

# CINEMA, HISTÓRIA E AS RELAÇÕES DE PODER EM SOKUROV

Paulo Roberto Monteiro de Araujo\*

## RESUMO

o texto trata da problemática da relação entre cinema e história. Deste modo, a questão de fundo é como a linguagem cinematográfica contribui para a análise das relações de poder no processo histórico-político. Sokurov é aquele diretor que se preocupa com a questão da relação entre liderança política e poder.

**Palavras-chave:** Cinema – Sokurov – Poder – Política – História.

## ABSTRACT

the text deals with the issue of the relationship between cinema and history. In this way, the basic question is how the cinematic language contributes to the analysis of power relations in the historical-political process. Sokurov is that director who is concerned with the question of the relationship between political leadership and power.

**Keywords:** Cinema – Sokurov – Power – Politics – History.

A preocupação do presente artigo é analisar a questão do poder no cinema de Sokurov, relacionado com os processos históricos. Deste modo, a nossa problemática é de como o diretor russo congrega, por assim dizer, a sua criação estética cinematográfica com as questões relacionadas aos homens de poder, seja na ex-União Soviética, seja no Ocidente. Sokurov nos possibilita por meio da sua filmografia elaborarmos uma forma de hermenêutica da história do poder cuja finalidade é compreender a estrutura psicossocial dos homens envolvidos com as relações de comando na dinâmica da política.

Pacôme Thiellement tem me salvo desde o semestre passado (primeiro semestre de 2017) quando dei um curso na pós-graduação

---

\* Doutor em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas. Docente no Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPGEAHC) da Universidade Presbiteriana Mackenzie. E-mail: [prmaraujo@uol.com.br](mailto:prmaraujo@uol.com.br)

sobre cinema contemporâneo. O livro de Thiellement intitulado **Cinema Hermetica** trata disto, daquilo que se apresenta como fechado, e, por isso mesmo, precisa ser interpretado (precisa de uma hermenêutica). E a frase lapidar do seu livro tem me inspirado para as minhas elaborações sobre cinema. A frase é: É preciso fechar os olhos para ver o filme – Il faut fermer les yeux pour voir le film – (Thiellement, p. 9).

Ver um filme não é estar de olhos abertos, mas bem fechados, pois as imagens que ele nos transmite, como aparentes correntes factuais de coisas expressas numa tela, nos remete à História que não foi escrita por nós. A Revolução Russa não foi feita por nós ou para nós, mas um **Encouraçado Potemkin** (Fig. 01) nos transmite, em suas imagens, algo que tem a ver com o nosso teatro da memória. Então, precisamos ficar com os olhos bem fechados para adentrarmos nesse teatro. Cinema é então memória. Mas memória do quê? Há pouco tempo atrás fui apresentado a um filme da ex-Tchecoslováquia chamado **Happy End** de Oldrich Lipský (1924-1986). O filme de 1967, antes da chamada Primavera de Praga, conta a história de um sujeito que mata a mulher por tê-lo traído e é condenado a ter a cabeça guilhotinada. A história inicialmente ingênua, é contada de frente para traz. Ou seja, da execução do personagem principal até o início do desenrolar da estória de assassinato. Por que falei desse filme de Lipský? Porque ele trata da memória!

Figura 01 – Pôster do filme Encouraçado Potemkin



Fonte: wikipedia.org

A memória é aquilo que é formado por uma interpretação elaborada no passado, numa vivência passada. É a partir dela, que podemos compreender o presente. Senão tudo vira um samba do crioulo doido, como se dizia nos anos 60, nonsense! (por favor, não me interpretem mal, é só a lembrança de uma expressão anacrônica, sem qualquer desdobramento racista). Para ilustrar esse nonsense que a memória pode virar, tem uma cena de **Um Olhar a cada dia**, filme de Theodoros Angelopoulos, de 1995, em que dois sujeitos estão discutindo quem chegou antes aos Balcãs: os Sérvios ou os Albaneses (Figura 02). E um deles fala que a culpa é de Hegel por ter influenciado o Marx nessa discussão.

