

Thank you for using a Creative Commons License for your work ""

You have selected the Public Domain License. You should include a reference to this license on the web page that includes the work in question.

Here is the suggested HTML:

```
<a rel="license" href="http://creativecommons.org/licenses/publicdomain/"></a><br />This work is in the <a rel="license" href="http://creativecommons.org/licenses/publicdomain/">Public Domain</a>.
```

Further tips for using the supplied HTML and RDF are here:

<http://creativecommons.org/learn/technology/usingmarkup>

Thank you!

Creative Commons Support

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH
Departamento de Letras Orientais

LUIZ CARLOS GOMES SANTIAGO

**Lirismo, arte e história na construção das relações familiares: da memória
cinematográfica para o *grande tempo* de Aleksandr Sokúrov**

São Paulo
2010

LUIZ CARLOS GOMES SANTIAGO

**Lirismo, arte e história na construção das relações familiares: da memória
cinematográfica para o *grande tempo* de Aleksandr Sokúrov**

Programa de Pós-Graduação em literatura e cultura russa
Departamento de Letra Orientais – DLO
Universidade de São Paulo - USP

Monografia apresentada como conclusão de curso à disciplina
*Andriêi Tarkóvski e Aleksandr Sokúrov: estranhamento e refração no cinema
russo contemporâneo.*

PROFESSOR RESPONSÁVEL: Prof^a Dr^a. NEIDE JALLAGEAS

São Paulo

2010

Este trabalho é dedicado a Débora Roman, Marta Martins de Souza, Raquel Roman,
Antonio Esteves, Luciano Portela, Neide Barros, Rafael Puga,
Ana Paula Oliveira, e os pequenos Júlia e Marco Antonio.

RESUMO

A proposta deste trabalho é analisar a composição artística e histórica de duas obras do cineasta russo Aleksandr Sokúrov: *Mãe e filho* (1996) e *Pai e filho* (2003). A partir das mudanças históricas ocorridas na antiga União Soviética, traçamos uma linha de produção do cineasta, a partir do seu primeiro filme, *A voz solitária do homem*, 1978. Também usaremos exemplos de outras obras do cineasta e de diversos filmes com temática sobre indivíduo e sociedade, idade mítica, e relação entre pais e filhos. Através da história da Rússia, após 1991, procuramos entender como o cineasta Aleksandr Sokúrov modelou a sua obra e se definiu como um *auteur*. Fazendo uso de poemas, quadros e fotografias, de historiadores das mais diversas vertentes, e filósofos, procuramos entender como o cineasta compôs a realidade cronotópica das duas obras aqui citadas, e de modo geral, de sua filmografia.

Palavras-chave: Aleksandr Sokúrov, História do Cinema, Memória, Relações familiares.

RESUMEN

Lo que propongo en este trabajo es una análisis delante de la composición artística y histórica de dos películas del director ruso Aleksandr Sokúrov: *Madre y hijo* (1996) y *Padre y hijo* (2003). A contar de los cambios en la historia de la antigua Unión Soviética, proyectamos la línea de producción del director, a partir de su primera película, *Odinóki golos tcheloveka* (1978). Aun haremos uso de algunas otras películas del director y de películas que hablan de lo hombre en la sociedad, de tiempos míticos, y relaciones entre los padres y los hijos. Desde la historia la da Rusia después de 1991, buscamos comprender como lo director Aleksandr Sokúrov trazó su obra y se determinó un *auteur* cinematográfico. Empleando lo uso de poemas, cuadros y fotografías, de historiadores de las más distintas corrientes, y filósofos, buscamos comprender de que modo Sokúrov construyó la arte cronotópica de las dos películas acá nombradas, y por regla general, de toda su obra.

Palabras claves: Aleksandr Sokúrov, Historia del cine, Memoria, Relaciones familiares.

Introdução

O Krêmlin não tinha consciência disso mas, no período de estagnação da Era Brejnev – em que a corrupção aumentou astronomicamente; a nomenklatura se consolidou e a burocracia ficou totalmente engessada em mãos dos apparátchiki – já estava sendo colocada a semente do processo que, com o tempo, levaria à dissolução da União Soviética. Bastaria, para isso, esperar que, através dos últimos estertores brejnevistas, nas mãos de Andropóv e Tchernénko, chégássemos à fase da pierestróika, com Mikhail Gorbatchóv que, com suas reformas, abriu comportas que, depois, não foi mais possível fechar.

Lauro Machado Coelho

A União das Repúblicas Socialistas Soviéticas chegou ao fim no natal de 1991. O governo pós-soviético, liderado por Boris Yeltsin, tinha como proposta levar a Rússia em direção ao capitalismo. A estrutura sócio-econômica do país, então se alterou com grande rapidez. A chegada desenfreada de empresas multinacionais vindas dos Estados Unidos, Europa Ocidental e Japão, trouxe as sementes da estruturação de um sistema que beneficiou apenas seus acionistas e os antigos burocratas soviéticos. A população presenciou a diminuição da qualidade de vida com os escassos recursos na educação e na saúde. O resultado: grande mortalidade infantil e diminuição da expectativa de vida. A economia russa conheceu a sua “Crise de 1929”. O país, que já tivera o segundo maior PIB do mundo, estava agora abaixo da lista. Embora desde a crise econômica mundial dos anos 1970, a economia da antiga União Soviética viesse decrescendo, a população via surgir problemas até então desconhecidos: alto desemprego, grande inflação, muitos mendigos.

Embora os partidos de esquerda fossem muito influentes, surgiam os chamados “partidos marrons”, ou fascistas/neonazistas. Em cinco anos, a Rússia era, de fato, um país capitalista, e já despontava uma tímida e gradual reestruturação econômica (após 1996) que alcançaria outro ritmo e popularidade com a renúncia de Yeltsin em 1999 e a ascensão de Vladimir Pútín, em 2000. Sua abertura à economia de mercado e o decréscimo da força do pensamento de esquerda, no país, foram decisivos para a aceitação da nova ordem. A alta tecnologia, as indústrias de diversos setores, o mercado hoteleiro e a modernização das cidades foram tão bem aceitas pela população, que demonstrou sua adequação à ideologia capitalista reelegendo Pútín em 2004.

Os filmes analisados, neste trabalho, *Mãe e filho* (1996) e *Pai e filho* (2003), compreendem este período de mudanças e reestruturas na Rússia, fase de seu cinema chamado de “Pós-soviético”.

O cinema que desponta na Rússia após a queda do regime socialista foi inicialmente um cinema de imitação dos filmes de ação estadunidenses, e dramas morais de pouca qualidade estética – herança da Era Gorbachóv (1985-1991), quando, impressionados com a “queda da censura”, os cineastas se dedicaram a fazer filmes que tinham temas tabus, como a contaminação atmosférica, as drogas e a AIDS. Deste período, duas obras destacam-se por não seguirem as convenções vigentes, sendo uma espécie de vanguarda cinematográfica soviética dos anos 1980: *Vá e Veja* (Elem Klímov, 1985) e *Pokjanide* (Tengiz Abuladze, 1987) ¹.

Após a reação inicial aos eventos de dezembro de 1991, o cinema russo foi marcado por uma onda de retomada ao patamar formal e estético que o consagrou, o que podemos ver a partir das propostas expostas por diferentes diretores nos seguintes filmes: *Entusiasmo* (Kira Muratova, 1994), romance em ambiente felliniano; *Quarta-feira 19/7/1961* (Viktor Kossakovsky, 1995), documentário sobre a vida de outras pessoas nascidas no mesmo dia que o diretor; *Sergei Eisenstein: Autobiografia* (Oleg Kovalov, 1995), documentário que retoma o passado criativo dos tempos do Cinema Revolucionário; *Arca Russa* (Aleksandr Sokúrov, 2002), filme de 90 min., em um único plano-sequência, fato que é uma revolução na forma cinematográfica; *O Retorno* (Andrei Zvyagintsev, 2003), história do encontro e dos conflitos de um pai com seus dois filhos, e que relembra as construções plásticas de Andrei Tarkóvski.

Destes cineastas russos contemporâneos, Aleksandr Sokúrov desponta como um grande realizador de obras-primas. Nascido em 1951, na Sibéria Oriental, filho de pai militar, Sokúrov formou-se em História e, posteriormente, em Cinema, pela academia estatal de cinema (VGIK). Sua carreira como diretor começou com a proibição de seu trabalho de conclusão de curso, *A voz solitária do homem* (1978). No mesmo ano, filma o seu primeiro documentário, *Maria / Elegia Camponesa*², a primeira de uma série de Elegias que ele filmaria durante toda a carreira (dez, ao todo, a última, lançada em 2006).

A voz solitária do homem foi liberado para exibição em 1987, e marcou o início do reconhecimento do diretor, que só viria ao campo internacional com *Mãe e filho*, de 1996. O filme é o primeiro de uma trilogia sobre as relações familiares, e foi seguido por *Pai e filho*. A terceira parte da trilogia, *Dois irmãos e uma irmã*, ainda não entrou em fase de produção.

¹ Com os novos rumos das convenções para a censura no país, alguns brilhantes filmes dos anos 1970 puderam, enfim, ser publicados, como é o caso de obras da cineasta Kira Muratova.

² Em alguns registros, este documentário não é considerado uma Elegia, o que subtrairia uma, das dez que citamos.

1. A variedade dos tempos e a composição plástica e cênica em *Mãe e filho* e *Pai e filho*

“É impróprio afirmar que os tempos são três: passado, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das coisas presentes, presente das coisas futuras. Existe, pois, estes três tempos de minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes, e esperança presente das coisas futuras.”

Santo Agostinho

*O tempo presente e o tempo passado
Estão ambos talvez no tempo futuro
E o tempo futuro contido no tempo passado.
Se todo tempo é eternamente presente
Todo tempo é irredimível. [...]*

T. S. Eliot³

A História sempre foi de grande influência, inclusive material de inúmeros roteiros para o cinema, e é importante para todas as artes. Se acompanharmos os grandes movimentos cinematográficos que surgiram ao longo do século XX, veremos que todos estão relacionados, de diferentes modos, aos eventos históricos locais ou mundiais. Citemos alguns:

- Expressionismo alemão – *O Gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919), foi marco inicial do movimento, que surge um ano após o término da Primeira Guerra Mundial.
- Cinema revolucionário soviético – surge após o advento da Revolução de Outubro de 1917, na Rússia.
- Neo-realismo italiano – surge dos escombros da Segunda Guerra Mundial, com *Roma, cidade aberta* (Roberto Rossellini, 1945).
- Nouvelle Vague e os “Cinemas Novos” – surgem da incapacidade do realismo pregado pelos italianos de dar conta da sociedade que despontava em fúria idealista, nos anos 1960, em plena Guerra Fria.

³ ELIOT, T.S. *Poesia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

Dentro da história do cinema russo (do período revolucionário à vanguarda pós-soviética, da qual Sokúrov faz parte), observamos um amplo e diverso uso da temporalidade histórica, seja como base factual, como em *Aleksandr Nevsky* (Sergei Eisenstein, 1940) ou como base teórica (estratégica, poética), como nos filmes de Andrei Tarkóvski, que trabalham o tempo, suas mutações e as influências nos indivíduos que sofrem essas ações. A partir daí, observamos como Aleksandr Sokúrov trabalha com os tempos históricos. Em seus filmes, o tempo é em uma mesma medida, a linha rítmica e temática que gera a trama e guia e desvia o espectador. Dentro da temática do tempo, no espaço da obra, as personagens sokúrovianas permeiam um ciclo:

- a) Estão envolvidas com a existência e o significado que esta tem ou pode ter para o próprio indivíduo;
- b) estão expostas ao dilema sartreano da relação do indivíduo com o externo, seja com a natureza, outro indivíduo ou a sociedade;
- c) estão sujeitas às mutações causadas por essa relação externa;
- d) estão sujeitas à morte.

Nos filmes de Sokúrov, morte gera uma outra cadeia de ações, em fluxo, no tempo, a porta para uma fecunda área explorada pelo diretor, principalmente através da fotografia: a memória. Não podemos dizer, no entanto, que o cineasta trabalha com a fórmula da ação e reação, no tempo filmico. Em sua arquitetura, percebemos que os cronótopos constituem tempos diversos, sejam dias, meses, estações do ano, o que nos impede de fazer uma análise puramente linear, já que sua filmografia rompe com a narrativa linear para trabalhar com blocos diversos de tempo histórico e união dos tempos. É o que vemos em *Elegia moscovita* (1986-8), em que vida do cineasta Andrei Tarkóvski é dividida em blocos temporais: infância, atuação em *Os portões de Ilyich* (Marlen Khutsiev, 1964), consagração como cineasta, doença, e morte. Unindo tempos históricos, o individual e o político, temos, perpassando a linha cronológica de Tarkóvski, a morte de Leonid Brejnev, dirigente do Partido e em cujo governo Tarkóvski filmaria *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *O espelho* (1974) e *Stalker* (1979).



c. 1943



1964



1982



1985



1986



1986

SOKÚROV, *Elegia moscovita*, 1986-8.

