



Q_CINEMA

O PODER DO MAL E A FELICIDADE CINEMATOGRAFICA

 POR João Lopes

É uma das personalidades homenageadas pelo Lisbon & Estoril Film Festival: Aleksandr Sokurov tem construído uma obra fascinante que começa no olhar documental e desemboca na discussão dos poderes de revelação do próprio cinema.

Numa entrevista dada ao diário inglês *The Guardian* (14 nov. 2011), a propósito do seu filme *Fausto* (2011), o cineasta russo Aleksandr Sokurov (n. 1951) falava dos abusos do poder e, sobretudo, da possibilidade de os cidadãos resistirem à sua consumação: “Há sempre escolhas. Mesmo durante o terror de Estaline, as pessoas tinham escolhas. Podiam, por exemplo, trair ou não trair.”

O jornalista, Steve Rose, perguntou-lhe, então, se isso queria dizer que as pessoas foram persuadidas, mais do que forçadas, a submeter-se ao poder. Pressentido as leituras equívocas que as suas palavras poderiam suscitar, Soku-

rov fez questão em ser “mais preciso”. E acrescentou: “As pessoas quiseram assim. Porque essa é, para a maior parte, a posição mais confortável. Adoramos ser forçados. É algo que nos retira o peso da responsabilidade. As pessoas têm mais medo da responsabilidade do que de qualquer outra coisa. Em especial a responsabilidade abrangente pelo nosso país, pela segurança do nosso povo, pela guerra e pela paz. Muitos milhões sobreviveram apenas porque se retiraram do âmbito dessas responsabilidades. Por exemplo, votaram em Hitler, toleraram Estaline. Milhões de pessoas nada fizeram para parar a Revolução Cultural na China. Tal como, agora, muitos de nós recusam pensar sobre o conflito corrente entre as civilizações cristã e muçulmana.”

Quem lesse estas palavras sem conhecer algum exemplo do trabalho de Sokurov, talvez fosse levado a deduzir que os seus filmes são necessariamente dominados por conflitos psicológicos de personagens enredadas nas con-



Homenagem a Sokurov

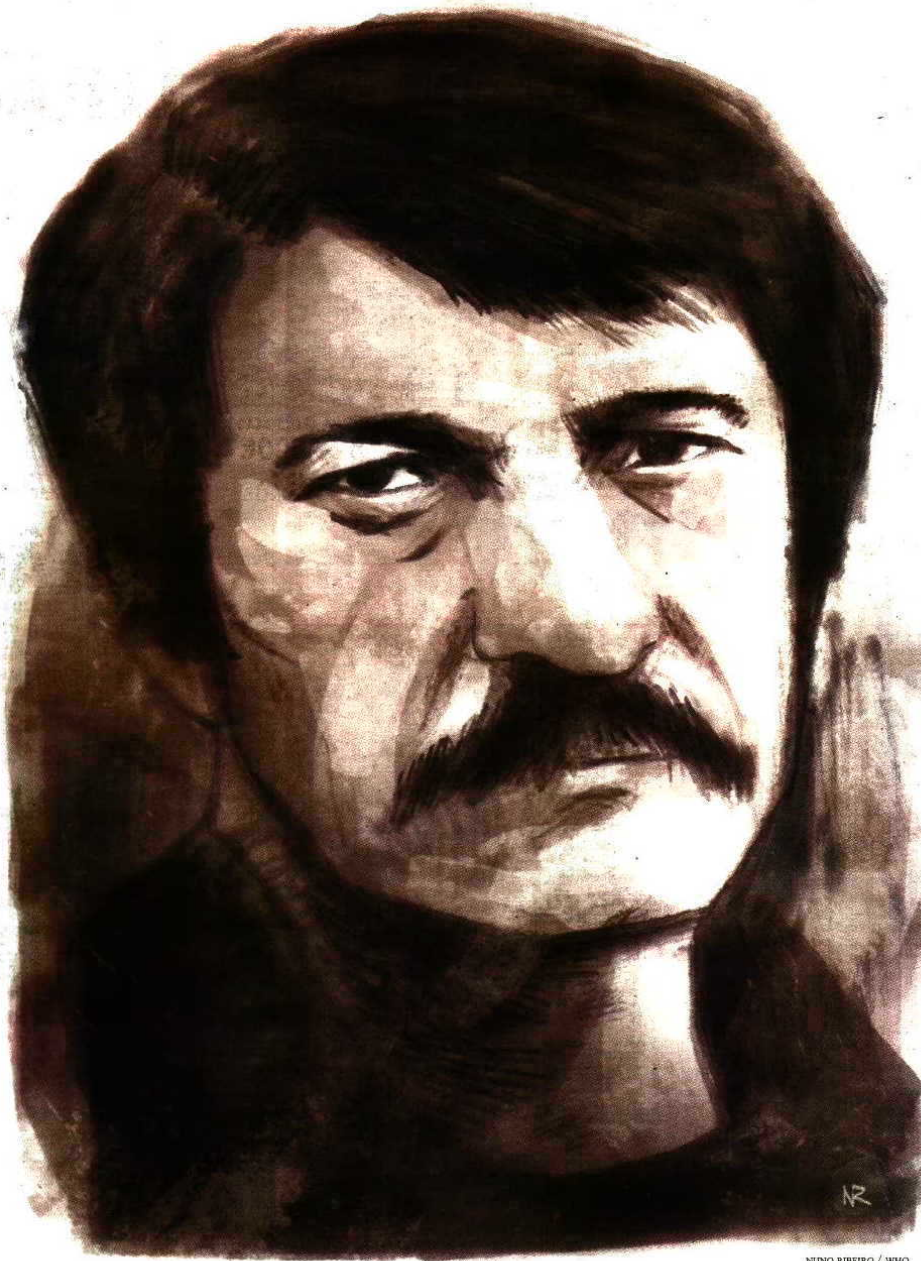
‘Mãe e Filho’, ‘Moloch’, ‘Taurus’, ‘Pai e Filho’, ‘O Sol’, ‘Alexandra’ e ‘Fausto’ serão exibidos numa retrospectiva da edição 2013 do LEFF. O realizador estará presente no Espaço Nímas nas sessões de ‘Moloch’ (dia 17, 22.00) e ‘O Sol’ (dia 18, 16.30) e dá ali uma ‘masterclass’ (dia 18, 18.30).