A questão da história, tão premente para Hegel, tem como cerne o próprio Espírito, compreendido como Razão. Esta, por sua vez, se determina como substância que se auto desdobra em um processo de ações lógicas. Deste modo, a maneira de como Hegel é interpretado pode criar uma leitura distorcida de sua obra. A distorção não está somente na leitura de uma obra, mas também na própria memória. Daí as imagens cinematográficas serem as nossas fontes interpretativas sobre o real factual da história, distorcidas ou

não. Por outro lado, a busca pelo personagem principal de **Um Olhar a Cada Dia** das imagens gravadas, cinematografadas em três rolos, dos Balcãs, no início do século passado, nos mostra que o nosso olhar muda, a memória muda; ou mais ainda, o que pode ser trágico: – Quando a memória transmitida pelas imagens cinematográficas não tem mais sentido!

É o que ocorre depois do massacre que há entre os familiares daquele que consegue revelar os rolos gravados. A cena final do filme se passa em um cinema destruído de Sarajevo cuja tela iluminada não mostra as imagens dos rolos, só a luz branca. Essa simbologia hermética da imagem da cena final nos mostra que a memória não tem mais sentido num mundo nadificado de significados humanos. Neste aspecto o cinema não tem mais sentido. Não há nem mais os vagalumes de Didi-Hubermann, que se refere aos lampejos das ações humanas.

O processo de esvaziamento das imagens como memória tem outro ponto forte em *Um Olhar a Cada Dia*. Tal processo ocorre quando a estátua de Lênin é transportada para Alemanha como sucata. Essa nadificação não está somente em Lênin como ícone revolucionário virar sucata, mas também em virar Santo ou algum símbolo sagrado. Às margens do rio ou canal em que passa a embarcação levando a estátua de Lênin decomposta, as pessoas fazem uma espécie de sinal da cruz em respeito aquela santidade.

**Figura 02** – Cenas do filme “Um olhar a cada dia” do Diretor Theo Angelopoulos, 1995.

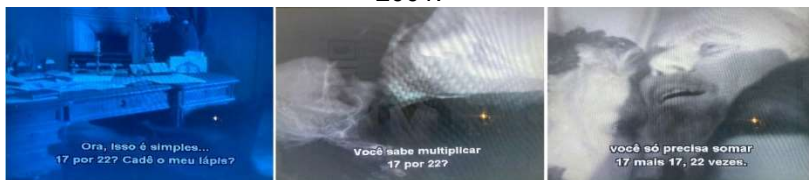


**Fonte:** Elaborada pelo autor.

A revolução Russa que prometia a superação de elementos sagrados ou religiosos se vê esvaziada em seu âmago. Lênin vira idolatria num socialismo fantasmagórico cuja memória revolucionária não existe mais. Se os anseios revolucionários se esvaziaram completamente no fim do socialismo do Leste Europeu na estátua de Lênin em **Um Olhar a Cada Dia**, em **Taurus**, filme de Alexander Sokurov, vemos um Lênin decrépito, isolado numa espécie de exílio forçado, esperando o seu próprio fim.

Sokurov retrata um Lênin em seus últimos dias, vivendo em uma casa que não lhe pertence e que foi cedida pelo Partido, fruto de expropriação. No filme, Lênin tenta manter a vitalidade e vigor num corpo em processo de esgotamento. Uma das criações imagéticas que o diretor russo apresenta em seu filme a respeito de Lênin se manter vital, é a do esforço do líder revolucionário de multiplicar 17 por 22. A cena do filme mostra que Lênin não consegue tal façanha de multiplicar os números ao longo do que pouco resta de sua vida.

**Figura 03** – Cenas do filme “Taurus” do Diretor Alexander Sokurov, 2001.



**Fonte:** Elaborada pelo autor.

Em uma das cenas de **Taurus**, Lênin conversa com Stálin, que o visita, mas sem reconhecê-lo. Sua esposa tem que lhe dizer que foi ele quem alçou Stálin ao cargo de secretário Geral do Partido (Figura 04). Essa revelação demonstra como o poder é passado a outro sem que seja memorizado para quem, mesmo que tenha sido calculado tal passagem de poder.

