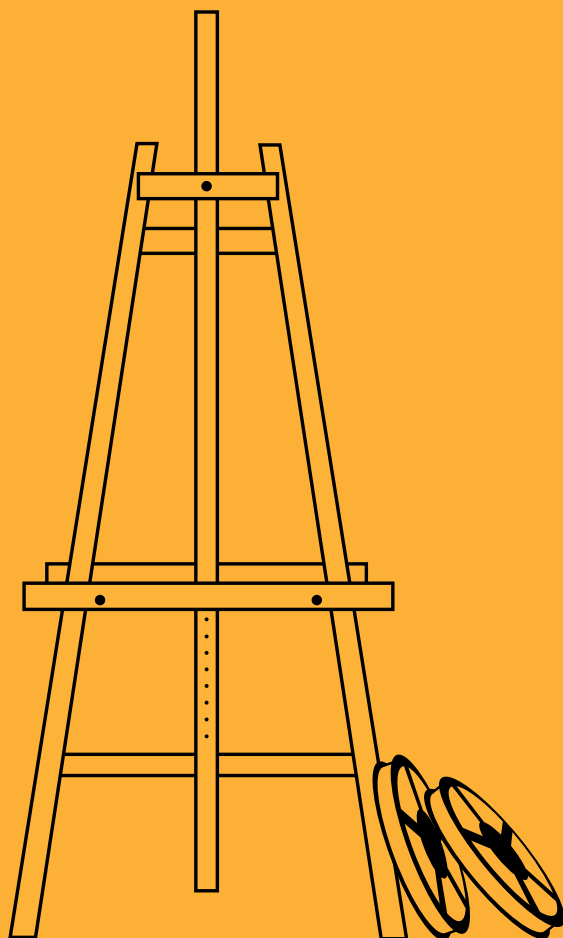
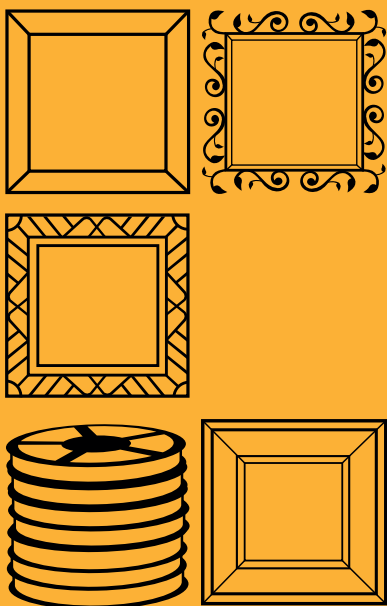


CINEMA E OUTRAS ARTES III

DIÁLOGOS E INQUIETUDES ARTÍSTICAS

ANABELA BRANCO DE OLIVEIRA
ANA CATARINA PEREIRA
ALFREDO TAUNAY
LILIANA ROSA
NELSON ARAÚJO
(Editores)



CINEMA E OUTRAS ARTES III

DIÁLOGOS E INQUIETUDES ARTÍSTICAS

ANABELA BRANCO DE OLIVEIRA

ANA CATARINA PEREIRA

ALFREDO TAUNAY

LILIANA ROSA

NELSON ARAÚJO

(Editores)

Ficha Técnica

Título

Cinema e Outras Artes III
Diálogos e Inquietudes Artísticas

Editores

Anabela Branco de Oliveira, Ana Catarina Pereira,
Alfredo Taunay, Liliana Rosa, Nelson Araújo

Editora LabCom

www.labcom.ubi.pt

Coleção

Ars

Direção

Francisco Paiva

Revisão

Com o apoio do Departamento de Artes da UBI
e da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação
– Sopcom

Design Gráfico

Liliana Rosa (capa)
Cristina Lopes (paginação)

ISBN

978-989-654-664-9 (papel)
978-989-654-666-3 (pdf)
978-989-654-665-6 (epub)

DOI 10.25768/20.04.05.01.12

Depósito Legal 469489/20

Tiragem Print-on-demand

Universidade da Beira Interior
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.
6201-001 Covilhã. Portugal
www.ubi.pt

Covilhã, 2020

© 2020, Anabela Branco de Oliveira, Ana Catarina Pereira, Alfredo Taunay
Liliana Rosa, Nelson Araújo.

© 2020, Universidade da Beira Interior.

