

sessões do
MAGINARIO

ano XVI | n25 | 2011/1



2

O Retorno: uma representação fílmica do arquétipo do pai

Alessandra Moretti¹



Resumo

Este artigo tem por intuito lançar um olhar minucioso sobre o filme russo *O Retorno* (Andrey Zvyagintsev, 2003) e as tensões psicológicas em torno do arquétipo do pai, expressas na obra tanto pelo conteúdo, quanto pelo uso de recursos narrativos. Por via de um método descritivo-analítico, o estudo recorre a referências mitológicas, conceitos da psicanálise e teorias do cinema, para evidenciar os vários estratos que compõem a simbologia do filme.

Palavras-chave: Arquétipo do pai; Estética fílmica; Ordem simbólica.

Abstract

This article aims at the scrutiny of the russian film *The Return* (Andrey Zvyagintsev, 2003), and its psychological tensions associated with the archetype of the father, expressed by both content and narrative resources. By means of a method that combines descriptive and analytical approaches, the study deploys mythological references, psychoanalytic concepts and film theories, in order to bring to light the various layers that compose this work's symbology.

Keywords: Father archetype; Film aesthetics; Symbolic order.

Arquétipo do pai em O Retorno: mitologia, psicanálise e fato fílmico

A mitologia é pródiga em relatos que aludem ao arquétipo do pai e sua função catalisadora no desenvolvimento da personalidade dos filhos, além de, mais amplamente, na estruturação do mundo social. Em sua concepção da saga mítica do herói, Raïssa Cavalcanti acorre aos mitos e à psicanálise para atribuir à figura paterna o encargo de instaurar o princípio da realidade na formação do indivíduo; já à criança, conforme a autora, caberia a missão de refazer o caminho da humanidade em direção à autonomia, nas diversas fases evolutivas do ego (Cavalcanti, 1999, p. 9-19).

A narrativa de *O Retorno*² (The Return, Andrey Zvyagintsev, 2003), circunscreve pai e filhos a um confinamento insular, em uma jornada que aos poucos desvela traços dessa ordem arquetípica, tanto no plano do conteúdo, quanto no da expressão. Por meio das inter-relações de poder dos personagens, a película aciona desde o universo mitológico de Hélios e Faetonte, até conceitos psicanalíticos que vão de Sigmund Freud (1990) a Jacques Lacan (1998; 1999) – a exemplo do complexo de Édipo e do complexo de castração. Partindo dessas proposições, o filme tece uma metáfora da perda da inocência, a partir do retorno do pai ausente, como elemento ordenador da hierarquia familiar.

Sobre o filme

A conturbada relação entre os irmãos adolescentes Andrey (14) e Ivan (12), demarca o início de um ciclo de amadurecimento, prestes a ser deflagrado pela súbita volta de seu pai, longe de casa desde o nascimento do caçula. Aos visíveis conflitos de afirmação identitária, suas respectivas idades e personalidades, virá

se somar a inesperada e misteriosa entidade paterna, cujo único referente indicial, até então, resumia-se a uma foto antiga esquecida em meio aos entulhos de um sótão.

Sob o pretexto de um final de semana de pescaria, a mãe consente que os garotos partam na companhia do pai, este “estranho” recebido com aceitação irrestrita por parte de Andrey, mas sob a pétrea resistência de Ivan. Assim começa um percurso de relações intrincadas, que se estenderá para além do par de dias previstos para a viagem e da cronologia que pontua internamente a narrativa – da ordem temporal de kairós, *O Retorno* percorre o arco da inscrição indelével do pai na vida dos filhos.