tradições da sua consciência. Enfim, um espectador nessas condições esperaria encontrar tais personagens num contexto mais ou menos realista, historicamente preciso e inequivocamente verosímil.

Em boa verdade, pode dizer-se que o cinema de Sokurov é, em tudo e por tudo, o contrário



Q_CINEMA



NUNO RIBEIRO / WHO

de tudo isso. Não porque haja nele qualquer tipo de resistência às potencialidades realistas do cinema – aliás, desde a segunda metade da década de 70, depois de ter estudado na célebre escola de cinema de Moscovo (VGIK, atual Instituto Gerasimov de Cinema), o género documental nunca deixou de ser um domínio de eleição de Sokurov, tendo-lhe valido mesmo a perseguição das autoridades soviéticas que foram proibindo a maior parte dos seus filmes, incluindo os que realizou sobre o escritor Aleksandr Solzhenitsyn⁽¹⁾ e o cineasta e dramaturgo Grigori Kozintsev⁽²⁾. Acontece que esse impulso realista não pode ser dissociado de uma duplicidade estrutural do próprio facto cinematográfico. Assim, para Sokurov, o cinema não é tanto um instrumento de análise da consciência humana, como uma entidade que participa da complexidade das relações humanas, ambicionando ser tanto o seu espelho como a sua consciência crítica. Dito de outro modo: o realismo dos lugares, dos corpos e

dos objetos pode incluir o fantástico do pensamento.

A reprodução do Mal

A própria inserção de *Fausto* na organização geral da filmografia de Sokurov é significativa da dinâmica conceptual do seu cinema. Este é o título final de um conjunto de quatro ensaios centrados, justamente, no tema emblemático do poder. Ele próprio o disse no texto que enviou para o Festival de Veneza de 2011 para apresentar o seu filme: “Fausto é o momento final de uma tetralogia cinematográfica sobre a natureza do poder. As personagens principais dos primeiros três filmes são figuras históricas reais: Adolf Hitler (*Moloch*, 1999), Vladimir Lenine (*Taurus*, 2001) e o imperador Hirohito (*O Sol*, 2005).”

