

CINEMA, PINTURA E POESIA:
A PLASTICIDADE DO AFETO EM *MÃE E FILHO*

Dra. GENILDA AZERÊDO
Universidade Federal da Paraíba
João Pessoa, Paraíba, Brazil
genildaazeredo@yahoo.com.br

RESUMO: O propósito deste trabalho é discutir o filme *Mãe e filho* (1997), de Alexander Sokúrov, com ênfase na relação afetiva entre mãe e filho e no enfrentamento da morte. O filme dramatiza o momento de despedida dos dois – mas como um filho pode despedir-se para sempre de uma mãe? Como materializar, esteticamente, o desamparo e a dor inerentes à consciência da morte? Sokúrov o faz através de uma plasticidade eloquente, capaz de captar a densidade melancólica do momento; os planos podem ser apreciados como se fossem quadros ou pinturas, tamanhas sua força e beleza visual. A hipótese aqui colocada é que esse filme tem seus significados atrelados ao diálogo com outras linguagens semióticas, a exemplo da poesia, da fotografia e da pintura, constituindo-se inovador quanto ao modo de narração audiovisual, sobretudo quando pensamos na morte e em seus efeitos devastadores.

Palavras-chave: Narração audiovisual. Pintura. Poesia. Afeto. *Mãe e filho*.

Artigo recebido em: 03 ago. 2018.
Aceito em: 29 ago. 2018.

CINEMA, PAINTING AND POETRY:
THE PLASTICITY OF AFFECT IN *MOTHER AND SON*

ABSTRACT: This article aims at discussing Alexander Sokúrov's *Mother and son* (1997), focusing on the affective relationship between mother and son, and the issue of facing death. The film dramatizes a farewell moment – but how can a son (a child) bid definitive farewell to a mother? How can one aesthetically materialize the helplessness and pain inherent in consciousness of death? Sokúrov elaborates on that through an eloquent plasticity, which captures the melancholic density of the moment; the shots can be appreciated as if they were paintings, since they possess a conspicuous visual beauty and strength. The hypothesis underlying the analysis is that this film constructs its meanings as intrinsically mediated by other semiotic languages, such as poetry, photography and painting, thus exemplifying a very innovating mode of audiovisual narration, principally when we think about death and its devastating effects.

Keywords: Audiovisual narration. Painting. Poetry. Affect. *Mother and son*.

INTRODUÇÃO: “Por que Deus permite / que as mães vão-se embora?”

O filme *Mãe e filho* (1997), de Sokúrov, apresenta uma questão importante quando consideramos sua composição: constrói planos como se fossem quadros, pinturas, e, ao fazê-lo, quase destitui a linguagem fílmica de movimento e profundidade, impregnando-a das características da pintura. Na capa do DVD, lemos que o diretor buscou inspiração nos quadros do pintor Caspar David Friedrich, pintor romântico alemão. Quando assistimos ao filme, somos cativados pela exuberante beleza das imagens, sobretudo porque, aliado a isto, é como se o tempo não passasse, obrigando o espectador não apenas a ver, mas a demorar-se nas imagens, de modo a contemplá-las. O tempo da narrativa fílmica, portanto, é o tempo da pintura, o tempo da contemplação.

Como vemos, trata-se de uma escolha estética que interfere diretamente naquilo que concebemos como linguagem fílmica (ao menos no que diz respeito a um tipo de cinema que se quer realista ou representacional), de

modo a provocar efeitos sensorialmente substanciais no espectador. Não se trata apenas de fazer uso da linguagem heterogênea do cinema – que, como sabemos, utiliza recursos advindos da fotografia, da música, do teatro, da própria pintura – em sua construção. Faz-se necessário ressaltar que o filme em questão não copia os quadros de Friedrich, ou insere planos de suas pinturas ao longo da narrativa, através de justaposições. Na verdade, *Mãe e filho* oferece uma instigante e complexa forma de *tradução*, na medida em que incorpora em sua feitura a pintura de Friedrich como *forma e tom*. Trata-se, portanto, de impregnar os planos filmicos de um efeito que os transforma em quadros, em pinturas. Perguntamo-nos: por que fazer um filme com recursos semióticos da pintura? O que resulta da mistura entre as duas linguagens? Além disto, por que eleger a obra do pintor alemão como fonte inspiradora?