*O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de
reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da
totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do
editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de
publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.*



Índice

| | |
|--|-----|
| Apresentação | 13 |
| Um olhar no purgatório – Do azul da pintura ao azul do cinema Eduardo Paz Barroso | 17 |
| PARTE 1 | |
| LITERATURA E POESIA | 31 |
| Bergman e Camus – um diálogo interrompido António Júlio Rebelo | 33 |
| “Pensas que é proibido morrer?” – Um olhar entre <i>Mouchette</i> , de Robert Bresson, e os “Poemas de Mouchette”, de João Miguel Fernandes Jorge Sofia Mota Freitas | 47 |
| O exílio de um escritor antifascista: A história de Carlo Levi no filme de Francesco Rosi Gaspere Trapani | 61 |
| A obra literária e cinematográfica <i>O Vendedor de Passados</i> , de José Eduardo Agualusa e Lula Buarque de Hollanda, no contexto da lusofonia e dos estudos dos elementos fílmicos Francisco Acioly de Lucena Neto e Natália Luiza Carneiro Lopes Acioly | 71 |
| Guel Arraes e a “estética do Cordel” no filme <i>Romance</i> (2008) Alfredo Taunay Colins | 85 |
| A proliferação dos vampiros durante as primeiras manifestações do gênero horror cinematográfico Juliana Porto Chacon Humphreys | 103 |

| | |
|--|-----|
| PARTE 2 | |
| PINTURA | 123 |
| Refutação de posição de Andrei Ujica e Boris Groys. | |
| Partilhas: cineastas- <i>pintores</i> /pintores- <i>cineastas</i> | 125 |
| Carlos Alberto de Matos Trindade e Maria Elisa Coelho de Almeida Trindade | |
| O impulso ecfástico no filme-ensaio: uma análise a partir de <i>Santiago</i> , de João Moreira Salles | 147 |
| Jorge Vaz Gomes | |
| <i>O Regresso</i> – Exemplo de um filme em diálogo com outras artes | 161 |
| Maria do Rosário Lupi Bello | |
| O que procuram e encontram os pintores no cinema? | 177 |
| Fausto Cruchinho | |
| Reflexões em torno das possíveis referências artísticas para a reconstituição histórica no filme <i>Os crimes de Limehouse</i> , de Juan Carlos Medina | 193 |
| Carlos Alberto de Matos Trindade | |
| Mário Peixoto's <i>Limite Limit</i> (1931) in between avant-garde and modernism | 215 |
| Juliana Froehlich | |
| PARTE 3 | |
| PROCESSOS CRIATIVOS | 237 |
| <i>Hello, this is my day today</i> – dos <i>Weather Diaries</i> de George Kuchar à geração pós-internet | 239 |
| Ana Luísa Azevedo | |
| A enciclopédia como arte cinematográfica: ensaio sobre um género impossível e indispensável | 259 |
| Luís Nogueira | |

| | |
|--|-----|
| Alegorias fílmicas: uma proposta de análise dos filmes <i>Nhá fala</i> (<i>Minha fala</i> , 2002) e <i>A república di mininus</i> (<i>A República das Crianças</i> , 2012), de Flora Gomes | 273 |
| Morgana Gama de Lima | |
| <i>Artist at work</i> . La filmación del proceso creativo | 291 |
| Elisenda Díaz Garcés | |
| Cinema Português e Outras Artes: tecnologias, materiais e pessoas em trânsito | 307 |
| André Rui Graça | |
| Um “experimento sociológico” – o lugar de Brecht na história do cinema | 317 |
| Maria Alzuguir Gutierrez | |
| O dizer trágico em <i>Hiroshima meu Amor</i> (1959), de Alain Resnais | 331 |
| Liliana Rosa | |
| Um hipotexto da cultura audiovisual <i>ciberpunk</i> : a participação de <i>Blade Runner</i> no regime de representação <i>ciberpunk</i> | 345 |
| André Malhado | |
| A impossibilidade da dissonância total no extraordinário caso de Assurancetourix | 367 |
| Paulo Dias | |
| Fundamentação teórico-prática para uma pedagogia da audiovisão | 385 |
| Pedro Florêncio | |
| Autoria e Organização | 393 |

