



**Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Ciências Humanas e Sociais
Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos da Linguagem**

**Museu de Fantasmas: mito, política e representação na *Tetralogia do Poder* de
Aleksandr Sokurov**

Jorge Augusto Moutella de Campos Vieira

Dissertação

Mariana * Minas Gerais * Brasil

V658m Vieira, Jorge Augusto Moutella.
Museu de Fantomas [manuscrito]: mito, política e representação na Tetrilogia do Poder de Aleksandr Sokurov / Jorge Augusto Moutella Vieira. - 2017.
72f.

Orientador: Prof. Dr. Emílio Maciel.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras.
Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Mito. 2. Política. 3. Governo representativo e representação. 4. Fausto (Personagem fictício) . 5. Sokúrov, Aleksandr, 1951-. I. Maciel, Emílio. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 94:32

Jorge Augusto Moutella de Campos Vieira

Museu de Fantasmas: mito, política e representação na *Tetralogia do Poder* de Aleksandr Sokurov

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Letras, vinculado à Universidade Federal de Ouro Preto, com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem e da Memória Cultural.

Orientador:
Prof. Emílio Carlos Roscoe Maciel

Banca Examinadora:
Prof. Dr. Alexandre Agnolon
Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca

Mariana
2017



D E C L A R A Ç Ã O

Declaramos que **Jorge Augusto Moutella de Campos Vieira** foi aprovado na defesa de sua dissertação, intitulada "*MUSEU DE FANTASMAS: MITO, POLÍTICA E REPRESENTAÇÃO NA TETRALOGIA DO PODER DE ALEXANDER SUKUROV*", realizada no dia 03 de agosto de 2017. Para a obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos da Linguagem pelo nosso Programa de Pós-Graduação, outros trâmites ainda devem ser cumpridos, conforme determinação do Colegiado.

Mariana, 03 de agosto de 2017.


Prof. Dr. Clézio Roberto Gonçalves
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras:
Estudos da Linguagem
ICHS/UFOP

Agradecimentos

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio institucional e pelo suporte financeiro sem os quais este trabalho não teria ocorrido.

Este trabalho também nunca teria tomado forma se não fosse por meus pais, Silvana e Jorge. Seria pequeno o espaço caso fosse enunciar tudo o que tenho a agradecer a vocês. Obrigado pelo carinho, pelo apoio, pela paciência, e por todos os ensinamentos aos quais me fio até hoje para tentar aprender mais e melhorar sempre. Agradeço também aos meus irmãos, André e Clarissa, pela amizade e carinho.

Para ser justo, seria preciso agradecer aqui por todos aqueles amigos que atravessaram minha vida, deixando algo e levando algo consigo. São nessas trocas em que existimos e são esses encontros que dão significado à vida. Limito-me, no entanto, àqueles que permanecem próximos na vida e nas lições trocadas: Marcos, Júlia, Felipe, Guilherme, Gustavo, Filipe, José. Serei grato até o fim pela amizade que nos liga.

Dessas amizades permanentes, um agradecimento especial à Camila, mais do que uma amiga, companheira de todas as horas. Obrigado por cultivar e por colher comigo esse trabalho, sempre atenciosa e lúcida, paciente e carinhosa; e crítica e dura quando necessário. Obrigado por compartilhar comigo essa experiência alucinante a que damos o nome de vida.

Agradeço, por fim, mas com o mesmo carinho, aos professores que tanto me ensinaram e me orientaram nesta jornada. Emílio, Alexandre, Eliane, Duda, muito obrigado por tudo.

Resumo

A presente dissertação tem por objeto a *Tetralogia do Poder*, um conjunto de quatro filmes do diretor russo Aleksandr Sokurov: *Moloch*, *Taurus*, *O Sol* e *Fausto*. Nosso principal objetivo é o de desvelar as relações que os filmes mantêm entre si e que sustentam o caráter seriado do estudo sobre o Poder do diretor russo. Nesse sentido, coube-nos esclarecer, conforme a desenhávamos, a figura do *Poder* que o mosaico da *Tetralogia* nos oferece. Para isso, partimos da hipótese de que os filmes de Sokurov têm como tema principal e eixo condutor os comércios e os embates entre o laicizado Estado soberano nacional moderno e a teologia. A partir disso, passamos a investigar a divisão entre o caráter público e o caráter privado do poder representada nos três primeiros filmes, bem como os procedimentos formais utilizados pelo diretor russo. Depois, passamos a investigação do filme *Fausto*, atentando para as diferenças e semelhanças entre este e as três obras precedentes. Retomamos ainda as condições culturais da modernidade para o surgimento do mito do Fausto, estendendo a análise dos quatro filmes, assim, para as relações que o poder mantém com as formas de representação e os lugares de legitimação dos discursos. Concluímos, pois, que os quatro filmes conformam um discurso que relativiza a perspectiva histórica dos discursos dados, do senso-comum sobre inimigos das “repúblicas democráticas”, a saber, Hitler, Lênin, Hirohito. Contudo, essa relativização não serve ao propósito de enaltecer ou elogiar os derrotados, senão ao propósito de revelar os mecanismos políticos que aproximam “vítimas” e “algozes”, mostrando-os como beneficiários contenciosos dos mesmos pactos diabólicos, iludidos cada qual com seus paraísos ideais.

Abstract

The object of this dissertation is the *Tetralogy of Power*, a set of four movies by the Russian filmmaker Aleksandr Sokurov: *Moloch*, *Taurus*, *The Sun* and *Faust*. Our main goal is to unveil the connections between the movies, which hold the serial aspect of the Russian director's study of Power. Therefore, it was left to us to clarify, as we mapped it, the figure of Power offered by the *Tetralogy's* mosaic. To this end, we start from the hypothesis that the main subject and the axis of Sokurov's movies are the exchanges and collisions between theology and the laicized sovereign modern Nation state. Thereafter, we investigate the division between the public and the private aspects of power, which is represented in the first three movies, as well as the formal procedures used by the Russian director. Then, we investigate the movie *Faust*, focusing on the differences and the similarities between this work and the first preceding ones. We resume the cultural conditions of modernity in the emergence of Faust's myth, extending the analysis of the four movies, thus, towards the relations power keeps with the forms of representation and the places of discursive legitimacy. We conclude, then, that the four movies shape a discourse which puts into perspective the historical views of the given discourses, the common-sense on the enemies of the "democratic republic", namely, Hitler, Lenin, Hirohito. This putting into perspective, though, does not serve the purpose of praising or complimenting the defeated, but with the purpose of revealing the politic mechanisms which approach "victims" and "executioners", showing them as beneficiaries litigators of the same diabolic pacts, each deluded with their ideal paradises.

Introdução.....	9
Corpos em Guerra	
Os Dois Corpos do Rei.....	16
O Sol.....	17
Moloch.....	22
Taurus.....	26
Corpos em guerra.....	29
Paraíso em Ruínas	
Comércios diabólicos.....	35
Fausto e seus precursores: as condições do mito.....	39
Paraíso em ruínas.....	42
Museu de Fantasma	
Cartografia de escambos.....	53
Visita guiada.....	58
Conclusão.....	69
Bibliografia.....	73

Introdução

A pesquisa da qual esta dissertação resulta teve por objeto um conjunto de quatro filmes inter-relacionados sob o título *Tetralogia do Poder*. Num primeiro momento, as obras do diretor russo Aleksandr Sokurov, *Moloch* (1999), *Taurus* (2001), *O Sol* (2005) e *Fausto* (2011), reunidas dentro de um projeto de tematização do poder, podem parecer assimétricas entre si. Isso porque, de um lado, encontramos três filmes sobre três tiranos do século XX, respectivamente, Hitler, chefe de Estado da Alemanha durante a segunda guerra mundial; Lênin, chefe de Estado da União Soviética após a Revolução russa; Hirohito, imperador japonês durante a segunda guerra mundial, e, de outro lado, a figura mítica de Fausto, homem de ciências que negocia sua alma com o diabo em troca de conhecimentos além da razão.

Nos três primeiros filmes é possível notar similaridades tanto temáticas quanto formais. Além do fato de se tratarem de três grandes figuras do poder no século XX, todas elas são representadas por Sokurov em seus momentos de derrocada. Hitler está preocupado com sua campanha na Rússia e o exército dos Estados Unidos já está em solo Europeu; Lênin encontra-se afastado do poder tanto por seus diversos derrames cerebrais quanto por Stalin, que está em processo de centralizar o Estado soviético em suas mãos; Hirohito negocia sua rendição com o general MacArthur após ver seu país devastado pelo poder nuclear norte-americano. Contudo, a visada do diretor sobre essas figuras não é épica, como o tema propõe. Pelo contrário, Sokurov acessa a decadência delas por meio de suas vidas domésticas, fabuladas por ele de maneira “langorosa” e “onírica” (Rayns, 2014). Desse modo, encontramos as três figuras em certa espécie de exílio, reduzidas ao ambiente doméstico, rodeadas apenas por suas “cortes”, imersas em relações intimistas que, no entanto, não deixam de transparecer as relações de poder. De fato, as preocupações bélicas nacionais não desaparecem totalmente da representação, mas estão reduzidas a diálogos, discussões, delírios e pequenos gestos com grandes consequências interpretativas, como quando Hitler não se decide sobre o destino de uma ninhada de cachorros que acaba por morrer.

Já em *Fausto*, adaptado da versão de Goethe do mito do século XVI, a figura do chefe de Estado desaparece e o tom intimista e a atmosfera langorosa somem para dar lugar a um jogo pontuado por sutis peripécias – praticamente ausentes nos outros filmes –, no qual a tônica é dada pelas discussões filosóficas entre Dr. Fausto e Mefistófeles. Ao invés da intimidade doméstica, *Fausto* tem sua ação desenrolada no espaço da cidade – em uma cidadela alemã de um incerto século entre a Idade Média e a Modernidade – onde várias figuras inominadas ou não são sutilmente interpostas à aventura de Fausto e seu agiota.

Em sua adaptação, Sokurov faz de Mefistófeles um usurário que, quando procurado por Fausto, nega-lhe ajuda, ou seja, dinheiro. Diferentemente do que ocorre em Goethe, a negociação da alma é deslocada para o fim, deixando de ser o motor que move a trama para se tornar um ponto de chegada do enredo. Na versão de Goethe, Dr. Fausto, em busca de conhecimentos e experiências transcendentais, invoca o diabo, que lhe aparece e lhe propõe um trato. No resto do livro trata-se de cumprir esse trato. Contudo, o “prologo do céu”, que abre o livro e que foi composto junto à segunda parte, sugere outra leitura, na qual Fausto é a figura principal de uma aposta entre Deus e Mefistófeles, que quer tirar a alma do doutor da trilha das graças divinas (THEODOR, 1987).

Apesar das discrepâncias entre filme e livro e entre os filmes mesmos, é possível verificar também pontos de convergências que permitem estabelecer uma leitura dessas obras na totalidade de seu conjunto sob a insígnia do oco constitutivo do *poder* (ECHEVARRÍA, 2011). No filme de Sokurov, após ser enredado pelo demônio, Fausto vende sua alma, usufrui de seu pagamento e parte para o além com seu dono. Lá, ele rasga o contrato, subjuga o demônio e segue sozinho para desbravar as novas terras. Com essas escolhas, Sokurov termina por se deter quase que unicamente na primeira parte do Fausto de Goethe, apenas nos sugerindo aquilo que é próprio à segunda parte: “o prólogo do céu”, no enredamento de Fausto por Mefisto, e aquilo que Marshall Berman, em seu ensaio sobre o “*Fausto* de Goethe”, chamou de “o fomentador”. Logo após fazer o contrato que legava sua alma ao demônio em pedacinhos e pouco antes de apedrejar Mefisto, Fausto fala em partir sozinho para construir um lugar livre para o Povo. Essa fala aponta aquele momento decisivo em que o Fausto de Goethe

[...] conecta seus rumos pessoais com as forças econômicas, políticas e sociais que dirigem o mundo; aprende a construir e a destruir. Expande o horizonte de seu ser, da vida privada para a pública, da intimidade para o ativismo, da comunhão para a organização (BERMAN, 1986, p. 69).

No livro, esse momento de “fomentação”, que preenche toda a segunda parte, se inicia quando “Ele [Fausto] e Mefistófeles se encontram sozinhos no alto pico de uma montanha, olhando o vazio que se perde nas nuvens do espaço, sem destino” (BERMAN, 1986, p.70). Já no filme, em seu fim, esse momento é reduzido, no mesmo pico enuviado, ao combate entre ambos, à fala de Fausto e a sua decisão de seguir sozinho, carregando consigo “algumas das mais criativas e algumas das mais destrutivas potencialidades da vida moderna” (BERMAN, 1986, p.71).

O filme de *Fausto* termina quando se iniciaria a segunda parte do livro, a parte do progresso e do desenvolvimento social, o que nos sugere que os outros três filmes, que retratam fatos cronologicamente posteriores à lenda de *Fausto*, seriam o ápice desse processo iniciado pela conquista inscrita no mito - fruto da quebra do pacto com o demônio -, uma vez que representam figuras com papel central no desenvolvimento e na afirmação de ideologias políticas e nas catástrofes do progresso técnico-científico que foram as duas grandes guerras mundiais. Nesse sentido é preciso notar dois pontos.

Em primeiro lugar, na segunda parte do livro, o momento ápice de Fausto fomentador se dá no episódio de Filemo e Báucia – inspirado em episódio das *Metamorfoses* de Ovídio –, um casal de anciãos que vive não sob as características da sociedade que Fausto constrói, mas sob os preceitos de uma sociedade anterior a essa nova sociedade. Esse casal, que ganha de Goethe características propriamente cristãs, é quem pode colocar tudo o que Fausto construiu a perder. Por isso, por apontarem para uma organização distinta da proposta por Fausto, os dois são destruídos com sua casa, seu jardim e sua capela (BERMAN, 1986, p.76). É nesse sentido que a guerra e a derrocada das três figuras dos outros filmes se amarram a Fausto, já que as grandes guerras do séc. XX são o ponto terrível da razão tecnicista ocidental que suprimiu a ordem mítica da cristandade, no qual se é levado ao extremo o desenvolvimento de “uma categoria de pessoas de larga repercussão na história moderna: pessoas que estão no caminho – no caminho da história, do progresso, do desenvolvimento; pessoas que são classificadas, e descartadas, como obsoletas” (BERMAN, 1986, p. 66).

. O que nos leva ao segundo ponto, que trata dos títulos dos filmes. *Moloch e Taurus* se referem a figuras mitológicas do Antigo Testamento que foram desbaratadas pela força e pela fé do Deus de Abraão (MACHADO, 2002). *O Sol* se refere ao mito do Imperador-Deus, do homem de dinastia divina que foi desbaratado tanto na revolução francesa quanto na segunda Guerra Mundial, como o próprio filme mostra.

Como museu de fantasmas, a *Tetralogia do poder* articularia mito e exclusão de maneira a ligar os quatro filmes ao princípio negativo do poder. Seguindo nossas hipóteses, podemos adiantar que a figuração do poder de Sokurov se liga àquilo que Roberto Gonzáles Echevarría (2011) chamou de *Ficção de Arquivo*, uma vez que o *Arquivo*, mediando poder e representação, se constituiria por meio de uma violência, de uma imposição arbitrária que legitima o poder deslegitimando determinada ordem discursiva, ao passo que incorpora os conceitos dessa mesma ordem, e que sua *ficção*, procedendo da mesma maneira, teria por princípio a intenção de expor essa fratura primordial que instaura o poder. Como museu de

fantasmas, a *Tetralogia do Poder* seria uma *Ficção de Arquivo* que, ao expor os derrotados como fantasmas, como condição de possibilidade do poder, que fornecem a perspectiva necessária para que o entendamos, expõe a engrenagem mesma desse poder.

O principal objetivo deste trabalho é descortinar as relações que mantêm unidos os quatro filmes dessa *tetralogia* como figurações do *poder*. Esse objetivo surge da dissonância entre os filmes da *tetralogia* e da tentativa de rastrear os valores simbólicos dessa dissonância por meio de seus índices semióticos, tais como o uso expressivo do espaço *extracampo*. Assim, duas hipóteses são levantadas:

I – Os quatro filmes colocam a relação do poder com o exílio e com a exclusão, tanto no exílio forçado dos três tiranos subjugados, quanto no exílio criador de Fausto. No primeiro caso, o exílio é a exclusão dos três tiranos e de seus respectivos modelos – Nazismo; Comunismo; Imperialismo Dinástico – por uma força vencedora, que estabelecerá seu próprio modelo. No segundo caso, o exílio é a separação do homem de uma ordem religiosa, medieval, para a criação de outra, científica e moderna, que causa a exclusão da ordem precedente.

II – Contudo, essa exclusão da ordem precedente não é completa, uma vez que, pensamos, *Fausto* nos mostra como o poder soberano do Estado moderno que ele fomenta negocia com o mito as categorias que lhe fundamentam o Poder, uma vez que, como nos diz Carl Schmitt, “todos os conceitos centrais da teoria moderna do Estado são conceitos teológicos secularizados.”¹ (2009, p 37).

Desse modo, pretendemos, por um lado, aprofundarmo-nos nas relações que poder e exclusão mantêm, para esclarecermos como essas figuras funcionam na ordem da *tetralogia*, e, por outro lado, investigar o comércio que o Estado soberano mantém com as categorias próprias aos mitos. Procuramos esclarecer, assim, conforme a desenhamos, a figura do *Poder* que o mosaico da *Tetralogia* nos oferece.

Neste sentido, nosso trabalho se justifica, em primeiro lugar, pela pertinência e pelo valor do objeto. Com filmes de alto valor artístico, a *Tetralogia do Poder* se destaca pela profunda pesquisa sonora e imagética, característica que levou a Sokurov ser chamado de “poeta visual” (SAVINO; FRANÇA, 2013) que, “filme após filme, apresenta tratamentos de narrativa e de imagem originalíssimos”, pois, “em lugar de prolongar o cinema tradicional de narração, [...] instaura um ‘cinema de observação, baseado na semântica da imagem’” (MACHADO, 2002). Considerada hermética e demasiadamente ambiciosa (RAYNS, 2014), a

¹ Tradução nossa.

Tetralogia do Poder condensa de maneira consistente uma série de reflexões profundas nos âmbitos de estudo da política, da história, da filosofia, da representação e do mito, abrindo, assim, várias frentes de interpretação e inúmeras possibilidades de leitura.

Em segundo lugar, esse trabalho se justifica pelas próprias ambições. Uma vez que os trabalhos no Brasil sobre Sokurov, ainda que apresentem boas reflexões sobre a obra do diretor, limitem-se, por ora, a leituras ligeiras e superficiais, publicadas em blogs e periódicos, ou a leituras panorâmicas, com pouco aprofundamento, como o livro organizado por Alvaro Machado, de 2002, *Aleksandr Sokurov*, nosso trabalho surge como possibilidade de suprir uma lacuna nos estudos cinematográficos, em geral, e nos estudos da arte de Sokurov, em particular. Interdisciplinar, como seu objeto, este trabalho está a par das colaborações que faz também para os estudos do mito, do poder e da representação, principalmente em suas inter-relações.

A terceira e última justificativa se encontra na profunda intimidade da *Tetralogia do Poder* com os estudos da memória cultural e da linguagem. A relação entre imagem e história, que já foi atestada em outras obras do diretor, como em suas séries de filmes nomeadas *Sonatas* e *Elegias*, atinge nestes quatro filmes o máximo de sua força expressiva e intelectual. Colocando em jogo as representações da memória política e cultural do ocidente, Sokurov parece querer deslocar, por meio da representação, a memória constitutiva da política moderna, vinculada à laicização do poder, à progressiva racionalização da vida e à democracia, contrapondo a essas a violência da exclusão constitutiva do poder e o comércio fundamental entre mito e Estado. Nesse sentido, a noção de *Arquivo*, tão cara tanto ao campo da memória cultural quanto ao campo da linguagem, deverá nos auxiliar, uma vez que essa tentativa de deslocamento da memória constitutiva pode ser associada a uma tentativa de deslocar “as relações que caracterizam particularmente o nível discursivo” dessa memória, subvertendo os sentidos e a legitimidade dela. (FOUCAULT, 2008, p. 146).

Procedemos, nesse sentido, no primeiro capítulo, à leitura cerrada (*close reading*) dos três primeiros filmes da série: *Moloch*, *Taurus* e *O Sol*. Nessa leitura, identificamos a ambiguidade dos personagens famosos representados nesses filmes. Por um lado, encontramos o caráter íntimo da “Trilogia dos Soberanos”, ou seja, a escolha de Aleksandr Sokurov de representar a vida privada de importantes líderes políticos do século XX, ao invés de suas figuras públicas, épicas. Por outro lado,

o que testemunhamos repetidas vezes em suas imagens (de Sokurov) é na verdade a representação do interior de uma situação de encerramento ou impotente aprisionamento cujo exterior é inacessível, ainda que faça sua

presença ser constantemente sentida como *pressão* e *estranhamento*. (JAMESON 2013, p. 210) (Grifos e parêntese nossos.)

Dessa maneira, atentamos principalmente para a tensão criada pela ambivalência própria a cada um dos personagens centrais da “Trilogia dos Soberanos”. Se Sokurov representa a esfera privada de famosos homens públicos, a face pública de tais figuras é o primeiro “exterior inacessível” que devemos considerar, procurando entender a *pressão* que o corpo político exerce sobre o corpo privado desses personagens.

Nesse sentido, analisamos os três filmes sob o caráter da tópica jurídica, e literária, dos “Dois Corpos do Rei”, tal qual a bem descreve Ernst Kantorowicz. Dessa análise, concluímos que se trata, nas três figuras representadas, de se criar uma ficção de segundo grau. Ou seja, o que está em jogo nos três primeiros filmes da série é o princípio textual, discursivo, dos três personagens, e não seus seres históricos. Além disso, terminamos o capítulo apontado para dois procedimentos formais constitutivos dos três primeiros filmes. Aqui, a mobilização da função metalinguística que traz para o centro dos filmes o próprio cinema aponta para os modelos cinematográficos mimetizados por Sokurov e, sobretudo, para o uso sistemático do *extracampo*, tal qual o descreve tanto Noël Burch, quanto Gilles Deleuze.

