

# Entrevista com Aleksandr Sokurov<sup>1</sup>

Jeremi Szaniawski<sup>2</sup>

Tradução: Cid Vasconcelos<sup>3</sup>

Revisão: Cássio de Oliveira

Aleksandr Sokurov é o diretor de mais de vinte documentários e treze filmes de ficção, sendo o último deles *O Sol* (2005). Seus filmes têm sido premiados nos festivais de cinema em Toronto, Berlim e Cannes. Ele vive e trabalha hoje em São Petersburgo. Em 2005, enquanto estava em São Petersburgo, eu tive o privilégio de me encontrar com Aleksandr Sokurov. Uma figura visionária, Sokurov é um homem de grande sensibilidade e generosidade, um homem cuja delicadeza e solidão existencial têm proporcionado uma obra magnificamente contemplativa. Nessa entrevista eu suscitei comentários sobre aspectos formais de seu cinema e também de alguns de seus maiores conceitos, tais como o do cinema enquanto arte e sua dívida para com as artes maiores da pintura, música e literatura; o conceito de outra vida; a montagem e a concepção de narração e focalização nos filmes dirigidos por ele.

**Jeremi Szaniawski: *O Sol* (2005), seu último filme, é uma notável análise sobre as últimas horas que precederam a rendição de Hirohito. O filme foi realizado em condições problemáticas<sup>4</sup> e não foi bem recebido no Festival de Berlim onde você, apesar de tudo, e muito atipicamente, permaneceu até o final da cerimônia de**

---

<sup>1</sup> Publicado originalmente em *Critical Inquiry*, vol. 33, n 1, outono de 2006.

<sup>2</sup> Jeremi Szaniawski é um cineasta e roteirista independente atualmente cursando doutorado em cinema e estudos eslavos na Universidade de Yale. Suas publicações recentes incluem os artigos "Transmodernismo ou o Renascimento do Modernismo no Cinema Contemporâneo e na Cultura Popular" (2004) e "Modernismo/Pós-Modernismo/Transmodernismo: Novas Aventuras na Construção do Cânone Cinematográfico".

<sup>3</sup> Recém-doutor em sociologia pela UFC com a tese "Melodrama e Nação no Cinema Brasileiro dos anos 1940", com pesquisa de campo na Escola de Comunicações e Artes da USP (2004 a 2006), onde também participou do grupo de pesquisa Cinema e História. Possui artigos publicados na *Caligrama* (USP), *Ciberlegenda* (UFF), *Semiosfera* (UFRJ), e *AV* (Unisinos) e capítulos em livros na coletânea do XI Encontro Internacional da Socine (Sociedade de Estudos de Cinema) e no livro *Latin America Melodrama* (University of Illinois), no prelo. Atualmente leciona nas Faculdades Nordeste (Fanor) de Fortaleza.

<sup>4</sup> Ameaças foram feitas a Sokurov durante a filmagem por ter tido a ousadia de representar a figura do imperador japonês.

**premiação antes de deixá-la de mãos abanando. Você considerou que ocorreu uma injustiça?**

Aleksandr Sokurov: Foi um episódio doloroso para mim, é algo sobre o que eu não desejo falar.

**JS: Conhecemos sua admiração por Bergman, Eisenstein, Griffith, Fellini, Flaherty. E a respeito de Dreyer?**

AS: Seus filmes foram apresentados a mim por Mikahil Yampolski<sup>5</sup>, que você provavelmente conhece, um dos grandes intelectuais e críticos do cinema russo, que teve uma grande influência sobre mim e que, infelizmente, abandonou a Rússia. Eu sinto muito a sua ausência. Sim, Dreyer foi um grande artista e um dos que desenvolveu e influenciou o que era conhecido como cinema inovador daquela época. Tudo isso já estava presente no cinema de Dreyer. O mesmo se aplica a outros autores tais como Jean Vigo com *L'Atalante* (1934) e Alexander Dovjenko em sua própria época. Esses diretores inventaram os seus próprios meios de expressão para o cinema que eles desenvolveram nesse período. O mesmo pode ser dito de Tarkovski. Então, sim, sem dúvida alguma Dreyer é uma grande e indispensável figura do cinema.

**JS: Uma qualidade marcante de seu cinema é a dimensão de realismo "desrealizado", dimensão eminentemente onírica. Por essa razão eu fiz menção a Dreyer. No quanto eu posso avaliar, percebi mais de uma semelhança entre o universo onírico de *Vampiro* (1932), de Dreyer e os mundos que você descreve em seus filmes, principalmente em *A Pedra* (1992) ou, de modo diverso, as névoas e figuras fantasmáticas em *Taurus* (2000) e os momentos de alucinação em *Moloch* (2000).**

AS: Sim, já havia visto *Vampiro*, porém eu quero deixar uma coisa bem clara: o fato de que os filmes que tenho visto não provocaram um efeito

---

<sup>5</sup> Yampolski ensina na New York University.

particularmente forte em mim. Eles não têm influenciado muito o meu trabalho. Eu nunca gostei particularmente de cinema, e não gosto particularmente mais agora; gosto talvez ainda menos. Para mim, as sensações mais fortes nas artes são sempre produzidas pela pintura e pela música sinfônica. Nenhum aspecto de meus filmes, visual ou seja outro qualquer, vem de alguma influência cinematográfica. Eles chegam principalmente através da influência dessas duas formas artísticas. Eu penso que o cinema, no sentido contemporâneo, está quase regredindo e evolui somente muito minimamente. No plano da técnica e da dramaturgia, entretanto, ele evolui. E somente sob a influência dos roteiros americanos.