O REGRESSO – EXEMPLO DE UM FILME EM DIÁLOGO COM OUTRAS ARTES

Maria do Rosário Lupi Bello

Partamos de Bazin, primeiro teórico sistemático do cinema: é bem conhecida a sua fórmula – “por um cinema impuro” (capítulo VIII da sua fundamental obra, primeiramente publicada em quatro volumes entre 1958 e 1962 e, depois, num único tomo, em 1976, *Qu'est-ce que le Cinéma?*). Bazin sublinha que o fenómeno da adaptação de uma arte a outra, a influência recíproca das artes, é um fenómeno de sempre, embora depois alerte para o facto de que certas relações e aproximações são enganosas: o teatro, por exemplo, diz o teórico francês, pode ser um “falso amigo” do cinema, já que algumas semelhanças são mais ilusórias do que reais, e portanto é necessário reparar que alguns destes cruzamentos são mais felizes do que outros. A “boa adaptação” da literatura ao cinema, por exemplo, sublinha Bazin, “deve conseguir restituir o essencial da letra e do espírito”, deve conseguir “encontrar equivalências”. Mas o ponto que importa agora aqui relevar, porque não nos interessa propriamente o fenómeno da adaptação, é a afirmação feita acerca da História da Arte. André Bazin afirma que “a História da Arte evoluiu no sentido da autonomia e da especificidade” (1992: 98), ou seja: se é verdade que qualquer forma de arte mantém inevitáveis diálogos com outras formas de expressão artística, é na consciência daquilo que as separa e identifica que está a maior profundidade de conhecimento. A história, portanto, não avança no sentido de uma dissolução das várias formas de expressão artística, mas sim no sentido da sua maior

especificação. É essa clareza que permite identificar melhor, depois, de que forma se entrecruzam, influenciam e fecundam mutuamente.

Ora aqui se encontra precisamente aquilo que dá ao cinema a sua radical originalidade: é que a sétima arte não é assim nomeada apenas por vir depois de outras seis (aliás, essa ordenação é arbitrária e discutível), mas também porque integra essas formas de arte anteriores na sua própria natureza. André Bazin fala mesmo de assimilação e de apropriação, não tanto da identidade específica de cada forma de arte, mas daquilo que cada uma delas veicula, do seu conteúdo, do “assunto” nelas tratado: “O cinema assimila o formidável capital de assuntos elaborados, concentrados à sua volta pelas artes ribeirinhas no decorrer dos séculos. Apropria-se deles por necessidade e porque sentimos o desejo de os reencontrar por seu intermédio” (1992: 117).

Num curso dado por Igor Stravinsky a alunos da Universidade de Harvard (do qual resultou o livro *Poética da Música*, de 1942), o compositor afirmou: “Não podemos tomar conhecimento do fenómeno da criação artística independentemente da forma em que se manifesta. Ora é claro que cada processo formal deriva de um princípio, e o estudo deste princípio implica precisamente aquilo a que chamamos dogma” (Stravinsky, 2016: 8). Qualquer assimilação de uma arte por outra tem, de facto, implicações formais.

Vale, pois, a pena enunciar brevemente alguns desses “dogmas” em relação às artes que, no caso desta obra, se encontram em diálogo: cinema, fotografia, pintura e música. Referimos sinteticamente o caso do cinema, para melhor podermos contrastar com as outras artes que encontramos na obra escolhida, partindo de uma importante afirmação de Gilles Deleuze, que não deixa de constituir uma provocação:

Eu digo que faço filosofia, isto é, que tento inventar conceitos, vocês que fazem cinema o que é que fazem? Vocês inventam, não conceitos – que não é o vosso assunto –, mas blocos de movimento/duração. Se se constrói um bloco de movimento/duração talvez se faça cinema. Não cabe aqui a questão de invocar uma história ou de a recusar. Tudo tem uma

história. Também a filosofia conta histórias. Histórias com conceitos. O cinema conta histórias com blocos de movimento/duração. A pintura inventa um outro tipo de blocos completamente diferente. Não são nem blocos de conceitos, nem blocos de movimento/duração mas blocos de linhas/cores. A música inventa um outro tipo de blocos, eles também particulares. Ao lado de tudo isto, a ciência é não menos criativa. Não vejo grandes oposições entre as ciências e as artes. (1998: 135)

Deleuze afirma não existirem oposições propriamente ditas entre as artes, nem sequer entre as artes e as ciências, mas não deixa de estabelecer algumas distinções muito significativas, ao distinguir a matéria dos “conceitos” (própria da filosofia) da matéria do “movimento e da duração” (que caracteriza o cinema) ou da matéria formada pelas “linhas e cores” (que constituem a pintura).