Dentro das realidades apresentadas e exploradas por Sokúrov, vemos que, seio das relações familiares, o cineasta foi buscar a existência, o sentimento. Em *Mãe e filho*, o indivíduo “fora do Estado e da sociedade”. Em *Pai e filho*, o indivíduo entre si e a sociedade e o Estado. Em cada filme, observamos como as regras sociais se aplicam, ganham força, ou não. Em *Mãe e filho*, essa regra externa, a lei, não atinge as personagens. É como se estivessem isentas, ou como se fossem, dentro do universo onírico que permeia o filme, representações psíquicas. E é no mundo psíquico que se encontra o tempo de *Mãe e filho*. No filme, há uma série de desconstruções, de elementos que perdem o valor, que não satisfazem, que se tornam supérfluos ante a iminência da morte e a continuidade da vida. A exclusão dessas personagens do meio social, é, na verdade, um auto-exílio. Se pensássemos em possibilidades históricas para o filme, chegaríamos às dificuldades civis de ser um cidadão na União Soviética – principalmente durante o governo Stálin, e em menor grau no de Brejnev –, e então encontraríamos em *Mãe e filho* uma alternativa de fuga, um mundo quase mítico onde é possível ocultar-se da pressão de obedecer a uma realidade socialista extremamente arbitrária. Em *Mãe e filho*, Sokúrov afasta as personagens do meio social para apresentá-las em “estado puro”, e pô-las à prova, diante das dificuldades cotidianas geradas pelo tempo em relação a elas. A realidade espaço-temporal do filme é uma aproximação de uma Idade Mítica.

Para denominar o tempo e a história e satisfazer as próprias aspirações de felicidade e justiça ou os temores em face do desenrolar ilusório ou inquietante dos acontecimentos, as sociedades humanas imaginaram a existência, no passado e no futuro, de épocas excepcionalmente felizes ou catastróficas e, por vezes, inseriram essas épocas originais ou derradeiras numa série de idades, segundo uma certa ordem. (LE GOFF, 2006, p.283).⁴

Em *Mãe e filho*, entendemos que, para o cineasta, não existe uma projeção otimista para a vida. Quase completamente isoladas no tempo e no espaço, as personagens sentem-se e bastam-se uma à outra. A cada sequência surge uma configuração de tempo e de idéia de espaço.

Embora alheias ao mundo, as personagens cogitam uma interação com ele, como veremos mais adiante, dando o tom dialético desta autossuficiência. Mãe e filho (Gudrun Geyer e Aleksei Ananishnov) não são os únicos moradores da vila-exílio do filme. Sokúrov nos dá alguns indícios

⁴ Vemos a construção de uma pura idade mítica no filme *A Vila* (M. Night Shyamalan, 1999) e nos filmes de gênero desastre, como por exemplo, *O dia depois de amanhã* (2004) e *2012* (2009) ambos de Roland Emmerich. Também podemos identificar alguns pontos míticos em *A infância de Ivan* (Andrei Tarkóvski, 1961), justamente os pontos relacionados à sua infância. Fora do cinema, encontramos “Idades do Ouro” ou idades míticas, nas seitas, nos hippies, nos ecologistas, nos economistas do crescimento zero. Segundo Jacques Le Goff, “as idades míticas não estão mortas e [...] talvez venham conhecer uma renovatio na mentalidade, senão nas teorias, dos historiadores.”.

da presença de outros moradores, através da composição de determinados planos e da montagem dos quadros. Essas imagens muito se assemelham, em cor e textura, a uma pintura romântica, período das artes plásticas pelo qual o cineasta tem grande apreço, e no qual se inspira para a formação espacial e plástica de seus *takes*.

Contudo, Sokúrov não se restringe à composição da imagem em uma larga cadeia cromática, ou à manipulação das cores de suas imagens durante a edição, através de filtros, espelhos, contrastes, exploração de níveis de cor e alteração dos espaços dramáticos da imagem fílmica em sensibilidades tonais (cinza, amarelo, verde, sépia, marrom), ou estilísticas (mancha, refração, névoa, opacidade, saturação). O cineasta (des)constrói a imagem cinematográfica externa e internamente. Através dos diversos tipos de lente de câmera, o diretor russo distorce, alarga, comprime e desfoca a (ir)realidade contida em seus filmes. A partir dessas modificações visuais, o diretor se vale da força crítica, do incômodo e da racionalização advinda da observação desses espaços fílmicos alterados. É por isso que o cineasta não se basta à manipulação da imagem. O sentido em que essas manipulações alcançam no espectador é, na verdade, a intenção crítica de Sokúrov: elevar a arte cinematográfica a uma órbita inimaginável, e dela, lançar questões para o mundo.

Em sua constante modelação da realidade, Sokúrov promove enorme fecundidade de pensamentos através das questões perturbadoras de cada indivíduo, sobre o estado espacial, temporal e simbólico do produto cinematográfico, retirando por completo, sua obra da estesia, “[...] *essa estética enganadora que se assemelha à arte mas não é arte e sim, puramente, um fenômeno estético.*”⁵.

Em *Mãe e filho*, essa imagem pictórica composta pelo cineasta (e intensificada através de inúmeros efeitos pelo diretor de fotografia, Aleksei Fiódorov) remete o espectador à arte do pintor e grande paisagista alemão Caspar David Friedrich (1774–1840).

Retomemos a questão de as personagens de *Mãe e filho* não serem os únicos habitantes do lugar onde vivem, mas agirem como tal, sem integração alguma com as outras pessoas⁶. No longa, temos duas indicações da presença de outros indivíduos. A primeira delas são casas-ruínas que observamos em uma das panorâmicas descritivas (durante todo o filme, o uso dessas panorâmicas dará uma noção mais ampla do espaço geográfico em questão.):

⁵ JALLAGEAS, 2007, p.31

⁶ Esse isolamento compulsório nos lembra o isolamento das (também) duas personagens de *Persona* (Ingmar Bergman, 1966). Sokúrov trabalha o isolamento em diversas escalas de filme para filme. Basta lembrarmos dois exemplos: o isolamento de Eva Braun em *Moloch* (1999) e a solidão (mesmo no mundo onírico) do soldado em *O sonho do soldado* (1995).



CASPAR DAVID FRIEDRICH
The ruins of Eldena, 1825



SOKÚROV, *Mãe e filho*, 1996.
00h21: 27

Como na obra de Friedrich, Sokúrov mostra o abandono dessas casas-ruínas, em uma paisagem aparentemente inóspita. Entretanto, a atmosfera do fotograma de Sokúrov é ainda mais despovoada e “morta” que a do quadro do pintor romântico, intensificando ainda mais a proposta do isolamento.

A outra indicação de uma povoação local, passa quase despercebida, tal é a sutileza com que é mostrada. Trata-se de uma pessoa que vemos subir a colina em profundidade de campo, num ângulo fechado, reto, através da janela, enquanto a mãe e filho conversam sobre memória, nascimento e racionalidade. A composição do quadro também exprime a diversidade espaço-temporal trabalhada no filme.



SOKÚROV, *Mãe e filho*, 1996
00h43: 08

Em primeiro plano está o filho, tornado austero pela câmera, imagem reflexiva e dotada de força, parcialmente iluminada, produtora de uma pequena sombra. Em segundo plano, a janela,

tomada de um estreito ângulo, é o portal divisor entre o interno e o externo do quadro, apresentando duas linhas: a horizontal, acompanhando a parede, e a vertical, o marco do horizonte que se estende. Em plano médio, a árvore florida, na mesma direção e posição simbólica que o filho, como se representasse a sua passageira juventude. Em plano geral, na colina, destaca-se apenas o verde espaço vazio, tranquilizante, humano. A colina, por sua vez, é uma quebra no ritmo das linhas, posto que se torna diagonal entre uma série de linhas retas do quadro. A colina é também o segundo horizonte, onde podemos ver um transeunte, e além do qual vemos o céu. Em profundidade de campo esse transeunte sobe lentamente a colina, assim como o espírito da mãe, que subia, lentamente, de seu corpo repousado na cama. Em grande plano geral, o céu, último estágio desta escala espacial, e através do qual podemos fazer uma cadeia cromática decrescente até o filho: o céu azul, o transeunte vestido de azul mais escuro, o verde da colina, e o branco das flores, eis a composição de cor do quadro externo. No quadro interno, começamos com o marrom claro do para-peito da janela, passamos para a parede que está em intensidades mais escuras, até observamos o filho, praticamente imerso na escuridão, com um pequeno foco de luz abaixo do olho.

Apesar de cientes do mundo externo, mãe e filho estão entregues ao mundo psíquico, buscando descobrir-se e descobrir o espaço que os cerca. Não negam a sociedade, mas não se importam de não voltar a ela. A mãe afirma diversas vezes que não tem “*nada de nada*”. Sua única preocupação é com o filho, o fato de ele ter que sofrer os efeitos do tempo, como ela. Mais um indício do sentido cíclico-vital do tempo, no filme:

Mãe: Não quero que chegue a primavera. Não tenho nada com que sair à rua.

Filho: Aonde você quer ir?

Mãe: Não tenho nada que vestir, nada de nada.

Filho: E eu? Acha que tenho roupa para sair?

Mãe: Mas eu não tenho nada de nada!

Filho: Então, e a tua gabardine ou o teu sobretudo?

Mãe: Cheira mal.

Filho: O que é que cheira mal?

Mãe: A gabardine tresanda.

Filho: Nesse caso, não visitaremos ninguém. Viveremos sem pessoas.

Mãe: Mas eu não quero viver sem pessoas! [...] Tenho tanta pena de ti...

Filho: Eu sei por que tem tanta pena de mim. Receia que eu fique sozinho. Não se preocupe, isso é uma tolice. [Você] Não vai morrer. [...] Estamos juntos.

Mãe: Não é nada disso. Uma pessoa vive bem sozinha. Não é nenhuma tragédia, nenhum desastre. [...] É tão triste. Ainda por cima tens que passar por tudo aquilo que eu sofri... (00h41: 37).

1.1 Vida e morte nos espaços temporais

A passagem do tempo, na forma interna de *Mãe e filho*, é marcada através das reações emotivas do rapaz em relação à mãe, suas mudanças fisionômicas (o crescimento da barba), e seu amadurecimento como homem. Ao passo que a mãe convalesce, o filho cresce em corpo e espírito. Também observamos a passagem do tempo pela alteração da cor e pela mudança de estação do ano:



SOKÚROV, *Mãe e filho*, 1996.

00h06: 35



SOKÚROV, *Mãe e filho*, 1996.

00h07: 56



SOKÚROV, *Mãe e filho*, 1996.

00h38: 04



SOKÚROV, *Mãe e filho*, 1996.

01h00: 31

A cada momento junto ao filho, a mãe fala de suas impressões sobre a vida, a existência, e suas lembranças do passado. A memória é um elemento importantíssimo dentro da obra, e é a partir dela, que será reconstruído o quadro do passado das personagens e as mudanças pelas quais passaram. O tempo interno dá ao filme, o caráter e a evolução das personagens. Percebemos, então, que a proximidade que há entre as personagens só se deu neste “exílio espiritual”. Como se a doença da mãe os tivesse afastado da cidade para que ela morresse em um lugar tranquilo, e em decorrência deste afastamento, a cumplicidade entre os dois aumentou, a hierarquia natural entre

mãe e filho foi trocada (dada a fraqueza e a dependência da mãe, que chega a beber água ou um remédio, em uma espécie de mamadeira).

A passagem do tempo dentro do filme marca o avanço da doença da mãe e as qualidades morais do filho. As últimas conversas giram em torno da vida e da morte, da relação entre os indivíduos e da falta dessa relação. A morte paira, espreita o momento certo, observa parte da vida da mãe ser transmitida ao filho. Prepara-se um novo tempo, o tempo do filho, a chegada do novo após a partida do velho, a ideia de obrigatoriedade e natural substituição do antigo pelo que fica:

Mãe: Tenho medo de morrer.

Filho: Então não morra! Quem te obriga a morrer?

Mãe: Você. Você... (*Mãe e filho*, 00h40: 11).

Sokúrov usa a morte como um elemento essencial em seus filmes, uma realidade que envolve a vida, e que obrigatoriamente deve ser mostrada na tela, trabalhada pelo cineasta e entendida pelo espectador, não só como tal, mas também como ser humano que recebe da obra artística um bálsamo de tranquilidade, pois é na arte que reside a imortalidade do homem. A naturalidade em relação à morte no tempo histórico do indivíduo, do artista, do revolucionário, eis uma proposta de Sokúrov exposta em *Mãe e filho*, e retomada com outras lentes em *Pai e filho*.

Para mim, a vida e a morte (e 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 ficar em paz com o fato da mortalidade. (apud MACHADO, 2002, p.34-35).

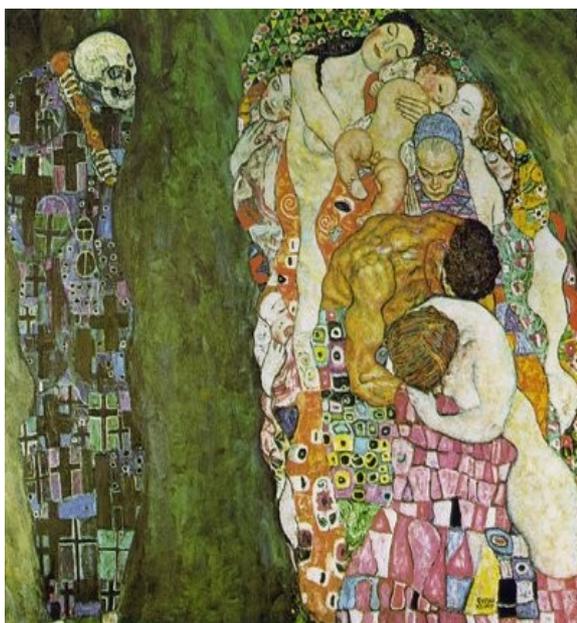
Qualquer que seja a duração de nossa vida, ela é completa. Sua utilidade não reside na quantidade de duração e sim no emprego que lhe dais. Há quem viveu muito e não viveu.

