



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Paula Cabral Sancier Barbosa

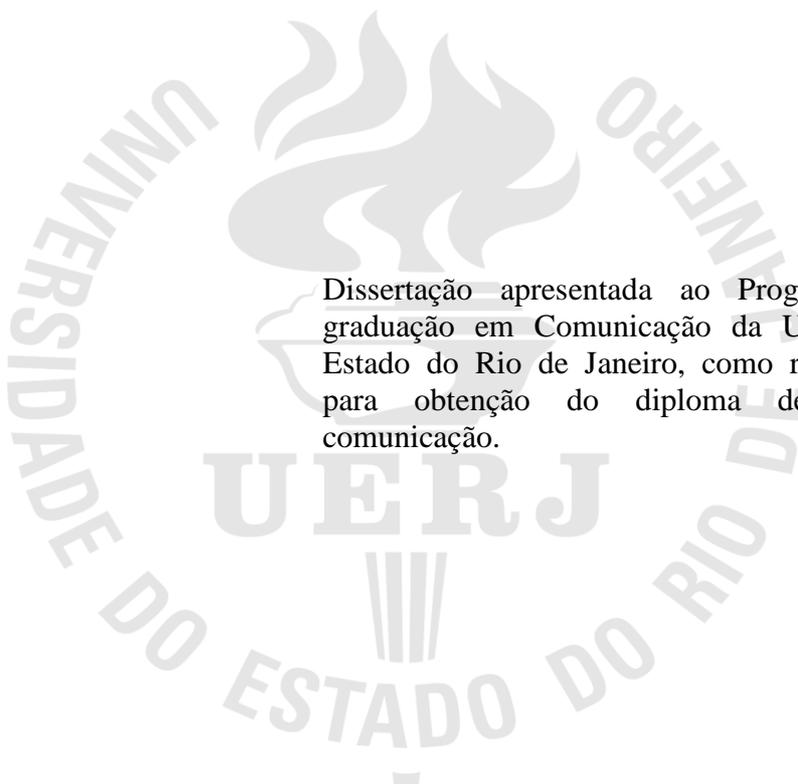
**A intimidade do poder em Aleksandr Sokurov: a sensação de confinamento  
e uma estética da decadência em *Moloch*, *Taurus* e *O Sol***

Rio de Janeiro

2018

Paula Cabral Sancier Barbosa

**A intimidade do poder em Aleksandr Sokurov: a sensação de confinamento e uma  
estética da decadência em *Moloch*, *Taurus* e *O Sol***



Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do diploma de mestre em comunicação.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Patricia Rebello.

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

S121 Sancier, Paula.  
A intimidade do poder em Aleksandr Sokurov: a sensação de confinamento e uma  
estética da decadência em Moloch, Taurus e O Sol / Paula Cabral Sancier  
Barbosa. – 2018.  
113 f.

Orientadora: Patricia Rebello.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Faculdade de Comunicação Social.

1. Comunicação Social – Teses. 2. Cinema – Teses. 3. História – Teses. I.  
Rebello, Patricia. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de  
Comunicação Social. III. Título.

CDU 316.77

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Paula Cabral Sancier Barbosa

**A intimidade do poder em Aleksandr Sokurov: a sensação de confinamento e uma  
estética da decadência em *Moloch*, *Taurus* e *O Sol***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do diploma de mestre em comunicação.

Aprovada em 4 de junho de 2018.

Banca examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Patricia Rebello (Orientadora)  
Faculdade de Comunicação - UERJ

---

Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. Leandro Pimentel  
Faculdade de Comunicação - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Patrícia Furtado Mendes Machado  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-RIO

Rio de Janeiro

2018

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha família, que me apoiou emocionalmente em todo o processo, principalmente minha mãe Ema Lúcia Sancier, meu pai Marcos Sancier e minhas irmãs Fernanda Sancier e Flávia Sancier; à minha orientadora Patricia Rebello pelas suas contribuições no desenvolvimento deste trabalho; aos membros da Banca de defesa, Leandro Pimentel e Patrícia Machado, pelos importantes apontamentos e críticas feitos ao trabalho; aos meus queridos amigos, que dedicaram atenção e tempo na troca de ideias sobre a presente dissertação e me incentivaram de outras formas: Gisele Motta, Millena Lízia, Tatiane Mendes, Bruno Sarmet, Mariana Mayrink, Daniela Verztman Bagdadi, Liliana Mont Serrat, Luana Laux, Beatriz Cavalcanti, Bárbara Moraes, Marina Gerasso, Thiago Pereira da Silva, Bianca Alexandre, Fernanda Franco e Talita Cardozo; agradeço ao Victor Bittar pelo apoio dado no dia da defesa e à Juliana Lessa pela contribuição na tradução para o inglês do resumo.

De fato, para muitas pessoas na maioria das culturas modernas, a brutalidade física é antes um entretenimento do que um choque

*Susan Sontag*

## RESUMO

BARBOSA, Paula Cabral Sancier. **A intimidade do poder em Aleksandr Sokurov**: a sensação de confinamento e uma estética da decadência em *Moloch*, *Taurus* e *O Sol*. 2018. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Comunicação Social, Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Esta dissertação se propõe a analisar três filmes (*Moloch*, *Taurus* e *O Sol*) da chamada “Tetralogia do poder” do cineasta russo Aleksandr Sokurov. Estes filmes representam a intimidade de Adolf Hitler, Vladimir Lênin e Hirohito, figuras políticas totalitárias do século XX, em situações históricas. O presente trabalho investiga nestes filmes o deslocamento da forma moderna de se retratar a guerra e a revolução no cinema - associada predominantemente a uma macro-estrutura política, focada no espaço público -, para uma forma íntima de representação destes mesmos líderes e eventos históricos, colocando em primeiro plano o tema da morte e do poder. A estética sokuroviana é politicamente contrária à forma-cinema do stalinismo, o realismo socialista, se situando criticamente com relação ao passado através de referências estéticas de pinturas do século XIX. Com isso, a sua obra questiona também o legado estético da guerra para o cinema.

Palavras-chave: Cinema. História. Arte. Poder.

## ABSTRACT

BARBOSA, Paula Cabral Sancier. **The intimacy of power in Aleksandr Sokurov**: the sense of confinement and an aesthetic of decadence in *Moloch*, *Taurus* and *The Sun*. 2018. Dissertation (Master degree) - Faculty of Social Communication, Graduate Program in Communication, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

This dissertation proposes to analyze three films (*Moloch*, *Taurus* and *The Sun*) of the so-called "Tetralogy of power" by Russian filmmaker Aleksandr Sokurov. These films represent the intimacy of Adolf Hitler, Vladimir Lenin and Hirohito, totalitarian political figures of the twentieth century, in historical situations. This study investigates in these films the displacement of the modern form of portraying the war and the revolution in the cinema – predominantly associated with a political macro-structure, focused on the public space -, to an intimate representation of those same leaders and historical events, putting in the foreground the theme of death and power. The Sokurovian aesthetics is politically opposed to the form-cinema of Stalinism, the socialist realism, standing critically in relation to the past through aesthetic references of nineteenth-century paintings. Thus, his work also questions the aesthetic legacy of the war to the cinema.

Key words: Cinema. History. Art. Power.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 -	Fotografia. 1918.....	11
Imagem 2 -	Fotografia 2016.....	11
Imagem 3 -	Moloch, 1999. Eva Braun tenta tocar Adolf Hitler.....	13
Imagem 4 -	Hubert Robert. Ruínas antigas usadas como casas de banho, 1798.....	18
Imagem 5 -	Caspar David Friederich. Eldena, 1824.....	18
Imagem 6 -	Taurus, 2001. Soldado parado numa porta do casarão onde está Lênin. ....	19
Imagem 7 -	Fra Angelico, parte inferior da Madona das sombras, cerca de 1440-1450 (detalhe). Afresco.....	23
Imagem 8 -	Arrependimento sem perdão (1984) e Vinte dias sem Guerra (1977).....	26
Imagem 9 -	Édouard Manet. Un bar aux Folies Bergère, 1882.....	29
Imagem 10 -	Claude Monet. Impressions du soleil se levant, 1872.....	29
Imagem 11 -	Vozes espirituais, 1995. ....	31
Imagem 12 -	Vozes espirituais, 1995. ....	31
Imagem 13 -	Vozes espirituais, 1995. ....	31
Imagem 14 -	Moloch, 1999. Cena na qual Hitler fala sobre Stalin. ....	33
Imagem 15 -	O Sol, 2005. ....	34
Imagem 16 -	O Sol, 2005. ....	34
Imagem 17 -	Moloch, 1999.....	38
Imagem 18 -	Taurus, 2001.....	38
Imagem 19 -	O Sol, 2005.....	38
Imagem 20 -	Taurus, 2001. ....	39
Imagem 21 -	Moloch, 1999.....	40
Imagem 22 -	Taurus, 2001. ....	41
Imagem 23 -	O Sol, 2005.....	41
Imagem 24 -	O Sol, 2005. O criado veste Hirohito.....	42
Imagem 25 -	Moloch, 1999. Eva esconde o rosto com flores ao ver Hitler na privada. ....	43
Imagem 26 -	Moloch, 1999 Hitler enterra as suas fezes em um pequeno vale. ....	45
Imagem 27 -	Taurus, 2001. Lênin é banhado por seus criados. ....	45
Imagem 28 -	O Sol, 2005. Hirohito sente um aroma ruim na boca devido a sua azia. ....	46
Imagem 29 -	Taurus, 2001. Lênin está deitado no campo a olhar o céu. ....	48
Imagem 30 -	O Sol, 2005. Hirohito caminha no corredor do bunker.....	48
Imagem 31 -	Moloch, 1999. Hitler ao lado de fora da mansão.....	48

Imagem 32 - O Sol, 2005. Um criado abotoa a blusa de Hirohito. ....	49
Imagem 33 - O Sol, 2005. Dois criados abrem a porta para o imperador. ....	50
Imagem 34 - O Sol, 2005. Hirohito tímido perto de sua esposa. ....	51
Imagem 35 - O Sol, 2005.. O imperador passa de carro pela cidade destruída.....	52
Imagem 36 - O Sol, 2005. Hirohito pensativo ao ver a miséria do povo japonês.....	53
Imagem 37 - O Sol, 2005. Mulher limpa uma imagem de Buda nos escombros.....	53
Imagem 38 - Moloch, 1999 .....	55
Imagem 39 - Taurus, 2001 .....	55
Imagem 39 - O Sol, 2005. ....	56
Imagem 40 - Moloch, 1999. O padre observa uma estátua com duas faces. ....	59
Imagem 41 - Taurus, 2001. Encontro entre Lênin e Stalin. ....	64
Imagem 42 - Rosas para Stalin,1949. Pintura de Boris Wladimirski.....	65
Imagem 43 - Moloch, 1999. ....	68
Imagem 44 - Moloch, 1999. ....	69
Imagem 45 - Moloch, 1999. ....	69
Imagem 46 - Moloch, 1999. ....	69
Imagem 47 - Moloch, 1999. Eva se alonga ao ser observada por um soldado. ....	81
Imagem 48 - Moloch, 1999. Eva olha uma lupa na sala de reuniões do Partido. ....	82
Imagem 49 - Moloch, 1999. Imagem de um castelo em ruínas vista por Eva. ....	82
Imagem 50 - Moloch, 1999. Cena que expressa a solidão de Eva. ....	85
Imagem 51 - O Sol, 2005. Criados preparam o café da manhã de Hirohito. ....	85
Imagem 52 - Taurus, 2001. Criado rasga as cartas que Lênin recebe. ....	86
Imagem 53 - Moloch, 1999. Eva numa posição que remete ao símbolo nazista, a suástica. .	86
Imagem 54 - Taurus, 2001. Uma vaca munge enquanto Lênin morre.....	90
Imagem 55 - Moloch, 1999. Eva olha para uma ave na sacada do castelo. ....	91
Imagem 56 - O Sol, 2005. Garça na frente da casa onde está Hirohito. ....	91

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
1 ALEKSANDR SOKUROV: O GESTO DE COMPLEXIFICAR O OLHAR .....	17
1.1 Um realizador na dialética das dimensões da arte .....	17
1.2 O cinema russo depois da Revolução: poesias do olhar .....	23
1.3 Cinema e pintura de figuras de linguagem nas frestas das imagens .....	27
2 FICÇÕES DO PODER .....	37
2.1 O olhar frontal para os líderes: corporificação dos deuses políticos modernos .....	39
2.2 O absurdo cômico do poder: a terceirização de ações individuais e o assujeitamento das figuras de poder .....	48
2.3 Tensões entre o interior e o exterior: o encontro com o inimigo e a presença da guerra .....	52
2.4 O sonho da razão produz ‘mortes’: isolamento e apatia como condições do poder .....	56
2.5 O monstro ordinário: A narrativa bíblica incorporada à narrativa política na modernidade .....	61
3 O CONTRA-REALISMO DE SOKUROV COMO UMA POSIÇÃO POLÍTICA ..	64
3.1 Por que Lênin e não Stalin? .....	64
3.2 A estética da <i>indiscernibilidade</i> como uma posição política de Sokurov .....	66
3.3 A influência da guerra na estética do real .....	72
3.4 Reconstruir o passado por uma perspectiva psíquica de líderes políticos .....	78
3.5 Eva Braun e Adolf Hitler: diferentes forças coabitantes na ruína da guerra .....	80
3.6 A força da natureza na imagem-ruína do poder: a suspensão do tempo histórico pelo cinema .....	90
3.7 Nuances surrealistas: personagens em estados delirantes e a abertura para o imaginário .....	93
CONCLUSÃO .....	104
REFERÊNCIAS .....	111

## INTRODUÇÃO

O imaginário coletivo de guerras e revoluções remete, predominantemente, a imagens externas de conflitos, nas quais se vê uma massa de pessoas sem identidade, lutando em prol de um projeto de Estado-nação. As imagens desses conflitos, construídas pela fotografia e, posteriormente, pelo cinema, criaram, paradoxalmente, uma distância em termos de afeto entre as pessoas que estavam e não estavam nos campos de batalha. Paradoxalmente porque, em termos, essas imagens aproximariam o espectador “da dor do outro” (SONTAG, 2003) pelo fato de tornarem visíveis a realidade tão distante dele.

As fotos de guerra publicadas entre 1914 e 1918, quase todas anônimas, eram, em geral – quando de fato transmitiam algo do terror e da devastação -, de estilo épico e, frequentemente, retratos das consequências: os cadáveres espalhados ou a paisagem lunar resultante de uma guerra de trincheiras; as vilas francesas arrasadas que a guerra encontrara em seu caminho. (SONTAG, 2003, p. 22)

Este retrato do pós-combate era consequência de um impedimento técnico, pois as câmeras fotográficas não permitiam tirar muitas fotos. Com o aprimoramento técnico, “câmeras leves, como a Leica, com filmes de 35 milímetros que podiam bater 36 fotos antes de ser preciso recarregar a máquina fotográfica” (SONTAG, 2003, p.22), permitiram que fotos fossem tiradas durante a batalha, “se a censura militar permitisse, e registrar closes bem cuidados das vítimas civis e dos soldados exauridos e enferruscados.” (SONTAG, 2003, p.22). Essas imagens do terror da guerra trouxeram, inicialmente, uma reflexão através do choque que produziram. No entanto, com o tempo, a cada vez mais veloz velocidade de circulação da informação, bem como um desejo de crença em um modelo de representação que se queria simbiótico àquele da coisa representada (BAZIN, 2014), uma estética da guerra se consolidou e esse tipo de imagem se transformou em informação repetitiva. Uma nova perspectiva da guerra surge, portanto, de um olhar mais íntimo das consequências dos conflitos.

Imagem 1 - Fotografia. 1918



Soldados britânicos mortos fotografados no front ocidental da Primeira Guerra Mundial, em local desconhecido.<sup>1</sup>

Imagem 2 - Fotografia 2016.



Najiba segura seu sobrinho Shabir (2), que foi ferido em uma explosão que matou sua irmã, em Cabul Afeganistão, em março. (tradução da autora)<sup>2</sup>

Estas duas fotografias, separadas por quase um século de diferença, são ambas retratos das consequências da guerra. A segunda fotografia, uma referência à obra *Pietà* (1498) do

<sup>1</sup> Autor desconhecido. Sem título. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/album/2014/06/25/fotos-ineditas-mostram-cenas-de-celebracao-e-de-morte-da-primeira-guerra-mundial.htm#fotoNav=2>>. Acesso em: 25 abr. 2018.

<sup>2</sup> O texto em língua estrangeira é: Najiba holds her nephew Shabir (2), who was injured in a bomb blast that killed his sister, in Kabul, Afghanistan, in March. BRONSTEIN, Paula. The silent victims of a forgotten war. Disponível em: <<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2017/daily-life/paula-bronstein>>. Acesso em: 25 abr. 2018.

artista italiano Michelangelo, possui uma ligação com a história da arte que a primeira fotografia não tem. Certamente a segunda imagem ganhou um prêmio da *World Press Photo*<sup>3</sup> devido a este valor artístico, particularmente renascentista. O que as imagens de guerra representam de maneira geral são o conflito em si e suas consequências materiais, mesmo sendo estetizadas (BENJAMIN, 2012). Estas imagens despertam sentimentos paralisantes e se incorporaram numa realidade de violência naturalizada.

Essa estética de guerra igualmente abriu as portas para uma imagem-fetice da violência, feita para o consumo. Esta mercantilização implica numa fixidez de sentido da imagem e isso possui um sentido político, pois impede o surgimento de outras epistemologias imagéticas. Neste sentido, ao se pensar o surgimento da imagem cinematográfica, e ainda mais particularmente na imagem produzida digitalmente hoje, o movimento é um dado definidor e revolucionário, pois é este movimento que faz o quadro se modificar a todo momento. É um entendimento de mundo que se dá mediante a sensação de mudança constante. São mudanças de sentido que vão se construindo no tempo da própria imagem através do movimento. Já na fotografia essas mudanças se dão no tempo fora da imagem, ou seja, entre uma fotografia e outra.

Dentro de uma tradição filosófica na qual a razão torna tudo discurso e o conhecimento se dá por esta via, o pensamento originário das imagens em movimento, que trabalha a dimensão dos sentidos de forma múltipla, tem um vínculo mais intenso com o corpo e seus afetos. Qual história e qual pensamento se constroem na conjugação dos movimentos na tela? De que forma pode-se pensar a ideia de progresso através do movimento do quadro? Por exemplo, em uma cena do filme *Moloch* (SOKUROV, 1999), após Adolf Hitler se aproximar de Eva Braun, sua companheira, ela intenciona sutilmente tocar com a sua mão o *führer*, que se esquivava com a mesma sutileza, num misto de gestos de quem quer e não quer algo ao mesmo tempo. Este movimento de aproximação e afastamento mostra as hesitações de um corpo sem vida que quer controlar outras vidas. O corpo do ditador. Sendo esta hesitação presente no ditador Hitler, no revolucionário Lênin e no imperador Hirohito, nos filmes *Moloch* (1999), *Taurus* (2001) e *O Sol* (2005), respectivamente, pode-se questionar a ideia de progresso defendida por estes líderes a partir dessa tamanha hesitação ao toque afetivo.

---

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2017/daily-life/paula-bronstein>>. Acesso em: 25. abr. 2018.

Imagem 3 - Moloch, 1999. Eva Braun tenta tocar Adolf Hitler.



A arte cria um lugar de compreensão que está para além do fato em si. Ela conecta os fatos a uma existência atemporal, presente no mundo de alguma forma. Gilles Deleuze (1925-1995), filósofo francês, chamaria de *perceptos* e *afectos* (DELEUZE, 1992). A arte, no geral, não se limita a uma compreensão racional do mundo, pautada em fatos e informações e que desconsidera a sensação poética, mas busca justamente a dimensão multidirecional e corporal do tempo. Então, como entender a guerra moderna de forma a trazer sua história para ser sentida no presente? Mostrar apenas a consequência dessa violência encerra o seu entendimento nisso e gera uma imagem estanque que produz um conhecimento limitado. Este espaço da incompreensão é terreno fértil para mais controle e dominação. Portanto, o que a imagem em movimento pode oferecer para entender esses afetos de forma mais alargada, expandida?

A poesia é uma forma de expandir o conhecimento. Por se desenvolver dentro do campo das sensações, ela traz uma sabedoria de algo muito particular, pois parte de um corpo que possui uma localização única no espaço. O cinema, enquanto uma expressão poética, tem o potencial de trazer a História para o corpo, através das sensações, pois cria uma atmosfera. O que o diretor russo Aleksandr Sokurov faz nos filmes em que retrata as figuras políticas de Adolf Hitler, Lênin e Hirohito é criar uma atmosfera íntima do poder. Ele cria, portanto, um espaço de entendimento do poder não pela via da geopolítica, por exemplo, mas pela via da sensação através da aproximação íntima. Somente esta aproximação permite ver certas doenças, psíquicas ou físicas, dos líderes. Corpos decadentes. Personalidades esdrúxulas. A confiança de um povo nessas personalidades é construída mediante um processo de ficcionalização do poder. Portanto, a ficcionalização da intimidade desses líderes oferece um contraponto para se pensar as contradições da imagem pública do poder.

A montagem dialética eisensteiniana (EISENSTEIN, 2002a; 2002b) trabalha com a ideia de criar contradições e oposições entre os planos do filme. Por exemplo, se no filme uma ideia está sendo desenvolvida, ela é colocada em oposição em outro plano. Isso cria uma terceira ideia, que não está em nenhum dos planos, mas no choque ou tensão entre eles. E o mediador da criação desse novo sentido é o espectador. Por sua vez, no cinema influenciado pelo realizador russo Andrei Tarkovski (1932-1986), esse sentido dialético também ocorre dentro do próprio plano, o que acaba por favorecer uma estética de planos longos. Sokurov, apesar de ter grande admiração por Eisenstein, se aproxima mais de uma estética tarkovskiana. Em ambas as formas de se pensar o cinema há essa relação dialética que envolve o espectador na construção desse novo sentido, que está para além do que se vê no filme, mas também está contido nele de outra forma.

A crença de que quanto maior o número de informações distintas se oferece ao espectador, mais bem informado ele estará, limita a compreensão, ao invés de expandir, pois não se olha com profundidade para nenhum aspecto, sendo apenas um acumulado de fatos. Esta forma criou um imaginário coletivo da guerra, construído tanto pelo jornalismo quanto pelo cinema documentário e de ficção. No caso deste último, Hollywood é um exemplo de como o cinema foi uma arma de guerra ao criar a figura do herói, glorificado por arriscar a própria vida na guerra, em prol de “algo maior”. Essa narrativa épica, com pontos de virada e um ritmo construído no contraste entre tensão e relaxamento, é uma fórmula sedimentada e com um objetivo: criar uma narrativa de superação, valorizando a força física e psicológica, nunca demonstrando fraqueza total. É este estatuto da informação e esta forma narrativa que interessa a esta dissertação questionar, através do deslocamento que o cinema de Aleksandr Sokurov propõe pensar.

Aleksandr Sokurov não viveu durante a Segunda Guerra Mundial (o conflito aconteceu entre os anos de 1939 e 1945; o realizador nasceu em 1951), mas viveu as consequências dela (notadamente, o nascimento e acirramento da Guerra Fria). Ele teve acesso a esse tipo de imagem de guerra produzida tanto pelo jornalismo quanto pelo cinema. Enquanto o imaginário oficial da guerra construiu uma ideia de superação – heróis e líderes lutando e militando por algo maior, considerado nobre, como nos documentários de Leni Riefenstahl, produzidos para a Alemanha, e os cinejornais dirigidos por realizadores como Frank Capra, Estados Unidos<sup>4</sup> –, Sokurov traz uma perspectiva de líderes políticos decadentes. São direções contrárias. Essa decadência e fraqueza são mostradas na intimidade

---

<sup>4</sup> *Triunfo da Vontade* (1935), de Leni Riefenstahl; *Prelúdio de uma Guerra* (1942), de Frank Capra.

da relação dos líderes seja com suas esposas, criados ou membros do Partido/Império. Ao contrário dos filmes de guerra épicos – onde predominam as cenas de batalha, filmadas fora do estúdio -, os filmes *Moloch* (1999), *Taurus* (2001) e *O Sol* (2005), da chamada Tetralogia do Poder<sup>5</sup>, se passam, em sua maior parte, em ambientes internos dos casarões, palácios e *bunkers* onde os ditadores se encontram. É essa perspectiva da intimidade - que aproxima esses líderes dos sujeitos ordinários - que interessa ao diretor e, com isso, uma perspectiva humana de homens que entraram para a história como ditadores responsáveis por muitas mortes e com um poder notável.

Sob uma certa perspectiva arqueológica, a história, sempre uma obra em processo de construção (BLOCH, 2001; BURKE, 1997; FEBVRE, 2011; FERRO, 1989; KOSELLLECK, 2013; LE GOFF, 2011), quando é tratada pela linguagem do cinema, faz surgir uma nova forma de lidar com o conhecimento histórico, pois entram nesse campo cognitivo o movimento, a cor, a textura, a luz, o enquadramento e o som. Estes não são meros elementos descritivos, e sim elementos expressivos que fazem sentir a História. É uma reconstrução espaço-temporal dada de forma diferenciada. A literatura também constrói uma atmosfera, assim como o cinema. Talvez se possa falar de um encontro da História com a arte. E o que esse encontro pode proporcionar epistemologicamente?

Para se pensar essa epistemologia que parte do encontro da arte com a História, em específico do cinema, é necessário entender como Sokurov se desloca de um lugar proposto para o cinema por poderes totalitários em uma situação de guerra e crise para um lugar de reflexão artística e contestante do cinema. Se o cineasta russo se propõe a retratar essas figuras totalitárias no início do século XXI é porque, justamente, ele teve abertura para isso - pois nenhuma das figuras que retratou estavam mais vivas e seus governos não existiam mais - e, além disso, é uma forma de dialogar com o presente no sentido de marcar uma posição política quanto aos resquícios fortes dessa forma de poder totalitário. Portanto, Sokurov constrói uma estética decadente para representar esses líderes no sentido de expressar o quanto essa forma política se esgotou e já não cabe mais no mundo atual, ou pelo menos não deveria caber. Ao invés de fazer filmes de líderes políticos vivos, ele escolhe – por razões de viabilidade – falar dos mortos. Mas é como se esses mortos estivessem representando toda uma política presente, no entanto decadente, mas que ainda luta para respirar e se manter em posição fixa. Um cinema de guerra, digamos, que se desenvolveu para enaltecer esses

---

<sup>5</sup> Aleksandr Sokurov realizou uma série de quatro filmes que foi chamada de Tetralogia do Poder. Compõem esta série os filmes *Moloch* (1999), *Taurus* (2001), *O Sol* (2005) e *Fausto* (2012). A presente dissertação se propõe a analisar apenas os três primeiros filmes, portanto, ao longo do texto, a referência aos três filmes será chamada de Trilogia do Poder.

políticos, agora é questionado por uma outra estética cinematográfica que dissolve os contornos da imagem e dilui esses ditadores num mundo confinado e em decadência. Ruínas. Quais são as ruínas do nosso tempo?

Os filmes *Moloch* (1999), *Taurus* (2001) e *O Sol* (2005) foram analisados nesta dissertação de forma conjunta, sendo constatados tanto elementos de ligação entre os três filmes quanto componentes presentes somente em um dos filmes. O objetivo do presente trabalho é refletir sobre as questões que esta Trilogia oferece sobre a imagem do poder. O primeiro capítulo irá discutir o percurso de Aleksandr Sokurov no contexto pós-soviético, quais questões norteiam o seu modo de fazer cinema e a relação de sua obra com a História da Arte. O segundo capítulo irá abordar assuntos em torno da ficcionalidade das figuras políticas representadas nos três filmes, ou seja, como esta obra evidencia as ficções do poder através da encenação da intimidade de Adolf Hitler, Vladimir Lênin e Hirohito, respectivamente. Os sub-itens deste capítulo irão debater os elementos identificados nos filmes como componentes construtores e desconstrutores destas ficções do poder como: a corporificação dos líderes, a terceirização das ações individuais, o assujeitamento e isolamento das figuras de poder, a desconstrução da narrativa da monstrosidade e a aproximação da narrativa bíblica com a narrativa política. O terceiro capítulo focará na análise estética dos filmes, estabelecendo uma relação da posição política de Sokurov com o que será chamado de contra-realismo. Portanto, o início do capítulo indaga a escolha por representar Lênin ao invés de Stalin, que teve a sua imagem construída pela estética do realismo socialista. Através da observação da mise-en-scène nestes filmes percebe-se a crítica do diretor russo à narrativa e estética de filmes de guerra e de personalidades políticas. Portanto, os sub-itens deste capítulo irão dissertar sobre o que será chamado de estética da *indiscernibilidade*, a influência da guerra na estética do real, a reconstrução do passado por uma perspectiva psíquica de líderes políticos, as questões em torno da imagem-ruína sokuroviana da guerra e do poder e as nuances surrealistas como uma abertura para o imaginário.

## 1 ALEKSANDR SOKUROV: O GESTO DE COMPLEXIFICAR O OLHAR

### 1.1 Um realizador na dialética das dimensões da arte

O diretor russo Aleksandr Sokurov nasceu em 1951, na taiga da Sibéria Oriental (província de Irkutsk). Seu pai era um oficial do exército vermelho e veterano da Segunda Guerra Mundial. Sokurov se graduou em História na Universidade de Gorki (1964 – 1974) e foi admitido no Instituto de Cinema de Moscou, o VGIK, em 1975. Sua formação e vivência são fundamentais na construção do seu pensamento enquanto cineasta. Percebe-se em toda a sua obra a recorrência dos temas da guerra e do poder. Sua formação de historiador e cineasta o conduz para os problemas que ele apresenta em seus filmes, como pensar o cinema em diálogo com a História da Arte. Muitos o consideram um conservador porque suas obras possuem referências na Arte clássica européia. No entanto, ao se pensar o diálogo que Sokurov faz com essa arte clássica da forma como Foucault pensa uma arqueologia do saber (2009), esse rótulo de conservador pode vir a não fazer tanto sentido. Se a ideia do conservadorismo significa querer preservar uma tradição e reagir contra as tentativas de romper com ela, segundo Sokurov, não haveria essa tradição no cinema, pois “o cinema é uma arte sem passado, plantada num terreno cultural muito pouco profundo, o que obriga o diretor a colocar suas raízes alhures.” (SOKUROV apud HELLER, 2013, p. 85).

Tais raízes, Sokurov irá encontrar na pintura, na literatura e na música. O argumento que ele constrói para identificar o cinema com a arte na verdade não pode ser direcionado apenas para o cinema já que na pintura a tentativa de representar a terceira dimensão através da perspectiva já existia. Na pintura, as referências do diretor são artistas como o francês Hubert Robert (século XVIII) e o alemão Caspar David Friedrich (século XIX), que constroem imagens onde figura e fundo não se destacam, retirando a impressão da terceira dimensão. E, como nos filmes do diretor, colocam a figura humana em perspectiva à dimensão imperial da natureza.

Imagem 4 - Hubert Robert. Ruínas antigas usadas como casas de banho, 1798



Imagem 5 - Caspar David Friederich. Eldena, 1824



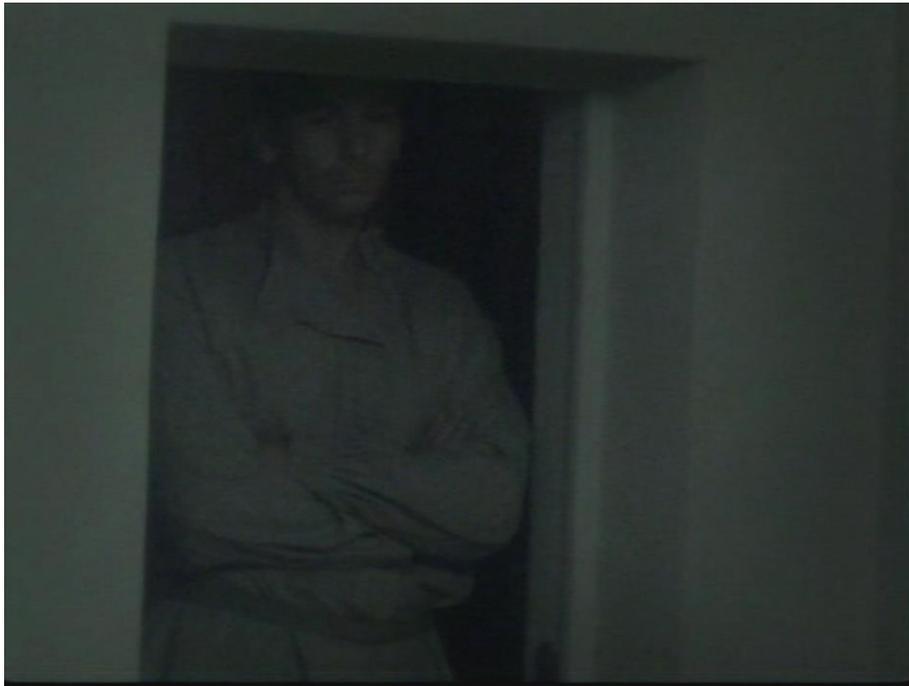
Sokurov acredita que os cinematografistas modernos devem seguir a tradição artística existente na pintura para que novos trabalhos de arte surjam. Ele nega os jogos dimensionais com a imagem, facilitados pela ilusão ótica.<sup>6</sup> Esta visão artística desvincula a imagem do

<sup>6</sup> Entrevista a Aleksandr Sokurov. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ML6lx1XH9Mk>>. Acesso em: 25. abr. 2018. Este pensamento do cineasta também pode ser encontrado na entrevista que ele deu à escritora Lauren Sedofsky em: SEDOFSKY, Lauren. Canções planares: entrevista com Alexander Sokurov. In: FRANÇA, Pedro, SAVINO, Fábio (orgs.). Alexander Sokurov: poeta visual. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, Ministério da Cultura, Zipper Produções, p. 185, 2013.

mundo devido às diferentes condições materiais de cada um. Portanto, a imagem, a partir dessa diferença, possui a sua forma única de pensar e, por isso, segundo Sokurov, não deveria tentar imitar o mundo material. Sokurov demarca essa diferença no cinema e acredita que “os cineastas perceberão que eles devem lutar contra a ilusão óptica e trabalhar com o quadro, como se faz nas belas artes” (SOKUROV, 2011, entrevista<sup>7</sup>).