Vejamos então de que modo é que estas diferenças “dogmáticas” dialogam e interagem neste filme: trata-se da obra pela qual o realizador, Andrey Zvyagintsev, é mais famoso, intitulada *O Regresso* e realizada em 2003, tendo ganhado nesse ano o Leão de Ouro no Festival de Veneza. Depois deste filme, Zvyagintsev dirigiu *The Banishment/O Desterro*, em 2007 (tendo sido nomeado para a Palma de Ouro de Cannes; o protagonista, Konstantin Lavronenko, ganhou o prémio de melhor actor nesse festival); *Elena*, em 2011; e *Leviatã*, em 2014, que foi nomeado para o óscar de melhor filme estrangeiro. O seu filme mais recente, *Loveless/Sem Amor* (que teve de ser feito com apoios internacionais, dada a crítica que o realizador obteve pelo filme *Leviatã*, onde trata o problema da corrupção) recebeu o Prémio do Júri no Festival de Cinema de Cannes de 2017 e foi nomeado para o melhor filme estrangeiro nos Óscares desse ano.

The Return conta precisamente a história de um regresso, a de um pai que volta a casa depois de 12 anos, com o intuito de levar os seus dois filhos adolescentes (o mais novo, Ivan, seria bebé quando ele saiu, o outro, Andrei, teria três ou quatro anos) numa viagem iniciática de aprendizagem, procurando compensar o tempo perdido entre os três. A viagem decorre de forma muito conturbada, revelando um pai silencioso, exigente, duro e enigmáti-

co, que, no entanto, e de forma desastrada, parece ter genuína afeição pelos filhos, procurando aproveitar cada incidente para os educar e “fazer deles homens”. Porém, a reacção por parte dos filhos a esta imprevista chegada é muito distinta: enquanto o mais velho está maravilhado com o regresso e desejoso de uma relação próxima com o pai, o mais novo sente-se inseguro e desconfiado, mantendo-se rebelde à autoridade paterna, que teima em não reconhecer. O semblante de cada um exprime de forma transparente a posição interior de cada um e a sua atitude em relação ao pai.



Imagem 1: Os dois irmãos, Andrei e Ivan.

A rebeldia de Ivan, o irmão mais novo, estará na origem de um crescendo de tensão e de violência e no eclodir de uma tragédia, facto climático que funcionará, na economia da obra, como um verdadeiro momento epifânico. O desenlace da história, durante o qual os irmãos, privados da companhia do pai, serão capazes de vencer todos os obstáculos, comprovando a sua efectiva maturidade, desembocará num final de grande beleza, com as imagens fotográficas registadas nesses dias.

O filme tem início com uma cena de fundamental significado, como o final demonstrará: um grupo de rapazes, de que fazem parte Andrei e Ivan, salta de um ponto elevado para um lago. É um momento de convívio, de aventura e de exibição mútua de coragem entre jovens amigos. Porém, quando chega a vez de Ivan, o rapaz enche-se de medo e não consegue dar o salto. É aban-

donado por todos, inclusivamente pelo irmão, e fica a tiritar de frio no alto dessa torre. Será salvo pela mãe, passadas algumas horas de pânico, frio, solidão e angústia, a qual vem em seu auxílio, abraçando-o e prometendo-lhe que não dirá aos outros que ele não foi capaz de se ativar.



Imagem 2: Ivan treme de frio e medo no alto da “torre”.

Esta torre, registo arquitectónico, ainda que incipiente, de um edifício elevado que se projecta em direcção ao céu, simboliza a fragilidade de Ivan e a sua dificuldade de relação com aquele ponto “mais alto”, e constitui, portanto, a visibilidade da sua incapacidade, o sinal de uma dependência existencial vivida como derrota pessoal.



Imagem 3: Perspectiva da “torre” de onde os rapazes saltam.

Vale a pena lembrar que o “dogma” da arquitectura tem que ver, nas palavras do arquitecto Pedro Marques d’Abreu, com uma “pressão antropológica para habitar, para criar uma relação de afeiçoamento com o território”. Nas palavras de Pedro Abreu:

A arquitectura é determinada por uma pressão antropológica para habitar, para criar uma relação de afeiçoamento com o território; corresponde a uma necessidade humana, é ‘morada’. A ponte, enquanto liga as duas margens e enquanto marca um território, pode também ‘afeiçoá-lo’. Uma coisa nunca é necessariamente arquitectura só porque quer ser morada ou porque é feita por um arquitecto, mas apenas na medida em que afeiçoa um território, na medida em que gera um estado existencial, por assim dizer, de habitar: sentir-se protegido, estar em paz, sentir-se livre, poder encontrar-se consigo próprio. (2010: 343)

Assim, se uma ponte afeiçoa um território na medida em que liga duas margens, criando uma “habitação”, também uma torre opera idêntico fenómeno, na medida em que liga terra e céu, estabelecendo um “espaço” existencial habitável. Ivan parece padecer da incapacidade de estabelecer ou, pelo menos, de aceitar essa ligação, de habitar esse espaço.