Meditar sobre a morte é meditar sobre a liberdade; quem aprendeu a morrer, desaprendeu de servir; nenhum mal atingirá quem na existência compreendeu que a privação da vida não é um mal; saber morrer nos exime de toda sujeição e coação. (MONTAIGNE, 2006, p.339).

O tempo, então, encontra seu ponto de apoio para um novo começo. A morte da mãe, enquanto o filho está fora, plasma realidades diferentes, dois tempos em um único espaço-tempo. Então aparecem três novos componentes para o enredo formal da película: memória,

antigo/moderno e passado/presente⁷, o que, segundo Marx, é a cadeia de coisas cedidas ao indivíduo para a construção de sua história:

Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem, não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado⁸.



GUSTAV KLIMT, *A vida e a morte*, 1910-1915

O quadro de Klimt ilustra perfeitamente a “*mise en scène* do ciclo da vida” que Sokúrov trabalha. Observamos a massa oval de pessoas de diversas idades penderem para a esquerda, o lado da morte, que sorri, aguardando-as. Assim como nos filmes do cineasta russo, as pessoas, de todas as idades, que estão representadas na tela, compartilham o mesmo espaço, e relacionam-se de algum modo, seja por proximidade espacial, seja pelo “destino inevitável” pelo qual passarão.

O tempo de vida do indivíduo não interfere no funcionamento do ciclo. Observe que uma jovem, do lado esquerdo, é a única de olhos abertos no quadro, e “fita diretamente a face da Morte com expressão hipnotizada.”⁹ Podemos fazer uma direta comparação com a perspectiva da morte para a mãe já idosa de *Mãe e filho*, e para o jovem e robusto pai de *Pai e filho*: idades bem distintas e realidades de vida iguais¹⁰.

⁷ Em *Mãe e filho* não há uma projeção ou certeza para o futuro a não ser as enfermidades que enfraquecem o corpo e causam dor; e a inevitável morte.

⁸ MARX, Karl. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Martin Claret, 1999.

⁹ SORIANO, 2007, p.94

¹⁰ Dois filmes retratam realidades temporais iguais, mas concepções diferentes das que Sokúrov trabalha. Neles, há a iminência da morte e certa dose de pessimismo, mas as personagens lutam pela vida ou se mobilizam para ações

1.2 Indivíduo, matéria, e materialidade nos espaços temporais

Na casa, antes de morrer, a mãe brinca com uma “Esperança”, e, em uma floresta, o filho sussurra seus segredos em um furo feito na árvore. É impossível não lembrar da relação do cinema russo (e da Europa Oriental, dos Países Nórdicos e do Oriente) com a materialidade, de como ela faz parte da vida dos indivíduos e de como eles se integram a ela¹¹.

A locomotiva e o navio que perpassavam o cenário, em *Mãe e filho*, assim como as personagens, estão rodeados pela matéria natural. O trem corta um imenso vale e o navio cruza a imensidão do mar. Nem as criações alheias ao mundo do filme escapam da materialidade que tudo domina.



SOKÚROV, *Mãe e filho*, 1996

00h05: 22



SUKÚROV, *Mãe e filho*, 1996

00h57: 45

Através dessa dominação espacial dos elementos (terra, água) sobre o espaço da imagem filmica, vemos a mãe e o filho confundidos com a natureza, enraizados a ela. Daí, a dificuldade em lidar com o mundo externo. As personagens não se deslocam, apenas vivem ou morrem, são influenciados pelas forças do homem, pela passagem do tempo, pelo clima, mas estão impossibilitadas de se separar de seu “espaço fixo” de vida, a terra. As personagens de *Mãe e filho* fazem parte da matéria.

importantes, únicas, o que não acontece em *Mãe e filho* ou *Pai e filho*. São eles: *Viver* (Akira Kurosawa, 1952) e *Morangos silvestres* (Ingmar Bergman, 1957).

¹¹ Foi Akira Kurosawa (1912-1998) quem talvez tenha feito melhor, no Extremo Oriente, essa fusão/interação entre personagens e elementos. Não podemos deixar de citar também o magnífico *Terra* (Aleksandr Dovzhenko, 1930), que também se insere nessa questão. Dos filmes contemporâneos, no Oriente, dois merecem nota por trabalharem de forma muito especial a temática da interação homem-e-matéria abordada por Sokúrov: *Dolls* (Takeshi Kitano, 2002), e *Primavera, verão, outono, inverno... e primavera* (Kim Ki-duk, 2003).

A locomotiva que vemos no início do filme é o símbolo do conjunto psíquico, do ego, que conduz aonde devemos ir. O navio que vemos no final do filme, é a imagem da vida, cujo centro de direção cabe ao homem escolher¹². A ideia de ciclo da vida está intrínseca aos cronótopos do filme e resulta, nesta obra, no tom heraclítico de fluxo perpétuo. “Tudo flui”: a locomotiva, o navio, a vida da mãe, o tempo do filho, as estações do ano.

O tempo no espaço material, em *Mãe e filho*, é a constante mobilidade que transforma o Ser, é o devir, não da vida do homem, mas da vida do tempo para o homem. Para Sokúrov, esse tempo devir pode ser a projeção da arte no *grande tempo*¹³, o que faz com que o artista, mesmo morto, se immortalize, ou a própria construção dessa arte, no *pequeno tempo*¹⁴:

Da natureza, cada mortal
Recebeu momentânea a dádiva da vida.
Mas aconteceu: o artista ousado consegue
Projetar a vida humana num futuro distante. (ANTOKÓLSKI, 2007, p.51)

Mãe e filho é um filme-elemento. A fusão do humano com a matéria, a carga de fluxo temporal e o cerco espacial traçados pelo diretor, fazem do próprio filme um integrante dessa massa material e ininterrupta, que na concepção de Sokúrov, é o espaço inserido em tempos, e esses tempos, dotados de pulsões, ações, sonhos e vida das personagens. Nesse sentido, ele produz uma concepção cinematográfica que percorre mundos diversos. Tarkóvski já havia teorizado a respeito:

A imagem torna-se verdadeiramente cinematográfica quando (entre outras coisas) não apenas vive no tempo, mas quando o tempo também está vivo em seu interior, dentro mesmo de cada um dos fotogramas. (TARKÓVSKI, 2002, p.66, 74).

A *representação cinematográfica* ganha força corporal e poder de *imagem cinematográfica*¹⁵ quando se agrupam elementos que transformam a ideia comum em arte

¹² CHEVALIER, GHEERBRANT, 2005, p. 632 e 896

¹³ O grande tempo é um conceito de Mikhail Bakhtin que problematiza o deslocamento da obra de arte (grande obra), principalmente a literária, no tempo. Ao cumprir esse percurso a obra deixa de ser uma criação da cultura do tempo (*khronos*) em que foi criada e do lugar (*topos*) onde foi gerada para tornar-se criação da cultura planetária. [...] Ao grande tempo interpõe-se o pequeno tempo. Este corresponde ao tempo durante o qual a obra é produzida, o seu passado recente e o seu futuro imediato. (JALLAGEAS, 2007 p. 15).

¹⁴ O cineasta volta a esta concepção, no fluxo temporal de *Arca Russa* (2002), filme que plasma quadros histórico-temporais dentro da arte (o material do Hermitage), por meio de uma arte (o cinema) e para uma arte (uma nova concepção, tanto para o diretor que se eterniza, quanto para o espectador, que eterniza o momento).

¹⁵ EISENSTEIN, 2002, p.13-28

imagética, como observamos acontecer nos filmes de Sokúrov. Em *Mãe e filho*, o cineasta combina diversos ângulos em tempos e espaços, para recriar a vida das personagens-elementos:



I - SOKÚROV, *Mãe e filho*, 1996

00h07: 27



II - SOKÚROV, *Mãe e filho*, 1996

00h15: 42

I - A câmera está no chão, a grama em primeiro plano, em uma espécie de *close-up*. Em segundo plano, as flores, e em terceiro, o filho, com os baldes d'água. O jovem ganha a representação de uma árvore, como as que estão em profundidade de campo. Observe como a materialidade domina todo o espaço e faz do homem parte de si.

II - A imagem ganha fluxo diagonal e forma triangular em primeiro plano. Diversos tons de marrom compõem o quadro e confundem os corpos: o banco com o tronco, o xale e a camiseta com o tronco e com o banco, os cabelos, a pele. Sobra-nos, quase etérea, a imagem de dois rostos e duas mãos.

Nas últimas cenas do filme, vislumbramos a exibição máxima dessa integração indivíduo-espaço-matéria, a ponto de ser quase impossível divisar a personagem em pé, no meio da floresta. Durante o tempo filmico, mãe e filho não só transformam o espaço, como também são transformados por ele, a ponto de não terem de fato uma identidade, de serem apenas integrantes do momento presente, do tempo histórico da “curta-duração”. Sokúrov aliena as suas personagens até transformá-las em *conceito* de personagem, o que também podemos observar no quadro de Caspar David Friedrich, cuja personagem, como o rapaz no filme, se desloca em uma floresta, integrando-a, confundindo-se à paisagem natural, perdendo o seu caráter de figura identidade-indivíduo para se transfigurar elemento, produto da terra, parte do meio natural, e então, se refigurar outra pessoa, o homem-elemento atingido e modificado por essa transfusão com a matéria que o rodeia.



CASPAR DAVID FRIEDRICH,
The chasseur in the Forest, 1814



SUKÚROV, *Mãe e filho*, 1996

00h54: 45

1.3 Fusões e difusões na arquitetônica das relações familiares a partir de *Pai e filho*

Se *Mãe e filho* corporifica, em uma visão histórica, o espírito da Rússia exilada, introspectiva, existencialista, *Pai e filho* (2003) representa a nova alma do país ou a saída da “fase repressora”, uma pequena luz otimista em uma trama que, apesar de conter forte gama de construção poética e onírica, as personagens não se exilam do meio social; muito pelo contrário, servem às Forças Armadas do país, formam a instituição repressora do Estado. Em *Pai e filho*, o tempo externo é mais delimitado, quase puramente linear. Podemos, de maneira mais clara, situar o espaço geográfico no tempo histórico corrente. Os indivíduos, em *Pai e filho*, sofrem as sanções de conviver na sociedade moderna.

O que separa os tempos históricos das duas obras é o espaço modificado pela ação tecnológica desenvolvimentista. Consequentemente, a adaptação dos indivíduos a esse novo meio passará pelo crivo das mudanças psicológicas que as sociedades infligem em seus habitantes. A realidade industrializada de *Pai e filho*, e o clima criado pelas relações humanas no filme, talvez seja uma crítica de Sokúrov à desumanização, à reificação¹⁶ dos indivíduos da Rússia pútínista. O consumo aparece, o pensamento religioso e o senso comum. O cineasta, entretanto, vai além. Se as suas personagens estão em um espaço-tempo mecanizado, expostas às sanções do Estado, elas

¹⁶ Do latim *res*, “coisa”, é a transformação dos seres humanos em coisas.

também estão presas em suas questões internas e em seu tempo psicológico. Um tema central do filme é essa luta, que ganha, literalmente, três espaços distintos:

- O espaço interno do indivíduo – a luta consigo mesmo;
- o espaço interno da casa – a “luta” com o mais próximo e a exposição dos medos;
- o espaço externo, da sociedade e do Estado – a luta pela adequação.

Muitas consequências atitudinais observadas nesta obra, são opostas às do filme anterior. Uma delas é a relação com a morte. O “novo tempo” de *Pai e filho* se ocupa com esta questão, de modo a negá-la. O filho, quando diz ter visto as radiografias, e posteriormente, quando as observa em casa, tem a necessidade de falar para o pai que ele ficará bem, que ele não está mal de saúde. Em *Mãe e filho* não há este tipo de negação. O filho diz à mãe: “*se não quer morrer, não morra*”. Quando argumenta que ela não vai morrer, e que ficarão juntos, ele se refere à vida espiritual, a perpetuação da existência da mãe, para ele, até a sua própria morte. Prova clara disso é o monólogo do filho na última cena do filme, que conclama a espera da mãe por ele, para que “*fiquem juntos no sítio combinado*”. Talvez em *Pai e filho*, a negação da morte venha da típica artificialização do “progresso e desenvolvimento” que não respeita o corpo nem as diferenças individuais. Nesse caso, é impossível “morrer em paz”, como em *Mãe e filho*, já que não se teve uma vida de paz. Mário Quintana representou muitíssimo bem essas condições em seu poema *Das ampulhetas e das clepsidras*:

Antes havia os relógios d’água, antes havia os relógios
de areia. O tempo fazia parte da natureza. Agora é
uma abstração – unicamente denunciada por um
tic-tac mecânico, como o acionar contínuo
de um gatilho numa espécie de roleta-russa.
Por isso é que os antigos aceitavam mais
naturalmente a morte. (QUINTANA, 1997, p. 61)

Tudo o que falta, tudo o que míngua em *Mãe e filho*, sobra e satura em *Pai e filho*. Sokúrov mostra como dentro de uma íntima relação familiar, é possível gerar comportamentos completamente antagônicos se essas relações estão contidas em mundos históricos antagônicos.