A negação de Sokurov da ilusão óptica tridimensional nas artes plásticas e, neste caso, no cinema cria, nos filmes do cineasta, uma atmosfera íntima e um tanto surreal onde os personagens habitam. Esse mundo confinado, distorcido, com proporções irreais, como as pequenas portas do casarão de Lênin, no filme *Taurus* (2001), é o lugar da imagem para Sokurov.

Imagem 6 - *Taurus*, 2001. Soldado parado numa porta do casarão onde está Lênin.



A organização dos elementos do quadro numa única distância (achatamento da imagem) permite ao espectador estabelecer uma relação mais íntima com aquela imagem. A iluminação dos filmes cria penumbras e zonas cinzentas, indo de encontro a essa falta tão presente na condição da imagem plana. A imagem mental (DELEUZE, 1983), extremamente fértil e diversa, é pouco explorada nos meios de comunicação de massa devido a uma política realista hegemônica da imagem, que a vincula ao mundo material - representado também pela imitação da terceira dimensão no quadro - e não à imaginação. Na sociedade da informação, o

---

<sup>7</sup> Idem.

vazio do quadro e a carência dimensional trazem um incômodo. Há mais perguntas que respostas, mais névoa que clareza. No entanto, o vazio, o mistério, as perguntas e a névoa criam movimento e geram um campo de possibilidades ainda não pensadas ou experimentadas. Diz Sokurov em uma entrevista<sup>8</sup>:

Uma pintura, privada de uma perspectiva literal, fisiológica e naturalista pode tornar-se mais atrativa e produzir um resultado que a qualifique como arte. A imagem plana tem algo. Algo não concedido ao espectador. Uma reticência. E arte é apenas onde esta reticência existe. Uma limitação em relação àquilo que efetivamente podemos ver e sentir. Tem que haver um mistério. E a imagem plana provê este mistério. (SOKUROV, [2011])

É nesta *limitação* que a *imaginação* age. O que Sokurov faz com a imagem é potencializar essa limitação como um recurso estético capaz de produzir sensações que conduzam a um lugar para além da imagem dada. Se a condição da imagem projetada numa tela é ser bidimensional, que se retirem, então, os recursos que tentam produzir artificialmente essa profundidade. Mas esse pensamento de Sokurov requer também artifícios e manipulações na imagem<sup>9</sup> assim como a imagem que simula a terceira dimensão. A questão parece não ser a artificialidade da terceira dimensão em si, mas o que a representação dessa terceira dimensão implica no pensamento da arte. É uma questão política e filosófica da imagem cinematográfica. Para atingir esse resultado, retiram-se as informações (através do trabalho de luz e cor) do que seria uma imagem de alta definição – aquela na qual nenhum detalhe é perdido, tudo é mostrado numa tentativa de simular a terceira dimensão do mundo.

O diretor alemão Win Wenders, em seu penúltimo filme chamado *Os belos dias de Aranjuez* (2016), filmado em 3D, disse que pretendia que o espectador se sentisse no local da cena, imerso nela de forma real.<sup>10</sup> O diretor francês Jean-Luc Godard em *Adeus à linguagem* (2015) tentou experimentar essa terceira dimensão de forma artística. Outros cineastas-autores como o alemão Werner Herzog e o argentino Gaspar Noé também experimentaram através dessa tecnologia. É interessante entender como esses cineastas autorais estão pensando o 3D, tecnologia esta que foi absorvida fortemente por um mercado cinematográfico comercial, como o de Hollywood. Se a indústria do entretenimento busca uma imersão do espectador na

<sup>8</sup> Idem.

<sup>9</sup> Em uma entrevista concedida à escritora Lauren Sedofsky, Sokurov diz: “Como as lentes das câmeras são geralmente desenvolvidas para criar a impressão de volume, nós usamos duas que foram desenvolvidas na Rússia especialmente para nossos filmes. Elas revertem o volume ilusionista tradicional e enfatizam a ilusão de achatamento. Esses são os primeiros passos, mas ainda temos um longo caminho pela frente antes de obtermos recursos artísticos significantes para a imagem planar no filme.” (SEDOFSKY, Lauren. *Canções planares: entrevista com Alexander Sokurov*. In: FRANÇA, Pedro, SAVINO, Fábio (orgs.). *Alexander Sokurov: poeta visual*. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, Ministério da Cultura, Zipper Produções, p. 185, 2013.)

<sup>10</sup> Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/em-os-belos-dias-de-aranjuez-wim-wenders-volta-ao-3d-defende-uso-da-tecnologia-21133585>>. Acesso em: 25. abr. 2018.

obra, a arte também. Talvez a questão seja pensar que tipo de imersão se constrói nessa relação entre espectador e obra. O 3D torna a realidade material e tridimensional mais real pelo fato de simular a forma como se vê o mundo através de dois olhos, que nos dão a noção de profundidade (distância dos objetos que estão ao nosso redor). Esta noção possibilita que caminhemos de forma harmônica e com certa segurança no sentido de preservar a nossa integridade física e a dos outros.

Portanto, neste aspecto, qual o sentido de uma experiência artística? De fato, não há um único sentido, mas vários. A tecnologia da terceira dimensão permite uma imersão na realidade material tridimensional, já a imagem bidimensional cria uma imersão no mistério da imaginação. As imagens mentais são turvas, assim como os filmes de Sokurov. Talvez o que cineastas-autores desejem proporcionar aos espectadores com o 3D seja uma experiência real, imersiva e corpórea de um outro mundo tridimensional. Quando Herzog filma o documentário *A caverna dos sonhos esquecidos* (2011), existe uma diferença artística na experiência que o espectador tem com o filme em relação a filmes feitos em 3D como o *Os belos dias de Aranjuez* (2016), que se passa em locais onde o espectador pode circular fora da tela, no mundo material. O tesouro arqueológico que Herzog filmou não é acessível a todos, portanto, a escolha do cineasta alemão foi de extrema sensibilidade e empatia com o espectador ao criar condições para que este pudesse chegar mais próximo da sensação que o diretor e sua equipe tiveram diante de um patrimônio da humanidade de aproximadamente trinta e dois mil anos de existência.

Se a postura tradicionalista de Sokurov o torna conservador<sup>11</sup>, por que, ao olhar diretamente para a sua obra, percebe-se algo novo, uma forma de olhar singular? Sobre *o novo*, o filósofo francês Paul Virilio cita o matemático francês do século XVII, Blaise Pascal:

‘O novo não são os elementos, mas a ordem em que eles são dispostos’, escreveu Pascal. Em suma, a descoberta, a invenção, isto é, o que era sem memória possível e, por conseguinte, novo, era a ordem em que ele, Pascal, apenas ele, podia relacionar esses elementos conhecidos por todos, ‘fazendo a razão finalmente ceder ao sentimento’. (VIRILIO, 2015, p.40)

---

<sup>11</sup> **Lauren Sedofsky:** Como você explica sua famosa postura de tradicionalista quando na verdade ela estranhamente concilia o olhar passadista do realismo socialista e a obsessão modernista com a planaridade do quadro?

**Aleksandr Sokurov:** Meu *weltanschauung* (modo de ver o mundo, em alemão) e minha postura são resolutamente tradicionais porque toda as minhas autoridades indiscutíveis são pessoas da cultura clássica, que não têm nenhuma conexão com quaisquer práticas artísticas ou literárias contemporâneas. E, com apenas algumas raras exceções – Flaherty e, certamente, Eisenstein, Dovzhenko, Bergman – para mim, não há autoridades entre cineastas. Sou um conservador. (SEDOFSKY, Lauren. Canções planares: entrevista com Alexander Sokurov. In: FRANÇA, Pedro, SAVINO, Fábio (orgs.). Alexander Sokurov: poeta visual. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, Ministério da Cultura, Zipper Produções, p. 185, 2013.)

Pensar *o novo* como uma forma singular de ordenação de elementos já conhecidos cria um campo de possibilidades, para além de um campo experimental. Trazer a estética de determinado estilo de pintura para a linguagem do cinema é também trabalhar com essa ideia de organização sobre a qual Virilio escreve. Ao se pensar o surgimento do cinema enquanto nova tecnologia, sabe-se que suas bases criativas estavam voltadas para experimentos científicos de análise do movimento (MANNONI, 2003). Posteriormente, artistas se utilizaram dessa tecnologia para experimentar novas formas artísticas. Além disso, o cinema tornou-se um potente meio de comunicação de massa (BENJAMIN, 2012), desenvolvendo um tipo de comunicação impositiva, sem brechas, fechada e reducionista, mas politicamente eficaz (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976). Trazer o cinema para práticas artísticas implica em pensá-lo no contexto histórico da arte. Mas, o que o cinema trouxe de efetivamente novo e qual a sua singularidade? O movimento da imagem é, indiscutivelmente, uma inovação. Isto em si já criou o elemento do novo. E como pensar esse novo elemento em diálogo com a história da arte? O pensamento linear e evolutivo condiciona o surgimento do novo ao término de algo. Movimentos de permanência e desaparecimento são impulsionados por dinâmicas políticas e, conseqüentemente, estéticas, e não são naturais, mas produtos de uma época. Neste sentido, o historiador de arte alemão Aby Warburg (1866-1929) propõe um importante debate sobre a forma da história evolucionista e única. O historiador de arte francês Georges Didi-Huberman sobre Warburg, diz:

(...) ficamos diante da imagem como diante de um tempo complexo, o tempo provisoriamente configurado, dinâmico, desses próprios movimentos. A consequência – ou o desafio – de um alargamento metódico das fronteiras não é outra senão uma desterritorialização da imagem e do tempo que exprime sua historicidade. Isso significa, claramente, que o tempo da imagem não é o tempo da história em geral, o tempo que Warburg destacou, nesse ponto, através das “categorias universais” da evolução. Tarefa urgente (intempestiva, inatural)? Para a história da arte, tratava-se de refundar “sua própria teoria da evolução”, sua própria teoria do tempo – que Warburg relacionava a uma “psicologia histórica. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.34)

Portanto, datar estilos artísticos no sentido de criar anacronias é uma forma fixa de pensar a história da arte. A imagem, segundo Warburg, tem uma outra temporalidade. Ela, ao se conservar no tempo, é resignificada em outros contextos. Por exemplo, Didi-Huberman (2015) atenta para o fato de que a parte inferior - o pano vermelho com manchas brancas - que emoldura o afresco de Fra Angelico chamado *Madona das sombras* (século XV) só passou a ser percebida depois do surgimento do expressionismo abstrato em Jackson Pollock (1912-1956), pintor norte-americano. O *novo* pode ser algo que se faz presente pelo gesto de ser notado. O gesto do olhar sob outra perspectiva temporal.

Imagem 7 - Fra Angelico, parte inferior da Madona das sombras, cerca de 1440-1450 (detalhe). Afresco.



## 1.2 O cinema russo depois da Revolução: poesias do olhar

Esse gesto de retornar e retomar às imagens não se trata, portanto, das modas *vintages* contemporâneas, nas quais tendências passadas retornam intocadas, saltando sobre o tempo, mas de uma visão complexa, atravessada por questões, épocas, escolas, etc. É complexa, pois é como se determinado elemento já conhecido de outra configuração temporal surgisse compondo uma outra ordenação. Se por um lado, Sokurov é visto como um conservador a partir de seu discurso – aliás, ele mesmo se diz conservador<sup>12</sup> –, por outro, ao olhar para a sua obra, percebe-se um deslocamento, uma tentativa de escavar um lugar, criar novas veias e novos caminhos. As duas mostras de cinema russo contemporâneo pós-soviético ocorridas na Caixa Cultural do Rio de Janeiro em 2015 e 2017<sup>13</sup> fazem ver uma energia de cineastas russos em escavar o passado e tratar de assuntos antes proibidos pela censura soviética. Hoje, segundo um dos maiores críticos de cinema na Rússia, Anton Dolin, há também um outro tipo

<sup>12</sup> SEDOFISKY, Lauren. Canções Planares: entrevista com Alexander Sokurov. In: FRANÇA, Pedro, SAVINO, Fábio (orgs.). Alexander Sokurov: poeta visual. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, Ministério da Cultura, Zipper Produções, p.191, 2013.

<sup>13</sup> “Mostra de Cinema Russo Contemporâneo” na Caixa Cultural do Rio de Janeiro de 3 a 13 de fevereiro de 2015. Disponível em: <<http://www20.caixa.gov.br/Lists/Release/DispForm.aspx?ID=509&ContentTypeId=0x0100C3A929DBA1ED4389865470500410EAD900D3B607B97A60B4478828C38300F9C5D7>>. Acesso em: 27. abr. 2018; “Rússia: um quarto de século através do cinema” na Caixa Cultural do Rio de Janeiro de 19 de setembro a 1º de outubro de 2017. Disponível em: <<http://www20.caixa.gov.br/Paginas/Noticias/Noticia/Default.aspx?newsID=5283>>. Acesso em: 27. abr. 2018.

de censura, que é a auto-censura (informação verbal)<sup>14</sup>. Diante de uma sociedade russa extremamente conservadora e reacionária, falar de certos temas como religião e sexualidade pode acarretar consequências graves para os realizadores, como foi o caso da prisão do cineasta Kirill Serebriannikov por causa do filme *O aluno* (2016), que critica o fanatismo religioso no país. Este filme conta a história de um rapaz que começa a questionar todos em sua escola a partir dos escritos da Bíblia, confrontando o que aprende na escola com os ensinamentos cristãos. Sendo assim, muitos cineastas vivem se auto-censurando para se manterem dentro de um esquema de exibição de filmes aceitáveis na sociedade russa. Outros cineastas como Aleksei German (1938 – 2013), que dirigiu cinco longas<sup>15</sup>, e Aleksey Balabanov (1959 – 2013), com uma obra maior do que a de German, também estão entre os cineastas russos inovadores da época pós-soviética e realizaram obras críticas com relação ao cinema e à sociedade russa (informação verbal)<sup>16</sup>. German questiona em seus filmes, por exemplo, os critérios do progresso, numa ficção científica na qual cientistas são enviados a um planeta medieval para ajudar esta civilização no caminho certo do progresso, sem usar da violência (*É difícil ser um Deus*, 2013); e o cineasta também aborda em outro filme a campanha política antisemita lançada por Stalin em 1952 (*Khrustalev, o carro*, 1998). Balabanov retrata uma Rússia pós-soviética através do personagem Danila Bragov, que volta para casa após servir o exército e participar de uma guerra devastadora (*Irmão*, 1997). Ele não se identifica mais com sua cidade natal, vai encontrar o irmão em São Petersburgo e descobre que ele é um gangster. Ele fica a vagar, sem perspectiva de futuro. Sokurov se insere nesse contexto pós-soviético de cineastas que tentam de alguma forma falar sobre as consequências do período stalinista. (1924-1953).

Na Rússia pós-soviética houve uma divisão de cineastas engajados e não-engajados ao regime soviético e, por consequência, à sua estética e narrativa ideológicas. O diretor Nikita Mikhalkov, por exemplo, continua a fazer filmes patrióticos e é apoiador de Vladimir Putin. Já Aleksei German, Andrei Tarkovski e Aleksandr Sokurov encarnam uma tríade importante do

<sup>14</sup> Esta informação é decorrente das anotações que fiz ao assistir as seguintes palestras: “Palestra Balabanov e o cinema da Rússia pós-soviética, com Anton Dolin” e “Mesa Redonda O cinema na Rússia atual: conformismo ou resistência?”, com Anton Dolin e Luis Felipe Labaki” durante a mostra “Rússia: um quarto de século através do cinema” na Caixa Cultural do Rio de Janeiro nos dias 28 e 30 setembro de 2017. Disponível em: <<http://www20.caixa.gov.br/Paginas/Noticias/Noticia/Default.aspx?newsID=5283>>. Acesso em: 27. abr. 2018.

<sup>15</sup> Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/993957-retrospectiva-regata-estilo-acido-do-diretor-aleksei-german.shtml>>. Acesso em: 27. Abr. 2018.

<sup>16</sup> Esta informação é decorrente das anotações que fiz ao assistir as seguintes palestras: “Palestra Balabanov e o cinema da Rússia pós-soviética, com Anton Dolin” e “Mesa Redonda O cinema na Rússia atual: conformismo ou resistência?”, com Anton Dolin e Luis Felipe Labaki” durante a mostra “Rússia: um quarto de século através do cinema” na Caixa Cultural do Rio de Janeiro nos dias 28 e 30 setembro de 2017. Disponível em: <<http://www20.caixa.gov.br/Paginas/Noticias/Noticia/Default.aspx?newsID=5283>>. Acesso em: 27. abr. 2018.

cinema autoral russo (informação verbal)<sup>17</sup>. Aleksey Balabanov foi um dos primeiros a começar a produzir na Rússia pós-soviética, e seus filmes refletem sobre os anos 1990 no país.

Percebem-se dois momentos do cinema russo pós-soviético. O primeiro momento acontece logo após a queda do muro de Berlim (1989) e se estende ao longo dos anos 1990. É uma fase mais esperançosa, na qual cineastas se percebem livres para criar num contexto onde não há mais a censura oficial do Partido Comunista e as pessoas passam a ir no cinema porque querem e não por ordens do Partido. Os espectadores soviéticos podem, a partir de então, assistir filmes do mundo todo, disponíveis em VHS em cada esquina. No entanto, mesmo depois da queda da URSS, a produção de filmes ainda continuava sendo soviética, e o principal aspecto discutido nas histórias era a própria URSS. No final dos anos 1980 e início dos 90 ainda se falava muito sobre os traumas da sociedade soviética. Um segundo momento do cinema russo pós-soviético tem início no começo do século XXI, e segue em caminhada até os dias atuais. Através dos filmes produzidos neste período parece não haver mais tanta esperança como os filmes dos anos 1990. As guerras na Chechênia (1991-1996)<sup>18</sup> e o governo de Vladimir Putin<sup>19</sup> são exemplos de desesperança expressos nos filmes dessa segunda fase.<sup>20</sup>

O tema da guerra também é recorrente nos filmes do diretor Aleksei German, 13 anos mais velho que Sokurov. O filme *Vinte dias sem guerra* (GERMAN, 1977) conta a história de um correspondente de guerra que volta para casa para ficar 20 dias, após fazer a cobertura da Batalha de Stalingrado. Neste período, ele trabalha com uma equipe que irá fazer um filme baseado em suas matérias e nesta troca ele percebe a diferença entre a visão romântica dessa equipe sobre a guerra e a realidade que ele viveu no campo de batalha. Aleksandr Sokurov também intenciona, com a trilogia dos ditadores (*Moloch*, *Taurus* e *O Sol*), mostrar a guerra sob outra perspectiva, confirmando a necessidade latente que uma parcela de cineastas russos tem em questionar o poder, a guerra e, conseqüentemente, o stalinismo (1924-1953). O filme *Arrependimento sem perdão* (1984), do diretor georgiano Tengiz Abuladze, foi o primeiro

<sup>17</sup> Idem.

<sup>18</sup> As guerras na Chechênia foram motivadas pelo fato da Rússia não aceitar a independência da Chechênia em 1991.

<sup>19</sup> O governo Putin é caracterizado por políticas autoritárias como o fechamento de jornais oposicionistas e a prisão de magnatas que não se alinhavam às suas convicções, estabelecendo aproximações com o stalinismo. Putin governou como presidente de 2000 a 2008 e de 2012 até atualmente.

<sup>20</sup> As informações contidas neste parágrafo foram retiradas das palestras (“Palestra *Balabanov e o cinema da Rússia pós-soviética*, com Anton Dolin” e “Mesa Redonda *O cinema na Rússia atual: conformismo ou resistência?*”, com Anton Dolin e Luis Felipe Labaki” durante a mostra “Rússia: um quarto de século através do cinema”) que o crítico russo de cinema, Anton Dolin, ministrou na Caixa Cultural do Rio de Janeiro nos dias 28 e 30 de setembro de 2017. Disponível em:

<<http://www20.caixa.gov.br/Paginas/Noticias/Noticia/Default.aspx?newsID=5283>>. Acesso em: 27. abr. 2018.

filme soviético que denunciou abertamente os horrores do stalinismo. Na história, uma mulher, que foi afetada diretamente pela tirania de um prefeito numa pequena cidade da Geórgia, exuma o corpo desse tirano logo após o seu sepultamento e esta ação se repete ao longo do filme. Para além do que a personagem diz na narrativa do filme - de que este político não deve descansar, pois cometeu muitas atrocidades -, esta ação de desenterra-lo toda vez em que ele é de novo sepultado é também uma forma de dizer que este líder era uma pessoa comum, portanto mortal.

Imagem 8 - Arrependimento sem perdão (1984) e Vinte dias sem Guerra (1977)



Em 1953 Stalin morre e seu corpo é embalsamado ao lado do corpo de Lênin em um Mausoléu na Praça Vermelha em Moscou. Em 1961 o corpo de Stalin é enterrado atrás do Mausoléu onde está Lênin. Esta ação de enterrar Stalin foi como uma revolução ideológica e política na Rússia, pois a insistência em cultuar a sua figura gerou conflitos com grande parte da população russa que o via como um tirano assassino.

Na disputa narrativa que envolve a construção da memória de líderes políticos cultuados por seus povos, trazer esta dimensão do corpo para um entendimento histórico revela que esses personagens são mortais, assim como também podem ser suas ideias. Essa preservação dos corpos intactos dos políticos é uma forma de vencer a morte. O cinema também é uma forma de vencer a morte através da imagem. Sokurov cria um tipo de imagem que dá a sensação de que aquelas pessoas estão presas ali dentro do quadro, pois ele trabalha uma estética claustrofóbica. A imagem distorcida parece querer caber de forma desajeitada no quadro.

Segundo a lógica de montagem de filmes eisensteiniana (2002), uma ideia nova surge a partir do choque entre duas imagens/planos. Ou seja, é a forma como se ordenam as imagens que faz surgir uma nova ideia, que não está inteiramente nem em uma imagem nem em outra, mas no choque entre as duas ou mais imagens. Um exemplo de ordenação criativa, portanto de montagem, está na seguinte citação que o filósofo francês Paul Virilio faz do

artista surrealista belga René Magritte para falar sobre como elementos conhecidos, porém diferentes entre si, podem gerar uma sensação nova se colocados juntos em determinada ordenação/arrumação. Diz ele:

Em 1960, o pintor Magritte, respondendo a um questionário, expressou as mesmas convicções:

P. – Por que, em alguns de seus quadros, aparecem objetos bizarros, como o bilboquê?

Magritte – Não creio que o bilboquê seja um objeto bizarro. Ao contrário, é uma coisa muito banal, tão banal quanto uma caneta, uma chave ou um pé de mesa. Nunca mostro objetos bizarros ou estranhos em meus quadros [...] são sempre coisas familiares, não bizarras, mas essas coisas familiares são reunidas e transformadas de maneira a que, ao vê-las assim, pensemos que *há outra coisa, não familiar, que nos aparece ao mesmo tempo que as coisas familiares.* (VIRILIO, 2015, p.43)

Esta lógica de montagem criativa também pode ser aplicada à construção do tempo. O tempo complexo de Warburg, sobre o qual Didi-Huberman (2013) escreve, se configura como um rearranjo constante de elementos já conhecidos. E esse rearranjo pode se dar no tempo – como no caso de Sokurov com relação às suas referências na composição de um filme - e no espaço – como no caso de Magritte. No caso da imagem na arte, esses elementos, segundo Warburg, podem ser vistos como sobrevivências (*Nachleben*). Para Warburg, a obra de arte era vista como “o ponto de encontro dinâmico (...) de instâncias históricas heterogêneas e sobredeterminadas” (DIDI-HUBERMAN, p. 41, 2013).

### 1.3 Cinema e pintura de figuras de linguagem nas frestas das imagens

O cinema foi uma tecnologia que mudou a cultura nos locais em que se fez presente. Modificou a forma de olhar o mundo. Encurtou distâncias e criou novos tempos. Criou novas questões a partir do pensamento contido na tecnologia. O norte-americano Jonathan Crary<sup>21</sup>, em sua obra “Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX” (2012), desconstrói a ideia de uma linearidade evolucionista própria da História tradicional. Neste sentido, um dispositivo não substitui o outro. Uma das ideias de Crary é que um dispositivo pode ser encarado como inventivo e de ruptura, mas a maneira como esse dispositivo é colocado na sociedade ainda é muito vinculada a conhecimentos passados. Um dispositivo novo pode ter uma capacidade de ruptura grande, mas se submete a um regime de olhar anterior. Então, essa relação é complexa e certas rupturas estéticas só ocorrem a posteriori. É lógico que os aparelhos modificam a forma de olhar, mas a imagem é algo mais do que uma produção apenas do aparelho. A imagem contém essas “instâncias históricas heterogêneas”

<sup>21</sup> Jonathan Crary é crítico de arte, ensaísta e professor de Arte Moderna e teoria da arte.

(DIDI-HUBERMAN, p. 41, 2013) que a liberam de uma rotulação temporal. A existência anacrônica das imagens tensiona a divisão bem definida dos tempos e dos estilos e, conseqüentemente, questiona a arrumação política que se pretende como atual e “do seu tempo”. A imposição do valor de “estar conforme o seu tempo” é parte de um discurso político hegemônico.

Quando Burckhardt condenou a ‘cultura moderna’ e sua incapacidade de ‘compreender a Antiguidade’, não proferiu propriamente um julgamento ‘reacionário’, mas pôs o dedo, de forma crítica, no problema mais geral da relação entre uma cultura e sua memória: uma cultura que recalca sua própria memória, suas próprias sobrevivências, está tão fadada à impotência quanto uma cultura imobilizada na perpétua comemoração de seu passado. Walter Benjamin, ao que me parece, pensava da mesma maneira. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.64)

Tanto recalcar o passado como estar eternamente nele é assumir uma posição fixa, que, portanto, difere do pensamento complexo do tempo, ou seja, olhá-lo como um fluxo contínuo multidirecional, que é o próprio movimento e tem como característica a mudança constante de perspectiva. Os modelos estanques de tempo trabalham com a ideia de uma evolução linear unidirecional, que exclui elementos igualmente constitutivos de uma cultura. Uma das ações desse processo unidirecional é a censura, que impossibilita a existência da diferença, gerando, assim, uma cultura da intolerância. Após a abertura política na Rússia nos anos 1990, muitos “filmes de prateleira”<sup>22</sup> puderam ser, finalmente, vistos. Diante de contextos de crise, a busca por novos caminhos pode estar em formas recalçadas, esquecidas ou ditas menores dentro dessa lógica evolucionista. A complexidade própria do movimento, de forma geral, pode orientar novos caminhos. A estética da imagem em movimento, neste sentido, deve ser pensada de forma a se descobrir uma pedagogia libertária.

A arte do romantismo, em especial as referências pictóricas das obras do pintor alemão Caspar David Friedrich (1774-1840), é uma das referências estéticas recorrentes nos filmes de Sokurov. Jonathan Crary escreve que “a pintura do século XIX também foi menosprezada, por diferentes motivos, pelos fundadores da história da arte moderna, uma ou duas gerações antes de Benjamin. É comum esquecer que a História da Arte, como disciplina acadêmica, tem origem nesse mesmo ambiente do século XIX” (CRARY, 2012, p. 29). Sokurov diz que a pintura terminou no século XIX e Crary diz que “se a modernidade do século XIX constitui a matriz da história da arte, as obras de arte dessa mesma modernidade foram excluídas dos esquemas explicativos e classificatórios dominantes dessa história,

<sup>22</sup> Filmes de prateleira ou filmes que ficaram “na estante” são nomes dados aos filmes censurados durante o período soviético. Disponível em: (ALBERA, François. Alexander Sokurov: da singularidade à exemplaridade. In: FRANÇA, Pedro, SAVINO, Fábio (orgs.). Alexander Sokurov: poeta visual. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, Ministério da Cultura, Zipper Produções, p. 22, 2013).

mesmo no início do século XX.” (CRARY, 2012, p. 29). Crary diz ainda que:

(...) a busca, por parte dos estudiosos da Escola de Warburg, de formas simbólicas que expressassem as bases espirituais de uma cultura unificada coincide com uma ansiedade cultural coletiva diante da ausência ou impossibilidade de tais formas no presente. Esses modos sobrepostos de história da arte privilegiaram os objetos da arte figurativa da Antiguidade e do Renascimento. (CRARY, 2012, p.30)

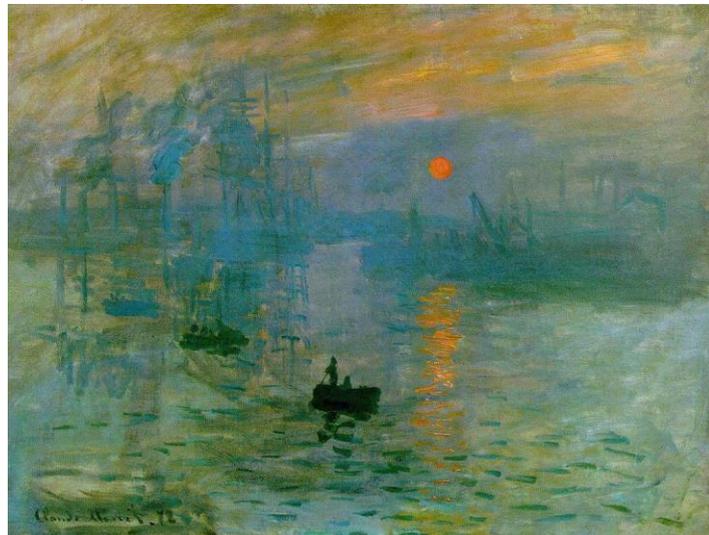
Para o autor, há um reconhecimento por parte dos primeiros historiadores da arte de uma descontinuidade na arte do século XIX em relação à arte dos séculos anteriores. No entanto, não é uma ruptura como se vê nos quadros do pintor e artista gráfico francês Édouard Manet, por exemplo, e pelos artistas do período da pintura impressionista. Crary diz que

antes, trata-se de tentar compreender por quais motivos pintores tão diversos quanto Ingres, Overbeck, Courbet, Delaroche, Meissonier, von Köbell, Millais, Gleyre, Friedrich, Cabanel, Gerôme e Delacroix (para citar alguns) encarnaram, juntos, um estilo mimético e figurativo de representação aparentemente semelhante àquele que o havia precedido, mas que se diferenciava inquietantemente dele. (CRARY, 2012, p.30)

Imagem 9 - Édouard Manet. Un bar aux Folies Bergère, 1882



Imagem 10 - Claude Monet. Impressions du soleil se levant, 1872



Essa imagem que não se aproxima nem da arte clássica figurativa nem de um estilo visivelmente de rompimento com a arte figurativa, como o impressionismo, tem um lugar à margem de uma certa leitura da história da arte iniciada no século XIX, demarcada por estilos bem definidos. A indefinição é a própria característica da imagem sokuroviana, que tem como referência artística a pintura do século XIX, “menosprezada, por diferentes motivos, pelos fundadores da história da arte moderna” (CRARY, 2012, p. 29). O que o esfumaçamento das fronteiras estilísticas cria é uma forma menos polarizada de entendimento. Essa discussão e olhar crítico com relação à criação de modelos de tempo contém outras questões como o jogo discursivo/político de criação das linhas divisórias dos tempos e também das disciplinas. Quando o cinema, por exemplo, entra no âmbito da história, a arte, a história e a comunicação entram em diálogo, criando novos sentidos para cada uma dessas disciplinas, que abrem suas fronteiras para que possíveis contaminações ocorram.

