título a palavra elegia, como alguns de seus filmes, é sem dúvida uma elegia: terno e triste. É a história de uma mãe à beira da morte e aos cuidados de seu filho dedicado. Tudo se passa em um único dia em um único lugar, onde 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 sonho. É pura comunhão o mundo que Sokurov inventa em Mãe e filho.

Conceito

Tomo emprestado de Barthes, e digo: “tem Neutro aí”. [3] 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. O neutro de Barthes refere-se a 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 entre Barthes e as imagens de *Mãe e filho* é melhor “destrinchar” um pouco o conceito barthesiano de neutro. Digamos que 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”[4]. Em verdade, o campo geral do neutro barthesiano é o da ética; embora permeando a língua, o gesto, o ato, o corpo e o afeto, como já dito, é diante da ética que estamos, pois se trata de uma escolha, de escolher algo na ordem do mundo, o neutro é uma escolha, mas é uma escolha alhures do paradigma. E paradigma é sempre conflito, é a oposição entre dois termos, na qual um se atualiza para produzir sentido, temos que escolher *um* e rejeitar *outro*. O neutro não é nem *um*, nem *outro*, é um *terceiro* termo que suspende o conflito; é uma escolha que se esquia do conflito, como diz Barthes, “é tudo aquilo que burla o paradigma, que sai do binarismo implacável recorrendo a um terceiro termo”[5]. Porém esse terceiro termo não é a indiferença, a neutralidade: “burlar o paradigma, é uma atividade ardente, candente”[6], está fundada no desejo, é antes de tudo um desejo de neutro, mas desejo paradoxal, pois como objeto é suspensão da violência, é recusa do

conflito, mas como desejo é violência, é errático, descontínuo. Em realidade, Barthes não “fabrica” um conceito de neutro, mas como ele mesmo diz, “o que faço é dar nome a uma coisa que chamo de neutro”. [7] Ele nos dá exemplos de neutro, nos “exibe neutros”. Sob uma palavra, por exemplo, “fadiga”, ele reúne textos filosóficos, literários e místicos em que ela está implicada, ele nos mostra a fadiga como uma postura de neutro, como uma figura ou cintilações de neutros, como diz.

Extrafilmico

Uma questão ainda do âmbito do extrafilmico que me parece importante que se antecipe à leitura do filmico: 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”, diz ele [8]. Sokurov, quando interrogado sobre onde tudo começa (de onde parte para fazer seus filmes), responde: “parto dos sentimentos”. [9] 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 minha vida presente, pois não há verdade que não esteja ligada ao instante”) [10] 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 o que Sokurov literalmente “põe em cena” no filme e o que está por trás do neutro de Barthes, “como um segundo neutro”, como diz ele.

conflito

Dito de outra forma, 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” [11]. As figuras barthesianas do neutro seriam como que formas de recusa diante desse conflito em que se assenta o “segundo neutro”. Uma pergunta se impõe a isso: seriam as imagens de *Mãe e filho* também formas de recusa, neutros, diante do conflito central sobre o qual se assenta o filme?

São essas cintilações de neutro que buscarei, a seguir, nas imagens de *Mãe e filho*. Vale dizer, ainda, que esse olhar com Barthes se cruza, nesta minha leitura, com outros olhares, como o de Deleuze, Rancière e Aumont, no que se refere ao especificamente cinematográfico.

estrutura

Mãe e filho tem uma narrativa linear, uma estrutura clássica, aristotélica, com início, meio e fim, porém o tratamento que Sokurov dá às imagens contraria os procedimentos da representação clássica no cinema: a extrema pictorialização da imagem, como veremos, resulta numa redução na perspectiva óptica e nem conseqüente fechamento de cada plano sobre si mesmo; os quase ausentes movimentos de câmera e de lentes suspendem a narrativa e dão lugar a uma lentidão povoada de pequenos acontecimentos. Também a adoção de falsos-*raccord* são exemplos de procedimentos adotados por Sokurov que 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, e se torne um “espaço qualquer”[12], colocando-nos diante de um regime intensivo de imagens, pura potência, como diria Deleuze. Não mais um deslocamento do imaginário como ocorre na narrativa clássica, mas fluxos de percepção extremamente sutis, que apelam à totalidade de nossos sentidos.