A cena inicial de *Pai e filho* dá o tom de diversos comportamentos que se desenvolverão ao longo do filme. Um deles são as relações de poder que existem ou surgem entre as personagens e

que é extremamente móvel, em seu núcleo, no caso dos protagonistas. O pai (Andrei Shetinin) e o filho Aleksei (Aleksei Neimishhev) exercem grande influência, um sobre o outro, e cada um dos dois, sobre as personagens com as quais se relacionam. Estas por sua vez, também deflagram uma série de situações e influências de diferentes intensidades, através de seus envolvimento com os protagonistas. A estrutura dos ciclos, que observamos aparecer em *Mãe e filho* com outras características, é a mesma usada para essas relações de poder entre as personagens de *Pai e filho*.

O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. [...] Efetivamente, aquilo que faz com que um corpo, gestos, discursos e desejos sejam identificados e constituídos enquanto indivíduos é um dos primeiros efeitos do poder. (FOUCAULT, 2007, p. 183).

O espaço da casa¹⁷ é gerido e possuído pela presença paterna, que representa também a força onipresente do Estado e suas leis. O pai, aqui, é tanto no mundo psíquico do interior da casa ou do filho, quanto no exterior, na Academia Militar, uma força vital, a voz que, se não for obedecida ou se for contrariada, agride, também como o Estado, caso haja a violação das regras do Contrato Social. As cenas externas também contam com a presença física ou simbólica do pai: sua visita à Academia Militar para ver o filho (vale lembrar que o pai também fora militar, e é interessante observar como sua presença pontua o espaço da Academia com obediência a ele, ou com olhares desejosos dos jovens¹⁸), e o motivo pelo qual Aleksei e Fédor (Fédor Lavrov) sobem a uma colina para observar a cidade e conversar sobre as relações entre pai e filho.

O espaço filmico de *Pai e filho* está amplamente composto pela presença masculina, e, a partir deste ponto, erige suas diferenças com filme anterior. O tempo, aqui, passa a ser construído a partir da rotina desses homens, de seus compromissos sociais. Se em *Mãe e filho*, podemos conceber o “nascer e morrer espiritual” do homem, em *Pai e filho*, identificamos a sua “crise espiritual” e a sua doença. É então que Sokúrov trabalha os elementos do tempo interno: a partir dos

¹⁷ Considera-se aqui também o telhado e a ponte que liga o quarto de Aleksei ao de Sasha, como parte ou extensão da casa.

¹⁸ O filme está repleto de incursões e sugestões homoeróticas. Mais adiante tentaremos fazer uma rápida passagem por esses pontos, mas vale lembrar desde já, que Sokúrov chamou de “visão viciada” as observações feitas pela crítica francesa, nesse sentido, por ocasião da exibição do filme no Festival de Cannes, em 2003. Entendemos, aqui, que as questões de identidade sexual não são o tema central do filme. São apenas elementos componentes da personalidade das personagens, e são vistas pelo diretor como qualquer outra manifestação também representada na obra: o medo, a saudade, o desejo, a ira. Logo, seria errôneo fazermos uma leitura da obra unicamente pelo viés da homossexualidade, plasmando a já citada “visão viciada”. Mas seria possível entender a obra, adequando a proposta intimista do cineasta às outras questões que apareçam, a homossexualidade, inclusive.

“*flashes*” ou “espaços de crise”. É como se abandonássemos o interior do homem que encontramos em *Mãe e filho* e nos defrontássemos com o seu exterior. É por isso que em *Pai e filho*, tudo está cercado por uma profusão de coisas: a casa está repleta de objetos; a cidade, de construções; as personagens, de problemas que a própria civilização os obrigou a ter¹⁹.

Em meio ao turbilhão de eventos-coisas que as personagens devem lidar, soma-se a angústia pela falta de espaço, pela vontade de sair ou modificar de alguma forma o meio em que vivem. O pai quer buscar emprego em outra cidade; a garota rompe o namoro com Aleksei para ficar com alguém mais velho, mais experiente; Fédor deseja encontrar o pai desesperadamente.

Eis então duas problemáticas que o espaço-tempo de *Pai e filho* domina: as rupturas e permanências individuais, e as influências externas da política, economia, cultura e sociedade, com suas determinações e forças ideológicas sobre pessoas²⁰.

A busca por si mesmo, no tempo histórico e no espaço-cidade²¹, é uma das colunas de *Pai e filho*. A partir deste ponto, Aleksandr Sokúrov alterna a composição temporal fílmica a todo tempo, de um lado para o outro, do público para o íntimo, do macro para o micro. Nunca deixando de mostrar a totalidade do corpo ao qual determinado órgão (sujeito) pertence. Sokúrov age sob a base de compreensão do finito a partir do infinito, como propunha Hegel, o que é uma análise pertinente para a sociedade como mera “parte” do Estado em que está ambientado *Pai e filho*. Ao mesmo tempo, Sokúrov ressuscita a singularidade do indivíduo, pondo-o em foco e não falando sobre o sistema, embora o tenha sob mira²², em uma “profundidade de campo desfocada”. Toda a construção de *Pai e filho* está edificada em cortes-episódios, da realidade das personagens para os sentimentos que se encadeiam nelas. Em sua totalidade, as relações entre os indivíduos, seus sonhos, e suas crises:

¹⁹ Gilles Lipovetsky mapeia essa exuberância de elementos dentro do próprio cinema contemporâneo, e dá a isso diferentes nomes, conforme cada caso: hipercinema, cinessensações, imagem-excesso, imagem-velocidade, imagem-profusão. LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A tela global – mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

²⁰ No Ocidente, algumas obras refletiram muito claramente essa relação a partir de diversos pontos de vista: *Metropolis* (Fritz Lang, 1927); *A nós, a liberdade* (René Clair, 1931); *Tempos modernos* (Charles Chaplin, 1936); *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), entre outros. Da Europa Oriental para o Oriente, alguns dos melhores exemplos são: *A Nova Babilônia* (Grigori Kozintsev e Leonid Trauberg, 1929); os filmes da *Trilogia de Apu* (Satyajit Ray, 1955, 1957 e 1959); *Mãe Índia* (Mahboob Khan, 1957); *Bom dia* (Yasujiro Ozu, 1959), entre outros.

²¹ A busca constante por um espaço para si, internamente e externamente, se intensifica com o passar das décadas e com a explosão demográfica das cidades. A tendência do século XXI é o distanciamento, o desenraizamento entre as pessoas, processo chamado pela sociologia de desterritorialização. Vale citar um trecho muito elucidativo de Ortega y Gasset: “*As cidades estão cheias de gente. As casas cheias de inquilinos. Os hotéis cheios de hóspedes. Os trens cheios de viajantes. Os cafés cheios de consumidores. As praias cheias de banhistas. O que antes não era um problema, hoje começa a sê-lo: encontrar um lugar.*”.

²² KIERKEGAARD (1813-1855).

Aleksei: Sinto-me mal.

Pai: Entendo.

Aleksei: Sinto-me mal. É qualquer coisa aqui, que me dói.

Pai: Você irá resolver isso. Isso se resolve. Irá resolver sozinho.

Aleksei: Acha que vai acontecer muitas vezes?

Pai: Não sei. Com você? Não sei. Se for humano, nunca deixará de acontecer.

(*Pai e filho*, 01h13: 16).

A angústia está presente nos dois filmes aqui estudados. Não seria forçoso trabalharmos com a ideia sacra sobre o tema, levantada por Kierkegaard, já que em ambos os filmes há alusões à sacralidade ou animismo. Em *Mãe e filho*, isso é exposto quando falam de “alguém lá em cima, no céu” e no final do filme, sob a ideia de vida após a morte. Em *Pai e filho*, é exposto a partir de uma fala de Aleksei:

Aleksei: Sabe o que dizem os santos? Sobre o amor paternal?

Pai: Os santos? Amor? Tem lido? Onde leu isso?

Aleksei: O amor paternal crucifica. Um filho que ama se deixa crucificar. (0h19: 58).

Imediatamente, nos é possível fazer duas referências bíblicas: Abraão e Isac²³ e Deus e Jesus Cristo²⁴. Em ambas as histórias, os pais se dispuseram a sacrificar seus filhos. Sokúrov, no entanto, inverte a ordem bíblica, e já nos dá a resposta do motivo pelo qual temos dois filhos angustiados em seus filmes. Não são os pais que se sacrificam pelos filhos, e sim, os filhos pelos pais. Um, vive em função da mãe. O outro termina com a namorada porque esta não concebia a ligação dele com o pai. “*Por que eu não posso amar os dois?*”, pergunta-lhe Aleksei. Os dois filmes são feitos de renúncias, agora falando em campo geral. A renúncia da sociedade, a renúncia da própria família (Kolia), a renúncia de si. Ser livre para optar o que renunciar é a grande tristeza, e a própria angústia dos filhos. A questão da liberdade é posta de modo a fechar as problemáticas que interligam os filmes, e um passo a mais para a geração da angústia. As próprias personagens passam a produzir o mundo doloroso de suas vidas. A inércia da práxis do indivíduo em relação aos impasses é evidente. A renúncia à liberdade do Ser em relação ao Universo é o doloroso ponto final. Como no pequeno poema de José Paulo Paes: “*a torneira seca (mas pior: a falta de sede) / a luz apagada (mas pior: o gosto do escuro) / a porta fechada (mas pior: a chave por dentro).*”.

²³ Gêneses, cap. 22

²⁴ Evangelhos do Segundo Testamento.

2. Ilhas sokúrovianas

Vida, vida

1

Não acredito em presságios nem temo
Os pressentimentos. Não fujo nem da calúnia
Nem do veneno. A morte não existe.
Todos são imortais. Tudo também.
Não há sentido em temer a morte aos sete,
Ou aos setenta. Só há aqui e agora, e a luz;
Nem morte, nem escuridão existem.
Já estamos todos à beira-mar;
E eu sou um desses que vasculham as redes
Quando um cardume de imortalidade passa nadando.



SOKÚROV, *A voz solitária do homem*, 1978

00h05: 42

2

Se moras numa casa – a casa não há de desmoronar.
Convocarei qualquer um dos séculos
E, depois, entrarei nele e, ali, construirei uma casa.
É por isso que os seus filhos e as suas mulheres
Sentam-se comigo em uma mesa,
A mesma para os ancestrais e os netos:
O futuro está sendo realizado agora,
Se ergo um pouco a mão,
Os cinco raios de Luz permanecem contigo.
A cada dia usei minha clavícula
Para escorar o passado, como se fosse madeira,
Medi o tempo com cadeias geodésicas
E marchei através dele, como se fossem os Urais.



SOKÚROV, *Maria / Elegia camponesa*, 1978

00h05: 42

[...]

Arsênyi Tarkóvski

2.1 O som da matéria histórica sob os símbolos da psique e da memória

Em *Apologia da história – ou o ofício do historiador*, somos convidados a considerar a história como uma “ciência dos homens no tempo”²⁵. A partir dessa reflexão, dispomos de alguns dados para considerar que o poema *Vida, vida*, de Arsênyi Tarkóvski (1907–1986) desconstrói a forma mais “simples” de marcarmos os períodos históricos, a linha do tempo. Sokúrov trabalha com o mesmo exercício de desconstrução temporal que o poeta, modelando, junto às personagens, o tempo da realidade fílmica.

No poema, o eu lírico leva a humanidade para o mar, que é o berço da vida e da morte. Em *Mãe e filho* e *Pai e filho* somos levados para o mesmo espaço “à beira-mar”, cuja equivalente simbólica é a terra, a (mãe) genitora e decompositora de todos os seres vivos.²⁶ Vida e morte, nesse ciclo-espaço construído por Sokúrov, são correlatas.

O contato dos filhos com os elementos terra e água, é particularmente íntimo, pontuado de confissão de segredos que não são ditos aos pais. Em *Mãe e filho*, isso acontece espontaneamente. Em *Pai e filho*, Aleksei é orientado a fazê-lo. Observe como os dois elementos se complementam ao mesmo tempo em que se opõem (são mundos diferentes), quando juntamos as duas confissões:



SOKÚROV, *Mãe e filho*, 1996

00h58: 20



SOKÚROV, *Pai e filho*, 2003

00h25: 47

A atmosfera sonora que acompanha cada uma dessas ações também é diferente.

²⁵ BLOCH, 2002, p. 55

²⁶ Vemos essa ideia de retorno à mãe-terra ficar clara na última cena de *Mãe e filho*: Filho: Mãe... Mãe... *Você está me ouvindo. Eu sei. Ouça. Quero te dizer uma coisa. Nós nos encontraremos no sítio combinado. Está de acordo? Espere por mim. Tenha paciência, querida mãe. Espere por mim.* (*Mãe e filho*, 01h05: 03).