Uma resposta inicial a essas questões nos leva ao componente narrativo deste filme e à potencialidade do cinema, em geral, de contar histórias. Pois, se como dissemos acima, *Mãe e filho* é um filme que simula ser pintura, ou um filme que se traduz como pintura, como compreendê-lo quando consideramos o dado de narratividade inerente ao cinema? Que histórias esse filme conta? Será que é isto que o filme propõe – contar uma história? E se o é, o que significa contar uma história a partir da articulação entre cinema e pintura? Vejamos o resumo apresentado na capa do DVD:

História de amor sobre os profundos sentimentos existentes na relação mãe e filho. Quando a mãe adoece, o filho se encarrega de cuidar dela: ele a alimenta, a leva para tomar sol na frente da casa e lê cartões postais em voz alta. Juntos, vivenciam momentos tocantes e sensíveis, recordando o tempo em que ele era apenas um garoto e ela não o deixava ficar longe do seu olhar atento, com medo de perdê-lo. Sempre preocupada em protegê-lo, ela tenta esconder dele a iminência da morte. Pede a ele que a leve para passear, mesmo sem poder andar. Ele, então, a carrega pelo vilarejo vazio, um lugar deserto, onde são os últimos habitantes. Assim, os dois se mantêm longe de qualquer sinal do mundo exterior, a não ser pela fumaça de uma locomotiva distante. Quando a mãe morre, o filho fica sozinho, num mundo que não pode lhe oferecer conforto.

Inicialmente, chama a atenção o fato de que o filme narra uma história de amor entre mãe e filho – algo que pode ser compreendido em termos particulares e simbólicos, referindo-se tanto à experiência vivida por este filho e esta mãe, especificamente, quanto à representatividade de tal experiência para a compreensão das relações entre mãe e filho, em geral. A título de ilustração, o diretor Sokúrov também possui, em sua filmografia, *Pai e filho* (2003). Também é importante considerar, no resumo, as referências à doença da mãe e à morte. Ou seja, o filme registra uma história de amor encharcada

pelos sentimentos que permeiam a iminência da perda irreversível, através da morte, aspecto que o impregna de uma atmosfera elegíaca.

A relação entre pais, mães e filhos tem sido materializada, de forma variada, ao longo da tradição artística. Em contexto filmico, por exemplo, lembramos imediatamente de *Pai e filha*, de Yasujiro Ozu (1949) e de *A balada de Narayama* (1983), de Shohei Imamura. Dois poemas de William Blake, das *Canções de Inocência e Experiência*, também representam a temática: “Infant joy” é um poema que capta o encantamento da mãe com seu bebê recém-nascido, desejando “Sweet joy befall thee!”. Seu contraponto, “Infant sorrow”, oferece a perspectiva da criança e toda a dor e violência que permeiam o nascimento e a convivência inicial com os pais. Coincidentemente, Fialho de Almeida escreveu o conto “O filho”, e Horácio Quiroga escreveu “El hijo”; o primeiro, sobre a relação de uma mãe com seu filho; o segundo sobre a relação de um pai com seu filho. Em contexto brasileiro, lembramo-nos do poema “Para sempre”, de Carlos Drummond de Andrade, que começa com a pergunta: “Por que Deus permite que as mães vão-se embora?” Na dramaturgia, também são eloquentes os exemplos oferecidos por Shakespeare através, por exemplo, de *Hamlet* e *King Lear*. Na tradição das artes plásticas, nos vêm à mente as pinturas de Bellini, *Madonna and Child series*, e *A Pietá*, de Michelangelo. O fato é que o par “mãe e filho” ou “pai e filho” tem sido representado de formas muito diferentes, nas mais variadas linguagens semióticas, seja através da perspectiva da mãe ou do pai, seja através da perspectiva do filho; para referendar o amor, para dizer da dor, para lamentar a saudade; como uma relação duradoura ou como um encontro, um fragmento de vida, um *flash*.

A representação da relação mãe-filho que Sokúrov nos oferece enfatiza uma inversão: aqui, é o filho quem toma conta da mãe, quem a alimenta, quem a protege, quem a carrega nos braços para passear, quem lhe conta histórias. Pietá às avessas. O contexto de velhice, doença e eventual morte – o filme é claramente construído como uma despedida – *farewell* – satura a situação da mãe de vulnerabilidade e fragilidade, a ponto de ela alimentar-se por uma mamadeira, dado que acentua sua semelhança com uma criança, em sua dependência e desproteção.