Frederic Jameson, ao analisar as diferenças entre documentário e ficção na representação histórica,<sup>23</sup> enxerga uma “neutralidade política resoluta” (JAMESON, 2006, p. 3) na maioria dos filmes de Sokurov. No entanto, segundo o autor, “a tetralogia dos ditadores é decisivamente muito mais uma representação histórica do que qualquer coisa que ele tenha feito até agora” (JAMESON, 2006, p. 3). O crítico ainda completa que a neutralidade política de Sokurov “torna desnecessário decidir qual das duas versões de tempo – documentário ou ficção – expressa a visão da história ou simplesmente uma metafísica da vida e da morte” (JAMESON, 2006, p. 3). Esta última sempre esteve presente nos filmes do diretor, sejam documentários ou ficções. No filme *Vozes espirituais* (SOKUROV, 1995), documentário<sup>24</sup> que traz uma reflexão sobre os exercícios de guerra e as batalhas do exército russo durante a guerra na fronteira do Tadjiquistão com o Afeganistão, o diretor opta por um recorte inusitado, de forma a captar os momentos de espera, de interação entre os soldados, sempre buscando uma perspectiva íntima e cotidiana das relações humanas. A primeira parte do filme, que dura trinta e seis minutos, é composta por três planos. O primeiro (figura 11) é um plano de uma paisagem com neve, árvores e o mar ao fundo, que dura trinta e cinco minutos. Na duração deste plano, Sokurov narra em *off* situações da vida e morte do compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), do compositor alemão Ludwig van Beethoven (1770-1827) e do compositor francês moderno Olivier Messiaen (1908-1992). Na sequência deste longo plano, conduzido pela voz suave do diretor russo, são inseridos, em

<sup>23</sup> JAMESON, Frederic. History and Elegy in Sokurov. *Critical Inquiry*, Vol. 33, No. 1 (Autumn 2006), pp. 1-12. Published by: The University of Chicago Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/10.1086/509743>

<sup>24</sup> *Vozes espirituais* é um documentário dividido em cinco partes, totalizando cinco horas e trinta e cinco minutos de filme.

longa fusão com a paisagem, dois planos (figuras 12 e 13) de um soldado dormindo – um aos trinta minutos e outro aos trinta e seis minutos -, criando uma oposição que faz o espectador acordar para a crueza e pragmatismo da guerra.

Imagem 11 - Vozes espirituais, 1995.



Imagem 12 - Vozes espirituais, 1995.



Imagem 13 - Vozes espirituais, 1995.



A heterogeneidade e narrativa própria destas imagens através de gestos humanos enquadrados por Sokurov, que comenta determinados planos, conduz o entendimento da guerra a um patamar existencial, no qual expressa uma “metafísica da vida e da morte” (JAMESON, 2006, p.3). Talvez este comentário de Jameson de que “a tetralogia dos ditadores é decisivamente muito mais uma representação histórica do que qualquer coisa que ele tenha feito até agora” (JAMESON, 2006, p.3) se desenvolveu no sentido de que Sokurov abordou diretamente figuras políticas num recorte histórico específico e mundialmente conhecido por todos. Além disso, a narrativa aproximadamente clássica desses filmes talvez tenha aproximado um público que até então Sokurov não tinha atingido.

Em *Estética da desapareição*, Paul Virilio escrevia que a Disney “está concebendo o EPCOT (Experimental Prototype Community of Tomorrow [Protótipo Experimental da Comunidade do Amanhã]), que não será ‘uma usina de ideias, mas uma ideia em ação’, apropriada, como desejava Walt Disney, ‘para fazer esquecer as tristezas atuais e a morte... a vida real.’” (VIRILIO, 2015, p.77). Diferentemente, Sokurov vai na direção contrária. Falar sobre a morte, olhá-la de frente, é um gesto que atravessa toda a sua obra. Sendo um tradicionalista filiado à arte do romantismo – justamente esse período não identificado inicialmente pelos historiadores da arte moderna, como diz Crary (2012) -, nesse aspecto, Sokurov desponta como um crítico da modernidade. Que lugares esses jogos discursivos produzem, o que negam e porque o fazem? O que esse projeto de esquecimento das tristezas e da morte, proposto por Walt Disney (1901-1966), produz e o que significa a reação de Sokurov a esse tipo de discurso? Jameson (2006) escreve que Sokurov seria o último modernista<sup>25</sup>, atrasado geracionalmente, pois nasceu décadas depois de Sergei Parajanov (1924 -1990), Andrei Tarkovski (1932 - 1986), Theo Angelopoulos (1935 - 2012) e Alexander Kluge (1932 - )<sup>26</sup>. Por outro lado, o que une Sokurov a outros “sobreviventes modernistas” (JAMESON, p. 10, 2006) como o diretor espanhol Victor Erice, o malaio Tsai Ming-Liang e o iraniano Abbas Kiarostami é o compromisso com a ideia da grande arte e sua autonomia. Segundo o autor, “é uma ideia e um valor cuja renúncia fundamental constitui o pós-moderno” (JAMESON, 2006, p.10). A Rússia da Perestroika (1986), inserida no processo de globalização, passou a dialogar com o mundo e, portanto, as trocas em vários âmbitos, como o cultural, o político e o econômico, modificaram profundamente um povo acostumado a não ter opções para escolhas. O nacionalismo, um elemento tão presente no regime soviético

<sup>25</sup> JAMESON, Frederic. History and Elegy in Sokurov. *Critical Inquiry*, Vol. 33, No. 1 (Autumn 2006), p.10. Published by: The University of Chicago Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/10.1086/509743>

<sup>26</sup> *A cor da romã* (Parajanov, 1968), *Stalker* (Tarkovski, 1979), *Paisagem na neblina* (Angelopoulos, 1988) e *Despedida de ontem* (Kluge, 1966) são alguns dos filmes destes diretores.

e também na arte modernista, recai sobre um mundo de intensas transformações e necessariamente é colocado em perspectiva diante do desmoronamento das barreiras ideológicas soviéticas. *Moloch* (1999), *Taurus* (2001) e *O Sol* (2005), colocam a Rússia em perspectiva, pois além de retratar a figura do revolucionário russo Lênin, ele também retrata o ditador alemão Hitler e o imperador japonês Hirohito, e coloca estes filmes em diálogo quando, por exemplo, Hitler fala de Stalin em *Moloch* e o general MacArthur<sup>27</sup> fala de Hitler para Hirohito em *O Sol*.

Imagem 14 - *Moloch*, 1999. Cena na qual Hitler fala sobre Stalin.



Na cena acima, Hitler senta-se na poltrona após a refeição e diz (todos vão atrás dele, inclusive o escrevão, que anota tudo): *“Certa vez, eu disse a Stalin: ‘Não construa o Palácio Soviético. A maior construção será em Berlim’. Mas não. Ele não me obedeceu. E ele começou a construí-lo. Muito bem. Se ele quer guerra, terá guerra”*.<sup>28</sup>

Já em uma cena (figuras 15 e 16) de *O Sol* (2005) o personagem Hitler é mencionado num tenso diálogo entre Hirohito e o general norte-americano MacArthur.

**Mac Arthur:** A China enviou esta porcelana, da derrotada Alemanha. Para celebrar a vitória aqui, no centro da Ásia. Dizem que este prato pertencia a um barão bávaro cuja casa era visitada com frequência pelo nosso melhor amigo.

**Hirohito:** Quem?

**MacArthur:** Hitler, se lembra?

**Hirohito:** Nunca cheguei a conhecê-lo.

**Mac Arthur:** E porque ajudou ele? Você poderia me oferecer todo o dinheiro do mundo, mas eu jamais me envolveria com quem eu não conheço.

**Hirohito:** Nunca nos conhecemos. (O SOL, 2005)

<sup>27</sup> Douglas MacArthur foi Comandante Supremo das Forças Aliadas no Sudoeste do Pacífico durante a Segunda Guerra Mundial.

<sup>28</sup> O filme *Moloch* conta o episódio de uma suposta viagem de descanso do ditador alemão com os principais membros do Partido em uma mansão na Bavária.

Imagem 15 - O Sol, 2005.



Imagem 16 - O Sol, 2005.



Ao mesmo tempo em que a Rússia é inserida num contexto de intensas trocas entre países do mundo após o fim da União Soviética em 1991 e os artistas russos agora poderiam falar sobre o que queriam, sem a censura do regime soviético, pode-se pensar em termos de uma crise de identidade russa diante de anos de repetição de uma estética muito específica de um mundo extremamente polarizado. Então, uma estética e narrativa que perseguiram um futuro, que era o comunismo, entrava em conflito com uma arte que se pretendia autônoma, como era o caso de Sokurov e outros artistas que o precederam. Portanto, os filmes soviéticos não representavam mais a atual Rússia. O que seria, então, uma arte ou um cinema russo? É neste sentido que os filmes “engavetados” passaram a receber a atenção da União dos Cineastas<sup>29</sup>, da qual Elem Klimov - junto com a fileira das “vítimas” - assume a direção como

<sup>29</sup> “A União dos Cineastas – formada a partir do modelo da União dos Escritores, nascida em 1932 para suplantando os diversos grupos literários rivais dos anos 1920 –, foi constituída apenas em 1957. Uma vez instaurada, organiza o domínio social do meio cinematográfico (pensões, asilos), promove séries de conferências, projeções em toda a União, anima cineclubes, realiza as *premières* em Moscou, no enorme edifício Domkino (a Casa do Cinema), e conserva a memória de Eisenstein, preservando o apartamento-museu de sua viúva e promovendo, sob o comando de Serguei Iutkevitch, a edição de seus escritos. Em 1989, com 6.500 membros, ela deveria defender os interesses dos cineastas frente ao Goskino, o “ministério” do cinema, ou seja, ante o

consequência das mudanças do governo Gorbachev<sup>30</sup>. É neste contexto que os filmes de Sokurov e de outros artistas que estavam nas prateleiras mofadas do “Goskino”<sup>31</sup> começam a ter maior circulação.

Entender o porquê Sokurov não ter sido bem aceito na União dos Cineastas quando esta era dirigida por soviéticos e, contrariamente, após o processo de abertura política ter sido acolhido pela mesma é também entender a relação entre estética e política. O pensamento revolucionário soviético é expresso de forma contraditória na sua rigidez estética, pois para chegar a um lugar de mudança estrutural era necessário percorrer um caminho estético único. Sokurov se negou a isso e tentou criar seu próprio caminho num regime de constante censura a trabalhos artísticos em desacordo com essa estética.

A ideia de transformação estrutural política não abrigou necessariamente – no caso soviético – a ideia de experimentação artística livre. Os filmes soviéticos deveriam falar apenas sobre o comunismo. Esta restrição silenciou muitos artistas com a mesma postura apartidária de Sokurov. Se os comunistas miravam um alvo futuro, Sokurov mirava um certo passado. Esta reação “passadista” de Sokurov, conseqüente da estética soviética, permaneceu após o seu fim. O discurso conservador de Sokurov tensiona-se pela sua estética inovadora. A dificuldade em entender para onde este peculiar cineasta russo está mirando é que torna a sua obra complexa. Se o diretor afirma que “se os cinematografistas modernos seguirem a tradição artística existente na pintura, então nós temos uma chance de ver novos trabalhos de arte”<sup>32</sup>, ele entende essa tradição artística existente na pintura como algo que traria para qualquer trabalho com a imagem o emblema da arte. É possível que esta postura enquanto cineasta produza um entendimento sobre as peculiaridades artísticas do cinema no sentido em que desconfiar desse “futurismo” foi na verdade ir contra uma corrente contemporânea de apagamentos de tradições passadas em prol de algo novo.

Esse lugar estranho que parece ocupar Sokurov é como se diante de uma linha divisória ele pisasse com um pé na frente e outro atrás da linha. Ou até mesmo em cima dela.

---

Estado. Na realidade, a União dos Cineastas participava do mesmo sistema, integrando-o.” (ALBERA, François. Aleksandr Sokurov: da singularidade à exemplaridade. In: FRANÇA, Pedro, SAVINO, Fábio (orgs.). Alexander Sokurov: poeta visual. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, Ministério da Cultura, Zipper Produções, p.20 2013)

<sup>30</sup> Mikhail Gorbachev foi o último líder da União Soviética e também o responsável por iniciar as políticas que culminariam no fim da Guerra Fria e da URSS, como a *Glasnost* (abertura) e a *Perestroika* (reestruturação).

<sup>31</sup> Seria como um “ministério” do cinema, um órgão do Estado.

<sup>32</sup> Entrevista a Aleksandr Sokurov. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ML6lx1XH9Mk>>. Acesso em: 25. abr. 2018. Este pensamento do cineasta também pode ser encontrado na entrevista que ele deu à escritora Lauren Sedofsky em: SEDOFSKY, Lauren. Canções planares: entrevista com Alexander Sokurov. In: FRANÇA, Pedro, SAVINO, Fábio (orgs.). Alexander Sokurov: poeta visual. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, Ministério da Cultura, Zipper Produções, p. 185, 2013.

Esta postura criou uma marca muito forte e específica na imagem sokuroviana. No entanto, o que tendia a se tornar imóvel em termos estéticos se mostrou em movimento com o filme *Francofonia* (2015), filme recente do diretor russo. A heterogeneidade temporal e de imagens neste filme mostra um diálogo entre as formas do tempo e as formas no tempo. É preciso dialogar com a imagem digital e com uma forma de olhar específica produzida por um aparelho que, além de captar imagens em movimento, pode se colocar em diversos ângulos, produzindo novas perspectivas a cada instante.

“Estacionar é morrer” (VIRILIO, 2015, p.87), escreve Paul Virilio. O tom melancólico no cinema de Sokurov tem relação direta com essa escavação do passado, um olhar que parece desconfiar fortemente dessa busca unilateral pelo Amanhã. No entanto, será que esta busca unilateral pelo futuro não estaria também revelando uma certa melancolia? Talvez o estado de trânsito seja uma forma de existência capaz de abrigar o maior número de sensações e, portanto, criar perspectivas móveis do conhecimento.

*Moloch* (1999), *Taurus* (2001) e *O Sol* (2005) são filmes que produzem um certo tipo de imagem que não se fixa nitidamente na memória. Os seus contornos não são definidos, a luz é trabalhada de forma a não revelar todos os elementos da imagem, além de existir pouco contraste. A memória da sensação dos filmes se faz mais presente do que a de suas histórias e imagens - já que estas não são claras em seus contornos e nitidez. A crítica que se faz a esses filmes baseada somente em fatos históricos é simplista, pois desconsidera o diálogo proposto por Sokurov entre a arte e a história.

## 2 FICÇÕES DO PODER

Aleksandr Sokurov, ao criar os universos íntimos de líderes totalitários, revela como o poder é uma ficção. O que faz certos políticos serem tratados como deuses senão através de suas existências ficcionais? É como se o discurso moderno do humanismo substituísse o Deus da Igreja por deuses da política. O fato é que a necessidade de seguir uma figura detentora da verdade e do poder – inclusive o poder de destruição dos indivíduos – se manteve mesmo nesta virada epistemológica da modernidade. Os filmes *Moloch*, *Taurus* e o *O Sol* revelam essas ficções do poder através de um olhar direto para líderes políticos como Hitler, Lênin e Hirohito. Marc Ferro escreve que

(...) os cineastas sempre evitaram cuidadosamente a abordagem frontal dos políticos. Eles o abordam de viés. Quer se trate do fascismo, do nazismo, do comunismo stalinista, os sucessos mais impressionantes dos cineastas procedem sempre da encenação de uma experiência particular: a de um casal, de uma família, etc. É por esse viés que nos fazem participar de uma tragédia e sentir o que pode ter sido o terror. Mas nem em *Cronache di povere amanti*, de Lizzani, nem em *Os danados*, de Visconti, ou sequer em *Arrependimento sem perdão*, de Abouladze, são postos em cena os principais responsáveis. (FERRO, 2010, p. 220)

Existem outros filmes que representam líderes políticos, mas talvez seja mais fácil e viável ficcionalizar a intimidade de cidadãos comuns do que de ditadores pelo fato destes serem pessoas públicas e que, portanto, suas performances públicas estão muito fixadas no imaginário coletivo. Marc Ferro, ao realizar o filme sobre o marechal francês Philippe Pétain (1856-1951), se questiona sobre “como é possível que personagens cheios de humanidade tenham engendrado um regime desumano?” (FERRO, 2010, p. 221). Essa aproximação, essa “abordagem frontal” (FERRO, 2010, p.220) e, no caso de Sokurov, uma abordagem íntima, complexificam o olhar justamente por enxergar a humanidade em ditadores. Talvez esta aparente contradição que a intimidade revela ofereça uma chave de entendimento sobre a relação entre guerra e humanidade. A humanidade que estes líderes defendem só existe em oposição a um inimigo, o qual é julgado por eles como desumano, seu oposto, um outro ameaçador. Portanto, a guerra, segundo o argumento perverso desses líderes, se apóia em valores humanos para defender/preservar a humanidade – uma humanidade de acordo com a onipotência de seus pontos de vista individuais.

Imagem 17 - Moloch, 1999



Imagem 18 - Taurus, 2001

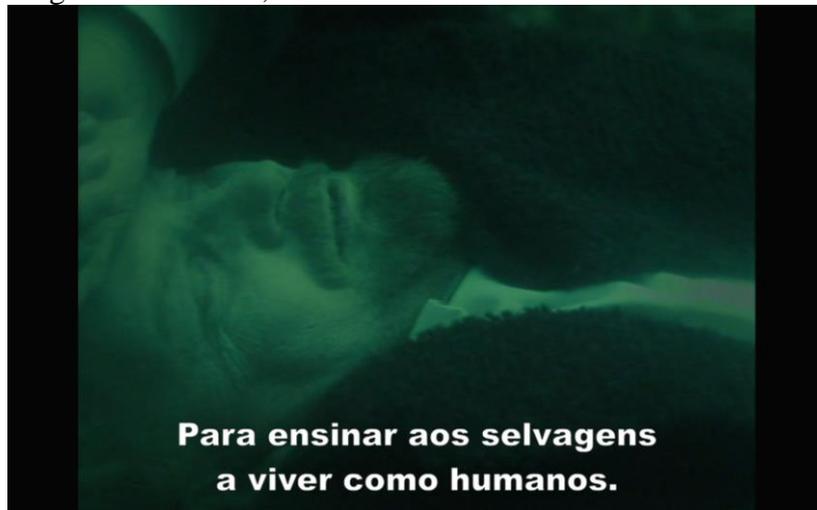


Imagem 19 - O Sol, 2005

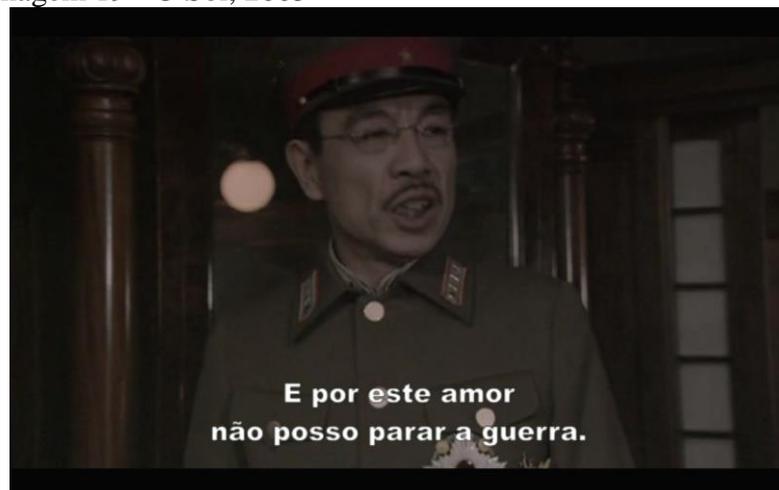
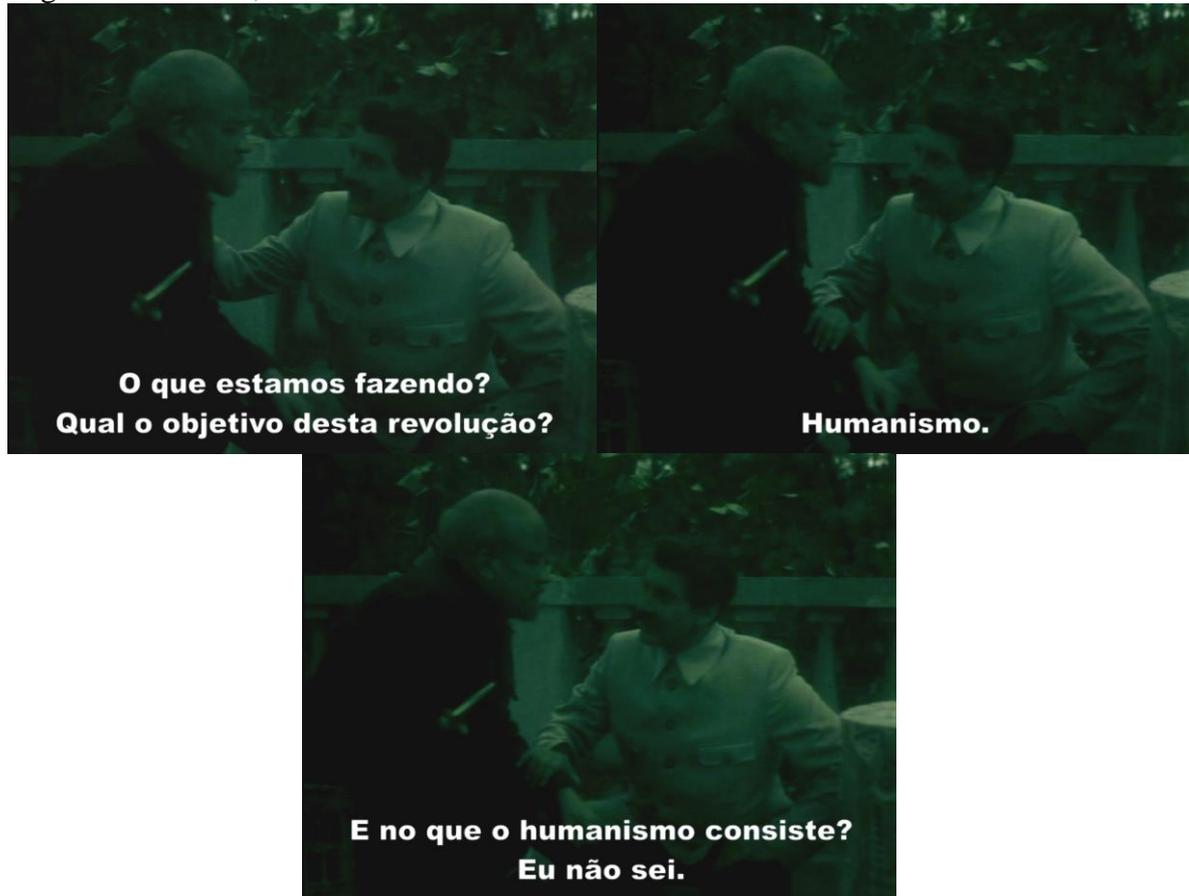


Imagem 20 - Taurus, 2001.



## 2.1 O olhar frontal para os líderes: corporificação dos deuses políticos modernos

O ponto de vista dos três filmes se constrói, de forma geral, nos moldes do folhetim e do melodrama. Os ângulos que Sokurov faz para enquadrá-los enquanto eles falam se dão na linha do olhar e não distorcem suas imagens nem para engrandecê-los<sup>33</sup> nem para diminuí-los. Em *Moloch* (1999), Sokurov insere o primeiro *close* frontal de Hitler aos trinta minutos do filme, na cena em que sua hipocondria é representada. O choque ao olhar essa face frontal de Hitler se dá mediante a construção do ponto de vista das sequências anteriores, que enquadram o ditador em planos laterais, de costas, abertos ou médios. E é justamente na cena que mostra esse lado mais frágil de Hitler – sua hipocondria - que Sokurov opta por fazer este *close* frontal do *führer*. Nesta cena, Eva Braun se aproxima de Hitler, que está deitado na cama:

**Hitler:** “Não me toque. Estou morrendo.”

**Eva:** “Não, não, não. Você não vai morrer. Eu não vou deixar.”

(Eva senta-se na cama ao lado Hitler).

<sup>33</sup> Como fez Leni Riefenstahl em seus filmes de propaganda nazista, enquadrando Hitler em contra-plongée.

**Hitler:** “Você é jovem. Não sabe de que doença se trata. O corpo não funciona. Algo emperrou aqui dentro. Quero mexer a mão, mas não consigo. As pernas não querem correr. Vida e água escapam do corpo!”

**Eva:** “A viagem o deixou esgotado. Precisa comer e descansar.”

**Hitler:** “Eu estou com câncer! Pare! Isso machuca!”

**Eva:** “Você não tem câncer! Está fingindo! Pare de gemer!”

**Hitler:** “Gemer? Eu?”

**Eva:** “Sim, está gemendo! Você não tem nada! Histeria! Hipocondria! Isso é tudo!”

**Hitler:** “Ora... muito bem. (muda o tom pra raivoso) Talvez eu tenha problemas intestinais.”

**Eva:** “Não, não tem.”

**Hitler:** “E o meu defeito na traquéia?”

**Eva:** “Nem o mínimo sinal.”

**Hitler:** “Mas os médicos diagnosticaram, não?”

**Eva:** “E que importância tem isso? O que você achar que tem eles vão confirmar. Quem mais o contradiz, além de mim?” (MOLOCH, 1999)

Logo após esta última frase de Eva Braun, Hitler é enquadrado em um *close* frontal.

Ao longo da cena transcrita acima, o ângulo da câmera era de aproximadamente 45° à esquerda do quadro, enquadrando ambos personagens em um plano médio. Hitler sorri de leve neste primeiro plano frontal. Até os trinta minutos de filme é como se Hitler ainda estivesse imbuído em certo mistério e protegido pela máscara do poder. Esse diálogo com Eva Braun é revelador das limitações do *führer*, e o plano frontal confirma o desejo de Sokurov de olhar de frente a mortalidade e lançar luz sobre o aspecto vulnerável do homem naquilo que ele tem de mais ordinário. Aspecto que condenada qualquer ser vivo, independente do que pensam as figuras totalitárias dos filmes sobre si.

Imagem 21 - Moloch, 1999



Imagem 22 - Taurus, 2001.



Imagem 23 - O Sol, 2005



**Hitler:** “Continue. Vamos lá, continue. Pode me ofender. Eu sei que mereço o pior.”

**Eva:** “Você não sabe ficar sozinho. Sem uma boa plateia você não passa de um cadáver.”

**Hitler:** “Bem... isso é tudo? E você? O que você é?”

**Eva:** “Eu sou uma mulher qualquer. Uma empregada que abriu a porta errada.”

(Eva levanta o seu vestido enquanto fala e Hitler a olha assustado. Em seguida, ela larga o vestido)

**Hitler** (ao levantar um objeto com a imagem da suástica): “Tome isto pelo seu trabalho, jovem empregada.”

**Eva:** “Não vamos estragar o apetite. O almoço será servido em meia hora.”

**Hitler:** “Impossível. Eu não me sinto bem. Eu não consigo descer as escadas!”

**Eva:** “É claro que consegue.”

**Hitler:** “Não, não consigo.”

**Eva:** “É claro que você consegue. (pausa) Está bem. Como quiser. Fique aqui. Você precisa de tranquilidade.” (MOLOCH, 1999)

A imagem do político discursando no palanque para uma massa de pessoas chamada povo se compõe de maneira que o corpo do político se destaca do corpo da massa. Ele está acima do solo, mais próximo do céu, enquanto a massa está com os pés no chão. Esta composição sugere que a energia emanada pelo líder político é mais espiritual e voltada para um valor celestial, ao mesmo tempo em que também é cerebral, ou seja, está ligada ao alto, tanto do corpo (cérebro) quanto do espaço (céu). Já a energia emanada pelo povo viria de um lugar baixo, ou seja, a energia sexual vinda da parte baixa do corpo (BAKHTIN, 1987) e a energia terrena. É uma imagem que sugere a ideia do líder político como sendo um organizador das paixões do povo. Para tal ação seria preciso se destacar desta massa e agir

racionalmente do alto. Este destaque acaba afastando o corpo do político de uma forma de energia mais sexual, carnal, pois esta estaria associada às paixões, às sensações diretas do corpo.

Os gestos e roupas públicos destes líderes reprimem suas sensualidades: botas altas, roupas com grandes botões, que impedem uma movimentação mais livre, gestual reto e econômico, ou seja, toda uma lógica militar para conter qualquer tipo de transbordamento e sinuosidade, afeto e paixão. Não é à toa que Hitler em *Moloch* (1999) quer controlar o seu próprio suor, pois este é seu corpo transbordando, é seu corpo sendo corpo e não imagem. Na cena, Eva Braun, ao olhar para o uniforme de Hitler pendurado no cabideiro, diz: “Nossa indústria têxtil é horrível. Seu uniforme está desbotado!”. Em seguida, ela diz que a roupa do *führer* está molhada, ao que ele responde: “Não é problema do uniforme. É a água que escapa de todo o corpo.” Logo em seguida, Hitler, ao revelar sua hipocondria, se queixa à companheira: “O corpo não funciona. Algo emperrou aqui dentro. Quero mexer a mão, mas não consigo. As pernas não querem correr. Vida e água escapam do corpo!”. Lênin, em *Taurus* (2001), vai, aos poucos, perdendo o controle sobre o seu corpo, acometido por uma doença que afeta a sua parte motora e, com isso, o isola no ambiente caseiro e íntimo. As cenas de *O Sol* (2005) nas quais Hirohito troca de roupa com a ajuda de seu criado mostram este ritual de personificação do homem público. Uma simples tarefa cotidiana de vestir-se torna-se complexa, como permite entrever o suor que escorre da testa do criado nesta cena.

Imagem 24 - O Sol, 2005. O criado veste Hirohito.



Em uma cena de *Moloch* (1999), Eva Braun caminha hesitantemente até o aposento onde está o *führer*. No corredor cinza do castelo, do lado de fora, a esposa de Hitler caminha com uma enorme planta na mão. Troveja. Uma música-lamento (ópera) toca. Ela hesita em entrar pela porta, curva seu corpo, abaixa a cabeça e emite sons não identificáveis, como se fossem partes de uma música. Ela hesita em bater na porta, mas bate e espera. Bate de novo, com dois toques quase imperceptíveis. Então, ela mesma abre a porta e entra. Eva procura Hitler chamando-o por seu apelido: “Adi?”. Num plano aberto, Eva entra no banheiro e, ao

encontrar Adi, ela fica sem graça, joga a planta no chão e sai do banheiro rindo com a mão no rosto. Provavelmente Hitler estava na privada, o que se confirma com o barulho da descarga que se escuta logo após Eva sair do banheiro. Em seguida, ela comenta que o uniforme de Hitler está desbotado – ela coloca a culpa na indústria têxtil - e molhado. Hitler responde: “Não é problema do uniforme. É a água que escapa de todo o corpo.” Eva olha um quadro da mãe de Hitler na parede e diz: “Você parece a sua mãe”.

Nesta cena íntima, a imagem de semideus cultuada pelo Partido Nazista é corporificada através de processos de excreção – seja das fezes, da urina e do suor – e feminilizada através da semelhança que Eva Braun percebe entre o *führer* e a sua própria mãe. A política, ou seja, a participação ativa na vida em comum através de uma vida pública, foi desde sempre associada a figuras masculinas descorporificadas. As roupas, os gestos e a forma de falar de políticos em ambientes públicos compõem este teatro que cria uma imagem homogeneizada e universal do poder. Esta imagem que até então passava credibilidade para o povo por se compor em diferença ao próprio povo - através de um processo deificador - é desconstruída por Sokurov. Metaforicamente, é como se o cineasta russo esperasse os atores na coxia para filma-los depois que saem do palco e, conseqüentemente, dos personagens que interpretam. Sokurov representa na Trilogia o desgaste desta imagem de poder totalitário.

Imagem 25 - Moloch, 1999. Eva esconde o rosto com flores ao ver Hitler na privada.



Na cena em que Adolf Hitler, Eva Braun, Josef Goebbels, Magda Goebbels, Martin Bormann e Henry Picker (o escrivão) passeiam ao ar livre nas montanhas há um momento de descontração enquanto os soldados fazem a guarda. Goebbels gosta de borboletas, mas ali não há nenhuma. Hitler é um profundo conhecedor das plantas do local. “*Hypericum perforatum*.”

É bom contra diarreias, cólicas e náuseas. (...) *Origanum vulgare*. Para a impotência. Dá imunidade e energia total. Paracelsus aprovava o seu uso”, diz o ditador ao reconhecer algumas espécies durante o passeio. Hitler se isola dos outros e Eva Braun tenta uma aproximação para falar com ele, mas ele a dispensa e diz que quer ficar sozinho. Mais uma vez o movimento de aproximação e afastamento ocorre, como se este movimento fosse uma característica da relação entre Adolf Hitler e Eva Braun.

Ainda nesta cena do passeio nas montanhas, Goebbels diz para Martin sua visão sobre o Reich de mil anos enquanto Hitler defeca escondido nas montanhas e um dos soldados o vê através da mira de sua arma. Esta situação *nonsense*, que deixa o soldado pasmo, é mostrada numa montagem paralela, onde a imagem de Hitler defecando – esta imagem aparece em cima da voz de Goebbels falando do Reich de mil anos - é intercalada com imagens dessa conversa entre Goebbels e Martin.