Em *Mãe e filho*, antes da confissão que o jovem faz à árvore, temos a visão do mar com um barco ao longe, e o som da ressaca das ondas. Em *off*, ouvimos um sino, como se anunciasse a chegada de algum trem. Pássaros cruzam o céu, e seu canto se junta ao barulho do mar. Corte para o filho junto à árvore. O som do mar e dos pássaros continua. O filho se move, e ouvimos o barulho de grama e galhos sendo pisados. Quando ele junta as mãos em forma de concha e se aproxima do tronco da árvore, uma voz de mulher cantarola uma canção de ninar, ao passo que ele começa a chorar. É a máxima extensão do poder de “contraponto orquestral”²⁷ do uso do som sob a imagem fílmica. Sokúrov aplica a técnica da não-coincidência entre representação cinematográfica e a audição, criando a possibilidade metonímica de um outro mundo, o mundo-imagem-som, através da música dissidente²⁸.

Em *Pai e filho*, antes de Aleksei abrir a torneira da cozinha, um bule apita anunciando a fervura da água, assim como o interior do jovem, em ebulição por conter desejos, sonhos, segredos. O que ouvimos depois é o ruído da água caindo e a voz compassada e reticente de Aleksei, interrompida pela voz do pai:

Aleksei: Que os problemas se vão com a água... Como a noite se vai com o sonho.

Pai: Aleksei? Não conseguimos controlar os teus sonhos. [...]

Aleksei: Já falei com a água. (*Pai e filho*, 00h25: 28).

Voltemos ao poema de Tarkóvski. O ambiente familiar pontua a raiz do tempo, no poema, deste Ser etéreo que “*convoca qualquer um dos séculos, e ali constrói uma casa.*”

A casa é a imagem do universo, “*significa o ser interior*”²⁹, e por isso mesmo, a psicanálise reconhece na casa, principalmente no mundo dos sonhos, os diversos níveis da psique:

O exterior da casa é a máscara ou a aparência do homem; o telhado é a cabeça e o espírito, o controle da consciência: os andares inferiores marcam o nível do inconsciente e dos instintos; a cozinha simbolizaria o local das transformações alquímicas, ou das transformações psíquicas [...]. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2005, p. 196).

²⁷ EISENSTEIN, PUDOVKIN, ALEXANDROV, 2002 p. 226

²⁸ Vsevolod Pudovkin expõe em *O Deserto* (1933) toda a potencialidade dessa técnica. Em *A cor da romã* (1969), Sergei Paradjanov cria todo um universo musical, com base na construção e desconstrução, continuidade e descontinuidade da imagem-som. Excelente exemplo de uma amálgama dos teóricos do primeiro cinema com as concepções recriadoras do cinema moderno.

²⁹ BACHELARD (1884–1962).

As obras aqui analisadas são construídas dentro desse ambiente psíquico que a casa nos remete. Em *Mãe e filho*, a casa é todo o espaço em volta, a terra, o campo, o que cede um caráter bem uterino à residência das personagens – a casa dentro da casa.

Em *Pai e filho*, a casa é o lugar da exposição das fraquezas e do caráter das personagens, um espaço de fuga onde pai e filho podem chorar, brigar, sonhar, jogar bola.

A atmosfera da casa, criada nos dois filmes, é naturalmente, muito claustrofóbica³⁰.

A raiz espiritual de *Pai e filho* também está contida na casa, de onde brota a robusta árvore que é o pai, em cujo frágil e infantil filho reconhece força, beleza e autoridade:

Pai: Por que não trocou de roupa? Não quero você de uniforme!

Aleksei: Não ligo. Você que é belo. O teu corpo lembra uma árvore. As suas pernas são raízes; o seu busto, um tronco; os seus braços... (*Pai e filho*, 00h16: 19).

Com a atitude de um poeta, Sokúrov estabelece a linguagem cinematográfica dentro de campos específicos de expressão, suprimindo elementos para ampliar possibilidades, simbolismos e interpretações. O cineasta cria, fabrica uma linguagem metafísica e poética, o tronco lírico desta realização da vida para os dois filmes:

Para o poeta, mergulhar na vida e mergulhar na linguagem é (quase) a mesma coisa. [O poeta] está sempre criando a linguagem. Vale dizer: está sempre criando o mundo. Para ele, a linguagem é um ser vivo. O poeta é radical (do latim, *radix*, *radicis* = raiz): ele trabalha as raízes da linguagem. [...] É por isso que um poema parece falar de tudo e de nada, ao mesmo tempo. (PIGNATARI, 2006, p. 10 a 12).

³⁰ A casa tem no imaginário popular o poder mítico de guardar a memória das coisas, ou, como em um templo, trazer à tona sensações, eventos impossíveis, lembranças, etc. É interessante vermos como no cinema, essa visão é pontuada e trabalhada, principalmente nos filmes de terror. Nessas obras, as casas são o motor-gerador de eventos, o espaço que pode abrigar e fazer manifestar-se todo o tipo de ser: *A hora do lobo* (Ingmar Bergman, 1968); *Os outros* (Alejandro Amenábar, 2001); *Horror em Amityville* (Andrew Douglas, 2005); *A chave mestra* (Iain Softley, 2005), entre outros. Além desse caráter fantasmagórico, o cinema atribuiu à casa tal força, que a própria idéia de família se desfaz fora dela, ou a própria existência é ameaçada se a casa corre perigo. Ainda encontramos a casa como espaço cenográfico intimista, claustrofóbico ou teatral: *A palavra* (Dreyer, 1955); *Interiores* (Woody Allen, 1978); *Festim diabólico* (Alfred Hitchcock, 1948), e no cinema brasileiro, *Casa de areia* (Andrucha Waddington, 2005) e *Latitude zero* (Toni Venturi, 2001). Tarkóvski trabalhou de forma brilhante o espaço da casa em seus filmes, como um refúgio, em *Solaris* (1972) e *Stalker* (1979), como parte da memória e da vida do homem em *O espelho* (1974), como saudoso objeto inalcançável em *Nostalgia* (1983), e como exemplo de amor, renúncia ou loucura em *O sacrifício* (1986). A casa como espaço cinematográfico ganhou temática principal até nas recentes animações: *O castelo animado* (Hayao Miyazaki, 2004); *A casa monstro* (Gil Kenan, 2006) e *Up* (Pete Docter, 2009).

Nos dois filmes a casa passa a ter papéis diversos com o passar do tempo: é o lugar onde a mãe morre (em uma cama que é uma espécie de caixão), o lugar onde o pai protege o filho de seus pesadelos, o lugar onde está guardada parte da memória das personagens. A casa dos dois filmes, por elementos de sua arquitetura, já nos remetem ao mundo clássico, um templo-lugar da memória.

Em *Mãe e filho*, temos apenas um indício de que a casa abriga fatos do passado, quando o filho acha, certa manhã, um caderno com fotografias e cartões. A casa possui o mínimo de objetos e algumas plantas, e dá a impressão de estar vazia ou ser habitada por pessoas muito humildes.

Em *Pai e filho*, a memória está por toda parte: fotografias na parede ou guardadas, o conservado toucador da mãe, um pequeno helicóptero pendurado no teto. A casa está repleta de objetos. Também há vasos de plantas de diversos tamanhos, distribuídos pelos cômodos. Vivendo em uma sociedade completamente diferente da que fora plasmada em *Mãe e filho*, é natural que observemos uma falta de espaço no ambiente da casa, e embora haja certo desconforto, tanto Aleksei quanto seu pai, estão arraigados a ela. A casa, em *Pai e filho*, é a ausência da mãe que se foi. Ela prende e conforta, abriga e oprime.



SOKÚROV, *Mãe e filho*, 1996
00h08: 24



SOKÚROV, *Pai e filho*, 2003
01h17: 54



SOKÚROV, *Mãe e filho*, 1996
00h37: 55



SOKÚROV, *Pai e filho*, 2003
00h34: 55

“A cada dia usei minha clavícula / Para escorar o passado, como se fosse madeira”, escreve Arsênyi Tarkóvsky. A madeira é por excelência o símbolo da matéria. A clavícula é uma espécie de celeiro, sede dos alimentos humanos³¹. Ora, o que é o passado, senão grãos de matéria, eventos que nos alimentam a alma e a vida? O que é a memória do passado, senão o fator-gerador de nossa identidade como seres produtores de cultura, no tempo? O que é a cultura de um povo, senão o próprio resgate da memória através das gerações, por meio da memória coletiva integrada à individual e à histórica? Sokúrov fixa questões sensíveis quando trabalha este tema em seus filmes. Ele plasma mitos, vende utopias ou expõe a vulnerabilidade das criações do homem através do tempo? Quem são todas aquelas pessoas das fotografias de *A voz solitária do homem*? Como Maria é vista, sob as lentes do cineasta, após a sua morte, em *Maria / Elegia camponesa*? Como Sokúrov desconstrói o culto e a demonização à personalidade de Adolf Hitler³², em *Moloch*, expondo-o em sua intimidade e com suas fraquezas, explosões, temores, neuroses? Quantos resgates do mesmo nível, e mais amplos são feitos pelo diretor, em *Arca russa*? Para Sokúrov, a memória é um elemento dramático que dá suporte à morte, em seus filmes. Sob a perspectiva da morte, a ativação da memória é como um último suspiro daquele que se vai.

Criando novas versões, a memória pretende o controle do passado e do presente, e “da materialidade em que a memória se expressa (das relíquias aos monumentos, aos arquivos, símbolos, rituais, datas comemorações...)”, tornando-se fator de poder para “aquele que a gere e a controla”³³. Assim, Sokúrov se apodera da memória e de suas representações, em suas contrastantes voltas historiográficas, e a remodela segundo sua visão-versão artística, para impactar o mundo-espectador e fazê-lo ver-se sob o âmago de sua máquina criadora, de seu suporte ancestral que o definiu como filho, descendente, portador, despossuído.

Em *Mãe e filho* e *Pai e filho*, o passado é o ponto de partida para que os filhos encontrem a sua própria identidade. Entretanto, em cada filme, a memória e o registro histórico são manifestos, aceitos, e trazidos à tona de formas completamente diferentes.

³¹ CHEVALIER, GHEERBRANT, 2005, p. 260 e 579

³² Em *A queda – as últimas horas de Hitler* (2004), Oliver Hirschbiegel se propõe a fazer um trabalho de resgate da “memória oculta” ou da “memória dos bastidores” dos últimos momentos do *bunker* nazista, mas com foco na humanidade das personagens. *Moloch*, entretanto, forma outra teia. Embora seu resgate também seja o lado humano, a reconstrução das personagens é, na verdade, uma desconstrução. Sokúrov não mostra “um outro lado”. Ele desconstrói os lados da história já existentes. Interessante observarmos que a mesma desconstrução da personagem histórica feita por Sokúrov em *Moloch*, foi feita pelo escritor russo Mikhail Bulgákov, no fantástico romance *O mestre e a Margarida* (1966-7). Nele, um poeta é convidado a escrever sobre a não existência de Jesus Cristo: “Não há nenhuma religião oriental [...] na qual, por via de regra, uma virgem não dê à luz um deus. Os cristãos, sem inventar nada de novo, criaram da mesma forma seu Jesus que, na realidade, nunca esteve entre os vivos. É a isso que você deve dar mais ênfase.” BULGÁKOV, Mikhail. *O mestre e a Margarida*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

³³ SEIXAS, 2001, p.42

Em *Mãe e filho*, temos dois diálogos que dão conta de acontecimentos do passado. Um deles é a leitura dos cartões-postais encontrados pelo filho. O outro é quando a mãe, já convalescida, começa a confundir as lembranças e se recorda de um parque que jamais existiu. Como um quebra-cabeça, os diálogos sobre a memória em *Mãe e filho* nos permitem reconstruir parte da vida das personagens. Se considerarmos a primeira vez que essa consciência da memória aparece, veremos que Sokúrov trabalhou de forma muitíssimo precisa e marcante toda a sequência, que também é a primeira vez que a mãe sai de casa, carregada pelo filho. Todo o plano é muito significativo. Pela primeira vez no filme, a câmera se desloca de maneira ampla pela tela³⁴. Toda a sequência, filmada em longos planos, é um grande exemplo do extremo domínio e rigor com que Sokúrov orchestra a *mise-en-scène*. A nítida noção do espaço cenográfico e a ocupação que o ator empreende sobre este, deslocando-se pelo máximo de lugares, e exprimindo de forma realista os sentimentos solicitados por sua personagem³⁵, faz, junto à câmera, um complexo e belo trabalho de ritmo e equilíbrio da imagem cinematográfica.

O filho vai buscar na casa o pequeno da mãe, caderno com cartões e papéis, e os lê para ela:

Filho: [Lendo]. “*Minha querida amiga, o cheiro das amêndoas paira no ar e a agnólia está em flor. O mar...*” O que é agnólia? Ele deve querer dizer magnólia. [...] “*O mar parece estar batido, ligeiramente encrespado. Na praça vendem-se uvas deliciosas a que chamam passas. Aos serões ouve-se uma banda me metais. Se estivesse comigo, poderíamos dançar juntos. [...] Cuide-se bem. O teu Aleksandr que nunca te esquece.*” Quem é este, mãe? [...] “*Feliz aniversário, saúde e felicidades. Os seus alunos da turma 9B.*” Aqui está outro... “*A Anna adoeceu. [...] A vizinha, aquela velha, pediu-me \$10 rublos até o dia 16 [...]. Deixe, da próxima vez, vou pedir \$15 rublos e...*”. (*Mãe e filho*, 00h15: 56 a 00h17: 22).

No momento em que o rapaz lê um cartão antigo que fala sobre a doença de alguém, a mãe começa a sentir-se mal. Depois de o filho pedir diversas vezes para que ela aguentasse firme, a mãe começa a se acalmar, até considerar-se “salva” pelo filho. Observe o diálogo que se segue. Mais adiante, chamarei atenção para a similaridade deste, com um trecho em realidade totalmente oposta, de *Pai e filho*.