**JS: Verdade? Como você avalia o cinema americano?**

AS: Para mim, o cinema americano possui excelentes roteiristas, realizadores medianos e atores geralmente medíocres. Porém, os roteiristas americanos possuem idéias muito boas.

**JS: Você está se referindo, provavelmente, às técnicas de escrita, que são bastante codificadas e institucionalizadas: livros como “instruções para roteiros”, workshops de roteiros, e coisas do tipo.**

AS: Sim, isso é notável. Se os roteiros americanos caíssem nas mãos de um russo ou, digamos, de realizadores europeus, eles fariam trabalhos exemplares, inclusive de filmes como *Guerra nas Estrelas* (1977). Pense em *Solaris* (1972) de Tarkovski e seu equivalente americano (2002). A diferença não tem nada a ver com a oportunidade. É uma diferença genética. O cinema como arte não é uma idéia americana, e não é o destino do cinema americano. É o velho mundo que carrega essa idéia de arte, e o novo mundo teve problemas com essa concepção arcaica, conseqüentemente produzindo uma arte que é menos surpreendente porque sua gênese e história não são fundamentais. Porque não há história no sentido genético do termo.

**JS: Mudando de assunto, eu soube que você irá encenar duas óperas (*Boris Godunov* e *Khovanshchina* de Mussorgski). Essa é a sua**

**primeira incursão nesse campo, agora que você já conta com mais de 50 anos. Por que agora?**

AS: É verdade, nunca havia feito teatro ou ópera antes. Eu me aproximei destes gêneros a partir do documentário que realizei sobre o *Réquiem* de Mozart. Foi a experiência em *O Sol* que realmente me suscitou o desejo de trabalhar com atores de teatro.

JS: **Sim, eu soube que você ficou bem contente com o trabalho de Issei Ogata, o ator que fez Hirohito e que, de fato, é proveniente do teatro. Os métodos deles casaram com o seu, certo?**

AS: Sim, eles são atores notáveis, muito sensíveis, muito profundos. Suas relações pessoais com o realizador são bem diferentes do que eu geralmente encontrei no Ocidente. Eles possuem um modo particular de ouvir; não pensam demasiado em si próprios. A maioria deles não é egocêntrica ou auto-absorta ou ocupada com um orgulho desmesurado. Para eles, o que é mais importante é corporificar uma idéia. Eles vão tão longe nesse sentido que são capazes de se esquecerem de si mesmos. Isso é impensável no cinema russo ou ocidental, em que o espetáculo é mais importante que a idéia e os atores parecem olharem para si próprios à distância por conta do que foi cultivado pelo método de Stanislawski, dando-lhes uma característica auto-centrada. É isso o que me impressiona na grande maestria dos atores japoneses. Eles são artistas únicos, grandes profissionais. O ator que viveu Hirohito possui uma grande força interior. E trabalhar com ele me deu uma satisfação sem precedentes. A cada vez que eu lhe pedia algo, não tinha que lhe dar muitas explicações. Ele indagava, muito raramente, sobre uma questão ou outra, sempre de um modo muito conciso, e então interpretava, e o modo como ele o fazia era exatamente o que lhe havia pedido. Foi mais que uma relação de escuta. Foi uma relação de compreensão mútua.

JS: **Voltando ao que você havia dito anteriormente sobre os roteiristas americanos contemporâneos, eu devo lhe confessar que a minha sensação é de que tudo se torna terrivelmente previsível.**

**Uma vez findos os primeiros dez minutos do filme, de acordo com as regras retiradas dos “livros de receitas”, você pode prever tudo o que vai acontecer. E estou falando aqui dos melhores filmes, aqueles que seguem uma certa estrutura e evitam a falta de sentido que geralmente caracteriza as superproduções. O seu cinema foge desse tipo de previsibilidade. A meu ver, o cinema ocidental, e o americano em particular, não possui, pelo contrário, uma alma, espontaneidade – em suma, uma visão artística.**

AS: Sim, eu concordo com você de uma maneira geral, porém nós estamos falando estritamente de técnicas de roteirização. Como arte, o cinema americano existiu por um período muito curto de tempo. Nos anos trinta, a maior parte dos realizadores eram europeus; então veio Orson Welles; e então os anos sessenta, quando esse trabalho teve uma grande influência e também uma forte conexão com o teatro. E, diante da presença de um teatro americano muito poderoso, eu vejo que os realizadores, apesar disso, não levaram a sério a sua responsabilidade de trabalhar com essa importante tradição da dramaturgia americana. É um cinema que é totalmente subordinado aos imperativos econômicos e comerciais.

**JS: Já nos anos vinte Jean Epstein comparou o cinema a uma criatura de duas cabeças: uma voltada para a arte, a outra para o comércio.**

AS: **Naturalmente. Essa é a nação que faz o cinema. A natureza do cinema americano, toda a cultura, está impregnada pelo culto ao dinheiro.**

JS: Cujo dinheiro afirma “Em Deus nós confiamos”.

AS: Claro.

**JS: A reificação imposta à obra de arte no contexto do capitalismo tardio não favorece muito, de qualquer maneira, um cinema artístico ou sem ambições comerciais. Isso me faz dizer que o seu**

cinema se une, ou mesmo funda, uma tendência rumo a um renascimento do modernismo, o que eu chamo de transmodernismo.

AS: Transmodernismo...?