Andrey e o mito de faetonte

Segundo o Vocabulário da psicanálise de Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis (2001), identificação é “o processo psicológico pelo qual uma pessoa assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo de outra e transforma-se total ou parcialmente a partir deste modelo”. Amparada por essa conceituação, Raïssa Cavalcanti destaca, entre os arquétipos que povoam o imaginário mitológico, o de Faetonte (ou mito do pai ausente). Filho de Hélios, o Sol, Faetonte busca na luz ofuscante do pai sua grande referência para a autoafirmação no mundo masculino. No filme, Andrey é o personagem cujo estado psíquico mais se aproxima da alegoria de Faetonte, ainda que não seja integralmente fiel ao mito, já que o adolescente não foi privado da presença paterna por uma mãe possessiva (a Clímene mitológica). Ao contrário, o primogênito chegou a conviver com o pai até o nascimento de Ivan, evento após o qual abandona o lar por doze anos. O que permite estabelecer pontos de contato entre Andrey e Faetonte é a busca

pela identificação com o Outro masculino:

Num determinado momento do desenvolvimento, a etapa fálica, o menino sente o impulso para definir a sua identidade masculina. Esta necessidade aflora com muita força a partir das profundezas do inconsciente coletivo, do interior do Self, como o centro impulsionador do desenvolvimento. O menino se identifica com os heróis e os heróis são filhos de Hera, a rainha do Olimpo, de acordo com a raiz etimológica do nome herói. Nesta identificação, a psique mostra a necessidade de que um objeto de poder libidinal mais forte atraia para si o investimento objetual que deve ser retirado da mãe. Faetonte, como todo herói, busca a sua diferenciação. Procura um pai grandioso com o qual possa se identificar [...], um pai que o ajude a definir a sua identidade masculina, que lhe forneça um modelo adequado onde possa, também, se espelhar e se reconhecer, o que fará o corte definitivo da sua identidade com a mãe [...]. (Cavalcanti, 1999, p. 47-48).

Tão logo o retorno é revelado, a deferência com que Andrey se curva à imagem do pai transparece em seu discurso³. “A numinosidade do arquétipo”, conforme elucida Cavalcanti, é uma experiência intensa para o ego e corresponde ao “Mysterium Fascinans”. (Cavalcanti, 1999, p. 49).

No mito de Faetonte, Hélios, como prova de seu amor, promete conceder ao filho mortal o desejo que lhe aprouver. Faetonte, insuflado pela ânsia de exercitar a vaidade e o poder recém-conquistados pelo aval da filiação, pede a Hélios para dirigir a carruagem do sol pelo firmamento, causando a imediata contrição do pai – o desejo do filho, afinal, mostra-se um capricho insensato e perigoso. Faetonte ignora os apelos do pai para que desista da empreitada e dela torna-se

vítima, morto pela ousadia de aspirar a um feito reservado aos deuses.

Em termos de expressão metafórica, como no mito Andrey almeja dirigir o carro do pai, símbolo de emancipação: “saber conduzir um carro é saber lidar com a noção de tempo e espaço, parâmetros básicos que definem a condição humana” (Cavalcanti, 1999, p.52). A diferença entre Faetonte e Andrey, no entanto, reside na subserviência deste. No filme, em contraste com o mito, é o pai quem imputa ao garoto a tarefa de assumir a direção do carro em que viajam, quando a contingência de um atoleiro os chama ao trabalho em equipe.

Ao perceber a frouxidão com que o adolescente se comporta, alheio às demandas e responsabilidades da iminente vida adulta, o pai cobra dele o cumprimento de uma série de obrigações prosaicas. Na trama, a morte do pai marca para Andrey o ocaso definitivo da adolescência inconsequente e sua imediata assunção do posto de responsável, de centralizador das decisões práticas – autoridade logo reconhecida e acatada pelo irmão caçula, em face da imprevista reordenação de poder. A morte de Faetonte, no mito, reflete-se em Andrey na morte simbólica de uma infância resiliente, ante a lacuna deixada pelo falecimento do pai.

Ivan, o complexo de Édipo e a foraclusão do nome-do-pai

O “complexo de Édipo”⁴, conceito descrito por Freud e lapidado por Lacan, ilustra um fenômeno psicanalítico basilar sobre o qual se edifica a formação progressiva do ego, a partir diferenciação dos sexos na infância e cujo padrão teria ressonância universal. Para que o ser humano dê sentido à sua existência – defende a teoria, reiterada pela prática clínica –, é necessário que ele cumpra certas etapas

rituais de ordenação interna, que determinam seu ingresso na ordem simbólica vigente. Lacan afirma que o mito é “a tentativa de dar forma épica ao que se opera da estrutura” (apud Quinet, 2000, p. 9). Assim, Édipo seria a chave ficcional para a compreensão do simbolismo a que todo indivíduo está subordinado. No processo de simbolização primária da mãe existe uma mediação entre ela e a criança que não se resolve por si, sendo necessária a intervenção de um terceiro que represente a lei da interdição, da proibição ao seu controle absoluto sobre o bebê e deste sobre ela (Quinet, 2000, p. 11). Este fundamento sustenta que, ao assumir o papel de falo imaginário da mãe, completando-a em sua falta (a castração inerente à condição feminina), o bebê produz uma satisfação bilateral de preenchimento narcísico, que envolve mãe e filho em uma relação simbiótica.