³⁴ Os primeiros planos do filme são todos com câmera fixa. Aos 08’29”, temos, em uma tomada interna, o filho mexendo na lareira. Então, para acompanhar seu movimento, a câmera se desloca para cima até parar, no meio da tela.

³⁵ As interpretações de *Mãe e filho* e *Pai e filho* se diferenciam da encenação excêntrica (FEKS) de *Moloch* (1999) e em certa medida, também de *Arca russa* (2002).

Filho: O que foi? É o coração?
Mãe: Dói-me... Leva-me daqui!
Filho: Aguenta, mãe.
Mãe: Tire-me daqui! [...]
Mãe: Quem está lá em cima, no céu?
Filho: Ninguém. [...]
Mãe: [Você] Ajudou-me... Salvou-me. (*Mãe e filho*, 00h17: 23).

Outro elemento que recuperamos através da memória, desta vez, oral, dá conta do afastamento anterior, entre mãe e filho, o que nos faz crer que a vida que vemos retratada no filme foi construída, não é um “estágio natural”. Na mesma cena, também temos a alusão de uma situação erótica, provavelmente na adolescência (“já era um menino crescido”), quando o filho diz que sentia vergonha da mãe, que o vigiava:

Filho: Quando eu era pequenino, receava que [você] não voltasse da escola. Achava que vivia na escola, que ia para casa só por um pouquinho, mas na verdade, vivia na escola. Costumava me dar notas ruins. Se ainda estivesse trabalhando, daria uma nota ruim? [...]
Mãe: Tinha medo que te levassem. Claro que já era um menino crescido...
Filho: Vigiava-me. Eu sentia. Morria de vergonha... (*Mãe e filho*, 00h24: 11).

A relação simbiótica entre mãe e filho sugere uma fortíssima ligação corporal, não edípica (ao contrário de *Pai e filho*, onde encontramos maior evidência disso), mas espiritual, uma filía³⁶ desenvolvida sob uma vivência do toque, da fusão corporal e espiritual das personagens.



SOKÚROV, *Mãe e filho*, 1996
00h37: 55



SOKÚROV, *Pai e filho*, 2003
00h2: 17

³⁶ *Filía*, termo grego geralmente traduzido por “amizade”. É o amor vivido entre familiares ou membros de uma comunidade, e que compreende a generosidade, o afeto e a reciprocidade.

Por fim, o último elemento (também oral) que ajuda a construir o *time off* de *Mãe e filho*:

Mãe: Quero ir para o parque!

Filho: Não há nenhum parque aqui! Antes também não havia. Você é que se esqueceu. Havia um parque na tua aldeia, isso sim.

Mãe: Há um parque... Onde impera a música... Nós passearemos juntos... Quando [você] nasceu estava frio e um ar muito cristalino. Disseram-me que isso queria dizer que o bebê seria esperto, mas implacável.

Filho: Pois é, sou muito racional. Se não o fosse já teria enlouquecido³⁷.

(*Mãe e filho*, 00h42: 32)

Um dos fatos que mais marcam o desenrolar da memória histórica em *Pai e filho* é a quantidade mínima de conversa sobre o passado. Aleksei é quem apresenta maior resistência a isso:

Pai: Quando [você] tinha quatro anos...

Aleksei: Pare! A minha infância não me interessa. A essa altura, não precisava ter a minha própria vida. [...]

(*Pai e filho*, 01h05: 23)

Neste filme, a proposta de Sokúrov é a de construir através da imagem-sentimento, a vida dessas personagens que tanto ocultam seu passado, sua memória.

O cineasta tece através daquilo de Foucault chamou de “*configurações do silêncio*”, uma rede-vida, em meio à civilização opressora e regrada, para dar conta da sensibilidade, do amor e das dificuldades de saber conviver com questões pessoais em meio às cláusulas do contrato social³⁸.

Os componentes da memória são apresentados de forma diferente de *Mãe e filho*. A mãe aparece por meio de objetos. Um amigo do pai, Kolia, aparece através de fotografias:

³⁷ Em outro momento do filme, o filho pergunta: “*É bom viver aqui?*”. E a mãe lhe responde: “*Como vou dizer...? Não é nada mal viver aqui, mas de certa forma é opressivo. [...]*”. (*Mãe e filho*, 00h30: 51).

³⁸ ROUSSEAU (1712-1778).



SOKÚROV, *Pai e filho*, 2003

00h21: 53



SOKÚROV, *Pai e filho*, 2003

00h22: 00

Em seguida a essas aparições, Aleksei pergunta ao pai quantos anos tinha, quando ele nasceu³⁹, ao que o pai responde: “*vinte anos*”, e após ouvir outra vez a mesma pergunta: “*quase vinte anos*”. Essas pequenas inconstâncias da memória é um convite de Sokúrov à dúvida quando se trata de reconstruir um momento histórico com base na memória individual.

A memória, e principalmente a que é obtida pela fotografia, é um dado recorrente na filmografia do diretor.

Em *Pai e filho*, a memória familiar, através da parede de fotografias, nos lembra um álbum de família. A construção de parte da história (*off*) do filme se dá através dessas fotos.

A fotografia é um elemento multiplicador da memória, conceitualmente importante na filmografia de Sokúrov, e que ganha, a cada filme, resgates e revelações diferentes, construções do mundo em diversas óticas, e amplas conceitualizações de evolução cronológica. Vejamos como Bordieu trata a questão. Sua tese muito nos será útil para chegarmos a uma conclusão sobre a construção do passado (seja através da fotografia, das artes plásticas, da oralidade ou do cinema) na obra de Aleksandr Sokúrov:

A Galeria de Retratos democratizou-se e cada família tem, na pessoa do seu chefe, o seu retratista. Fotografar as suas crianças é fazer-se historiógrafo da sua infância e preparar-lhes, como um legado, a imagem do que foram [...]. O álbum de família exprime a verdade da recordação social. Nada se parece menos com a busca artística do tempo perdido que estas apresentações comentadas das fotografias de família, ritos de integração a que a família sujeita os seus novos membros. As imagens do passado dispostas em ordem cronológica, “ordem das estações” da memória social, evocam e transmitem a recordação dos acontecimentos que merecem ser conservados porque o

³⁹ (*Pai e filho*, 00h26: 27).

grupo vê um fator de unificação nos monumentos da sua unidade passada ou, o que é equivalente, porque retém do seu passado as confirmações da sua unidade presente⁴⁰. É por isso que não há nada que seja mais decente, que estabeleça mais confiança e seja mais edificante que um álbum de família: todas as aventuras singulares são banidas, e o passado comum ou, se se quiser, o menor denominador comum do passado, tem a nitidez quase coquetista de um monumento funerário freqüentado assiduamente. (BOURDIEU, 1965, p.53-54).

A partir deste texto, podemos dizer que Sokúrov trilha tanto o caminho da construção (*Pai e filho*, *Elegia moscovita*), quanto o da desconstrução da memória (*Moloch*). Em *Arca russa*, no entanto, ele realiza estas duas ações de montagem do passado histórico.

Voltemos à memória em *Pai e filho*.

Quase ao final do filme, obtemos o último fôlego do passado, uma memória de guerra, narrada pelo pai:

Pai: Em 1998, o meu amigo recebeu ordens. Uma missão perigosa. Todos os soldados foram mortos. Só ele sobreviveu. Apareceu uma ideia maluca, matar a pessoa que tinha dado a ordem. Na verdade... Não é má idéia de todo. Compreendo perfeitamente o que ele sentia e não é nenhuma loucura. (*Pai e filho*, 00h46: 14).

O pai de Aleksei diz a Fédor (filho de Kolia, o amigo que já havia aparecido através das fotografias), que seu pai era “um homem formidável”.

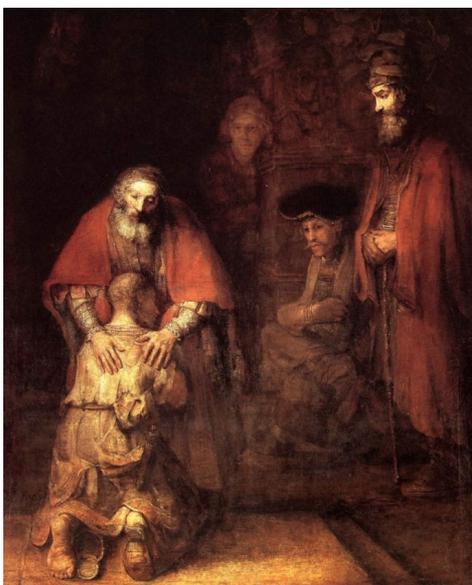


Figura1 ⁴¹

Ora, a construção do herói paterno é empreendida para que o filho não perca o “único caminho que tem pela frente”, como o próprio Fédor diz a Aleksei, após citar um quadro de Rembrandt e discursarem a respeito das relações entre pai e filho. A conversa entre os dois jovens deixa claro o quanto estão isolados em seu mundo pessoal, e o quanto buscam elementos do passado (memória) que lhe possam dar segurança e respostas. O isolamento introspectivo e o sonho ou desejo de uma realidade mais prazerosa ou diferente, são constantes que perpassam *Mãe e filho* e *Pai e filho*.

⁴⁰ Grifo nosso.

⁴¹ REMBRANDT, *A volta do filho pródigo*, 1668

2.2 Breve visão de Morpheus e Eros

O conflito entre a personagem e o mundo compõe o clima de *Pai e filho*. Não só pelo tempo cinematográfico interno e externo ser construído com base em episódios-conflito, mas porque as próprias relações são assim construídas e mantidas. Aleksei e o pai discutem algumas vezes, e chegam até brigar fisicamente, episódio do qual Sasha e Fédor também participam. A sequência, em seu teor e montagem, é a recriação da cena do treinamento na Academia Militar que vemos no início do filme, treino a que o pai assiste por um tempo, antes de partir.

Além das relações conflituosas, dos isolamentos e da construção do tempo, espaço e memória, notamos que os filmes aqui analisados apresentam cenas e situações oníricas como parte do espaço-tempo das personagens, outro fator que amplia a possibilidade de mundos dentro do filme, conforme a proposta de Sokúrov.

Ambos os filmes começam (e no caso de *Pai e filho*, também termina) com um sonho. Logo, sabemos que tanto a mãe quanto o pai, participam ou interferem no sonho dos filhos.

Em *Mãe e filho*, chegam a ter o mesmo sonho:

Filho: A noite passada tive um sonho... Um sonho estranho. Durante muito tempo seguia pro um caminho, e havia alguém que me seguia, incansavelmente. Por fim, voltei e perguntei por que me seguia. Adivinha o que me respondeu.

Mãe: Pediu para que lhe recordasse certas frases.

Filho: Que frases?

Mãe: “Sou tomado por um pesadelo sufocante. Acordo apavorado, coberto de suor. Deus, que habita a minha alma, toca apenas a minha consciência. [...] Eu vi e ouvi tudo isto.

Filho: No teu sonho?

Mãe: Sim, no meu sonho.

Filho: Isso significa que temos os mesmos sonhos.

Mãe: Sim... Claro que temos. (*Mãe e filho*, 00h02: 11).

Em *Pai e filho*, a cena inicial é uma espécie de luta. O pai “salva” o filho, de seu pesadelo. Vemos dois corpos masculinos entrelaçados em uma espécie de abraço. Aleksei acorda, e se percebe seguro, como uma criança, nos braços do pai: “*Você me salvou. Salvou-me outra vez. Se não fosse você, estaria morto.*”⁴².

⁴² (*Pai e filho*, 00h01: 51). Uma fala parecida com essa é dita em *Mãe e filho*, quando, após ouvir a leitura de um cartão antigo sobre a doença de alguém, a mãe começa a sentir dores, e é “salva” pelo filho.

Ao passo que em *Mãe e filho* temos apenas um sonho (e sem imagem nenhuma dele), em *Pai e filho*, temos três: no início, no meio e ao fim do filme:



SOKÚROV, *Pai e filho*, 2003

00h02: 55

No fotograma acima, o sonho de Aleksei, após o pesadelo-prólogo do filme. Num primeiro momento, o pai não se encontra nesse sonho, mas depois aparece, e o próprio Aleksei diz o estar vendo. Observe como esta imagem onírica é parecida com o espaço do sonho narrado pelo jovem de *Mãe e filho*.



SOKÚROV, *Pai e filho*, 2003

00h31: 10

Sonho de Aleksei, após ter chamado pela mãe, e de ter sussurrado à água seus segredos. No sonho, ele diz que não deixará o pai para trás. Eles estão em uma espécie de fuga, e, como vemos, estão uniformizados. Assim como no sonho anterior, Aleksei está no colo do pai, enquanto dorme.

Os nove fotogramas a seguir, representam o último sonho (ou os últimos sonhos) do filme, e são também a sequência final da obra.



SOKUROV, *Pai e filho*, 2003

01h16: 50 a 01h18: 13

Pai e filho dormem ao mesmo tempo, e sonham juntos. Se observarmos o fotograma de número sete, o pai está olhando para a câmera e falando com o filho (elipse subjetiva: o espectador), de dentro para fora do sonho, como o próprio Aleksei fizera com ele, na sequência que abre o filme. Cada fotograma recebe um tratamento de cor diferente, imperando, nos finais, o branco. Dentro de cada quadro, uma intenção dramática, uma forma de fazer sentir e racionalizar o espaço-tempo onírico através das imagens, no espaço-tempo da forma externa do filme.