JS: Eu penso na sua filiação com grandes modernistas como Bergman ou Fellini, porém também em *Dolorosa Indiferença* (1982), um filme formalmente pós-moderno porém com um conteúdo modernista, e que me evoca o melhor de Godard. O seu cinema provoca um sentimento de originalidade, de novidade, de algo pouco comum que me leva a pensar em Max Ernst, quando ele afirma que o papel da obra de arte, e da arte moderna *a fortiori*, foi o de renovar as sensações de novidade que nós experimentamos em nossa infância. Em seus filmes, não somente os finais, mas cada imagem é imprevisível, e o seu trabalho é tudo menos banal. Além do que, alguém pode apontar a importância de certos conceitos como a consciência, o absoluto, sua devoção a um cinema interiorizado, profundo, filosófico ou mesmo místico, reforçado por um realismo distanciado que eu fiz menção antes – *unheimlichkeit* – através do uso de anamorfoses e ângulos surpreendentes. É um cinema que não pode ser tomado literalmente; necessita ser trabalhado, explorado em seu conteúdo filosófico e sobredeterminado. Também posso ver, nos elementos da natureza e do sublime em seus filmes, uma herança de um romantismo supostamente eliminado pelo advento da pós-modernidade. A beleza da natureza vai até os limites da consciência e provoca um sentimento de estupor e contemplação, algumas vezes no limite da loucura. Por isso, nós temos em seus filmes esse aspecto imprevisível; nós temos ações que não são subordinadas às regras dramáticas dadas. Além do que, alguém pode encontrar em seus filmes certos elementos típicos do modernismo: a alienação, a solidão, a incomunicabilidade, a procura pela transcendência, a revelação. Essa, entretanto, é somente minha opinião pessoal. Como você vê tudo isso? E qual a sua posição em relação a esse movimento de retorno a um “outro” modernismo?

AS: Essa é uma questão muito difícil. Primeiro, procuro fazer meus filmes sabendo o que eu tenho que fazer. Eu diria que o modo como eu procedo seria da seguinte maneira: faço o que estou pensando, refletindo há um longo tempo ou o que provoca em mim uma sensação, uma preocupação muito profunda e concreta. Nesse sentido, a tetralogia (*Moloch, Taurus, O Sol*), por exemplo, explora temas em que eu já havia pensado há bastante tempo. . Filmes como *A Pedra, Mãe e Filho* (1997), e *Pai e Filho* (2003) requerem todo um conjunto de emoções que para mim parecem ser bastante simples, mas ao mesmo tempo fundamentais e pessoais. Esse é o meu sentimento. Então, se você me pergunta se ao fazer um filme eu me interrogo sobre o sistema ou corrente no qual eu me insiro – não, essa não é uma preocupação fundamental para mim. Foi muito desagradável para mim, por exemplo, saber que Lars Von Trier criou o Manifesto Dogma 95: a teoria, o voto de castidade, e tudo o mais. E isso sem deixar de ressaltar que esse grupo era formado por realizadores competentes e sérios. Porém, eu não poderia deixar de pensar sobre o período soviético, do realismo socialista e das denúncias, dos discursos difamatórios e das condenações aos realizadores dos anos vinte. Essa é um caminho que não leva a lugar algum.

**JS: Você não acredita que exista no Manifesto Dogma, uma grande dose de ironia que faltava nos manifestos realistas socialistas? Que esse foi um bem sucedido *coup de pub* que, antes de tudo, trouxe ao centro da discussão novos modos de fazer cinema “de uma forma diferente”? De encontrar uma nova maneira de se fazer cinema?**

AS: Se o autor possui uma personalidade forte, ele vai encontrar sua própria verdade e sua própria voz interior. Se ele não pode formular isso inteiramente para ele mesmo, irá se refugiar em manifestos ou sistemas. Eu posso lhe afirmar que filmes tais como *Mãe e Filho, Pai e Filho* e *A Pedra* são filmes sobre excessos. Sobre o amor, por exemplo, quando há tanto amor que ele se torna excessivo. Esse é um ponto de vista. Porém, por outro lado, alguém poderia reivindicar que esses filmes falam sobre a morte, sobre muitas outras coisas. Uma imensidão de sentimentos

complicados, assustadores, ainda que sentimentos humanos. Então, dizer que eu me considero como parte de uma corrente estética... não, de fato não. Quando eu resolvo a questão da construção da estrutura dramática do meu filme, eu apelo somente a uma voz, somente a um princípio interior. E isso não é nem um princípio dramatúrgico nem um sistema; não é sequer um princípio estético. Eu sei que cada filme é completamente diferente. Minha missão interior, meu dever, é fazer com que todos os meus filmes sejam diferentes uns dos outros, não fazer sempre a mesma coisa. É uma questão de fundação, de princípios fundamentais. Todos devem ser variados, todos devem ser diferentes. Porém, no final, o mais importante para mim, e a razão pela qual eu faço cada um dos meus filmes é o desfecho. E eu construo meus filmes como uma pirâmide invertida. Porque o final deve permanecer em aberto, amplo, pleno de sentidos. O início é limitado e o final repleto de sentidos, de aberturas.

**JS: Neste sentido nós encontramos uma certa verdade na arte?**

AS: Nós encontramos todo o tipo de coisas. De um modo ou de outro, você pode encontrar todo tipo de coisas aqui. Em geral, quando eu recebo um roteiro, eu não encontro esse final em aberto, essa conclusão. Não está escrito na página, não pode ser expresso com palavras. E essa é minha façanha, como um realizador, conseguir esse final, essa abertura, essa *ouverture*, essa grandeza que é encontrada precisamente na pintura. Em El Greco, em Rembrandt. Pergunte a você mesmo sobre suas finalidades, seus temas. Pegue *O Retorno do Filho Pródigo* (1662), de Rembrandt. O que ele é? É a ilustração de uma parábola bíblica? É claro que não. Não somente. E isso é muito importante para mim porque esse final engrandece todo o restante do filme. A distinção entre o mundo dos meus filmes e o mundo dos roteiros nos quais eu os baseio é que eles são mundos completamente diferentes. Eles são diferentes por seus objetos. Eu acrescento uma cena, eu modifico outras e também os cenários porque a vida no filme é uma outra vida. Se o filme é baseado no princípio do argumento, da narrativa, ele não é arte. Arte é "a outra vida". Tem certos pontos em comum com essa vida, porém não uma relação direta e real com ela. Vamos dizer que



alguém pode conceber alguns vestígios de relação, mas que essas relações não são nunca elas mesmas reais.