1. O ARTISTA COMO TRADUTOR UNIVERSAL: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE A RELAÇÃO ENTRE CINEMA, PINTURA E POESIA

Segundo Octavio Paz, “o artista é o tradutor universal” (citado em PLAZA 2008, p. 1). Pensando nisto, tentemos aprofundar a pertinência da pintura de Caspar David Friedrich como mediação semiótica para os significados do filme *Mãe e filho*. A hipótese lançada é que o filme não apenas

contamina-se da tonalidade da pintura do artista romântico alemão – marcada por cores sombrias e melancólicas; Sokúrov, na verdade, impregna os planos filmicos de uma qualidade imagética característica da pintura, ou seja, traduz cinematograficamente a pintura de Friedrich, ao tempo em que se vale desta pintura para traduzir os sentimentos vivenciados por mãe e filho.

Em texto seminal sobre a relação entre cinema e pintura, André Bazin responde a críticos de arte que reclamam do fato de que “para utilizar a pintura, o cinema a trai, e isso em todos os planos” (BAZIN 2014, p. 205). Os teóricos e críticos que investigam o fenômeno da adaptação fílmica também têm enfrentado tal reclamação. O próprio Bazin, em texto intitulado “Por um cinema impuro – defesa da adaptação”, também sentiu necessidade de reagir aos detratores da adaptação: “Notemos, para começar, que a adaptação, considerada mais ou menos como um quebra-galho vergonhoso pela crítica moderna, é uma constante da história da arte” (2014, p. 116). Ambas as discussões, portanto, mostram sua consciência a respeito da interrelação entre as diversas artes; como ele argumenta: “O cinema não vem ‘servir’ ou trair a pintura, mas acrescentar-lhe uma maneira de ser” (2014, p. 209).

Bazin faz uma diferença inicial sobre a moldura, na pintura, e a tela, no cinema que se constituem relevantes para a presente discussão:

Os limites da tela de cinema não são, como o vocabulário técnico daria por vezes a entender, a moldura da imagem, mas a *máscara* que só pode desmascarar uma parte da realidade. A moldura polariza o espaço para dentro; tudo o que a tela de cinema nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, a tela de cinema é centrífuga. Por conseguinte, se, invertendo o processo pictórico, a tela de cinema for inserida na moldura, o espaço do quadro perde sua orientação e seus limites para impor-se à nossa imaginação como indefinido. Sem perder as outras características plásticas da arte, o quadro se encontra afetado pelas propriedades espaciais do cinema, ele participa de um universo virtual que resvala de todos os lados. (BAZIN, 2014, p. 206-207)

Inicialmente, podemos considerar a comparação sem sentido, dada a autonomia que uma pintura possui, diferentemente da natureza metonímica dos planos/quadros mostrados na tela de cinema, o que faz com que o significado de um plano fílmico sempre dependa do outro. Ou seja, é como se a característica centrípeta da moldura, na pintura, e a característica centrífuga da tela, no cinema, fosse uma consequência “natural”, inerente às especificidades das linguagens pictórica e fílmica. Isto é, o movimento, em contexto fílmico, impulsiona não apenas a relação metonímica entre planos, mas entre espaços fora de campo. Jacques Aumont, aliás, refuta a diferença apresentada por Bazin argumentando que uma imagem é, ao mesmo tempo,

ótica e imaginário: “Fazer uma imagem é, portanto, sempre apresentar o equivalente de um certo campo – campo visível e campo fantasmático, e os dois a um só tempo, indivisivelmente” (AUMONT 2004, p. 114). Mas a diferença (através de um elemento comum, a moldura, a ambos os meios) contribui para refletirmos sobre o processo criativo de transcodificação entre as artes, levando-nos a perceber o rendimento estético resultante das trocas entre diferentes linguagens semióticas. No caso do filme em discussão, interessa-nos não tanto como as propriedades espaciais do cinema nos auxiliam na releitura das pinturas de Friedrich, mas, sobretudo, como as pinturas de Friedrich ressignificam as diferentes “telas-planos” do filme de Sokúrov.

Em contexto fílmico, a noção de fotogenia já introduz a qualidade visual captada pela câmera. Segundo Aumont e Marie (2003, p. 136): “A palavra ‘fotogenia’ apareceu em 1851 para designar os objetos que ‘produzem’ (na verdade, refletem) luz, suficientemente para impressionar a placa fotográfica”. Com o avanço tecnológico, ainda segundo os autores, “o termo designa, progressivamente, uma *qualidade* dessa ‘produção de luz’, e dos objetos [a ela] associados” (2003, p. 136). De onde se conclui que “o objeto fotogênico – no mais das vezes, um rosto – é aquele que ‘sai’ bem em fotografia, que é valorizado por ela, e aparece de uma maneira inesperada, interessante, poética, encantadora” (AUMONT & MARIE, 2003, p. 136).