Porquê, então, o paralelismo temático entre três figuras emblemáticas da história da humanidade durante o século XX e esse Fausto nas-

cido nas sombras das lendas germânicas, protagonista de um pacto com o Diabo, eternizado, entre outros, pela peça escrita por Goethe nos primeiros anos do século XIX? Que faz com que Sokurov comece por convocar nomes indissociáveis das mais dramáticas convulsões históricas para, depois, os combinar com uma personagem ficcional, ainda que com uma presença fortíssima no imaginário coletivo? Pois bem, a sua perdição no jogo da vida e da morte: “A imagem simbólica de Fausto completa esta série de grandes jogadores que perderam as mais importantes apostas das suas vidas. Fausto parece deslocado nesta galeria de retratos, como uma personagem literária quase museológica, enquadrada por uma intriga muito simples. O que é que ele tem em comum com as figuras reais que ascenderam ao cume do poder? Primeiro, um amor pelas palavras em que é fácil acreditar; depois, uma infelicidade patológica na vida de todos os dias. O Mal é reprodutível, e Goethe explicou a sua

essência: ‘As pessoas infelizes são perigosas.’”

A ideia de que o Mal não é tanto uma força nefasta empenhada em contrariar a energia do Bem, mas sim uma “coisa” que se reproduz, abre, desde logo, para a possibilidade de uma lógica perversa. Que é como quem diz: no seu limite mais dantesco, o Mal pode reproduzir-se a partir do Bem.

Repare-se, a esse propósito, numa das mais incríveis confissões que o Mefistófeles (Anton Adasinsky) de Sokurov faz ao seu cansado Fausto (Johannes Zeiler). Ao dissertar sobre as atribulações deste nosso mundo de máscaras, escândalos e pecados, ele diz que não pode deixar de admirar a persistência de... Deus. O efeito de semelhante asserção tem tanto de obscuro como de radical: num mundo como o nosso, pontuado pelos muitos êxtases do nihilismo (e não será preciso sublinhar que o Fausto de Sokurov fala, em tudo e por tudo, para o nosso presente), o silêncio divino passou a fazer parte da paisagem das nossas crenças e descrenças – quando o Diabo confessa admirar Deus, isso quer dizer que, no seu discurso, a celebração do Bem coincide com a reprodução do Mal.

Não surpreenderá que os retratos cinematográficos de Hitler, Lenine e Hirohito assinados por Sokurov rejeitem, ponto por ponto, qualquer lógica televisiva de “reconstituição” histórica. De um modo geral, as séries televisivas que se apresentam como “reproduções” de uma época vivem da afirmação unilateral de uma certa evidência cenográfica (veja-se o exemplo corrente de *Downton Abbey*): o cenário, o guarda-roupa e, de um modo geral, os efeitos de “reconstituição” seriam o garante da própria fidelidade histórica. Sokurov, bem pelo contrário, pertence a um domínio expressivo em que o efeito histórico nasce da consciência da narrativa, não como “transcrição” seja do que for, mas sim como produção formal no interior da qual o próprio discurso histórico emerge como matéria de um infinito questionamento e também inusitada possibilidade de partilha. Não sem alguma ironia, na citada entrevista de *The Guardian*, Sokurov dizia que não gosta “assim tanto” de cinema, definindo-se mesmo para além da grande tradição romanesca da Rússia: “Dickens, Flaubert, Zola, esse é o meu mundo, foi aí que fui educado.”

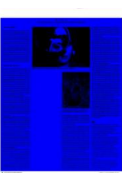
Em *Moloch*, Hitler (Leonid Mozgovoy) está no seu retiro de Berghof, em 1942, lugar que Sokurov encena como um misto de paraíso imaginado e jardim infantil – a euforia pelas vitórias militares alemãs é pontuada pelas suas confissões a Eva Braun (Yelena Rufanova), dissertando sobre o pavor do envelhecimento do corpo e, pelo meio, deixando cair a afirmação displicente de que nunca ouviu falar da existência de um campo de concentração em Auschwitz.

Em *Taurus*, já nos seus dias finais, Lenine (Leonid Mozgovoy) surge dominado por um contínuo torpor físico e mental que a visita de Estaline (Sergei Razhuk), em vez de atenuar, parece reforçar – as brumas que rodeiam a sua casa de repouso ajudam a criar a atmosfera de um filme de terror suspenso na indecisão do tempo.

Enfim, em *O Sol*, a iminência da derrota do Japão é vivida por Hirohito (Issei Ogata) como um assombroamento que intensifica as memórias das ilusões imperiais – no limite, sentimos a personagem como um protagonista que corre o risco de ser reduzido a um peão sem identidade.