Em O Retorno, a cena em que a mãe vai ao resgate de Ivan (“Vanya”) na torre⁵ evidencia resquícios edipianos, configurados pelo apego e interdependência entre os dois. O garoto, encolhido em posição fetal, chega a afirmar que se a mãe não viesse ao seu socorro ele morreria indefeso, o que denota sua condição de vulnerabilidade primitiva e sua entrega aos cuidados exclusivos da entidade materna, tal qual um bebê. É então que aparece uma nova instância, o “Nome-do-Pai”:

A função significante do Nome-do-Pai inscreve-se no Outro, que até então era para a criança inteiramente ocupada pela mãe. Se, no primeiro tempo lógico do Édipo o Outro é a mãe, o Nome-do-Pai é o que vem barrar o Outro onipotente e absoluto, inaugurando a entrada da criança na ordem simbólica (Quinet, 2000, p.11-12).

O Nome-do-Pai lacaniano, ou o pai enquanto função simbólica, lugar da lei, abre uma

fissura no hermetismo da relação mãe e filho. A metáfora de Édipo, nesta fase de reconfiguração, se caracteriza por sentimentos contraditórios no âmago da criança: o amor à mãe e a hostilidade ao pai, este Outro inesperado, aquele que se interpõe entre ele e a mãe.

O fato de “pai” e “mãe” não terem nomes próprios na narrativa fílmica de O Retorno, vale notar, reforça seus papéis arquetípicos, sempre que os entes são invocados direta ou indiretamente por Ivan e Andrey. A relação estabelecida pela tríade mãe-filho-pai é para a psicanálise a essência do conflito do ser humano, representada com maior evidência no filme pelo personagem Ivan, cujo ingresso na ordem simbólica excede a primeira infância e ora se impõe com o surgimento do pai.

Lacan sustenta que “a foraclusão⁶ do Nome-do-Pai no lugar do Outro e o fracasso da metáfora paterna”, podem colocar em risco a integridade da saúde psíquica, configurando o substrato para a eclosão de um quadro psicótico. Sempre em consonância com Lacan, Quinet assevera que não pagar o preço simbólico da interdição paterna, pode resultar em uma lacuna na formação do ego:

A foraclusão do Nome-do-Pai implica a não travessia da epopeia edipiana, uma vez que o sujeito não é submetido à castração simbólica, não havendo, portanto, possibilidade de a significação fálica advir. E por não ter acesso ao falo significante que lhe traz efeito de significação sob seu sexo, o sujeito se encontra numa problemática fora-do-sexo, pois, não tendo essa referência, ele não se situa na partilha dos sexos. O psicótico é um sujeito ex-sexo (Quinet, 2000, p. 15-16).

É sob o signo destes conceitos que Ivan será finalmente confrontado com a lei do pai,

para cumprir seu ritual edipiano de organização interna, ainda que tardiamente.

A composição do personagem Andrey, de forma análoga, também suscita vestígios do arco edipiano, mas em um estágio identificado como “terceira fase”, ou o declínio do complexo de Édipo:

Aqui o pai, enquanto marido da mãe, aparecerá como suporte identificatório do ideal do eu, cuja matriz simbólica é o significante do Nome-do-Pai. Este é o que permite ao homem a significação da virilidade. O Nome-do-Pai é também o significante da paternidade que permite ao homem o qualificativo de pai, pois nada garante a paternidade de alguém (*mater certus pater incertus*, dizia Freud) (Quinet, 2000, p. 12-13)

Na fase vivida por Andrey, enfim, o filho deixa de “ser o falo”, para “ter o falo”.