O filme está dividido em cinco momentos, cinco unidades dramáticas, ou cinco seqüências básicas, duas externas e três internas, das quais seleciono três para analisar.

delicadeza

Unidade um: interior

Depois dos créditos iniciais em letras brancas sobre preto, a primeira imagem que vemos é a de um rapaz novo e forte, em plano médio frontal, imóvel, com o olhar fixo para o alto. Tem a cabeça apoiada sobre um dos braços e está recostado sobre o que parece ser a cabeceira de uma cama, onde uma mulher velha e frágil está deitada. A luz incidindo lateralmente sobre o plano cria recortes arredondados de claros e escuros, os contornos ficam difusos, os volumes se anulam, os tons de sépia tingem as roupas, as cobertas, os objetos, mínimos; o desenho da cena lembra uma *Pietà*, porém, invertida: é o filho quem acolhe nos braços a mãe. Nada parece se mexer na tela, contudo, depois de certo tempo, percebe-se um leve movimento: é a respiração no peito da mulher que move 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*[13] esta percepção, estamos no limiar entre o fixo e o móvel, o *isso foi* da fotografia e o *assim-sendo* do cinema. Esse movimento mínimo, essa respiração, nos colocam, simultaneamente, diante de dois paradigmas: fotografia/cinema e morte/vida. Essa minúcia na imagem (minúcia é a delicadeza, para Barthes) é o que está entre estes dois pares de termos, como um terceiro termo que “burla” ao mesmo tempo os dois pares. Estamos diante da primeira cintilação de neutro que *Mãe e filho* exhibe: a delicadeza.

Neutro principal

Essa figura da delicadeza (delicadeza, como “minúcia”), que cintila nesta primeira imagem de *Mãe e filho*, brilhará por “clarões, em desordem, fugazmente”,[14] 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 de estilística de um autor ou de uma obra. Para Deleuze, a “*forma principal* é como o movimento que se instaura entre as partes de um conjunto no quadro, (...) que exprime um todo no filme”. [15] . Esse movimento em *Mãe e filho* é a minúcia que emerge, que brilha, que se torna intensa por instantes na imagem, que se explicita, podendo ser um gesto, um movimento da natureza, como o vento no campo, uma gota d’água na vidraça, um pássaro, uma folha que cai, uma sombra, uma luz ou a respiração, como já dito. Esta é, por sua vez, a cintilação primeira, aquele fino “fio de vida”, que seria, seguindo ainda com Deleuze, esse movimento “em estado puro”[16]. Sintetizando: o “fino fio de vida” seria o neutro principal (a figura da delicadeza) em estado puro. É a minúcia que se encontra no paradigma central sob o qual se assenta o filme: a vida e a morte. Com base em Barthes, poder-se-ia afirmar que o “fino fio de vida” é a metáfora do filme. Diz 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”.[17]

Pietà invertida

Ainda a delicadeza, ainda a primeira imagem: o desenho da cena, a *Pietà* invertida[18] (e que se repetirá por quase todo o filme), suplementa o sentido da delicadeza como figura de Neutro no filme. 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 (da delicadeza), porque essa é, talvez, a morte que se poderia desejar”[19].

Está dado, portanto, o signo sob o qual se inscreve *Mãe e filho*, o “neutro principal” do filme: a delicadeza.

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 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, o 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”[20]. É diante desta incompreensão que *Mãe e filho* nos coloca: do amor que comunga e da morte que fende essa comunhão.

Sono

Vejo aí outra cintilação de neutro: o sono. Essa incompreensão, que em Barthes está como segundo neutro, está como sonho em *Mãe e filho*, de certa maneira, também no inconsciente. Diz Barthes: “não se sonha a dois, o sonho separa, solipsiza: é o arquétipo do solilóquio”[21], mas em *Mãe e filho* se sonha a dois, pois a mãe encontrando-se num “despertar neutro”, burla o paradigma consciente/inconsciente (?) [22], sono/sonho, e comunga com o 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, aqueles 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)”[23], é o torpor que antecede a morte, como nos mostra Barthes através dos relatos sobre a morte de Gide.