**Goebbels:** Esqueci de explicar uma coisa, meu caro Martin. Eu queria lhe contar, caro Martin, o que é o Reich de mil anos. O Reich de mil anos é simplesmente o reino bíblico dos justos por mil anos. Meu caro Martin, você está apenas repetindo o que o *führer* diz. O Reich de mil anos. Você conhece? É a essência espiritual? É simplesmente um bando de imbecis com dentes brancos e de origem ariana? Martin, eu sei que não está dormindo. O fim do mundo ocorrerá depois que Jesus abater a serpente. (MOLOCH, 1999)

A macro-estrutura hierárquica, que descorporifica o líder político, cria ideias fixas para este e para o chamado povo. A crença na ideia do político que cuida e do povo que é cuidado dificulta olhar para estes atores sociais através de outras perspectivas, capazes de criar novos conhecimentos a partir do complexo e do múltiplo. No entanto, em regimes totalitários não há complexificação e multiplicidade, mas sim a simplificação e unificação de ideias facilmente absorvidas pela maioria. No entanto, essas posições, por mais idealizadas e estabelecidas que pareçam, tornam-se mais complexas nas práticas cotidianas íntimas. É este espaço cotidiano que revela tanto as fragilidades dos líderes quanto as autonomias do povo, mesmo em regimes totalitários. Ao deslocar os líderes Hitler, Lênin e Hirohito do lugar alto para o lugar baixo (BAKHTIN, 1987), criam-se novos sentidos e chaves de compreensão para o poder. Ao retratar Hitler defecando ao ar livre<sup>34</sup> (*Moloch*), Lênin nu na banheira sendo banhado por criados (*Taurus*) e a divindade Hirohito falando de sua azia (*O Sol*), Sokurov traz a dimensão do corpo para refletir sobre esses poderes deificadores. Dos três títulos, *O Sol* (2005) é o que critica mais diretamente esse aspecto por tratar de uma figura que realmente

<sup>34</sup> Além da cena descrita anteriormente nas páginas 43 e 44, há também outra cena posterior no filme *Moloch* (1999), na qual Hitler também defeca. Nesta cena, o *führer* e membros do Partido Nazista saem para passear nas montanhas e ele se afasta dos outros para defecar em um pequeno vale, ao ar livre. O líder é visto pela mira da arma de um soldado alemão, que fica perplexo com a situação.

era considerado um deus por seus súditos. No filme, o próprio Hirohito questiona o seu criado após este afirmar que ele é descendente do deus Sol.

**Hirohito:** “Meu corpo é igual ao seu.”

**Criado:** “Eu não sei disso.”

**Hirohito:** “Mas não há nada que um Deus deveria ter. Eu nem mesmo tenho nenhuma marca em minha pele. Oh, bem, não se preocupe. Eu só estava brincando. É só minha azia.” (O SOL, 2005)

Imagem 26 - Moloch, 1999 Hitler enterra as suas fezes em um pequeno vale.



Imagem 27 - Taurus, 2001. Lênin é banhado por seus criados.



Imagem 28 - O Sol, 2005. Hirohito sente um aroma ruim na boca devido a sua azia.



Outro aspecto a se perceber nos três filmes é a altitude em que os líderes se encontram. Dentro de uma lógica militar, a posição de um corpo no espaço define de certa forma a sua intenção no contexto da guerra. Achille Mbembe, importante teórico sobre estudos pós-coloniais, fala do simbolismo do topo:

Sob condições de soberania vertical e ocupação colonial fragmentada, comunidades são separadas segundo uma coordenada vertical. Isso conduz a uma proliferação dos espaços de violência. Os campos de batalha não estão localizados exclusivamente na superfície da terra. Assim como o espaço aéreo, o subsolo também é transformado em zona de conflito. Não há continuidade entre a terra e o céu. Até mesmo os limites no espaço aéreo dividem-se entre as camadas inferiores e superiores. Em todo lugar, o simbolismo do topo (quem se encontra no topo) é reiterado. A ocupação dos céus adquire, portanto, uma importância crucial, já que a maior parte do policiamento é feito a partir do ar. Várias outras tecnologias estão mobilizadas para esse efeito: sensores a bordo de veículos aéreos não tripulados (unmanned air vehicles), jatos de reconhecimento aéreo, prevenção usando aviões com sistema de alerta avançado (Hawkeye planes), helicópteros de assalto, um satélite de observação da Terra, técnicas de “hologramatização”. Matar incorre em mirar com alta precisão. (MBEMBE, 2003, p. 137)

Hitler, em *Moloch* (1999), vai descansar nas montanhas da Bavária; Lênin, em *Taurus* (2001), está em uma casa no campo e Hirohito, em *O Sol* (2005), está se protegendo em um bunker. Os lugares em que estes líderes se encontram nos filmes indicam suas intenções nesta “coordenada vertical” da lógica de guerra. Hitler, em *Moloch* (1999), mesmo com a intenção de descansar, sair da personagem do líder, procura um lugar no alto (montanha) para isso.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Segundo o Livro dos Símbolos (2012), a montanha é uma das mais antigas imagens de divindades, habitada por “distantes deuses celestes do trovão e da chuva, deuses de intensidade explosiva, metalúrgicos divinos ventilando os urros vulcânicos da criatividade. (...) As águas do seu degelo e da sua chuva descem pela encosta da montanha, fertilizando tudo. Os animais selvagens e as aves de rapina abrigam-se nas suas vertentes e

Em *Moloch* e *O Sol*, filmes que se passam durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), tanto os soldados alemães quanto os japoneses, nas poucas cenas externas dos filmes, olham para o céu ao ouvirem sons das turbinas de aviões. Além disso, na composição sonora destes filmes há também o som de aviões como uma forma de trazer à tona a tensão criada pela possibilidade de um ataque. O delírio de Hirohito numa cena de *O Sol* é todo construído sob o ponto de vista aéreo. O imperador tem uma visão de ataques aéreos onde aviões, pássaros e peixes voadores se misturam numa guerra que se impõe de cima, e no ar.

Há uma questão paradigmática no fato de Hirohito estar em um bunker: um deus – associado ao alto - que está se escondendo embaixo da terra. Se ele é um deus, não precisaria se esconder de um possível ataque inimigo. A escolha de Sokurov por evidenciar a proteção ao corpo do imperador revela em si a sua condição humana. Outro aspecto simbólico no filme a se atentar é o fato de Hirohito possuir grande interesse em biologia marinha, ou seja, interesse em seres que vivem no fundo do mar, longe da visão dos indivíduos que estão sob a terra. Neste sentido, quando Sokurov insere peixes voadores no delírio de Hirohito, ele está, através desta simbologia, subvertendo uma ordem natural, demonstrando o desejo de Hirohito de estar em cima e olhar de cima. O que se vê no delírio do imperador é um local destruído por bombas. Não se sabe se é o Japão ou o local do inimigo que, em sua imaginação, Hirohito pretende destruir. O mais provável é que seja o Japão destruído, pois é a partir desta visão que Hirohito, através de sua expressão no rosto, parece decidir o destino do país: se render aos Estados Unidos e, com isso, parar a guerra.

Nesta lógica de “soberania vertical” (MBEMBE, 2003, p. 137) da guerra, quanto mais alta a posição, mais preciso é o ataque. Então, quem se encontra embaixo da terra (Hirohito) tem a intenção de se defender e quem se encontra no alto (Hitler) tem a intenção de atacar. Seguindo este raciocínio simbólico, o fato de Lênin, em *Taurus* (2001), estar no campo, ou seja, em cima da terra, traz um ponto de vista mais horizontal pelo fato de se colocar no mesmo plano onde os indivíduos habitam.

Imagem 29 - Taurus, 2001. Lênin está deitado no campo a olhar o céu.



Imagem 30 - O Sol, 2005. Hirohito caminha no corredor do bunker.



Imagem 31 - Moloch, 1999. Hitler ao lado de fora da mansão.



## 2.2 O absurdo cômico do poder: a terceirização de ações individuais e o assujeitamento das figuras de poder

A primeira sequência de *O Sol* (2005) mostra os criados servindo o café da manhã para o imperador japonês Hirohito. Após o prato ser colocado em sua frente, Hirohito pede

que liguem o rádio e um dos criados repassa a ordem do imperador para outro criado, provavelmente de hierarquia inferior, e este liga o rádio. A cena torna-se cômica devido ao fato de uma ação tão simples requerer uma certa quantidade de ordens para ser executada. Assim que o rádio é ligado, Hirohito pede para desligá-lo, exercendo aleatoriamente seu poder de mínima ação.

A crença cega dos japoneses na ideia de que Hirohito não é um humano e sim uma divindade é fortemente questionada pelo diretor, a ponto de o próprio imperador ser irônico com seus criados ao dizer que seu corpo é igual ao deles e não há nada que os difere, mas, logo em seguida, diz que é brincadeira – afinal, precisa manter essa crença que o dá poder. No entanto, logo depois, o imperador reclama de sentir azia, e de um gosto e aroma ruins na boca – homens, e não deuses, sentem azia. O poder é uma crença criada pela repetição de uma mesma informação, fazendo com que as pessoas se acomodem no lugar que ocupam, tanto quem manda quanto quem obedece. Acreditar que uma pessoa é responsável pela vida de um povo diminui a consciência das ações individuais e as transfere para uma figura de poder, que, paradoxalmente, também transfere suas ações individuais, terceirizando desde o ato de trocar de roupa até abrir uma porta, como é o caso de Hirohito em *O Sol* (2005). Mesmo diante da miséria produzida pela guerra, o povo acredita que ela é necessária, pois é um ser divino quem a está promovendo. Há uma cena em *O Sol*, na qual esta ideia se faz presente através da ação de três japoneses, que páram de brigar entre si, nos escombros dos bombardeios, para reverenciar Hirohito, que passa de carro por eles. “Não entendo como esse tipo de pessoa controla o mundo. Fazendo com que tantos morram”, diz o general-chefe norte-americano MacArthur após um encontro com Hirohito. Este é o paradoxo da guerra: o discurso da paz se concretiza na violência da guerra.

Imagem 32 - *O Sol*, 2005. Um criado abotoa a blusa de Hirohito.



Imagem 33 - O Sol, 2005. Dois criados abrem a porta para o imperador.



Uma simples troca de roupa torna-se exaustiva, o que faz o criado suar ao encaixar os grandes botões nos buracos apertados do uniforme do imperador. Nesta cena, Hirohito reclama que ninguém o ama, exceto sua esposa e filhos, e seu criado o corrige dizendo que a dinastia e o povo também o amam. Então, Hirohito justifica suas ações ao dizer que não pode parar a guerra por amor ao povo. Esta afirmação do líder japonês cria um outro paradoxo da guerra: ele não pode parar a guerra que está matando o seu povo por amor a este próprio povo.

A personalidade egóica e narcísica é retratada fortemente em todos os filmes da trilogia dos ditadores. Tudo gira em torno da imagem dos líderes. No entanto, essa imagem de poder não é construída somente pelo próprio estadista, mas é um projeto conjunto de propaganda política (BENJAMIN, 2012), calcado no modelo de repetição de informação, até que esta se internalize e se fixe na mente do povo e das instituições.

A última conversa entre o imperador Hirohito e o general MacArthur, em *O Sol* (2005), possui um tom surreal pela forma como ambos falam. Por um lado, Hirohito parece estar participando de uma conversa banal e cotidiana, na qual fala sobre seus hobbies e sua família, enquanto MacArthur tenta trazer alguma objetividade para a conversa. O general questiona a razão pela qual Hirohito ajudou Hitler e o imperador responde que nunca o conheceu. Eles falam das alianças que fizeram, as estabelecendo agora como parte do passado. MacArthur diz: “Tudo isso se deve a esse controle asiático. Tudo está dentro de você. Tudo está com você.” Hirohito, então, cita Lao-Tsé, importante filósofo e escritor da Antiga China: “Se você avistar uma nova aldeia, não vá lá. Tudo lá é igual ao que temos aqui. O mesmo latido de cachorro, as mesmas chaminés fumegantes.” O imperador é um citador. Em muitas situações no filme, ele fala através de outros que o antecederam, pois a

manutenção deste poder decorre da repetição. O hábito de citar é uma forma de manter a memória viva desta forma de poder no Japão. Há nesta ação um impedimento de falar por si, de construir e expressar seu próprio pensamento crítico. O fato de Hirohito constantemente se referir a si mesmo na terceira pessoa, e não na primeira, revela esta condição do poder, que é o esvaziamento do sujeito. Este, para perdurar no poder, se assujeita a um lugar fixo e imóvel. Esta imobilidade fica clara na forma como Hirohito se movimenta. Seu corpo quase imóvel e seus movimentos calculados bloqueiam outros afetos, como na relação com sua esposa, o que fica claro na última cena de *O Sol* (2005), na qual Hirohito tem dificuldade em se aproximar fisicamente de sua esposa.

Imagem 34 - *O Sol*, 2005. Hirohito tímido perto de sua esposa.



A cena na qual Hirohito ritualiza a abdicação de sua condição divina possui um tom cômico, caracterizado pelo absurdo da situação. Depois de conversar com o general norte-americano MacArthur, Hirohito vai para casa, passando pelas ruas destruídas do Japão. Ao chegar, ele senta-se em sua mesa e começa a elaborar o seu discurso de rendição, falando para ele mesmo em voz alta e fazendo pequenos movimentos com as mãos esticadas e suspensas em cima da mesa:

Quero dirigir a palavra ao meu povo em relação ao fim da grande guerra e o começo da paz longamente esperada. Você pensou nisso com cuidado? E se talvez eles queiram guerra, vingança e vitória? Eu tomei uma decisão muito importante. Pelos interesses da dinastia, do país e do meu povo, renunciei a minha natureza e origem divina. Em nome da tranquilidade, da prosperidade e da paz eu abro mão de minha posição divina.” (*O Sol*, 2005)

Percebe-se, pelo discurso transcrito acima, que o imperador refere-se a si na primeira pessoa, pois, ao renunciar a sua natureza divina, Hirohito se transforma de novo em sujeito. Em seguida, ele começa a rir, estendendo as pernas e os braços para frente, como se estivesse

a praticar uma espécie de ritual de transição. É como se ele estivesse sentindo aquele peso de sua obrigação ir embora. Para além disso, o imperador sozinho inventou estes movimentos para se fazer crer na sua condição divina. Após este ritual, ele se levanta e vai olhar a lua cheia iluminada. O deus Sol agora não tem mais luz própria e se vê na qualidade lunar. Seu criado o escuta escondido no outro cômodo. Hirohito senta no sofá e respira aliviado.

### 2.3 Tensões entre o interior e o exterior: o encontro com o inimigo e a presença da guerra

Em uma cena do filme *O Sol* (2005), os soldados norte-americanos chegam no palácio para levar Hirohito para conversar com o general MacArthur. Eles tratam o imperador informalmente, como um cidadão comum. No caminho, o carro passa pela cidade totalmente destruída (figura 35). Hirohito estava vendo a versão real daquilo que imaginou em sua guerra delirante de peixes voadores. A divindade Sol olha pela janela do carro (figura 36) os japoneses na miséria e o exército americano ocupando a cidade devastada. Uma mulher limpa uma imagem de Buda que estava nos escombros (figura 37) e buzinas tocam.

Imagem 35 - O Sol, 2005.. O imperador passa de carro pela cidade destruída.



Imagem 36 - O Sol, 2005. Hirohito pensativo ao ver a miséria do povo japonês.



Imagem 37 - O Sol, 2005. Mulher limpa uma imagem de Buda nos escombros.



Ao chegar no palácio onde o general MacArthur se encontra, Hirohito é proibido pelos soldados de entrar na sala com seu criado, o que cria uma situação atípica para o imperador, que se vê obrigado a abrir sozinho a porta da sala onde irá encontrar o general. No entanto, o líder japonês fica parado diante da porta, sem saber o que fazer, esperando que alguém a abra para ele. O soldado fala pra Hirohito: “Abra-a”. O próprio soldado acaba abrindo a porta para o imperador.

Em *O Sol* (2005), na cena em que os soldados americanos estão esperando Hirohito do lado de fora de seu bunker para tirar fotos dele, eles não acreditam que Hirohito é o imperador quando o veem chegar. Dizem: “Este é o imperador?”. Eles estão surpresos, provavelmente

por causa do seu físico franzino. Os soldados o acham parecido com Charlie Chaplin<sup>36</sup> e Hirohito fica contente com isso. Numa cena anterior, em seu quarto, o imperador folheia sozinho seus álbuns de fotografia e nestes têm fotos de Carlitos, de astros de Hollywood, além de Hitler. É neste lugar da intimidade que o imperador revela seu gosto pela cultura do inimigo. O nacionalismo da política de guerra, neste caso, está apenas no discurso. É neste sentido também que esta política é uma ficção.

A maior parte dos três filmes se passa em ambientes internos afastados da guerra e da revolução, sob o ponto de vista íntimo do poder, representado nas figuras do ditador Hitler, do revolucionário Lênin e da divindade Hirohito. Estes se encontram, de diferentes maneiras, em estado de exílio e estão em ambientes claustrofóbicos, seja por motivo de guerra e/ou doença. Lênin possui uma doença que atinge a sua parte motora, a memória e a cognição e, portanto, ele está preso num corpo que agora o limita espacial e mentalmente. O líder fica a maior parte do filme restrito ao ambiente caseiro, no qual cuidam dele – nem banho consegue tomar sozinho. Hitler, apesar de estar num ambiente de descanso – um casarão nas montanhas da Bavária –, é condenado a lidar com sua hipocondria, bem como com as estratégias de uma guerra já perdida. E Hirohito está em um bunker, o que por si só já é claustrofóbico.

A sensação que se tem ao ver *O Sol* (2005) é de que aquele bunker está prestes a implodir de tanta tensão, que se expressa nos gestos corporais de Hirohito e seus criados. São gestos extremamente contidos e calculados, não há nenhum tropeço – apenas quando o imperador vai no palácio dos americanos e tropeça na escada. Já Lênin e Hitler demonstram suas tensões com uma instabilidade no humor, mudando bruscamente da calma para a agressividade. O imperador japonês também tem o seu momento de instabilidade quando ele volta de sua última conversa com o general MacArthur e decide renunciar ao posto de divindade. Nesta cena, ao chegar em casa – antes de escrever a carta de renúncia ao povo – ele se irrita com seu criado, que o segue a cada passo, pois sua vontade é ficar sozinho naquele momento. Se ele irá renunciar, não fará mais sentido as pessoas o tratarem como uma divindade.

Além da situação de isolamento em que os líderes se encontram, Sokurov cria essa sensação de claustrofobia também através dos enquadramentos e iluminação dos filmes. Por

---

<sup>36</sup> Até mesmo o imperador japonês Hirohito se rendeu ao talento do cineasta, ator e comediante britânico Charlie Chaplin (1889-1977), que realizou uma caricatura de Adolf Hitler no filme *O Grande Ditador* (1940). Este filme conta a história de um barbeiro judeu que, devido a uma batalha na Primeira Guerra Mundial, fica hospitalizado e tem como sequela uma amnésia. Ao sair do hospital, ele se depara com seu país, a Tomânia, sendo governado por um ditador que discrimina os judeus. No entanto, o barbeiro e o ditador são sócias e aquele acaba ocupando o lugar deste. O Japão era aliado da Alemanha (Eixo) na Segunda Guerra Mundial e os Estados Unidos eram aliados do Império Britânico (Aliados).

exemplo, no filme *Taurus* (2001), na cena em que Lênin vai passear no campo com a sua companheira, Nadežda Krupskaja, mesmo havendo um respiro do confinamento da casa, representado em um plano aberto deles andando no campo, o diretor os enclausura novamente na imagem ao coloca-los sentados no mato alto, perdendo, assim, toda a visão do horizonte. A tendência de Sokurov a enclausurar as imagens e a deixa-las sem a visão do horizonte, nos filmes da Trilogia do Poder, é uma metáfora do esgotamento dessa forma política representada pelos três líderes. O diretor russo aprisiona estes personagens no passado ao mesmo tempo em que os traz para o presente. Portanto, Sokurov os representa de forma decadente, associando este tipo de poder a uma falta de perspectiva e horizonte. A sensação de claustrofobia provocada pela estética sokuroviana se intensifica também na narrativa dos filmes pelo olhar quase panóptico decorrente das constantes espiadelas dos criados, que observam os líderes, nos ambientes em que eles se encontram. Portas se abrem e fecham silenciosamente, revelando rostos na penumbra.

Imagem 38 - Moloch, 1999



Imagem 39 - Taurus, 2001

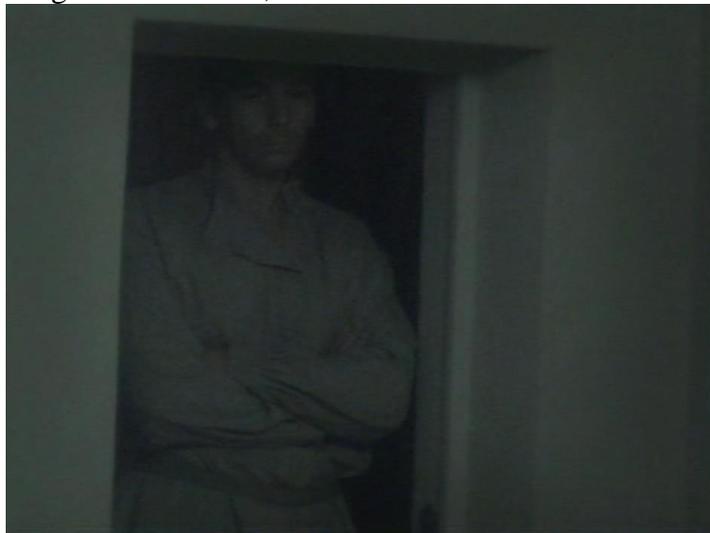


Imagem 39 - O Sol, 2005.



O desenho de som dos três filmes traz um pouco a realidade exterior da guerra para o interior da intimidade dos líderes através de ruído em *off* de bombas, sirenes e alarmes ao longe. A ligação com o exterior se dá através do som. O som dos combates é bastante abafado e aparece pontualmente em determinados momentos dos filmes para lembrar esta realidade da guerra que, paradoxalmente, está distante das figuras de poder que a promovem. Estes sons estão fora do campo de ação das cenas e não têm relação direta com as imagens que se veem na tela. Esta é uma característica muito presente nos filmes de Sokurov, que cria narrativas tensionadas pelo deslocamento da relação entre o som e a imagem, aberto para associações - inexistente na narrativa clássica, que sublinha a todo momento com sons as imagens. Poderia se dizer que o som nestes filmes cria, em alguns momentos, uma dimensão narrativa independente da imagem, o que faz tanto a imagem quanto o som adquirirem outros sentidos que estão para além do que se vê ou escuta. Talvez o som nos filmes de Sokurov seja a representação da terceira dimensão da imagem fílmica. O som, nesses filmes, expressa a realidade exterior – essa massa abstrata que é a guerra, o povo - querendo entrar no ambiente pomposo do poder.

#### 2.4 O sonho da razão produz ‘mortes’: isolamento e apatia como condições do poder

O filme *Taurus* (2001) começa com uma névoa. Quase não se vê a mansão ao longe, imersa na densa floresta. Mistério. Tons esverdeados do musgo sobrevivente. Um soldado fuma na frente da casa. O piano e os sinos constroem o tempo. Alguém tosse. Entra-se, então, no universo claustrofóbico de Aleksandr Sokurov. No quarto, adoece Lênin, líder da revolução russa. Ele questiona a existência de Deus:

Quando eu era criança, eu costumava ouvir a música da chuva. Minha mãe disse que eram os anjos cantando e que apenas as crianças podem ouvi-los. Ela preferia acreditar que uma tempestade era uma canção dos anjos, mais do que um simples fenômeno meteorológico. Se a pobre mulher tivesse entendido algo tão simples, ela não teria rezado para Deus, e sim para a eletricidade. Teria sido mais útil. Continuamos sem saber se Deus nos ajuda ou não, enquanto a eletricidade pode movimentar um dínamo (TAURUS, 2001)

A racionalidade própria da modernidade é o que sustenta o poder destes homens, como Lênin, Hitler e Hirohito. No entanto, quando esta racionalidade já não dá conta de certas questões como a morte, estes líderes entram em um estado de intensa dúvida e agonia, justamente pela conscientização da falta de controle da vida, controle este que orientou as ações de seus governos totalitários. Achille Mbembe, diz o seguinte:

(...) é com base em uma distinção entre razão e desrazão (paixão, fantasia) que a crítica tardo-moderna tem sido capaz de articular uma certa ideia de política, comunidade, sujeito – ou, mais fundamentalmente, do que abarca uma vida plena, de como alcançá-la e, nesse processo, tornar-se agente plenamente moral. Nesse paradigma, a razão é a verdade do sujeito, e a política é o exercício da razão na esfera pública. O exercício da razão equivale ao exercício da liberdade, um elemento-chave para a autonomia individual. Nesse caso, o romance da soberania baseia-se na crença de que o sujeito é o principal autor controlador do seu próprio significado. Soberania é, portanto, definida como um duplo processo de “autoinstituição” e “autolimitação” (fixando em si os próprios limites para si mesmo). O exercício da soberania, por sua vez, consiste na capacidade da sociedade para a autocriação pelo recurso às instituições inspirado por significações específicas sociais e imaginárias. (MBEMBE, 2003, p. 124)

Esta “autocriação” a partir de uma razão que normaliza o indivíduo e o coloca em diferença à “desrazão” faz crer que o exercício pleno de soberania existe. No entanto, Mbembe propõe que

(...) experiências contemporâneas de destruição humana sugerem que é possível desenvolver uma leitura da política, da soberania e do sujeito, diferente daquela que herdamos do discurso filosófico da modernidade. Em vez de considerar a razão verdade do sujeito, podemos olhar para outras categorias fundadoras menos abstratas e mais táteis, tais como a vida e a morte. (MBEMBE, 2003, p. 125)

Ao se pensar essas categorias mais táteis como a vida e a morte, pode-se olhar mais concretamente para a razão moderna, a mesma que produziu guerras. Na guerra, o soberano decide sobre a vida e a morte dos seres vivos. Em *Moloch* (1999), Hitler quer controlar o nascimento e a morte, ou seja, todo o ciclo de vida. Isto fica evidente em três cenas específicas do filme. Na primeira, no início do filme, o ditador, ao chegar na casa da montanha, é comunicado do nascimento de filhotes de uma cadela pelos criados, momentos antes dele chegar. Hitler fica muito irritado, diz que não era o melhor momento e exclama: “Que maneira de começar o dia!”. Ou seja, ele quer controlar algo que acontece independente de sua vontade: o nascimento de um ser vivo. Na segunda cena, ao final do filme, Hitler

pergunta para Martin Bormann onde estão os filhotes e este responde que eles foram tragados pelo solo por causa da praga. Hitler diz: “Em breve, a praga não mais existirá. Venceremos a morte.” Então, o filme termina com Eva Braun dizendo para Hitler: “Como pode dizer isso? A morte é a morte. Não pode ser derrotada.” Na terceira cena, no meio do filme, um padre visita Hitler para lhe pedir o perdão a um soldado desertor, que teria como punição a morte. Segue o diálogo entre o padre e o ditador:

**Padre:** Ele vai morrer de qualquer modo. Por que tal crueldade? Você não é um homem mau. Seu coração deve estar aberto para o bem. A deserção é, com certeza, inaceitável e deve ser punida. Mas eu imploro que lhe perdoe. O campo iria matá-lo.

**Hitler:** Com que frequência vai à Igreja? Quantas divisões da SS estão à minha disposição?

**Padre** (confuso): Eu não tenho a menor ideia.

**Hitler:** Muitas. E nenhum desses soldados vai à Igreja. Sabe para onde vão? Para a morte. (Muda o tom para raivoso) Quem pode explicar esse paradoxo? Aqueles que veneram a crucificação não querem morrer!

**Padre** (calmamente): A resposta para isso pode ser encontrada na juventude.

**Hitler** (calmamente): Não. A resposta para isso está na larva dos insetos. Quantos ovos uma mosca põe? Milhões. Quantos ovos são perdidos? Milhões. Quer dizer que todos os ovos que são postos se perdem. Na verdade, todos! Mas as moscas ainda existem! Elas vivem! Eu lhe pergunto, por quê?

**Padre:** Entendo. Você odeia a igreja. Você proíbe os jovens de irem à Igreja. Os idosos estão com medo. Não lhes resta muito tempo. Os padres estão na cadeia ou sob vigilância. E eu? Continuo a falar, implorando-lhe por uma coisa, como se você fosse o próprio Cristo. Por que sou tão idiota?

**Hitler** (calmamente, colocando a mão no rosto do padre): Não deveríamos pedir nada a Ele. Ele está morto. Ele não vai lhe trazer nada.

**Padre:** Eu sinto que o deixei aborrecido. Eu não queria. Perdoe-me (Silêncio). A dor que tomou conta de mim levou embora o resto da minha sensibilidade. Perdoe-me.

**Hitler:** Eu entendo. Já havia percebido. Se eu vencer, serei venerado por todos. Mas se eu perder, mesmo o mais insignificante dos seres, vai fazer de mim um capacho. (MOLOCH, 1999)

O que as cenas descritas acima revelam é a forma como esta racionalidade moderna opera concretamente ao centralizar na figura de uma única pessoa (o soberano) a decisão sobre a vida e a morte de seres vivos. A eliminação de determinadas vidas, segundo a lógica de Hitler, seria uma forma de preservar a humanidade. É preservar eliminando, pois segundo essa lógica, os indivíduos eliminados não estariam dentro do escopo humanitário de Hitler. Esta decisão é pautada em suas ideias totalitárias, ou seja, quem não agir conforme essas ideias deve morrer. É uma lógica perversa, pois o discurso de eliminação (de morte) se coloca como humanitário, como uma força que precisa salvar a humanidade, mas o que gera de fato é uma cultura da intolerância ao outro, que precisa estar a todo momento sendo eliminado. O cinema, neste sentido, contribuiu fortemente para a guerra com a massificação de seu discurso, sendo uma peça fundamental nessa máquina moderna de morte.

Hitler, no diálogo transcrito acima, cria um paradoxo entre o soldado na guerra e o cristão na igreja. Ele sugere que o soldado que morre no *front* de guerra está mais próximo de

uma ação de Cristo (que morreu na cruz para salvar a humanidade) do que o cristão que o venera, mas não quer morrer. No entanto, a humanidade a que Hitler se refere se restringe a alguns corpos e não a todos, já que se tratava de um projeto eugenista deste ditador. A ideia de humanidade construída no projeto moderno, na prática, não abarcou todos os seres humanos – vide os processos colonizadores no mundo - e, portanto, a razão, usada como ponto de virada epistemológico, na verdade foi uma razão que desumanizou outros grupos de pessoas. O exemplo dado por Hitler da larva dos insetos, transcrito no diálogo acima, é uma metáfora dessa política eugenista, na qual a eliminação em massa de muitos seres humanos não acabaria com a raça humana. O paradoxo, na verdade, está na seguinte ideia: o projeto moderno, que visou a mudança de entendimento de mundo baseada em explicações divinas para um entendimento baseado em explicações humanistas (baseadas na razão do homem), cria, paradoxalmente, processos desumanizantes como a guerra. Portanto, uma figura como Hitler, que, como demonstra a cena, claramente abomina a orientação política pela religião, não faz com que o estado laico seja necessariamente democrático e humanizante. No final desta cena, após o ditador subir as escadas e ir embora, o padre vai de encontro a uma estátua que está ao final da escada. É uma estátua de uma mulher que possui dois rostos, um na frente e outro atrás. Ele a olha com curiosidade. Pode ser que esta imagem esteja representando as duas faces do poder: a do discurso e a das práticas. Um discurso humanista com práticas desumanas.

Imagem 40 - Moloch, 1999. O padre observa uma estátua com duas faces.



O imperador Hirohito, em *O Sol* (2005), caminha pelos corredores do bunker até o seu laboratório de biologia marinha. Nesta caminhada, a estrutura claustrofóbica é mostrada através da pouca iluminação, corredores de paredes cinzas e grossas e entradas com teto rebaixado. É literalmente um labirinto, pois, em um pequeno momento, o criado de Hiroito

não o acompanha e este se perde, dando de cara em um beco sem saída. No entanto, o seu criado o encontra e o reconduz para o caminho certo. Enquanto o líder caminha, os homens das Forças Armadas o espiam ao longo dos corredores, mas alguém os manda correr e todos somem em bando. A presença destacada do imperador e a curiosidade dos homens das Forças Armadas em olhá-lo cria, paradoxalmente, uma imagem de solidão. Esse tipo de poder só se torna crível mediante a construção da imagem de uma figura destacada do restante das pessoas. Acredita-se que esta pessoa tem algo de especial e que, portanto, é inquestionável. Essa ideia, a princípio, parece ser acolhedora, mas é, na verdade, solitária.

A última cena de *O Sol* (2005) retrata o encontro do imperador com a imperatriz. Eles se sentem desajeitados um com o outro inicialmente, mas ele vai encostando sua cabeça no colo dela, de forma hesitante, e ela faz carinho na cabeça dele.

Hirohito: “Está feito. Agora somos livres”.

Imperatriz: “O que está feito?”

Hirohito: “Já não sou um Deus. Renunciei a tal destino.”

Imperatriz: “Eu sabia.”

Hirohito: “O que? Eu não deveria ter feito isso?”

Imperatriz: “Qual é o problema?”

Hirohito: “Basicamente eu estava desconfortável. Nem um pouco bem.”

(A imperatriz tenta tirar o chapéu dela e não consegue, mas Hirohito - que não coloca a própria roupa, pois os criados o vestem – a ajuda a tirar o chapéu).

Imperatriz: “Então, que fará agora que o Imperador é uma pessoa normal?”

(Eles se olham durante um tempo em silêncio)

Imperatriz: “Pois é.”

(E começam a rir)

Hirohito: “Mas escrevi poesias novas. Não sei ainda sobre o que elas são. Você gostaria de escutá-las?”

Imperatriz: Sim.

Hirohito: “A neve no inverno parece como a Sakura em março. O tempo é indiferente e apaga ambos.”

Imperatriz: “Isso é tudo?”