Depois, no segundo capítulo, passamos a uma leitura do *Fausto* de Sokurov e dos entornos modelares que servem à sua construção, com a obra de Goethe em primeiro lugar. Contudo, fazemos uma breve, porém fundamental, retrospectiva das condições do mito de Fausto, retomando o processo histórico de modernização política e social iniciado com Frederico II da Sicília e com o Renascimento italiano, tal qual os descrevem respectivamente Ernst Kantorowicz e Jacob Burckhardt. Depois, fazemos uma análise que põe em paralelo o *Fausto* de Sokurov, a “trilogia dos soberanos” e a descrição da formação da *sociedade civil* realizada por Reinhard Koselleck em “Crítica e Crise”.

Lança-se então a ideia de um “Museu de Fantasmas”, uma vez que se entende a conjugação do mito de Fausto às figuras da catástrofe do progresso técnico-científico da modernidade como a abertura para pensarmos as memórias e os esquecimentos do poder. Conforma-se, assim, um museu de derrotados nas desventuras fáusticas do Estado moderno ocidental; um museu que aponta, inexoravelmente, para a sombra da memorialística e do moralismo dos vitoriosos, exibindo “vítimas” e “algozes” como beneficiários contenciosos dos mesmos pactos diabólicos, iludidos cada qual com seus paraísos ideais.

Por isso, no último capítulo passamos a analisar a *Tetralogia* em termos de um longo processo cultural, dando a ela, assim, a dimensão de uma reflexão complexa sobre as políticas de representação das representações da política. Passamos, pois, a analisar, por meio da

reflexão de Carl Schmitt sobre a “Teologia Política” e com o auxílio do conceito de *Arquivo*, tal qual o descreve Michel Foucault e Roberto Gonzáles Echevarría a *Tetralogia do Poder* não apenas como uma ficção de segundo grau, senão como um tipo específico desse tipo de ficção: como uma *Ficção de Arquivo*. Desse modo, procuramos em Serge Daney as bases teóricas e críticas para entender não apenas a *cenografia* de Sokurov, mas também as *cenografias* as quais ele recorre como pano de fundo, como Charlie Chaplin e Syberberg.

Desse modo, então, terminamos por concluir que a *Tetralogia do Poder* nos expõem o corpo do poder por meio de um contra-arquivo: o negativo da grande narrativa que é a cultura ocidental moderna, tentando expor por alguns instantes o quê é deixado à sobra e à margem daquilo que nos constitui como cidadãos. Dirigindo-se sempre ao extracampo das verdades que o *Arquivo* nos dá; constituindo em si mesmo a representação de duas origens: a segunda guerra mundial como origem de nossa contemporaneidade e o mito de Fausto como origem da segunda guerra mundial; e deslocando sua representação dos textos que servem de base aos personagens para o espaço do corpo mais íntimo, Sokurov constrói uma série que não apenas desnaturaliza nosso panorama político contemporâneo como também nos revela as arestas invisíveis e rememora os dados esquecidos que o poder luta para apagar, mas sem os quais não pode subsistir. Como um museu, a *Tetralogia* converte-se em um lembrar-se que para cada história monumental há mil fantasmas deixados de lado, e nos deixa como lição a prática constante da diferença e da disjunção.

Corpos em Guerra

Os Dois Corpos do Rei

Já foi bastante notado o caráter íntimo da “Trilogia dos Soberanos” – composta pelos filmes *Moloch*, *Taurus e O Sol* (SOKUROV, 2013) –, ou seja, a escolha de Aleksandr Sokurov de representar a vida privada de importantes líderes políticos do século XX, ao invés de suas figuras públicas, épicas. Jeremi Szaniawski, por exemplo, nos fala de como os protagonistas históricos de Sokurov “não são representados em campos de batalhas, ou em momentos de glória, mas em um tipo de intimidade mórbida, como se eles estivessem imersos em suas insignificâncias diárias.” (SZANIAWSKI, 2007, p. 147, trad. nossa).² Fredric Jameson nos lembra de como nos filmes dos soberanos parece “reinar uma concepção de vida privada [...] semelhante a uma dissociação esquizofrênica na qual os grandes e poderosos caem na senilidade ou segunda infância.” (JAMESON, 2013, pp. 206-207). Salta-nos aos olhos, pois, a tendência das duas análises em aproximar as intimidades apresentadas a um caráter de pequenez (*petty*) e deficiência, que por certo existe, mas que talvez receba demasiada atenção, obscurecendo outras articulações. Sintomática dessa aproximação é a leitura que François Albera faz das figuras de Hitler, Lênin e Hirohito representadas pelo diretor russo.

Apesar de trazer a reflexão de Ernst Kantorowicz sobre *Os Dois Corpos do Rei* para seu texto, Albera o faz apenas para apontar como, à medida que a “imagem pública” do tirano cresce e se fortalece, “maior é o contraste com a realidade material, corporal, a intimidade ordinária.” (ALBERA, 2013, p.37). Nesse sentido, ele faz um retrato dos soberanos de Sokurov em que ressalta o grotesco existente nessas figuras. Essa escolha, pertinente em si mesma e da maior feracidade, ainda mais quando de acordo com a argumentação do autor sobre a relação entre o grotesco e o sublime no estilo de Sokurov, acaba, no entanto, por distorcer a níveis irreconhecíveis as figuras que podemos ver na tela. Isso se dá precisamente com Hirohito, que o autor vê “prisioneiro da etiqueta” e “impedido” de alguma maneira, como que incapacitado. Talvez o que ocorra nessa aproximação do cotidiano com o grotesco e o baixo seja a simples substituição da figura épica pela privada sem que se dê a devida atenção para a tensão entre elas, sem que se atente para a *pressão* que o corpo místico-político

² “[...] are not represented on battlefields or in moments of glory, but in a morbid kind of intimacy, as they are immersed in their petty daily shortcomings.”

exerce no corpo natural-privado e vice-versa, e, principalmente, para a *pressão* que o exterior imputa ao duplo corpo do soberano.

Como nos esclarece Jameson, não se trata de observar uma vida cotidiana nos filmes de Sokurov, senão de uma existência, ou de uma experiência, de confinamento:

O que testemunhamos repetidas vezes em suas imagens (de Sokurov) é na verdade a representação do interior de uma situação de encerramento ou impotente aprisionamento cujo exterior é inacessível, ainda que faça sua presença ser constantemente sentida como *pressão* e *estranhamento*. (JAMESON 2013, p. 210) (Grifos e parêntese nossos).

Seguindo a linha sugerida pelo filósofo norte-americano, talvez seja mais produtivo abordar as figuras tirânicas representadas por Sokurov não a partir de sua cotidianidade, senão a partir da tensão criada pela ambivalência própria a cada um dos personagens centrais da “Trilogia dos Soberanos”. Se Sokurov representa a esfera privada de famosos homens públicos, a face pública de tais figuras é o primeiro “exterior inacessível” que devemos considerar, procurando entender a *pressão* que o corpo político exerce sobre o corpo privado desses personagens.

O Sol

A sequência inicial de *O Sol* acompanha o início do dia do imperador Hirohito. A primeira cena nos mostra seu camareiro, em certo tipo de antecâmara, carregando com extremo cuidado a bandeja do café da manhã imperial. Ele entra no quarto prestando reverências e serve o imperador. Hirohito pede que o rádio seja ligado. Ao ouvir a transmissão na língua inglesa, o imperador demanda com um balançar de mão que o rádio seja desligado. O secretário então se adianta a informar a agenda do dia, enquanto Hirohito abotoa o casaco. Ele se levanta e caminha até o outro lado do quarto, parcialmente encoberto por um biombo por trás do qual ele permanece enquanto pergunta ao secretário o que irá acontecer à agenda se os americanos resolverem aparecer por ali. Hirohito caminha até a escrivaninha e, aí, tem um rápido diálogo com seu secretário sobre sua origem e natureza divina, a qual o imperador aparentemente nega, ainda que em uma brincadeira, quando diz que seu corpo é igual ao de seu secretário. Depois disso, Hirohito e seu camareiro saem por uma porta a um *closet* onde se encontram as roupas oficiais do imperador. O camareiro troca a roupa de Hirohito em meio a um diálogo prosaico sobre a dieta do imperador e as pessoas que o amam. Vestido como comandante das forças armadas, o imperador sai por outra porta, que quando aberta revela o *Bunker* no qual Hirohito se protege, para se encontrar com seus ministros.

Nessa sequência, é possível antever todo o percurso do filme e, além, o que acreditamos serem alguns dos eixos condutores da “Trilogia dos Soberanos”. De fato, é a agenda do dia que acompanhamos na primeira metade de *O Sol*, até o momento no qual os americanos aparecem no laboratório que serve de casa ao imperador, o que nos levará à segunda parte, na qual acompanhamos Hirohito despir-se de sua dignidade divina. Depois da reunião com seus ministros, em que estes escutam, contra seu desejo de resistir, a rendição do imperador às forças norte americanas, Hirohito dá seguimento ao processo de espera e aceitação que terminará pela dissociação do seu corpo humano de sua essência divina. Pensamos, assim, que a tensão entre essas duas “dignidades”, a natural-humana e a divino-política, pode ser considerada central em *O Sol*. Já no diálogo entre o imperador e o secretário essa tensão é explícita. Hirohito lamenta que chegará a ocasião em que ele será o último japonês, numa referência direta ao ardor patriótico de suas tropas, e seu secretário responde, depois de decorosas desculpas, que isso seria um absurdo, já que, uma vez que o imperador é um deus encarnado, ele não poderia ser uma pessoa, ainda que fosse japonês. A essa resposta Hirohito demonstra irritação e pergunta como, então, ele teria um corpo igual ao de seu secretário, e nenhuma marca distintiva que indicasse sua origem e natureza divina. Contudo, se olharmos atentamente para o entorno desse diálogo, para a sequência que o inclui, poderemos tornar ainda mais patente a tensão entre “Os Dois Corpos do Rei”.

A primeira cena nos mostra um homem de idade avançada, idade que parece pesar-lhe nas pernas. Ele prepara uma bandeja com um prato de refeição. Atento ao horário, ele carrega a bandeja com cuidado, passo a passo, até uma porta que lhe é aberta por outro empregado. O criado com a bandeja se abaixa em reverência ante a porta aberta, a qual indica a passagem para aquele a quem a reverência é prestada, presumivelmente, o imperador, e que a nós é vedado ver por um instante, até que o corte nos leve para a alcova de Hirohito, de onde vemos o próprio sentado à direita, quase de costa para o espectador, seu secretário, quase centralizado, e seu criado entrando com a bandeja à esquerda. A partir daí, entra em cena um jogo de plano e contraplano que opõe o imperador aos seus servos.

À intimidade – humana – de Hirohito, na qual o vemos fazer seu dejejum, abotoar seu casaco e também se esconder numa privacidade ainda mais profunda por trás do biombo, se contrapõe a reverência e os cuidados prestados pelos súditos ao imperador – deus feito em carne –, que são percebidos em suas ações e falas cheias de deferência. Esse jogo é colocado por Hirohito quando ele questiona a validade da agenda num caso de exceção – que de fato já ocorre e que a transmissão radiofônica em inglês bem demonstra. A resposta do secretário a

essa provocação lembra o imperador do dever dos japoneses em protegê-lo até que o último esteja morto, ainda mais após a humilhação de 1924, em referência a lei estadunidense que baniu a imigração japonesa. A isso se segue a provocação do secretário sobre a não humanidade do imperador, lembrando-o da impossibilidade de um deus, ainda que feito em carne, ser uma pessoa. Após a resposta de Hirohito, ele e seus servos se encaminham até a porta que leva ao quarto de roupas, e, ante ela, Hirohito dá seu golpe final, perguntando aos seus criados, para a consternação destes, o que, afinal, havia ocorrido em 1924.

Contudo, a vitória de Hirohito é momentânea, se não irreal. As “heresias” de Hirohito à tradição e à memória de seu império só podem lhe ser perdoadas em sua dignidade divina, no corpo que ele aparentemente recusa enquanto “herege”. Isso porque, se nele se destaca o corpo humano, lhe é ainda impossível se desvencilhar de seu corpo imperial, o que fica claro na cena do *closet*. Esse espaço, como passagem entre a câmara íntima e a sala de assembleias, demonstra com nitidez a tensão entre os dois corpos. O armário de roupas oficiais e a cerimônia de vestição, na qual vemos o criado abotoar a camisa do imperador – o que podemos observar em oposição ao abotoar-se da cena do quarto –, indicam a investidura do corpo humano pelos signos do corpo divino que perseguirá Hirohito por todo o filme. Após os planos que mostram o criado vestindo o imperador, a câmera focaliza as pernas e as mãos de Hirohito, que tentam se ajeitar em mangas militares; a câmera sobe, então, até o tronco do imperador e podemos ver a imagem dividida ao meio, à direita o corpo do imperador, à esquerda a sombra de Hirohito sobre a parede. Dando continuidade a esse belíssimo *travelling*, Hirohito caminha pelo quarto acompanhado por sua sombra, que, ao acompanhar o imperador, se transforma em reflexo quando ele passa em frente ao espelho, para depois se reduzir à imagem de seus olhos refletida no espelho de rosto sobre a pia em que ele lava as mãos.

Como já sabemos por meio da obra clássica de Ernst H. Kantorowicz, *Os Dois Corpos Do rei*, uma das grandes peças artísticas sobre a geminação do corpo humano com o corpo político – e sobre sua conseqüente dissociação – é a tragédia *Ricardo II*, de William Shakespeare. Assim como em *O Sol*, nessa peça vemos a destituição do Rei e a conseqüente separação de sua dignidade divina de seu corpo humano. Deposto por seu primo, Henrique de Bolingbroke, Ricardo enfrenta o processo “humanamente trágico” da duplicação e da cisão de seu corpo. Nesse processo podemos ver o rei em suas “duplicações”, que são “todas iguais e todas simultaneamente ativas em Ricardo” (KANTOROWICZ, 1998, p.35). Essas duplicações seriam protótipos de “geminção”, que se interceptam, se sobrepõem e se

contrapõem na figura de Ricardo. Como bem nota Kantorowicz, a humanização de Ricardo, que passa pelas gemações apresentadas ao longo de três cenas para encerrar-se no espelho estilhaçado na primeira cena do quarto ato, tem na forma da cascata sua construção.

Ricardo, tanto em cada uma das três cenas em questão quanto no processo que o conjunto de tais cenas põe em movimento, desce “da realeza divina para o ‘Nome’ da realeza, e do nome para a miséria humana posta a nu.” (*ibid*, p. 35), ou seja, Ricardo passa da autoridade divina de sua dignidade Real para os signos dessa dignidade, quando é suspensa a crença que sustenta a autoridade, para depois ir dos signos a sua humanidade despida, onde não restam mais nem o poder nem os seus símbolos. Nas palavras de Ricardo: “Vede agora a maneira por que eu próprio/ vou me destruir: esta coroa incômoda,/ retiro-a da cabeça; o cetro inútil,/ jogo ao longe, varrendo do imo peito/ todo o real orgulho de comando.” (KANTOROWICZ, 1998, p.43). Sofrendo com a duplicação de seu corpo, desdobradas em figuras geminadas, Ricardo II vê, então, seu corpo divino-político consumido pelos súditos revoltosos até se encontrar destituído de duplicações ao ponto de não mais se reconhecer em seu corpo natural, agora esvaziado de sentido.

Em *O Sol*, no entanto, encontramos uma construção distinta, ainda que em muitos pontos similar da de Shakespeare. Como podíamos observar na primeira sequência do filme, Hirohito vai de seu corpo humano, privado, recluso em uma alcova sob a terra, até seu corpo místico-político que pronuncia aos seus ministros sua rendição. Entre esses dois percursos ele se vê preso em uma sala de signos, os quais, quando percebidos, despertam não a desconfiança do soberano ante sua soberania, senão sua angústia diante do peso de ser o Estado. Após a sequência em que, acompanhado por sua sombra e seu reflexo, Hirohito caminha pela sala, ele se queixa ao seu criado que ninguém o ama, com exceção de sua mulher e seus filhos. Seu criado o lembra de que ele também é amado pela dinastia e pelo povo. Acreditamos, aqui, que eles não falam da mesma figura. Hirohito se refere a si como pessoa, como homem ligado a poucas pessoas pelos laços afetivos familiares, ao passo que o criado se refere ao imperador Hirohito, figura máxima da tradição e do povo. Hirohito lembra, então, como foi o amor do povo o que o impediu de realizar sua vontade de se render antes do terror de Hiroshima e de Nagasaki.

Diferentemente do que para Ricardo II, o movimento da separação do corpo místico ao corpo humano é uma “ascese”, já que a soberania é, para Hirohito, um fardo, uma vez que a vontade do Imperador não corresponde diretamente a sua vontade, uma vez que ele, como Imperador, está restrito à dignidade de seu cargo, o qual deve responder às tradições. Em certa

altura de seu jantar com general MacArthur, este lhe pergunta como é ser um deus vivo (*a living god*). Hirohito, relaxado pelo conhaque que bebeu e pelo charuto que fuma, deixa escapar um breve sorriso e afirma que a vida do imperador não é fácil e isso porque alguns de seus *hobbys* são vistos com desconfiança por seus súditos.

A duplicação presente em *O Sol* é aquela das duas dignidades dos Corpos do Rei, e o movimento que assistimos é o da transigência entre as partes enquanto uma se extingue. Está em jogo aqui a distinção entre o “cargo” e a “pessoa”. Os súditos veem de maneira cética alguns dos lazeres do imperador que, em sua privacidade, se reveza entre a poesia e o estudo da biologia marinha e se dispõe, em tempos de belicismo, a discutir os fatos e os mitos sobre o fenômeno da aurora boreal. Por seu lado, Hirohito nega repetidamente o caráter divino de seu corpo e chega a ressaltar, para espanto da assembleia ministerial, a importância da aceitação da teoria evolucionista, tal qual na natureza, no âmbito da política.

Assim, torna-se notável, e talvez de grande importância, a coleção de “ídolos” que Hirohito mantém sobre sua mesa. Um busto de Abraham Lincoln e outro de Charles Darwin, entremeados por uma estátua em miniatura de Napoleão Bonaparte. Essas figuras nos sugerem que Hirohito, em sua dignidade humana, está muito mais próximo da cultura ocidental do que sua dignidade divina, ligada à sua tradição, apreciaria. Quando volta à casa imperial, depois de seu primeiro encontro com o General MacArthur, Hirohito recolhe à gaveta a pequena estátua de Napoleão e depois contempla por alguns instantes *Os quatro Cavaleiros do Apocalipse*, de Dürer. Na sequência, Hirohito, atraído pelo barulho vindo da sala contígua, descobre um presente que os americanos haviam enviado: uma caixa de chocolates *Hershey's*. Entre o fascínio de alguns criados e o temor de outros, Hirohito decide que seu secretário deve experimentar o chocolate, em um uso entre sarcástico e mal-humorado de sua autoridade místico-política. Depois de morder o chocolate seu secretário diz, disfarçando o contentamento, que prefere doce de arroz.

Essa sequência nos diz muito sobre a figura humana de Hirohito e um pouco sobre sua relação, a essa altura, com seu corpo místico-político. Entretanto, ela também nos dá a ponta de um novo fio. O imperador se sabe derrotado desde o princípio do filme. Nessa sequência, contudo, após seu primeiro encontro com as forças estadunidenses, ele se sabe seguro. A sequência se dá na parte de cima da casa e não mais sob a proteção do *Bunker*. Em segurança, Hirohito recolhe o símbolo da força imperial e bélica que repousa em sua escrivaninha. Napoleão na gaveta representa, nesse momento, tanto a derrota na segunda guerra mundial quanto a paz, e assim também o faz a própria ideia de apocalipse, que marca o fim da

tumultuada vida terrena e o início de uma eternidade de prazer ou dor pela revelação. O fim e o início para Hirohito se deixam entrever, por *pressão*, na contiguidade, primeiro, da edição, depois, do espaço físico. A sequência se inicia logo após a reunião de Hirohito e MacArthur, e termina por se resolver na caixa de chocolates, que trará a rodo consigo uma desestruturação política e cultural ao Japão ao passo em que libertará o imperador de seu fardo.

O maquinário que impulsiona essa “ascese”, contudo, não se pode encontrá-lo no dia-a-dia do imperador, em sua cotidianidade, na qual, por exemplo, o filme se inicia. Vemos um criado servindo seu imperador de acordo com as mais antigas e honrosas tradições. A presença oculta do soberano no quarto contíguo se denuncia nas pernas do velho, em seu cuidado intenso, em sua preocupação com a pontualidade, em sua reverência honesta e regimental. Contudo, os atos ordinários do cotidiano do imperador são invadidos pelo mundo exterior em ondas radiofônicas. A guerra e, principalmente, a derrota, marcam aí, desde o início, sua presença e intensidade.

Moloch

Em *O Sol*, todos estão contra Hirohito, e Hirohito contra todos, menos um: general MacArthur. Já em *Moloch*, todos estão pelo rei, e o rei vive por si. Contra ele, contra o corpo místico-político dele, apenas uma pessoa: Eva Braun. O filme se inicia com uma sequência na qual a observamos em momentos diversos: ostentando sua beleza clássica aos olheiros inimigos; remoendo desejos em um relicário; visitando a ausência de Hitler na sala de reuniões, ouvindo os discos dele, olhando as pinturas dele, lendo as “notas” dele, até que o som de motores, buzinas e portas batendo anuncie a chegada do Führer.