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 incansavelmente por uma paisagem de sonho.

imagem-afecção

Unidade dois: exterior

Árvores: talvez seja o terceiro personagem do filme, pois é muito forte a presença das árvores na natureza que Sokurov inventa. Aparecem sempre inclinadas, como nas paisagens

românticas de Hubert Robert. Com base Deleuze diria, diria que a árvore é como “afeto”[24]. Esta natureza por onde o dedicado filho leva a mãe para um último passeio é uma natureza que parece respirar junto com a agonia serena dela e a solidão inquieta dele. Vemos passearem ora por caminhos sinuosos que lembram uma pintura de Munch, ora entre álamos esguios e campos de trigo do realismo russo, ora também entre falésias, como num quadro de Gaspar Friedrich, ora entre cerejeiras em flor, como em Tchêkhov. É uma natureza, por vezes serena e tranqüila, onde ora tudo silencia: as folhas, os pássaros, os ventos; ora fica inquieta e ruidosa, com rajadas de vento e densas nuvens no céu: é uma “natureza-alma”, como definiu Bela Balázs[25]. É um pouco isso a paisagem — romântica, expressionista, deformada, por vezes alongada, por vezes 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 longos silêncios, em que recordam do passado ou afirmam o amor que sentem um pelo outro[26]: *sileo e taceo*, diria Barthes.

silêncio

Estamos diante de mais uma cintilação de 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)”[27]. É esta intemporalidade que vemos nas imagens de *Mãe e filho*, em especial nessa seqüência, a sensação é de um tempo suspenso. Barthes nos diz ainda: “esse *silêncio* da natureza, aproxima-se da visão mística que Boehme tem de Deus (...): bondade, pureza, liberdade, silêncio, claridade eterna, sem sombras, nem oposições, homogêneo, *eternidade calma e muda*”. Parece ser isto 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 de que qualquer movimento mais rápido ou brusco precipitaria a morte da mãe. 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.

As imagens de *Mãe e filho* estão neste paradoxo: o silêncio burla o conflito da fala, mas, para não se tornar signo, se mantém nessa nuance, nesse jogo (que é neutro) entre o *silere* e o *tacere*, ora *silere*, ora *tacere*, ora os dois, ora nenhum. Tem momentos em que o silêncio é absoluto, *tacere* e *silere*, “silêncio de toda a natureza, dispersão do fato-homem na natureza”, [28] como numa paisagem romântica. Em outros momentos, é o silêncio das falas individuais, dos sujeitos, e também da fala interior. Esse último silêncio, da fala interior, nos diz Barthes, “só pode ser encontrado numa zona-limite da experiência humana, em que o sujeito joga com a própria morte (como sujeito)”[29]. Comunhão entre homem/mulher 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 esse o jogo do *silere* e do *tacere*, da comunhão, da separação, comunhão do amor, separação da morte.

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 vemos nuvens densas que passam em absoluto silêncio. Continuamos diante de cintilações do neutro da delicadeza, continuamos no reino das minúcias, diante de fluxos perceptivos extremamente sutis.

fixa / móvel

Ainda uma última observação em relação a esta segunda seqüência. Na seqüência anterior, observamos a aparição do paradigma da fotografia/cinema, nesta se evidencia outro, em relação à materialidade da imagem: a questão antes se colocava entre a percepção sutil (neutro da delicadeza) de uma imagem fixa e a de uma imagem móvel. Não que isso desapareça aqui, mas aparece aliado a outro termo, qual seja, a pintura, e nos coloca diante do paradigma da imagem mecânica/ imagem manufaturada.