Sokurov ao fazer essa biografia fílmica dos últimos dias de Lênin tenta criar uma espécie de imagem do homem de poder, ou ainda da situação de um homem de poder. Não é por acaso que quando a esposa de Lênin lhe diz que ele não tem nada, isto é, a casa onde mora, seus utensílios, empregados e etc., Lenin responde à esposa que ele tem a história. Sendo assim, ainda lhe resta a consciência de sujeito do poder, pois foi ele quem elaborou as ações no espaço daquilo que iria vir a ser instituído como Estado socialista.

**Figura 04** – Cenas do filme “Taurus” do Diretor Alexander Sokurov, 2001.



**Fonte:** Elaborada pelo autor.

Não é por acaso que Pacôme Thiellement diz: a História não foi escrita para nós: nem por atenção a nós, nem em nossa honra. No mundo possível, a História foi escrita por eles, para eles e a

propósito deles (p. 9). Thiellement continua: Nós, nós sempre fomos sem História, perdidos, abandonados, mal-amados, solitários. No entanto, nós sobrevivemos. Contra toda espera, eles estão mortos e nós ainda estamos aqui (p.9). Daí a conclusão enigmática de Thiellement: É preciso fechar os olhos para ver o filme (p.9).

Se Lênin tem a História, o que nos resta é a nossa sobrevivência e tal sobrevivência está nas imagens produzidas pelas nossas memórias, confusas ou não. É neste aspecto que o mesmo Sokurov fez **Melancolia de Moscow**, uma espécie de homenagem ao seu mestre Andrei Tarkovsky. A preocupação de Sokurov ao fazer o filme era mostrar Tarkovsky como um humanista russo. Mas além dessa preocupação de mostrar o mestre como humanista, Sokurov faz uma reflexão sobre o próprio cinema. Para Tarkovsky, o cinema não pode ser apartado da própria vida do cineasta (diferentemente do homem de Poder). Daí o cinema ser sacrifício. Mas o que significa esse sacrifício? No entender de Sokurov, sacrifício quer dizer estar aberto ao próprio fenômeno cinematográfico, ao seu processo de criação de imagens que não pode estar simplesmente à mercê da subjetividade do cineasta. Ao estar numa espécie de exílio nos últimos anos de sua vida no ocidente, Tarkovsky não teve uma vida mágica. Como diz Sokurov no filme: Sua vida no ocidente não foi um sonho mágico.

Uma das cenas de **Melancolia de Moscow** (figura 05) mostra o prenúncio do fim da ex-União Soviética com o funeral de Leonid Brezhnev (em 1982). As imagens que Sokurov apresenta são de um Estado em que a força militar é máxima para expressar no que se tornou o Partido Comunista Soviético. A missão histórica da Revolução de 1917 parece ter se ofuscado completamente no Funeral de Brezhnev. Sokurov mostra imagens que poderiam ter sido feitas pelas TVs ocidentais, com todo viés ideológico do capital. Não importa, as imagens serem manipuladas ou não, o que interessa é o intuito do cineasta: - Mostrar onde está o humanismo. Mesmo que nas cenas do Funeral apareçam civis, com lágrimas nos olhos, depositando flores aos pés do caixão de Brezhnev, o humanismo, que deveria ter aflorado ao longo das décadas pós-revolução foi abortado.

**Figura 05** – Cenas do filme “Melancolia de Moscow” do Diretor Alexander Sokurov, 1985.



**Fonte:** Elaborada pelo autor.

Tarkovsky após a morte de Brezhnev parte para o Ocidente onde realiza filmes tanto na Itália como na Suécia. No entanto o ponto central que continua nos anseios da cinematografia de Tarkovsky é o seu humanismo. Não por acaso que Sokurov dizer que ele permanecia um humanista russo. Embora esse humanismo tivesse florescido não na temporalidade revolucionária, mas da literatura russa ou mesmo do seu pai poeta. No final das contas, a Revolução não resultou em amadurecimento do humano. A revolução traz em si mesmo o seu fracasso no que se refere ao amadurecimento do humano em suas possibilidades existenciais. Não é por acaso que podemos fazer uma espécie de inserto em nosso texto sobre os sentimentos egoístas que permanecem em nós mesmo depois de se estar vivenciando aparentemente em uma sociedade socialista, cito então a fala de Tarkovsky:

Lembro-me quando eu ainda era criança e estava na casa do meu pai na travessa Partiini (do Partido) (!), e foi nos visitar meu tio Liova Gornung (se não me engano). Meu pai estava sentado no sofá debaixo de um cobertor; acho que estava doente. Tio Liova parou na porta e disse:

– Você sabe, Arseni, morreu Maria Danilovna.