Em *O Retorno*, a diferença de idade entre os dois garotos influi de modo distinto nas suas predisposições à chegada do pai. Pode-se depreender que Andrey, por ter sido exposto à interdição natural nos dois primeiros anos de vida (tempo em que o pai ainda estava presente), permitiu a ele recebê-lo agora como um modelo de virilidade, vencidas a seu tempo as fases edípicas de ordem possessiva. O contrário se observa em Ivan, que privado da ruptura desejável com o domínio da mãe, toma o pai por rival, reação flagrante em sua reiterada desconfiança quanto à paternidade.

A mãe representada no filme, ao contrário da Grande-Mãe dominadora que figura em muitos mitos (Clímene, Górgona, Medusa, Fúrias, Harpias, Erínias), exerce um papel cooperativo, dando espaço à entrada do pai na relação. Na cena⁷ em que é indagado por Ivan sobre o porquê de sua volta, o pai responde que veio “a pedido da mãe”:

O reconhecimento do pai no discurso da mãe, como observou Lacan, instala a interdição do incesto, pois ela permite a entrada do terceiro na relação entre ela e o filho, rompendo assim o vínculo narcísico onipotente, a plenitude narcísica fálica. A presença do pai na relação fechada da mãe com o filho dá início ao processo da castração simbólica e ao reconhecimento do pai como interditor, como o falo. (Cavalcanti, 1999, p. 13).

A mesma cena é também uma síntese da constatação freudiana sobre o questionamento do sujeito acerca do ato conceutivo que lhe deu origem, tal qual aponta Quinet, em seu artigo *A psicanálise e a tragédia grega*:

Do ponto de vista subjetivo, para Freud o enigma da Esfinge é: “De onde vêm os bebês?” Toda criança coloca essa pergunta como um enigma antes mesmo de saber algo sobre a sexualidade. Pode surpreender que Freud interprete assim o enigma da Esfinge. Mas entendemos quando verificamos que o que está em jogo mesmo nessa charada da Esfinge é a questão sobre o desejo do Outro. De onde eu vim? Como vim parar aqui nesse mundo? Meus pais me quiseram? Desejaram que eu viesse? Acolheram-me? O Outro me deseja? Será que meus pais me desejaram? Qual o meu lugar no desejo do Outro? Tenho algum lugar nesse ambiente? Sou filho do Amor, do Acaso, ou da Morte? (Quinet, 2009, p. 25).

Os matizes formais da linguagem fílmica

Claras influências do também diretor russo Andrey Tarkovski podem ser notadas neste drama familiar, que marca a estreia em longa-metragem do cineasta Andrey Zvyagintsev⁸. A primeira delas é o amplo uso de locações externas, em que uma aparente placidez da

natureza insinua trair os personagens a qualquer tempo, com seus arroubos intempestivos.

Outro paralelo estilístico entre os dois diretores se faz notar no minimalismo sombrio da trilha sonora incidental, ou mesmo na evocação do folclore russo com cantos típicos, reservados a momentos chave – é o caso da sequência final de *O Retorno*⁹, que lança mão de um recurso de áudio muito similar ao da última cena de *Nostalghia*¹⁰ (Tarkovski, 1983).

Também é comum a ambos o uso da câmera sobre carrinho (*dolly*) para aproximação, afastamento e deslocamentos suaves no eixo horizontal, que conferem fluidez à dinâmica interna do quadro, além da acentuação do valor dramático. Fixo ou não, cada enquadramento encerra um evidente rigor formal, qualidade fundadora e atávica à própria tradição do cinema russo. É no ritmo dos entrecortes, porém, que Zvyagintsev diferencia-se de Tarkovski, o que torna seu filme menos moroso, sem prejuízo do teor contemplativo.

Em *O Retorno*, a urdidura entre direção de arte e de fotografia, confere às imagens um forte senso de coesão. A temperatura de cor é saturada pela frieza azul-esverdeada¹¹ de uma paleta mínima e predominante, inspirada nos elementos naturais presentes no filme: uma ampla gama de azuis, com destaque para o marinho (o mar), o verde musgo (a mata), além de alguns esparsos focos de cor vermelha, reservados aos enquadramentos que remetem à presença física ou presumida do pai. A combinação destas cores ao preto, cinza e a tons pardos une cinematografia, cenários e figurinos com indivisa coerência.