Hitler chega e o que vemos é a comitiva que o acompanha. Ele apenas nos aparece em voz, guiando seu séquito e seus soldados por um corredor que os leva até seu elevador de ouro. Ele cumprimenta com certa formalidade os empregados da casa, que, enfileirados, aguardam a benção de seu líder; Eva por último. Depois disso, um cesto com uma ninhada de cachorros é levado até ele, que se irrita, joga seu lenço branco no chão e vai embora escada acima, como uma criança contrariada, indisposto que está para decisões. Após um diálogo entre Joseph Goebbels, Magda Goebbels, Eva Braun e Martin Bormann, vemos um jogo de difícil interpretação entre Eva e Hitler caminhando pelos penhascos de Berchtesgaden, jogo no qual Adolf termina por dar as costas a Eva. Três cenas depois, Eva encontrará Hitler em

sua latrina, e finalmente eles estabelecerão um contato para além da superficialidade do encontro entre o Führer e seus empregados.

Após ser “recusada” pelo Führer, Eva se recolhe ao seu quarto, onde a vemos folhear as revistas que Magda lhe entregara mais cedo. Em certo momento, o telefone toca, mas ninguém responde aos “alôs” de Eva. Ela se levanta, arruma-se se olhando no espelho e sai, carregando um grande buquê de flores. Alguns segundos depois, acompanhamos Eva entrar no quarto de Hitler e chamá-lo: “Adi?”. Sem obter resposta, ela o procura no banheiro, onde a vemos se envergonhar por algo que ela vê, mas que a nós é vedado. Ela corre de volta para o quarto e começa a conversar com Hitler, falando sobre a má qualidade da indústria têxtil da Alemanha e de como o uniforme do Führer encontra-se em mau estado. Ouvimos o som de uma descarga e logo Hitler nos aparece, cobrindo sua nudez com um lençol, dizendo que o problema não é do uniforme, mas sim da água que o corpo expele. Ela se deita ao lado dele, que a proíbe de o tocar, dizendo que está morrendo, que seu corpo não funciona, que algo emperrou dentro dele, que ele não consegue mexer as mãos quando quer, que suas pernas não conseguem correr, que a vida lhe escapa do corpo e que provavelmente ele tem um câncer. Eva se irrita, mudando para um tom de voz mais enfático, e lhe diz que tudo isso não passa de histeria e hipocondria. Hitler então começa a levantar outras hipotéticas enfermidades que já foram confirmadas pelos médicos. Eva o lembra, então, de que isso nada significa, uma vez que ninguém, a não ser ela, o contraria. Hitler parece gostar, e pede para que Eva continue a ofendê-lo, ao que Eva lhe diz que ele não sabe ficar sozinho, que, sem uma boa plateia, ele não passa de um cadáver. Mais uma vez, isso parece agradar Hitler, que retorna perguntando quem, então, seria ela. Eva se aproveita da pergunta e tenta impor um jogo sexual, se passando por uma empregada que abriu a porta errada, mas Hitler frustra o desejo de Eva, oferecendo-a um doce empacotado sob a suástica nazista como agradecimento pelos bons serviços prestados.

O desentendimento entre os dois continua até Eva desistir ante as objeções de Hitler. Na cena seguinte, todos se encontram em um grande salão, em torno de uma mesa onde a conversação entre os membros do séquito de Hitler é leve e descontraída. Até o próprio Hitler aparecer, para o nervosismo de Bormann e Goebbels, e, sob um caráter muito diferente do da cena anterior, fazer piadas sobre sua dignidade política, se referindo a si mesmo como o “pai dos destinos”. A sequência que se inicia com essa cena prossegue por vários minutos nos mostrando as atividades da corte do Führer: vemo-los almoçando entre piadas escatológicas, planos de dominação e o cochilo de Adolf; acompanhamo-los em um piquenique nas

montanhas, dançando, rindo, se provocando uns aos outros, tudo sob a guarda atenciosa dos soldados da SS; vemo-los se espalhar ao retornarem à residência, onde Hitler se encontra com um padre suplicante e exerce plenamente o poder de sua dignidade política. Esse poder continua na cena seguinte, na qual o séquito reagrupa-se, primeiro divididos em dois grupos, as mulheres e os empregados, e os homens, depois em um único grande grupo que janta em meio a comentários racistas e machistas, os quais fazem com que Eva se retire, para se encontrar novamente, na sequência, a sós com Hitler em seu banheiro.

Eva espera Hitler sentada na borda da banheira e só nos aparece quando ele acende a luz. Ela não diz nada, apontando a ele uma arma. Ele se senta calmamente, mas logo começa a reprimi-la, a reprimir, ao passo que nos revela, os desejos maternos e familiares de Eva, dizendo a ela que não haverá mamãe Hitler, papai Hitler, nem pequenos Hitler, que não haverá, em suma, nem família, nem trégua. Logo após, ele se levanta e passa a discursar, como se discursasse para milhões, sobre a impossibilidade da tranquilidade até que a besta se torne homem, até que a terra seja o paraíso. Nesse ponto a câmera se afasta lentamente, e Eva olha para o espaço atrás da câmera, para onde Hitler dirige seu ódio cheio de verve, como se procurasse os ouvintes dele. Fica bastante clara, aqui, a tensão própria entre as duas dignidades do Führer: a impossibilidade de Hitler seguir seu “destino fisiológico” enquanto homem uma vez que seu corpo natural-humano encontra-se submisso à dignidade místico-política de ser o “pai dos destinos”. No entanto, se atentarmos para a sequência dessa cena, poderemos observar que seu corpo humano não é apenas submisso ao seu corpo político, mas tem seus desejos mais intrínsecos alimentados por este. Assim que termina seu discurso sobre a supremacia bélica ante a dignidade familiar requerida por Eva, Hitler pega a arma que ela carrega e abaixa-se para guarda-la. Assim que abaixa, Eva desfere um chute em sua bunda, dando início a um novo jogo erótico de perseguição que terminará ao fim do filme, em uma grande elipse que esconde o ápice sexual e violento da obra.

Por todo o filme, pois, vemos Hitler oscilar entre uma dignidade humana, criatural, e sua dignidade místico-política. Assediado e mimado de maneiras distintas por seus assistentes mais próximos, Goebbels e Bormann, o Führer se apresenta em sua corte de forma naturalmente política, como se não houvesse um ser privado, íntimo, contíguo ao corpo soberano e a suas expectativas. Contudo, Sokurov insiste em nos mostrar esse corpo humano por meio da figura de Eva Braum que, instigada pelos preceitos tradicionais da família, procura se afirmar ao ponto de interferir na guerra. Ela mesma nos revela, na cena em que finalmente conquista Hitler, haver cortado por vingança a linha telefônica dele, o que o levou

a perder uma batalha. Além disso, o criatural no corpo de Hitler, distinto e anterior à simbologia do corpo político, é reiteradamente apontado pelo diretor russo. Primeiro, Eva encontra Hitler em sua latrina, o que Sokurov gentilmente nos priva de ver; contudo, quando o séquito nazista sai para o passeio e Eva, a sós com Hitler num pico da montanha, pede para lhe falar, Sokurov não nos poupa a face criatural do Führer. Hitler responde a Eva que não pode conversar, uma vez que precisa gravar aquela paisagem em sua mente. Ela se afasta e o vemos caminhar por entre as pedras até uma clareira remota. Por meio da mira telescópica de um *sniper* alemão podemos observar o momento em que Hitler se abaixa sobre a neve para defecar e depois sujar as mãos enterrando a própria merda.

É notável a construção de um dos planos de uma importante sequência para a *tetralogia*. Hitler assiste ao novo filme do *Die Deutsche Wochenschau*, o jornal cinematográfico alemão. Enquanto o noticiário é exibido para acordo ou desacordo do déspota, tanto Eva quanto a mulher de Goebbels escutam por trás de uma divisória. É importante notar aqui o plano em que Hitler, sentado ao canto inferior esquerdo, assiste à representação, posta no canto superior direito do quadro, dos sucessos na frente leste, quando da invasão à Rússia, o que na verdade seria o início da derrocada nazista. Centralizada e sob as sombras, entre Hitler e a tela em que o filme é projetado, encontramos Eva, observando em silêncio. Diferentemente de *O Sol*, onde Hirohito tem de se confrontar com sua sombra, com sua imagem, em *Moloch* é Eva quem tem que se interpor entre Hitler e o maquinário simbólico que sustenta a legitimidade do Führer e que representa sua soberania. É nesse sentido que, quando Hitler lamenta a morte da ninhada de cachorros prometendo se livrar da morte, Eva corre para alertá-lo do absurdo de tal ideia, lembrando-o da impossibilidade de se matar a morte. Entretanto, Eva se encontra diante também de uma impossibilidade, uma vez que, ao passo em que ela tenta afastar as duas dignidades, ambas se mostram como uma unidade na qual é difícil delimitar onde uma começa e onde outra termina. Não será preciso lembrar, então, da sugestão sobre tensão existente entre a postura controversa de Eva e a libido de Hitler.

Mais do que uma tensão interna aos Dois Corpos do Rei, como em *O Sol*, em *Moloch*, observamos a tensão que se cria entre Eva e complexo humano/místico-político em que Hitler está posto. Assim, é possível ver a oscilação própria às duas dignidades que, no entanto, estarão fundidas ao longo de todo o filme.

Taurus

Taurus, por sua vez, nos parece o mais íntimo dos filmes, no sentido de estar muito mais próximo do corpo humano de Lênin, enquanto aparenta esvaziar sua diegese da dignidade política do protagonista. De fato, ao contrário do que se dá nos dois outros filmes, em *Taurus* o personagem principal encontra-se já destituído das possibilidades do poder. Se por um lado vemos pairando na atmosfera do filme a dimensão política de Lênin, por outro o que as imagens instam em nos mostram é o corpo decadente do revolucionário. É na chave dessa separação aparentemente total que entendemos a separação do próprio filme em duas partes, que por sua vez nega, ironicamente, a dissolução da gemação entre privacidade e publicidade. O corte que divide o filme o faz de maneira a marcar dois momentos do mesmo dia; uma fenda categórica na permanência trágica entre dois crepúsculos de um exilado que marca não uma divisão ou um afastamento, senão um encontro e um choque.

Os primeiros cinquenta minutos de *Taurus* começam no alvorecer do dia de Vladimir Ilitch Lênin e de seu ambiente. Em pequenas elipses, vemos momentos aleatórios da madrugada: um soldado que fuma um cigarro; a esposa de Lênin conversando com a cunhada; Lênin sendo censurado por um soldado por dormir em posse de um jornal. Após essa sequência inicial, entramos no dia de Lênin vendo-o levantar-se da cama. Já aí podemos entender o caráter intimista da representação de Sokurov, que nos apresenta o fluxo de consciência de Vladimir Ilitch por meio de uma narração marcada significativamente na *voz over*. Ele pensa em sua mãe, recordada por um sonho, e nas diferenças e semelhanças entre a religião e a ciência. A porta então se abre, e ele reclama ao médico que olha através dela que todos estão o espionando. De fato, logo fica clara a blindagem que separa Lênin do mundo na tentativa de refrear suas disposições políticas. Além dos jornais que não pode ler, ele não conta com um reclamado telefone, nem mesmo sente-se a vontade para conversar sobre certos assuntos – Marx, por exemplo – na presença dos oficiais que lhe cercam. Eventualmente, podemos ver alguém ouvindo por trás de uma porta ou uma cortina; movimentos calculados que poderiam prefigurar, se concordarmos com os pensamentos que Sokurov atribui ao médico de Vladimir, a morte – o assassinato – de Lênin. O importante, todavia, é que o encontro de Ilitch com seu médico é o que bota em movimento o enredo, permitido ao paciente a possibilidade de um passeio ao ar livre e de um novo encontro, mais pessoal, agora com sua mulher.

A liberação e o passeio animam a manhã de Lênin e constituem o núcleo do enredo na primeira parte. Elas emolduram o retrato de um Lênin debilitado por sua “afasia”, com o lado direito paralisado, mas ainda movido por grande ímpeto intelectual, mesmo que suas capacidades mentais não fossem mais a do grande orador de antanho. Ele procura resolver uma multiplicação simples – sem sucesso –, mostra grande curiosidade quando pede a sua esposa para pesquisar sobre as práticas de tortura na Rússia e sobre os últimos momentos de Karl Marx e se engaja em ginásticas mentais provocativas. Além disso, Vladimir é tomado por impaciência e irritação quando se acha tolhido de sua autonomia física, mental e política. Um dos refrãos do filme é a fala: “sozinho”. Essa expressão abre a ambiguidade da figura de Lênin; ela nos mostra sua geminação. Em geral, ela é utilizada para se referir às ações físicas, como andar, descer escadas, se servir à mesa. Demonstra a disposição de Lênin em relação a sua autonomia motora. Intelectualmente, a ajuda de sua esposa se mostra indispensável e ele também não dispensa a ajuda do médico, ou mesmo de Stalin, ainda que sua mente pareça muito mais saudável de que seu corpo. No âmbito político, o isolamento é seu grande inimigo.

A segunda parte se inicia ainda na primeira, como que em um gancho para o próximo capítulo. Após voltar do passeio e se encontrar com alguns visitantes admiradores, Lênin é informado de que receberá uma visita de alguém muito importante. É essa visita o eixo ante o qual o filme gira e o visitante é ninguém menos do que Josef Stalin, então secretário geral do partido comunista soviético. Posta a guisa de contraponto, a figura de Stalin nos ilumina tanto o caráter de Lênin, sua postura frente à geminação de seu corpo humano com seu corpo místico-político, quanto o caráter de seu exílio. No encontro, fica patente a urgência de Vladimir em se comunicar, o que equivale a participar da vida política. Fugidio, Stalin não se importa em inventar desculpas esfarrapadas às inquirições de Lênin, nem mesmo em assumir a postura e o tom de um pupilo submisso que já não existe mais, para depois encerrar a conversa com ar professoral e bonachão, dizendo que Arquimedes era seu compatriota. Contudo, toda contraposição presente no encontro fica mais evidente nas cenas à porta da casa, na saída de Lênin e na chegada de Stalin, quando ambos se veem ante uma máquina fotográfica e seu operador.

Na primeira parte, quando Lênin parte para o campo acompanhado por sua mulher e por dois oficiais, um fotógrafo tira chapas inadvertidas do líder revolucionário, exposto em sua decadência física. Assim que a foto é batida, um dos oficiais que acompanha Vladimir diz que é preciso permissão, dele mesmo, para que se tirem fotos. Após a insistência que termina por caracterizar o repórter, o oficial parte para o combate físico com o fotógrafo, que empurra

o oficial para cima de Lênin, espremendo-os sobre o carro. Na segunda parte, acompanhamos Stalin chegar calmo e trajado de maneira imponente. O fotógrafo posiciona, então, sua câmera de maneira que podemos pensar que o secretário geral ficará encurralado entre o carro e a lente. No entanto, Stalin para e espera que o fotógrafo decida bater a chapa. Assim que o repórter se aproxima da câmera, Stalin começa a caminhar em sua direção, fazendo-o recuar. A brincadeira se repete uma vez mais e Stalin passa pela câmera sem ser registrado.

Assim como em *O Sol* e em *Moloch*, a tensão entre os dois corpos do rei passa pelo enfrentamento da representação do poder, de seu maquinário simbólico. Em *Taurus* vemos, por um lado, a tentativa de reprodução forçada, proibida, da decadência do poder pela corrosão de seu corpo natural e, de outro, a força do poder em legitimar ou deslegitimar a reprodução. Contudo, existe um proibidor também na cena de Lênin, proibidor que, ainda que a serviço do partido, não detém o mesmo poder que o secretário geral, e que serve apenas para anunciar a inoperância mesmo da dignidade místico-política de Lênin, espremido no carro pela sua própria força mítica, representada no jornalista, e pelo partido que mobiliza esse mito ao custo do exílio do corpo moribundo de Vladimir Ilitch. Fica exposta, assim, sumariamente, a condição dos dois corpos de Lênin, separados pela barreira centralizadora stalinista: o corpo humano debilitado buscando realizar a dignidade místico-política de outrora; dignidade que, por sua vez, se mostra indisponível, menos pela enfermidade do corpo natural do que pela vontade de outros corpos políticos.

Observamos nessa condição a contraposição entre as duas dignidades de Lênin, ambas feridas: falência física e falência política. Acompanhamos o ímpeto ao público de Lênin, que tenta superar suas restrições físicas, mas que é derrotado nas restrições impostas por um exterior. Esse exterior pode ser sentido por todo filme, o qual aponta reiteradamente para fora, para os vincos e fendas produzidas pela duplicação místico-política do corpo de Lênin. São portas na iminência de se abrir, são olhos e ouvidos que espiam, são camadas de luz sofrendo para se mostrar, para iluminar a si mesmas. A política ronda Vladimir e sua enfermidade ao ponto de nos perguntarmos em que medida o partido – Stalin – não age por meio de cada oficial, cada médico; em que medida o próprio veredicto do médico, o passeio, e mesmo o fotógrafo não são expressões do desejo do corpo político stalinista, na mão do qual a dignidade humana de Lênin não passa de um brinquedo, ao mesmo tempo esperançosa e frustrada com seu destino místico-político. Nesse sentido, a conjugação dos dois corpos é seu próprio afastamento, uma vez que, na medida em que está protegido por um grande número

de criados e oficiais, só está protegido em sua exclusão, na exclusão de seu corpo político, em sua anulação.

Aqui, nos vincos da política soviética, Sokurov nos dá a *pressão* que Stalin exerce sobre Lênin em seus derradeiros momentos, mas não deixa de nos sugerir a *pressão* mesmo que Lênin exerce, ou exerceu, sobre Stalin, como se as impossibilidades políticas do corpo místico-político de Vladimir pudessem ter em sua origem em si mesmo, em sua própria dignidade política. Contudo, é importante notar aqui apenas que entre o corpo político e o corpo humano dos líderes há sempre um corpo “estranho” exercendo sua *pressão* sobre o complexo místico-político/humano-privado representado na “Trilogia dos Soberanos”.

Corpos em guerra

Perpassada em todos seus três filmes pelas tensões criadas em torno dos “dois corpos do rei”, a *Trilogia dos Soberanos* é constituída por *pressões* e *estranhamentos* que, a todo tempo, nos indicam as batalhas que se travam em cada plano. Podemos lembrar, por exemplo, a primeira sequência de *O Sol*, na qual a presença imperial pode ser sentida no cuidado e na reverência do servo, enquanto a guerra se faz presente nas ondas radiofônicas e na própria sequência, que leva o imperador de sua alcova até o salão ministerial; podemos citar ainda o papel da casa em que reside Lênin, na qual os empregados e a própria atmosfera marcam a pressão política que o corpo moribundo de Lênin sofre; podemos nos lembrar, também, do discurso de Hitler no banheiro, que, quando pressionado por Eva, responde com toda autoridade que seu destino de “pai dos destinos” pode lhe dar.

Em todas essas sequências, a *pressão* sempre está acompanhada de um tipo singular de *estranhamento*: estranhamento espacial, que, quando em funcionamento, coloca em jogo as fronteiras entre o visto e o não visto. Vemos o servo do imperador e, apesar de não vermos este, sentimos sua presença. A sequência que se dá vai pelo mesmo caminho. A decupagem das cenas que seguem instaura dois jogos. Um que, como já notamos, se apresenta em uma pontuação de planos e contraplanos, e outro que se inicia com o servo ante a porta da alcova e termina com Hirohito ante a porta que revela o *bunker*. De todos os espaços que percorremos entre essas duas portas, apenas o primeiro se dá à vista de imediato, mas ainda apenas sugerido pela porta que se abre. Depois, os espaços vão se desvelando; temporariamente escondidos atrás da câmara, que aos poucos reverte seu ponto de vista, nos é revelado o próximo passo, a próxima porta, o próximo espaço, numa chicana de suspenses entre anteparos e passagens.

Por sua vez, *Taurus* não nos dá um caminho, mas sim uma esfera, dentro da qual Lênin circula. São olhos que vigiam, ouvidos que inspecionam, portas cheias de segredos irreveláveis criando tensões que ficam em suspenso, sem desfecho aparente. Na cena em que a esposa de Lênin lê para ele enquanto ele tem suas unhas cortadas, a *pressão* se torna clara. Em primeiro lugar, o próprio Lênin censura a esposa em relação ao conteúdo de sua leitura, preocupado que está com o guarda que lhe corta as unhas. Contudo, mais significativo é o espaço por detrás dos personagens, onde uma porta ocupa uma grande porção do quadro, sinalizando um possível desdobramento da cena nessa mesma porta. No entanto, nada acontece. A porta, inutilizada, incorpora-se ao quadro apenas como potência, marcando, todavia, a atmosfera de tensão em que a figura de Vladimir paira.

Já na cena em questão em *Moloch*, o *estranhamento* espacial é nítido ao ponto de não afetar apenas o espectador, mas também os próprios personagens. Hitler se dirige para um espaço além, não visto não apenas por nós, mas também perdido para Eva, que procura ao longe, para além da contiguidade escondida do quarto, o destinatário imaginário – virtual – da mensagem do Führer. Aqui, começamos a identificar um elemento, um novo corpo estranho, que marca sua presença enquanto realização formal da *pressão* e do *estranhamento* que viemos acompanhando ao longo de nossa exposição. O corpo da câmera, dispositivo técnico constitutivo do cinema, marca sua presença em seu *travelling*, abrindo espaço na descontinuidade narrativa, na “metamorfose” de Hitler, na distância que se cria entre ele e Eva naquele instante, apontando-nos para uma articulação a ser explorada.

Enquanto em *Taurus* a câmera nega o paradigma clássico da atenção continuada e justificada, criando uma tensão excessiva em um espaço onde nada se desenrolará, e, em *O Sol*, a câmera faz um uso sofisticado do paradigmático jogo de *campo e contracampo*, criando um caminho a ser percorrido ao longo do embate entre imperador e súditos, na cena de *Moloch* a câmera aponta para seu próprio artifício, criando a tensão sobre si mesma e seus entornos enquanto dispositivo que, selecionando, enquadra. Fica marcado, dessa maneira, e de maneira a justificar o comportamento de Hitler, o papel dos dispositivos técnicos de representação tanto para o filme de Sokurov, quanto para seus personagens.