Hirohito: “Até agora isso é tudo.” (*O SOL*, 2005)

O imperador diz que quer ver os seus filhos e bate palmas para chamar o criado, que prontamente abre a porta. Antes de sair, Hirohito pergunta ao criado: “E o que aconteceu com aquele jovem, o engenheiro de som que gravou meu discurso para nosso povo?” O criado responde: “Cometeu ‘hara-kiri.’<sup>37</sup> O imperador questiona: “Você tentou impedi-lo?” O criado responde que não. A imperatriz olha para o imperador perplexa, com expressão de horror. Eles ficam cabisbaixos. Ela puxa Hirohito e os dois vão correndo encontrar os filhos. O criado fecha a porta. A última imagem do filme é uma vista aérea (plano fixo) do Japão destruído.

<sup>37</sup> Hara-kiri é um ritual tradicional japonês de suicídio, que significa “cortar a barriga”. O ato visava, na maioria das vezes, reparar a honra do suicida. O ritual fazia parte do código de ética dos samurais e era uma maneira de demonstrar a lealdade a seu senhor e acompanhá-lo no além-morte. Disponível em: <<https://mundoestranho.abril.com.br/cultura/como-era-realizado-o-ritual-do-haraquiri/>>. Acesso em: 29. abr. 2018.

A liberdade do imperador e sua família significou a perda do centro de equilíbrio do povo japonês e muitos sucumbiram como o engenheiro de som que gravou o discurso de renúncia do imperador. Agora que Hirohito terá a liberdade para viver ao lado de sua família, fazendo o que gosta, proporcionalmente o povo japonês viverá em descrença e desgraça. A crença no poder inabalável de Hirohito se construiu mediante à ideia de que ele era um deus e, portanto, existia uma vontade inquestionável que regia a vida desse povo. Ou seja, as pessoas se tornaram espectadores passivos de suas próprias vidas, e quando esse deus deixou de existir, elas não souberam como agir.

Em *Taurus* (2001), o filme começa com Lênin rodeado de criados e termina com ele morrendo sozinho, olhando para o céu do lado de fora da casa. Ele chega a gritar para que alguém o escute, mas ninguém aparece. Nem sua companheira está perto dele. Lênin está sozinho, com a natureza ao redor. Pássaros e um boi aparecem no quadro. O vento fica mais forte e sua expressão oscila entre serenidade e alegria. O líder das massas morre sozinho ao olhar o céu. Todos os filmes da trilogia mostram a condição solitária do poder, mas é em *Taurus* (2001) que Sokurov mostra a inevitabilidade desta condição através do momento da morte. Sobre a relação de um líder com as massas, Eva Braun, em *Moloch* (1999), diz para Hitler: “Você não sabe ficar sozinho. Sem uma boa plateia você não passa de um cadáver.” Na última cena de *Moloch*, Eva questiona o *führer* com relação ao seu desejo de vencer a morte, afirmando que esta não pode ser derrotada. Hitler é hipocondríaco, não sabe lidar com o próprio corpo e controla outros corpos e desejos. O filme *O Sol* (2005) termina com um dos criados informando a Hirohito o suicídio do rapaz que captou o áudio de rendição do imperador. Os três filmes terminam com o tema da morte e, com isso, questionam o poder desses deuses políticos modernos, incapazes, através de suas condições humanas, de vencer a morte.

## 2.5 O monstro ordinário: A narrativa bíblica incorporada à narrativa política na modernidade

*Moloch*, “nome da besta caldêia com cabeça de touro, representada em antigos ídolos de pedra que tinham o estômago como uma fornalha, onde crianças eram atiradas vivas” (MACHADO, 2002, p. 39), foi um deus temido no período antes de Cristo e esta história está escrita no Antigo Testamento<sup>38</sup>. As crianças eram queimadas na parte baixa de Moloch,

---

<sup>38</sup> MACHADO, Alvaro. Aleksandr Sokúrov. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 39.

caracterizando um deslocamento das divindades associadas ao alto, ao celeste. O nome do filme é o nome desse deus, certamente associado ao que representa a figura de Hitler, segundo Sokurov. No diálogo entre Hitler e o padre, *Moloch* se incorpora no ditador através da ideia de que a juventude (soldados) precisa morrer em sacrifício a esse deus moderno chamado Hitler.

*Taurus*, ou Tieliéts em russo, remete, igualmente, a uma história do Antigo Testamento, na qual a imagem de um bezerro de ouro passa a ser adorada por tribos hebraicas.<sup>39</sup> Nesta história, Aarão fabrica um bezerro de ouro para substituir Moisés, que pensaram estar morto, mas, na verdade, só demorou para descer da montanha. No entanto, quando Moisés voltou, ele viu que estavam a adorar uma falsa divindade, fabricada com ouro. Ou seja, *Taurus* seria um deus falso. Há em regimes políticos modernos uma forte conexão entre a narrativa política e a narrativa bíblica, pois ambas constroem deuses, ou seja, figuras adoradas e inquestionáveis por seus seguidores.

O encontro de Hitler, em *Moloch* (1999), com o padre da Igreja cristã representa um encontro de representantes de ideias do a.c (antes de Cristo) e do d.c. (depois de Cristo). *Moloch* como um deus adorado antes de Cristo e o homem da Igreja trazendo a moral cristã com práticas como o perdão. O padre pede que Hitler perdoe um desertor da guerra e o ditador, com sua racionalização, ao ser comparado a Cristo pelo padre, diz que Cristo está morto e que não deveríamos pedir nada a Ele. Sendo assim, o padre, ao sentir que deixou Hitler aborrecido pede perdão a ele. Há aí uma inversão de poderes: o padre, autoridade religiosa agenciadora do perdão, se vê obrigado pelo medo a pedir um duplo perdão – para o soldado desertor e para ele mesmo, por ter aborrecido Hitler. Este vai embora sem conceder o perdão ao desertor.

A História oficial, a macro-história, apresenta dados e informações que constroem uma imagem fixa de alguém que promoveu guerras e fez de assassinatos parte da política de Estado como alguém que era apenas isso, uma monstruosidade. O título *Moloch* já antecipa um desejo coletivo de ver Hitler sendo representado como um monstro destruidor, insensível, maligno por completo. Sokurov frustra esse desejo. Mostrar um Hitler que demonstra em alguns momentos sentimentos que eram inimagináveis dentro de um senso comum o torna mais próximo das pessoas comuns. Esta aproximação faz enxergar não somente o humano em Hitler, como também a monstruosidade nas pessoas comuns. Esse embaralhamento é uma marca dos três filmes, que questionam os sentidos fixos dados a essas personalidades.

---

<sup>39</sup> MACHADO, Alvaro. Aleksandr Sokúrov. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 39 e 42.

Ninguém contesta Hitler, somente Eva Braun. Tudo o que Hitler fala, todos concordam e o escrivão anota. Não há diálogo. Existem ambientes institucionais em que essa forma de agir também se dá. A estrutura hierárquica acaba facilitando esse tipo de totalitarismo, onde só um fala e decide. Martin Bormann e Josef Goebbels ficam nessa disputa pela atenção de Hitler, que joga com isso, ao se aproximar mais de um e esculachar o outro e vice-versa. Esse jogo perverso é uma prática observada em pessoas manipuladoras. Estas estão em vários ambientes, causam discórdia para terem a atenção voltada para si. Inspiram poder e todos querem estar perto por uma questão de status. No entanto, são rebaixadas a todo momento, como Goebbels e Bormann. As características do tal monstro chamado Hitler também são encontradas nas pessoas comuns em situações do dia-a-dia, assim como sensibilidades poéticas, artísticas e amorosas também são encontradas nos monstros da História.

Ao representar Hitler, sua forma de agir com as pessoas do Partido e sua relação com Eva Braun, Sokurov o coloca em situações cotidianas não-formais como a refeição, o momento de lazer e o momento de recolhimento no quarto. O deslocamento do lugar de monstro para o lugar de pessoa comum do dia-a-dia traz também o deslocamento de que Hitler representa não só um ditador sanguinário e monstruoso, mas também o aspecto humano desse tipo de poder. Nas ações do filme, Hitler não faz nada do que já não tenha sido visto. Com isso, coloca-se a questão de que não são a vontade única e exclusiva de uma pessoa que cria uma situação de horror, mas um jogo de forças de poder. É algo que está no entre, nas formas de relações e na estrutura social, ou seja, algo mais complexo do que a simplificação do discurso da monstrosidade, que isola uma pessoa num lugar inacessível.

Em *O Sol* (2005), o general-chefe norte-americano MacArthur diz para Hirohito, ao observar o comportamento do imperador: “É como uma criança. Me lembra muito alguém, mas não consigo me recordar quem é.” O general está se referindo a Hitler. A personalidade destes líderes fica mais visível quando se tenta representá-los em um contexto íntimo e, nesse sentido, a imagem do ditador raivoso se desconstrói. Estes ditadores surgiram, cresceram e se mantiveram no poder por conta da imagem pública que criaram de si. A desconstrução dessa imagem questiona a ideia de poder e a coloca como uma ficção dentre tantas outras.

### 3 O CONTRA-REALISMO DE SOKUROV COMO UMA POSIÇÃO POLÍTICA

#### 3.1 Por que Lênin e não Stalin?

Há de se pensar a escolha de Sokurov por representar Lênin ao invés de Stalin na Trilogia do Poder. O cineasta não aborda um líder russo no contexto da Segunda Guerra Mundial – que seria Stalin -, como fez em *Moloch* (1999) e *O Sol* (2005), abordando Hitler e Hirohito, respectivamente. Sokurov decide falar sobre a morte de Lênin, o que, obviamente, cria uma situação de transição de poder, expressa de forma mais objetiva na cena do encontro entre Stalin e Lênin, na qual eles conversam sobre os trâmites políticos para a eleição do novo líder do Partido Comunista.

Imagem 41 - Taurus, 2001. Encontro entre Lênin e Stalin.



A tendência mais óbvia seria representar Stalin nesta trilogia, no entanto, fazer uma “abordagem frontal” (FERRO, 2010, p.220) deste líder em 2001 (ano de lançamento do filme na Rússia) talvez fosse mais complexo para alguns cineastas devido ao fato do stalinismo ter dividido os cidadãos russos no período de abertura política e econômica. A escritora bielorrussa Svetlana Aleksievitch entrevistou centenas de pessoas na Rússia entre os anos de 1991 e 2012 e pôde perceber como o fim do stalinismo não era um consenso entre os russos. Estas entrevistas originaram o livro *O fim do homem soviético* (2013), onde pode-se perceber, através de relatos e histórias contadas por quem viveu o stalinismo, um dissenso quanto à aprovação ou não deste período e da ideologia soviética. Segundo o crítico russo de cinema Anton Dolin, os crimes do período stalinista ainda não foram reconhecidos oficialmente na

Rússia e este reconhecimento oficial seria importante para o país, pois talvez diminuísse o endeuamento à figura de Stalin na Rússia (informação verbal).<sup>40</sup> Foram muitos anos construindo a imagem de Stalin como sendo o “pai do povo”, o “funcionário maior do partido”, o “oficial zeloso e devotado” (BORTOLUCCE, 2008, p.102). Mesmo após o fim da União Soviética, o ‘culto à personalidade’ permaneceu nos russos. Portanto, mexer neste lugar talvez tenha sido mais complexo para Sokurov, diretamente atingido pelas regras do realismo socialista do período stalinista.

Imagem 42 - Rosas para Stalin, 1949. Pintura de Boris Wladimirski.



A arte do realismo socialista, segundo Vanessa Beatriz Bortolucce,

fundamentou-se no uso de uma técnica sem sobressaltos ou surpresas de qualquer espécie, que pudesse desta forma transmitir claramente a mensagem pretendida pelo artista. Obviamente, qualquer tipo de abstração das formas foi rejeitado, assim como o uso não naturalista da cor. O estilo pregava por uma arte onde “se possa reconhecer o que se está vendo”, e este reconhecimento deve ocorrer sem titubeios, sem dúvidas. (BORTOLUCCEO, 2008, p.103 e 104)

Sokurov claramente nega todas estas regras. Poderia-se dizer que ele assume uma estética *contra-realista*. Ao invés de imergir seus personagens numa realidade clara e objetiva, ele os coloca em dúvida a todo instante. A cor em *Taurus* (2001), por exemplo, não é naturalista, é um verde musgo que expressa uma imagem em decomposição. Já em *Moloch* (1999) e *O Sol* (2005) a cor é mais naturalista em comparação a *Taurus*, mas outros elementos como a luz e o enquadramento tornam estas imagens menos naturalistas. Sokurov propõe um

<sup>40</sup> “Palestra Balabanov e o cinema da Rússia pós-soviética, com Anton Dolin” e “Mesa Redonda O cinema na Rússia atual: conformismo ou resistência?”, com Anton Dolin e Luis Felipe Labaki” durante a mostra “Rússia: um quarto de século através do cinema” na Caixa Cultural do Rio de Janeiro nos dias 28 e 30 setembro de 2017. <http://www20.caixa.gov.br/Paginas/Noticias/Noticia/Default.aspx?newsID=5283>

cinema que abandona a tradição estética revolucionária stalinista ao mesmo tempo em que traça uma linha de fuga para o passado pictural clássico. A sua resposta não é a abstração total como propunham as vanguardas, fortemente combatidas pelo realismo socialista. A estética abstrata presente nas vanguardas, onde os próprios elementos constitutivos da imagem, como a cor e a linha, assumiam uma autonomia, é uma ruptura clara com o realismo. Esta clareza e objetividade na forma de se romper com algo é perspectivada na estética sokuroviana, em especial nestes filmes da trilogia do poder. No entanto, Bortolucceco (2008) aponta que houve uma influência tímida das vanguardas no realismo socialista e que também havia uma diferença nas representações de Lênin e Stalin.

A experiência da fotomontagem, que exaltou exaustivamente Lênin nas décadas anteriores, não era mais adequada ao gosto stalinista. O que é possível encontrar em alguns cartazes é uma leve e controlada estilização de figuras humanas, junto com o uso predominante de uma determinada cor (vermelha na maior parte das vezes, mas também era corrente o uso do amarelo e do preto). Entretanto, nos cartazes onde a figura de Stalin está presente, aquela comedida estilização não está mais presente; é primordial que a imagem do ditador apresente-se irretocável, sem quaisquer tipos de reduções ou simplificações. (BORTOLUCCEO, 2008, p.105)

### 3.2 A estética da *indiscernibilidade* como uma posição política de Sokurov

Há em *Moloch*, *Taurus* e *O Sol* uma referência neorealista da inserção do “espaço qualquer” (DELEUZE, 1985) na narrativa fílmica. As espiadelas de pessoas não inseridas no contexto das cenas causam uma sensação de quebra da linearidade, colocada à princípio. São planos que, pelo tipo de enquadramento, não oferecem referências suficientes para criar uma continuidade com os planos anteriores e posteriores. Deleuze escreve que “no neorealismo, as ligações sensório-motoras só vão valer pelas perturbações que as afetam, soltam, desequilibram ou distraem: crise da imagem-ação” (DELEUZE, 1985, p.14). Essa *imagem-ação*, focada no movimento que constrói a ação, começa a ser perspectivada diante de um movimento que tende a construir o tempo. Percebe-se nos três filmes analisados (*Moloch*, *Taurus* e *O Sol*) o que se poderia chamar também de *ações quaisquer*. Estas se caracterizam por ações, dentro do plano, desconectadas da intenção da cena. Por exemplo, quando Eva Braun, em *Moloch* (1999), faz uma posição de yoga assim que Hitler adormece enquanto fala, ou seja, duas ações desconectadas do fluxo natural da cena. Ou quando Hirohito mistura informações de guerra com poemas e biologia marinha, em *O Sol* (2005). Há neste filme uma cena na qual Hirohito, no momento mais tenso das negociações da guerra – em sua última conversa com o general norte-americano MacArthur -, reage, com um ato de liberação daquele corpo rígido, ao dançar na sala enquanto o general o espia da porta e ri. Em *Taurus*,

na visita de Stalin a Lênin, aquele ao ir embora, pára e volta para olhar a propriedade da sacada, expressando uma confusão de qual direção ir. Enfim, estes são alguns exemplos que mostram personagens vagantes, perdidos em meio às suas certezas vacilantes. O que se pode também inferir desta forma fílmica é que o cinema, enquanto arte, também vagueia diante de suas incertezas.

Deleuze (1985), ao analisar a nova imagem que nasce como questionamento da *imagem-ação*<sup>41</sup>, diz que a distinção entre o objetivo e o subjetivo já não faz mais sentido.

Pois acabamos caindo num princípio de indeterminabilidade ou indiscernibilidade: não se sabe mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, e nem mesmo há lugar para a pergunta. É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade. (DELEUZE, 1985, p. 16)

E o filósofo francês exemplifica essa indiscernibilidade com os filmes dos cineastas italianos, Frederico Fellini (1920-1993) e Michelangelo Antonioni (1912-2007). Deleuze escreve: “nota-se que as imagens objetivas de Antonioni, as que seguem impessoalmente um devir, isto é, um desenvolvimento de consequências numa narrativa, nem por isso deixam de sofrer rupturas rápidas, intercalações, “injeções infinitesimais de atemporalidade.” (DELEUZE, 1985, p.17). Essas rupturas rápidas na narrativa causal podem acontecer pelo tipo de enquadramento feito no espaço da própria cena e não necessariamente por mostrar algo que não está na cena. Em *Taurus*, na cena em que Lênin está no carro indo passear no campo, há a inserção de um plano do carro em movimento que, pelo tipo de enquadramento, torna-se uma imagem abstrata no meio de imagens reconhecíveis na realidade objetiva. Conclui-se que a imagem abstrata é do carro, pois foi inserida logo após o veículo entrar em movimento, portanto é uma montagem onde a continuidade se dá pelo movimento, mesmo sendo do mesmo objeto - que se tornou irreconhecível - do plano anterior. Ao final do plano, confirma-se que é o carro, pois o capô da roda se revela rapidamente.

Há em *Moloch* e *O Sol* dois planos que se aproximam também neste sentido de inserir o “espaço qualquer” na narrativa fílmica. No primeiro, na cena em que Adolf Hitler, Eva Braun, Martin Bormann, Josef Goebbels e Magda Goebbels voltam do passeio na montanha, o saguão de entrada é enquadrado de cima na diagonal e toda a ação se desenrola neste plano (figura 43). Eles chegam no saguão de entrada e Magda comenta que machucou o pé. Então, um dos soldados a pega no colo para levá-la até seu quarto. Em seguida, todos vão deixando o saguão, seja pela porta à esquerda do quadro, seja pela escada à direita do quadro. É neste

<sup>41</sup> DELEUZE, Gilles. A imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1983.

momento de saída dos personagens do quadro que corta para um plano próximo pouco iluminado de Eva Braun – que está cantarolando - fazendo a curva para entrar num aposento (figura 44). Em seguida, corta para um plano próximo e também pouco iluminado dos pés de alguém subindo lentamente as escadas (figura 45). Neste mesmo plano entra em quadro os pés de outra pessoa subindo as escadas lentamente também, provavelmente o de Hitler. Há neste momento uma sensação de suspensão do ritmo que conduzia a cena pela inserção destes dois planos. Esta sutil desaceleração da cena fica mais evidente no plano seguinte, que é o mesmo plano inicial aberto. Neste, Hitler fala: “Vejo você no jantar” (figura 46) e em seguida toca o alarme que avisa a chegada do elevador no saguão. São esses dois planos silenciosos e próximos, inseridos no meio de dois planos com mais barulho, que dão essa sensação de ruptura. E, no entanto, a montagem é linear, seguindo a lógica da continuidade. A experimentação que Sokurov faz, com este tipo de montagem, é causar rupturas mesmo sendo linear. A experimentação que tem o propósito de quebrar a linearidade segue na direção oposta da forma que pretende romper. No entanto, experimentar indo de encontro ao modelo que se quer questionar, ou seja, não se afastar completamente dele, parece ser uma tarefa mais difícil, porém conciliadora. Parece ser o caso de *Moloch*, *Taurus* e *O Sol*, de fato mais próximos do cinema clássico que seus filmes anteriores.

Imagem 43 - *Moloch*, 1999.



Imagem 44 - Moloch, 1999.



Imagem 45 - Moloch, 1999.



Imagem 46 - Moloch, 1999.



A sequência inicial de *O Sol* também é construída de forma a experimentar a ideia de continuidade fílmica. O uso de fusões no corte de um plano para outro estabeleceu-se na linguagem clássica do cinema narrativo com o sentido de indicar a passagem do tempo. Normalmente é uma passagem considerável de tempo, sendo comum a mudança do espaço

também. No entanto, Sokurov quebra este sentido construindo uma sequência quase contínua no início do filme. É quase contínua, pois percebe-se entre um plano e outro a mudança de posição do criado que está levando a comida até o imperador. Provavelmente é uma passagem de tempo de segundos e, portanto, ele escolhe colocar pequenas fusões em cada corte. Fusões quase imperceptíveis. É uma quase continuidade, uma quase fusão, um quase homem, um quase deus. O *quase* se relaciona com esse “ponto de indiscernibilidade (e não de confusão)” (DELEUZE, 1985, p. 18), que tende a ser o lugar da imagem sokuroviana.

Há também em *O Sol*, assim como em *Moloch*, a inserção de um plano dos pés do imperador subindo as escadas do bunker em direção ao seu laboratório de biologia marinha. Este plano aleatório provoca uma estranheza no fluxo narrativo, pois o enquadramento é muito próximo dos pés e causa confusão por não haver sentido aparente.

Em *Moloch* (1999), logo após Hitler cumprimentar os criados no saguão, ele e Eva Braun se encontram ao lado de fora do castelo. Eles parecem tímidos um com o outro. O *führer* se aproxima dela, mas depois vai embora. No plano seguinte, ele faz este mesmo gesto de chegar perto, mas vai embora depois, sem permanecer. Hitler passa com a cabeça abaixada por Eva e ela estica o braço, tentando tocá-lo (entretanto não consegue), mas ele nem olha para ela e segue em frente, montanha acima. Hitler parece ter uma vontade de se aproximar e de menosprezar ao mesmo tempo. É um movimento que não se completa, não é nem uma aproximação, nem um afastamento. Nesta cena, uma mosca zumbe na frente da câmera, bem na frente da imagem de Hitler. Não se sabe se foi um acaso na hora da filmagem, mas a escolha desse acaso na montagem passa a compôr o filme. Sendo assim, o que significaria essa mosca zumbindo na frente da câmera enquanto Hitler se desloca no plano? É preciso lembrar, primeiramente, que em *O Sol* (2005) também há uma cena – quando Hirohito conversa sobre a aurora boreal com um cientista – onde uma mosca zumbe na frente da câmera. Pode ser que Sokurov queira representar o acaso. Diante de tanto planejamento, seja o de compor uma imagem, seja o de compor um governo, há algo (mistério) que foge do entendimento racional. A mosca é o real, o imprevisto, a inconstância, o que desestabiliza essa tentativa de controle absoluto. A névoa, sempre presente, é mostrada logo após, ali na parte de fora do castelo. É como se tudo não fosse muito bem definido, tanto nas ações, quanto na textura da imagem. Essa não definição, esse esfumaçamento talvez seja uma posição política de Sokurov, um artista que viveu no regime stalinista, onde ou algo era preto ou branco. As zonas cinzentas não eram exploradas, ou melhor, permitidas de serem exploradas.

O “espaço qualquer”, o “espaço desconectado”, sobre o qual Deleuze (1985, p.17) escreve, aparece nesta Trilogia de Sokurov como uma forma de inserir um ponto de vista que aponta para a neutralidade, na qual os pólos acabam se anulando. Os personagens destes filmes estão perdidos, isolados, em exílio. Pois se os pólos indicam uma direção conhecida e experimentada, a anulação deles, faz os personagens se movimentarem sem direção precisa. E a forma como Sokurov desestabiliza a causalidade da narrativa linear é inserir planos próximos que se tornam abstratos e mudar sutilmente o ritmo da cena com a inserção de planos mais lentos ou mais rápidos. São planos sem lógica racional e, portanto, atingem diretamente o sensível. Deleuze (1985, p. 18) chamaria estes tipos de imagem de “situações óticas e sonoras puras”.

Em suma, as situações óticas e sonoras puras podem ter dois pólos, objetivo e subjetivo, real e imaginário, físico e mental. Mas elas dão lugar a opsignos e sonsignos, que estão sempre fazendo com que os pólos se comuniquem, e num sentido ou noutro asseguram as passagens e as conversões, tendendo para um ponto de indiscernibilidade (e não de confusão). Um tal regime de troca entre o imaginário e o real aparece plenamente nas *Noites Brancas*, de Visconti. (DELEUZE, 1985, p. 18)

Este ponto de indiscernibilidade é justamente o lugar onde a linha fronteira entre o real e o imaginário se esfumaça. Não é uma situação onde real e imaginário apenas se confundem e continuam sendo separadamente coisas distintas, eles “tornam-se indiscerníveis” (DELEUZE, 1985, p. 16). A descrição neo-realista do *nouveau roman* “*substitui seu próprio objeto, por um lado apaga ou destrói a realidade dele que entra no imaginário, mas, por outro, faz surgir toda a realidade que o imaginário ou o mental criam pela palavra e pela visão*” (DELEUZE, 1985, p. 16). Os filmes neo-realistas trouxeram uma outra perspectiva de conhecimento pelo cinema.

Estes exemplos das sequências dos filmes da Trilogia estão inseridos dentro de um pensamento mais geral sobre estar no lugar da “indiscernibilidade”, na linha fronteira, na zona cinzenta e mostram, neste caso, como o pensamento sobre algo se expressa intrinsecamente em sua forma e um não está desvinculado do outro, assim como o subjetivo e o objetivo já não se separam definidamente. As ações dos líderes nestes filmes borram em vários momentos a fronteira construída entre imaginário e real. A casa que abriga os políticos nestes filmes é o limite e, portanto, eles acessam a guerra e a revolução pela imaginação. Talvez seja esta limitação que torna possível a existência desse poder.

Há um paradoxo na ideia do realismo servir à revolução. Se o valor das vanguardas era questionar o conservadorismo das artes figurativas, porque uma forma conservadora (realismo) serviria ao ideal revolucionário? A forma artística única e conservadora da

revolução stalinista acaba afirmando o binarismo forma *versus* conteúdo, pois, com isso, demonstra que a forma não influencia no entendimento do conteúdo, ou melhor, um age independente do outro. O Estado soviético fez a propaganda da revolução com uma estética, em termos, conservadora.

Os cidadãos representados por estes deuses modernos da política se colocam num lugar passivo, onde seus desejos são terceirizados e centralizados nestas figuras de poder. A própria estética do realismo socialista censura outras perspectivas através da objetividade e clareza das imagens, que não estabelecem uma relação criativa com o espectador. Esta relação criativa torna o espectador ativo, assim como poderia ser o cidadão governado por estes deuses/líderes. O que a imagem sokuroviana propõe é em algum nível esta criação conjunta, pois se a imagem não é clara e o mistério dá o tom, o espectador precisa ativamente dar sentido àquela realidade para que possa habitá-la. Uma sociedade que impede este tipo de relação com o mundo das artes está fadada à guerra e à violência. A tentativa de tornar tudo compreensível e encaixotado acaba por gerar o efeito contrário, que é a intolerância e, conseqüentemente, a barbárie. Esta que gera o sentimento de incompreensão da realidade.

### 3.3 A influência da guerra na estética do real

O real – uma possibilidade narrativa dentre outras -, com suas regras estéticas, assume um posto superior e oficial dentro da narrativa moderna. Pode-se dizer que a ficção do real é um instrumento estético e narrativo que sustenta por outro lado a ficção do poder. Todos os saberes que não comungam das regras desse real são descartados das narrativas oficiais e, portanto, excluem dos processos produtivos outras formas de existência. Há um desequilíbrio epistemológico decorrente de processos históricos violentos e totalitários. Em *Moloch* (1999), *Taurus* (2001) e *O Sol* (2005) a morte aparece como um elemento revelador das contradições e das ficções desse poder na medida em que o desestabiliza. Se o soberano não pode vencer a própria morte, então ele passa a decidir sobre a vida e a morte de outros. É a forma que ele tem de vencer a própria ideia de finitude e descontrola sobre a morte, decidindo sobre a vida de outros. Mbembe diz:

Para Bataille, a soberania tem muitas configurações. Mas, em última análise, é a recusa em aceitar os limites a que o medo da morte teria submetido o sujeito. O mundo da soberania, Bataille argumenta, “é o mundo no qual o limite da morte foi abandonado. A morte está presente nele, sua presença define esse mundo de violência, mas, enquanto a morte está presente, está sempre lá apenas para ser negada, nunca para nada além disso. (...)

Ao tratar a soberania como a violação de proibições, Bataille reabre a questão dos limites da política. Política, nesse caso, não é o avanço de um movimento dialético da razão. A política só pode ser traçada como uma transgressão em espiral, como aquela diferença que desorienta a própria ideia do limite. Mais especificamente, a política é a diferença colocada em jogo pela violação de um tabu. (MBEMBE, 2003, p. 126 e 127)

A guerra é uma consequência dessa política descrita por Mbembe, ou seja, uma situação onde não é mais possível esse “movimento dialético da razão”. O que decorre dessa política é a incapacidade de se viver num mundo complexo, que inclua ao mesmo tempo várias perspectivas de conhecimento.

O compromisso com a eliminação da produção de mercadoria e o sonho de acesso direto e sem intermediação ao “real” – o cumprimento da chamada lógica da história e a fabricação da humanidade – torna esses processos quase necessariamente violentos. Como demonstrado por Stephen Louw, os pressupostos centrais do marxismo clássico não deixam escolha a não ser a “tentativa de introduzir o comunismo por decreto administrativo, o que, na prática, significa que as relações sociais devem ser desmercantilizadas pela força”. Historicamente, essas tentativas tomaram formas como a da militarização do trabalho, o desmoronamento da distinção entre Estado e sociedade, e o terror revolucionário. Pode-se mesmo argumentar que buscavam erradicar a pluralidade da condição humana. Com efeito, a superação das divisões de classe, o definhamento do Estado, o florescimento de uma verdadeira vontade geral pressupõem uma visão da pluralidade humana como principal obstáculo para a eventual realização de um telos da história predeterminado. Em outras palavras, o sujeito da modernidade marxista é, fundamentalmente, aquele que tem a intenção de provar sua soberania pela encenação de uma luta até a morte. Assim como ocorre com Hegel, a narrativa de dominação e emancipação está aqui claramente associada a uma narrativa de verdade e morte. Terror e morte tornam-se os meios de realizar o já conhecido telos da história. (MBEMBE, 2003, p. 130)

O legado estético da guerra para o cinema construiu um olhar sedento por violência e sangue, onde o ato de matar se torna política de governo. O espectador acostumado com a narrativa moderna da guerra é frustrado ao ver os filmes da Trilogia do Poder, de Sokurov. Nestes filmes não há sangue e nem o tipo de violência que se espera de um contexto de guerra, onde corpos dilacerados e figuras raivosas e inimigas se degladeiam entre si, provocando o prazer moderno da violência estetizada em grandes produções cinematográficas. Ao invés disso, há a representação da solidão do poder e da fraqueza de pessoas vistas como fortes, influentes, dominadoras e como heróis.

Na realidade, as ligações entre a modernidade e o terror provêm de várias fontes. Algumas são identificáveis nas práticas políticas do Antigo Regime. A partir dessa perspectiva, a tensão entre a paixão do público por sangue e as noções de justiça e vingança é crítica. Foucault demonstra em Vigiar e punir como a execução do quase regicida Damians durou horas, muito para a satisfação do público. É bem conhecida a longa procissão dos condenados pelas ruas antes da execução, o desfile de partes do corpo – ritual que se tornou uma característica-padrão de violência popular – e a exibição de uma cabeça cortada numa estaca. (MBEMBE, 2003, p. 129)

Estes rituais de espetacularização da violência e promoção do terror, identificados por Mbembe, se deram nos espaços públicos e tensionavam práticas de justiça e vingança. O cinema surge como um potente instrumento de estetização dessa violência, tornando-a ainda mais plástica e manipulável, e criando uma imagem capaz de estar ao mesmo tempo em vários lugares e ser repetida inúmeras vezes. Esta “reproduzibilidade técnica” (BENJAMIN, 2012) foi definidora de mudanças radicais no olhar dos espectadores. A guerra e o cinema se retroalimentaram de tal forma que o legado dessa parceria marca profundamente a forma de olhar e sentir o mundo. É óbvio que sempre houveram cineastas que caminharam em outras direções, criando outros regimes de imagem, mas estes não atingiram a massa, como no nazismo e no stalinismo. Hoje, essa estética da guerra se enraíza na televisão e na internet. O inimigo não pára de ser fabricado. Se não há mais inimigos a fabricar, que se inventem tornados de tubarões<sup>42</sup> para que novos heróis surjam no combate ao inimigo. Narrativas teleológicas e intensas excitações dos sentidos compõem essa estética da guerra, que faz sentir o tempo em um ritmo militar. Este ritmo está em vários produtos audiovisuais, independente se o tema é ou não a guerra. A estética modernista de Sokurov para representar figuras políticas em contextos de guerras e revolução apresenta um outro tempo e cria novos acontecimentos.

David Machin, em seu artigo “Banco de imagens nas Notícias: criando uma semelhança e um índice dos acontecimentos mundiais” (2006)<sup>43</sup>, faz uma análise de notícias que são produzidas se utilizando de bancos de imagens internacionais. Ou seja, notícias novas que se utilizam de imagens antigas para ilustrar determinado acontecimento. Machin diz que essa forma de produzir notícias diminui os custos de produção (time de redação pequeno) e reforça discursos estabelecidos.