Em termos de composição, desde a sua primeira aparição em cena, a centralidade¹² do pai se instaura nos quadros, frisando sua atribuição de poder e autoridade sobre os membros da família.

A estrutura narrativa

No âmbito estrutural, O Retorno segue um schema cíclico com pontos de partida e chegada análogos.

A itinerância física imposta pela viagem em que os filhos embarcam com o pai, alude à comum metáfora do arco interior, favorecido pela abdução dos personagens da sua cotidianidade para, por meio deste rompimento, trazer-lhes uma nova e transformadora experiência.

O conteúdo narrativo

O primeiro conflito disparado pelo filme expõe a fragilidade do menino Ivan, único a não vencer o medo de saltar de uma torre de observação à beira-mar, como o fazem seu irmão e todo o grupo de amigos. Abatido pela suposta derrota pessoal, neste que seria um ato afirmativo, e paralisado pelo pânico, só é capaz de descer do mirante sob o amparo da mãe, que vem ao seu resgate. A simetria fílmica consiste no fato de que a ponta oposta da trama reservará ao garoto o enfrentamento de outra torre. Em um rompante de ira provocado por uma discussão com o pai, Ivan lida com sua fobia de modo diverso, desta vez ameaçando saltar para a morte, já que o segundo mirante da trama fica em terra firme. É então que se dá a morte trágica do pai, que sofre um acidente fatal ao tentar impedir o iminente suicídio do filho. O realismo da cena¹³ arrebatada pelo modo súbito e seco com que evoca a fragilidade humana em face da morte, não importando seu estatuto de poder.

A presença física das torres – imponência e vertigem acentuadas por angulações em plongées e contra-plongées¹⁴ –, demarca o subtexto edípiano corporificado por Ivan: o apego incondicional ao conforto materno, na abertura do filme, e o desejo pela morte do pai

castrador, ao final.

A chegada da figura opressiva desperta nele uma gama de sentimentos intensos e contraditórios: o desejo rênido por acolhimento convive com a revolta pelo tempo prolongado da ausência do pai. Tamanho conflito interior, somado à rispidez dos atos deste, leva o menino às ganas confessas de cometer parricídio, tema central a outra referência da cultura russa – Os irmãos Karamazov, obra literária de Fiódor Dostoiévski (analisada por Freud no ensaio Dostoiévski e o Parricídio, de 1928¹⁵).

A ameaça de violência e morte que paira sobre o filme é também reiterada por vias imagéticas mais sutis: pouco antes do acidente que redundará na morte do pai, é com uma faca roubada dos pertences dele que Ivan o afronta. A faca como arma letal já havia sido citada de maneira subliminar, na cena em que Ivan corre para o sótão (que mais lembra o campo de escombros de um pós-guerra); o caçula é seguido por Andrey, ambos em busca de um registro fotográfico do pai. O paradeiro é certo e bem conhecido pelos irmãos – o retrato jaz em uma Bíblia ilustrada e repousa na página do holocausto de Isaac no momento exato em que Abraão, faca em punho, é interpelado pelo anjo que lhe traz o cordeiro para o sacrifício cabal¹⁶. Em sua última e inflamada discussão com o pai, Ivan confessa seu desejo profundo de amá-lo, caso ele fosse “outro” (o pai idealizado, em oposição ao castrador):

No mito freudiano de Totem e Tabu que descreve a passagem da barbárie à civilização, os filhos se unem para assassinar um pai primitivo, tirânico e devastador, que maltratava a todos e impunha uma lei feroz, ficando ele totalmente fora dessa lei. No lugar do pai morto, erigem um totem que simboliza a lei para todos. Eis para Freud o mito do início da civilização e da lei - o que o

fez dizer que no início era o ato (Quinet, op. cit., 2009, p. 26).