Quando Hitler se levanta, tomando a postura do enérgico orador, a câmera se afasta, pois ele se dirige a ela. Bem sabemos da força da figura de Hitler na Alemanha nazista; bem sabemos também que tanto essa força quanto sua própria legitimidade alcançam largas bases enquanto formuladas por de trás e em frentes às câmeras e aos microfones. Não precisaremos nos lembrar, por ora, do enorme discurso final de *O Grande Ditador*, de Chaplin. Basta notar

que a descontinuidade do personagem do Führer – que traz sua figura pública para responder a uma questão privada – termina por apontar para o exterior, para fora do enquadramento, para aquilo que não é visto e que, contudo, tem sua presença definida não apenas na interlocução de Hitler, senão em toda sua postura, bem como na de Eva. Um *extracampo* que limita a figura privada de Hitler ao mesmo tempo em que cria sua figura pública.

O *extracampo*, como já sabemos por Noël Burch (1973), é um dos dois espaços do cinema, o mais complexo deles, e é composto por tudo aquilo que está no limite imediato do quadro: o espaço além de suas quatro bordas, o espaço por trás da câmera e o espaço por trás do cenário. Como podemos observar nas cenas que descrevemos tanto de *O Sol* quanto de *Taurus*, o *extracampo* é constitutivo das *pressões* e *estranhamentos* que encontramos. Em *O Sol*, conforme inserido no jogo de plano e de contraplano da primeira cena, todo o caminho percorrido pela câmera guarda, em algum momento, o próximo espaço no espaço-fora-de-campo por trás da própria câmera. Em *Taurus*, por sua vez, o espaço por detrás da porta, que nunca irrompe apesar do foco dedicado a ele, cria um jogo de expectativa e frustração. Contudo, em *Moloch*, o *extracampo* ganha outros contornos, excedendo o limite do justaposto ao quadro para expandir-se em novas associações.

Em *Moloch*, há o uso de um *extracampo* mais extenso do que aquele “alhures, ao lado ou em volta”. Não apenas um *extracampo* que prolonga o quadro, mas que o integra e até mesmo o justifica; um *extracampo* que atesta “uma presença mais inquietante, da qual nem se pode dizer mais que existe mas antes que ‘insiste’ e ‘subsiste’, um alhures mais radical, fora do espaço e do tempo homogêneos” (DELEUZE, 1983, p. 26). Nesse sentido, o *extracampo* se torna uma função que indica a relação tensa e assimétrica de um “dentro” com um “fora” que não é apenas prolongamento direto do que está em campo, como no caso da sequência inicial de *O Sol*, ou da privacidade vigiada de Lênin, mas o espaço em que o campo está integrado e que pode se expandir infinitamente a partir do conjunto das coisas que estão dadas a ver no próprio campo.

Quando a câmera se move pra trás, açoitada pela verve do ódio de Hitler metido em seu pijama, em seu banheiro de mármore, ela abre no *campo* o espaço do batente da porta que leva ao quarto. No entanto, quando ela esconde o quarto, e deixa o *campo* sob a moldura da porta, conforme os personagens interagem com o *extracampo* atrás da câmera, abre-se uma *passagem*, um espaço *fáustico* – como se verá –, pela qual se misturam e se perdem o público e o privado, o histórico e o ficcional, os fatos e as representações e, mais importante agora, o cinema clássico e o cinema moderno.

Pelo caminho da metalinguagem, somos tentados a interpretar a cena do banheiro por meio da cena que inicia a sequência que tem por ápice a cena do banheiro. Tudo está armado para que Hitler, em traje de gala, fraque e gravata, assista ao novo filme do *Die Deutsche Wochenschau*, o jornal cinematográfico alemão. Enquanto o noticiário é exibido para acordo ou desacordo do déspota, tanto Eva quanto a mulher de Goebbels escutam por trás de uma divisória. Os funcionários, ao lado, preparam milimetricamente a mesa do jantar. Há um corte e as duas esposas se encontram à frente no quadro, no espaço atrás da tela onde está sendo projetado o filme que Hitler assiste. É possível ver ao fundo a tela com o filme e sobre ela a sombra de Hitler dançando e orquestrando o tema musical. Eva então retira da bolsa uma arma, estabelecendo um jogo de relações cinematográficas.

Temos aqui em primeiro plano a clara citação ao tropo “*a girl and a gun*”, funcional de Griffith a Godard. Essa citação reverbera e se transforma ao fundo do quadro, na tela, onde vemos em ação a maquinaria midiática nazista, posta em simetria com a maquinaria industrial do *star system*. Tem-se aqui o meio pelo qual o poder, seja ele a força democrática norte-americana, seja o orquestrado totalitarista dançando por trás da imagem, se cria e se afirma ao criar imagens de si mesmo. De fato, a figura mais importante da cena está por trás dela, apenas entrevista em sua sombra. A figura daquele por quem e para quem a maquinaria midiática funciona. A sequência se inicia com a projeção de um filme e termina no discurso feito à maneira dos registrados pelas câmeras nazistas. Projetor e câmera, assim, como dispositivos técnicos do próprio cinema, abrem, em uma brecha metalinguística, um campo de reflexão sobre o Poder e a Representação, no caso, o cinema, mas não nos esqueçamos do rádio, presente em *O Sol*, ou da fotografia, presente nos três filmes.

Contudo, mantendo-nos na discussão metalinguística, é notável o paralelismo das duas cenas enquanto miscelânea de procedimentos tanto clássicos quanto modernos. Na cena da projeção, a tela por trás de Eva e Magda torna a imagem chapada, mas ganha profundidade na própria projeção, na luz que incide sobre ela. A luz, contudo, projeta a sombra do corpo de Hitler sobre a tela, devolvendo-a o seu caráter bidimensional, ao passo que nos sugere outra perspectiva, no *extracampo* por trás da tela, que possibilita a projeção da sombra de Hitler, perspectiva entre luz e forma – o projetor e o corpo do Führer. Por sua vez, a cena do banheiro, restrita ao banheiro antes do *travelling* da câmera, se abre em perspectiva – espacial e conceitualmente –, com o batente da porta, enquanto Hitler violenta o espectador, inserido virtualmente no *extracampo* por trás da câmera.

Sokurov mistura aqui elementos tanto do cinema clássico quanto do cinema moderno. Como nos explica Serge Daney, é próprio do cinema clássico “o engodo” da perspectiva da pintura renascentista, adaptada nesse cinema para as balizas teatrais do roteiro e da direção. A perspectiva, nesse sentido, é sempre “profundidade desejada”, “desejo de ver mais, de ver por trás, de ver através”. Nesse cinema, qualquer objeto pode “assumir o papel de algo que vela temporariamente, cheio de promessas de um ver ‘mais’. Objetos-pivô: as *portas* e as *janelas*, os olhares e os espelhos, o corpo em sedução, *o batente de uma porta*” (DANEY, , p.230. *Grifo nosso*). Já o cinema moderno assumiu a “não-profundidade da imagem”, “a reivindicou e pensou construir – com humor e com furor – uma máquina de guerra contra o ilusionismo do cinema clássico, contra a alienação da séries industriais, contra Hollywood.” (DANEY, , p. 231). “A questão central dessa *cenografia* não é mais ‘o que há para ver por detrás?’ Mas sobretudo: ‘Posso continuar a olhar aquilo que, de todo modo, eu vejo?’”

Contrapondo nas duas cenas profundidade e superfície, mistérios “por trás de” e violência visível, inclusive contra o espectador, a sequência de *Moloch* alarga o campo de nossa análise, que confronta agora o público e o privado em face de suas representações. Quando Hitler se dirige para o espaço atrás da câmera, onde se encontra também o espectador, ele age com um duplo caráter. É a mesma figura enérgica do Führer criada pelo maquinário publicitário alemão que também serve como índice da perversidade de Hitler nas representações do cinema, do clássico ao moderno. Quando ele nos agride, nos agride com a imagem que já temos dele, sua face pública, imortalizada enquanto demoníaca, e que nem mesmo seu traje íntimo pode desfazer.

Trata-se, pois, não da ficcionalização de um Hitler histórico, mas sim da ficcionalização de outras representações de Hitler, de uma ficção de segundo grau que se produz enquanto arqueologia das formas e dos temas do cinema – e da cultura. Nesse sentido, a representação da intimidade dos três soberanos da *Trilogia* é não apenas contraponto às representações épicas ou dramáticas de seus caracteres públicos, mas *campo* para essas representações, exteriores e ainda assim tão intimamente relacionadas com as que vemos. Uma vez que Sokurov escolhe o âmbito íntimo de homens públicos derrotados, o caráter público desses homens age por *pressão*, escondido, nos filmes. Esse caráter público que se encontra no *extracampo* da *Trilogia dos soberanos* pode ser considerado como as representações definidoras desses homens na memória coletiva. Para ampliar nosso entendimento sobre essas ficções de segundo grau, que interagem com outras ficções para criar seus objetos, é preciso olharmos para a ficção de segundo grau que habita o extracampo

imediate da “Trilogia dos soberanos” e que compõem com essa a *Tetralogia do Poder*. Afinal, talvez nenhuma ficção tenha sido tantas vezes representada no ocidente quanto a história do Dr. Fausto e seu famigerado pacto com o diabo.

Paraíso em Ruínas

Comércios diabólicos

Das visíveis relações que podemos estabelecer entre a “trilogia dos soberanos” e *Fausto*, a primeira que nos salta aos olhos é a diferença entre os objetos representados: de um lado, três figuras históricas que tomaram parte em grandes acontecimentos na primeira metade do século XX; de outro, um personagem lendário do início da era moderna, largamente representado no teatro, na poesia, no romance e no cinema, imortalizado na obra de Johann Wolfgang Goethe. Além disso, também não é difícil perceber o deslocamento que se estabelece entre os espaços dos três primeiros filmes para o último. Em *Moloch*, *O Sol* e *Taurus*, os personagens principais estão confinados, reduzidos aos espaços privados e àqueles que privam de sua companhia; Já em *Fausto*, o personagem principal passa a maior parte do tempo nos espaços da cidade, travando contato com as ruas e as pessoas mais variadas, desenvolvendo-se em meio aos espaços públicos.

Talvez essa diferença espacial se dê na ordem de demarcar uma terceira diferença de grande importância, que está na órbita dos personagens: de um lado, temos três figuras absolutamente públicas, largamente representadas e reconhecidas no mundo político e cultural do ocidente. Três personagens de “ação”, que decidem questões sobre os povos, as guerras, o controle da natureza. Contudo, essas figuras estão representadas em seu espaço mais privado, talvez naquelas que sejam as suas mais íntimas apresentações, irreconhecíveis para o público acostumado à grandeza apoteótica que cria escada e significado para a eterna queda de Hitler, Lênin e Hirohito. De outro lado, encontramos um homem de ciências, de contemplação, um professor universitário engajado na busca do conhecimento das coisas da natureza. Fausto, nesse sentido, é um personagem do quarto de estudos e das salas de aula que, no entanto, é arrancado de sua esfera pelo pacto demoníaco que assume e que o leva ao mundo para uma aventura de perdições e conquistas.

As ambiências desses movimentos distintos, no primeiro caso de fechamento e intimidade em meio ao ocaso e, no segundo, de abertura e ascensão em meio à sociedade, ficam bem contornadas pelas temporalidades das obras, concernentes à época representada, sim, mas também à duração diegética dos filmes mesmos. Os filmes sobre líderes políticos, como relatos “históricos”, se dão na primeira metade do século XX, enquanto *Fausto* se localiza num incerto tempo entre o fim da idade média e o início da era moderna, onde encontramos ao lado de armaduras cavaleirescas, telescópios; ao lado de prensas móveis,

instrumentos de torturas utilizados para a cura de enfermos. Todavia, ainda que menos visíveis do que a caracterização temporal dos filmes, os arcos narrativos das obras devem ser observados para reconhecermos nos modelos genéricos das duas partes da tetralogia o mesmo movimento divergente que cada uma perfaz.

Em *Moloch*, *Taurus* e *O Sol*, percebemos que toda ação se desenrola em um único dia. Não há espaços para grandes elipses temporais e o desenvolvimento dos filmes está sempre marcado por uma agenda, por uma rotina, aparentemente fechado em si mesmo e em sua cotidianidade. Esta escolha, como se sabe, se coaduna com a premissa da tragédia grega segundo descritas por Aristóteles. De fato, a ação dos personagens desenvolve as tramas, que nos dá a *hybres* de seus personagens – Hitler discursando para Eva, Lênin quebrando a prataria, Hirohito desafiando seus súditos –, mas que também nos dá o rebaixamento desses personagens: Hitler defecando, Lênin espremido em um carro por um fotógrafo, Hirohito dançando em uma reunião de Estado. Além disso, os filmes terminam sem a catarse do público ou a redenção dos personagens. Nesse sentido, os três primeiros filmes se aproximam das formulações técnicas da tragédia, sem, contudo, deixar de tensionar esse preceitos.

Já em *Fausto*, a tragédia propriamente dita, e que já em Goethe não se assemelha a uma, o desenvolvimento do tempo diegético é mais extenso, mais dilatado, episódico e elíptico. Apesar de não vermos a noite em nenhum momento, temos a sensação de estarmos num eterno crepúsculo, um lusco-fusco sugerido já na cena inicial, onde vemos o sol e a lua disputando o espaço do céu. O filme se desenrola entre espaços fechados, que se separam por elipses dos momentos em espaços aberto, nos quais vemos principalmente o perambular de Fausto e de Mauricius Müller, reconhecidamente um diabo e também um usurário. Baseado na obra de Goethe, o *Fausto* de Sokurov encontra-se mais próximo do romance de cavalaria e de aventura, ainda que da mesma forma que os três primeiros se encontram próximos da tragédia; ou seja, de maneira a assumir a forma e distorcê-la. O transito entre episódios por meio dos espaços públicos, as peripécias dos dois parceiros, que começam sua jornada discutindo problemas filosóficos, passam a resolver problemas pragmáticos do dia-a-dia de suas aventuras para terminarem em uma cruzada rumo ao além-mundo, devidamente investidos das armaduras de cavaleiros medievais, indicam não apenas o “feérico” de suas andanças, mas principalmente o realismo da “abertura” que Fausto busca alcançar e para a qual contará com a ajuda de um comerciante dos infernos.

Como se sabe, a lenda do doutor Fausto está toda baseada na invocação e posterior pacto do mago, professor, cientista Fausto com o demônio. Ansioso por conhecimentos

transcendentais e deleites terrenos, Fausto invoca o demônio e negocia sua alma com ele em favor desses benefícios. De sua origem oral, passando por suas várias adaptações, a lenda de Fausto só ganha sua forma mais importante na obra de Johann Goethe, que dota seu texto com o caráter do mito, não no sentido superficial da lenda, mas no sentido profundo de representação de um sistema cultural. Goethe travou contato desde muito cedo com a lenda de Fausto, e alimentou-a em seu íntimo até a morte. A primeira versão dessa obra, contendo apenas o primeiro livro, foi publicada em 1775, vindo a adquirir o formato final, em duas partes e com dois prólogos, apenas após 1832, quando o segundo livro em cinco atos veio a público. Ao longo desse tempo, Goethe pôde acompanhar o desenvolvimento político, sociocultural e econômico da Europa, o que o permitiu transformar seu Fausto em sinédoque de toda modernidade, além de mito fundacional do mundo sob o domínio dos homens.

Seguindo as linhas de Goethe, Sokurov se mantém livre, todavia, para desenvolver sua própria versão do mito definido pelo escritor alemão. Uma das mudanças mais significativa diz respeito à figura do diabo, Mauricius Müller, um Mefistófeles usurário que Fausto não invoca, mas com quem vai ter em busca de algum dinheiro. O que move Fausto em direção ao diabólico, assim, não é a curiosidade, mas a necessidade de pagar as contas e de comer. O que mais chama atenção nesse arranjo da lenda é que, desse modo, Sokurov desdobra o caráter de Fausto em significados ainda latentes. Ainda que um sábio, Fausto parece ser um dos únicos da cidade a não conhecer a identidade demoníaca de Mauricius Müller. Essa ignorância marca uma perspectiva na personagem de Fausto, por um lado sábio, por outro alienado da vida social de seu meio.

De fato, o próprio Fausto nos indica seu desprendimento com as coisas ordinárias quando argumenta a seu pai, para arrumar um pouco de comida, enumerando seus sacrifícios em prol da ciência e do conhecimento. Apesar da fome e da falta de dinheiro, Fausto é um “senhor distinto”, com uma empregada em casa, um assistente que o idolatra e roupas de cavalheiro que o tornam alvo de soldados ainda mais famintos do que ele. Seu pai é reconhecido na cidade, um bom doutor que ajuda os pobres e recebe com o que eles podem pagar. Ainda sim, tal como no livro de Goethe, Sokurov não deixa de sugerir o mal causado pelas técnicas do pai de Fausto, que matam mais do que salvam, àqueles que a elas se submetem.

Sem comida e sem dinheiro para pagar os coveiros que lhe fornecem os corpos que disseca, sem conseguir nada de seu pai, Fausto vai até o usurário negociar seu anel de pedra filosófica, que não recebe nenhum valor, mas que fica em posse de Mauricius. É no reencontro

para a devolução do anel que se inicia a parceria entre Fausto e o diabo. Fausto está prestes a executar um experimento que alguns chamariam suicídio, algo envolvendo água quente, urtigas e cicuta, quando Mauricius aparece, para o terror do fâmulos Wagner e a infinita curiosidade de Fausto.

O diabo se revela quando Mauricius bebe a cicuta sem prejuízo de sua saúde, a não ser por uma pequena reação gastrointestinal. Fascinado, Fausto se deixa envolver pela possibilidade de figurar na lista dos interessados em conhecer os segredos da vida e da eternidade e embarca numa jornada filosófico-criminal que culminará no pacto e na conquista final. Afinal de contas, trata-se de uma jornada de conquistas. Por um lado, Fausto tenta se acercar de tudo que sua curiosidade lhe dita; por outro, o usurário tenta prender a atenção de Fausto com algo mais concreto do que a curiosidade científica, apelando para os desejos mais intestinais e os crimes mais odiosos em vista de conseguir a alma do doutor.

Arrancado de sua intimidade quase mesquinha pela possibilidade de respostas às suas questões, Fausto é conduzido pelas ruas e pelos espaços públicos e é, quase a contragosto, retido nas armadilhas do jogo mundano que Mauricius o faz jogar. Em meio às discussões filosóficas que travam, espécie de diálogo platônico confuso e elíptico, o usurário parece dar passos marcados da casa de banho para a taverna, da taverna à casa de Gretchen, para depois aguardar indulgentemente a derrocada de seu escolhido. Menos do que um conhecimento transcendental e legítimo, o que Mauricius dá a Fausto é luxúria, assassínio e malícia, encaminhando Fausto para o imoral e o pecaminoso.

Depois de conhecer Gretchen, tolamente assassinar o irmão dela e vê-la desconsolada, Fausto abandona pouco a pouco seus interesses intelectuais em Mauricius e passa a tomá-lo como seu fiador e alcoviteiro. Para se redimir, faz com que o usurário pague uma quantia em ouro à mãe do falecido, e ainda acompanha o cortejo funerário junto à família, onde tem a oportunidade de se aproximar de seu objeto de desejo e de fazer-se também desejado. Esse movimento, do humanista em direção ao mundano e ao pecaminoso, Fausto o perfaz como um alargamento de seu horizonte, abrindo passagem pelas ruas estreitas e pelos obstáculos nelas interpostos. Nesse sentido, Mauricius é um guia, interessado na perdição de Fausto, sim, mas que apenas dispõe a seu “protegido” os caminhos pelos quais esse possa perder o pouco da moralidade que lhe resta.

O movimento de Fausto no filme de Sokurov nada mais é do que o estourar dos limites sacros do mundo, que leva o humanista herege, violador de corpos, até o confessionário como confessor de Gretchen, tomando pela astúcia o poder de conhecer o íntimo do próximo em

vista de melhor se aproveitar das informações em benefício próprio. Desse modo, o *Fausto* de Sokurov vai além do pacto demoníaco como representação do mal e devolve à lenda de Fausto seu caráter de representação de um movimento cultural mais extenso, o de toda modernidade, tal qual seu modelo, Goethe, o fez.

Fausto e seus precursores: condições do mito

A raiz latina da palavra “fausto” guarda em si, em sua semântica e seus costumes, toda a complexidade do mito fáustico, o mito do homem que barganha sua alma com o demônio em troca de favores mundanos e transcendentais. Desse modo, há de se notar que o vocábulo pode ser entendido de duas maneiras homônimas: na primeira, como adjetivo, quer dizer “feliz”, “ditoso”, “afortunado” e, como substantivo, quer dizer “pompa”, “ostentação”; já na segunda acepção, “fausto” coincide com “fasto”, que “entre os romanos, dizia-se dos dias em que se podiam exercer certas jurisdições”, que “é próspero”, que, como antônimo de “nefasto”, entre os romanos designa os dias das atividades públicas, em contraposição “aos dias em que não se podia tratar de negócios públicos”, aos “dias de luto em memória de um acontecimento trágico” que estão na raiz de “nefasto” (HOUAISS, 2001). Já entre os Humanistas, a partir do renascimento cultural europeu, “fausto” torna-se um aposto que esses se atribuíam a fim de felicitar seus próprios conhecimentos e, nesse movimento, impõem toda uma relação entre o acontecimento fáustico e a era moderna, em sentido amplo (MAZZARI, 2013, p.8).