Porém, no dia seguinte, a verdade “vem ao de cima”, os companheiros troçam do amigo “cobarde”, Andrei junta-se ao coro, incapaz de defender o irmão mais novo, e os dois envolvem-se numa briga. Correm para casa, um perseguindo o outro. Ao chegarem, verificam a estranha presença de um automóvel desconhecido, e a mãe dá-lhes uma notícia impensável: o pai, que mal conhecem, ou não conhecem de todo, voltou e está a descansar. Os rapazes precipitam-se para o quarto da mãe, onde o pai se deitou.

É aqui, no momento do choque com esta notícia totalmente inesperada, que entra a primeira referência explicitamente pictórica do filme, que comporta aliás uma simbologia decisiva do ponto de vista do significado global da obra: o corpo estendido e inerte do pai na cama, olhado a partir da porta do quarto, com os pés em primeiro plano e a cabeça ao fundo, reclinada na almofada, assemelha-se de forma explícita à famosa pintura do século XV

*Lamento sul Cristo morto*¹, de Andrea Mantegna. Os estudiosos apontam o facto de a perspectiva indiciar uma aparente separação entre a cabeça e o resto do corpo, que atribui à pintura uma conotação dupla, apontando para a dupla natureza de Cristo, que é simultaneamente homem (e, portanto, se encontra morto, tal como atesta a rigidez do corpo) e Deus (ou seja, está vivo, já ressuscitado ou prestes a ressuscitar, e portanto a cabeça que se reclina sobre a almofada está em posição de descanso, como dormindo).



Imagem 4: A. Mantegna, *Lamento sul Cristo morto/Cristo morto e tre dolenti*, 1475-1478.

A imagem do filme reproduz com exactidão a posição definida por Mantegna, e apenas o colorido geral (mais azulado do que na pintura) introduz uma diferença evidente, além da ausência das três figuras laterais que se podem ver no quadro do pintor italiano.

1. O quadro, cuja datação não está plenamente confirmada, variando entre 1475 e 1478, é habitualmente referido por um de dois títulos: *Lamento sul Cristo morto* ou *Cristo morto e tre dolenti* – referência às três figuras laterais, situadas do lado esquerdo da imagem, que choram a morte de Jesus.

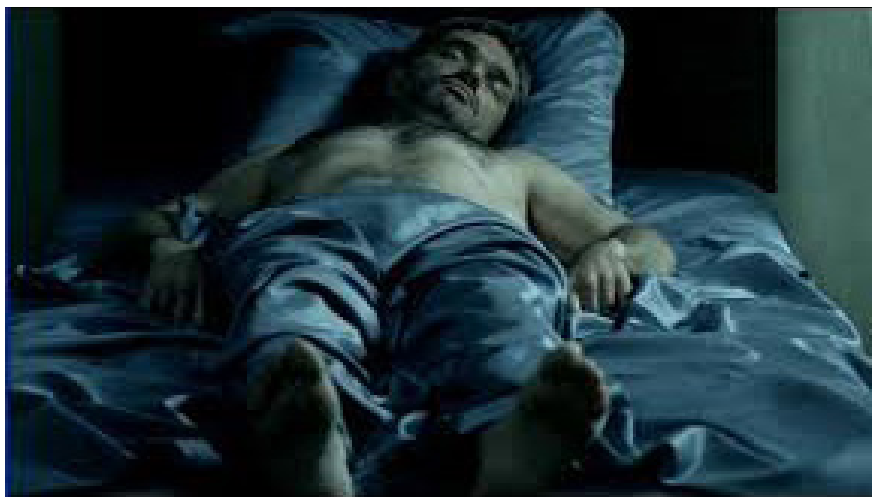


Imagem 5: O pai de Andrei e Ivan descansa na cama.