**JS: O homem, ao se confrontar com a arte, encontra-se em um universo distinto?**

AS: Não se trata muito do que se encontra para além da arte, atrás das cenas da arte. A arte cria um universo distinto. Você deve fazer um filme de modo que ele possa ir além de sua própria condição, sua imagem e se transforme em outro filme – outra vida. Lembre-se do final de *Arca Russa*, quando todos estão descendo a enorme escadaria. Essa cena vai além da arte. Nós somos levados para fora da vida, com todas as suas analogias, as suas representações. Nós vemos todas as pessoas se dirigindo em direção à morte, em direção ao nada. Nenhuma pessoa naquela enorme escadaria permanecerá viva, nem uma única alma. Isso é arte. Isso é outra vida. E nem sempre acontece. Nós vemos isso em [Orson] Welles, no *Homem de Aran* (1934), de Flaherty, em *A Greve* (1925), de Eisenstein – e esse é o único filme de Eisenstein em que isso, de fato, ocorre. Tarkovski, em *Andrei Rublev* (1969), talvez tenha conseguido; eu não tenho a certeza, mas no final das contas talvez ele tenha conseguido. Em *Terra* (1930), de Dovjenco, também. Em Bergman.

**JS: *Persona* (1966)?**

AS: *Persona* e *Fanny e Alexander* (1982). Bergman é o maior de todos. Ele se destaca em termos do quanto ele cultivou e engrandeceu a arte cinematográfica como uma plantinha que é bem tratada. Seus primeiros filmes não deixavam suspeitas de que ele seria tão grande. Essa árvore cresceu graças a sua experiência no teatro e na pintura. Para mim ele é o pai do cinema. Ele é provavelmente o único realizador que formulou um alfabeto cinematográfico, nomeou as letras do cinema, ainda que somente as primeiras três ou quatro. Essa é uma grande contribuição que permanece, um exemplo a ser seguido.

**JS: É como [Lars] Von Trier, que na sua entrevista a Stig Björkman comentou que o cinema, para ele, ainda se encontrava na idade das cavernas e que precisava da nossa força para sair da caverna.**

AS: Sim.

**JS: Essa é uma consideração otimista!**

AS: Sim, é uma consideração otimista, porém isso não quer dizer que nós iremos realizá-la. Você pode nadar no mar, em direção à superfície, e se afogar um pouco antes de chegar à praia – cheio de otimismo e fé que você conseguiria! É uma questão de liberdade e, mais do que tudo, de vontade. Se nós sabemos que não existe nenhum alfabeto, nenhuma gramática cinematográfica, nós podemos tentar criar uma. É a mesma coisa que uma criança. Não é necessário apenas que a criança nasça; é necessário que ela seja educada, que as regras sejam ensinadas a ela. Senão, ela poderá se tornar um selvagem, um monstro. O fato de alguém ter nascido entre humanos não significa que ele se tornará um homem. E o mesmo diz respeito às manifestações visuais que surgiram sobre o invólucro da arte; elas não são automaticamente arte. O cinema tem se tornado objeto comercial por influência da economia ocidental, produzindo somente uma pequena percentagem de filmes honrados. De um lado nós temos as produções magistrais e inigualáveis e, do outro lado, um enorme número de produções completamente desinteressantes.

Deixe eu retornar à sua questão inicial. Ela é importante para mim para algumas vezes eu me situar, em quais paisagens, em qual mundo eu estou evoluindo profissionalmente, em qual contexto profissional e técnico eu me situo. Parece-me importante para compreender certos conceitos como os de modernismo, ou conforme denomina, o transmodernismo. O capitão de um barco precisa conhecer seu vocabulário, saber o que está acontecendo, as correntes, a luz. Ele não precisa ir para o norte, porém ele não pode ignorar o fato de que os pontos cardeais são os que lhe orientarão. Agindo de outra maneira, ele poderá pensar que estará indo para o norte e irá para o sul e se perderá.

**JS: E algumas vezes ele procurará pela Índia e encontrará a América.**

AS: Sim, essa observação que você acabou de fazer é bastante perspicaz. É característico e sintomático e é uma qualidade típica da arte. Porque um autor, um artista, ele não sabe sempre em que direção está indo. De fato, ele pode não saber. Como dizia Pushkin; ele costumava dizer que seu herói vivia a sua própria vida. O mesmo pode ser dito da prosa de Faulkner, que flui tal como um rio. Se a extensão da página lhe permitir, ele escreverá uma página quilométrica, levado por esse fluxo. Alguém pode tentar detê-lo e ele escreverá uma frase do mesmo jeito. É típico da arte. A natureza da arte possui muito de intuição. Se o trabalho de arte possui uma natureza artística, então muitas de suas ações e de sua evolução formal são baseadas na intuição.