É nessa acepção humanista da palavra “fausto” que um tal Georgius ou Johann, homem que viveu na Alemanha entre os anos 1470 e 1540, ganhou o título de “Fausto histórico”, aquele de quem emanou lenda e mito do Doutor Fausto. Conhecido por suas práticas mágicas, fez fama ao rodar a Alemanha “apregoando serviços de magia e astrologia” (MAZZARI, 2013, p. 8). Segundo Ian Watt (1997), o Fausto histórico “foi um fascinante símbolo daquelas forças das quais acabaria por emergir o mito do Fausto”: o individualismo emergente, embasado nos conhecimentos clássicos, na curiosidade incessante e no tratamento objetivo das coisas em busca de um saber universal.

Apesar disso, o cerne do mito de Fausto, o pacto com as forças nefastas do inferno, de forma alguma surge com Georgius Faust. Podemos rastrear o tropo do comércio com o demônio, por exemplo, até Frederico II da Sicília. Como nos explica Ernst Kantorowicz (1957), uma das interpretações comumente dadas à figura ambígua do Imperador era a de que

ele era um pactário do demônio. Isso talvez porque ele próprio, Frederico, tenha apresentado, no âmbito do poder político, aqueles mesmo elementos que Fausto apresenta nas ciências. Não à toa, Jacob Burckhardt (2009) atribui a Frederico a insígnia de “primeiro homem moderno a subir a um trono”, isso porque “acostumara-se desde cedo ao julgamento e tratamento totalmente objetivo das coisas”. Para Burckhardt, Frederico II traz em si a marca tanto do Estado quanto do Indivíduo moderno que, segundo ele, nascem, ambos, nos territórios italianos, ao redor do reino papal.

A modernidade de Frederico, segundo Burckhardt, provém do desenrolar próprio de sua vida, que, como nos conta detalhadamente Kantorowicz, foi marcada pelo perigo e pela traição; pela guerra e pela astúcia. Herdeiro da casa dos Hohenstaufen, Frederico cresceu na Sicília, sob a tutela do papa Inocêncio III e sobre a sombra dos conspiradores. Notável em sua infância é a maneira pela qual ele se educa. Segundo Kantorowicz, a educação de Frederico foi única, “radicalmente diferente” daquelas próprias aos reis de seu tempo. O fato de o herdeiro do Sacro Império Romano-Germânico ter crescido na Sicília é fundamental. Em seu tempo, a Sicília era um entreposto cultural no qual três grandes sistemas culturais coexistiam: a antiguidade, o oriente e o catolicismo. “A Sicília era o umbigo do novo mundo que estava para surgir”, e Frederico estava lá, para frequentá-la.

De fato, ele a frequentou, rodando livremente suas ruas estreitas, seus mercados, seus parques e seus jardins, conversando com cristãos, judeus, mulçumanos, aprendendo a viver com a vida em seus vários matizes, incorporando a língua e a cultura daqueles que encontrava. Grécia, Bizâncio, Roma e o oriente próximo estavam todas lá, ao dispor do futuro rei. Aliada à necessidade pungente de sobreviver gerada por seus inimigos, primeira professora de Frederico, a vida ela mesma, rica em diferenças, foi quem criou o imperador, o primeiro homem moderno a subir a um trono. A partir dele, o caminho estava aberto para a gênese do Estado moderno, que, segundo Burckhardt, se conforma nos Estados italianos do Renascimento.

A luta entre os papas e os Hohenstaufen acabou por deixar a Itália em uma situação política que diferia substancialmente daquela do restante do Ocidente. Se na França, Espanha e Inglaterra o sistema feudal era de natureza tal a, transcorrido seu tempo de vida, desembocar fatalmente no Estado monárquico unificado; se na Alemanha ele ajudou, ao menos exteriormente, a manter a unidade do império – a Itália, por sua vez, libertara-se quase completamente desse mesmo sistema. (BURCKHARDT, 2009, p.37)

Seguindo esse caminho, Burckhardt nos explica que, sob essas condições, surge o Estado moderno, o Estado como “criação consciente e calculada, como obra de arte”. Nesses Estados, cada vez mais erigidos sobre si mesmo e organizados em função disso, produziu-se “formas de vida muito especiais”, como a do singularíssimo usurpador Ezzelino da Romano, tão importante quanto Frederico II como modelo político para o renascimento italiano. Antes de Ezzelino, “todas as conquistas e usurpações medievais se haviam realizado com base em alguma herança, real ou alegada.” Com ele, “pela primeira vez, tenta-se fundar um trono por meio do assassinato em massa e de infindáveis atrocidades, isto é, mediante o emprego de quaisquer meios visando única e exclusivamente a um fim” (BURCKHARDT, 2009, p. 39)

Exemplo notável da força de Ezzelino se mostra nos casos posteriores dos *condottieris*, chefes de exércitos mercenários que, independente de suas origens, tentam conquistar para si um principado, tornando-se, no século XV, “a forma mais elevada e admirada de ilegitimidade”. Esse anseio por uma soberania própria presente na figura do *condottiere* é um “passo à frente no caminho do puramente factual”, isto é, do objetivo e do pragmático na política, em contraposição ao alegadamente divino e hereditário. É nesse cenário de usurpação, ilegitimidade e tratamento objetivo das coisas que a figura do humanista ascende para os altos círculos do poder.

A ilegitimidade, rodeada de perigos constantes, isola o déspota; a aliança mais honrosa que ele pode eventualmente selar é aquela com o talento intelectual mais elevado, independentemente de sua origem. No século XIII, a liberalidade dos príncipes do Norte limitara-se aos cavaleiros, à nobreza que servia e cantava. Não é o caso do tirano italiano, que, com sua propensão para a monumentalidade e sede de glória, precisa do talento enquanto tal. Em companhia do poeta ou do erudito, ele se sente pisando novo terreno, sente-se mesmo quase de posse de uma nova legitimidade. (BURCKHARDT, 2009, p.41)

Esse é o caso de um Leonardo da Vinci ou de um Nicolau Maquiavel, homens de talento intelectual unidos às grandes famílias que construíram seus caminhos ao poder por meio de grandes empresas contra a ilegitimidade que as denunciava. Por meio das obras desses homens de talento, o Estado, agora já secular em seus mecanismos, busca uma legitimidade social – para qual a própria Igreja contribui com as coroações papais – formulada sobre dois pilares: o alto valor dos conhecimentos da antiguidade e o fator psicológico da individualidade. Os que privam com os príncipes e lhes cedem seu talento são mesmo aqueles que buscam “dominar ao mesmo tempo todos os elementos da cultura de então”: “homens universais” em busca de conhecimentos universais, conhecimentos esses prontos a serem tomados pelos tiranos em suas empreitadas políticas. Nesse sentido, não apenas os déspotas

tornam-se prováveis inimigos da Igreja, competindo pelos espaços do poder, mas também os homens de intelecto, que enfrentam as “verdades” da escritura em nome dos saberes objetivos sobre a natureza das coisas e do humano.

É justamente nessa contraposição que se forja o acontecimento fáustico: o pacto demoníaco que finalmente termina por separar o erudito de Deus, dando o que é próprio deste àquele. Assim, entende-se o mito fáustico como o embate do secular e do sagrado, que se faz presente desde os primórdios da lenda, que correu a Alemanha de boca a boca, até os primeiros trabalhos literários e teatrais que a vertem para o espaço artístico. É nesse sentido que as primeiras obras sobre Dr. Fausto são, em sua essência, obras moralistas, nas quais a Igreja ressalta os perigos que ameaçam aqueles que buscam, por si, o conhecimento das coisas da terra e do céu.

O próprio tema do pacto é, de certo modo, figura do relato bíblico da tentação de Jesus Cristo no deserto, no qual o demônio oferece amplos agrados ao filho de Deus e é rejeitado por força de lei, prefigurado, por sua vez, pela Queda, episódio onde Adão e Eva são expulsos do paraíso por ceder às tentações do vedado fruto do conhecimento. Nesses termos, o acontecimento fáustico repete menos os movimentos de Cristo e vai mais pelos descaminhos do propriamente humano, dado a curiosidade e à afronta. Contudo, no *Fausto* de Goethe, essa relação bíblica direta entre o homem e o mal é afastada em benefício da ideia de que o que está em jogo é a disputa da alma de Fausto, sacramentada pela aposta que Mefistófeles faz com Deus. Esse deslocamento muda inteiramente a interpretação do personagem Fausto em relação aos seus primeiros registros, e Sokurov faz largo uso desse deslocamento para conduzir sua própria versão do mito.

Paraísos em ruínas

No *Fausto* de Sokurov, o tema da aposta entre Deus e o Diabo pela alma do Dr. Fausto parece apagado, quando não totalmente excluído da trama. Contudo, funcionando por *pressão*, a aposta nos esclarece cada passo do jogo estabelecido entre Mauricius Müller e Fausto, além de se deixar entrever em alguns momentos, como na cena de abertura, que não apenas propõe a batalha entre o dia e a noite, como também cita diretamente um documento da beligerância intrínseca à cultura ocidental. É difícil deixar de notar, enquanto a câmera, primeiro perdida entre as nuvens, começa a se deslocar do céu rumo a terra, as semelhanças que a composição guarda com o quadro “Batalha de Alexandre em Isso”, do pintor Albrecht Altdorfer. Contudo, no filme, não há batalha visível. Os soldados já estão pelas ruas, tentando

arrumar um dinheiro, ou pelas tavernas, comemorando o fim da guerra, mas a batalha pela alma de Fausto está apenas se iniciando e, por todo percurso, lemos nos atos e nas palavras de Mauricius o extracampo que o instiga.

Em grande parte, a relação entre Fausto e Mauricius parece dar-se como a ação de Mauricius sobre Fausto. Fausto o procura como usurário, mas Mauricius logo se apresenta como o diabo, atraindo o professor para sua companhia. Depois, Mauricius “apresenta” Margarida a Fausto, e joga o irmão dela sobre o garfo que Fausto segura. A incriminação que Mauricius procura lançar sobre o professor atinge seu ápice quando ele sugere a Fausto que se passe por padre e por confessor de Margarida e, nesse momento, temos mais duas alusões do jogo de dominação que o agiota impõe ao seu “cliente”.

A primeira dela é extremamente importante quando temos bem guardado em mente o uso extensivo que Sokurov faz do *extracampo* ao longo da Trilogia dos Soberanos. Mauricius fica satisfeito que Fausto seguirá seu conselho e se dirigirá a igreja. Ele então abre os braços e olha para cima, para o *extracampo* que trás à cena novamente o céu, início de toda jornada dos dois personagens, como se mostrasse ao seu oponente divino seus sucessos imensos, uma vez que Fausto está a ponto de profanar toda hierarquia religiosa.

Mas Fausto ainda precisará de ajuda, e Mauricius se mostrará mais uma vez muito solícito. Amigo do padre, o usurário o despistará com promessas de donativos para a igreja. Conforme eles deixam o espaço aberto para Fausto agir, é possível ouvir o diálogo entre o padre e o demônio: o primeiro agradece a mão generosa de Mauricius, que responde como um tipo de ditado, “quem não tem mão, não tem punho”. O interessante nesse diálogo é a ambiguidade criada pela palavra alemã para punho: *Faust*. Ou seja, quem não tem a mão benevolente, fausta, que Mauricius possui, não poderá ter nas mãos punho firme para possuir Fausto, disputado pelas forças do bem e do mal.

Essa disputa fica bastante evidente quando observamos as pressões que botam em movimento Fausto; as pressões que geram suas ações. Antes de qualquer coisa, suas necessidades precisam ser atendidas, tanto as físicas quanto as intelectuais. Comer lhe custa dinheiro e os corpos nos quais ele procura saída do mundo material lhe custam dinheiro. Ainda assim, o professor se apresenta como uma figura notável, como uma individualidade marcante, amparada por seus conhecimentos e seus títulos. Sua respeitabilidade pode ser notada tanto na deferência e preocupação de sua mãe-serva Ida, quanto na idolatria e ciúmes de seu fâmulos Wagner, mas não no tratamento que seu pai lhe concede.

Na relação com o pai, é possível identificar uma nova pressão, a do caminho paterno bem sucedido, a do pai querido pela sociedade apesar dos maus resultados de seu trabalho, a do pai que julga mas não arbitra a vida do filho e nem lhe concede favores. Nesse sentido, a figura do pai está próxima da figura da sociedade como um todo. Abnegado, caridoso, trabalhador: modelo heroico dos “homens de bem” que a sociedade moderna construiu, um profissional liberal de princípios cristãos que odeia os demônios e os usurários, como bem demonstra a segunda cena em que aparece, chutando o traseiro de Mauricius enquanto o chama de velho bode. Se por um lado Fausto mantém com seu pai a relação de homem de ciências, por outro, as equivalências terminam por aí, bem onde começa a pressão de Mauricius para que Fausto assine o Pacto. É a luxúria, como negação das posturas rigidamente cristãs do pai de Fausto e da sociedade, que Mauricius desperta no humanista para tomar para si a alma deste. O que faz com que Fausto assine por fim o pacto não é o desejo por conhecimento, ou por ouro, ou ainda por nobres sentimentos, senão o desejo mais carnal da conquista e da posse do corpo de Margarida.

Contudo, essa rede de intrigas – etéreas, familiares, sociais – se resume e desemboca na figura e na jornada de Fausto como indivíduo moral. A disputa por sua alma é também a batalha de sua individualidade em meio à sociedade, seu aprisionamento no limite da natureza e da cultura. Esse aprisionamento fica claro quando Fausto deixa a casa de Mauricius pela primeira vez. Encontrando-se no caminho de volta para a casa com um cortejo fúnebre, o professor caminha repleto de pensamentos negativos, pobre e louco, até se esgueirar por um túnel, metido entre uma carroça carregando porcos e o cortejo. Todas as pessoas atravessam a passagem de maneira apertada, até o padre abrir caminho e convocar os devotos lamuriosos para que empurrem a carroça com ele. Essa cena nos dá a situação de Fausto: um indivíduo imerso em seus pensamentos, em sua subjetividade, entre a matéria, o corpo, e a cultura, o divino.

Ao constatar isso, trazemos de volta os soberanos dos três primeiros filmes, presos também eles entre dois corpos, e nos perguntamos: o que nos diz sobre o poder então esse conjunto dividido, onde encontramos homens poderosos, líderes de multidões, de um lado, e, do outro, um homem como qualquer outro, de grandes qualidades, por certo, mas ordinário entre a massa, que faz um pacto com o demônio movido pela luxúria? Que figuras do poder podem emergir da fenda que se abre entre o espaço privado, da intimidade, de gigantescos homens públicos, e o espaço público onde se movem e se confrontam os interesses privados mais íntimos? Quais as relações que se estabelecem entre os chefes subjugados na catástrofe do

progresso, no século vinte, e o personagem de uma lenda sobre o humanismo reescrita com grande maestria por Goethe na passagem do século XVIII para o XIX?

A resposta talvez se nos dê no próprio drama do escritor alemão, que “expressa e dramatiza o processo pelo qual, no fim do século XVIII e início do seguinte, um sistema mundial especificamente moderno vem à luz” (BERMAN, 1986, p.41). Ainda segundo Marshall Berman, “o movimento integral da obra [de Goethe] reproduz o movimento mais amplo de toda a sociedade ocidental”, abrindo “novos caminhos no emergente *autoconhecimento* moderno, que o mito do Fausto sempre explorou” (BERMAN, 1986, p.40). Aqui nos deparamos com um primeiro ponto, um eixo no qual o mito de Fausto se sustenta: o autoconhecimento moderno. A tragédia de Goethe, ou como a chama Berman, a tragédia do desenvolvimento, explora esse processo de autoconhecimento em três partes, como nos explica o filósofo estadunidense.

Para Berman, a primeira parte do Fausto pode ser lida como o processo de duas metamorfoses. À primeira delas ele chama de metamorfose do sonhador. Ele nos explica, assim, como Fausto se coloca na tradição de Hamlet, na qual o herói é, acima de tudo, um homem da inação. Fausto é um homem repleto de desejos, mas que desconhece o prazer da conquista.

O que leva Fausto a sentir seus triunfos como lixo é que, até esse momento, foram apenas conquistas da vida interior, apenas espiritualidade. Ao longo de anos, através da meditação e da experimentação, através dos livros e das drogas – ele é um humanista na acepção (BERMAN, 1986, p.42).

Desse desejo e dessa frustração surgem o pacto, que o leva a segunda metamorfose, a do amador. Fausto conhece a ação. Apaixona-se e faz-se objeto de paixão por meio de ardis diabólicos e se frustra ao fim, legando ao objeto de seu desejo apenas o infanticídio de um descendente importuno e a força da justiça que pune Gretchen.

Já na segunda parte do livro de Goethe, aquela que Berman considera a mais importante, Fausto se abre para a metamorfose definitiva, que o filósofo chama de metamorfose do Fomentador. É nesse ponto que Fausto

[...] conecta seus rumos pessoais com as forças econômicas, políticas e sociais que dirigem o mundo; aprende a construir e a destruir. Expande o horizonte de seu ser, *da vida privada para a pública*, da intimidade para o ativismo, da comunhão para a organização (BERMAN, 1986, p. 60).

Fausto se torna um homem político, que se coloca a missão de construir um mundo novo e livre para o povo e que se dispõe, inclusive, a destruir o mundo antigo, como no episódio de

Filemo e Báucia, no qual os anciãos, empecilho ao progresso, são eliminados como resquício do velho para que o novo possa surgir em seu completo esplendor.

Aqui é preciso retornar a Sokurov e à *Tetralogia* e observar a dinâmica que se estabelece entre os três primeiros filmes, que tratam da intimidade de grandes “Fomentadores”, e a adaptação da *primeira parte* de Goethe, ou seja, da parte de “crescimento espiritual”, que logo se encaminhará para as altas esferas da política pública. O duplo deslocamento que vemos agora pode nos dar um caminho: em primeiro lugar, o deslocamento feito pela representação dos governantes do século XX, do âmbito público para o privado; em segundo lugar, o deslocamento do processo de politização da vida íntima presente na segunda parte do Fausto de Goethe para o fim desse mesmo processo, para o contexto da catástrofe do progresso ocidental nas grandes guerras mundiais, representado pela *trilogia dos soberanos* – Moloch, Taurus e O Sol, tomados como glosa do mote “Fausto, o Fomentador”, como variações sobre um tema.

Esse duplo deslocamento, por sua vez, revela a construção em quiasmo das duas partes da *Tetralogia*. À dinâmica privada daqueles que decidem sobre o público, presente na *Trilogia dos Soberanos*, se contrapõe o *Fausto*, que nos apresenta a dinâmica pública das forças íntimas, dos desejos privados. Nesse sentido, seria razoável tomar a *Tetralogia* como uma obra que tematiza o processo de moralização da política moderna, processo esse que surge no seio do Estado absolutista, derruba esse mesmo Estado, instaura uma crise política cujo auge se encontra, por ora, nas grandes guerras mundiais. Seria razoável também, pois, entender o *Fausto* de Sokurov como a oração principal desse quiasmo, já que nos representa o desenvolvimento interior da moral, possibilitado pela separação entre esfera moral e esfera política que marca o início do Estado absolutista, o que nos levará a moralização da política por meio da sociedade civil, condição de possibilidade das democracias representativas modernas, do comunismo, e de todo tipo de fascismo que até hoje presenciamos.

Esse processo de separação e posterior reencontro entre moral e política, o vemos bem descrito nas páginas de *Crítica e Crise*, do filósofo da história Reinhard Koselleck. Com a ajuda desse livro poderemos nos aprofundar na hipótese de que a *Tetralogia do Poder* é uma obra que nos narra a separação entre política e moral e o consequente desenvolvimento da moral na interioridade humana até o ponto em que “A tarefa mais importante do novo legislador, da qual todo o resto depende, consista em substituir a autoridade pelo poder da opinião pública.” (KOSELLECK, 1999, p. 144).

Segundo Koselleck, a separação da moral e da política foi o movimento político necessário à ascensão do Estado absolutista, uma vez que, para refrear as guerras religiosas que varriam a Europa, era preciso eliminar da competência do Estado a legislação moral. Dessa forma, o espaço público ficava restrito às responsabilidades dos príncipes, enquanto a moral deveria se desenvolver internamente, no foro privado de cada indivíduo. As dicotomias que melhor esclarecem essa oposição é a que contrapõe o homem ao súdito, ou o homem ao rei, estabelecendo papéis distintos entre cada polo: o homem pode desenvolver livremente o espírito e a moral, desde que não interfiram nas responsabilidades políticas do outro termo, isto é, não estabeleçam padrões para a conduta ou do rei ou do súdito. É a partir dessa separação que se inicia a pesquisa de Koselleck. O filósofo alemão está interessado, como o nome do seu livro logo demonstra, na relação entre os conceitos de Crítica e de Crise. Ele pretende demonstrar como o primeiro engendra o segundo e como, por meio desse paradoxo, a política moderna pós-revolução francesa se desenvolve. Desse modo, na sequência da análise da teoria política de Hobbes, na qual está contida a premissa da separação de moral e política como antídoto às guerras religiosas, Koselleck dá prosseguimento ao estudo dos elementos que permitiram à moral retornar à política por meio da opinião pública.

É a opinião pública, segundo Koselleck, que desenvolve a crítica no cerne do absolutismo. Mas o que são a opinião pública, a crítica e, principalmente, as relações estabelecidas entre elas? Segundo o autor, a opinião pública é o jogo da moralidade em nível privado, mas social; a bolsa de valores morais da *sociedade civil*. A opinião pública é a voz daquele espaço que se abriu entre o indivíduo e o Estado, e que foi preenchido, como ressalta Koselleck, pelas “repúblicas das letras” e pelas sociedades secretas. O teatro e a maçonaria, nesse sentido, dariam o tom a uma atividade racionalista, ao mesmo tempo individual e coletiva, que era a de julgar, processando e defendendo ao mesmo tempo tudo o que diz respeito à sociedade. Essa atividade é a própria crítica, que toma tudo em sua autoridade moral/racional privada, que a tudo pesa, mede, julga, decide e expõe aos seus pares. Como atividade moral, no entanto, a crítica estaria afastada da alçada política, e é precisamente aí que nos tornam caros os casos das “repúblicas das letras” e das sociedades secretas, uma vez que por esses dois domínios a crítica toca a esfera política.