mecânica/manual

Tem momentos em *Mãe e filho* em que não só estamos na nuance entre uma imagem fixa e uma imagem móvel, como já dito, mas também na nuance entre o filme e a pintura. Sokurov diz: “deixei de fingir que a imagem no *ecrã* é bidimensional”[30]. Ele adota procedimentos durante a captação filmica, tais como lentes, filtros especiais, espelhos, imensos painéis de vidros pintados à mão sobre a cena, 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. Ou seja, transcende ao paradigma. Essa relação que Sokurov estabelece com a pintura não é uma relação fetichista, como é comum de se ver no cinema. Para ficar num exemplo recente, cito *Moça dos brincos de Pérolas*, um filme sobre a vida e a obra de Vermeer. Não se trata, também, de uma iluminação que simplesmente imita a luz criada por certos pintores, como, por exemplo, a iluminação “à la Rembrandt”, muito usada pelos cineastas alemães e russos dos anos 20 e 30[31]. 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: Murnau, Sternberg, Godard, Greenway, Derek Jarman, entre outros tantos. Com base em Rancière[32], diria que Sokurov trabalha na interface destes domínios: pintura, fotografia e cinema. Com base em Barthes, na nuance.

pictorialização

Sokurov faz, inversamente, o que fez a pintura no fim do século XIX, com os impressionistas e pós-impressionistas, inversamente, nos diz Rancière[33]. 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 construídas de forma a restituir a perspectiva monocular característica do *Quatrocento*[34]. Isso faz com que as coordenadas espaciais se perturbem

e nos deixem diante de “estados de desconexão e vacuidade”, para a “lenta celebração do afeto”, diria com Deleuze[35]. Com Barthes, diria que estamos diante de “estados intensos, fortes, inauditos”.

Última unidade: interior

Depois do passeio com a mãe, o filho a coloca na cama, lhe dá algo para beber, conversam um pouco, e ele sai para um passeio sozinho. Volta para casa e começa o último segmento do filme. Este segmento é composto por apenas dois planos. Analiso o primeiro, a seguir.

polidez

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 em como pensar no outro, consideração da e pela alteridade”.[36] Morre antes da volta do filho para não o ferir, ou embarça-lo.

P

Voltemos ao desenho da 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 exatamente a metade superior da tela. A tela está dividida em duas: embaixo a morte, em cima a vida, e ouvimos o grito[37] profundo da dor diante da morte que fende o amor. E num ponto mínimo, nesta 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*. Com isso respondo a pergunta formulada no início desta reflexão: sim, estamos diante de Neutros em *Mãe e filho*.

P

segundo neutro

Um corte descontínuo e ainda uma última imagem, depois do que parece ser o fim: é uma imagem decomposta, difícil de descrever, vemos meio rosto da mãe morta e meio rosto do filho ocupando um espaço mínimo na base da imagem; o resto, acima, é vazio. E nessa imagem quase vazia, ouvimos, mas não vemos — pois a imagem está cortada, mutilada — o filho dizer para que a mãe seja paciente e espere por ele no lugar combinado. Estamos diante do vazio e, concomitantemente, diante de uma resistência a esse vazio. Diante da morte e do amor que não aceita esse fim. Seria esse desejo de reencontro do filho “essa distância difícil, incrivelmente forte e quase impensável”[38], que Barthes diz ser o neutro, o segundo neutro? Um “*Não* irredutível” diante da morte, um “*Não* suspenso”, como a imagem que vemos? *Black-out*. Sobem os créditos.

Terminado o filme e continuando com Barthes por mais alguns instantes, poderia, talvez, “ouvir outra música, como um segundo Neutro, que se entrevê por trás do primeiro”, [39] isto é, por trás das imagens de *Mãe e filho*, em Sokurov. Poderia pensar que o que está por trás de *Mãe e Filho* é o desejo, como uma forma de protesto, como em Barthes, de inventar outra morte para a mãe, uma morte ideal, já que inevitável e incompreensível. Uma morte menos sacrificial, mais delicada, afetuosa, diferente daquela inventada por

Podóvkin[40] (através de Gorki), em que a mãe é esmagada pelas patas dos cavalos do exército czarista, ou fuzilada e pisoteada pelos soldados, em Eisentein[41]. Diria que o segundo neutro, em Sokurov, é um desejo de remissão, pela delicadeza, dessa morte sacrificial da mãe inscrita nas telas do cinema e nas páginas da literatura russa.