**JS: Ou no acaso.**

AS: Na verdade, na intuição. Pegue o exemplo de meu filme *A Pedra*. Eu nunca encontrei Tchecov, como você pode imaginar. E ainda assim o herói do filme, pela graça de Deus, encontrou a si próprio na casa do escritor e observou o seu ilustre hóspede voltar-se para o meio de nós durante toda a filmagem. Você pode imaginar a implicação moral de tal empreitada. Quando eu dou instruções ao meu ator, eu não deixo nenhum espaço para o acaso. O ator deve se mover de modo muito preciso, pôr sua mão deste jeito, com esta força particular, e assim vai. Isso é fundamental para que o sentimento que eu tenho pelo personagem seja cristalizado na expressão fiel de uma verdade de sua existência. É uma experiência humana, muito concreta, e eu quero representá-la na sua totalidade: os gestos, as roupas, o cheiro de sua camisa, o seu sorriso, os seus gostos, as suas intuições, as suas paixões, a sua vida interior, a sua fisiologia. E quando você faz tudo desse modo, a coisa flui para você. Há um sentimento de estar correto, de ser verdadeiro. E eu tenho me surpreendido muitas vezes pelo fato de saber estas coisas intuitivamente.

Certa vez eu conversei com um curador do museu que possuía os sapatos de Tchecov na sua coleção. Eu tentei descrever os sapatos como eu os tinha

visto na minha imaginação. E quando eu abri os meus olhos, eu observei uma expressão de deslumbramento na face do meu interlocutor. Os sapatos eram exatamente do modo como eu os havia descrito. Isso é intuição. Iniciou-se com o conhecimento das fotos que eu havia estudado, suas cartas, sua biografia – eu quero dizer sua biografia secreta, não a oficial - e também, como somos da mesma idade, creio que sou capaz de me identificar com ele.

**JS: Essa é uma questão sobretudo de dedução. E a dedução me leva diretamente à questão da montagem. Este é um aspecto fundamental, apesar de não ser muito visível, em seus filmes. Eu gostaria de falar um pouco mais sobre *O Sol*, cuja montagem é muito peculiar, e eu diria que os desvios das convenções são tão discretos quanto pouco ortodoxos. Vamos tomar como exemplo a cena da refeição de Hirohito quando você utiliza uma série de rápidas e muito curtas dissoluções, de modo quase sensual. Nós as encontramos aqui e em alguns outros de seus filmes, e sempre com um efeito verdadeiramente surpreendente<sup>6</sup>.**

AS: Sim, é uma montagem bastante suave.

**JS: Qual era a sua intenção? Por que pontuar e utilizar deste modo tão pouco comum a dissolução, nesse momento aparentemente anódino do filme?**

AS: Essa é uma questão que demandaria uma longa conversação, porém eu vou respondê-la brevemente. Eu me sinto desapontado com a montagem. A sensação física que me provoca a montagem nos dias de hoje é bastante primária, primal e, para falar francamente, ela me irrita. Eu não gosto da montagem e isso não tem nada a ver com o fato de eu ter feito *A Arca Russa*, depois do qual eu voltei a utilizar a montagem cinematográfica, como você sabe. Um filme de um plano único não pode ser absolutamente um modelo. Esse modelo não seria correto, já que a natureza intelectual do

---

<sup>6</sup> No primeiro encontro entre o jovem homem e a mulher em *Lonely Voice of the Man* (1987), por exemplo.

cinema é baseada na literatura e literatura é montagem, montagem de palavras. Na palavra em si sempre há montagem. Ao unir duas palavras, eu reforço seus sentidos e a associação incorreta de duas palavras pode torná-las incompreensíveis, torná-las algo universalmente comum ou desconhecido. O mesmo acontece com a montagem. Eu não posso falar da montagem como um absoluto, porém da montagem como nós a vemos no cotidiano, e que me interessa muito pouco. E estou falando menos da natureza racional da montagem, onde tudo é evidente, do que da natureza física da montagem em sua representação, na associação de imagens, eu poderia chamar de sua natureza elétrica. Por que esse efeito quase elétrico na associação de duas imagens? É possível, no nível científico, observar a associação furtiva de duas imagens, analisá-las e dizer o que significam? É uma questão fascinante. O que acontece na associação de duas imagens em frente de nossos olhos? Qual é essa explosão, essa conflagração? Eu estou disposto, em decorrência disso, e eu pretendo, em meus esforços artísticos, enquanto tiver oportunidade, fazer experiências com certos domínios da técnica, principalmente com a montagem. E, no caso da cena em questão, eu não queria um corte seco. Queria uma dissolução tênue. Eu não queria essa explosão, contraste.

**JS: Você alega não gostar da montagem. Porém, é conhecida sua admiração por Griffith e Eisenstein. Qual é a sua relação com a montagem de atrações?**

AS: A idéia de montagem de atrações é bastante especulativa. Ela vem dos grandes realizadores que você mencionou; vamos acrescentar, grosso modo, Pudovkin e Dovjenco. Ela transformou o cinema em um produto. O cinema se tornou um produto porque essa montagem de atrações é o mais simples e primário elemento que pode ser encontrado. O que é simples agrada ao maior número de pessoas. O doce é o modo mais fácil de agradar o paladar. Todo o mundo sabe o que é doce. O mesmo pode ser dito do cinema. Tanto quanto eu posso conceber, eu estou tentando demonstrar que existem outras maneiras. De todo modo, isso me provoca uma grande preocupação e ainda um grande temor com relação ao futuro do cinema, e do meu cinema em particular, porque eu não encontrei uma resposta para

estas questões relacionadas à natureza da montagem. E esta é uma questão difícil. Pergunto-me se os meus colegas se indagam sobre isso e não tenho idéia pois, com a notável exceção de Andrzej Wajda, não tenho contato profissional com realizadores sérios. Então, eu realmente não sei. Talvez um dia eu possa respondê-la, com a ajuda de meios que ainda não foram inventados. Porém, o problema existe hoje e permanece intacto.