A partir desses dois casos, Koselleck pretende nos mostrar a maquinaria que desencadeará a crise. Em ambos é possível perceber os dois traços centrais da crítica sob o Estado dos príncipes: o dualismo moral, que se vale da polaridade bem/mal da mística judaico-cristã para julgar, entre outras coisas, o estatuto da Arte e o do Estado; e o segredo,

que preserva a integridade das sociedades secretas, ao passo que as permite criticar, ainda que em foro privado, o Estado. Contudo, preservar as sociedades secretas era tarefa menor para a instituição do segredo. Mais importante para o desenvolvimento argumentativo do autor é notar como o segredo é aquilo que nivela os integrantes em uma horizontalidade, uma igualdade, capaz de estabelecer redes de sociabilidade que ultrapassam as fronteiras nacionais e estabelecem o mundo como palco para a ação da *sociedade civil*, ou ao menos uma parte dela. Em ambos os casos apresentados por Koselleck percebemos, ainda, o influxo da religião cristã, que, ao passo que serve seu dualismo moral aos humanistas, empresta sua teleologia apocalíptica aos maçons e Cia., que pretendem estabelecer, a nível global, por meio de um processo racionalista/crítico infinito, um mundo perfeito como o Paraíso.

Nesse ponto de nosso ensaio podemos ver, então, por um lado, a arte e o progresso mundial, ligados por resquícios teológicos, se abrirem em uma configuração social nova, a sociedade civil, e por outro, podemos vislumbrar a crise que essa mesma abertura gera. Koselleck nos esclarece, aqui, que o resultado dessa ligação estabelecida entre a crítica moral dual e progresso racionalista é a crítica utópica, ou seja, uma crítica que julga, mas que é incapaz de decidir, de tomar a ação, de se tornar política uma vez que se tem por apolítica, e por isso age como se a história se encarregasse de demonstrar em resultados aquilo que o pensamento crítico já previu. No cerne do pensamento de Koselleck, é possível perceber a preocupação com a transformação da história em processo, por meio do qual ela, a história, realizará necessariamente aquilo que é decididamente bom segundo a Razão. A crise, que se define como não decisão, é a incapacidade da crítica de se por um fim no presente aliada à esperança do bem vindouro.

Na *Tetralogia*, podemos observar que Sokurov partiu da crise, presente em seus elementos na figuração dos grandes líderes, para alcançar seus fundamentos, o desenvolvimento de uma moralidade individual dual, lastreada por uma racionalidade humanista, desenvolvida na ação progressista para uma sociedade e encarnada nas figuras de Fausto e do Pacto.

Nos três primeiros filmes, vemos o maquinário representacional moralista e racionalista por trás do qual os líderes se escondem e se impõem perante a sociedade: Hitler avaliando seu *Die Deutsche Wochenschau*, o jornal cinematográfico do partido nazista; Hirohito, convencido pela figura de Chaplin de que a paz estadunidense é o melhor caminho; ou ainda Lênin visualizando-se na história enquanto Stalin utiliza sua imagem para legitimar a si mesmo. É possível observar também as referências aos tempos de paz por vir, no Japão, ou

ao paraíso na Terra tal qual o desejava o terceiro reich. Principalmente, é possível observar o destaque que ganha o tema dos dois corpos do rei, prefiguração jurídica da despersonalização e privatização sofrida pelo Estado moderno, e eixo de tensão presente em cada um dos três personagens meio homens, meio deuses. Os três retratos dos chefes de Estado, ainda que submergidos numa atmosfera íntima, não escondem a tensão que se cria no duplo corpo geminado de cada líder, entre o corpo natural-humano e o corpo político-divino dos soberanos.

Em *Moloch*, à morada sobre as nuvens de Hitler, à deferência sacerdotal de sua corte, ao seu poder ante as decisões do Estado e da Igreja, e à sua autodenominação como “pai dos destinos”, Sokurov contrapõem o criatural do homem Adolf, nos mostrando-o na situação mais ordinária de qualquer animal quando o filma se afastar de seu séquito para dar uma indiscreta cagada ao ar livre e gélido dos Alpes bávaros. Além disso, a marca da divisão do corpo do soberano é centralizada em *Moloch* pelo protagonismo de Eva Braun. Margarida às avessas, é ela quem dispara o gatilho da tensão entre o privado e o público no primeiro filme da série, contrapondo ao papel de “pai dos destinos” o compromisso familiar do esposo até o ponto de humanizar o Hitler de Sokurov.

Por sua vez, *Taurus* revela o caráter ambíguo da liderança política em um duplo impasse. Privado de certas capacidades físicas, Lênin encontra-se impossibilitado de exercer suas atividades públicas. Entretanto, seu desejo, contradizendo sua afasia, não se desvincula do corpo político-místico, que se encontra apartado da vida pública não pela paralisia do corpo natural-humano, senão por vontade de outros corpos políticos-místicos, precisamente, Josef Stalin. Se em *Moloch* o exílio de Eva Braun marca a submissão do corpo humano ao corpo místico no soberano, em *Taurus* tanto o humano como o político são violentados e exilados pelo mecanismo excludente do poder.

Dos três filmes, *O Sol* é o mais evidente quando trata da divisão e geminação da soberania. Desde o princípio vemos o contraponto bélico entre japoneses e americanos e o consequente conflito entre o homem Hirohito e o Imperador Sol. Sitiado pelos americanos, nuclearmente bombardeado, o imperador Hirohito se vê diante de uma decisão que revela o fardo do poder, contraposto à liberdade do indivíduo comum representada por Carlito. Tal é a tensão entre o homem e o soberano, que Hirohito responde ao seu algoz, quando perguntado como é ser um deus vivo (*a living god*), que havia algumas complicações, já que alguns de seus hábitos eram vistos com ceticismo por seus súditos. Em outra sequência, Hirohito diz que não era amado por ninguém, além de seus filhos e sua esposa, ao que seu camareiro

responde que ele se esquecia de sua corte, e do povo. Em ambos os casos fica exposta a diferença de perspectivas e a quebra da continuidade corporal e identitária entre o homem e o príncipe.

Já em *Fausto*, vemos um processo em muitos aspectos diferente dos três primeiros filmes. Processo de amadurecimento da individualidade de um homem para quem o mundo não basta, um homem prenhe de transcendências irrealizadas. A religião não lhe diz nada, os livros não suportam o peso da curiosidade ao ponto de ele dissecar cadáveres em busca de suas almas. Sua transcendência, pensa ele, virá pela razão. Contudo, a fome o assola como assola a todos. Na sequência em que visita seu pai, por exemplo, ele expulsa um ladrão do consultório para que ele mesmo roube os biscoitos de seu progenitor. Na mesma sequência, outros aspectos do desenvolvimento espiritual de Fausto, e de seu tempo, ficam claros. Ele reclama a seu pai sobre seus fracassos espirituais, ao que seu pai retorque que só pode lhe ajudar com coisas materiais, uma vez que ele bate com um martelo no joelho e o joelho responde. Em seguida, um frade entra pelo corredor carregando um pote com carne sugeridamente humana, dizendo que “a carne clama”. O pai de Fausto se delicia comendo ovos enquanto examina a vagina de uma paciente. Brincando, ele finge tirar um ovo de dentro dela, o qual ela prontamente engole.

A degeneração da moral religiosa, aqui, talvez aponte, por contraponto, para uma “moral” mais humana, retida nas vísceras e nos desejos imediatos dos homens. E assim se dá também com a relação entre Mauricius e Fausto, uma relação de *tricksters* que se laçam pelo “estomago”. Quando Fausto descobre que aquele senhor que ele pensava ser apenas um agiota, a quem ele fora tentar empenhar sua pedra filosófica em troca de algum dinheiro que lhe matasse a fome, era de fato o demônio, ele está em seu quarto, lendo a bíblia em grego, como um humanista, tentando decifrar o sentido profundo da palavra *logos*, no trecho onde o *verbo* se torna carne. Após diversas especulações filosóficas e metafísicas acerca do termo, Mauricius diz a Fausto que o *logos* é a ação, ação pura, sem lastro moral; ação que se impõe e se justifica no simples ato de estabelecer-se.

Mas o que o filme nos mostra é, de fato, que a ação esconde sua intensão, e no encontro entre Fausto e o diabo, a intensão dissimula a ação. Como nos sugere a sequência em que o Mauricius aconselha Fausto a se passar por padre para ouvir a confissão de sua amada, ele está interessado em sua aposta com Deus pela alma do Doutor. Gretchen é sua isca. Na impossibilidade de tê-la, Fausto se entrega ao demônio. Mas entre reter consigo sua recompensa e partir para o inferno com seu usurário, temos a metamorfose que a segunda

parte do livro de Goethe nos reserva. Fausto revela seu intento, rasga o contrato, subjuga o demônio e segue sozinho para desbravar as novas terras, onde construirá um lugar novo e pacífico para o povo.

Em *Fausto* podemos observar, assim, a aventura social de um homem enredado pelo demônio, perseguindo a mulher de seu desejo até que, satisfeito o desejo, ele possa desejar ainda mais, agir ainda mais, ao ponto de tomar de assalto as mais altas e mais baixas esferas celestes. Talvez não seja exagerado dizer que, na leitura que a *Tetralogia do Poder* faz da política moderna, o desenvolvimento público da moral privada nada mais é do que a socialização impositiva e calculada dos desejos individuais e o controle da opinião pública. Desse modo, seria constitutivo do *modus operandi* do Estado moderno, fundado miticamente na figura de Fausto, ocultar a intenção por trás das ações. A *Tetralogia do Poder*, acreditamos agora, é perpassada pela tensão que se cria entre a intenção do foro privado, as ações do foro público e os meios de propalar a dissimulação de ambas.

O primeiro desses meios, em termos modernos, o conceito dos dois corpos do rei, guarda em si o gérmen da política moderna. Representação jurídica datada da idade média, esse conceito permitia conciliar o direito canônico-eclesiástico com o direito civil ressurgente, misturando-os e separando-os à medida das circunstâncias. Já no Absolutismo, quem se separa são a moral e a política, subsistindo, no entanto, o caráter duplo e dúbio do soberano na divisão entre o público e o privado. Essa divisão possibilita, por sua vez, a abertura de um espaço novo e híbrido, onde se cruzam e se sobrepõem a moral religiosa privada e a prática política pública. A esse novo espaço - a sociedade civil - corresponde uma série de novos meios que crescem e se desenvolvem, como a imprensa e o romance, seguindo até o cinema e a televisão.

É nesse ponto que pensamos residir toda a complexidade da obra de Sokurov. A *Tetralogia do Poder*, no sentido do que foi aqui exposto, trata não apenas da representação de homens de poder, mas também das figuras criadas em torno desses homens e do confronto intrínseco à soberania, que apenas se resolve simbolicamente, quer dizer, de maneira discursiva. Desse modo, contrapõem-se os discursos enganadores e manipuladores de Fausto e Mefistófeles ao vácuo, ou ainda, à diferença que se abre entre as figuras íntimas de grandes soberanos mundiais e os discursos públicos que as envolvem e legitimam para o bem e para o mal. A simbologia imperial que circunda Hirohito é contraposta ao *star system* hollywoodiano; *Taurus* contrapõem a imagem política vigorosa de Lênin à decadência de seu corpo físico, ao passo que Stalin manipula essa imagem a seu favor enquanto justifica a

exclusão política de Lênin à custa da mesma decadência; Hitler tem sua imagem de “pai dos destinos” e “líder das multidões” deslocada por seu fracasso íntimo, familiar, pela pequenez de sua individualidade, do mesmo modo que as representações dos sucessos nazistas no jornal-documentário são relativizadas pela infantilidade do soberano, exposto em sua intimidade como num prenúncio da derrota à porta.

Desse modo, nosso trabalho encontra novas possibilidades e novos caminhos. Pensando nas tensões da política moderna que atravessam a configuração da *Tetralogia do Poder*, chegamos ao ponto de nos perguntarmos o papel da arte, em geral, e do cinema, em particular, na batalha discursiva da soberania com a intimidade e das soberanias entre si. Por exemplo, o papel do cinema norte-americano na rendição de Hirohito; o papel do cinema nazista na propaganda de guerra de Hollywood; o papel da simbologia de Lênin para a ascensão de Stalin. Principalmente, o papel da configuração formal dos filmes de Sokurov em relação às outras representações pelas quais seus personagens já passaram, descobrindo, assim, na *Tetralogia do Poder*, uma ficção de segundo grau, uma ficção do Arquivo da Política do ocidente, uma ficção sobre aquilo o que pode e o que não pode ser dito sobre o poder e suas circunstâncias.

Entre as memórias e os esquecimentos dos discursos, esses quatro filmes conformam um museu de fantasmas; um museu de derrotados nas desventuras fáusticas do Estado moderno ocidental; um museu que aponta, inexoravelmente, para a sombra da memorialística e do moralismo dos vitoriosos, exibindo “vítimas” e “algozes” como beneficiários contenciosos dos mesmos pactos diabólicos, iludidos cada qual com seus paraísos ideais.

Museu de Fantasma

Cartografia de escambos

Entre memória e esquecimento, a política e os discursos que a sustentam conformam-se, como podemos ver ao longo dos dois primeiros capítulos, em relação dúbia com a religião e seus símbolos e códigos. Tanto a doutrina dos dois corpos do rei, quanto a régua moral de valores da sociedade civil pós-absolutismo dão prova do comércio entre as coisas do Estado e a ordem teológica, e o mito de Fausto na versão de Sokurov é o mito que descreve esse comércio, ou o início dele, como uma transação desenrolada nas bases do engano e da traição.

Em “Teologia Política”, texto do livro de mesmo nome, Carl Schmitt nos expõem a relação entre o Estado e a religião, chegando mesmo a dizer que “todos os conceitos centrais da moderna teoria do Estado são conceitos teológicos secularizados” (SCHMITT, 2009, p.37), comparando a onipotência divina ao poder supremo dos soberanos e demonstrando como, dentro da jurisprudência, o estado de exceção equivaleria ao conceito de “milagre” na religião. Em sua análise, o teórico alemão busca os exemplos no absolutismo e na revolução francesa, opondo o racionalismo ilustrado revolucionário ao teísmo absolutista contrarrevolucionário. De um lado encontramos o desterro do milagre pela negação do que quer que esteja além ou aquém da “natureza”, levado a cabo pelo pensamento do Iluminismo e do Estado de direito, que desterra assim, também, o soberano divinamente legitimado. Do outro lado, encontramos a defesa da ordem solar absolutista, tomando de analogias teístas os argumentos em favor da soberania do rei contra o modelo democrático do poder civil.

No entanto, como vimos na exposição de Koselleck, a sociedade civil que reivindica a soberania popular tem como um de seus fundamentos a polaridade moral da teologia, que se concilia com a razão por meio da crítica. Dessa forma, substitui-se a transcendência do soberano perante o Estado, baseada no deslocamento do conceito de Deus ao longo dos séculos XVII e XVIII, pela noção panteísta de imanência, própria ao século XIX, como ressalta Schmitt, o que faz com que “o direito e o Estado se deixem brotar da imanência do objetivo”. Esse objetivo tem uma dupla significação e se refere a um sentido racionalista e científico, mas também a um sentido utópico processual, no qual está fundada a noção de progresso, tão cara a sociedade civil insurgente à soberania monárquica. Exemplar dessa imanência, ainda com Schmitt, é a própria ideia de nação, mas também, e principalmente, as noções de identidades criadas a partir do ideário do Estado-nação, como, por exemplo, a tese da democracia representativa de identificação entre governantes e governados, que Schmitt

trata como “fé na dominação e na unidade”, da qual a crença em Deus seria a expressão máxima e fundamental.

O que se conforma aqui é um múltiplo embate calcado em uma única exclusão. Criando-se a partir de um tratamento objetivo da natureza e da sociedade e de uma separação entre a esfera pública – laicizada – e a esfera privada – moralizada –, o Estado moderno define-se pela exclusão da religião de suas competências. No entanto, esse mesmo Estado transige com as categorias próprias ao religioso, incorporando-as sistematicamente à sua estrutura “objetiva”. Dessa forma, a disputa entre os príncipes e os papas, entre “o Estado como obra de arte” e o mundo como obra divina, converte-se na guerra dos modelos de soberania entre si, modelos esses que se pensam objetivamente, mas que buscam para si uma legitimidade divina. É como se a própria noção de “verdade”, antes teísta, se secularizasse sem perder, contudo, suas formas e atributos. Como se a disputa mobilizada no mito fáustico entre a Razão secular e as Escrituras produzisse uma razão panteísta, uma ficção de segundo grau com foro de verdadeiro conhecimento objetivo, um espaço fáustico cuja principal característica seria a vacância de legitimidade – o oco constitutivo da política.

Deparamo-nos, assim, com um curto-circuito de *Arquivos*, uma abertura entre os discursos políticos e os discursos religiosos onde ambos se encontram e se misturam em meio às fronteiras que os separam. Segundo Michel Foucault, o *Arquivo* é a lei do que pode ser dito ou não, não tanto como censura e permissão, senão como “uma prática que faz surgir uma multiplicidade de enunciados como tantos acontecimentos regulares, como tantas coisas oferecidas ao tratamento e à manipulação.” (FOUCAULT, 2008, p. 147) Ou seja, uma prática que

[...] não tem o peso da tradição; não constitui a biblioteca sem tempo nem lugar de todas as bibliotecas, mas não é, tampouco, o esquecimento acolhedor que abre a qualquer palavra nova o campo de exercício de sua liberdade; entre a tradição e o esquecimento, ele (o *Arquivo*) faz aparecerem as regras de uma prática que permite aos enunciados subsistirem e, ao mesmo tempo, se modificarem regularmente. (FOUCAULT, 2008, pp. 147-148)

O *Arquivo* é, pois, “o sistema geral da formação e transformação dos enunciados”. É a prática que permite a exclusão do conceito de milagre, tal qual nas escrituras, de dentro do ambiente do laboratório, ou então a prática que impede, hoje, que os problemas de uma nação qualquer do ocidente sejam atribuídos aos castigos das divindades, haja vista a separação, aparentemente nítida, entre o conjunto discursivo da ciência e da política do conjunto discursivo da religião.

No entanto, como pensamos ter exposto, tanto a política quanto a jurisprudência moderna, e seus campos discursivos, constituem-se na diátribe com o campo discursivo da religião, dominante na idade média. Aquelas, movimentadas pela Razão emergente e pelo reposicionamento singular do humano na ordem do mundo a partir da Renascença e da Ilustração, negam de várias formas a “positividade”, ou seja, a validade histórica das verdades da religião, sem se desfazer, todavia, das categorias que os discursos teístas propõem, retirando-lhes paulatinamente o caráter transcendental, incompatível à secularização do conhecimento e do poder.

Dessa forma, o *Arquivo* deixa de se parecer com um ente metafísico e se mostra como uma relação prática entre discurso e poder. Como nos explica Roberto Gonzáles Echevarría, essa relação se dá no conjunto de textos e discursos disponíveis, organizados pelas instâncias do poder que exerce um papel de árbitro das margens do dizível ao selecionar aquilo que pode ser lembrado e aquilo que é letra morta. O *Arquivo* é um conceito que designa, assim, a relação de determinados tipos de discursos com as instâncias do poder que lhes investe do poder de dizer a verdade.

[...] a capacidade para dotar o texto com o poder necessário para transmitir a verdade está fora do texto; são agentes externos que concedem a autoridade a certos tipos de documentos, refletindo dessa maneira a estrutura de poder do período, e não alguma qualidade inerente ao documento mesmo ou ao agente externo. (GONZÁLES ECHEVARRÍA, 2011, p.38)

Nesse sentido, Echevarría nos apresenta um tipo peculiar de *ficção de segundo grau*, ao qual ele nomeia *ficções do Arquivo*, que se volta para o *Arquivo* para revelar seu mito constitutivo e a violência pela qual esse mito se estabiliza como verdade. Dessa maneira, elas próprias se constituem como narrativas míticas enquanto buscam revelar a *origem* primordial da verdade e os segredos que ela oculta.

Não se trata apenas de uma ficção mimetizando outra ficção, ou um discurso mimetizando outro discurso, mas uma ficção que mimetiza discursos que legitimam determinada ordem social do conhecimento e, conseqüentemente, do poder. Sua intenção, seu objetivo, por assim dizer, é o de desestabilizar os discursos investidos do poder de dizer a verdade. A tese defendida por Echevarría em seu livro *Mito y Archivo* é a de que a narrativa latino-americana é constituída pelo enfrentamento dos textos canônicos formulados sobretudo por europeus para explicar e dominar o território do novo mundo. Contudo, a tese das *Ficções do Arquivo* pode ser ampliada com muito proveito para as ficções de segundo grau de maneira geral, para além do âmbito latino-americano ou ainda da literatura, como no nosso caso.

Ao ligar em uma sequência quatro figuras tão célebres quanto díspares, a *Tetralogia do Poder* põe-se a refletir sobre um processo longo, que vai das práticas e comércios dos humanistas renascentistas ao descalabro de toda a cultura dita ocidental, que, ao afirmar o humano, o destrói em larga escala. Esse processo segue pautado, na *Tetralogia*, pelas linhas da secularização de conceitos teológicos e da transformação belicosa do *Arquivo*. Isso fica claro em duas sequências, de *Fausto* e de *Moloch*, nas quais encontramos dois momentos de um mesmo embate.

A resolução do encontro entre Mauricius Müller e Fausto se dá depois que aquele mostra a este o segredo de sua força e magia, um gêiser que encanta Fausto, que, por sua vez, entende o mecanismo da fonte de água e promete imitá-lo e construí-lo industrialmente. Nesse momento temos a virada surpreendente na qual Fausto toma de assalto os domínios do demônio. Toda a especulação filosófica e todo o desejo carnal com os quais Mauricius enreda Fausto para astutamente ganhar sua alma são reduzidos, no ato final, ao conhecimento objetivo, imanente, da fonte das energias infernais e ao uso opressivo da violência física aplicado por Fausto em seu escudeiro-inimigo.