Para finalizar: certa vez, disse Barthes, a respeito do cinema: “Para mim ele é um grande problema; eu quase diria que, depois de Eisentein, nada se produziu, em certo sentido. A impressão é de que realmente é uma arte que ainda não tem sua cultura”[42]. Creio, contudo, que Barthes, se assistisse a *Mãe e Filho*, se encantaria e, quem sabe, até diria que Sokurov, quase um século depois de Eisentein, trás um novo sentido para o cinema.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova cultural, 2000.
- ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2004.
- _____. *A imagem*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1995.
- _____; Marie, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2003.
- BARTHES, Roland. *Inéditos vol. 1 — teoria*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. P 136.
- _____. *A câmera-clara*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- _____. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. GUATTARI, Felix. *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- MACHADO, Álvaro (org). *Aleksandr Sokurov*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.
- _____. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- _____. Existe uma estética deleuziana? In Alliez, Eric (org). Gilles Deleuze: *uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- SCHANADERMAN, Boris. *Os escombros e o mito: a cultura e fim da União Soviética*. São Paulo: Companhia da Letras, 1997.

[1] SCHANADERMAN, Boris. *Os escombros e o mito: a cultura e fim da União Soviética*. São Paulo Companhia da Letras, 1997. p 208.

[2] Cf. MACHADO, em livro lançado por ocasião da exibição deste filme no Brasil durante a “Mostra Br de Cinema”, em São Paulo. Também exibido, por alguns dias, no cinema do CIC, em Florianópolis.

[3] BARTHES, Roland. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 26.

[4] Idem p. 429.

[5] Idem. *Ibidem*, p. 17.

[6] Idem, p. 19.

[7] Idem, p. 20.

- [8] Idem, p. 32.
- [9] SCHRADER, Paul. *Alexander Sokurov*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do cinema, 1999. p.137
- [10] BARTHES, Roland. *O neutro*. Op.cit., p 32
- [11] Idem, p 33.
- [12] DELEUZE, Gilles. Op.cit., p 153.
- [13] BARTHES, Roland, *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- [14] BARTHES, Roland. *O neutro*. Op.cit., p. 66.
- [15] DELEUZE, Gilles. Op.cit., p. 34.
- [16] Idem, p. 34.
- [17] BARTHES, Roland. *O neutro*. Op.cit., p. 76.
- [18] COSTA, João Bernard da. In: Madeira, Maria João (org). Op.ci., p. 104.
- [20] BARTHES, Roland. *O neutro*. Op.cit., p. 81.
- [21] Idem, p. 33.
- [22] Idem. Ibidem, p. 89
- [23] Idem, p. 82. A interrogação é barthesiana.
- [24] Idem. Ibidem., p. 82.
- [25] DELEUZE, Gilles. Op.cit., p. 141.
- [26] In AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p 71.
- [27] Idem, p 72.
- [28] BARTHES, Roland. *O neutro*. Op.cit., p. 49.
- [29] BARTHES, Roland. *O neutro*. Op.cit., p. 65.
- [30] Idem, p. 63.
- [31] SCHRADER, Paul. *Alexander Sokurov*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do cinema, 1999. p.135.
- [32] AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2004, p 175.
- [33] RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: editora 34, 2005, p. 23.
- [34] RANCIÈRE, Jacques. *Alexander Sokurov*. Op.cit., p. 135.
- [36] AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papyrus, 1995. p.39
- [37] DELEUZE, Gilles. Op.cit., p. 153.
- [38] BARTHES, Roland. *O neutro*. Op.cit., p. 74.
- [39] O som fica aqui como uma questão futura.
- [40] BARTHES, Roland. *O neutro*. Op.cit., p. 33.
- [41] Idem, p. 30.
- [42] Ver *A mãe* (1926), de PODÓVKIN.
- [43] EISENTEIN, Serge. *O encouraçado Poténkin*. 1929
- [44] BARTHES, Roland. *Inéditos vol. 1 — teoria*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 136.