Em *Mãe e filho* e *Pai e filho*, os jovens são conectados de maneira total aos pais. Algumas conotações eróticas, como já citamos, podem ser visualizadas através dessa relação simbiótica complexamente dotada de teor anímico.

Nos sonhos das personagens, também podemos mapear a manifestação inconsciente de uma pulsão sexual: paisagens (como órgão sexual feminino) e pessoas nessas paisagens (órgão sexual

masculino)⁴³. Não podemos esquecer que em *Mãe e filho*, o ambiente é uma grandiosa paisagem, e *Pai e filho*, uma cidade populosa.

Sokúrov estende possibilidades através dessas relações, não as fixa em um único campo, não se intimida da aproximação e do toque, dos olhares, das trocas hierárquicas e inversões de papéis sociais.

Em *Mãe e filho*, já citamos a passividade materna e inversão de papéis entre a mãe professora, que passa a ser “ensinada” pelo filho aluno. Podemos acrescentar também, que há uma troca sexual vital e inconscientemente no que concerne à alimentação. O filho está o tempo todo preocupado se a mãe sente fome, se podem comer em determinada hora, se ela prefere comer antes de passear. Em *Pai e filho*, a troca hierárquica não é de fato muito forte. O fator que o faz se aproximar do filme anterior é também a alimentação. O pai, que assume o papel da mãe, sempre pergunta a Aleksei se ele já comeu, se o almoço já pode ser feito, se a comida da cantina da Academia Militar estava boa.

Considera-se como alvo sexual normal a união dos genitais no ato designado com coito, que leva à descarga da tensão sexual e à extinção temporária da pulsão sexual (uma satisfação análoga à saciação da fome). (FREUD, s.d., p. 141).

“Os filhos não conseguem viver sem essa proximidade materna ou paterna”, é o que Sokúrov nos diz através dessas relações íntimas, dependentes. Ao citar o *A volta do filho pródigo*, de Rembrandt, o cineasta realça essa falta de identidade do filho, que se afasta do pai ou da mãe, mas sempre volta (no caso da morte ou de necessidades). Essa necessidade da presença genitora não é de caráter financeiro. No filmes de Sokúrov, as relações de pais e filhos são um passo para a continuidade da existência do indivíduo. Não a existência corpórea, mas a metafísica, que já aparece como conceito dialético dada a sua existência/não-existência, resultado da castração empreendida pela tão necessária presença dos pais⁴⁴. A situação-dilema dos filhos se assemelha à da personagem do escritor moçambicano Mía Couto:

⁴³ FREUD, s.d., p.13

⁴⁴ No romance *Sua Alteza Real* (1909), Thomas Mann (1875 – 1955) conta uma história que muito elucida essa relação: Klaus Heinrich, o Príncipe, se vê perdido e sem identidade, entre as obrigações sociais com o trono, os pais, e a vida na Corte; e seus desejos de criança, e de jovem. O último parágrafo do Prólogo do livro nos expõe a questão: “[...] Klaus Heinrich, o irmão mais moço de Albrecht II, sucessor diretor do trono. Lá vai ele, ainda podem ver. Conhecido de todos, mas mesmo assim um estranho entre as pessoas, ele anda na multidão, rodeado de um vazio. Caminha solitário e carrega nos ombros estreitos o peso de sua nobreza.” (MANN, Thomas. *Sua alteza real*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.)

Este é o meu conflito: quando estás, não existo, ignorada. Quando não estás, me desconheço, ignorante. Eu só sou na tua presença. E só me tenho na tua ausência. Agora, eu sei. Sou apenas um nome. Um nome que não ascende senão em tua boca.⁴⁵

2.3 Relações cinematográficas

Em uma brevíssima e antológica abordagem, pretendemos tocar a superfície da memória cinematográfica e retirarmos algumas obras que trataram das relações entre pais e filhos, e de como se diferenciam, ou não, das abordagens empreendidas por Sokúrov sobre o tema.

Dois exemplos do cinema mudo são de grande valia para começarmos, dada a sua imediata semelhança estrutural. Para iniciar, vejamos alguns pontos das relações entre *Mãe e filho* e *A mãe*⁴⁶ (Vsevolod Pudovkin, 1924).

O primeiro ponto que distancia os dois filmes é o espaço dramático. Sokúrov localiza sua obra em um bucólico espaço-exílio onírico, ao passo que Pudovkin cria a trama em uma cidade operária. Um filho está preocupado cuidar a mãe enferma, encontrar um sentido para a vida. O outro sofre as sanções de ser amigo de um assassino de um fura-greves. Ao passo que a ideologia política engendra a militância do filho e posteriormente da mãe (na direita e na esquerda política), no filme de Pudovkin, na obra de Sokúrov a ideologia política não encontra lugar. Produzidos em épocas cinematográficas diferentes, podemos enxergar a passagem do filme-manifesto de Pudovkin para o filme-manifestação de Sokúrov. Manifestação das ausências, da simbiose, dos silêncios, do contato com a materialidade, das inconstâncias temporais e espaciais, características com as quais vemos Sokúrov diferenciar o seu *Mãe e filho* de outras concepções maternas cinematográficas: *Rocco e seus irmãos* (Luchino Visconti, 1960); *As afinidades eletivas*⁴⁷ (Paolo e Vittorio Taviani, 1996); ou *Tudo sobre minha mãe* (Pedro Almodóvar, 1999).

Por outro lado, as obras que mais se aproximam da abordagem sokúroviana para o tema de *Mãe e filho*, são, no tocante à simbiose, ao silêncio e às ausências, *O silêncio* (Ingmar Bergman, 1963); no tocante às inconstâncias temporais e espaciais, *O espelho* (Andrei Tarkóvski, 1975); e no tocante ao contato do filho com a materialidade, o primeiro sonho de *Sonhos* (Akira Kurosawa, 1990):

⁴⁵ COUTO, Mía. *Antes de nascer o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

⁴⁶ Baseado no romance de Máximo Górkí.

⁴⁷ Baseado no romance de Johann Wolfgang Goethe.



BERGMAN, *O silêncio*, 1963

00h10: 46



TARKÓVSKI, *O espelho*, 1975

01h30: 33



KUROSAWA, *Sonhos*, 1990

00h12: 26

Sobre *Pai e Filho*, vejamos alguns pontos de ralação com *O garoto* (Charles Chaplin, 1921).

Embora possamos salientar o fato de que nos dois filmes, ambos os pais são muito sentimentalmente ligados aos filhos, entendemos que são relações proporcionadas por espaços de vida diferentes. Chaplin guia seu filme por um prisma social, e a relação de pai e filho se torna, em dado momento, uma luta pela sobrevivência, como quando O Vagabundo, um vidraceiro desempregado, faz um acordo com o filho para que jogue pedras nos vidros das janelas vizinhas, o que lhe geraria emprego. O amor, em *O garoto*, é erigido a partir das dificuldades do pai criar o filho em meio à fome e a miséria. Posteriormente, a essa dificuldade, se somará a comovente separação entre os dois, também por motivos sociais.

Em *Pai e filho*, Sokúrov eleva o toque e o olhar entre os dois protagonistas a um nível incontestavelmente homoerótico. A atmosfera criada pela luz, câmara e atores, nos permite afirmar que há, pelo menos, uma ambígua sugestão imagética para essa conclusão: Sokúrov não deixa *Pai e filho* apenas no campo metafísico. O amor é demonstrado através do duo toque e olhar. Já aludimos à forte presença masculina no filme. Há um soldado até no teto da casa em frente, observado alguma coisa. Mesmo o espaço externo da casa é chamado de “nossa fortaleza” por Aleksei.

Na mesma linha de Chaplin, Vittorio De Sica plasma a relação entre pai e filho de *Ladrões de bicicletas* (1948) no campo das relações sociais (produto do neo-realismo italiano), o que também o afasta de Sokúrov. Apensar de sofrerem essa força estatal em *Pai e filho*, nem um dos dois têm suas vidas modificadas por questões financeiras ou históricas (como no caso de *A vida é bela*, 1997, de Roberto Benigni). Entre o conflito e o amor, vemos que *O retorno* (Andrei Zvyagintsev, 2003) e *As chaves de casa* (Gianni Amelio, 2005), tocam em pontos emotivos das

relações entre pais e filhos, mas sempre fora da percepção erotizada⁴⁸, simbólica e onírica que Sokúrov dá ao seu filme.

Um caso especial, no entanto, se dá com *El Topo* (Alejandro Jodorowsky, 1970). As incursões eróticas, as manipulações do espaço-tempo, o enterro da memória (no caso, da mãe, na sequência inicial do filme, feita pelo filho, nu, observado pelo pai), e mesmo a alteração da personalidade do filho e sua futura busca ao pai, dão a este filme uma proximidade, mesmo que em outra proposta artística (o surrealismo) do conceito de relação entre pai e filho de Sokúrov.



JODOROWSKY, *El Topo*, 1970
00h01: 22



ZVYAGINTSEV, *O retorno*, 2003
01h19: 06



AMELIO, *As chaves de casa*,
2005 - 00h27: 58

Ainda podemos citar exemplos de relações familiares envolvendo os filhos, mas é importante salientar que se trata da composição familiar nuclear, ou da alteração dessa composição, o que não é encontrado em nenhum dos dois filmes aqui analisados. Nossa proposta é identificar pontos de referência das relações familiares no cinema, mas que são opostos, e por que são opostos, ao trabalho de Aleksandr Sokúrov em *Mãe e filho* e *Pai e filho*.

A culpa dos pais (1942), de Vittorio De Sica, abre a nossa discussão sobre o retrato dos filhos no cinema. Por estar às vésperas do neo-realismo, este filme encerra forte carga social e dramática, colocando o garoto em uma posição de pura inocência, sofrendo as consequências da separação dos pais. No cinema italiano, uma quebra estrutural sobre essas relações se deu com *8 ½* (1963) de Federico Fellini, quando a criança é retratada através de suas manias, descobertas sexuais, desejos, sonhos, medos, mentiras, perversões. Falamos de dois filmes antagônicos, realizados em

⁴⁸ Essa percepção erotizada envolvendo a paternidade, já foi levada para o cinema de diversas formas, mas nunca mediante o toque ou a proximidade vital que Sokúrov trabalha. É curioso observarmos que essas relações, algumas vezes estão relacionadas a questões homossexuais (do pai ou do filho) ou a “problemas” relacionados a elas. Eis alguns exemplos: *Gata em teto de zinco quente* (Richard Brooks, 1958); *Beleza americana* (Sam Mendes, 1999); *Fale com ela* (Pedro Almodóvar, 2002); *C.R.A.Z.Y.* (Jean-Marc Valée, 2005); *Transamérica* (Duncan Tucker, 2005); *O tempo que resta* (François Ozon, 2005); *Do começo ao fim* (Aluizio Abranches, 2009).

diferentes épocas e com ideais diferentes. Nenhum dos dois, no entanto, se aproxima da proposta mais espiritual, menos erótica e menos social de Sokúrov, sobre a infância ou a juventude.

A juventude já foi retratada pelas lentes de diversos cineastas, desde os “perdidos” de *Juventude transviada* (Nicholas Ray, 1955) aos “engajados” de *A onda* (Dennis Gansel, 2008). Ainda encontramos jovens retratados como neuróticos, suicidas e preconceituosos, frutos de uma “educação imoral”, *O Exército inútil* (Robert Altman, 1983); crianças que se rebelam contra a ordem estabelecida, *Zero de conduta* (Jean Vigo, 1933); jovens “revolucionários” que não hesitam em pegar em armas para derrubar ou lutar contra um sistema vigente, um inimigo, *If...* (Lindsay Anderson, 1968) e *Geração* (Andrzej Wajda, 1954). Os perfis dos jovens criados no cinema passam pelo campo da inércia ante a vida ou da pura ação, como pudemos verificar. Os jovens de *Mãe e filho* e *Pai e filho* não se encaixam em nenhuma das concepções.

Ainda podemos encontrar jovens focalizados pela lente político-cultural, *Os sonhadores* (Bernardo Bertolucci, 2003); através de diversos fatores, que vão da não aceitação à fuga, *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006); sob uma gama de medos e a relação com a comunidade e com esses medos (nesse sentido, são os que mais tocam em temáticas sokúrovianas), *Desde que Otari partiu...* (Julie Bertucelli, 2003) e *A excêntrica família de Antônia* (Marleen Gorris, 1995).

Falemos um pouco da inserção dessas crianças e jovens em suas famílias.

A regra e a educação é um plano de fundo para os filmes que retratam o tema. Alguns cineastas, no entanto, rompem com essa abordagem corrente e cedem aos jovens e às crianças, sua “verdadeira identidade”, como Fellini empreendeu em *8 ½*. Exemplos de relações familiares desses dois tipos observamos em *Morangos silvestres* (Ingmar Bergman, 1957); *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1976); *Os incompreendidos* (François Truffaut, 1959).