O desentendimento derradeiro entre Ivan e o pai traduz a revolta do menino contra este aparente tirano. A sutileza com que o cuidado é expresso pelo homem, no entanto, serve de atenuante às constrictões enérgicas que este impõe aos filhos: ao perscrutar suas fraquezas individuais, não hesita em lhes aplicar as respectivas ações corretivas que, no seu entendimento, melhor poderiam talhá-los para a vida adulta. A rigidez dos atos disciplinares camufla o carinho do pai, áspero e severo, como que para compensar os descaminhos operados nas personalidades dos meninos pelo tempo em que esteve ausente. O absoluto isolamento, literalmente representado pela ilha como destino final do trio, confina-os a um convívio livre de qualquer intervenção externa, em um ambiente regido pelo Nome-do-pai e suas próprias leis, distintas daquelas que os meninos conheciam até então. Nestas condições inóspitas, quer sejam físicas ou emocionais, o pai os distancia do afeto incondicional da mãe, finalmente cumprindo seu papel desestabilizador na tríade funcional que compõe a ordem simbólica familiar.

O caráter lacunar

O Retorno é todo pontuado por arestas e silêncios: no momento em que chegam à casa da mãe e são surpreendidos pela notícia da volta do pai, os garotos encontram a avó à mesa da sala, imersa em uma introspecção algo pesarosa. Os motivos que levaram à ausência deste que agora repousa no leito da mãe, jamais serão clarificados. Na noite que antecede a viagem, o pai divide a cama com ela, mas sequer lhe dirige a palavra – a mãe de seus filhos, bela e comedidamente sensual, parece ansiar por uma aproximação, logo frustrada pela indiferença e

pela a inação sexual do seu objeto do desejo¹⁷.

Entre outras questões que o pai oculta, nada se esclarece sobre seus frequentes telefonemas ou atividades. Sua natureza agressiva às vezes escapa ao autocontrole, na forma de violência física contra os filhos. No barco que os transporta de volta ao continente, os dois velam o corpo do pai, quando sentem o impacto de uma pedra.

Esta será a causa de um dano no casco da embarcação, abrindo um rombo que selará em definitivo o mais intrigante segredo deste homem cercado de mistérios: junto com seu corpo naufragará, despercebida em um compartimento do barco, a pequena caixa de conteúdo insondável que ele resgatara de uma arca, enterrada no interior de uma construção abandonada, em meio à ilha. Ilha, casa, escavação, baú, lacre, caixa, lacuna - camada após camada, o pai é todo mise en abyme, a refletir sucessivas escuridões.

Chronos e Kairos: tempo, elasticidade e registro

O Retorno tem início com uma sequência submarina curta que percorre uma pequena embarcação naufragada – como se viu no capítulo anterior, trata-se do epílogo da trama, deslocado de seu lugar narrativo. A leitura precisa deste prólogo-epílogo, portanto, só se completará em retrospecto, finda a trajetória fílmica.

O tempo em que a história se passa crava uma exata semana, a contar de um domingo. Os dias seguem pontuados para o espectador por telas de texto (“segunda-feira”, “terça-feira” e assim por diante), enquanto que aos personagens cabe o ritual diegético da escritura de um diário de viagem.

Nos entremeios desta cronologia linear

reside a intensidade do vivido, que foge ao domínio da passagem trivial dos dias - é o tempo kairológico, da esfera metafísica. Estas duas dimensões temporais se encontram nos indícios fotográficos que salpicam o filme, e cuja carga simbólica não pode ser ignorada.

Ainda no início da viagem, Andrey aponta a lente de sua câmera para a paisagem da estrada. Ivan (narcisista), prontamente reivindica que o objeto do registro seja ele; vontade feita, posa para a lente com fabricada efusividade, enquanto brinca debruçado na janela, com um saco plástico nas mãos. À medida que o carro segue, o saco fica para trás, assim como a instantaneidade do momento capturado.

Ao final da película, resta ainda uma outra simetria narrativa: de volta ao continente, Ivan encontra no pára-sol do veículo uma fotografia inédita em que figuram ele, o irmão e a mãe, o que denota não ter sido o pai tão indiferente à família quanto o menino poderia julgar. Assim como os filhos guardavam sua foto no baú do sótão, o pai levava a imagem deles consigo.