A concepção de fotogenia desenvolvida por Epstein no cinema refere-se à propriedade de dotar “as aparências captadas pela câmera de uma densidade psicológica e sentimental” (SALLES, 1988, p. 59), algo como a “personalização da imagem” (SALLES, 1988, p. 59). Esta seria uma das formas de compreensão da *fotogenia*: personalizar a imagem de modo a “encharcar a própria aparência da realidade, nos seus aspectos mais prosaicos e veristas, de um halo de emoção humana” (SALLES, 1988, p. 59). Para Epstein, “a fotogenia define uma concepção de cinema, ilustrada por certos empregos de desaceleração, pelo primeiro plano, e, é claro, pelo gosto de certas iluminações” (citado em AUMONT & MARIE 2003: 136). Na verdade, a preocupação de Epstein com o “valor psicológico da imagem” serve de transição para a atribuição do seu valor estético, culminando na própria noção de fotogenia que, para concretizar-se, além da personalização, depende da mobilidade do objeto no espaço-tempo (SALLES 1988, p. 60).

Ora, quando consideramos este segundo princípio, o da mobilidade do objeto no espaço-tempo, não é difícil constatar que Sokúrov faz uso de “situações óticas puras” (em oposição às “situações sensório-motoras da imagem-ação”), situações em que, segundo Deleuze (2005), “(...) os objetos e os meios conquistam uma realidade material autônoma que os faz valerem por si mesmos”, fazendo com que “não só o espectador, mas também os protagonistas precisem investir os meios e os objetos pelo olhar (...)” (Deleuze

2005: 13). Tal ênfase na imagem puramente visual, pictórica, é ainda mais realçada por aquilo que Eliane Barroso (2008) denomina “marcas de falsificação” na obra de Sokúrov. A tentativa de fazer equivaler planos a quadros/pinturas resulta de ao menos três fatores: primeiro, devido a efeitos óticos, o filme possui uma fotografia distorcida, plana e bidimensional (BARROSO, 2008, p. 292) que semelha a pintura¹; segundo, a manipulação do tempo – que investe na imagem em detrimento da ação – permite ao espectador uma atitude contemplativa, de apreciação da beleza fotogênica; terceiro, o tipo de experiência retratada, uma despedida definitiva entre mãe e filho, satura o filme de uma atmosfera introspectiva, repleta de melancolia e lirismo. É por isso que assistir a *Mãe e filho* constitui uma experiência afetiva e sensorial impactante.

Na verdade, o filme articula a melancolia inerente à situação-limite vivida por mãe e filho com a qualidade fotogênica das imagens. A natureza não é meramente captada pelo registro de uma câmera, mas através de uma parafernália técnica que é cuidadosamente manipulada para fotografá-la ao modo das pinturas de Friedrich, de modo a traduzir sua cor, tonalidade, luminosidade e significado simbólico. Esta interferência técnica, através do uso de lentes especiais, e que provoca distorções de superfície, luz, sombra e nuances de cores, produz um tipo de “deformação” que contribui para o propósito artístico do filme. Em outras palavras, a natureza é reconfigurada para traduzir o movimento interior dos personagens, fato também reverberado nos diálogos que não impulsionam a narrativa adiante.

Tudo isto demonstra a pertinência da plasticidade da pintura para realçar não um modo narrativo (como, em geral, esperamos de filmes de ficção), mas uma atmosfera densamente lírica, que faz o universo exterior fundir com o interior, ou o mundo interior ressoar no mundo de fora, amalgamando, portanto, exterioridade e interioridade em uma síntese. Como ressalta Nelson Brissac Peixoto, “um quadro seria um plano fixo retirado da continuidade de um filme. Mas o trabalho da pintura não tem nada de narrativo: consiste em possibilitar um acontecimento” (Peixoto 1996: 300). Lembremos que, para Kenneth Burke, “o núcleo do lírico é o momento de *stasis*, de uma pausa ou atitude que prepara e contém os atos, sem deflagrá-los” (citado em MERQUIOR 1997, p. 20). Northrop Frye (1957, p. 274), a propósito, reconhece uma relação relevante entre o lírico e o icônico, referindo-se à aparência topográfica do modo lírico sobre a página impressa. Freedman (1963) é outro crítico que sublinha o “desenho poético” do lirismo, “o padrão imagético textual da ficção”; ele inclusive afirma que “o leitor aborda um texto