Para não alongarmos a questão, separamos alguns temas, e os filmes que melhor os representam: a exclusão da criança, *Inteligência Artificial* (Steven Spielberg, 2001); a criança como “elemento terror”, *Ju-on* (Takashi Shimizu, 2003); o “espaço terror” trazendo conseqüências para a criança, *O iluminado* (Stanley Kubrick, 1980); a criança como início da postura política, *Ivan, o terrível II* (Sergei Eisenstein, 1948); demonização da criança e pânico da mãe, *O bebê de Rosemary* (Roman Polanski, 1968); a criança e a família no meio político-social, *Feios, sujos e malvados* (1976) e *Um dia muito especial* (1977) de Ettore Scola; dificuldade de relação entre pais e filhos, ou a busca por essa relação, *Bicho de sete cabeças* (Lais Bodanzky, 2001), *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet, 2001) e *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998); e o filho como ponto de partida para crises familiares, *Poderosa Afrodite* (Woody Allen, 1995).

2.4 Últimos simbolismos

Dentro destas observações, é impossível negar que tanto *Mãe e filho*, quanto *Pai e filho* se distanciam artisticamente do ritmo corrente no trato com as relações familiares. É também claro, que essa diferenciação se dá pelo teor masculinamente simbiótico de *Mãe e filho* e femininamente erótico de *Pai e filho*, como podemos observar nas imagens abaixo. A última cena de um, encaixa-se a uma das cenas iniciais do outro. Em *Mãe e filho*, é o segundo momento de íntima expressão sentimental do rapaz, sendo o primeiro, o solitário choro junto às árvores da floresta. Na cena final, ao se dar conta de que perdeu a mãe, ele dá um grito lancinante, expelindo a dor, e é então que vemos o seu pescoço rijo, a veia saltada, que logo após, recompõe-se. Em *Pai e filho*, na luta inicial do sonho-prólogo, quando o pai “salva” Aleksei do pesadelo, há uma expressão de grande dor ou prazer, e vemos em primeiríssimo plano, uma boca se abrir lentamente, soltar um gemido, e preencher a tela:



SOKÚROV, *Mãe e filho*, 1996

01h04: 25



SOKÚROV, *Pai e filho*, 2003

00h01: 27

Aleksandr Sokúrov arquitetou *Mãe e filho* e *Pai e filho* para serem, em certa medida, espelho refletor e refrator dos indivíduos e suas relações. Mesmo o erotismo sugerido, a simbiose oculta no espaço-tempo, os conflitos de virilidade, o ciúme, a morte, tudo o que se constrói nestes filmes é pincelado pelas questões humanas, e para o conhecimento dos homens, seu enlevo e espanto, são produzidas. O cinema de Sokúrov não pretende retratar a realidade como ela é. Sua proposta é uma alteração do tempo histórico, e dos tempos filmicos, no campo estético e teórico. Só é possível, portanto, entendê-lo, se houver uma minuciosa observação de si, através da obra:

O pintor
pintou sua filha.
Mas ela,
como uma noite enluarada,
fugiu do quadro.

[...]

Seus amigos em coro exclamaram:
- Não entendemos nada desse seu estilo! –
Como eles não o reconheciam,
decidiu, então, fazer
um auto-retrato

e, das trevas do quadro, surgiu a luz.

Aí, todos exclamaram:

- Mas somos nós! (MARTÝNOV, 2007, p. 106).

Através das mudanças históricas de seu país, Sokúrov construiu um cinema que mescla documentário e ficção, teoria e práxis, corpo e alma, cinema e cinema. A mescla entre passado e presente; pequena, média e longa duração do tempo⁴⁹; indefinição dos espaços, tudo faz parte de uma vanguarda artística empreendida por um cineasta que trouxe a história à história do cinema, que distorceu o real para torná-lo possível por outro ângulo. Eis uma obra constante e cada vez mais criativa, que mesmo no *pequeno tempo*⁵⁰, influencia, através de sua força retórica, de sua capacidade de fundir o passado e o imediatismo, através de uma forma-cinema que escoará para o *grande tempo* histórico, sempre impulsionando questões múltiplas, para múltiplas facetas de um só homem-cinema. O ponto de partida para essa modelação do espectador é o seu núcleo vital, a família, a casa, as íntimas relações, como são expostas em *Mãe e filho* e *Pai e filho*, obras de arte que proporcionam aquilo que Carlos Drummond de Andrade chamou de “*difícilima dangerousíssima viagem de si a si mesmo*”, ou a iluminação da alma, ou o impacto artístico. Indivíduo histórico, espectador transitório, estudioso efêmero, homem comum, perecível, coberto de sentimentos, sonhos, desejos, propulsor de mudanças no mundo: depois que forem banhados pela poética da imagem e pelos ciclos espaço-temporais de Aleksandr Sokúorov em *Mãe e filho* e *Pai e filho*, jamais poderão ser os mesmos.

⁴⁹ BRAUDEL, 1998, p.80

⁵⁰ BAKHTIN, 1997, p. 361

Considerações finais

São muitas, seguramente, as coisas
que ainda querem ser cantadas por mim:
tudo o que no mundo ressoa,
o que no escuro subterrâneo afia a pedra,
o que irrompe através da fumaça.
Ainda não ajustei contas com a chama,
nem com o vento e nem com a água...
É por isso que a minha sonolência
abre-me, de par em par, os portões
que levam à estrela da manhã.

Anna Akhmátova

Ao nos depararmos com uma obra de arte, o que fazemos? Ficamos imóveis, nos incomodamos, não temos reação alguma, sorrimos, choramos? De que matéria é feita a arte? O cineasta russo Aleksandr Sokúrov propõe algumas respostas para essas perguntas. Seus filmes causam impacto desde o início de sua carreira, *A voz solitária do homem*, 1978, e promovem debates artísticos em diversas áreas. Sua obra é a marca da fragmentação tempo, da distorção da imagem, do som que se confunde com a fala, dos planos existenciais, do silêncio. Seu cinema é de renúncias e propostas. Reconstruções. Em 97 minutos, reconstruiu, sem nenhum corte, o mundo de Pedro, o Grande; Catarina, a Grande; Catarina II, Nicolau II e Alexandra. Filmou o sonho de um soldado. Documentou a vida de Tarkóvski e da camponesa Maria. Fez Elegias, dramas políticos e históricos, adaptações literárias, curtas de 11 minutos, médias de 45, e longas-metragens de 13 horas. Já representou a pintura de Caspar David Friedrich e Rembrandt; já filmou no Hermitage, no Japão, no *front*; já usou Tchaikovsky e Toru Takemitsu em suas trilhas sonoras, já fez dois filmes sobre as relações familiares: *Mãe e filho* (1996) e *Pai e filho* (2003). Dotado de lirismo e originalidade, essas obras mostram o nascer de um novo cinema, o cinema da alma decomposta nos tempos históricos, por todos os espaços; o cinema da fusão do indivíduo com a matéria, dos seus devaneios, da sua perpetuação, medos, doenças, vida, morte e arte. O cinema de Aleksandr Sokúrov.

Bibliografia

- AUMONT, Jacques e outros. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BRAUDEL, Fernand. *História e ciências sociais*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (org.). *Memória e (res)sentimento – indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Aroldo de; SCHNAIDERMAN, Boris. *Poesia russa moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- COELHO, Lauro Machado. *Poesia soviética*. São Paulo: Algor Editora, 2007.
- COURTOIS, Stéphane (dir.). *Cortar o mal pela raiz! História e memória do comunismo na Europa*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- _____. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.
- FREUD, Sigmund. *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud em CDROM*. Rio de Janeiro: Imago/Ed. Z-Movie (Software), s.d.
- GASSET, José Ortega y. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 2005.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos – o breve século XX*. São Paulo: Cia. das letras, 2008.
- JALLAGEAS, Neide. *Estratégias de construção no cinema de Andriêi Tarkóvski – a perspectiva inversa como procedimento*. São Paulo, 2007. Tese (Doutorado). PUC/SP.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. São Paulo: Editora da UNICAMP. 2006.
- MACHADO, Álvaro (org.). *Aleksandr Sokúrov*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- NICOLA, Ubaldo. *Filosofia – das origens à idade moderna*. São Paulo: Globo, 2005.
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- SEABRA, Manuel de. *Poetas russos*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1995.
- SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.
- TARKÓVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TÉTART, Philippe. *Pequena história dos historiadores*. São Paulo: EDUSC, 2000.

Filmografia - (Principais filmes utilizados neste trabalho)

A MÃE. Direção: Vsevolod Pudovkin. Produção: Mezhrabpom-RUS Film Factory. Roteiro: Nathan Zarkhi. União Soviética: Sovexportfilm, 1924. Continental Home Video. DVD (87 min.), p/b.

O GAROTO. Direção: Charles Chaplin. Produção: Charles Chaplin. Roteiro: Charles Chaplin. Estados Unidos: The Roy Export Co. Establishment, 1921. Col. Carlitos Vol. I. DVD (69 min.), p/b

LADRÕES de bicicletas. Direção: Vittorio De Sica. Produção: Giuseppe Amato, Vittorio De Sica. Roteiro: Cesare Zavattini. Itália: P.D.S. “Produzioni De Sica S.A.”, 1948. Spectra Nova. DVD (86 min.) p/b.

FELLINI 8 ½. Direção: Federico Fellini. Produção: Angelo Rizzoli. Roteiro: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi. Itália/França: Cineriz, Francinex, 1963. Versátil Home Video. DVD (145 min.), p/b.

O SILÊNCIO. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Allan Ekelund. Roteiro: Ingmar Bergman. Suécia: Svenski, 1963. Versátil Home Video. DVD (96 min.), p/b.

A COR da romã. Direção: Sergei Paradjanov. Produção: Armenfilm. Roteiro: Sergei Paradjanov, da poesia de Sayat Nova. URSS/Armênia, 1969. Lume Filmes. DVD (72 min.), cor.

EL TOPO. Direção: Alejandro Jodorowsky. Produção: Roberto Viskin. Roteiro: Alejandro Jodorowsky. México: Producciones Panic, 1970. Silver Screen Collection. DVD (125 min.) cor.

O ESPELHO. Direção: Andrei Tarkóvski. Produção: Mosfilm. Roteiro: Andrei Tarkovski, Aleksandr Misharin. União Soviética: Mosfilm, 1974. Continental Home Video. DVD (101 min.), cor, p/b.

A VOZ solitária do homem. Direção: Aleksandr Sokúrov. Produção: Lenfilm/VGIK. Roteiro: Yuri Arabov, Andrei Platonov. União Soviética: Lenfilm/VGIK, 1978. Portal Making Of. (87 min.) cor, p/b.

MARIA / Elegia camponesa. Direção: Aleksandr Sokúorv. Roteiro: Aleksandr Sokúorv. União Soviética, 1978. Portal Making Of. (41 min.) cor, p/b.

ELEGIA moscovita. Direção: Aleksandr Sokúorv. Produção: Leningrad Documentary Film Studio. Roteiro: Aleksandr Sokúorv. União Soviética, 1985-6. Portal Making Of. (88 min.) cor, p/b.

MÃE e filho. Direção: Aleksandr Sokúorv. Produção: Thomas Kufus. Roteiro: Yuri Arabov. Rússia: Zero Film, 1996. Silver Screen Collection. DVD (73 min.), cor.

SONHOS. Direção: Akira Kurosawa. Produção: Hisao Kurosawa, Mike Y. Inoue. Roteiro: Akira Kurosawa. Japão, Estados Unidos: Warner Bros., 1990. Warner. DVD (119 min.), cor.

ARCA russa. Direção: Aleksandr Sokúorv. Produção: Andrei Deryabin, Jens Meurer, Karsten Stöter. Roteiro: Aleksandr Sokúorv, Anatoli Nikiforov. Rússia: Hermitage Bridge Studio, Egoli Tossel Film, 2002. Versátil Home Video. DVD (97 min.) cor.

DONA Cristina perdeu a memória. (Curta-metragem). Direção: Ana Luiza Azevedo. Produção: Nora Goulart, Luciana Tomasi. Roteiro: Ana Luiza Azevedo, Jorge Furtado, Rosângela Cortinhas. Brasil: Casa de Cinema de Porto Alegre, 2002. Casa de Cinema de Porto Alegre. DVD (12 min.) cor.

O RETORNO. Direção: Andrei Zvyagintsev. Produção: Dmitri Lesnevsky. Roteiro: Vladimir Moiseenko, Alexander Novototsky. Rússia: Ren Film, Intercinema Art Agency, 2003. California Filmes, Imovision. DVD (102 min.), cor.

PAI e filho. Direção: Aleksandr Sokúorv. Produção: Thomas Kufus. Roteiro: Sergei Potepalov. Rússia: Zero Film, 2003. Silver Screen Collection. DVD (110 min.), cor.

AS CHAVES de casa. Direção: Gianni Amelio. Produção: Rai Cinema, Enzo Porcelli. Roteiro: Gianni Amelio, Sandro Petraglia, Stefano Rulli. Itália, França: Rai Cinema, 2005. Dreamland filmes, Estação. DVD (106 min.), cor.

Documentos eletrônicos (Imagens)

Caspar David Friedrich:

<<http://www.caspardavidfriedrich.org/>>

Acesso em: 19 jan. 2010

Rembrandt:

<<http://mendingshift.files.wordpress.com/2007/12/rembrandt06.jpg>>

Acesso em: 26 jan. 2010

Gustav Klimt:

<http://silencio.weblog.com.pt/images/eyes/Klimt_-_DeathandLife.GIF>

Acesso em: 30 jan. 2010

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)