Já em *Moloch*, a batalha entre o secular e o religioso vem numa inversão dos papéis do suplicante e da instância decisória. Um padre encontra Hitler para pedir piedade a seu sobrinho, um desertor do exército nazista. O Führer, como o próprio padre diz, assemelha-se ao Cristo, e exige do religioso toda a retórica e o decoro possíveis. Quando o padre dá sua mão para Hitler beijá-la, este se abaixa e limpa as botas. Depois, ficamos sabendo da perseguição dos nazistas aos sacristãos e da proibição aos jovens de frequentar a igreja. O Führer se despede sem atender ao pedido de clemência do padre, apenas dizendo que se ele ganhar a guerra, todos irão o idolatrar, mas, se perder, ele servirá de capacho ao mais baixo dos seres humanos. Antes de sair, o padre olha com atenção para uma estátua ao pé da escada; a estátua de uma mulher germânica com duas faces, uma apontada para o salão, outra, para a escada.

Aqui, ligam-se tanto a estátua quanto as palavras finais de Hitler para o padre. O que pautará, legitimando-os ou não, todos os esforços bélicos e políticos feitos por Hitler, será a vitória ou a derrota. Falando isso, Hitler assume a um só tempo que é a história o juiz, e quem escreve a história são os vencedores, mas também que a derrota não implica em seu desaparecimento, em seu esquecimento, senão em sua demonização. Nesse sentido, a vitória é a única maneira de garantir e fixar a abertura da vida para o mundo nazista e os caminhos que ele impõe. A vitória – e o que ela garante – figura assim como a estátua que guarda a

passagem da escada, que, apesar de germânica, traz nas duas faces o signo romano de Jano, deus das passagens, dos começos, guardião do passado e do futuro.

A luta entre uma soberania secular e uma soberania divina, presente em Fausto, transforma-se em disputa por legitimidade entre soberanias que combatem por esse oco constitutivo, presente na trilogia dos soberanos. A vitória do secular sobre o sagrado não só diminuí o sagrado, mas incorpora no secular as formas de legitimação próprias ao sagrado, transformando soberanos em todo-poderosos guardiões não apenas do poder, mas, sobretudo, da história e da verdade. É nesse sentido que o encontro de Fausto com o demônio Mauricius Müller se dá no momento de interpretação do termo *logos* no evangelho de São João.

Fausto primeiro discute com o fâmulos Wagner os sentidos possíveis da palavra *logos*, ou o Verbo, que se faz carne. As interpretações partem da noção geral de que é difícil de acreditar que a palavra tenha tanto valor para estar no princípio de todas as coisas. Assim, logo interpretam *logos* como “juízo” e também como o próprio “eu”, no caso, o “eu” de Wagner. Tudo aqui se encaminha no sentido da transformação da palavra *logos*, na transformação do *Arquivo* dessa palavra, ou seja, na transformação do poder de significar. *Logos* foi um termo importante para o desenvolvimento do período clássico na Grécia, período de diálogo e de democracia. Tinha por sentido forte, então, uma designação à “palavra”, “discurso”, e ao próprio ato intelectual, ao “pensamento” e à “razão”. Contudo, no contexto bíblico, impõe-se o sentido de “princípio”, de energia originária. O próprio ato de interpretação de Fausto já nos remete a um dos golpes mais duros no poder da igreja católica, pelo qual os reformistas garantiam a qualquer pessoa o direito de interpretação e juízo das escrituras, direito esse antes reservado apenas aos iniciados que compunham a igreja da santa sé.

As interpretações dadas tanto por Fausto quanto por Wagner, desse modo, tangenciam as polêmicas sobre as interpretações da escritura como local de poder, já que local de verdade, que dependem não apenas dos juízos formados, mas também dos formadores de juízos, e, nesse sentido, a polêmica se desenvolve no diálogo entre Fausto e Mauricius quando este apresenta a “ação” como princípio, como *logos*, como energia fundamental, para sua própria danação.

Nesse sentido, a disputa pelo poder é uma disputa pelo passado e pelo futuro, uma guerra pela guarda de Jano sobre as passagens e os sentidos dos tempos. Ante essa disputa, a *Tetralogia* passeia, como numa “visita guiada”, nos exibindo os quadros malditos da história, propondo uma prática da disjunção e da diferença em relação às versões oficiais e às formas

normativas dos vencedores, procurando nos vencidos as verdades esquecidas – escondidas – do poder.

Visita Guiada

Sob esse edifício aparentemente desequilibrado que a *Tetralogia do Poder* conforma, a reflexão acerca de um processo longo e complexo dá sustentação ao jogo de textos que reúne Hitler, Lênin, Hirohito e Fausto. Armandando entre os cronótopos específicos de cada personagem um cronótopo mais amplo, apenas sugerido na fronteira entre o que nos é dado a ver e o que nos é vedado à vista, Sokurov nos faz percorrer o caminho de histórias conhecidas, conduzindo-nos, no entanto, por uma perspectiva diferente, disjuntiva e enigmática.

No primeiro momento desse caminho, travamos contato com eminentes figuras do século XX, apresentadas de maneira deslocada se tivermos em consideração o senso-comum, ou seja, as representações dadas e repisadas, que paira sobre esses três personagens. Esse deslocamento é fruto de uma dupla disjunção, causadas por sua vez pelo movimento que se perfaz entre os temas e as formas cinematográficas que os enquadram: a opção de Sokurov em retratar não as figuras épica, bélicas, superficialmente políticas desses personagens, mas sim a intimidade mais tenaz de um corpo aprisionado em outro, a intimidade que disjunge o corpo demoníaco, carnavalesco, dos monstros para devolver-lhes a heterogeneidade e a profundidade políticas dos fantasmas que são.

Como monstros, Hitler, Lênin e Hirohito seriam apenas a encarnação rasa de um “mal” a ser combatido, um “mal” que é índice, contraponto e escada para um “bem”. Como na régua moral religiosa, esses três personagens-monstros são como o diabo: conhecemo-los de longe, sempre através das lentes do “bem”, da “liberdade” ou de qualquer outro conceito vitorioso que previamente os leem e, sem complexidade, os reproduzem. Talvez seja nesse sentido que os títulos dos filmes correspondem a formulações míticas combatidas pelo cristianismo. Moloch é um deus da tribo dos amonitas, combatida, segundo o Velho Testamento, pelo povo de Israel e, nesse sentido, um mito inimigo das crenças judaicas; Taurus nos remete diretamente ao bezerro de ouro, o ídolo que desvirtuou os seguidores de Moisés; já Sol é o símbolo máximo de toda mitologia dita pagã - e até hoje a metáfora mais bem sucedida para o “Bom, o Belo e o Verdadeiro” – arruinado em sua deidade pelo cristianismo.

Contudo, apesar dos títulos sugestivos, não encontramos em nenhum momento nesses filmes uma batalha moral, onde há um “bem”, um “mal” e um único caminho possível: o dos heróis. Encontramos batalhas, sim, disputas cotidianas, familiares, mesmo políticas, que, contudo, não se abrem e não se explicam imediatamente, já que inseridas numa rotina diferente daquela que o naturalismo das séries industriais de cinema costuma nos vender. Isso é compreensível quando entendemos que os filmes em questão não tratam a política como a luta do “bem” contra o “mal”, uma luta que acorrenta a política na superfície das crises tirânicas, dos campos de batalhas ensanguentados e das redenções heroicas sacrificais. Como filmes sobre a política, sobre personagens políticos, eles se aprofundam no obrar da política moderna, no qual a régua moral não é uma verdade, e sim uma ferramenta; no qual Hitler, Lênin e Hirohito não são os contrapontos monstruosos do “bem”, senão os fantasmas que sustentam o mundo dos vitoriosos, à espreita sempre que a verdade dos que ganharam é atacada.

Como fantasmas, os três personagens históricos ficcionalizados por Sokurov têm mais a dizer sobre as estruturas em que estavam inseridos do que sobre as guerras em que participaram. Como fantasmas, Sokurov os faz representar quadros malditos de conhecidas histórias, buscando nas ruínas da cultura ocidental construir uma imagem dos esquecimentos do poder. É nesse sentido que a *Tetralogia* se constitui não apenas como uma *ficção de segundo grau*, mas principalmente como uma *ficção de Arquivo*. É nesse sentido que o deslocamento da representação do caráter público para o caráter privado, além de gerar o confronto entre os dois corpos do rei, cria um terceiro corpo, um *corpo-enigma*, já que diferente daquele que o *Arquivo* nos dá.

Esse *corpo-enigma*, o definimos junto com a reflexão de Serge Daney. Para ele, o *corpo-enigma* é uma ideia fundamental no caminho do cinema após o período chamado de moderno; um caminho aberto pela televisão, o vídeo e a imagem eletrônica, por um lado, e pelo naturalismo das séries industriais, que irremediavelmente incorpora práticas do cinema moderno nas estruturas clássicas da arte fílmica, por outro. Dentro desse panorama, “uma palavra (‘corpo’) permitiu a todos desengajar-se a tempo da fala vazia da política. [...] Não sem razão, no entanto. Para um cineasta, qual outra ‘política’ filmar senão aquela que, cedo ou tarde, passa pelos corpos observáveis, inventáveis.” (DANEY, 2007, p.133). Não se trata, pois, da naturalização de corpos encenados, mas, ao contrário disso, de um traço de uma “política de autores”: “afirmativamente não-naturalistas, tratando de uma série de corpos disjuntos, despedaçados [...]”. Uma política de autores que “são como tantas máquinas de

guerra [...], que tem o cinema entre suas armas e uma definição, cada vez mais pessoal, de seu próprio cinema.”

Aqueles de que se trata aqui, longe do prazer cândido da narração, abordam histórias conhecidas ou painéis malditos da história. Eles buscam um corpo de imagens para os políticos paranoicos. Eles os constituem a partir de algo, sobre as ruínas do cinema passado. O corpo aqui é sempre um enigma. Quanto àquilo que pode e ao que contém. Quanto àquilo que o move e que o retém. (DANEY, 2007, p. 134)

O corpo do poder que se expande nos quatro personagens principais da *Tetralogia* fala, portanto, daquilo que fica omitido por trás de palavras como liberdade, igualdade, fraternidade, Estado, Nação; ou seja, daquilo que é um enigma por participar apenas como demonização e esquecimento da grande narrativa que o *Arquivo* engendra, e esse é o sentido, aqui, do *corpo-enigma-do-poder* tratado nestes quatro filmes de Sokurov. É preciso, então, lembrarmos de que a “trilogia dos soberanos” não parece buscar representar apenas uma ficção sobre os personagens históricos dos quais trata, mas também, e principalmente, uma ficção sobre os textos, as ficções, os relatos históricos que Hitler, Lênin e Hirohito se tornaram, à revelia de suas vontades. Afinal, como perdedores das guerras que os consagraram, o único papel que lhes restou foi o da infâmia. A disjunção entre o corpo privado e o corpo público dos personagens, e a disjunção entre o corpo público e as responsabilidades morais que lhes pesam abrem espaço para que se possa recontar, sob outra perspectiva e outra forma, a história da catástrofe do progresso na modernidade da cultura ocidental.

O *Arquivo*, assim, torna-se *pressão*, como dizíamos no primeiro capítulo, e a *Tetralogia* constitui-se como *estranhamento* do *Arquivo*, respondendo diretamente à *pressão* e, logo, ao *Arquivo* com uma prática da diferença e da disjunção. As bases desse procedimento são a metalinguagem, que confunde o *Arquivo* com o cinema; o *extracampo*, remetendo toda a narrativa para aquilo que ela deliberadamente exclui; a citação e a correlação a diversos produtos da cultura ocidental; a construção formal dos quatro filmes de maneira a representar uma batalha, ou mesmo uma guerra, entre dois modelos cinematográficos: o cinema dito clássico e o cinema dito moderno.

Aqui é preciso parar, recapitular e esclarecer, sempre através de *Fausto*, como a *Tetralogia do Poder* representa o poder e as disputa que o envolvem por meio da tematização da disputa da legitimidade pela representação da realidade. Como vimos, é em *Fausto* que a *Tetralogia* marca a origem do processo que resultará nas Grandes Guerras Mundiais, sim, mas, mais importante, que possibilitará o aparecimento de figuras tais qual Hitler, Stalin e

General MacArthur. Como humanista, Fausto é símbolo do embate entre o sagrado e o secular no campo do saber, bastião da ciência, da razão, do objetivo. Contudo, a disputa pela verdade não se limita aos teólogos e aos físicos, e extrapola os limites dos campos disciplinares para servir aos propósitos de poder e dominação nos campos de batalha da política.

Forma-se, então, um paradoxo no poder e na disputa por ele: para manter o seu, o príncipe, desprovido da legitimidade divina ou familiar, deve estabelecer uma imagem de si que corresponda aos anseios daquilo que seus súditos tomarão por natural; ao mesmo tempo, o príncipe apenas dissimula essa imagem, uma vez que não conseguirá manter seu poder atendendo aos anseios de seu povo. Como nos explica Maquiavel no décimo oitavo capítulo de *O Príncipe*, na política moderna, os fins justificam os meios e, quando diz isso, afirma que “é bom ser e parecer misericordioso, leal, humano, sincero e religioso; mas é preciso ter a capacidade de se converter aos atributos opostos, em caso de necessidade.” (MAQUIAVEL, 2006, p. 108). A ação, portanto, como já havia alertado a Fausto Mauricius, é esse princípio que rege o corpo do poder, mas que só pode ser exercida livremente enquanto se possa justificá-la de acordo com as aparências necessárias. Lembrando-nos do que Burckhardt diz, é precisamente aí que o humanista, o homem de talento entra em cena nos círculos mais restritos da política na modernidade, para dar legitimidade e honradez às atrocidades do Poder.

O desenvolvimento dessa parceria entre o Estado e os homens de talentos nós bem o conhecemos: o progresso técnico-científico que engendrou tanto a imprensa quanto a bomba nuclear; tanto o rádio, quanto o campo de concentração; tanto o cinema quanto o genocídio. Nesse processo, o desbaratamento do caráter transcendental da religião e a transferência e distribuição da estrutura restante do corpo da doutrina teológica para o Estado-Nação, para o Mercado e para a Ciência resultou em embates geopolíticos pela supremacia de um modelo de soberania, pelo menos desde a revolução francesa, até as grandes guerras imperialistas do começo do século XX, estendendo-se pela polarização “democracia” x “comunismo”. Nessas disputas, o caráter disjuntivo da ação e da representação não foi dirimido; pelo contrário, conforme se expandem tanto as tecnologias quanto a amplitude do alcance dos meios de comunicação, torna-se ainda mais aguda a distância entre o ser e o parecer da soberania.

O cinema, criação não do século XX, como nos diz Jean-Luc Godard em suas “Histórias do Cinema”, mas sim dos processos do imperialismo do século XIX que determinaram o século seguinte, corresponde, então, ao desenvolvimento fáustico máximo dentro da modernidade, ascendendo ao primeiro escalão dos meios de comunicação

precisamente em meios às grandes guerras que deram início ao século passado. É a guerra, inclusive, que marca o nascimento do cinema moderno, que responde ao cinema propagandístico, industrial, intimamente ligado às políticas de representação de determinadas ideologias e, por isso mesmo, também belicoso.

Nos quatro filmes de Sokurov, a tensão entre a cenografia clássica e a cenografia moderna, como nos explica Daney, se resolve num terceiro tipo de cenografia, na qual não encontramos “nem a profundidade simulada da imagem rasa”, própria ao modelo clássico, “nem a distância real da imagem em relação ao espectador”, como no cinema moderno,

mas a possibilidade oferecida a este (o espectador) de deslizar lentamente ao longo das imagens que deslizam elas mesmas umas sobre as outras. [...] Estamos de volta aos bastidores da imagem, aos extremos do cinema. Nesse ‘no man’s land’, os diferentes sistemas de ilusão podem funcionar lado a lado. [...] Essa cenografia nem clássica nem moderna é a da ‘visita guiada’. A história do cinema, supondo-se que ela exista, faz empréstimo dessa ponte barroca. Nos filmes de Syberberg, o fundo da imagem é sempre já uma imagem. Uma imagem de cinema. Entre ela e nós, sobre o frágil proscênio do estúdio de cinema, a ilusão se fabrica a olhos nus [...]. Em Syberberg encena-se a utopia de um cinema dos anos inaugurais, em que os heróis seriam as crianças e as marionetes. Essa utopia é interpretada diante do espetáculo histórico do antigo cinema, aquele da propaganda, de Hitler e de Hollywood. O cinema tem, a partir de então, o cinema como tela de fundo. (DANEY, 2007, p.233).

A “ponte barroca” que liga o caráter essencialmente metalinguístico desse tipo de cenografia a uma prática historiográfica, como uma visita guiada pelas imagens e pelas práticas das cenografias precedentes, abre-se, dessa forma, na *Tetralogia*, para desestabilizar o *Arquivo* cinematográfico da política, desvelando as políticas de representação das representações da política.

A referência de Daney a Syberberg, em especial ao filme *Hitler – um filme da Alemanha* (1977), demonstra com ainda mais clareza a inclinação dessa cenografia para ligar representação e política. De fato, o que encontramos no filme do diretor alemão é um embate político, enquanto cinematográfico, entre o “Estado” Syberberg e o “cineasta” Hitler. Trata-se de um julgamento, para ser mais preciso, no qual há “um trabalho de luto a cumprir, palavras a devolver à sua banalidade, à denotação” (DANEY, 2007, p. 150). Um processo no qual Syberberg não parte da carnavalização de Hitler, nem de “um ponto de vista ‘de baixo’, do povo, das vítimas ou dos mártires. [...] ele não fala *no lugar* de ninguém. O escândalo é que instrui seu processo a partir de seu próprio ponto de vista e de seus próprios interesses”, para exorcizar “um cinema destruído, reciclado no pornô, um povo inapto ao luto, uma língua diminuída, expurgada [...]” (DANEY, 2007, p.153).

Seu ponto de vista é aquele de um artista que, após o advento de uma ‘estranha paz’, se mede por Hitler, a Hitler morto. E, para Syberberg, dar outra vez um corpo a Hitler o será através da heterogeneidade dos depoimentos, das testemunhas de acusação, dos registros, da evocação de um *corpo falado*, uma marionete feita de palavras. (DANEY, 2007, p.152).

O que está em jogo aqui é a tomada de posição política do cineasta contra o Estado, contra o líder político. Conforme Benjamin esclareceu, eles se tornaram rivais “porque trabalhavam com o mesmo material: a figuração política.” (DANEY, 2007, p.155). Afirma-se então o entendimento de “que o cinema *tem* poder, que trabalha seu impacto específico, as formas, e que as sabe responsáveis [...]” (DANEY, 2007, p.153). Nessa linha, a *Tetralogia do Poder* coloca-se não em oposição a um Estado ou um tirano. Assumindo o viés político do cinema, em particular, e da representação, em geral, os quatro filmes de Sokurov posicionam-se diante de toda uma cultura política, contrapondo a ela os seus fantasmas: as relíquias e cerimônias do sagrado que, como no caso da rendição do Japão sobre o encouraçado Missouri, na baía de Tóquio, legitima as práticas e ações do poder secular; “a continuação entre os horrores de ontem (o nazismo é um caso limite) e os de amanhã (fascistização doce das mídias, reino da pesquisa de opinião, dessacralização).” (DANEY, 2007, p.155); o espaço fáustico, fantasmático, no qual mito e história, realidade e ficção, público e privado, política e representação se confundem ao passo em que expõem suas ligações mais íntimas.

Vejamos, por exemplo, como *O Sol* representa o embate “bélico” entre o imperador Hirohito e as forças norte-americanas. Em determinado momento do filme, Hirohito é convocado para uma sessão de fotografias com repórteres militares norte-americanos no jardim de sua casa-*bunker*. Inicia-se, então, uma sequência ao mesmo tempo tensa e cômica, que nos mostra um imperador fazendo poses alegres e simpáticas, enquanto seu assistente tenta desajeitadamente afastar os jornalistas que se encontram entre curiosos e incrédulos com a figura tão pouco imperial do imperador. Ao fim da sessão de fotos, um dos jornalistas chama o imperador de Charlie, e diz que ele se parece com Charlie Chaplin, o que causa certa curiosidade e talvez satisfação no imperador. Isso porque em uma sequência anterior, recluso em seu quarto, Hirohito folheia álbuns de fotografias divididos entre fotos de sua família e fotos de estrelas hollywoodianas como Humphrey Bogart, Lois Collier, Rock Hudson, Marlene Dietrich, entre outras. Em meio a elas, uma em especial se destaca pela quantidade de fotos e por meio de um *close-up*: é Charlie Chaplin em seu papel mais famoso, o do vagabundo Carlito.

Sabemos já das inclinações do Imperador japonês pela cultura ocidental: Dürer, Napoleão, Darwin, Lincon e agora Carlito. No entanto, apenas com o personagem de Chaplin que podemos compreender melhor a tensão entre os dois corpos de Hirohito em relação às forças dominantes dos Estados Unidos. Não à toa, *O Sol* é o filme mais próximo da cenografia clássica, tão cara a Hollywood, mais afável e mais próximo dos ideais defendidos pelos Aliados. Aos invasores, o ponto crucial, que coincide com o final do filme, é o de *eliminar o caráter transcendental* presente na figura do imperador, desmontando, assim, o “absolutismo” do sistema imperial japonês. Esse objetivo está devidamente implicado pela disputa das soberanias pelos espaços de verdade na política, e o confronto entre as forças norte-americanas e as japonesas representa assim o embate entre a soberania popular e a soberania teísta que legitima o poder do imperador Sol.