O Retorno termina, por fim, com a já mencionada sequência(10) das fotos da viagem, que aos poucos se misturam a outros registros da primeira infância de Ivan e Andrey, subvertendo pretéritos. Com o aporte experiencial recente junto ao pai, a colagem de fragmentos de tempo e pessoas (não raro amputadas pelos enquadramentos), parece tentar recompor uma integridade familiar cindida em definitivo pela morte.

O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. (Barthes, 1984, p. 13). Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos. (idem, p. 16). É aquele ou aquela que é fotografado, é

o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de ídolon emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de Spectrum da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto. (idem, p. 20, grifos do autor).

Dadas as considerações do teórico Roland Barthes, pode-se atribuir à última foto da série, com a qual o filme se encerra, mais que o mero frame de afeto do pai com o bebê Ivan braços: tais “espectros” fotográficos, ambos mortos, convivem agora em uma dimensão que transcende o registro impresso, vindo a residir na introjeção do pai pelos filhos em seu mais profundo lastro significante.

Referências

BARTHES, Roland. **A câmara clara:** nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CAVALCANTI, Raïssa. **O mundo do pai:** mitos, símbolos e arquétipos. São Paulo: Cultrix, 1999.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos** (primeira parte). Rio de Janeiro: Imago, 1990 (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. v. 4).

LACAN, Jacques. **Escritos.** Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. **As formações do inconsciente.** Rio de Janeiro: Zahar, 1999. (O seminário. livro 5).

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Martins, 2001.

QUINET, Antônio. A psicanálise e a tragédia grega. **Psique, ciência e vida**. São Paulo: Escala, v. 4, nº 47 (nov. 2009), p. 20-28.

_____. **Teoria e clínica da psicose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

Notas

1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). E-mail: mestrado@alemoretti.com.br

2 Drama familiar dirigido pelo estreante Andrey Zvyagintsev (Rússia, 2003) - site oficial em Inglês: <http://www.kino.com/thereturn/index.html>. Acesso em: 16 out. 2011.

3 Cena disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=2SD9ofYNQMM>. Acesso em: 16 out. 2011.

4 Em referência a “Édipo Rei”, de Sófocles, tragédia grega que inspirou a teoria freudiana sobre a percepção infantil da sexualidade e seu desenvolvimento, conceitos essenciais aos estudos complementares na mesma área, conduzidos a posteriori por Lacan.

5 Cena disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=iHbNHE-fseo>. Acesso em: 16 out. 2011.

6 Cf. Quinet (op. cit., p. 15): Foraclusão é um neologismo que se utiliza em português para designar que não há inclusão, que o significante da lei está fora do circuito sem deixar, no entanto, de existir, pois o que está foracluído do simbólico retorna no real.

7 Cena disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=S5pRCjB46k4>. Acesso em: 16 out. 2011.

8 Biografia disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm1168657/bio> (em Inglês). Acesso em: 16 out. 2011.

9 Refs. p. 6 e p. 10 - clipe disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=eXDjxaZs-Z0>. Acesso em: 16 out. 2011.

10 Cena disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=RXYhLF2z_NM. Acesso em: 16 out. 2011.

11 Sequência de fotogramas disponível em: <http://fotos.olelefilmes.com.br/o-retorno/direcao-de-fotografia-arte/azul-esverdeado.png.php>. Acesso em: 08 out. 2011.

12 Sequência de fotogramas disponível em: <http://fotos.olelefilmes.com.br/o-retorno/centralidade-do-pai/centralidade-1.png.php>. Acesso em: 16 out. 2011.

13 Cena disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=xZXr_lu1beg. Acesso em: 16 out. 2011.

14 Sequência de fotogramas. Disponível em: <http://fotos.olelefilmes.com.br/o-retorno/plongees-e-contra-plongees/contra-plongee-1.a.png.php>. Acesso em 16 out. 2011.

15 Disponível em: <http://tiny.cc/14abc> - p. 106. Acesso em 16 fev. 2011.

16 Sequência de fotogramas. Disponível em: <http://fotos.olelefilmes.com.br/o-retorno/o-sacrificio-de-isaac/o-sacrificio-de-isaac.png.php>. Acesso em: 16 out. 2011.

17 Cena disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=Vd5w7_1A3VE. Acesso em: 16 out. 2011.