Por exemplo, um relatório governamental da ocupação da Palestina pode ser apresentado usando um estoque de cenas de filmes anteriores do conflito na área. (...) esta cena é barata. Para mandar um câmera, equipamento de luz e um repórter para um local é muito caro e demanda tempo (MACHIN, 2006, p. 349)

No artigo, Machin (2006) analisa alguns exemplos de imagens vindas do arquivo da ITN, um dos maiores arquivos comerciais de imagens do mundo. O autor aponta para “a natureza ideológica da maneira como o material é classificado” (MACHIN, 2006, p.350). Por exemplo, dentro da categoria *Crime*, há subcategorias como *Hijacks* e *11 de setembro*, “ao

<sup>42</sup> Referência a série de 5 filmes norte-americanos chamada “Sharknado” (EUA, 2013).

<sup>43</sup> Título na língua original: “Archive video footage in News: creating a likeness and index of the phenomenal world”

lado de uma convicta *serial killer*, Myra Hindley, e Tribunais e Julgamentos” (MACHIN, 2006, p.350).

Nesta seção, não há nada sobre a ocupação do Iraque pelos EUA, sua alimentação de armas no Oriente Médio e África, seu apoio a Israel no desenvolvimento de armas nucleares, ao mesmo tempo em que nega o mesmo a todos os países vizinhos. Não há nada sobre a ocupação do governo britânico da Irlanda do Norte, das atividades da Organização Mundial do Comércio. (MACHIN, 2006, p.350)

Machin escreve que esse arquivo foi construído por razões políticas e que

(...) os sociólogos das notícias (Bennett, 2005; Galtung and Ruge, 1965; Hall, 1983; Hartley, 1982) falam da maneira como um critério sobre se um evento se torna notícia é se ele se ajusta ou não a um quadro de notícias existente. Tais quadros são temas estabelecidos, amplamente trilhados, que os espectadores reconhecerão imediatamente. Essas coleções de imagens são criadas com quadros de notícias estabelecidos em mente. (MACHIN, 2006, p.350)

(...)

Criticamente, Nichols sugere que, no caso das notícias, é a realidade das notícias que é mais uma questão central do que as notícias da realidade. Os espectadores foram treinados para ver os momentos memoráveis e, no entanto, fragmentados, no contexto da realidade das notícias como semelhanças do mundo. (MACHIN, 2006, p.355)

Essas notícias criam um imaginário coletivo da guerra a partir destes bancos internacionais de imagens de arquivo e revelam como esse imaginário se constrói pela espetacularização da violência e pela produção de inimigos. Imagens contemporâneas que frustram esse olhar sanguinário tendem a causar incômodo. A obra de Aleksandr Sokurov fala essencialmente da guerra e como ela moldou a nossa forma de pensar e agir. No entanto, falar da guerra sem mostrar as batalhas sanguinárias é uma forma que não agrada os consumidores de notícias e filmes. “O mundo nessas imagens se assemelha ao mundo limitado dos bancos de imagens, que é um mundo ideologicamente pré-estruturado, um mundo baseado no capitalismo corporativo e no consumismo.” (MACHIN, 2006, p.346).

Por exemplo, na sociedade ocidental, atualmente ouvimos muitos discursos oficiais sobre terrorismo e “inimigos da liberdade”. Neste discurso, os terroristas são fanáticos e inimigos da liberdade. Esse discurso não contém as razões que motivam tais pessoas, por exemplo, que sua aldeia e economia foram destruídas e a família morta pelas ações de um governo ocidental. Quando eventos no mundo são escolhidos como notícias, eles devem, em algum grau, se encaixar em discursos aceitos ou em molduras de notícias, como o terrorismo. Assim, podemos pensar no arquivo como o fornecimento de realizações visuais de discursos estabelecidos particulares. Os proprietários dos arquivos podem argumentar que, em vez de serem políticos, estão fornecendo o que os clientes exigem. (MACHIN, 2006, p.351).

A utilização desses bancos de imagens para a produção da “realidade do mundo” cria uma representação estanque deste, incompatível com a sua qualidade móvel. As imagens em movimento entram, portanto, em crise, justamente por tirarem delas a sua potência, que é

mudança de perspectiva constante decorrente do movimento. Na medida em que Sokurov trabalha a imagem para tirar dela os detalhes tão valorizados pelo campo informacional, conseqüentemente o processo cognitivo se dá de forma mais intensa pelas sensações. As intensidades de cor, luz, contraste e a composição do tempo (montagem), da imagem (fotografia) e do som trabalham em conjunto para compor uma estética sensível. Quando retiram-se dados informativos, o intensivo surge.

Mbembe conclui em seu artigo “Necropolítica” (2003) que este poder que decide sobre a vida e a morte de determinados corpos se tornou móvel e não é representado apenas numa única figura como aconteceu nos regimes totalitários do século XX.

Cada vez mais, a guerra não ocorre entre exércitos de dois Estados soberanos. Ela é travada por grupos armados que agem por trás da máscara do Estado contra os grupos armados que não têm Estado, mas que controlam territórios bastante distintos; ambos os lados têm como seus principais alvos as populações civis desarmadas ou organizadas como milícias.” (MBEMBE, 2003, p.141)

A guerra já não se identifica com um rosto, com uma pessoa, ela está pulverizada no todo, nas ações cotidianas. Talvez por isso, as imagens de *Moloch*, *Taurus* e *O Sol* não sejam tão nítidas, como se esses rostos que representaram a guerra e a revolução já não se sustentassem mais. No entanto, isto não quer dizer que hoje o pensamento de eliminação e não aceitação do outro esteja extinto. Na verdade, ele se reconfigurou, como bem analisou Mbembe.

Na cena de exibição de um filme da propaganda nazista, em *Moloch* (1999), percebe-se o incômodo de Eva Braun ao ver aquelas imagens e, em determinado momento da exibição, ela vai tomar um ar na sacada do castelo. Hitler está compenetrado vendo as imagens da guerra que ele está a promover do conforto de sua cadeira. Enquanto são exibidas as imagens de uma roda de tanque de guerra, de um soldado colocando uma arma na bota e de soldados sujos, Eva olha triste para a tela. Em seguida, ouve-se a seguinte narração: “Os bolcheviques estão fugindo em pânico do arrasador exército alemão.” No entanto, a imagem que aparece é de bolcheviques caminhando e não em pânico. Hitler olha com regozijo a imagem de bombas caindo de um avião. Eva olha insatisfeita para o *führer*.

**Narração:** “Em 11 de julho, o comandante-chefe anunciou a derrota do inimigo e o avanço das forças ao sul de Woronesch, 350 Km ao longo do rio Don. Nossas tropas estão seguindo de perto o inimigo em retirada (Hitler sorri levemente). Nossa alegria é tomar as armas da Inglaterra ao Mar Negro. Marchando sempre em frente... Liberdade é nosso objetivo. Nosso *führer* (imagens de bombas explodindo) dá as ordens e nós seguiremos. Nosso *führer* (plano da roda) dá as ordens e nós seguiremos! (vários carros, tanques, rodas passam na tela ao som do hino do Partido). (MOLOCH, 1999)

Eva Braun e Magda Goebbels saem da sala e conversam.

**Eva:** “Eu tive que sair.”

**Magda:** “O noticiário me deu uma terrível dor de cabeça. Você tem alguma coisa?”  
(Eva pega em sua bolsa uma arma).

**Eva:** “Tome.”

**Magda:** “Jogue isso fora!”

(Magda joga a arma no sofá e Eva pega)

**Eva:** “Está bem, vou guardar pra mim.”

(Eva vai pra perto da tela e Magda vai atrás)

**Magda:** “O que foi? Eva?”

(Imagens de governantes na tela. Há um homem com um tapa-olho. Eva e Magda brincam com as sombras na tela. Eva aponta a arma pra tela, na qual está tocando uma orquestra).

**Magda:** “Não acha que os outros têm problemas?”

**Eva:** “Pobre garota infeliz.”

**Magda:** “Infeliz? Você não faz ideia do que seja amar à força. Um jornalista medíocre. Um escritor fracassado (Magda está falando de Goebbels). Foi bom ter encontrado um gênio (Magda está falando de Hitler) para escorá-lo. Se não fosse pela família e pelo Ideal Nacional teríamos nos separado há muito tempo.”

**Eva:** “Para amar um gênio, não sei explicar, é como tentar amar o sol ou a lua.”  
(elas riem e Eva aponta para a tela)

**Eva:** “Veja!”

**Magda:** “Josef!”

(Josef Goebbels aparece na tela).

Hitler está em pé na frente da tela dançando ao som da orquestra. Martin também dança. Um soldado chama outro para retirarem o biombo que estava tapando a luz (eles improvisaram uma sala de cinema na sala de jantar) e o filme acaba. Goebbels chega perto de Hitler e diz empolgado:

**Goebbels:** “Cinema verdadeiro! Grandes imagens!”

**Hitler:** “Lixo! Eu nunca tinha visto tamanha porcaria. Dá até ânsia de vômito.”

**Goebbels:** “Exatamente.”

**Hitler:** “Trabalho incompleto. Total incoerência! O mais maçante não são os tanques, mas a segunda parte. Que confusão! O escritor não sabe ou não pode. O operador de câmera é desleixado. O diretor só pensa em si próprio. O som não está bem gravado. Por que fazer um filme assim? Dar ânimo a eles? Dizer que têm talento? Para que façam melhor da próxima vez, certo? Não! Com o estilo da arte cinematográfica não podemos fazer concessões. É melhor suprimir.”

(Eva vai na direção de Hitler e mexe em sua franja)

**Eva:** “A equipe toda para Auschwitz.”

**Hitler:** “Onde? Auschwitz? (Martin pega no braço de Eva e a puxa) Onde fica isso?”

**Martin:** “Em lugar nenhum. Não existe.”

**Hitler:** “Não existe? Então, por que ela o mencionou?”

**Martin:** “Sabe como as mulheres gostam de falar, meu *führer*. Apesar do charme delas... Nada disso foi ouvido, certo?”

**Hitler** (bate na barriga de Martin): “Exato. Uma observação correta. (vira-se pra Eva) Você foi avisada, Klutzy. Por favor tomem seus lugares.”

Esta cena contém o pensamento do filósofo judeu alemão Walter Benjamin (1892-1940) sobre a estética da guerra (BENJAMIN, 2012). Benjamin escreve que “a guerra imperialista é determinada pela discrepância entre os poderosos meios de produção e sua

utilização insuficiente no processo produtivo, ou seja, pelo desemprego e pela falta de mercados.” (BENJAMIN, 2012, p. 211). Para Hitler, nesta cena, os tanques são a parte menos maçante do filme, o que vai de acordo com a ideia de Benjamin de que “essa guerra é uma revolta da técnica, que cobra em “material humano” o que lhe foi negado pela sociedade. Em vez de usinas energéticas, ela mobiliza energias humanas, sob a forma dos exércitos.” (BENJAMIN, 2012, p. 211). Hitler não presencia a guerra no campo de batalha, mas através das imagens em movimento na tela. São experiências da guerra radicalmente diferentes, pois afetam os sentidos e a percepção de forma diferente. Essas imagens constroem uma outra realidade da guerra (SONTAG, 2003). Ali, naquela sala escura, estão todos dóceis, pois essas imagens não perturbam sob o ponto de vista físico (das sensações) e emocional e não causam incômodo (somente em Eva Braun, talvez por ela saber de Auschwitz), pois são imagens de propaganda de guerra. Estas imagens se compõem sob o ponto de vista da racionalidade, do intelectual. São imagens ideológicas, uma ideologia de guerra.

Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua autoalienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. *Eis a estetização da política, como a prática o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte.* (BENJAMIN, 2012, p.212)

### 3.4 Reconstruir o passado por uma perspectiva psíquica de líderes políticos

O cinema passou a gerar um novo tipo de documento histórico e a historiografia que se utiliza deste tipo de documento passa a incorporar o método de análise formal das imagens em movimento. Estas têm suas peculiaridades e geram um outro tipo de análise e vivência histórica, mais próxima dos sentidos, portanto, mais próxima do corpo. Os filmes da Trilogia do Poder, de Sokurov, fazem uma *reconstrução* do passado sob uma perspectiva psíquica de homens do poder. A representação da intimidade dos líderes tensiona a ideia de acontecimento histórico. A *reconstituição* do passado assume uma visão estanque do mesmo e sem relação crítica com o presente. Já a tarefa de *reconstruí-lo* se engaja com demandas do presente, ou seja, a necessidade de se falar de um passado de forma crítica vem de como este passado está afetando o presente de diferentes maneiras. Portanto, o passado, sob esta perspectiva, está presente na vida das pessoas, seja pelos traumas ou pelas ações e pensamentos condicionados por formas de poder praticadas há muito tempo. *Reconstruir* o passado é lidar com a presença desse passado nos vários aspectos da vida em comum no presente. É neste sentido que Sokurov (re)constrói o universo psíquico de Lênin, Hitler e

Hirohito como uma forma de trazer novas chaves de entendimento através desta perspectiva. E somente um contexto íntimo daria conta de aprofundar este campo psíquico dos ditadores. Olhar para a psique deles é uma forma de pensar as heranças destas práticas na sociedade atual.

O cinema modificou a forma como se constrói a memória histórica. O arquivo da imagem em movimento passa a questionar o testemunho histórico no momento em que é visto como uma fonte ‘mais real’ que o testemunho. O historiador francês Marc Ferro, em seu livro “Cinema e História” (2010), relata o seguinte trecho do documentário *A tristeza e a piedade* (*Le chagrin et la pitié*) de 1969, do cineasta alemão Marcel Ophüls:

(...) a entrevista confronta a representação que a testemunha tem do passado com a realidade desse passado. Por exemplo, quando o antigo corredor ciclista, Geminiani, que se tornara depois *barman*, declara que não havia alemães em Clermont-Ferrand, a imagem o mostra; depois, com seu testemunho em off, o diretor mostra planos de alemães desfilando ou passeando pelas ruas de Clermont-Ferrand. (FERRO, 2010, p. 136)

A busca pela veracidade histórica escolhe, segundo critérios materiais, fontes que revelem o ‘real’. Estes critérios não levam em conta o campo psíquico dos atores históricos, mas buscam a materialidade do fato. O testemunho histórico, por outro lado, pode oferecer nuances que a materialidade da imagem não oferece. Estas duas fontes não se anulam, mas complexificam a História quando analisadas de forma ampla, considerando tanto aspectos da memória quanto da materialidade histórica.

A relação dos líderes com suas esposas revela, talvez mais fortemente, aspectos psíquicos e de personalidade que contradizem suas imagens públicas. Por exemplo, na cena em que Nadežda lê para Lênin sobre a morte de Karl Marx, o líder reflete sobre as contradições do poder. O auto-centramento de Lênin o leva a questionar Nadežda se ela continuará vivendo depois da morte dele.

**Nadežda:** Por que a pergunta?

**Lênin:** Curiosidade. O que você acha que vai acontecer? O sol continuará nascendo? Continuará havendo tanta perversão? Ou tudo chegará no fim, desvanecer, desaparecer? O vento continuará soprando?

**Nadežda:** Sim, irá continuar soprando.

**Lênin:** O tolo proletariado irá lutar contra o burguês chauvinista até que comece a vomitar e tossir sangue?

**Nadežda:** Está bem.

**Lênin:** Você não faz ideia do que a espera quando eu partir. Então posteriormente tudo ficará do mesmo jeito.

**Nadežda:** Sim, tudo ficará do mesmo jeito como era antes.

**Lênin:** Então você não pensou nada sobre isso?

**Nadežda:** Pensar? Pensar sobre o quê?

**Lênin:** Sobre a vida depois de mim?

**Lênin** (ao observar o céu): Algum dia haverá algo que realmente mova as pessoas, algo que não seja o medo e a crueldade? Terror, para submeter aos elementos. Para ensinar aos selvagens a viver como humanos. E eu estou fraco.

**Nadežda**: Eu te entendo.

**Lênin**: O que você entende? É que você quer me acompanhar?

**Nadežda**: Por que será bom para a causa?

**Lênin**: Eu não sei se será bom para a causa. Eu não sou obrigado a saber tudo. Deveria ser melhor para a causa que você permanecesse viva. Mas ninguém consegue viver pra sempre. O Universo persiste e Deus também. A eternidade nos cava uma grande cova.

**Nadežda**: Se a eternidade nos cava uma grande cova, eu acho que continuarei aqui. E seguirei com a tua causa justa.” (TAURUS, 2001)

Percebe-se neste diálogo que Lênin se coloca no centro de tudo, revelando uma personalidade narcísica. Nadežda, sua companheira, é representada como um ser secundário e sem vontade própria. Lênin diz, em outra cena de *Taurus*, que “viver com uma mulher é uma verdadeira tortura”. Há outra cena do filme na qual crianças – representantes do povo, segundo um homem do Partido – visitam Lênin e ele demonstra uma grande impaciência com elas, e diz que as pessoas deveriam nascer mais velhas. Ele se questiona se deveria ter tido filhos e pensa que talvez não tivesse paciência com eles. Esta representação de Lênin - um homem que desvaloriza mulheres e crianças - só é possível através de uma ficção íntima, que contradiz a imagem pública de “líder das massas”.

No filme *O Sol* (2005), grande parte das reflexões que ocupam a mente do imperador não está necessariamente relacionada às questões geopolíticas da guerra, uma dimensão evidenciada. Seja o fascínio por seres do mar, seja escrever poemas ou até mesmo um gosto pelo cinema norte-americano<sup>44</sup> complexificam a figura do imperador. Da mesma forma, as figuras tiranas de um Hitler que ama e é amado – no caso de sua relação com Eva Braun - e um Lênin que desvaloriza crianças e mulheres, mas diz amar seu povo, são exemplos de como o cotidiano da intimidade revela outras perspectivas que tensionam o discurso público desses líderes.

### 3.5 Eva Braun e Adolf Hitler: diferentes forças coabitantes na ruína da guerra

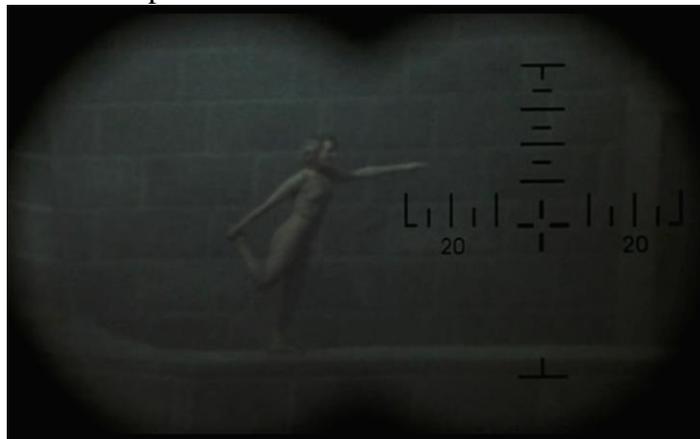
O filme *Moloch* (1999) começa com uma trilha sonora de música épica, nos créditos iniciais, como os filmes clássicos de guerra. No entanto, a primeira imagem, que surge em *fade in*, é de Eva Braun (1912-1945), a companheira do ditador alemão Adolf Hitler (1889-

<sup>44</sup> Estes, segundo o próprio imperador, são os hobbies de Hirohito. É interessante ressaltar a demarcação de uma diferença nesse campo mental entre Hirohito e o general MacArthur. Na cena em que os dois conversam no palácio norte-americano, Hirohito ao falar dos seus hobbies, pergunta ao general se ele não possui nenhum hobby, ao que este responde que não. Ou seja, ambos estão em uma situação decisiva de guerra e se ocupam mentalmente de coisas diferentes.

1945). Ela está na sombra da imagem, a olhar para o lado de fora de uma mansão na Bavária, e veste um *collant* da cor de sua pele, o que a faz parecer desnuda. Eva sobe no parapeito do lado de fora da mansão e faz movimentos de alongamento. Ao perceber que está sendo observada por um soldado através de um binóculo, ela, primeiramente, se tapa com as mãos, mas, em seguida, ri, faz a saudação nazista emendando num movimento de alongamento, dá um tapinha em sua bunda e desce do parapeito. Não há privacidade neste ambiente rodeado de militares, mas nem por isso Eva Braun recua seu movimento fluido e sinuoso. Pelo contrário, o torna sarcástico, inclusive, ao incluir a saudação nazista – direcionada para o soldado que a observava - no meio de seu alongamento. Os movimentos de Eva no filme criam uma resistência que se dá ora por um embate direto e mais violento<sup>45</sup> ora por uma suavidade contrastante à rigidez nazista.

Na cena seguinte, Eva coloca um vinil para tocar – parecem ser músicas do Partido Nazista - numa sala de reuniões, na qual há uma enorme mesa com cadeiras em volta. Ela começa a dançar em volta da mesa. Em seguida, pega uma lupa e a coloca no rosto, como se estivesse brincando. Ela senta na mesa e lê um trecho de um poema em construção: “Uma gota. Em forma de gota. Conforme a forma da gota.” Não se sabe quem exatamente escreveu esses versos. Isso não fica claro, mas o que importa é o simbolismo da gota dentro desta cena e do filme. O que representa a gota? A gota é a materialização de uma força contrária a uma estrutura que a impede de existir. A gota é algo que escapa. Na sequência, Eva pega um caderno onde tem a imagem de um castelo em ruínas. O vinil arranha neste momento. Ela fecha o caderno, coloca a caneta em cima dele e começa a dançar com as pernas, sentada na cadeira. De repente, uma buzina toca e ela sai. É o *führer* que chegou.

Imagem 47- Moloch, 1999. Eva se alonga ao ser observada por um soldado.



<sup>45</sup> Em uma das cenas finais, Eva dá um chute no traseiro de Hitler.

Imagem 48 - Moloch, 1999. Eva olha uma lupa na sala de reuniões do Partido.

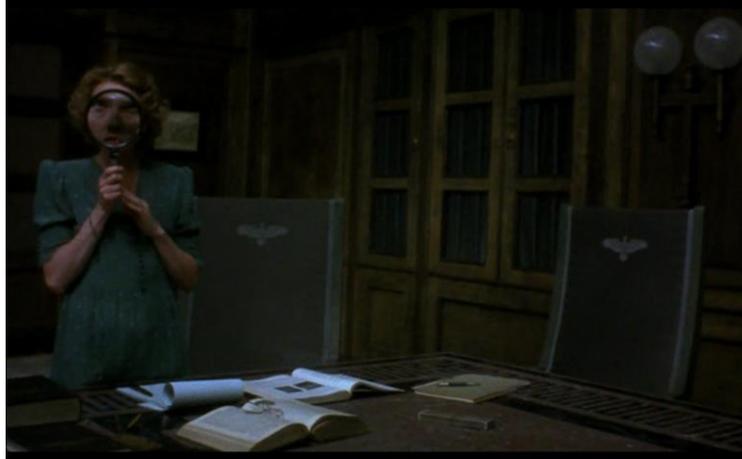


Imagem 49 - Moloch, 1999. Imagem de um castelo em ruínas vista por Eva.



Eva Braun é um corpo livre e estranho naquela casa – a lupa muda as proporções de seu rosto, configurando um corpo que se modifica ao entrar em contato com outras forças, capazes de criar desarmonia e desproporcionalidade. É como se o movimento de Eva expressasse um tipo de força diferente da força que o nazismo impunha, mesmo representando, segundo Hitler no próprio filme, a perfeição da beleza clássica. A imagem do castelo em ruínas que Eva observa aparece em *close* na tela durante oito segundos, ou seja, é uma imagem que quer ser olhada. E o que ela diz? O que as ruínas nesta imagem querem dizer? O que sobra da guerra? O que sobra da guerra é o que fará outra guerra ou justamente o contrário? O que sobra da guerra foi o que a guerra não conseguiu destruir, mas teve a intenção de? O que sobra da guerra é a dita paz? O que sobra da guerra é o prometido progresso ou a barbárie? O corpo dançante de Eva e o poema inacabado da gota seriam ruínas de guerra? O que se manteve em pé? O que se mantém em pé diante do movimento constante de morte na guerra? O sociólogo alemão George Simmel (1858-1918) escreve em seu texto *A*

*ruína* (1998)<sup>46</sup> que “a ruína da obra arquitetônica significa que naquelas partes destruídas e desaparecidas da obra de arte outras forças e formas – aquelas da natureza – cresceram e constituíram uma nova totalidade, uma unidade característica, a partir do que de arte ainda vive nela e do que de natureza já vive nela.” (SIMMEL, 1998, p. 138). Essa “nova totalidade” diante de um mundo pós-guerra é a permanência da própria guerra e também do que ela tentou destruir. É a coexistência de duas forças combativas entre si e que não mais guerreiam. No entanto, não é um retorno à situação do pré-guerra, como se a guerra não modificasse o contexto anterior a ela. A guerra modifica de fato, mas não no sentido teleológico de trazer a paz. Talvez seja um outro tipo de retorno, como Simmel chama de “um retorno à ‘boa mãe’ – como Goethe chamou a natureza.” (SIMMEL, 1998, p.140). A ruína é o que persiste tanto da força da natureza quanto do espírito, no entanto, em outra ordenação.

Na estratificação de natureza e espírito trata-se de apresentar, seguindo seu ordenamento cósmico, a natureza como o alicerce, a matéria ou o produto semimanufaturado e o espírito como o formador definitivo, coroador. A ruína inverte este ordenamento, na medida em que o que foi elevado pelo espírito torna-se objeto das mesmas forças que formaram o contorno da montanha e a margem do rio. (SIMMEL, 1998, p. 140)

A ruína mostra que a natureza “executa com isso apenas um direito que até então estivera em desuso, mas ao qual ela nunca renunciou. Por isso a ruína tem tão amiúde um efeito trágico - mas não triste.” (SIMMEL, 1998, p.140). Sokurov, nesta trilogia, constrói uma estética da decadência ao representar uma forma de poder que, segundo o pensamento expresso em sua imagem, tende a se tornar ruína. Ao se pensar a imagem fílmica como matéria, percebe-se, através da cor dos filmes, uma aproximação com a cor de uma ruína arquitetônica, principalmente em *Taurus* (2001), de cor predominantemente verde escura (musgo), onde há uma “unicidade de tom” (SIMMEL, 1998, p.141). Esta unicidade se dá devido à ação da natureza, que “afunda o realce que outrora as diferenciava na unidade pacífica do co-pertencer.” (SIMMEL, 1998, p.142). Em *Moloch* (1999) e *O Sol* (2005), a cor cinza aparece de forma relevante através das paredes do casarão e do bunker, respectivamente. A cor cinza expressa um pensamento que é a junção de duas cores, o preto e o branco. Não é preto nem branco, mas os dois ao mesmo tempo. O pensamento da cor nos filmes da Trilogia vai de encontro a essa ideia da não definição das coisas através da coexistência.

Talvez seja esta a sedução da queda, da decadência: ir além de seu mero lado negativo, de seu mero estado rebaixado. A cultura rica e multifacetada, a capacidade

<sup>46</sup> Extraído de: SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold. Simmel e a modernidade. Brasília: UnB. 1998. P. 137-144.

ilimitada de impressionar e a compreensão aberta a todos os lados, que são próprios das épocas decadentes, significam justamente o encontro de todas as aspirações contrárias. (SIMMEL, 1998, p. 144)

Representar um tipo de poder em ruínas não significa representar o seu desaparecimento completo. A decadência e a ruína são reconfigurações de forças, que passam a atuar em outras intensidades. A ruína é mais uma expressão do movimento de coexistência do que da ideia teleológica do fim.

Josef Goebbels e Martin Bormann, braços direitos de Hitler, competem entre si o protagonismo na relação com o *führer*. Eles estão a todo momento diminuindo um ao outro, seja, por exemplo, Goebbels falando mal do cheiro de Martin, seja este falando para Hitler que Gobbels dança mal.<sup>47</sup> O ideal de perfeição estética do nazismo – controle dos corpos e das imagens - não está expresso nos próprios corpos de Josef Goebbels (com estatura baixa e o andar manco), Magda Goebbels (com o andar manco por causa de um problema no pé), Martin Bormann (supostamente com o cheiro ruim e gordo) e Adolf Hitler (hipocondríaco). É interessante perceber que Eva Braun seja ao mesmo tempo uma pessoa que corresponde a esse ideal estético<sup>48</sup> e uma presença destoante e desconfortável neste ambiente nazista.

Sokurov constrói uma imagem solitária de Eva Braun. Sua beleza, aprovada por Hitler, não a torna orgânica naquele ambiente de poder masculino. Na cena em que Eva folheia, sentada numa poltrona, a revista que Magda Goebbels trouxe da Europa para ela, Sokurov cria um quadro bastante representativo da solidão de Eva. Ao folhear a revista, ela se depara com imagens de tropas ao mesmo tempo em que troveja do lado de fora. O trovão é a força da natureza a expressar um estado anímico de Eva em um ambiente que claramente a oprime.<sup>49</sup> Quando ela vira a página, aparece um desenho do busto de Hitler. Há um som de relógio (tic-tac), fora de quadro na cena. Eva, então, olha para o telefone na janela, o pega e coloca no ouvido. Ouve-se na linha: “Desligue! Desligue!”.

Nesta cena, apenas algumas partes do quadro são iluminadas e Eva Braun encontra-se na penumbra. De uma maneira geral, a iluminação nos filmes da Trilogia tende a focar nos objetos ao invés de na figura humana – deixando-a na sombra - , apesar de não ser uma regra para todos os planos. No entanto, os três filmes possuem uma iluminação que foca em apenas algumas partes do quadro, deixando, por vezes, a imagem confusa e ininteligível. No primeiro plano do filme *O Sol* (2005), a iluminação marcada ressalta apenas o tapete vermelho do

<sup>47</sup> Exemplo de duas cenas de *Moloch* (1999).

<sup>48</sup> Hitler e Bormann, no início do filme, dizem que Eva tem uma beleza clássica.

<sup>49</sup> O trovão é uma constante nos três filmes. Sokurov, ao construir *imagens-ruína*, inclui este potente elemento da natureza como uma forma de representar as novas forças que atuam no processo de decadência da imagem dos líderes.

recinto onde se encontram dois criados de Hirohito, ambos na parte escura do quadro. Consegue-se ver um dos criados arrumando a comida, principalmente por causa do movimento de seu corpo e não por causa da luz – que apenas ilumina o chão, onde não há nada além do chão de cor vermelha. A atenção do olhar se dá pelo movimento no quadro, mas a luz também assume um protagonismo que contrabalança a atenção na figura humana, que, nestes filmes, está constantemente na penumbra e imbuída de mistério, configurando simbolicamente uma crítica ao humanismo.

Imagem 50 - Moloch, 1999. Cena que expressa a solidão de Eva.



Imagem 51 - O Sol, 2005. Criados preparam o café da manhã de Hirohito.



Imagem 52 - Taurus, 2001. Criado rasga as cartas que Lênin recebe.



Os movimentos de Eva Braun quando está sozinha e quando está interagindo socialmente na presença de Hitler são de qualidade diferente. Na presença do *führer*, a tendência é seu corpo ficar mais contraído, curvado e submisso, mas quando está sozinha ela se move com mais liberdade, como na sequência inicial, na qual saltita sozinha pela sacada do castelo, alonga-se e dança. Estes movimentos são um contraponto ao movimento rígido que a figura de Hitler e dos integrantes do Partido Nazista representam. Em uma das cenas na qual Eva está sozinha, ela faz movimentos em uma argola de ginástica olímpica, que está pendurada em seu quarto. Enquanto ela se alonga na argola, uma música, que parece ser do Partido Nazista, seguida de um discurso (provavelmente na rádio) tocam ao fundo e a posição que ela faz com as pernas lembra a suástica, símbolo do Partido Nazista.

Imagem 53 - Moloch, 1999. Eva numa posição que remete ao símbolo nazista, a suástica.



Eva Braun aparenta estar com mais raiva após a exibição do filme de propaganda nazista e, conseqüentemente, desafia Adolf Hitler através de Martin Bormann. Ela diz na mesa de jantar que ninguém cuida de Martin no sentido intelectual e contradiz todos na mesa ao dizer que o homem harmonioso que virá não será Hitler e sim Martin. Eva coloca a mão, de modo que ninguém vê, no pênis ou na perna de Bormann (pelo enquadramento não é possível identificar) e desafia Hitler com este gesto. Em um plano aberto da sala de jantar, Hitler limpa a boca com o guardanapo e todos que estão na mesa, menos Eva, copiam este movimento do *führer*. O criado entra e tira o prato de Hitler. O ditador conduz o ritmo das ações mais cotidianas como um jantar. Através de seus gestos – limpar a boca -, ele termina uma ação e todos são coagidos a fazer o mesmo. Uma criada entra e tira o prato dos demais, enquanto a sobremesa é servida para Hitler. Este é servido por uma pessoa diferente (um homem), com uniforme diferente - uma patente acima talvez -, enquanto os outros são servidos pelas mulheres criadas. Após Hitler falar da guerra e dizer: “Depois não vá se lamentar que as metas não estavam bem definidas.”, Eva diz:

**Eva:** “Isso eu não entendo. Nem tampouco o Martin, mas ele não vai admitir.

**Martin:** “Eu? Eu entendo tudo... tudo!”

**Hitler:** “Não esperava isso de você. Exigir compreensão de uma mulher.”

**Goebbels:** “Não, não meu *führer*.”

**Hitler:** “Nem a nação, nem o partido, nem os líderes esperam isso de uma mulher. Compreensão é uma faculdade estritamente masculina. Quanto mais tola uma mulher, mais expressividade ela tem. Não é à toa que as esposas de grandes homens eram todas idiotas. A esposa de Mozart, por exemplo, uma mulher vulgar! Certo?”