Chaplin, nesse embate, atua como uma figura ambígua que, se por um lado embasa e serve de garoto propaganda à dominação do *american way of life*, por outro não cansa de denunciar as atrocidades do poder por trás desse estilo de vida. No caso do imperador Hirohito, talvez a afeição e a empatia que este nutre por Chaplin e por Carlito esteja na ordem daquilo que o diminui como ser individual no seu cargo de soberano. Como ele mesmo fala: ser um deus vivo dá trabalho, pois não se pode ser um homem comum que pesca, que brinca com os filhos e que namora sua esposa; não pode-se assumir plenamente seu ser como uma individualidade com gostos, predileções, já que encontra-se cindido pelo corpo divino do soberano. O Estado, como vimos com Koselleck, isola o indivíduo, e a primeira individualidade que ele engole é a do próprio soberano.

Carlito, assim, pode ser tomado como um “corpo-desejado”, bem ao estilo dos métodos para lidar com o corpo próprios à cenografia clássica. Ele é um *objeto-pivô*, no qual Hirohito deposita seu desejo de ver mais da vida de um indivíduo comum. Nesse caráter propagandístico, Carlito é o ponto inicial de um *Self made man*, categoria de extremo valor às noções de soberania popular vinculadas pelos Estados Unidos. Contudo, diferentemente da maneira pela qual o sistema propagandístico industrial desenvolve essa categoria, Carlito nunca vinga. Sempre há um agente da lei, do poder social ou econômico que barra suas ambições. Desse modo, o personagem de Chaplin se abre em ambiguidade: Vagabundo pobretão de maneiras aristocráticas, pode ser ao mesmo tempo um coração benevolente e cruel, dividindo seu prato de comida com um órfão, ou seus poucos ganhos para ajudar uma dama, ao passo em que engana, dissimula, e até mesmo mata para poder sobreviver. De uma maneira ou de outra, Carlito, como logo se vê, é daqueles que luta contra os poderes

constituídos, contra a polícia, contra a crueldade do mundo, como seus grandes discursos finais em *O Grande Ditador* e *Monsieur Verdoux* nos deixam perceber.

Em o *Grande Ditador*, a perseguição nazista aos judeus dá ensejo para a carnavalização de Hynkel/Hitler e para a substituição da tirania pela liberdade. Lançado em 1941, em plena guerra, Chaplin se vale do cinema para, por um lado, fixar a imagem um pouco monstruosa, megalomaniaca e cruel de um ditador e, por outro, sobrepor ao discurso totalitário o discurso da democracia. Temos de um lado Hynkel, figura de um Hitler fantoche, despersonalizado pelo mal e pelo exagero carnavalesco, e de outro o barbeiro, figura de um Carlito judeu perseguido e redentor. Entre peripécias de injustiça e bravura, entremeadas por *gags* como a famosa cena da dança com o globo, ou os refrãos contendo os fracassos científicos de Hynkel e sua equipe, o filme se desenvolve contrapondo dois elementos básicos. De um lado os famosos discursos do ditador e de outro os comentários radiofônicos da voz *over* e dos refrãos das manchetes de jornal.

Esse jogo de oposições é unificado, contudo, no famoso discurso final, quando a figura do barbeiro se sobrepõe a do ditador utilizando-se das próprias insígnias deste. O elogio do humanismo iluminista de teor cristão é o ponto ápice no qual o discurso democrático da mídia toma o poder pertencente ao discurso totalitário; no qual o espaço da vida, antes marcado pela guerra, é tomado por palavras de igualdade fraterna e sentimental, amparado sempre pelo bem intrínseco da tecnologia feita para a liberdade e não para o ódio e a escravidão; no qual os soldados são intimados a não se renderem a monstruosidade do totalitarismo, a lutarem, ao invés disso, pela liberdade. O discurso termina com um sonoro “Soldados, pela democracia, uni-vos!”.

Contudo, como bem nota Slavoj Žižek em *O Guia Pervertido do Cinema*, há duas grandes “pegadinhas” ao fim do filme que mostram o relativismo e a ambiguidade do discurso. Em primeiro lugar, com o mote marxista da união entre o proletariado Carlito encerra seu discurso, unindo em uma frase os ideais democráticos e comunistas: “soldados, em nome da liberdade, uni-vos”. Em segundo, após seu discurso, transmitido radiofonicamente a todo o mundo, ele é, assim como Hynkel/Hitler, aplaudido pela massa de ouvintes, como se seu papel fosse uma função, dominadora, na qual apenas se troca uma ideologia por outra. Claro, o filme de Chaplin pode ser tomado como um hastear das cores ideológicas dos Estados Unidos. Ele se vale da *técnica* – iluminista – *do holofote* (AUERBACH, 2004, p. 361), que ilumina apenas o que interessa e percorre as coisas apenas em suas representações, tomando estas por aquelas: ao passo em que ilumina, cega. A

decupagem, a roteirização e a edição, próprias a cenografia clássica, enaltecem ainda mais as ideias de liberdade do homem e de fraternidade cristã, e buscam, assim, tal qual o discurso final do filme deixa claro, enfatizar o uso da tecnologia e do progresso para o bem da humanidade e a liberdade do mundo.

No entanto, Chaplin não é ingênuo e entende a relação entre os meios de comunicação, a sociedade civil e o poder. É por isso que ele monta um paralelo entre a recepção dos discursos de Hynkel e a recepção do discurso de Carlito, colocando ante a mira dos microfones e das câmeras o povo a ser conduzindo, enquanto esconde por de trás da aparelhagem midiática o soberano todo-poderoso. Não é possível deixar de lembrar, assim, da cena de *Moloch* na qual Hitler avalia seu jornal cinematográfico. Como dissemos, nessa sequência se cria uma imagem não apenas da aparelhagem do cinema, mas também de suas camadas ocultas, operando de fora do quadro.

A câmera está próxima das duas mulheres, e as enquadra em um plano americano. É possível ver o filme que se passa na tela, espelhado, uma vez que elas se encontram atrás da projeção e, sobre esta, a sombra de Hitler, que dança e mimetiza os movimentos dos maestros. A tela chapada por trás das mulheres não possibilita a criação de uma perspectiva, no sentido renascentista, mas ainda assim essa perspectiva se cria, graças às imagens projetadas na tela, o que faz parecer que as mulheres estão ante um pano *croma key*, desses nos quais qualquer imagem pode ser sobreposta após a filmagem. No entanto, a falsa perspectiva é uma vez mais destruída pela presença da sombra que volta a nos revelar o chapado da imagem.

Quebra da continuidade espacial, plano americano, quebra, reformulação e nova quebra da perspectiva imagética: estamos agora em pleno diálogo com a cenografia clássica. A continuidade espacial – uma tendência a negar os cortes bruscos e desorientadores – e a perspectiva são elementos fundamentais do cinema clássico, o qual toma, em geral, a tela de projeções como janela para a realidade (XAVIER, 2014), dissimulando o real à medida que disfarça sua fabricação, seu discurso. Esse diálogo é confirmado por aquilo que é central na cena, afinal, podemos entender a presença e o diálogo das mulheres como citações diretas de dois “motes” clássicos do cinema clássico, a saber, a tópica de “uma garota e uma arma” – *a girl and a gun* –, e o diálogo íntimo sobre os desejos e as frustrações amorosas das duas personagens, diálogo esse que poderíamos imaginar seria filmado em *Close-ups* alternados das duas moças, dentro de uma das técnicas de continuidade mais famosas do cinema clássico, *campo-contracampo*, fosse esse um filme industrial.

A ironia múltipla na alegorização do cinema clássico, parodiando ao mesmo tempo a “realidade” da imagem e a “liberdade imparcial” dos produtos midiáticos pela utilização e quebra das regras desse mesmo cinema, implica na satirização da própria maneira de representar não apenas dos vitoriosos, mas também dos derrotados e seus jornais. Ao fundo, um Hitler que assim como Hynkel dança, controlando não o globo terrestre, mas o poder de representar esse globo ao seu modo. Hynkel, como dissemos, é um ser irreal, um fantoche, devido à técnica de carnavalização que o apresenta como uma instância integralmente maléfica. Já o Hitler de Sokurov é um “homem” com uma esposa, uma casa, uma mãe – que aparece numa fotografia; é um vegetariano que faz piadas grotescas sobre cadáveres em pleno o almoço; é um homem deslumbrado com o poder, mas também infantilizado pelo poder que tem em suas mãos; é, enfim, se não um ser complexo, não apenas uma entidade representativa do Mal, se ainda monstruoso, um ser como os demais, mas que cristalizou em si os meios do moderno progresso nacionalista.

E acabou servindo como bode-expiatório para a catástrofe que esse mesmo progresso gerou. Por mais que esse traço pareça apagado em *Moloch*, ele se encontra lá, na relação entre a “humanidade” de Hitler e sua conduta como “pai dos destinos”. Àqueles que gostariam de viver no “Reich de mil anos” que o Führer procurou criar Sokurov demonstra o quão mal liderados eles poderiam estar, se valendo da sátira, do grotesco e da mixórdia de temas e procedimentos para culpabilizar Hitler pela falência do progresso, não por ele ser um monstro desalmado, mas por ser uma criança arrogante, mimada e desajeitada pega nas tormentas de um pacto demoníaco. Dessa forma, como fantasma e não como monstro, o Hitler de Sokurov aponta, como Chaplin, para o sucesso das propagandas apesar dos monstros ou dos heróis por traz do maquinário. Contudo, Sokurov vai além, denunciando a continuidade, entre a tirania nazista e a democracia civil, do autoritarismo policial, da megalomania burguesa, da mentira, da traição e, principalmente, da própria utopia do progresso.

Museus de fantasmas, a *Tetralogia do Poder* nos expõem o corpo do poder por meio de um contra-arquivo: o negativo da grande narrativa que é a cultura ocidental moderna, tentando expor por alguns instantes o quê é deixado à sobra e à margem daquilo que nos constitui como cidadãos. Dirigindo-se sempre ao extracampo das verdades que o *Arquivo* nos dá; constituindo em si mesmo a representação de duas origens: a segunda guerra mundial como origem de nossa contemporaneidade e o mito de Fausto como origem da segunda guerra mundial; e deslocando sua representação dos textos que servem de base aos personagens para o espaço do corpo mais íntimo, Sokurov constrói uma série que não apenas desnaturaliza

nosso panorama político contemporâneo como também nos revela as arestas invisíveis e rememora os dados esquecidos que o poder luta para apagar, mas sem os quais não pode subsistir. Como um museu, a *Tetralogia* converte-se em um lembrar-se que para cada história monumental há mil fantasmas deixados de lado, e nos deixa como lição a prática constante da diferença e da disjunção.

Conclusão

O caminho percorrido neste trabalho, do projeto inicial até a presente conclusão, mostrou-se, ao final, um grande labirinto, no qual as passagens se abriram aos pares conforme avançávamos pelas histórias de Hitler, Hirohito, Lênin e Fausto. Ainda que fosse grande o desejo de seguir por todos os caminhos que se abriam, para explorar tudo que o nosso objeto nos dava ou que dele arrancávamos, sabíamos das impossibilidades de a tudo percorrer: impossibilidade temporal dos prazos; impossibilidade “espacial” do monumento construído por Sokurov, que por mais que se tente esgotar, nunca se consegue.

Complexo e “poroso”, esse Museu de Fantasma absorve em si muito daquilo que nomeamos cultura ocidental, e se expande por essa cultura para nos mostrar o que ela não nos deixa ver, ou seja, aquilo que não cabe na narrativa que conforma a expressão “cultura ocidental”. No caminho que escolhemos percorrer por esse museu, podemos ver que essa narrativa é sempre uma narrativa em disputa, que sua principal função é a de ocupar um lugar de legitimação e arbítrio, e que cabe aos agentes de poder estabelecer a ligação entre o texto e a credibilidade.

Contudo, expondo as guerras privadas daqueles que guerreiam pelo poder da verdade, a *Tetralogia do Poder* abre espaços nos quais não pudemos nos deter tão profundamente. Vale dizer, aqui, apenas, que cada filme por si produziria algumas dezenas de dissertações e teses e o conjunto dos quatro filmes pelo menos uma centena.

Das possibilidades deixadas de lado, citamos o complexo trabalho de cores da *Tetralogia* e as funções tanto narrativas quanto de estranhamento do trabalho de som. Além disso, muito está por se desenvolver: é preciso ampliar e refinar a análise da montagem e da fotografia; aprofundar a investigação das iconografias presentes nos quatro filmes e suas relações; ampliar a análise comparativa dos textos mobilizados e mimetizados pela *Tetralogia*.

Além disso, para uma análise ainda mais refinada da pesquisa de Sokurov sobre as relações entre e poder e representação, não poderíamos ter deixado de fora a última obra do diretor russo, lançada no momento em que este texto já tinha seu destino selado. *Francofonia* (2016) pode ser entendido como uma síntese e uma ampliação do trabalho do diretor sobre o poder e a arte. O filme tem muitas narrativas, e se desenvolve em meio ao uso de variadas camadas de tempo e de suporte. Imagens de arquivos, reconstituições históricas, vinhetas que trazem ao Louvre dos anos 2000 os fantasmas de Napoleão e da Marianne, a representação da República e dos ideais Iluministas, desenhos reconstituindo a construção do Louvre e o

próprio Sokurov, conduzindo à distância contêiner com obras de artes, embarcados e em alto e tortuoso mar.

Nesse filme, Sokurov dá prosseguimento à reflexão sobre o comércio entre as estruturas teológicas, o poder secular e as representações em meio à sociedade civil. Ele também aprofunda a discussão sobre o indivíduo moral dividido entre o público e o privado reconstruindo a relação entre o diretor do Museu do Louvre, Jacques Jaujard, e o oficial alemão Franz Von Wolff-Metternich, durante a ocupação nazista em Paris, cidade aberta. Todavia, o que mais se modifica da *Tetralogia* para *Francofonia* é a presença demarcada ainda mais intensa não apenas da câmera, mas principalmente do próprio diretor, que abandona o *extracampo* para ganhar o quadro como personagem de si mesmo e narrador do filme.

Entretanto, em relação à *Francofonia*, o que podemos fazer é incluí-lo em nossas futuras investigações sobre a obra de Sokurov. Nesta dissertação, tivemos de nos manter o mais próximo possível dos quatro filmes, para lhes desvelar as relações que mantêm entre si e que sustentam o caráter seriado do estudo sobre o Poder do diretor russo. Nesse sentido, coube-nos apenas esclarecer, conforme a desenhávamos, a figura do *Poder* que o mosaico da *Tetralogia* nos oferece.

Em primeiro lugar, então, analisamos as três primeiras obras da série, os filmes sobre os líderes históricos, atentando devidamente para a tensão que surgia em seus personagens, entre seus caracteres públicos e privados. A própria opção de Sokurov em retratar a intimidade desses homens absolutamente públicos e deliberadamente tensionar essa intimidade, por meio daqueles que privam com eles, em direção às suas disposições públicas, ao seu corpo místico-político. Nesse sentido que a teorização dos Dois Corpos do Rei realizada por Ernst Kantorowicz nos foi do maior valor. Divisão que nasce da própria ideia cristã da duplicidade do corpo de Jesus, ela pauta a jurisprudência inglesa por séculos e prefigura as disposições legais e simbólicas do Estado-nação moderno.

Dessa análise, concluímos que se trata, nas três figuras representadas, de se criar uma ficção de segundo grau. Ou seja, o que está em jogo nos três primeiros filmes da série é o princípio textual, discursivo, dos três personagens, e não seus seres históricos. Além disso, terminamos o primeiro capítulo apontando para dois procedimentos formais constitutivos dos três primeiros filmes. Aqui, a mobilização da função metalinguística que traz para o centro dos filmes o próprio cinema aponta para os modelos cinematográficos mimetizados por

Sokurov e, sobretudo, para o uso sistemático do *extracampo*, tal qual o descreve tanto Noël Burch, quanto Gilles Deleuze.

Depois, no segundo capítulo, passamos a uma leitura do *Fausto* de Sokurov e dos entornos modelares que servem à sua construção, com a obra de Goethe em primeiro lugar. Contudo, fazemos uma breve, porém fundamental, retrospectiva das condições do mito de Fausto, retomando o processo histórico de modernização política e social iniciado com Frederico II da Sicília e com o Renascimento italiano, tal qual os descrevem respectivamente Ernst Kantorowicz e Jacob Burckhardt. Depois, fazemos uma análise que põe em paralelo o *Fausto* de Sokurov, a “trilogia dos soberanos” e a descrição da formação da *sociedade civil* realizada por Reinhard Koselleck em “Crítica e Crise”.

Lança-se então a ideia de um “Museu de Fantasmas”, uma vez que se entende a conjugação do mito de Fausto às figuras da catástrofe do progresso técnico-científico da modernidade como a abertura para pensarmos as memórias e os esquecimentos do poder. Conforma-se, assim, um museu de derrotados nas desventuras fáusticas do Estado moderno ocidental; um museu que aponta, inexoravelmente, para a sombra da memorialística e do moralismo dos vitoriosos, exibindo “vítimas” e “algozes” como beneficiários contenciosos dos mesmos pactos diabólicos, iludidos cada qual com seus paraísos ideais.

Por isso, no último capítulo passamos a analisar a *Tetralogia* em termos de um longo processo cultural, dando a ela, assim, a dimensão de uma reflexão complexa sobre as políticas de representação das representações da política. Passamos, pois, a analisar, por meio da reflexão de Carl Schmitt sobre a “Teologia Política” e com o auxílio do conceito de *Arquivo*, tal qual o descreve Michel Foucault e Roberto Gonzáles Echevarría a *Tetralogia do Poder* não apenas como uma ficção de segundo grau, senão como um tipo específico desse tipo de ficção: como uma *Ficção de Arquivo*. Desse modo, procuramos em Serge Daney as bases teóricas e críticas para entender não apenas a *cenografia* de Sokurov, mas também as *cenografias* as quais ele recorre como pano de fundo, como Charlie Chaplin e Syberberg.

Ao fim desse trabalho, concluímos com a fala de Napoleão à câmara em *Francofonia*. “Fazer a guerra pela arte”. A dupla implicação dessa sentença, ou seja, o fato de a memória daqueles que vencem e a submissão daqueles que perdem aparecerem, antes de tudo, na arte, na história, no discurso, em suma, no *Arquivo*, mostra-nos o vínculo profundo entre Poder e Representação, vínculo esse que Sokurov, em sua *Tetralogia do Poder*, em seu Museu de Fantasmas, procura nos exhibir de fora, a partir daquilo que é excluído, daquilo que não pode ser dentro das narrativas do *Arquivo*, e que falam mais sobre as políticas de exclusão do

poder, sobre o oco constitutivo da cultura, do que sobre os demônios que, por mais que tentemos – não sabemos o porquê – não conseguimos exorcizar.

Bibliografia

Albera, François. **Alexander Sokurov**: da singularidade à exemplaridade. In: Savino, Fábio; França, Pedro (ORG). *Alexander Sokurov*: poeta visual. Trad. Augusto Calil. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, Ministério da Cultura, Zipper Produções, 2013.

Auerbach, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Berman, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia. Das Letras, 1986.

Burch, Noël. **Praxis do Cinema**. Trad. Nuno Júdice e Cabral Martins. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.

Burckhardt, Jacob Christoph. **A cultura do Renascimento na Itália**: um ensaio. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Daney, Serge. **A Rampa**: Cahiers du cinema, 1970-1982. Trad. Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Deleuze, Gilles. **A Imagem-Tempo**. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

Foucault, Michel. **A arqueologia do Saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2008.

Goethe, Johann Wolfgang. **Fausto**: uma tragédia – primeira parte. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Fausto**: uma tragédia – segunda parte. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2013.

González Echevarría, Roberto. **Mito y Archivo**: Uma teoria de la narrativa latinoamericana. Trad. Virginia Aguirre Muñoz. 2ª ed. México: FCE, 2011.

Houaiss, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetivo/Instituto Antônio Houaiss, 2001.

Jameson, Fredric. **História e Elegia em Sokurov**. In: Savino, Fábio; França, Pedro (ORG). *Alexander Sokurov*: poeta visual. Trad. Augusto Calil. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, Ministério da Cultura, Zipper Produções, 2013.

Kantorowicz, Ernst H. **Frederick The Second**: 1194-1250. English version by E. O. Lorimer. New York, Frederick Ungar Publishing Co. 1957

_____. **Os Dois Corpos do Rei**: um estudo sobre teologia política medieval. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Koselleck, Reinhard. **Crítica e Crise**: uma contribuição à patogênese do mundo burguês. Trad. Luciana Villas-Boas Castelo-Branco. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, 1999.

Machado, Alvaro. **O Planeta Sokurov**. In: _____ (ORG). Aleksandr Sokúrov. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Maquiavel, Nicolau. **O Príncipe**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2006.

Mazzari, Marcus Vinicius. **Goethe e a história do Doutor Fausto**: do teatro de marionetes à literatura universal. IN: Goethe, Johann Wolfgang. Fausto: uma tragédia – primeira parte. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2013.

Rayns, Tony. **Film of the month: Faust**. In: Sight & Sound magazine, Londres, 29 de abril de 2014. Disponível em: <<http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/film-month-faust>>

Shakespeare, William. **Vida e Morte de El-Rei Ricardo II**. Trad. Henrique Braga. Porto: Lello & Irmãos Editores, 1978.

Schmitt, Carl. **Teologia Política**. Trad. Francisco Javier Conde e Jorge Navarro Pérez. Madri: Editorial Trota, 2009.

Sokurov, Aleksandr. **Tetralogia do Poder**: Moloch, Taurus, O Sol, Fausto. Lisboa: Leopardo Filmes, 2013. 4 DVDs.

Szaniawski, Jeremi. **Historic Space in Sokurov's Moloch, Taurus and The Sun**. Studies in Russian and Soviet Cinema. Volume 1, número 2. Pp. 147-162 <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/srsc.1.2.147_1> Acessado em 01/02/2017.

Theodor, Erwin. Prefácio. In: Goethe, Johann Wolfgang. **Fausto**. Trad. Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1987.

Watt, Ian. **Mitos do Individualismo Moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

Xavier, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2014.