As ambiências destes três filmes sugerem

Continua na página 14 >



Q_CINEMA

O PODER DO MAL E A FELICIDADE CINEMATOGRAFICA

> Continuação da página 13

qualquer coisa de teatro de marionetas: por um lado, sentimos a urgência da história, com o todo o seu rol de crueldades e silêncios; por outro lado, dir-se-ia que os seus protagonistas, mesmo quando acumularam um poder devastador (ou, precisamente, porque acumularam esse poder), estão à beira de se desfazer, física e mentalmente, como se fossem *zombies* castigados pela sua própria raiva devoradora. Como contraponto, *Fausto*, sendo um filme tecido para além das peripécias da história coletiva, é também o mais obsessivamente ligado à materialidade dos seus cenários – rodado em algumas aldeias e pequenas cidades da República Checa, conserva a intensidade de um certo imediatismo documental, como se Sokurov quisesse devolver a abstração da lenda à dimensão mais palpável das relações humanas.

O tempo do cinema

Talvez que o facto de Sokurov não gostar “assim tanto” de cinema se deva a uma espécie de desconfiança militante em relação aos seus mais remotos poderes “descritivos”. Como se se demarcasse da visão original dos irmãos Lumière⁽³⁾, acreditando no imediato valor realista do cinematográfico, mas também não se entregasse à celebração do artifício visual à maneira de Méliès⁽⁴⁾. Talvez se possa mesmo considerar que Sokurov é levado a expor o logro inerente à imagem cinematográfica para, através de um admirável paradoxo formal inerente ao seu labor narrativo, reforçar o seu poder material de revelação. Nesse aspeto, o díptico constituído por *Mãe e Filho* (1997) e *Pai e Filho* (2003) constitui um caso exemplar.

O que liga os dois filmes envolve uma peculiar perturbação romanesca (ligada à tradição do romance europeu de que Sokurov se reclama, não necessariamente a um sentimento romântico). Trata-se de encenar dois pares primordiais em paisagens que contrariam qualquer privilégio do destino. Num certo sentido, pode mesmo dizer-se que mãe e filho, pai e filho são, para o cineasta, entidades enigmáticas que, na sua densidade, desafiam a transparência do mundo.

Não por acaso, *Mãe e Filho* e *Pai e Filho* são filmes que arriscam numa certa estranheza da imagem, ou melhor, que parecem compelidos a discutir os limites físicos e conceptuais da figuração cinematográfica, questionando a noção de cenário e, em última instância, o valor da própria imagem como entidade que, há quem diga, “reproduz” o mundo visível.

Assim, no primeiro desses filmes, desde a primeira imagem, descobrimos mãe (Gudrun Geyer) e filho (Alexei Ananishnov) num espaço de linhas distorcidas (por lentes especiais e vários processos de alteração da textura “fotográfica”). Tudo acontece como se tivéssemos passado para um outro vetor existencial em que o radicalismo da intimidade já não se deixa dizer/mostrar pelos recursos correntes da técnica cinematográfica.

No segundo filme, pai (Andrei Shchetinin) e filho (Alexei Neymyshev) habitam o último andar de um prédio, numa casa cujo labirinto de objetos e recantos tem algo de museu privado – como se, lá no alto, para aqueles dois seres solitários, a contemplação da cidade já não fosse um mero espetáculo visual, mas sim o fundamento de uma solidão tão austera que, em vez de um drama urbano, quase parece uma epopeia de ficção científica. No final de *Pai e Filho*, num breve diálogo que acontece em parte dentro das imagens, em parte num espa-



Yelena Rufanova interpreta a figura de Eva Braun em ‘Moloch’



Uma imagem de *Fausto*, o mais recente filme de Sokurov estreado entre nós

ço de coordenadas indefiníveis, o filho pergunta ao pai onde está. Resposta: “Não estou longe.” “E eu?”, insiste o filho: “Também lá estou?” Nova resposta: “Não, estou sozinho.” E há no rosto do pai um estranho sorriso de ternura e cumplicidade.

A *Arca Russa* (2002) é, obviamente, a experiência mais extrema – apetece dizer: mais extremista – dos paradoxos cenográficos, espaciais e temporais do cinema de Sokurov. Desde logo pelo célebre *tour de force* técnico e humano que envolveu o registo do filme num único plano, quer dizer, com cerca de 90 minutos rodados em continuidade através dos esplendorosos salões do Museu do Hermitage, em São Petersburgo. Escusado será dizer que não se trata de fazer uma “reportagem” sobre as maravilhas de tão admirável lugar, mas sim de o tratar como cenário exclusivamente cinematográfico, quer dizer, reconvertido às coordenadas de um puro desejo de cinema.