**Goebbels:** “Sim.”

**Eva** (dando um pulinho pra fora da poltrona): “Com licença, cavalheiros, eu estou exausta. Desejo a todos uma boa noite.”

(Magda e Goebbels se levantam para se despedir de Eva. Hitler e Martin ficam sentados). (MOLOCH, 1999)

Nesta cena há uma quebra na ordem habitual, provocada por Eva. Se até então, todo o ritmo de ações e o tempo de duração das situações era decidido por Hitler (e todos seguiam sem contestar seus gestos), Eva, após a fala de Hitler sobre as esposas de grandes homens serem idiotas, desloca por um breve momento este centro de decisões que é Hitler. Ela inicia a ação de terminar o jantar e a conversa ao, por vontade própria, decidir se retirar para ir dormir. Hitler, se retira em seguida, ou seja, foi Eva quem orientou a decisão de Hitler de se retirar e não o contrário.

A “indiscernibilidade” (DELEUZE, 1985) das sensações vai ficando mais evidente nas duas últimas sequências de *Moloch* (1999), que contém mais nuances surrealistas. Na penúltima sequência, quando Hitler conversa com Eva, sentados na banheira, o ditador

demonstra irritação com o possível desejo de Eva de formar uma família com ele e criar filhos.

**Hitler:** “Eu sei o que você quer. Vovô Hitler, vovó Hitler, papai Hitler, mamãe Hitler, filha Hitler, filhinho Hitler... uma gracinha de menino. Todos Hitler! Uma família inteira de Hitler! Todos fedendo, roncando e arrotando na mesma mesa! Transformam a casa num chiqueiro. Eles não fazem outra coisa além de atormentar.”

(Eva está com a cabeça abaixada e chorando, enquanto Hitler fala. Ele olha para ela e começa a gritar).

“Você quer tranquilidade? Um lar aconchegante? Poltronas confortáveis? Sopas caseiras? Pijamas iguais? Chá de ervas à noite? Igreja aos domingos?”

(Hitler de tanto se inclinar para falar com ela, cai na banheira e continua falando. Eva se curva).

“Tomar cerveja sob uma árvore, comendo linguiças? Linguiças! Tripa com gordura e condimentos! Com queijo! Pense nisso. Queijo! Nada de tranquilidade! Nada de sopa! Nada de pijamas! O chicote estalará! O chicote para todas as feras! Não vou permitir o sossego! Voltarei a atacar com tudo! Trinta anos! Quarenta anos! Até a fera finalmente tornar-se humana! Vamos! Em frente! Chega de esperar! Porque o céu está perto! O céu está tão próximo!” (MOLOCH, 1999)

Nesta cena, Hitler mostra um desprezo por crianças e, conseqüentemente, por ter filhos e educá-los. A intimidade revela o que o discurso público não alcança. Um líder das massas que assumiu um discurso de cuidar do povo, demonstra total incapacidade afetiva para cuidar e amar um filho e amar uma mulher.<sup>50</sup> Eva dá a arma para Hitler, ele se abaixa para pegar algo e ela dá dois chutes na bunda dele e sai correndo. Eles correm um atrás do outro, como crianças. Eva tenta chutá-lo e eles trocam desaforos. Hitler a chama de corista e ela responde: “Você vai me pagar! Mamãe Hitler, papai Hitler. Eu também sou Hitler!”. Ele sai correndo, entra no quarto e fecha a porta. Ela entra.

**Eva:** “Eu sei que você está aqui e pode me ouvir. Quantas vezes eu lhe pedi para escrever aos meus pais? Eles estão preocupados. Se você me ama, se vai me deixar. Nem mesmo sabe o nome deles. Somente “mamãe” e “papai”. Banal? Pode ser. Você sempre temeu a banalidade. Por isso tornou-se tão severo. Sabe o que meu pai disse em 1929 depois que nos encontramos no estúdio fotográfico? “Esse rapaz é um zero à esquerda.” (Hitler vem surgindo lentamente da escuridão do quadro). Foi o que ele disse. Um grande erro. Você o menosprezou. Assim como menosprezou milhões. E, mesmo que você seja um zero à esquerda, eu o amo. (Hitler pára diante de Eva, que está sentada, e cruza as mãos na altura da pélvis). Com todos os seus defeitos e inutilidade. Por favor, fique “zero à esquerda”. Eu até quis trair você em duas ocasiões. Sei que é errado. Eu me amaldiçoei. E me arrependi. Uma vez com o fotógrafo. A segunda... estou tão enojada... e outro pecado que cometi... certa vez cortei a linha do seu telefone. Creio que você perdeu uma batalha ou algo assim. Eu gostaria de lhe dizer que estou cansada de esconder o meu amor. Eu não aguento mais. Preciso acabar com isso. Talvez fosse melhor você me matar.” (MOLOCH, 1999)

Após Eva falar isto, Hitler tira a parte de cima da roupa dela e a joga no chão. Eles se atacam como se estivessem numa luta. Em determinado momento, na montagem desta cena,

<sup>50</sup> Em *Taurus* (2001), há uma cena na qual Lênin também demonstra esta mesma incapacidade.

aparece a imagem do piloto de avião – que havia aparecido no filme exibido para o *führer* cenas antes – por cima das vozes de Hitler e Eva se atracando no chão. Ela faz um barulho que não se sabe se é choro, gozo ou risada.

Na última sequência de *Moloch* (1999), Sokurov cria uma atmosfera ainda mais surrealista, como se Eva Braun fosse uma alma penada a vagar perdida naquele casarão. Ela quer amar, mas sufoca esta expressão diante da figura autoritária de Hitler. Eva acorda com o toque do telefone e está cambaleante e sem força. É avisada que o *führer* está partindo. Ela se olha descabelada no espelho e se funde em transparência na porta de madeira ao sair. Essa fusão da imagem de Eva na porta é acompanhada por um som futurista, o que causa um leve estranhamento com a música de Beethoven que estava a tocar. Os estranhamentos causados na imagem por Sokurov nos três filmes não se dão de forma a causar grandes choques e excitações nos sentidos. Eles são quase imperceptíveis, mas suficientes para causar um estranhamento. Eva desce correndo cambaleante as escadas e entra no elevador. Ela se contorce de um lado para o outro, colocando a mão nos quadris e na barriga. Se encolhe no canto do elevador. Levanta e chama o ascensorista. Ele vai até ela e ela começa a bater com a cabeça na barriga dele e o chama de desgraçado. Ele diz: “Você está louca?”. Ela pára de bater nele. O elevador chega e ele diz: “Por favor, chegamos.” Ela sai do elevador. Há um barulho de água escorrendo. Ela entra num túnel, que faz eco, e corre até chegar do lado de fora, onde há muita névoa. Eva se abraça para se aquecer do frio. Há muitos soldados e uma voz fala em um rádio. Magda Goebbels fala pra um dos soldados “No carro, não no caminhão. Entendeu? Então vá.”, chega perto de Eva e diz: “Eva.... eu...” e vai embora. Eva está desolada. Hitler chega perto dela e diz: “Você... você... a beleza é a coisa mais frágil do mundo. O que podemos comparar com a força dessa fragilidade? Enquanto você viver, eu viverei.” O *führer* chama Martin, que aparece prontamente (começa a tropejar) e o diz: “Onde estão os filhotes?”. Martin responde: “A praga, meu *führer*. Tragados pelo solo.” Hitler diz: “Oh, o ceifador, implacável. Em breve, a praga não mais existirá. Venceremos a morte.” Adolf Hitler e Martin Bormann saem de braços dados. Um soldado segura uma arma. Hitler está dentro do carro com a cabeça abaixada e Eva diz para ele ao lado de fora do carro: “Adi... Adi... Como pode dizer isso? (ele levanta e olha pra ela) A morte é a morte. Não pode ser derrotada.” Eva coça o nariz e um soldado bate no ombro dela como um sinal para ela sair dali. Hitler diz sério: “Vamos.” E o carro vai embora. Ouve-se uma risadinha de desespero de Eva. A casa e a névoa são mostrados. Trovões. Fim do filme.

Nos três filmes, a relação com as esposas é como o canal de expressão da afetividade dos líderes. É emblemática a cena final de *O Sol* (2005), quando a esposa de Hirohito

finalmente aparece e ele desaba em seu colo. Lênin tem extrema confiança em sua companheira ao compartilhar suas dúvidas e questões sobre a vida. Hitler, apesar de ignorar Eva em vários momentos, acaba reconhecendo o seu amor por ela.

### 3.6 A força da natureza na imagem-ruína do poder: a suspensão do tempo histórico pelo cinema

Eva caminha no corredor da sacada cinza de tijolos imponentes do castelo, onde está uma grande ave a emitir sons. Ela pára e contempla a ave. Mais uma vez aparece em *Moloch* (1999) um elemento da natureza como uma força simbólica dos sentimentos de Eva Braun. É como se a natureza, nesta Trilogia, fosse uma força caótica que estivesse tentando entrar sutilmente na lógica de poder construída por estes homens rígidos. Sokurov está sempre a inserir animais em seus filmes. Em *O Sol* (2005), há uma garça na parte da frente da casa onde está Hirohito e os soldados norte-americanos brincam com ela ao esperarem o imperador. O barulho desta garça aparece em outros momentos do filme, quando Hirohito está na parte interna da casa. Na cena final de *Taurus* (2001), na qual Lênin está morrendo, a natureza ao redor aparece com mais força através da inserção de planos do céu, da mata, dos pássaros e de uma vaca mugindo ao longe. Um trovão anuncia a morte do líder russo.

Imagem 54 - *Taurus*, 2001. Uma vaca munge enquanto Lênin morre.



Imagem 55 - *Moloch*, 1999. Eva olha para uma ave na sacada do castelo.



Imagem 56 - *O Sol*, 2005. Garça na frente da casa onde está Hirohito.



A História oficial, ou seja, o modelo que expressa a visão das instituições de poder, produz um conhecimento baseado nessas categorias fechadas, como o *povo*. No entanto, *Moloch*, *Taurus* e *O Sol* oferecem uma visão histórica com informações de outro tipo, que são gestos íntimos, expressados entre sombras e luzes. O que seria o chão vermelho iluminado, na primeira cena de *O Sol* (2005), diante de um dado histórico como o fim da Segunda Guerra Mundial? A arte, neste sentido, proporciona um conhecimento que se dá pelas sensações. Quando se suprimem dados informativos para trazer ao primeiro plano elementos artísticos, o intensivo surge e traz para a consciência esta outra dimensão do conhecimento. Foucault escreve que o que a descrição arqueológica “quer revelar é o nível singular em que a história pode dar lugar a tipos definidos de discurso, que têm, eles próprios, seu tipo de historicidade e

que estão relacionados fora todo um conjunto de historicidades diversas” (FOUCAULT, 1969, p.185 e 186).

Investigar os vários “tipos de historicidade” permite que se tenha uma visão múltipla e complexa ao escrever a História. Frederic Jameson (2006) ao dizer que Sokurov, junto com outros cineastas, seria o último modernista<sup>51</sup>, ele quer dizer que seu discurso carrega um tipo de historicidade diferente daquele que carrega um discurso dito pós-moderno. Essa lógica de continuidades e rupturas que demarcam tempo é uma forma de controle sobre os discursos, pois quem não fala conforme “seu tempo” é acusado de cometer anacronia e que, portanto, o seu discurso não condiz com o seu tempo. Aby Warburg (1866-1929), ao desenvolver a ideia de *Nachleben* (sobrevivência), se propõe a uma difícil tarefa de enxergar nas obras de arte temporalidades diferentes que coexistem. Sendo assim:

(...) a *Nachleben* só tem sentido ao tornar complexo o tempo histórico, ao reconhecer no mundo da cultura temporalidades específicas, não naturais. Basear uma história da arte na “seleção natural” – por eliminação sucessiva dos estilos mais fracos, vindo essa eliminação a dar ao futuro sua perfectibilidade e, à história, sua teleologia – é, com certeza, algo diametralmente oposto ao seu projeto fundamental e aos seus modelos de tempo. A forma sobrevivente, no sentido de Warburg não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive em termos sintomais e fantasmiais, à sua própria morte: desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma “memória coletiva. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.55)

Portanto, ao se analisar um filme com a percepção desse tempo histórico complexo, abrem-se várias perspectivas de análise, que descentralizam categorias fixas e fazem surgir novas perspectivas sobre o poder. Derrida diz que “na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso” e “o significado central, originário ou transcendental, nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças.” (DERRIDA, 2002, p.232). Sokurov é visto por alguns como sendo conservador por ter referências artísticas do século XIX e a própria forma como constrói o tempo em seus filmes não condiz com o tempo fragmentado da dita pós-modernidade. Ele se aproxima do pensamento desenvolvido pelo cineasta russo Andrei Tarkovski (1932-1986), que pensa que o ritmo do filme se constrói no interior do plano, onde se faz sentir a pressão do tempo. A teleologia histórica tende a direcionar os discursos para a eterna construção de um futuro, que está sempre a criar términos e começos. O cinema, assim como a história, se constrói através de uma narrativa e,

---

<sup>51</sup> JAMESON, Frederic. History and Elegy in Sokurov. Critical Inquiry, Vol. 33, No. 1 (Autumn 2006), pp. 1-12. Published by: The University of Chicago Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/10.1086/509743>

como consequência desse pensamento teleológico, a narrativa cinematográfica clássica trabalha com a ideia de construir um final segundo essa lógica. O recorte que Sokurov faz em *Moloch* (1999), *Taurus* (2001) e *O Sol* (2005) foca em momentos histórico-políticos decisivos, no entanto, a narrativa desses filmes assume um tom cotidiano, sem grandes tensões e momentos de virada, característicos de uma narrativa clássica. Esses três filmes, apesar de contextualizarem momentos históricos, refletem sobre algo que não é datado historicamente: a morte. Esta assume a ideia de fim, seja o fim da vida, principalmente no caso de Lênin, em *Taurus*, ou o fim da guerra, no caso de Hitler e Hirohito, respectivamente em *Moloch* e *O Sol*.

### 3.7 Nuances surrealistas: personagens em estados delirantes e a abertura para o imaginário

Em uma cena de *O Sol* (2005), Hirohito se reúne com as forças armadas para falarem da situação dos soldados japoneses no fronte de batalha – que é praticamente de derrota, devido ao número de mortes -, ou seja, um momento de tensão expresso pelo suor no rosto do ministro da defesa. Este relata a situação atual e diz que os soldados irão resistir, mesmo sem nenhuma condição de vitória nesta guerra. Hirohito, ao responder o ministro, cita um poema do falecido imperador Meiji:

Mar ao norte e ao sul,  
ao oeste e ao leste.  
Ondas quebram.  
Nossa nação espera que a tempestade se acalme. (O SOL, 2005)

Em seguida, o líder pergunta aos presentes na sala de reunião: “O que quis dizer o falecido imperador Meiji com seu sublime poema? Será que realmente quis dizer algo? Alguém tem alguma sugestão a respeito disso?” Todos ficam calados. O imperador continua:

O falecido imperador Meiji, em seu magnífico poema, fala da tão desejada paz, que o povo tanto quer e pela qual morrem em horrenda agonia. O falecido imperador Meiji deixou-nos como herança a paz com a América e a Inglaterra. Mas o falecido imperador Meiji não nos deixou como herança a paz a qualquer custo. E o custo desta paz pode ser muito grande. (O SOL, 2005)

Hirohito, após uma pausa reflexiva, continua: “Também acontece que esse mesmo vento traz uma precipitação prolongada.” Todos olham para ele sem entender o que quer dizer. E continua: “O peixe Namazu se afunda nas profundidades. As borboletas dobram suas asas.” A expressão do imperador neste momento é de desconexão com aquela realidade e,

portanto, ele cria estes dois versos aleatórios. De repente, sua expressão demonstra que voltou à realidade, e diz:

A capitulação contradiz as tradições do Império e do povo japonês. Embora seja conhecido por todos que o Imperador sempre apoiou o desenvolvimento evolutivo do modo que é aceito no mundo natural: A seleção natural em condições de pouca interferência e paz. Mas só uma paz que esteja em termos favoráveis aos interesses de meu povo, deixando que o mar siga enfurecido para o norte e para o sul (...) (O SOL, 2005)

O escrivão pára de escrever e olha para o imperador com expressão de dúvida e perplexidade. Hirohito continua: “(...) para o oeste e para o leste.” Em seguida, o líder levanta-se e vai embora. A cena se estende para mostrar a ação de todos saindo da sala até mostrar o último fechando vagarosamente a porta. A existência desses tempos extensos cria uma tensão que se constrói não pela rápida velocidade dos planos num crescente espetacular, mas sim por uma espera, um tempo “arrastado”, criando também um espaço reflexivo para o espectador. É uma tensão que se expressa de forma contida e lenta nos personagens, os quais não têm grandes alterações de humor ao longo do filme. Estão todos contidos e presos naquele bunker que tudo abafa. Deleuze escreve sobre os “tempos mortos” e os “espaços vazios” (DELEUZE, 1985, p.16) nos filmes do cineasta italiano Michelangelo Antonioni (1912-2007), que diz: “Quando tudo foi dito, quando a cena maior parece terminada, há o que vem depois. (...) A narrativa só pode ser lida em filigrana, através das imagens que são consequências, e não mais ato.” (ANTONIONI apud DELEUZE, 1985, p.16). Esses “tempos mortos” questionam justamente o que é considerado uma ação em um filme e, através desse pensamento, pode-se questionar também o que seria uma ação dentro de uma narrativa histórica, considerando que os três filmes analisados são igualmente representações históricas.

É notória na cena descrita acima a confusão mental do imperador japonês, que mistura no seu discurso seus hobbies – biologia marinha e escrever poemas – com informações sobre a guerra. Ele cria versos sobre o peixe Namazu no meio de sua fala, além de incluir conceitos darwinianos<sup>52</sup> em seus argumentos. Sua fala evasiva não orienta os presentes na reunião, é de fato uma situação *nonsense* que expressa a forte carga ficcional deste personagem do poder. Hirohito, nesta situação de tensão, mistura sua imaginação com o lugar burocrático e formal da instituição do poder. Na verdade, o que sustentou o Império japonês foi a manutenção de um discurso que produziu uma verdade e, por isso, Hirohito cita seus antecessores, como o imperador Meiji. Os mecanismos que criam a crença nessa verdade trabalham com a ideia de

---

<sup>52</sup> Hirohito se utiliza do conceito de seleção natural das espécies, criado por Darwin, cientista o qual admira – ele possui um pequeno busto de Darwin em sua sala.

repetição. Portanto, esta realidade representada no filme decorre da repetição de uma forma. Sendo assim, os processos imaginativos da ficção também podem construir outras realidades. No entanto, se essas realidades não entrarem no sistema de crenças da sociedade, elas são vistas como “fora da realidade”, como algo surreal. Neste sentido, o cinema é uma poderosa máquina de produção de verdade devido à sua “reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 2012) que torna a imagem ubíqua, potencializando a repetição em larga escala.

Os personagens construídos por Sokurov nesta Trilogia se veem imersos, em determinados momentos dos filmes, em lugares onde elementos do real se misturam com elementos da imaginação, como o estado de semi-consciência do adormecer e o delírio. É possível que estes estados sejam linhas de fuga diante de situações de tensão e descontentamento, criando uma atmosfera surreal através de ações desconexas do contexto das cenas. Hitler, em *Moloch* (1999), dorme durante sua própria fala em uma cena.<sup>53</sup>, na qual ele fala sobre ter uma dieta vegetariana baseada, principalmente, na folha urtiga. O líder pergunta se alguém sabe dizer qual é o melhor uso para a urtiga. Ele faz um comentário antes de dar a resposta: “Talvez seja só um sonho, um delírio? Minha imaginação poética?”. Martin Bormann chega perto do *führer* e diz que acha que entende o que ele quer dizer: “Você quer atormentar os eslavos do leste com urtiga para liberar o espaço para as colônias alemãs?”. Hitler diz enfaticamente que não e pergunta a Martin: “Se eu quisesse atormentá-los, por que usaria urtiga? E você Goebbels?”. Este, para não contrariar o líder, diz: “O que achar melhor, *führer*?”. Hitler explica: “A urtiga é uma matéria-prima estratégica. Mais preciosa que o algodão! Foi o que eu disse em um laboratório de Munique. Podemos comê-la. Usá-la para fabricar tecido<sup>54</sup>, vidro e uma porção de coisas úteis. A sujeira da Ucrânia é o que há de melhor para a urtiga crescer”. Hitler levanta-se, inquieto, e continua a falar andando ao redor da mesa de jantar. Todos caminham atrás dele. Diz ele: “Talvez daqui a uns cem anos, quando entrarmos em guerra com a Itália... contra quem estamos nos preparando para guerrear? Teremos que começar essa guerra. O Duce<sup>55</sup> é um grande líder.” Magda Goebbels o olha com atenção. Hitler continua: “Ele é um exemplo a seguir. Aquele perfil aristocrático. O orgulho estampado na testa. A mandíbula pronta para devorar a todos! Mas ele é um perfeito idiota.”

<sup>53</sup> Não é possível aqui nesta cena – como em várias outras no filme - falar em diálogo, pois é um monólogo no qual Hitler expõe suas ideias que não são contra-argumentadas por causa de sua personalidade totalitária.

<sup>54</sup> A urtiga foi usada como matéria-prima na indústria têxtil de uniformes do exército alemão durante a primeira Guerra Mundial.

<sup>55</sup> A palavra italiana Duce se refere ao ditador italiano Benito Mussolini (1883-1945), líder do Partido Nacional Fascista, e significa “líder”. Igualmente, a palavra alemã *Führer*, usada para se referir a Adolf Hitler, significa “condutor”, “guia”, “líder” ou “chefe”.

Magda vai atrás dele, rindo em tom de apoio, e Goebbels vai até ela e a puxa pra trás. O *führer* continua:

Nada sabe sobre arte e boceja diante de obras-primas. E mais: ordenou a plantação de florestas por toda a Itália. A consequência disso? Em primeiro lugar, uma mudança no clima. Umidade e precipitação. Ventos quentes não chegarão à Alemanha. Veremos outra Bielo-Rússia bem embaixo do nosso nariz. As chuvas desabarão sobre o Reich. Nossa nação vai se tornar preguiçosa, apática e indolente. Como aquelas de clima úmido. Aqueles porcos gordos, cheios de banha, com os olhos suínos vermelhos de gim e cerveja. A escuridão total. Bolhas em poças, noites longas, dias cinzentos e úmidos. Insetos. Insetos por todo o lugar. (MOLOCH, 1999)

Então, Hitler senta na poltrona e diz: “Certa vez eu disse a Stalin: ‘Não construa o Palácio Soviético. A maior construção será em Berlim.’ Mas não. Ele não me obedeceu. E ele começou a construí-lo. Muito bem, se ele quer guerra, terá guerra.” Hitler repete a mesma frase adormecendo: “Se quer guerra, terá guerra.” Em seguida, toca uma música épica de suspense. Hitler está sentado no sofá com a mão na testa. Todos ao redor o olham em silêncio. O *führer* adormece. Eva Braun faz uma posição de alongamento, Magda a olha e ela pára.

Nesta cena, na qual o tirano expõe suas ideias políticas para seus companheiros do Partido Nazista, Sokurov constrói um tom surrealista mediante a atuação dos atores, a mise-en-scène e a construção dos diálogos. O tom é justamente o que torna o filme inclassificável diante dos estilos artísticos. Não se pode dizer que o filme é surrealista, pois contém em si uma certa lógica do cinema narrativo clássico, no entanto não é um filme narrativo clássico.<sup>56</sup> Essa indefinição, dentro de uma lógica polarizada como foi a Guerra Fria, por exemplo, é um valor negativo. No entanto, como a obra de Aleksandr Sokurov é também uma crítica a essa lógica polarizada, a indefinição contém em si sua singularidade artística e, portanto, adquire um valor positivo no contexto pós-soviético.

Após Hitler adormecer, mostra-se na sequência um plano aberto do castelo pelo lado de fora. Há muita névoa ao redor e escutam-se alguns sons de pessoas – parece ser um fronte de guerra - e de animais. No final do plano ouve-se, ao longe, uma bomba explodindo. Após este plano, volta para dentro do castelo, no mesmo lugar onde estavam no almoço. Eva Braun caminha na sala e diz:

**Eva:** “Fale alto. Senão, o silêncio irá acordá-lo e ele ficará irritado.”

**Magda:** “Mas se continuarmos a falar ele nunca acordará.”

**Goebbels:** “Urtiga na Ucrânia? Se o *führer* não fosse o pai da nação, ele poderia se tornar um mestre literário do paradoxo.”

<sup>56</sup> Não é um filme narrativo clássico, pois não contém elementos da narrativa clássica como os chamados “pontos de virada” – não existe uma mudança na vida do personagem principal –, o clímax e a resolução do conflito.

**Martin:** “Eu estive na Ucrânia. As crianças são muito mais bonitas que as nossas. Nossas crianças são como pangarés desajeitados. As deles são bochechudas, loiras e robustas.”

(Martin está ajoelhado no sofá e se vira para sentar de uma forma que suas nádegas ficam para cima, numa posição engraçada).

**Martin:** “É uma pena aquele sangue eslavo dar a eles depois aqueles rostos de panqueca.”

**Goebbels:** “É melhor o *führer* não ouvir você falar das crianças.”

**Magda:** “Quais as novidades da guerra? Alguém sabe? Você, naturalmente? Não falou sobre isso com o *führer*?”

(Magda fala olhando pra Eva).

**Eva:** “Nenhuma vez...Nunca.”

(Magda olha para Eva como se não acreditasse que ela não soubesse nada da guerra)

**Eva:** “Eu também não. Sou tola demais. Nem mesmo sei quem está lutando contra quem.”

(O plano muda para um plano aberto da sala toda. Hitler levanta bruscamente do sofá)

**Hitler:** “Eu ouvi tudo! Vamos dar uma volta.”

(Todos ficam felizes e começam a bater palmas).

**Magda:** “Uma volta! Que divertido!”

**Goebbels** (diz para o escrivão): “Acabe de escrever e junte-se a nós.”

(Todos saem da sala e Martin vai em direção à câmera). (MOLOCH, 1999)

Nesta cena, Josef Goebbels, Martin Bormann e Magda Goebbels falam o que não teriam coragem de falar se Hitler estivesse presente. No entanto, o estado de sonolência não o desconectou completamente da realidade, fazendo com que ele escutasse toda a conversa deles. Fica a questão se talvez o *führer* estivesse fingindo dormir para escutar o que eles teriam coragem de falar em sua ausência.

Esta indefinição do real e da imaginação também acontece em *Taurus* (2001) e *O Sol* (2005). No primeiro, há uma cena na qual Hirohito está na cama, com as duas mãos no rosto, se contorcendo em agonia – ele precisa tomar a decisão se irá ou não se render aos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial. Ouve-se, ao longe, um barulho como se fosse o de um alarme. Hirohito encolhe-se em posição fetal. Sua expressão é de agonia e pânico. Seu criado o espia na porta com o rosto suado. A guerra é vista pela pressão sentida neste ambiente interno do palácio. Todos estão a ponto de explodir de pânico e terror, mas a tensão é sempre contida. O Japão está perdendo a guerra e o orgulho do Império japonês dificulta a decisão de Hirohito. Após o plano do criado o espionando, volta para o plano do imperador dormindo com um sorriso no rosto – provavelmente está a sonhar. Ele acorda e levanta, enquanto ouvem-se barulhos de bombas bem ao longe<sup>57</sup>. O imperador fica reflexivo e percebe que está com lágrimas nos olhos ao passar o dedo em uma das pálpebras inferiores. Em seguida, ele faz um movimento afirmativo com a cabeça como se tivesse acabado de tomar sua decisão. Uma música clássica épica toca. Ele olha fixo para frente, como se estivesse a ver algo, enquanto

<sup>57</sup> Como o imperador está escondido em um bunker, com paredes extremamente grossas, o barulho da guerra que está destruindo o Japão é totalmente abafado e, portanto, cria a sensação no filme dessa tensão contida que o Império japonês está sentindo.

ouve-se um som de bomba. É então que aparece na tela um peixe nadando em meio ao fogo como se fosse um avião de caça. Esta imagem confusa e perturbadora – que se agrava pelo grito agonizante de um animal – se funde logo em seguida numa imagem aérea de guerra, numa sequência de ataques aéreos, fogo, bombas, uma cidade destruída. Esta imagem de guerra vai se intercalando com a imagem de peixes voadores e um pássaro enorme, como se estivessem no mesmo contexto. Imagem do rosto perplexo de Hirohito. Volta para a imagem surreal da guerra, com os peixes voadores. Sons fortes de bombas, sirenes e a música clássica épica. Uma cidade totalmente destruída. Volta para a imagem do criado o espiando na porta e a fechando. Após este delírio, Hirohito calça os sapatos e levanta, sem forças, da cama. O imperador vai até a mesa, apaga as velas, enxuga suas lágrimas, coloca os óculos e vai escrever poemas. No entanto, no meio da tentativa de escrever poemas, ele começa a escrever uma carta para seu filho:

Querido filho, por favor me permita dizer umas poucas palavras a respeito de nossa terrível derrota. Nosso povo teve muita fé no poder de nosso Império, e desprezou a América. Nossas Forças Armadas puseram muita ênfase no entusiasmo psicológico de nossos soldados e se esqueceram de equipar adequadamente o nosso exército. (O SOL, 2005)

Em *Taurus* (2001), o delírio acontece numa situação-limite entre a morte e a vida de Lênin. Na cena, o líder está jantando e começa a olhar ao redor e a perguntar quanto custou cada item daquela casa, desde a colher até o lustre de cristal. Então o líder diz: “As pessoas morrendo de fome e nós nadando neste luxo! Que vergonha!”. Mas Nadezhda, sua companheira, diz: “Mas isto não é de nossa propriedade.” Lênin, perplexo, olha para Nadezhda e diz: “Então de quem é?” Ela responde: “Foi expropriado”. Ele diz: “Expro... o quê?”. Shura<sup>58</sup>, que está atrás dele, diz: “Roubado, Volodia, Roubado!” Lênin levanta-se da mesa e diz: “Roubado?” Ele então começa a quebrar tudo o que vê pela frente e os criados da casa jogam lençóis em cima dele para contê-lo. No entanto, o líder passa mal e cai. É neste momento que ocorre uma fusão para uma imagem de uma mão descobrindo o rosto de Lênin, que estava embaixo do lençol. É o momento alucinatório do encontro com sua mãe já falecida. Segue o diálogo:

**Lênin:** Mamãe, mamãe. Eles estão me batendo, eles estão me humilhando. Você sabe como multiplicar 17 por 22? O que há de errado comigo? Eu não sei nada.

**Mãe:** Eu entendo isto. Você não tem nada em vida. Nem amigos, nem parentes, nem sua própria casa.

**Lênin:** Eu tenho a história.

**Mãe:** Você tem apenas sua doença.

---

<sup>58</sup> Shura era o apelido dado a Alexandra Kollontai (1872-1952), revolucionária atuante na Revolução de 1917 na Rússia.

**Lênin:** Eu lembro de sua carícia, seu odor.  
**Mãe:** É difícil de continuar prosseguindo.  
**Lênin:** É horrível. Rodeado por guardas... Para protegê-lo ou para prevenir que não escape.  
**Mãe:** Mande-os pra casa. Deixe eles irem por seus caminhos. Venha comigo.  
**Lênin:** Aonde?  
**Mãe:** Venha comigo.  
**Lênin:** Não. É muito cedo.  
**Mãe:** É a hora.  
**Lênin:** Ainda há muito por fazer.  
**Mãe:** Então, por que eles têm que vir reclamar de você?  
**Lênin:** É o único jeito de negociar com aquela escória!  
**Mãe:** Realmente?  
 (pausa)  
**Mãe:** 17 por 22. Você só tem que somar 17 22 vezes.  
**Lênin:** 17 mais 17. Uma vez. 17 mais 17. Duas vezes. 17 mais 17...  
**Mãe:** Ninguém precisa de você aqui, mas você não pode vir ainda. Eu estou partindo. Já é hora. (TAURUS, 2001)

Em *O Sol* (2005), na cena em que Hirohito analisa uma espécie marinha em seu laboratório, ele embaralha informações distintas da guerra e seus hobbies. O imperador começa a falar da migração de espécies – enquanto o escrivão cai no sono – e, de repente, ele pára, faz uma expressão de descontentamento e diz : “A emigração! A discriminação! A injusta lei da imigração!” E, logo em seguida, fala num tom reflexivo: “Eu me lembro...”.<sup>59</sup> Olha para o escrivão, que está dormindo, bate palma para acordá-lo e continua:

A respeito das causas que trouxeram a Grande Guerra Asiática. A discriminação racial que ocorreu no Estado americano da Califórnia em 1924, quando o governo americano proibiu a imigração japonesa, tornou-se uma séria fonte de indignação e de cólera para o nosso povo. As forças armadas montaram esta onda de protesto e tornou-se impossível extinguir o desejo de ir à guerra. (O SOL, 2005)

Ironicamente, Hirohito é interrompido por um de seus criados para avisá-lo que é melhor ele refugiar-se no abrigo, pois um bloco americano está vindo para Tóquio. Enquanto desce as escadas, diz para o escrivão: “Escreva... eu aconselho o primeiro ministro Tojo a fazer a Alemanha voltar suas atenções não ao conflito na URSS, mas sim à África.” Seu criado diz: “Sua Majestade, na África há muita areia.” Hirohito continua:

O som das armas silenciou-se com as tempestades de areia. E romperam-se ao disparar conchas de amor perfurado. Continue escrevendo, continue escrevendo. É minha opinião que o Estado pode ser comparado a um corpo humano, e seu imperador pode e deve ser comparado ao cérebro. Em resposta à afirmação de Uesugi Sinkit, que o imperador seja uma divindade, eu digo que meu corpo de maneira nenhuma se difere do de outro ser humano. E este comentário alarmou e ofendeu a todos os membros do gabinete de ministros. (O SOL, 2005)

---

<sup>59</sup> No início do filme, o imperador pergunta aos seus criados “o que aconteceu em 1924?”. Então, ele agora se lembra o que aconteceu e irá expor nesta cena.