¹ Isto em termos relativos, porque sabemos que a perspectiva adotada pode simular a tridimensionalidade na pintura; por outro lado, a tridimensionalidade do cinema também se constitui como manipulação; o cinema, na verdade, cria a ilusão de tridimensionalidade, algo altamente potente e reforçado nos atuais filmes 3D.

lirico do modo como um observador considera uma pintura: ele vê detalhes complexos em justaposição e os vivencia como uma totalidade” (1963, p. 1-18). Virginia Woolf parece ter captado a nuance imagética do lirismo, em sua referência ao romance lírico como “um álbum de fotografia da alma humana” (citado em FREEDMAN 1963, p. 12). Se o lirismo é elaborado em termos icônicos e pictóricos já no contexto literário, como podemos compreender sua elaboração em um meio audiovisual?

2. “MORRER ACONTECE / COM O QUE É BREVE E PASSA / SEM DEIXAR VESTÍGIO”: AS MARCAS DA PINTURA DE FRIEDRICH EM *MÃE E FILHO* (OU, COMO SOKÚROV TRADUZIU A DESPEDIDA)

Em termos espaciais, *Mãe e filho* alterna espaços externos (natureza) e internos (casa). A casa onde os personagens se encontram é rústica e despojada, de uma simplicidade franciscana; possui apenas o essencial: cama, mesa, cadeira, baú, utensílios de cozinha e fogo. O fogo é relevante para indicar o ambiente primitivo que mãe e filho habitam, o clima frio (eles precisam do fogo para se aquecer), além de contribuir para a composição sonora, já que ouvimos o barulho de madeira queimando. Em um filme com pouco material verbal, chamam a atenção tanto o barulho de madeira sendo consumida pelo fogo quanto a eloquência sonora da natureza, através do barulho do vento e da cantoria dos pássaros. Também são ressaltados os passos do filho ao tocar os degraus de cimento em frente à casa, ou em suas andanças nos arredores. Gemidos e respiração ofegante também são enfatizados.

A natureza no entorno da casa, por onde mãe e filho eventualmente passeiam, é exuberante em sua beleza, em suas cores. Percebemos que os espaços são enquadrados de modo a revelar a grandiosidade da natureza e criar um contraste com a vulnerabilidade humana. O filho carrega a mãe em seus braços, andando devagar, como a querer sugerir o peso físico que a mãe representa; ou talvez, como a querer conotar a preciosidade do momento, da experiência, como se ele soubesse que aquele é seu último passeio juntos. Às vezes, temos a impressão de que poderiam ser engolidos pelo espaço. O contraste entre natureza e humano é tamanho que parece mesmo querer significar que a natureza é poderosa, é duradoura, enquanto o ser humano é impotente, finito, mortal. Os planos desta paisagem natural também enfatizam diferentes caminhos, “roads (not) taken”², talvez numa alusão às diferentes escolhas que inevitavelmente fazemos ao longo da vida. A ênfase nos caminhos é tanta, sua visibilidade é tão acentuada que acabam adquirindo uma

² Lembramo-nos do poema “The road not taken”, de Robert Frost.

significação simbólica – alusão à vida como caminhada, trajetória, travessia, movimento entre caminhos.

A composição de *Mãe e filho* apresenta uma questão relevante em termos de significado: se os diálogos são quase inexistentes, e, quando acontecem, são basicamente ordinários; se o filme não oferece comentário através de narração verbal; se o filme é quase destituído de ações tangíveis – quase nada acontece em termos de ação motora –, como o espectador apreende sua significação subjetiva? O que realmente o filme revela, além dos aspectos mencionados até agora, que o faz tão tocante e comovente? Como o espectador pode interpretar aquilo que é mostrado, aquilo que ele vê, em articulação com o que não é dito? Como interpretar a eloquência das imagens em articulação com o silêncio?