Meu pai olhou por um tempo, sem entender, depois se virou e começou a chorar. Ele parecia muito infeliz e solitário, sentado no sofá debaixo de um cobertor. Maria Danilovna era minha avó paterna. Meu pai a via raramente. Ele também parece que estava constrangido por algo. Será que esse é um traço familiar? Ou talvez eu estivesse errado com relação ao meu pai e à minha avó, Maria Danilovna. Talvez eles tivessem relações bem diferentes daquelas que eu mantinha com a minha mãe. Minha mãe dizia, às vezes, que Arseni só pensava em si mesmo, que era egoísta. Não sei se ela tinha razão. Mas ela tem o direito de dizer para mim que sou egoísta. Devo mesmo ser egoísta. Contudo, gosto muito da minha mãe, do meu pai, de Marina e de Senka. Mas fico

paralisado e não consigo expressar meus sentimentos. O meu amor é um tanto quanto inativo. Eu só quero, talvez, ficar sozinho em paz, ser esquecido.

Não quero contar com o amor deles e não quero nada deles, e não procuro mais nada além da liberdade. Mas não há liberdade e nunca haverá. Então, eles me condenam por ira, e eu sinto isso. Eles a adoram, e a amam normal e simplesmente. Eu não tenho ciúmes, mas não quero que me torturem nem que me considerem um santo.

Eu não sou santo nem anjo. Mas um egoísta que, mais que qualquer outra coisa no mundo, tem receio da dor daqueles que ama. Vou ler Hesse (p.35)

Retornando ao filme, **Melancolia de Moscou**, há outra cena que Sokurov mostra um filme chamado **Mne Dvadsat Let** de Marlen Khutsiev. Na cena específica o jovem Tarkovsky atua como ator, em que seu personagem, numa festa na casa de amigos (todos jovens e que vivem numa era de prosperidade soviética, pós-guerra), ironiza um colega que quer brindar em homenagem às batatas. O personagem de Tarkovsky diz por que não brindar aos nabos? Cria-se uma discussão sobre civismo russo. O personagem que propõe o brinde às batatas explica a um outro colega que se opõe ao seu civismo ingênuo, que ele acredita na revolução, na Internacional Comunista; lembrando fatos históricos como as repressões de 1937, as guerras, os soldados e que foram as batatas que ajudaram a ultrapassar tais penúrias. O personagem de Tarkovsky de uma maneira patética continua a perguntar por que não brindar aos nabos, até que é esbofeteado por uma amiga presente.

O tema do civismo e da Crença nos projetos políticos para humanidade no filme de Marlen Khutsiev que Sokurov insere em seu filme documento, reforça a problemática dos desdobramentos da Revolução; o esquecimento dos seus propósitos como esvaziamento do próprio humano. Daí a tarefa de o cineasta ter, para Tarkovsky, a missão de lembrar por meio das imagens o propósito do homem, que é se tornar humano. Em suas falas em **Melancolia de Moscou**, Tarkovsky diz que “No final das contas, felicidade não é tudo na vida”.

A felicidade não é o que deve ser buscado, mas sim o processo de humanização. É neste aspecto que a **Trilogia das Cores** de Krzystof Kieslowski nos lança na problemática do humano, dos seus limites, dos sentimentos e da fundamental necessidade da solidariedade entre os homens. Eis o motivo de em **A Liberdade é**

**Azul**, Julie, mulher do compositor da música para celebrar a concretização da União Europeia, morto em um acidente juntamente com a filha de cinco anos, tenta ganhar força para retomar a composição musical inacabada e deixada pelo referido marido, Patrice. Julie não consegue chorar a perda do marido e da filha, não por falta de sentimentos, mas porque o choque da perda não lhe permite extravasar as suas emoções. Embora tente o suicídio Julie não consegue efetivá-lo.