**JS: O fato de você externar essas interrogações sobre a natureza profunda da montagem parece paralizá-lo também no nível criativo?**

AS: Sim, porque um filme de um único plano como *A Arca Russa* e a descoberta profissional que ele constitui não são, de modo algum, descobertas reais em si. Nosso mundo é baseado nesse tipo de razão. Nós ainda não sabemos como a maior parte das coisas acontecem, porém, supostamente, nada de novo pode ser feito ou encontrado.

**JS: Então, basicamente, é isso o que estimula sua arte, o que leva você a se renovar a cada filme, é ir além e inovar.**

AS: A questão fundamental é: como? Eu poderia dizer para mim mesmo que o objeto da minha indagação se encontra nessa questão. Quando nós começamos a trabalhar em *A Arca Russa*, todo mundo dizia que era irreal, que era impossível de se fazer uma seqüência de um único plano no Hermitage. Todos os meus colegas diziam que era loucura. E a primeira coisa que eles disseram para mim foi que hoje todo mundo está acostumado com a montagem, que o espectador se desinteressaria pelo filme por conta de seu único plano contínuo. Tente imaginar um romance sem uma única frase ou vírgula.

**JS: Isso já foi feito também – por Joyce ou Guyotat, entre outros. E, no entanto, a montagem persiste dentro do plano de longa duração de *A Arca Russa*. Eu poderia afirmar que isso é bastante nítido, com a separação de salas, períodos e episódios. Existem fios que são unidos ao final pelo narrador e seu guia, o Marquês de Custine (Serge Dreyden).**

AS: Sim, mas não era isso o que eu queria dizer, apesar de você estar evidentemente correto. O que estou falando é a questão do como. Essa é a questão fundamental, o passo inicial. Eu não acredito em revoluções na arte. Eu somente acredito em evolução. Para um grande cinema, mesmo em seus passos iniciais, você precisava de uma grande fotografia, de uma grande literatura. E não estou sequer falando aqui de música sinfônica. Você precisa, conseqüentemente, compreender como funciona a arte em questão.

**JS: Para se tornar mestre em todas as facetas de um meio tão híbrido e simbiótico? Compreender a imagem – a dimensão pictórica – e o tempo, o movimento, a dimensão sinfônica.**

AS: É claro. Você está em frente desse quadro, dessa imagem e ela começa a se mover. É um milagre. E eu nem estou falando aqui sobre o som. Em última instância, o cinema nada mais é do que o produto dessas formas de arte. Ele tomou o modelo da narrativa da literatura, porém se distingue desta através de sua natureza contínua e temporal. Essa última é, naturalmente, uma herança da música, cujo fluxo se espalha como a imagem na tela. E essas imagens são, naturalmente, trazidas até nós através da pintura e da fotografia. É formidável, e ao mesmo tempo deprimente, dizer que esta arte é tão híbrida e tão difícil de ser compreendida. E leva muito tempo, sempre.

**JS: Eu encontrei um paralelismo entre os espaços paranóicos de *Ivan, o Terrível* e o que eu chamo de espaços deliquêscientes ou debilitados em *Moloch* e *Taurus*. Muitos cortes nestes filmes podem evocar ingenuamente uma gramática cinematográfica estranha ou incapaz. Para um observador inexperiente, pode parecer estranho. Para alguém acostumado às regras da montagem clássica há uma violação da escala dos planos, os eixos da ação parecem mal acabados.**

AS: Sim, sim.

**JS: Naturalmente, esta orquestração inovadora e intrépida dos planos tende a evocar a decadência intelectual e moral dos protagonistas dos filmes, criando uma homologia factual entre a interioridade e a *mise-en-scene*. Nesse sentido, os planos que representam Eva Braun e Nadezhda Krupskaya aparentam serem mais “convencionais” na articulação da escala de planos. As aparições de Hitler e Lênin ou Stálin, pelo contrário, são muito estranhas, senão perturbador. Estou pensando no plano que Lênin se encontra no banheiro; nós não sabemos quem está olhando, quem está polarizando seu foco, se estamos em um modo objetivo ou referencial. Então, um soldado entra em quadro, aproximando-se da câmera. Esse plano segue diretamente a visão na qual Lênin vê o fantasma de sua mãe morta. Essa mistura de perspectivas é muito desorientadora. Eu gostaria de perguntar a você, particularmente no que diz respeito a esses dois filmes, para além e antes da montagem, no sentido de que esse parece ser o centro dessa questão, qual é o ponto de vista, o pólo de focalização que adota como diretor?**

AS: Você agora tocou numa das questões mais difíceis no mundo do cinema e dos cinegrafistas em particular<sup>7</sup>. Eu sempre me pergunto quem é que está olhando. Onde se encontra o ponto de vista? Ao nível da elaboração do enquadramento, eu pergunto aos meus colaboradores e assistentes, que olhos são esses? Eu estou pensando em voz alta quando indago que olhos são esses. E então eu percebo que estou construindo tudo com os meus próprios olhos. Algumas vezes, eu me movimento no sentido de um equilíbrio e, para prevenir a criação de um mundo que seria totalmente absurdo ou fechado, faço certos truques; assumo a perspectiva de um personagem. E toda vez que eu ajo assim, eu percebo que é somente um arroteio, um volteio em conexão com a minha própria perspectiva enquanto autor, com meu ponto de vista. No começo eu era incapaz de dar uma resposta precisa a esta questão do ponto de vista. E então digo a mim

---

<sup>7</sup> Sokurov realizou a própria direção de fotografia de *Taurus*, e é quase certo que ele fez o mesmo trabalho em todos os seus filmes, mesmo que haja um diretor de fotografia nos créditos.



mesmo que a proximidade com os personagens me permite ter essa perspectiva. Eu me sento próximo a eles, eles desaparecem, nós trocamos olhares. O meu ponto de vista não pode ser *não verdadeiro*. Então é em direção a ele que me dirijo.