Em discussão sobre a relação entre cinema e pintura, Jacques Aumont (2004, p. 70) refere-se a como Epstein concebe a paisagem como “um estado da alma”, ou “a natureza percebida através de um temperamento”. Aumont também recorre ao pintor alemão Friedrich e àquilo que sua obra plástica apresenta: “imagens de viajantes, nós mesmos, olhando eternamente o espetáculo, desejável e inacessível, da natureza enfim descoberta” (AUMONT, 2004, p. 58). O próprio pintor referiu-se à relação exterior-interior, em uma frase que se tornou célebre para a compreensão da relação entre natureza e sujeito: “Cerra teu olho corporal, para que só assim vejas com o olho espiritual a tua imagem. Traze então à luz aquilo que viste no escuro, para que retroaja em outrem, do exterior para o interior” (citado em SEEBERG, 82).

A quem se dirige o conselho? Aos pintores, artistas plásticos? Aos espectadores, apreciadores da arte? A ambos? Mais importante que saber o destinatário é perceber a consciência de Friedrich sobre o “olho espiritual” (a propósito, também o poeta romântico inglês William Wordsworth tem um poema que faz referência ao “inward eye”)³ no processo de criação e na reverberação do efeito da arte no outro.

Em *Mãe e filho*, contemplamos um registro de natureza harmonicamente bela, mas ao mesmo tempo ameaçadora, porque poderosa e eterna – poderíamos dizer, sublime. Tal aspecto pode ser apreendido pela *mise en scène*, que às vezes situa os personagens proporcionalmente diminutos em relação à grandiosidade da natureza; ou em justaposição a árvores e seus troncos viçosos e potentes – apenas para expressar quão superior é o espetáculo da natureza. Nuvens escuras, carregadas, barulhos de vento, de trovão, prenúncios de tempestade também corroboram uma atmosfera ameaçadora e opressiva.

³ O poema tem como primeiro verso (grifo meu) “I wandered lonely as a cloud”; na última estrofe, o eu-lírico diz: “For oft – when on my couch I lie / In vacant or in pensive mood / They flash upon that **inward eye** / which is the bliss of solitude / And then my heart with pleasure fills / And dances with the daffodils”.

A riqueza visual da fotografia deste filme, com tomadas longas e fixas, além de alternância de *closes* e panorâmicas, permite (ou talvez seja melhor dizer *convida*) a contemplação das imagens como unidades, planos individuais, como se eles possuíssem um status autônomo de quadro, pintura. Planos longos servem para revelar a vastidão e a abertura da paisagem; também servem para contrastar inação, estatismo e mobilidade (ainda que lenta), já que, por vezes, os planos são fixos, mas possuem movimento interno. Como sabemos, planos fixos são adequados para transmitir a realidade subjetiva e interior dos personagens. A articulação dessas técnicas acaba por criar um efeito de empatia entre personagens e espectador, uma vez que partilhamos a mesma experiência temporal dos personagens. A elasticidade do tempo provoca aquilo que Deleuze (2005, p. 13) denomina uma crise da imagem-ação, ou imagem-movimento, em que sequências motoras são inibidas, permitindo, portanto, às imagens ascenderem como quadros vivos (DELEUZE 2005, p. 19). O resultado é que ação e movimento são substituídos pela contemplação, vivência interior, já que as ações são transformadas em descrições sonoras e óticas. Aquilo que Susan Sontag diz sobre a fotografia também poderia ser cooptado para este contexto: “Fotos podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo” (SONTAG, 2004, p. 28).

Embora muito pouco seja oferecido em termos de material verbal, torna-se claro que mãe e filho têm consciência daquele momento como encharcado de significação afetiva. A mãe sente que se tornara um peso para o filho; o filho sente-se desamparado e impotente, às vezes, mostrando-se desesperado, mas também, de certo modo, tentando manter-se racional a maior parte do tempo. O tratamento dado ao material temático – amor, sofrimento, consciência da morte, despedida, abandono, solidão – nos lembra de uma discussão de Bordwell (1985, p. 208) sobre técnicas narrativas no chamado “Art-cinema”. Bordwell traça um paralelismo, quanto ao modo de narração, entre contos modernos e o cinema de arte: ambos constroem suas narrativas valendo-se de uma “situação-limite”, que deflagra uma consciência do sujeito sobre questões fundamentais que permeiam a existência. Em filmes desta natureza, segundo Bordwell, o protagonista reconhece a necessidade de enfrentamento de uma crise de significação existencial. Não bastasse a composição imagética e fotogênica de *Mãe e filho* como cinema de arte, sua construção narrativa também ilustra essa característica apontada por Bordwell, aqui materializada através dos sentimentos de amor, melancolia e morte. Mãe e filho se amam, mas estão plenamente conscientes de que seu tempo juntos está chegando a um fim irreversível. A separação definitiva é inevitável. Como expressar tal consciência apenas com palavras? O que se poderia dizer para expressar o turbilhão de sensações?