Ela precisa sentir a dor, vivenciá-la humanizar a própria perda. Kieslowski segue o caminho da humanização da dor. As imagens de seus filmes se determinam em quadros de dores que ocorrem em nossa contemporaneidade; em uma temporalidade marcada pelo fim dos grandes projetos políticos para a humanidade. A solidariedade é o que resta, o que pode salvar ainda os isolamentos entre as pessoas. Por outro lado, há uma cena em que Julie está tomando sol, profundamente em si mesma, não presta atenção em uma senhora idosa, corcunda tentando enfiar garrafas de vidro um contêiner para recicláveis. Ninguém ajuda a senhora, mas ela vai até o fim em sua tarefa; em uma espécie de ética do dever. Há uma displicência para com o outro, uma não solidariedade. Mesmo no caso de Julie, que no final das contas está envolvida somente com a dor da perda da filha e do marido.

Julie só compreende que precisa ser solidária quando resolve ajudar o parceiro de composição do marido a terminar a música para o concerto da Unificação Europeia. É nesse aspecto que a personagem de a **Liberdade é Azul** ganha a consciência da solidariedade, o saber sobre o fundamento das relações humanas cuja expressão está na compreensão das dores que cada um tem ou traz. Krzysztof Kieslowski se insere nessa corrente humanista do chamado Leste Europeu, cuja preocupação é amadurecer, por meio das imagens cinematográficas, a ideia de solidariedade, como ponto crucial para a realização da civilidade.

É a questão da civilidade que Sokurov desenvolve a sua filmografia na dimensão do projeto humanístico europeu. Não é por acaso que em **Francofonia** (Figura 06), ele trata da sua velha questão: o líder narcísico e o povo. Napoleão e Mariane, o primeiro, o político que age, em sua subjetividade narcísica, via guerra, para a concretização da cultura, expressa no museu do Louvre. Já Mariane, o símbolo do povo francês, representa a alma da Igualdade, Liberdade e Fraternidade da Revolução Francesa. É Mariane, que nos lembra o núcleo do projeto revolucionário francês. Deste modo, a voz de Mariane, ao ser repetida continuamente, ao

longo do filme, Igualdade, Liberdade, Fraternidade expressa a memória do significado básico do projeto revolucionário de 1789. É o povo que precisa lembrar para não perder a memória do projeto civilidade entre os homens.

**Figura 06** – Cenas do filme “Francofonia: Louvre Sob Ocupação” do Diretor Alexander Sokurov, 2015.



**Fonte:** Elaborada pelo autor.

A memória traz em si imagens carregadas de símbolos herméticos. Não é por acaso que a voz de Mariane precisa ser repetida continuamente como um martelo que bate tanto nos sentimentos como na consciência do homem comum para lembrá-lo que ele só pode existir em sua individualidade identitária por ser o resultado de um projeto revolucionário político-histórico-cultural. Daí a memória ser fundamental, no sentido de trazer ao homem a tarefa de reinterpretar continuamente os símbolos da revolução. Tais símbolos expressam todo um vocabulário de valor humano que, ao ser tornar cotidiano, ao longo das narrativas histórico-sociais, transformar-se em uma linguagem hermética, incompreensível ao homem comum, que vive, por assim dizer, de pensamentos soltos, sem autenticidade.

Para o homem comum, pós-revolução, não há mais tarefa de

pensar o projeto de civilidade. Eis o motivo de as imagens cinematográficas serem fundamentais para a construção de um saber histórico e crítico em relação ao significado de Revolução; pois esta não acaba só porque não há mais fatos empíricos relacionados ao confronto direto. A Revolução passa dos confrontos empíricos para a formação de novos significados objetivos e subjetivos no interior da dinâmica social, política e cultural. Esses novos significados vão se sofisticando como linguagem que precisa ser constantemente interpretada. A filmografia de Sokurov procura tornar as imagens símbolos herméticos que precisam ser interpretados pelos homens pós-revolução.