Vale a pena recordar que a criação de uma absoluta continuidade temporal em cinema – lembremos o exemplo emblemático de *A Corda* (1948), de Alfred Hitchcock – serviu, em geral, para intensificar os poderes dramáticos de uma narrativa vivida em tempo “real”, numa coincidência absoluta entre o tempo da ação e a duração do próprio filme. No caso de *A Arca Russa*, a continuidade é o primeiro passo para uma exuberante descontinuidade, enigmática

e sensual: através da teia infinita do Hermitage, deparamos com cenas vividas ao longo de três séculos, num *puzzle* fragmentado e fragmentário cujo sentido simbólico desemboca na utopia de construir um tempo puramente cinematográfico.

A *Arca Russa* impôs-se como uma incrível proeza que não pode ser separada da vertiginosa evolução das câmaras digitais (o filme serviu mesmo para um primeiro e decisivo teste da Sony HDW-F900, uma câmara capaz de integrar uma sofisticação de recursos tradicionalmente associados à película de 35mm). Seja como for, o seu simbolismo histórico – entenda-se: no interior da história do cinema e das formas cinematográficas – não pode ser dissociado de um entendimento dialético das coordenadas espaciais e temporais, por princípio resistente às leis “impressionistas” de continuidade e verosimilhança que dominam o poderoso território televisivo.

Daí que o filme *Alexandra* (2004), realizado entre *O Sol* e *Fausto*, possa servir de condensação simbólica da arte de Sokurov. Porque, neste caso, ele filma a partir de um contexto que não pode deixar de arrastar um imediato e perturbante efeito documental? Sim, sem dúvida: trata-se, afinal, de fazer um filme no interior de uma base do exército russo na Chechénia. Para dar conta do seu dia a dia e dos seus muitos contrastes? Também. Através de um pequeno grande detalhe que, para todos os efeitos, transfigura qualquer ilusão espontaneista (leia-se: televisiva) e também qualquer efeito linear de testemunho documental: esta viagem cinematográfica tem como protagonista, não uma entidade empenhada em satisfazer um dispositivo corrente de “reportagem”, mas sim a visita de Alexandra Nicolaevna, avó de um soldado em missão na Chechénia.

A *Alexandra* de Sokurov impõe-se, assim, como um filtro humano que transfigura qualquer percepção imediata e imediatista das vivências históricas. Mais do que isso: ao atribuir a personagem central a Galina Vishnevskaya (1926-2012), lendária figura do canto lírico, o cineasta confere à sua viagem a vibração de uma genuína experiência afetiva no interior do imaginário artístico da Rússia. Para ele, a felicidade cinematográfica passa pela emoção de tal experiência.



(1) Aleksandr Solzhenitsyn (1918-2008) – Prémio Nobel da Literatura em 1970, a sua obra envolve a minuciosa análise e denúncia das práticas repressivas do comunismo. Um Dia da Vida de Ivan Denisovich (1962), O Pavilhão dos Cancerosos (1968) e O Arquipélago de Gulag (1978) são alguns dos títulos mais célebres da sua vasta obra.

(2) Grigori Kozintsev (1905-1973) – Nome marcante entre os pioneiros do cinema soviético, a sua filmografia reflete os temas e contradições da respetiva produção, em particular durante o período estalinista. A Nova Babilónia (1929) e Dom Quixote (1957) são títulos essenciais para compreender a sua trajetória.

(3) Auguste Lumière (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948) – Nomes míticos da fundação do cinema, os dois engenheiros e industriais franceses são tradicionalmente consagrados como os inventores do cinematógrafo. Foram eles que organizaram a primeira projeção pública de filmes, a 28 de dezembro de 1895, em Paris.

(4) Georges Méliès (1861-1938) – Nascido em Paris, inaugura no cinema o gosto pela manipulação das imagens, antecipando os modernos efeitos especiais. O Homem Orquestra (1900), Viagem à Lua (1902) e Vinte Mil Léguas Submarinas (1907) integram uma obra com várias centenas de filmes.

CINEMA

O poder do mal segundo o olhar de Sokurov

Aleksandr Sokurov, cineasta maior do nosso tempo, é um dos convidados da edição deste ano do Lisbon & Estoril Film Festival e estará mesmo presente em algumas sessões de um ciclo retrospectivo, que antecede uma *masterclass* que apresentará no dia 18 no Espaço Nímas, em Lisboa. Filmes como *Moloch*, *Taurus*, *O Sol* e *Fausto* são parte de um percurso que João Lopes analisa nesta edição. **Págs. 12 a 14**