Além disso, como diretor, eu me permito construir o meu próprio enquadramento, não somente com a função de expressar a relação entre os personagens, mas antes de tudo como um imperativo artístico. Se eu construísse o meu enquadramento somente em função de um certo realismo da ação, preocupado com a verossimilhança, eu posso afirmar que minha arte seria prejudicada por isso. Pegue a cena na qual Lênin e sua mulher olham um para o outro durante o piquenique no prado. É claro que eu posso utilizar o clássico plano/contraplano, porém isso não me interessa porque não é possível. Não é Lênin quem está observando; ele não está ali naquele momento. Quando eu componho os meus enquadramentos de acordo com as regras do meu olhar, eu tento observar os meus imperativos artísticos com uma grande precisão. O enquadramento deve ser uma obra de arte. A tensão estética e artística deve ser transmitida ao espectador. Os meus desejos e os meus imperativos artísticos: isso é o que mais importa. Tudo é subordinado às minhas tensões interiores e à arte.

Vejam um exemplo: eu enquadro meus personagens sentados ao redor de uma mesa<sup>8</sup>. A minha sensação é que a maquiagem e a luz não estão corretas, apesar delas respeitarem a lógica da cena. Sendo assim eu decido modificá-las, para o bem do plano. Esta decisão pode não ser tomada em relação ao objeto da cena ou à tradição, porém advém da minha intuição artística inspirada na pintura. Tal decisão somente pode ser feita quando se leva em conta a perspectiva do autor.

**JS: Tudo é definido anteriormente, com uma sinopse detalhada?**

AS: Praticamente tudo, ainda mais depois que passamos a usar uma lente completamente nova no filme *Taurus*. A luz, assim como os outros elementos tinham que ser meticulosamente planejados. Porém, ninguém

---

<sup>8</sup> Existem muitas cenas de refeições em ambos os filmes.

pode fazer um filme somente desse jeito; cada filme tem as suas próprias regras, os seus personagens, os seus temas. Cada filme é único.

**JS: De todos os seus filmes o meu favorito, ainda que tenha sido pouco apreciado pelos críticos em geral, é *Pai e Filho*, o qual *inclusive* assisti com meu pai. Apesar dele não ter gostado, eu fui cativado por sua beleza, onirismo e doce poesia, assim como a sensualidade e o entusiasmo juvenil que emana. E é um filme repleto de amor. É claro que *O Sol* também lida com o amor. Porém, aqui, é diferente. O cinema não é somente intelecto e determinados esquemas artísticos, também é sentimento, algo visceral. Eu acredito que poucos filmes expressam esse sentimento com tanta sensibilidade. E isso não reduz a sua dimensão intelectual, muito pelo contrário.**

AS: Eu devo lhe dizer que essa sua reação é muito importante para mim, porque um grande número de pessoas se recusa a compreender *Pai e Filho*. Eles não o compreendem, e isso me enoja. Algumas coisas que eles vêem, eu não queria tê-las expressado de modo algum. São coisas que a consciência coletiva ainda não sabe lidar. Ainda é muito cedo para fazer e apresentar um filme como esse. Na música e na pintura, as coisas são menos concretas. A música ressoa, naturalmente, então é uma relação que não é exatamente figurativa. Mas os seus conteúdos não são captados do mesmo modo do que no cinema. A relação do cinema com o espectador é ativa e concreta.

A relação entre os destinos dos homens parece ser fundamental para mim. O diálogo sobre o destino do pai me parece particularmente indispensável. A tradição da relação entre o homem e a mulher na arte e na cultura é, em geral, bem estranha. Para as narrativas que lidam com mulheres nós temos, sobretudo, amor e beleza e os artistas exploram esses temas. Porém, para onde pode ir o tema das mulheres assim? E a respeito de seus destinos? Alguém pode explorar o tema de uma mulher estereotipada, e o expressará mais em termos de objeto do que de um ser humano. E isso é ainda mais verdadeiro com o homem. O que a mãe é, nós mais ou menos entendemos. Para o pai é mais complicado. O destino da mãe é, de certo

modo, muito conhecido por nós, porém o destino do pai permanece sempre um tema inexplorado e geralmente surge somente sobre uma luz negativa ou passiva, na penumbra. Eu acho que a reação violenta de seu pai com relação ao meu filme tem a ver com sua compreensão intuitiva, interna, de que o seu lugar na vida não tem muita importância e de que ele talvez não seja importante. E isso, mais do que tudo, diz respeito à relação direta entre você e ele.

Tanto na vida privada quanto na tradição artística, os pais não possuem um destino. As mães, um pouco mais. Tome, por exemplo, nossos destinos pessoais. Meu pai faleceu ano passado, de uma longa e terrível doença. Minha mãe continua viva, muito idosa, porém eu percebo a grandeza de sua importância, muito mais do que a de meu pai. E por que não percebo a importância de meu pai? É claro que é a mãe que nos traz ao mundo, porém enquanto criança e jovem adulto, eu poderia ter estado muito mais próximo de meu pai. No final, ele partiu com nada e nós não recebemos nada dele. Eu vejo esse tema em todos os lugares. Na Rússia, na Europa, no Japão. É uma questão que tenho me perguntado a mim mesmo por algum tempo. Cheguei à conclusão que o homem não possui verdadeira influência sobre a vida de seu filho, se formos pensar realmente nisso. E, dessa maneira, para *Pai e Filho* e para *Mãe e Filho*, eu adotei um discurso semelhante ao discurso dos contos de fadas. É uma narrativa que é tanto universal quanto extremamente rara e estranha. Ela começa a evocar um texto mitológico, mesmo sendo quase única. De outra perspectiva, eu mudei e aproximei as idades do pai e do filho, para mostrar que eles podiam se compreender mutuamente. Isso é totalmente possível na vida cotidiana: pegue um pai de trinta e cinco e um filho de dezoito. A vida da alma, as emoções do filho parecem não interessar ao pai. O mesmo se aplica para a mãe e a sua filha. Eu estou falando de vida da alma, de emoções e sentimentos, não da vida espiritual, se você percebe a diferença. Seu pai pode estar próximo, espiritualmente, mas não no plano estrito da alma. Seu pai sente que ele não está próximo de você, que ele poderia ter lhe dado muito mais e não o fez. Ele sente isso intuitivamente. E no meu filme esse presente é transmitido e recebido, mesmo que de uma maneira imperfeita, porém ainda assim...