Na verdade, o filme articula a melancolia inerente à situação vivenciada por mãe e filho com a qualidade fotogênica dos planos-quadros. É por isto que a recriação, a tradução da pintura de Friedrich se faz tão eloquente para conotar os significados deste filme. Ao alternar, através da montagem, planos da natureza-pintura com planos dos personagens, o espectador compreende que há uma troca de energia e sensibilidade entre sujeitos e espaços. A estética romântica de Friedrich, que relaciona paisagem e sublime para traduzir os sentimentos de solidão e tristeza, seu princípio de transformar paisagem em arte – mas sem perder de vista o drama humano – tudo isso satura o filme de Sokúrov de uma temporalidade que evoca a passagem do tempo e uma consciência da finitude humana.

Em um dos poucos momentos do filme quando mãe e filho conversam ao ar livre, a mãe encontra-se deitada em um banco. O filho lhe mostra cartões antigos e juntos eles rememoram o passado. Lembranças de um tempo quando a vida era normal, quando a rotina da vida seguia seu curso sem sobressaltos, quando tinham a chance de celebrar aniversários e conviver afetuosamente com pessoas queridas. Tal como no poema “Aniversário”, de Álvaro de Campos, em que o eu-lírico refere-se a um tempo em que “era feliz e ninguém estava morto”.

A última parte do filme mostra mais explicitamente o sofrimento do filho, que tem consciência da iminente morte da mãe. Depois do passeio, eles agora estão de volta à casa. O filho coloca a mãe na cama e sai para dar vazão a sua dor. Vemos o filho caminhar, correr, deitar no chão e chorar. Há um momento em que ele quase desaparece, como se imiscuído à natureza e à terra. As cenas são saturadas de *pathos* e afeto, transbordando desamparo e desespero. A montagem alterna sequências em paralelo do filho desesperado com imagens da mãe no interior da casa. A mãe brinca com uma borboleta. Lá fora, as árvores mostram-se em esplendoroso desabrochar e vida pulsante.

A aparição de uma borboleta inicialmente se alinha com o espaço daquela natureza – nada poderia ser mais natural e harmônico àquele ambiente. Mas logo nos damos conta de que a borboleta transcende o dado referencial para conotar uma função simbólica: “Entre os antigos, a borboleta é emblema da alma e da atração do inconsciente em direção à luz” (CIRLOT 1971, p. 35). Além disto, de acordo com Chevalier & Gheerbrant, as borboletas são espíritos viajantes, cuja presença anuncia a morte (2009, p. 138). À medida que a mãe delicadamente interage com a borboleta, a borboleta para, fica imóvel. As mãos da mãe também param de se mexer. A borboleta conota a morte de uma forma eufemística e metafórica. A presença da borboleta desdramatiza a cena e mostra a tragédia da morte de um modo contido.

Quando o filho retorna à casa e percebe a borboleta sobre a mão da mãe, ele ainda não tem consciência sobre o ocorrido. Ele coloca sua mão sobre a dela e também tenta fazer a borboleta mover-se; no entanto, a borboleta

permanece imóvel, e ele então compreende que sua mãe está morta. O filho profere um grito doloroso. Eventualmente, ele pergunta: “Mãe, você pode me ouvir? Nós vamos nos encontrar no lugar combinado. Espere por mim, seja paciente. Espere por mim”. E eis que a borboleta volta a mover-se. E é assim, com esta cena, que o filme termina.

O efeito da sequência final é enriquecido pela música melancólica que a acompanha. E as palavras finais do filho encontram um significado paralelo a uma significação metafórica da borboleta, considerada, na psicanálise moderna, como um símbolo de renascimento (CIRLOT, 1971, p. 35). A ideia é que a mãe viajou para outro nível de existência e que o filho, agora, precisa lidar com a vida sozinho. A comunhão física entre mãe e filho está definitivamente rompida, restando a esperança, a promessa de reencontro no futuro. Mas a sensibilidade espiritual da mãe permaneceu com o filho. A substância patética do momento poderia ser “traduzida” através da pergunta que o eu-lírico faz no poema de Drummond, mencionado anteriormente, “Por que Deus permite / que as mães vão-se embora?” O fato de que a questão fica em aberto, sem resposta, apenas mostra quão profunda é a relação mãe-filho e o quanto esta problemática ainda tende a inspirar artistas, leitores e espectadores ao longo do tempo, em busca de resposta – ou, ao menos, em busca de consolo.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A palavra mágica*. Coleção Mineiramente Drummond. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2000. 138p.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 266p.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

BARROSO, Elianne Ivo. Efeitos visuais como marcas de falsificação na obra de Sokúrov. In: HAMBURGER, Esther e outros (org.). *Estudos de cinema Socine*. São Paulo: Annablume/Socine, 2008, p. 291-298.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 416p.