Estas situações de delírio, vividas pelos líderes nos três filmes, desestabilizam a sensação de segurança criada a partir da imagem deificada e provedora deles.

Frederic Jameson diz que “os documentários nos mostram o que pode somente ser alegórico ou simbólico nos filmes de ficção” (JAMESON, 2006, p.3). O simbolismo no cinema histórico de ficção pode revelar certas demandas do presente através da reflexão crítica e filosófica do passado. E são essas demandas que fazem acessar o imaginário e criar narrativas a partir dele. O cinema trouxe novos problemas para a História na medida em que criou um novo tipo de documento histórico: a imagem em movimento. Os cine-jornais mostravam imagens de atualidades, as quais foram utilizadas posteriormente por historiadores como fonte de pesquisa. No entanto, como lidar com os filmes de ficção como documentos históricos e, portanto, como uma forma de olhar para a História? A Escola dos Annales, iniciada na primeira metade do século XX, trouxe uma nova perspectiva para a História e, portanto, novos problemas: ao invés de reconstituir a História passou a reconstruí-la. E esta reconstrução está muito ligada ao imaginário. Pode-se pensar o acesso ao imaginário como uma abertura, uma fenda no passado. O cinema de ficção que trata de questões históricas é uma forma de olhar para a História sob a perspectiva do imaginário. Apesar de se tratarem de filmes sobre pessoas que existiram, não pretende-se comparar a ficção com o fato real e sim olhar para a intenção do filme em si. O exemplo de *O encouraçado Potemkin* (1925), do cineasta soviético Serguei Eisenstein (1898-1948), é emblemático nesse sentido, pois reconstrói o fato histórico a favor do ideal revolucionário soviético. Marc Ferro estabelece o seguinte paradoxo:

Como é possível que esse filme consiga, com maior êxito do que qualquer obra histórica, erudita ou crítica, evocar tão admiravelmente uma situação revolucionária, quando a maioria das informações nele contidas – tal como demonstrou muito bem D.J. Wenden – foram pura e simplesmente inventadas por Eisenstein? (FERRO, 2010, p. 175)

A demanda presente na época em que Eisenstein realizou *O encouraçado Potemkin* (1925) era a revolução. Portanto, o cineasta soviético ficcionalizou o fato histórico da revolta dos marinheiros do navio Potemkin (1905) segundo os ideais revolucionários.

No texto “Kant in the land of extraterrestrials” (SZENDY, 2011), o autor escreve sobre busca de Kant pelo julgamento imparcial e que para tal tarefa era necessário adotar o ponto de vista do outro. “É provavelmente por essa mesma razão que ele se viu confrontado com a questão do *como se*, da ficção ou da ficcionalidade, como o único acesso possível a

esse horizonte expandido.”<sup>60</sup> (SZENDY, 2011, p.58, tradução da autora). Ao refletir sobre a ficcionalização das figuras políticas dos filmes da Trilogia do Poder, de Sokurov, conclui-se que não haveria outra forma de mostrar a intimidade desses líderes senão através de uma ficção. Os panoramas gerais que contém aparentemente todas as informações e pontos de vista juntos dão a falsa sensação de estarmos diante de um documento fidedigno da História. É falsa essa sensação, pois sempre haverá uma forma de abordagem ao invés de outra. Por exemplo, o filme *O Sol* (2005), mesmo se passando no final da Segunda Guerra Mundial, em um momento decisivo da rendição japonesa, se passa, majoritariamente, em ambientes internos, especificamente em um bunker. O caos e violência externos – o fronte de guerra – são sentidos pela tensão que se vê internamente. Este interior expressa tanto a sensação claustrofóbica dos corredores escuros, feitos de material pesado, quanto o peso moral e tensão vistos nas expressões de Hirohito e seus criados. Portanto, esse “horizonte expandido” (SZENDY, 2011, p.58) acessado por meio da ficcionalidade, neste filme, se dá pela interiorização em ambos os sentidos: o espacial e o anímico. Obviamente é uma ficção construída com base em vários tipos de documentos históricos, no entanto, a forma como Sokurov constrói o filme traz questões para além do fato histórico em si - já conhecido mundialmente pela História oficial. Seu interesse é no homem diante da vida, mais especificamente, o que o homem faz pelo poder ou como é o homem diante de tamanho poder.

Kant, como Hannah Arendt nos lembrou, era "um ávido leitor de todos os tipos de relatórios de viagem" (Arendt, *Kant's Political Philosophy*, 44). E ela acrescentou: "ele - que nunca saiu de Königsberg - conhecia o caminho de Londres e Itália". Se acreditamos em Arendt, é "precisamente porque ele queria saber tanto sobre tantos países" que Kant, no final, "não teve tempo para viajar". Tendo assim escolhido viajar através da mediação da ficção ou dos relatos, por causa do cosmopolitismo que o levou em direção a todos os outros cidadãos do mundo, Kant parecia destinado à filosoficção, como igualmente uma abertura e um limite - como um acesso imaginário ao outro, mas sem a experiência do outro. (SZENDY, 2013, p. 58, tradução da autora)<sup>61</sup>

Criar algo a partir do imaginário – seja esse imaginário construído por relatórios de viagem ou documentos e obras históricas –, e não da experiência em si, é uma forma de se

<sup>60</sup> “It is probably for this very reason that he found himself confronted with the question of the *as if*, of fiction or of fictionality, as the only possible access to this expanded horizon.” (texto na língua estrangeira)

<sup>61</sup> Texto original em língua estrangeira: “Kant, as Hannah Arendt has reminded us, was “an eager reader of all sorts of travel reports” (Arendt, *Kant's Political Philosophy*, 44). And, she added, “he— who never left Königsberg—knew his way around in both London and Italy.” If we believe Arendt, it is “precisely because he wanted to know so much about so many countries” that Kant, in the end, “had no time to travel.” Having thus chosen to travel through the mediation of fiction or of accounts, because of the very cosmopolitanism that pushed him toward all other citizens of the world, Kant seemed destined to filosoficction, as both an opening and a limit—as an imaginary access to the other, but without experience of the other.” (SZENDY, 2013, p. 58).

aproximar do outro dentro de uma limitação, que pode ser uma limitação espacial, como no caso de Kant, e/ou temporal, como no caso de Sokurov com relação aos líderes que representa na Trilogia do Poder. Portanto, a *filosoficção*, no caso do filósofo – mas o filme de ficção também pode seguir o mesmo raciocínio –, é uma abertura dentro de um limite. A atmosfera de um filme pode ser este portal que nos leva para uma compreensão de mundo mais ligada ao espírito, à existência, à sensação, pois é uma maneira de nos levar à experiência sensória.

Yuri Arabov, roteirista de muitos dos filmes Sokurov, relata algumas dificuldades nessa relação de criação com o diretor. Arabov diz que “Sokurov tornou-se um especialista em espaço confinado” (FRANÇA, SAVINO (orgs.), 2013, p.110) e que suas ideias eram de “natureza mais atmosférica” (Idem). “Seu mundo está ficando cada vez mais confinado e, em consequência, cada vez mais singular.” (Idem, p.111). Essa demanda de Sokurov por “roteiros que sejam atmosfera” (Idem, p.112) foi algo complexo para Arabov. Este escreve: “Mas eu posso criar uma atmosfera em meus poemas e, ao mesmo tempo, não consigo entender ou aceitar fazer isso na dramaturgia” (Idem, p.112). Pois é justamente essa atmosfera que oferece outra perspectiva de conhecimento, tida como de segunda ordem ou menos importante dentro da lógica informativa.

A sensação tão presente na poesia – o que explica a facilidade de Arabov em criar uma atmosfera em seus poemas, mas a dificuldade em criá-la na dramaturgia – nos oferece uma experiência sensorial e imersiva da obra de arte. O conhecimento se cria igualmente a partir do que se sente nas experiências da vida, portanto, a atmosfera fílmica é uma forma de expandir o conhecimento e de aproximar o espectador das questões do espírito e, com isso, estabelecer uma relação mais empática do espectador com os ditadores representados por Sokurov.

O corpo produz um conhecimento a partir da presença e o imaginário a partir de uma falta. Estas duas dimensões do conhecimento não estão fechadas em si mesmas e podem dialogar mediante seus limites. Construir uma narrativa a partir da falta possibilita a criação de novos horizontes, presentes também no imaginário. Este tipo de conhecimento não está ligado aos fatos e sim a uma informação de outra qualidade, que provoca um alargamento de percepção. No caso dos filmes da Trilogia do Poder, como se poderia acessar a intimidade dos políticos se não fosse pelo imaginário? O que parece pretender estes filmes é oferecer algo para além do factual, ou seja, trazer uma outra perspectiva para se pensar o poder político e as questões existenciais em torno dele. A partir da condição presente na *filosoficção* (SZENDY, 2013) – ser ao mesmo tempo uma abertura e um limite –, pode-se fazer um paralelo com a

própria condição do cinema de enquadrar uma imagem. Se “o enquadramento<sup>62</sup> é limitação” (DELEUZE, 1983, p.19), ele abre, necessariamente, um espaço onde a imaginação age constantemente.

André Bazin (1918-1958), crítico e teórico francês de cinema, ao analisar filmes sobre pinturas<sup>63</sup>, escreve que “a moldura polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, a tela centrífuga.” (BAZIN, 1991, p. 173). Este prolongamento indefinido no universo é mediado pela imaginação. E o cinema tem ainda o recurso de criar o espaço fora do quadro através do som – como os sons fora de campo dos combates nos filmes da Trilogia, que trazem a guerra para os ambientes íntimos do poder. O que a tela mostra é também o que não está nela. Esse limite latente da imagem enquadrada se relaciona de alguma forma com o limite que o corpo impõe na sua relação com o espaço. O corpo estabelece uma divisão entre duas formas de se produzir conhecimento, uma a partir da relação direta com ele, ou seja, pelos sentidos, e outra a partir de uma limitação de perspectiva espacial – como é o caso de Kant e sua *filosoficção*, citado acima. Bazin continua: “Consequentemente, se invertendo o processo pictural, a tela é inserida na moldura, o espaço do quadro perde sua orientação e seus limites para impor-se à nossa imaginação como indefinido”.

A estética moderna do cinema se desenvolveu em meio a guerras e foi muito influenciada por suas demandas, atendidas pela crescente indústria cinematográfica de Hollywood. No entanto, alguns movimentos cinematográficos como a Nouvelle Vague (1958), por exemplo, trouxeram novas perspectivas estéticas para o cinema, no pós-guerra. A estética cria imaginários que, por sua vez, têm relação direta com a forma de pensar e, portanto, agir. É neste lugar que a estética é política. Portanto, questionar uma estética é criar condições políticas para outras formas de pensar e sentir o mundo.

---

<sup>62</sup> Em referência às artes que trabalham com o quadro.

<sup>63</sup> BAZIN, André. Pintura e cinema. In: André Bazin. O cinema: ensaios. Ed. Brasiliense, p. 173, 1991.

## CONCLUSÃO

Vladimir Putin, atual presidente da Rússia, é uma figura política que, pelas suas ações e estratégias de poder<sup>64</sup>, se aproxima de uma forma de governo já bastante experienciada e conhecida na antiga União Soviética (1922-1991), o totalitarismo. Este foi representado na figura de Josef Stalin (1878-1953), que calou e matou inúmeros cidadãos contrários à ideologia comunista. “Em abril de 1932 o Comitê Central do Partido Comunista vetou a existência de grupos artísticos experimentais na URSS. (...) Mais de sessenta poetas seriam assassinados pela polícia de Stalin, acusados de conspiração contra-revolucionária.” (BORTULUCCE, 2008, p.101). Esta forma totalitária parece oscilar no tempo, apagando e ressurgindo em determinados momentos dos processos históricos, não somente na Rússia, mas em vários países do mundo. Talvez o movimento que Warburg enxergou em certas formas artísticas no tempo, e que chamou de *Nachleben* (sobrevivência), também possa ser percebido nas formas políticas.

A forma sobrevivente, no sentido de Warburg não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive em termos sintomais e fantasmiais, à sua própria morte: desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma “memória coletiva. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.55)

As narrativas históricas teleológicas não olham para o tempo de forma a perceber as dinâmicas histórico-políticas como movimentos pluridirecionais e oscilantes. As máximas “é preciso conhecer a História para não repetir os mesmos erros”, ou “estar do lado certo da História”, transformam esta disciplina em um temeroso deus e uma mestra da vida. O gesto de olhar para o passado certamente proporciona uma melhor compreensão do presente, no entanto, crer na História como um bloco único de sucessão de fatos que, de forma causal, caminham para um fim, faz com que se olhe para a História por uma perspectiva factual apenas, criando relações entre fatos presentes e fatos passados. Isto cria um esquema simplista, pois pressupõe que todos que conheçam a História não irão cometer os mesmos erros do passado nem irão estar do lado errado da História. Este é um argumento moralizante

<sup>64</sup> Putin foi primeiro-ministro da Rússia em 1999 e a governou de 2000 a 2008 (dois mandatos de quatro anos), e seu aliado Dimitri Medvedev a governou de 2008 a 2012, e teve Putin como primeiro-ministro neste período. Em 2012, Putin e Medvedev aprovaram uma emenda constitucional que alterou o mandato presidencial de quatro para seis anos. Sendo assim, Putin foi eleito em 2012 e reeleito em 2018, estando atualmente em seu segundo mandato de seis anos. Se contabilizarmos desde 1999, poderia-se dizer que a era Putin já dura 19 anos e, se Putin terminar este mandato, durará 25 anos.

Além da criação e aprovação desta emenda, que objetivou a manutenção de Putin no poder, o líder exerce um forte controle da mídia. (Disponível em: <<http://www.bbc.com/portuguese/internacional-43419942>>. Acesso em: 11. maio. 2018.

que não absorve a complexidade das forças que atuam nos processos sócio-históricos. Quem comete o “erro” histórico não necessariamente desconhece a História. Esta é também política e, portanto, é um campo de intensas disputas narrativas, que eliminam determinadas histórias e perspectivas. É um trabalho de montagem, essencialmente.

As perspectivas de análise de processos históricos podem ser variadas. Sokurov propõe com estes filmes uma interpretação da História através da psicanálise ao reconstruir o campo psíquico de ditadores. A estratégia analítica de Sokurov busca o que há de perene na humanidade: a morte, talvez o único fato que se repete em todos os processos históricos. O diretor procura compreender como o ser humano lida com a sua própria mortalidade. A partir deste conhecimento é possível entender também a produção de vida e morte na sociedade. O totalitarismo talvez seja uma manifestação psíquica da incapacidade de lidar com a mortalidade e, por consequência, com o fim, seja o fim do poder ou da vida. A contradição entre o medo da morte e o desejo de matar desses líderes sinaliza uma psique doente, produtora da narrativa hegemônica da guerra e da revolução, que é maniqueísta e sem empatia. Esta narrativa transforma a guerra em espetáculo bíblico, no qual há um mal a ser combatido.

Produzir um conhecimento sobre a alma humana está em primeiro plano nos filmes de Aleksandr Sokurov, para além de se produzir um conhecimento histórico factual. O cineasta afirma que o objetivo da arte é o de educar o ser humano para a morte.<sup>65</sup> O apagamento da mortalidade na cultura de massa, como pretendia Walt Disney – “fazer esquecer as tristezas atuais e a morte” (VIRILIO, 2015, p.77) -, é fabricado através de uma narrativa que sempre busca o futuro, normalmente justo e compensador. O EPCOT (Experimental Prototype Community of Tomorrow [Protótipo Experimental da Comunidade do Amanhã]), concebido pela Disney, é um exemplo desta fábrica de futuro.

Retratar em filmes líderes políticos que já morreram é também uma maneira de se falar sobre a política presente, através de formas passadas similares. Nem sempre é viável representar em filmes líderes políticos vivos, devido a represálias e à censura. O momento político atual russo é de extremo reacionarismo, assim como em várias partes do mundo. O poder de Adolf Hitler foi forjado em cima de uma ficção. Os judeus não eram um perigo real para a Alemanha, segundo os argumentos do ditador, pois o judaísmo alemão já estava naturalmente em processo de declínio antes de Hitler subir ao poder.

---

<sup>65</sup> Disponível em: <<https://personacinema.com.br/o-segundo-c%C3%ADrculo-de-aleksandr-sok%C3%BArov-f372cbe0e9dc>>. Acesso em: 12. maio. 2018.

O antissemitismo alcançou o seu clímax quando os judeus haviam, de modo análogo, perdido as funções públicas e a influência, e quando nada lhes restava senão sua riqueza. Quando Hitler subiu ao poder, os bancos alemães, onde por mais de cem anos os judeus ocupavam posições-chave, já estavam quase *judenrein* – desjudaizados –, e os judeus na Alemanha, após longo e contínuo crescimento em posição social e em número, declinavam tão rapidamente que os estatísticos prediziam o seu desaparecimento em poucas décadas. É verdade que as estatísticas não indicam necessariamente processos históricos reais: mas é digno de nota que, para um estatístico, a perseguição e o extermínio dos judeus pelos nazistas pudessem parecer uma insensata aceleração de um processo que provavelmente ocorreria de qualquer modo, em termos da extinção do judaísmo alemão. (ARENDDT, 2012, p.27)

Portanto, os argumentos que tentavam explicar a perseguição aos judeus pelos nazistas não condiziam com a realidade. Enquanto os judeus tinham relações com o Estado, o poder econômico daqueles fortalecia o poder político destes. Na medida em que esta relação foi se dissolvendo, a riqueza dos judeus passou a se restringir apenas a este grupo, que não colaborava mais com Estado. No entanto, essa relação foi reestabelecida pela via da violência do Estado. Criar um inimigo implica em se relacionar com ele de alguma forma. É como se a violência, neste caso, fosse um canal de reestabelecimento de uma relação desfeita. E ela pode ser interpretada também como a criação de um vínculo.

“A perseguição de grupos impotentes, ou em processo de perder o poder, pode não constituir um espetáculo agradável, mas não decorre apenas da mesquinhez humana. O que faz com que os homens obedeçam ou tolerem o poder e, por outro lado, odeiem aqueles que dispõem da riqueza sem o poder é a ideia de que o poder tem uma determinada função e certa utilidade geral. Até mesmo a exploração e a opressão podem levar a sociedade ao trabalho e ao estabelecimento de algum tipo de ordem. Só a riqueza sem o poder ou o distanciamento altivo do grupo que, embora poderoso, não exerce atividade política são considerados parasitas e revoltantes, porque nessas condições desaparecem os últimos laços que mantêm ligações entre os homens. A riqueza que não explora deixa de gerar até mesmo a relação existente entre o explorador e o explorado; o alheamento sem política indica a falta do menor interesse do opressor pelo oprimido.” (ARENDDT, 2012, p.27 e 28)

O cidadão comum, normalmente, não se identifica com a imagem pública de políticos e, portanto, ele também não se enxerga como um personagem da narrativa histórica, que tem como principal eixo ações de políticos. Ao representar a intimidade de ditadores, Sokurov cria um espelhamento entre estes e os espectadores (cidadãos comuns), pois retrata situações cotidianas como por exemplo momentos de lazer, refeição, higiene, necessidades físicas, etc. Este espelhamento, portanto, cria um espaço de reflexão sobre a aproximação do espectador/cidadão comum das narrativas históricas, que normalmente se colocam distante deles. A representação da intimidade de líderes totalitários também questiona suas buscas pela perfeição, que, ao invés de produzir este ser perfeito, produz monstros incapazes de se mover em outras direções. A imagem desse ser perfeito foi construída fortemente pelo cinema, no entanto, esta ideia acaba por gerar intolerância, que é um caminho fértil para a violência e

barbárie. Os personagens desta Trilogia vagam em uma imagem indefinida, perdidos em suas certezas.

A dificuldade em situar estes três filmes e a obra do diretor russo em algum estilo, movimento ou escola cinematográfica se torna a própria característica do seu cinema: a indefinição e o afastamento de qualquer polaridade. O que Frederic Jameson chama de “neutralidade política” de Sokurov talvez seja justamente essa inexatidão presente em sua obra. Classificá-lo como um “modernista tardio” (JAMESON, p.1, 2006) juntamente com outros cineastas como “Bela Tarr, Abbas Kiarostami, Victor Erice, Tsai Ming-liang, Raoul Ruiz, Theo Angelopoulos, Alexei Gherman, Alexander Kluge, Manoel de Oliveira, até Peter Greenaway” (Idem) implica em entender este recuo modernista dentro de uma cultura pós-moderna<sup>66</sup>. É complexo o entendimento deste recuo, pois se ao mesmo tempo em que é latente na contemporaneidade a indefinição e implosão de certas categorias fixas, como homem e mulher, por exemplo, por outro lado há uma força desejante de permanência dessas categorias fixas, de conservação de valores tradicionais. Sokurov, em sua busca por entender o cinema enquanto arte, se apóia em valores artísticos tradicionais, mas ao mesmo tempo contém em sua obra essa indefinição característica da contemporaneidade.

Sokurov nos filmes da Trilogia do Poder retrata a guerra e a revolução sem mostrar um tiro nem uma gota de sangue. A não-espetacularização da violência gera um incômodo. Michael Haneke, cineasta austríaco, é um crítico ferrenho da espetacularização da violência e o filme que talvez expresse de forma mais contundente esta crítica seja o “Violência gratuita”<sup>67</sup>. A estratégia de Haneke é bastante diferente da estratégia de Sokurov, apesar de ambos não se apoiarem na narrativa clássica, que torna a violência mais palatável através da presença do inimigo como justificativa e da construção de um futuro melhor. Haneke, neste filme, mostra a violência de forma crua, sem recursos melodramáticos, como trilhas sonoras. Ele retrata a violência principalmente pela via do discurso e a morte é mostrada de tal maneira que o espectador olha de frente – os personagens, inclusive, olham para a câmera em alguns momentos do filme como uma provocação ao espectador que compactua passivamente com aquela violência - para este ato tão banalizado pela indústria do entretenimento. A estratégia de Haneke é realmente causar incômodo no espectador, o que revela como os recursos utilizados na indústria do entretenimento naturalizam o ato de matar a ponto dos espectadores conseguirem ingerir um combo de pipoca amanteigada e 500ml de coca-cola cheia de gás ao

<sup>66</sup> Frederic Jameson utiliza no texto o termo pós-moderno para se referir à contemporaneidade.

<sup>67</sup> O título em inglês é *Funny games*. O filme foi lançado em 1997 na Áustria, no entanto, Haneke refilmou quadro a quadro, reproduzindo os mesmos diálogos, com atores norte-americanos, dez anos depois, em 2007.

mesmo tempo em que assistem a uma cena de dez minutos de uma batalha sangrenta. Sokurov acredita que os cineastas devem ter responsabilidade na hora de conceber e realizar um filme. Esta responsabilidade, segundo ele, se apóia na ideia de que “se uma imagem inflige algum tipo de dano, se ela machuca, inflige a ferida, essa ferida, esse machucado nunca será curado e ele permanece no nosso interior.”<sup>68</sup>. O cineasta russo considera que filmes como *Laranja mecânica*<sup>69</sup> (1971), do diretor norte-americano Stanley Kubrick (1928-1999), exploram e salientam a agressividade que, segundo Sokurov, é uma característica humana trágica.<sup>70</sup> O diretor russo se questiona: “O que deve ser feito no caso do artista se apaixonar pela agressão? Deixe ele sozinho com o seu sentimento, com a sua emoção.”<sup>71</sup> Segundo Sokurov,

quando estamos falando sobre a profissão arte, sobre um artista, em 90 casos de 100, ele ou ela deve ter dito para si mesmo “não”, porque basicamente o artista tem muito mais limitações que uma pessoa comum, ele ou ela não pode se permitir fazer tudo. Eu acho que se um artista, um diretor de filme começa a se ver como uma pessoa com liberdade ilimitada, então essa pessoa se torna perigosa para a humanidade. Quando você percebe, de repente, que você não pode fazer isso ou que você não pode fazer aquilo, esse é realmente o momento quando você percebe o que você realmente quer fazer na vida. E esse é o momento quando você cria uma obra de arte. Esse é o momento quando você entra na única porta, que é a certa pra você.<sup>72</sup>

Se, por um lado, Haneke critica a espetacularização da violência (banalização do ato de matar) criando imagens violentas que produzem choque, Sokurov acredita que este tipo de imagem causa danos irreparáveis – e não reflexão – ao ser humano. A experiência que as imagens proporcionam geram uma memória. Portanto, oferecer ao espectador a violência - que ele costuma consumir como entretenimento - como uma experiência pedagógica de choque (traumática), pode ser perverso com o espectador, pois nem todos se dedicam à tarefa de pensar as imagens, apenas as consomem. Sokurov não representa o óbvio de uma guerra e de um poder totalitário na Trilogia do Poder. Pode-se dizer que o cineasta busca construir um cinema que abandone a guerra, que foi esculpida também pelo cinema ao longo do século XX.

Os regimes totalitários deixaram um legado estético para as próximas lutas políticas. A sensação poética decorrente de um olhar mais íntimo e cotidiano é separada da narrativa política, associada a algo grandioso.

<sup>68</sup> Masterclass “Film as artist’s responsibility”. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=\\_6xy24-SvHo](http://www.youtube.com/watch?v=_6xy24-SvHo)>. Acesso em: 25. mar. 2016.

<sup>69</sup> *Funny games* é constantemente associado a *Laranja Mecânica* pelo fato das premissas dos filmes possuírem semelhanças.

<sup>70</sup> Masterclass “Film as artist’s responsibility”. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=\\_6xy24-SvHo](http://www.youtube.com/watch?v=_6xy24-SvHo)>. Acesso em: 25. mar. 2016.

<sup>71</sup> Idem.

<sup>72</sup> Idem.

O aspecto hiper-realista (oposto à vanguarda e à abstração), o gosto pelo monumental e pelas formas gigantescas, as linhas predominantemente retas, a coreografia, a presença da massa acima do indivíduo, o culto a líder, ao herói político, o uso preponderante de uma cor sobre as outras (em geral, o vermelho), junto com a grande importância dada aos aspectos nacionalistas, todos estes aspectos compõem a engrenagem estética da máquina ruidosa dos regimes totalitários. (BORTOLUCCI, 2008, p. 25)

A narrativa clássica do cinema gera, através de regras como o *clímax* e os *pontos de virada*, um movimento para o futuro, ou seja, cria no espectador uma ansiedade do que está por vir. Como irá acabar o filme? Conseguirá o inimigo ser derrotado? É comum o hábito de espectadores que, durante a exibição de filmes, tentam adivinhar o que está por vir, já prevendo um final. Mesmo em filmes de gêneros diferentes do suspense, este elemento está igualmente presente. Portanto, em um filme de gênero romântico, pergunta-se: “Eles irão ou não ficar juntos?”; em um filme de aventura/guerra: “Eles conseguirão sobreviver?”; em um filme de suspense/terror: “O mistério será revelado?”. O suspense suspende o tempo de forma antinatural e gera no espectador uma expectativa de futuro, que, segundo a narrativa clássica, deve chegar de forma épica, resolvendo os conflitos apresentados no filme. Todo filme, necessariamente, possui uma duração, com um início e um fim, mas a forma narrativa estabelece que tipo de relação se tem com o tempo das imagens. Aleksandr Sokurov dá presença a cada imagem de modo que o espectador não cria uma ânsia de futuro, pois seus sentidos estão imersos nas ações presentes dos filmes. Segundo Frederic Jameson, os filmes do cineasta “tendiam a incorporar tendências do cinema de arte modernista, como a longa tomada, a narrativa em câmera lenta, uma teia de alusões e assunto mórbido.” (JAMESON, 2006, p.2).

A imagem do poder criada por Sokurov é uma zona cinzenta, onde duas ideias aparentemente opostas coabitam nessa área esfumada e sem contornos definidos, contrariando a lógica colonial de limites, fronteiras, separações. A lógica de militarização da vida, produtora de inimigos, gera a todo momento lugares de urgência, onde a vida é ameaçada a todo instante. Esta forma configura um campo de batalha que se organiza em dois lados opostos. O ataque e a defesa são talvez as únicas ações possíveis neste contexto. A guerra e a revolução no século XX criaram uma estética da urgência, de ritmo marcado e forte. Habitar o lugar da nuance, do esfumamento da linha fronteira, seria, nesse sentido, habitar também um lugar de resistência a essa lógica. Sokurov, ao habitar este lugar de resistência à lógica militar, expresso intensivamente em seu cinema como um todo e, obviamente em *Moloch* (1999), *Taururs* (2001) e *O Sol* (2005), acabou criando uma marca sua no cinema mundial, uma singularidade. Sokurov trabalha a materialidade da imagem de

maneira a liberta-la da semelhança com o mundo. O cineasta compreende a imagem como um mundo próprio e singular, que contém dinâmicas específicas. O movimento da imagem possui uma pedagogia própria, que cria a todo momento perspectivas diferentes, estabelecendo uma dialética que abarca a multiplicidade decorrente do tempo.

Na tensão entre as potencialidades do cinema e o que de fato ele se tornou no século XX, nasce uma ansiedade narrativa que nos compõe. Paul Virilio ao escrever que “estacionar é morrer” (VIRILIO, 2015, p.87) aponta um ritmo que talvez esteja nos levando para um crescente interminável de velocidade, capaz de nos auto-destruir. A eterna ansiedade de futuro é uma forma como o homem moderno lida com a morte. Portanto, o cinema que não cria futuros, mas sim existências presentes, se torna incômodo em um mundo onde a ansiedade e a velocidade ditam a vida.

## REFERÊNCIAS

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **O fim do homem soviético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ARENDDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia da Letras, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC, Editora da Universidade de Brasília, 1987.

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

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. Ed. Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. A evolução da linguagem cinematográfica. In: BAZIN, André. **O que é o cinema?** SP: Cosac Naify, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da história, ou, O ofício de historiador**. RJ: Jorge Zahar Ed, 2001.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. **A arte nos regimes totalitários no século XX: Rússia e Alemanha**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

BURKE, Peter (org.). **A escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

\_\_\_\_\_. **A Escola dos Annales 1929-1989: a revolução francesa da historiografia**. SP: Fundação Editora da Unesp, 1997.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

\_\_\_\_\_. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FEBVRE, Lucien. Contra o vento: manifesto dos novos *Annales*. In: NOVAIS, Fernando A.; SILVA, Rogerio Forastieri da (org). **Nova história em perspectiva**. SP: Cosac Naify, 2011. v. 1

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

\_\_\_\_\_. **A história vigiada**. SP: Martins Fontes, 1989.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FRANÇA, Pedro, SAVINO, Fábio (orgs.). **Alexander Sokurov: poeta visual**. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, Ministério da Cultura, Zipper Produções, 2013.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e Política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

FURTADO, Beatriz. **Imagens que resistem: o intensivo no cinema de Aleksander Sokurov**. São Paulo: Intermeios, 2013.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

JAMESON, Frederic. History and Elegy in Sokurov. **Critical Inquiry**, v.l. 33, n. 1, p. 1-12, Autumn 2006. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.1086/509743>>

KOSELLECK, Reinhart et al. **O conceito de história**. BH: Editora Autêntica, 2013.

LE GOFF, Jacques. A história nova. In: NOVAIS, Fernando A.; SILVA, Rogerio Forastieri da (org). **Nova história em perspectiva**. SP: Cosac Naify, 2011. v. 1.

MACHADO, Alvaro (org.). **Aleksandr Sokúrov**. Textos de: Alvaro Machado, Laymert Garcia dos Santos e Leon Cakoff. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MALDOROR ediciones (org.). **Aleksandr sokurov: Elegías visuales**. MALDOROR EDICIONES, 2004.

MANNONI, Laurent. **A grande arte da luz e da sombra**: arqueologia do cinema. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2003.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaios: revista do PPGAV/EBA/UFRJ**, n. 32. Dezembro 2016. Artigo publicado originalmente em: *Public Culture* 15 (1), 2003: 11-40.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Editora Unicamp, 2008.

\_\_\_\_\_. **Tempo e narrativa**. Martins Fontes, 2010.

SIMMEL, Georg. A ruína. In: SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold. **Simmel e a modernidade**. Brasília: UnB. 1998. P. 137-144.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SZENDY, Peter. **Kant in the land of extraterrestrials**: Cosmopolitical Philosofictions. Fordham University Press. New York, 2013.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

VIRILIO, Paul. **Estética da desapareição**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.