André Bazin foi também, como sabemos, o primeiro a estruturar uma reflexão teórica sobre a interação da pintura com a arte cinematográfica. Ele discute a ontologia destas formas de arte baseando-se na exigência humana de realismo, por um lado, e na necessidade fundamental do ser humano que é a luta contra o tempo, por outro. Cita André Malraux: “O cinema não é senão o aspecto mais evoluído do realismo plástico que começa com a Renascença e encontra a sua expressão limite na pintura barroca” (Bazin, 1992: 14). Mas estabelece uma diferença essencial entre o ecrã do cinema e os limites da moldura pictórica. Enquanto a moldura do quadro separa o microcosmos pictural do macrocosmos natural – o que significa que a pintura se estabelece em oposição ao real –, os limites do ecrã de cinema são um mero “cache” que “só pode desvendar uma parte da realidade”, ou seja, o ecrã supõe a existência do resto do mundo que não se vê. “A moldura polariza o espaço para o interior, enquanto tudo o que o ecrã nos mostra se supõe prolongar-se indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, o ecrã centrífugo” (Bazin, 1992: 200-201). “Por outro lado, a montagem reconstitui uma unidade temporal horizontal, de certo modo geográfica, quando a temporalidade do quadro – tanto quanto se lhe reconhece – se

desenvolve geologicamente, em profundidade” (*Idem*: 200). Podemos, pois, destacar desde já três aspectos do “dogma” pictórico: a resposta à exigência de realismo (que o cinema cumprirá de forma mais perfeita), a separação do que é representado em relação ao seu contexto, e a força centrípeta que conduz o olho do espectador para dentro, fazendo com que o olhar progrida “geologicamente”. Importante será, pois, notar que a ontologia da pintura contamina a imagem fílmica, reforçando a sua capacidade persuasiva e potenciando a “imersão” do espectador na imagem, desta forma conferindo-lhe maior profundidade.

O cinema, por seu turno, mostra implícita ou explicitamente as relações da cena com o seu contexto; na cena em causa, a câmara move-se ligeiramente no espaço do quarto, captando também outros movimentos subtis – como o das cortinas, que ondulam suavemente por influência da brisa que entra pela janela aberta (e esta abertura é significativa, no âmbito simbólico que aqui procuramos determinar) – ou escolhendo livremente um detalhe, ao separá-lo do todo (como acontece com o rosto do pai deitado, que é aproximado até ao grande plano), e assim quebrando essa noção de “perfuração” geológica que o espectador de uma pintura pode ter, pois que ao fixar um ponto de um quadro não deixa de ter a globalidade da obra diante dos seus olhos.

De um certo ponto de vista, pode considerar-se que, ao utilizar a pintura, o cinema parece traí-la, já que é como se a forçasse a estabelecer relações que ela não “quer” estabelecer. É disso exemplo profundamente expressivo o filme de Vincent Minelli sobre Van Gogh, *Sede de viver* (1956), nomeadamente a cena em que o pintor se encontra ao ar livre, pintando o campo de trigo; a tela colorida nas mãos do pintor marca um “território” profunda e declaradamente independente do campo de trigo “real”, embora o pretenda “captar”. E é notória a radical diferença entre as margens da tela (que “fecham” e separam, criando um universo próprio) e as margens do plano fílmico, que pressupõem uma continuidade e, portanto, a “incluem” no seu conteúdo.



Imagem 6: Vincent Minnelli, *Sede de Viver* (1956).

Mas é por isso importante lembrar que, neste caso, Zvyagintsev usa uma alusão pictórica, não filma propriamente um quadro, evitando esse risco. No entanto, é inegável que tal “citação” visual transfere a esta imagem uma força muito particular, como que deixando-se contagiar por essa força centrípeta típica da pintura (tanto que o realizador parece não ter resistido a progredir em profundidade, para explorar mais de perto alguns elementos da imagem, nomeadamente o rosto), ao mesmo tempo que, estabelecendo essa ponte com a obra pictórica, condensa uma plurissignificação, pois muito fica implícito através da invasão dessa outra e famosa obra no filme, transferindo para este determinados significados que a narrativa fílmica confirmará e revelará plenamente.

Os dois irmãos, após o extraordinário acontecimento da chegada do pai, correm à procura do único dado que lhes pode comprovar a autenticidade daquilo que viram, ou seja, que aquele homem é mesmo o seu pai: uma fotografia guardada dentro de um livro. O plano é muito interessante porque coloca em relação três momentos temporais, três significações: a mão (o “hoje” dos dois irmãos, que acontece no espaço cinematográfico), a fotogra-

fia (a sua infância, tempo histórico pessoal, de uma felicidade familiar) e a gravura (tempo histórico antigo, universal e simbólico – trata-se do sacrifício de Isaac, que Abraão só por um triz não leva a cabo). Ficam algumas perguntas no ar: a que sacrifício iremos agora assistir? Que relação é esta entre pai e filhos? Que significado último poderá ter?