BLAKE, William. *William Blake. Everyman's poetry*. Selected and edited by Peter Butter. London: Everyman, 1996. 107 p.

BORDWELL, David. Art-cinema narration. In: _____. *Narration in the fiction film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985, p. 205-233.

AZERÊDO, Genilda. Cinema, pintura e poesia: a plasticidade do afeto em *Mãe e filho*. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 3 (2018), p. 134-147.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 11 nov. 2018.

CAVE, Nick. Classic cinema: I wept and wept, from start to finish. Sun 29 Mar 1998. In: <http://www.independent.co.uk/life-style/classic-cinema-i-wept-and-wept-from-start-to-finish-1153117.html>. Acesso em: 15 ago. 2014.

CAMPOS, Álvaro de. *Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CHEVALIER, Jean and GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução Vera da Costa e Silva e outros. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. 996 p.

CIRLOT, J. E. *A dictionary of symbols*. New York: Philosophical Library, 1971. 385 p.

DELEUZE, Gilles. Para além da imagem-movimento. In: _____. *A imagem-tempo*. Tradução Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 9-36.

FERBER, Michael. *Romanticism*. A very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 2010. 148p.

FREEDMAN, Ralph. *The lyrical novel*. Studies in Herman Hesse, André Gide and Virginia Woolf. London: Oxford University Press, 1963. 294 p.

FROST, Robert. The road not taken. In: McMICHAEL, George (ed.). *Concise anthology of American literature*. New York: Macmillan, 1993. 2726 p.

FRYE, Northrop. "The rhythm of association: lyric". In: _____. *Anatomy of criticism*. Harmondsworth: Penguin, 1957, p. 270-281.

FURTADO, Beatriz. A imagem-intensidade no cinema de Sokurov. In: PARENTE, André (org.). *Cinema/Deleuze*. Campinas: Papyrus, 2013, p. 15-30.

HARVARD Film Archive (2014). Directors in focus. Requiem: The visionary films of Alexander Sokúrov. At: <http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2002marapr/sokurov.html>. Acesso em: 15 ago. 2014.

MERQUIOR, José Guilherme. Natureza da lírica. In: _____. *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. 217p.

NICHOLS, Bill. Film theory and the revolt against master narratives. In: GLEDHILL, Christine & WILLIAMS, Linda (ed.). *Reinventing film studies*. London: Arnold, 2000, p. 34-52.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Cinema e pintura. In: XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 384p.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SALLES, Francisco Luiz de Almeida. “Jean Epstein (1897-1953)”. In: Bender, F. C. et all. (orgs.). *Cinema e verdade*. São Paulo: Companhia das Letras / Cinemateca Brasileira; Rio de Janeiro: Fundação do Cinema Brasileiro, 1988.

SEEBERG, Ulrich. Dimensões filosóficas na obra de Caspar David Friedrich. In: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202005000100005&script=sci_arttext. Acesso em: 16 out. 2015.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TEIXEIRA, Coelho. *Romantismo – a arte do entusiasmo*. Romanticism – the art of enthusiasm. English version by Ana Goldberger. Coleção MASP. São Paulo: Comunique, 2010.

GENILDA AZERÊDO é Professora Titular da Universidade Federal da Paraíba, com atuação no curso de Graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras. É pesquisadora PQ2 do CNPQ desde 2009. É membro das seguintes entidades acadêmicas: ABRAPUI; ABRALIC; SOCINE e ANPOLL. É autora de *Jane Austen on the screen: a study of irony in Emma* (João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009); *Para celebrar Jane Austen: diálogos entre literatura e cinema* (Curitiba: Appris, 2013); *Reencenando imagens e palavras* (João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2013) e *Olhares sobre o cinema brasileiro* (Campinas: Pontes, 2016), dentre outros.