**JS: Poucas pessoas podem analisar o filme intelectualmente. Muitas pessoas se sentiram incomodadas pelo que você apenas evocou, porém também pela presença física dos dois homens ainda que, concretamente, o filme não lide com relações eróticas entre o pai e o filho. Você reagiu energicamente a essas alegações de homossexualidade durante uma entrevista coletiva. Eu acho vergonhoso que os críticos dêem tanta importância às leituras freudianas, homosociais do filme quando existem tantas outras coisas. Você mencionou que ancora os seus filmes numa outra realidade, porém também nesta realidade. Você tinha em mente as relações entre as gerações nos dias de hoje? O subtexto histórico, seja simbólico ou não, tem sido uma parte importante do seu cinema, certamente nos seus documentários, porém também nos seus filmes de ficção.**

AS: *Pai e Filho* lida com a situação global e particularmente com o que está ocorrendo na Rússia nos dias de hoje, onde, além das mudanças políticas e sociais, o papel dos homens também mudou. Como é virtualmente impossível para um homem conseguir um nível decente de vida e sustentar a família com um emprego regular e honesto, muitos russos se tornaram bandidos. Eu estou falando sobre o envolvimento ativo e em grande escala no crime. Digamos que entre os vinte e os quarenta a maioria dos russos faça parte de atividades semi-legais ou completamente ilegais. Isso representa milhões de criminosos, e isso porque o tipo masculino mudou. Essa agressão, violência...<sup>9</sup>

**JS: Tudo isso está relacionado, obviamente, com a emergência do capitalismo selvagem e da corrupção na Rússia. Isso também está presente em seus filmes numa relação alienada, apesar de agridoce, entre o jovem herói e a jovem mulher por quem ele está apaixonado. Estes dois encontros, apesar de belos e tocantes, são tratados sem a descrição de nenhum contato físico direto; eles estão separados por uma janela ou uma balaustrada.**

---

<sup>9</sup> Essa é uma violência da qual Sokurov foi vítima em 2003, e cujas trágicas e irônicas conseqüências para o realizador podem ser a perda parcial ou total da visão nos próximos anos.

AS: Esse problema da incomunicabilidade está diretamente relacionado com o problema global que nós acabamos de discutir.

**JS: Qual é o destino desses pais e quais os modelos teremos para esses filhos?**

AS: Eles são mesclados e diversos, é claro.

**JS: Para retornar a algo mais poético e otimista, existe um pequeno provérbio que diz que, se você quer crescer, leve seu filho em seus ombros. E esse é o cartaz de seu filme!**

AS: Certamente. Eu não conheço esse provérbio, porém é muito bonito e diz respeito a uma das cenas mais tocantes do filme. Pai e filho estão juntos no topo dessa cúpula e podem cair a qualquer momento.

**JS: Por falar em telhados, eu também gostei do fato de ter misturado as ruas de Lisboa com os telhados de São Petersburgo. A idéia pode não ser nova, porém o resultado foi particularmente eficiente e contribui muito para a atmosfera onírica do filme<sup>10</sup>.**

AS: Sim, é um modo de demonstrar o fato de que vivemos num mundo cada vez mais internacional. Hoje em dia você vê pessoas de todas as nacionalidades em São Petersburgo.

**JS: Para concluir, depois de *Moloch*, *Taurus* e *O Sol*, qual será o filme que encerrará a sua "tetralogia dos líderes"?**

AS: Se ele for realizado, será um filme inspirado no *Doutor Fausto* de Thomas Mann.

---

<sup>10</sup> Alain Resnais, entre outros, utilizou esta técnica de combinação.

**JS: Então este não irá lidar com uma figura histórica real do século XX?**

AS: O tema do poder e suas implicações é, sem dúvida, muito importante nessa tetralogia. Porém, pensando no que poderia ser o último episódio, você deve levar em conta que nós estamos falando sobre algo diferente mas que, apesar de tudo, está relacionado. A questão fundamental, indispensável e central para a minha tetralogia é a seguinte: a que preço um homem está disposto – ou, ao contrário, não disposto – a vender sua alma? É sobre isso, mais do que qualquer outra coisa, que esses filmes falam. E as conseqüências que isso provoca, evidentemente.

A minha gratidão às seguintes pessoas, sem as quais esta entrevista não teria sido possível: Maja Nemere, Tanya Venetsianova e Yuli Koltun por me apresentarem os filmes de Sokurov; Lybia Arkus por arranjar nosso encontro; John MacCay por seus valiosos comentários no que diz respeito à própria entrevista; Fredric Jameson, por encontrar um espaço para publicá-la no *Critical Inquiry*; Jeff Ruffo, por sua valorosa edição; e finalmente ao próprio Aleksandr Sokurov.