Imagem 7: Andrei e Ivan encontram a fotografia familiar junto à gravura do Antigo Testamento sobre Abraão e o sacrifício não consumado de Isaac.

É ainda Bazin quem diz que “a originalidade da fotografia em relação à pintura reside na sua objectividade essencial, tanto assim que se chama precisamente ‘objectiva’ ao conjunto de lentes que constituem o olho fotográfico substituto do olho humano” (1992: 17). Ora é esta objectividade que lhe “confere uma força de credibilidade ausente em toda a obra pictórica” (*Idem*: 19). E é precisamente essa credibilidade que, naquele momento, é essencial aos dois irmãos – as alusões pictóricas (quadro, gravura) servem sobretudo como condensadores e aglutinadores de significado, enquanto a fotografia serve outro propósito, o de validação. Por outro lado, a “fotografia não cria, como a arte, a eternidade, ela embalsama o tempo e apenas o subtrai à sua própria corrupção”, já que se trata de um processo eminentemente técnico. Aquele momento de alegria em família está, de facto, imaculadamente guardado para sempre naquela imagem vista pelos irmãos. Porém, nunca se repetirá; portanto, está tingido de melancolia, uma melancolia boa, agridoce.

Por seu turno, Roland Barthes defende que ela é “pura linguagem deíctica”, ou seja, ela “está sempre na origem deste gesto; ela diz: isto, é isto, é assim! Mas não diz mais nada” (Barthes, 1980: 17), “ao contrário do texto que, pela acção súbita de uma palavra, pode fazer passar uma frase da descrição à reflexão” (*Idem*: 49), ou do cinema, cujo movimento pode igualmente passar da “mostração” à acção. Ela “traz sempre consigo o seu referente (não há foto sem *alguma coisa* ou *alguém*), ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no próprio seio do mundo em movimento” (*Idem*: 19). Um famoso exemplo desta dimensão ontológica que acabamos de referir é claramente visível na icónica fotografia, de Robert Doisneau, *Beijo em frente ao Hôtel de Ville*², que capta o momento em que o jovem casal parisiense se beija, numa praça onde se aglomeram e movem várias pessoas.



Imagem 8: Robert Doisneau, *Beijo em frente ao Hôtel de Ville*, Paris, 1950.

2. Pouco importa se se trata de um momento “real” ou encenado (como parece que se veio a concluir) – o ponto interessante é o que Barthes sublinha: a inserção da imobilidade (ou da eternidade) no movimento (ou seja, no tempo), que, neste caso, parece constituir uma segunda camada, como se houvesse uma microfotografia (o casal que se beija, mais radicalmente imobilizado) dentro da macrofotografia (as pessoas que passam, cuja imobilização ainda tem as marcas do movimento).

Importante é notar que a pintura separa e aglutina, mas não imobiliza a ação nem provoca o sentimento da sua retirada do tempo. Esse é o “dogma” da fotografia.

Voltando ao filme de Zvyagintsev: depois de breves momentos em família – marcados por imagens de potente simbologia, como por exemplo a da refeição familiar, cuja composição geométrica aponta para um sentido ideal ou mesmo religioso, espécie de “última ceia” onde nem vai faltar o vinho, bebido pela primeira vez pelos jovens iniciantes –, tem início a viagem.



Imagem 9: Refeição da família (Avó, Pai, Mãe e dois filhos) quando do regresso do Pai.

A aventura em comum demonstrará a dificuldade da relação entre aquele pai severo e misterioso e os seus dois filhos, evidenciando as diferentes personalidades e liberdades dos dois irmãos, diferença que constitui um aspecto de não pouca importância na economia significativa da obra. A tensão atinge o seu máximo no momento de mais uma resiliente desobediência de Ivan, o qual se põe em fuga, furioso, desesperado e escandalizado com a dureza do pai, que castiga também o irmão mais velho. O pai corre atrás de Ivan, até ao ponto em que este, vendo no meio de um descampado, uma torre de observação, resolve desesperadamente subir. O paralelo com a ponte inicial é evidente, o que atesta a estrutura circular do filme, confirmando o valor simbólico da torre.



Imagem 10: A “torre” da cena final.

Mas agora a situação inverte-se em relação à inicial: uma vez chegado ao topo, Ivan ameaça atirar-se. O pai grita-lhe algumas palavras, tenta demonstrá-lo, fazê-lo compreender que o ama, mas o filho não ouve. Resta ao pai subir rapidamente, procurar agarrar o filho no último momento de desespero. Porém, as tábuas estão velhas, não suportam o seu peso, e o pai cai desamparado, numa queda fatal.