A ideia de Sokurov não é criar uma linguagem impenetrável, por assim dizer, ao homem comum, mas lembrá-lo que a sua tarefa é manter a memória do projeto comunitário o qual ele é fruto e sujeito. Porém, não há memória sem interpretação daquilo que ao mesmo tempo foi e está sendo. As imagens cinematográficas então são montagens ou ainda remontagens do tempo como diria Didi-Huberman. O tempo ao ser remontado pelas imagens procura tornar claro o horizonte no qual o homem se encontra em sua existência subjetiva e objetiva, individual e coletiva. Se as imagens se encontram inicialmente herméticas à compreensão estética dos homens, elas se tornam claras a partir do momento que a tarefa do homem pós-revolucionário é assumida por ele. Neste aspecto podemos dizer as imagens são também formas de resistência que foge daquilo que foi instituído. Como diz Beatriz Furtado:

Compreender a resistência das imagens dos cinemas pós-guerra e como condição da arte, não é, absolutamente, entendê-las como imagens na condição de obras engajadas, militantes. Ao contrário, a resistência é o que foge ao instituído. Resistência são forças que não se deixam apreender, são fluxos intensivos que resultam em obras revolucionárias, de onde se criam as condições para que a vida extraia o novo. (FURTADO, p. 30)

Nas remontagens das imagens como remontagem do tempo revolucionário, Sokurov abre para isso que Furtado chama de resistência. Daí a simbologia da figura de Mariane em **Francofonia** pode ser interpretada como imagem-resistência. Resistência ao narcisismo político de Napoleão, que toma para si o projeto coletivo da Revolução, mesmo que as suas ações práticas tenham contribuído para a formação do Museu do Louvre ou para a ideia de

uma Europa Unida (lembramos que o próprio Hegel ao ouvir os canhões de Napoleão ao entrar em sua cidade, no momento em que estava terminando a sua Fenomenologia do Espírito, salientou que o francês era o novo espírito europeu da liberdade). Sair do espírito individualista é o que Sokurov propõe como exercício de ação política constante. Tal ação política também ocorre nas remontagens das imagens fílmicas.

No cinema, Eisenstein apostou na violência das imagens (não na imagem violenta), mais precisamente, na capacidade que elas teriam de provocar choques no pensamento. Investiu na montagem, na sua força de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador, compelido que é a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para realizar a imagem. (FURTADO, P.31).

Deste modo, o trabalho de remontagem cinematográfica se apresenta como ao mesmo tempo transgressão e superação daquilo que foi instituído; não no sentido de uma simples negação ao que foi instaurado no processo revolucionário. A remontagem fílmica é, como nos fala Furtado na citação acima, o ato temporal que joga o espectador na trilha de criação do cineasta. Ao ser lançado em tal trilha criativa, o espectador, compreendido como herdeiro das mudanças sociais, cumpre aquilo que apontamos mais acima como tarefa constante de salvaguardar e ampliar o que foi obtido pela revolução.

Sokurov ao seguir uma tradição humanista russa, faz com que a ideia de Revolução ganhe saber de si mesma como saber do humano para o humano. Os processos políticos precisam ser remontados de modo imagético, cujo cerne seja a constante recriação deles mesmo, como saber humanizado da vida em comunidade. Lembrar dos processos históricos via cinema é abrir os horizontes para as determinações existenciais referentes ao ser humano em suas diversas formas de dignidade. Remontar o tempo da História é interpretar e agir no espaço público como identidade humana. Tal identidade se expressa na diferença, em uma possibilidade de ser cujo núcleo existencial não é o subjetivismo, mas a convivência. Eis o motivo de o cinema de Sokurov estar sempre atento a convivência humana, em uma espécie de criar possibilidades de práticas do viver civilizadamente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. Remontages du Temps Subi – L’Oeil de Histoire, 2: Paris. Les Éditions de Minuit, 2010.

FURTADO, Beatriz. Imagens que Resistem: O intensivo no cinema de Aleksander Sokurov: São Paulo. Editora Intermeios, 2013.

TARKOVSKI, Andrei. DIÁRIOS: 1970 – 1986: São Paulo. Realizações Editora, 2012.

\_\_\_\_\_. O SACRIFÍCIO: São Paulo. Realizações Editora, 2012.

THIELLEMENT, Pacôme. Cinema Hermetica: Paris. Super 8 Éditions, 2016.