O desenlace da história é de grande potência e significado. Os ensinamentos que o pai tinha, naqueles poucos dias, transmitido aos filhos serão essenciais para que eles consigam transportar o seu corpo, pois encontram-se numa ilha e terão de regressar por mar, não sem que aconteça um último e terrível incidente, que revelará aos próprios irmãos (e também a nós, espectadores) o verdadeiro sentimento de cada um deles em relação a esse pai que tão dificilmente aprenderam a amar.

Zvyagintsev não gosta de falar dos seus filmes, mas, numa das muito poucas entrevistas que deu³, sintetizou nesta frase enigmática e complexa o significado desta obra, que considerou ser um olhar mitológico sobre a vida humana: “a encarnação metafísica do movimento da alma da mãe para o pai”, frase que aponta para a simbologia da cena inicial – em que a mãe abra-

3. Referimo-nos à entrevista dada a Erica Abeel, em *Indiewire* (2 de Fevereiro de 2004), intitulada “Return of the Prodigal Father”.

ça o filho assustado no alto da torre –, em contraponto com a cena final, em que o pai morre tentando salvar o filho de um salto fatal.

O filme termina com uma série de fotografias tiradas durante esses dias, como se diante de nós alguém desfolhasse o álbum de fotos dessa viagem. A força que se desprende daqueles momentos fixados no tempo, vistos retrospectivamente, afirma uma felicidade dentro da dor, como quase sempre acontece a quem observa fotografias antigas (neste caso, quem não soubesse, pensava ter-se tratado de uma viagem descontraída e alegre).



Imagem 11: “Selfie” tirada pelos dois irmãos durante a viagem.

Por outro lado, é fundamental notar que o pai está ausente dessas fotografias, tiradas pelos irmãos no decurso da viagem (a não ser em alguns registos fotográficos antigos, da infância dos rapazes, que se misturam com as fotografias da viagem), sendo aqui oferecida ao espectador uma espécie de focalização omnisciente, já que sabe que elas foram tiradas na sua presença. A este pai é, portanto, conferida a conotação de figura presente-ausente, o que confirma a simbologia religiosa da história.

Assim, a introdução desses fragmentos de passado “congelado” dentro de uma arte temporal que “revivifica” os factos, resgatando-os e transportando-os até à experiência de um novo presente, potencia a emoção e confere à obra um carácter pacificante, um sentimento de harmonia, de que “tudo está onde deve estar”, como se afirma na conclusão do famoso Don Juan plasmado na peça *Miguel Mañara. Mystère en six tableaux* (1913), de Oscar Milosz.

A essa dimensão “redentora” associa-se o registo pictórico que, como vimos, introduz novas “camadas” e texturas na obra fílmica, aprofundando a sua superfície e o seu significado, ao mesmo tempo que favorece a construção de um universo próprio. E não podemos deixar de referir, antes de concluir, o papel desempenhado pela música (composta por Andrei Dergatchev), arte temporal que por isso mesmo tão bem “casa” com o cinema, no dizer de Manoel de Oliveira, e que, como afirmava repetidas vezes o realizador, lembrando Leonardo da Vinci, é “estrutura do invisível”, exprimindo o que há de metafísico no mundo físico. Neste caso, sendo veiculada por uma voz humana, a música ganha habitabilidade e concorre para esse vector de significado positivo que encerra o filme. O diálogo interartístico promove, nesta obra, um reforço significativo e emocional, ao mesmo tempo que permite uma interacção mais profunda entre passado e presente, simbolismo e significação, memória e identidade pessoal, imanência e transcendência.

Referências bibliográficas

- Abeel, E. (2004, Fevereiro 2). Return of the Prodigal Father. *Indiewire*.
- Abreu, P. (2010). Eupalinos Revisitado, diálogo anacrónico em torno do ser da arquitectura. In L. Gazzaneo (Org.), *Da Baixa Pombalina a Brasília, Património e Historicidade*. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU/PROARQ, pp. 341-380.
- Barthes, R. (1980). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Bazin, A. (1992). *O que é o Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte.
- Deleuze, G. (1998). Qu'est-ce que l'acte de création? *Trafic. Revue de Cinéma*, n.º 27, p. 135.
- Stravinsky, I. (2016). *Poetica della Musica*. Milano: Edizioni Curci. [1.ª ed. 1942.]

Filmografia

The Return (2013). Andrey Zvyagintsev (Dir.). Russia: Kino International.